

Heterotopie im Museum – Museum vs. Kunst

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

vorgelegt von
Marie-Christin Gerwens-Voß
aus Münster

Bonn 2022

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch
(Vorsitzende)

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
(Betreuerin und Gutachterin)

Prof. Dr. Roland Kanz
(Gutachter)

Prof. Dr. Paul Geyer
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 24.01.2022

Danksagung

An erster Stelle gilt mein herzlicher Dank meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet für ihre große wissenschaftliche Unterstützung und Inspiration sowie die vielen Gespräche während der gesamten Bearbeitungsphase meiner Dissertation und meines Studiums. Prof. Dr. Roland Kanz möchte ich sehr für die freundliche wissenschaftliche Betreuung als Zweitgutachter danken. Frau Prof. Dr. Münch danke ich sehr für die Bestellung der Prüfungskommission. Dem Mentoring-Programm METRA der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn möchte ich für die vielfältigen Anregungen, die Unterstützung und den Austausch mit den anderen Mentees danken. Den Mitgliedern des Netzwerks der Museumsgruppe FLOORPLAN bin ich für die zahlreichen museologischen Diskussionen und Anregungen verbunden.

Besonders danken möchte ich meiner Familie, die mich in all den Jahren sehr unterstützt und motiviert hat. Euch widme ich diese Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	9
1.1	Thesen dieser museologischen Arbeit.....	16
1.2	Transkultureller Forschungsansatz.....	28
1.3	Historischer Hintergrund der musealen Kategorisierungen und Titulierungen.....	30
1.4	Bedeutungszuweisung durch Objekttypen.....	32
1.5	Herausforderungen musealer Inszenierungen von sakralen Objekten.....	42
2	Spezifika der Musealisierung von sakralen und ethnografischen Objekten	47
2.1	Grundlegende Betrachtung.....	47
2.2	Begriffsgrundlage für sakrale Objekte.....	49
2.3	Begriffsgrundlage für ethnografische Objekte.....	53
3	Museum – Annäherung an ein Phänomen.....	61
3.1	Einführung in die Methodik.....	61
3.2	Museum – Der Versuch einer Definition.....	67
3.3	Meta-Museum.....	71
3.4	Museum und Religion.....	73
3.5	Problematik der musealen Präsentation ethnografischer Objekte.....	80
3.6	Das Postkoloniale Museum.....	97
4	Beschreibungsansätze zur Musealisierung von Objekten	103
4.1	Beschreibungsansätze aus der Literatur- und Sprachwissenschaft.....	103
4.2	Heterotopie nach Michel Foucault.....	106
4.3	Beschreibungsansatz von Robert Smithson.....	110
5	Das Museum Schnütgen.....	121
5.1	Museumskonzeption.....	121
5.2	Historie des Museum Schnütgen.....	125
5.3	Kommentierter Rundgang durch die Dauerausstellung.....	131
5.3.1	Der Museumsbau.....	131
5.3.2	St. Cäcilien.....	134
5.3.3	Die Studiensammlung.....	138
5.3.4	Der Cäciliengarten.....	139
5.4	Analyse der musealen Inszenierung.....	139
6	Das Rautenstrauch-Joest-Museum.....	149
6.1	Museumskonzeption.....	149
6.2	Historie des Rautenstrauch-Joest-Museum.....	155

6.3	Kommentierter Ausstellungsrundgang durch die Dauerausstellung	161
6.3.1	Prolog und Einführung	163
6.3.2	Themenbereich „Die Welt erfassen“	163
6.3.3	Themenbereich „Die Welt gestalten“	167
6.3.4	Epilog	174
6.4	Analyse der musealen Inszenierung	174
7	Vergleich der Konzeptionen und der museologischen Ansätze	203
7.1	Grundlegender Vergleich der beiden Museen	203
7.1.1	Konzeptionelle und inhaltliche Gemeinsamkeiten	203
7.1.2	Konzeptionelle und inhaltliche Unterschiede	212
8	Fünf exemplarische museologische Fallstudien.....	215
8.1	Das Museum für Ostasiatische Kunst	215
8.1.1	Museumskonzeption	215
8.1.2	Historie des Museum für Ostasiatische Kunst	216
8.1.3	Kommentierter Ausstellungsrundgang	223
8.1.4	Analyse der musealen Inszenierung	226
8.2	Das Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud	228
8.2.1	Museumskonzeption	228
8.2.2	Historie des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud	228
8.2.3	Kommentierter Ausstellungsrundgang durch die Abteilung Mittelalter	233
8.2.4	Analyse der musealen Inszenierung	239
8.3	Das Museum Ludwig	247
8.3.1	Museumskonzeption	247
8.3.2	Analyse des Ausstellungsparcours	253
8.3.3	Analyse der musealen Inszenierung	255
8.4	Museum für Angewandte Kunst Köln	257
8.4.1	Museumskonzeption	257
8.4.2	Historie des Museum für Angewandte Kunst Köln	259
8.4.3	Kommentierter Ausstellungsrundgang durch die Dauerausstellung	265
8.4.4	Analyse der musealen Inszenierung	269
8.5	Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln	274
8.5.1	Museumskonzeption	274
8.5.2	Historie des Kolumba Museum	276
8.5.3	Kommentierter Ausstellungsrundgang	278
8.5.4	Analyse der musealen Inszenierung	282

9	Vergleich der Konzeptionen und der museologischen Ansätze	287
9.1	Museumsarchitektur	287
9.2	Vergleiche der museologischen Konzeptionen	293
10	Transkultureller Ansatz in der Musealisierung am Beispiel der Kölner Museen .	309
11	Fazit	315
12	Anhang	319
13	Literaturverzeichnis.....	323

1 Einleitung

Das Museum als Heterotopie, als anderer Ort, Ort des »Anderen«, Ort des Andersseins oder – wie es der Titel dieses Forschungsvorhabens „Heterotopie im Museum“ impliziert – ein »anderer Ort im Museum«. Dieser Ort, der durch die lokalen Spezifika und die klassifizierende Bedeutung für seine Objekte und Inhalte, durch seine Namensgebung und seine Programmatik präfigurative Bedeutung hat, soll hier untersucht werden. Die Frage ist, inwiefern die Lokalisierung selbst, die Namensgebung und das museale Display zu einer Interaktion der Objekte im Museum und zu konkreten Bedeutungszuweisungen auf unterschiedlichen Ebenen führen. Die Gesamtschau dieser Aspekte bildet die Basis für die Betrachtung des einzelnen Museums. Mit ihrer Hilfe wird unter Einbeziehung aller dazugehörenden Parameter das Museum inhaltlich geprägt und das Objekt gleichzeitig klassifiziert. Der Ablauf dieses präfigurativen Klassifizierungsprozesses soll innerhalb des Forschungsvorhabens analysiert und erläutert werden. Das Museum als Heterotopie und gesellschaftlicher Ort spiegelt diese Klassifizierungen in vielfacher Hinsicht wider. Diese thematische und museologische Zuordnung erfolgt durch die inhaltlichen Fokussierungen der musealen Institutionen. Museen sind zugleich realisierte Utopien ihrer wissenschaftlichen Teams und Ort der konkreten Ambivalenz, gekennzeichnet durch einen gesellschaftlichen Auftrag einerseits und die Infragestellung ihrer selbst andererseits. Sie sind Schaukasten und Phänotyp ihrer institutionellen Entwicklung und Historie.

Innerhalb dieser Studie¹ werden sieben Kölner Museen museologisch analysiert.² Das Museum Schnütgen mit seiner bedeutenden Sammlung „mittelalterlicher Kunst“³, das Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt mit seinem auf ethnografischen Objekten ausgerichteten Sammlungsschwerpunkt in Köln, das Museum für Ostasiatische Kunst, das Museum für Angewandte Kunst Köln (MAKK), das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, das Museum Ludwig sowie das Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln werden anhand ihrer Dauerausstellungen vorgestellt, empirisch analysiert und verglichen.⁴ Das Museum Schnütgen und das Rautenstrauch-Joest-Museum liegen in unmittelbarer Nachbarschaft im

¹ Zum Sprachgebrauch innerhalb dieser Arbeit zitiere ich den „Ausst.-Kat. 2016: Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart, hg. v. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2016“, zur gleichnamigen Ausstellung, in dem es vorab heißt: Es „... wird weitgehend versucht, rassistische oder pejorative Sprache des kolonialen Diskurses nicht zu reproduzieren“. Bei der vereinzelt Verwendung von Begriffen, die aus zitierten Quellen stammen, werden diese gesondert mit Anführungszeichen gekennzeichnet; dies geschieht insbesondere im Falle von kolonialen Euphemismen.

² S. Anhang Tabelle 1: Besucherinformationen zu den behandelten Museen. Stand 24.07.2019. [Informationen wurden der jeweiligen Webpräsenz der Museen entnommen].

³ S. a. die Ausführungen in Kapitel 5.4.

⁴ Es werden die musealen Präsentationen aus den Jahren 2012–2017/18 dieser Arbeit als Basis zugrunde gelegt.

Kulturkomplex am Neumarkt. Seit der Eröffnung des Kulturkomplexes im Jahre 2010 sind beide Museen über das gemeinsam genutzte Foyer miteinander architektonisch verbunden. Die anderen Museen dieser Studie sind über die Innenstadt Kölns verteilt.⁵

Der Begriff Dauerausstellung wird in vielfacher Form verwendet, jedoch gibt es trotz der auf den ersten Blick intuitiv einleuchtenden Bedeutung keine allgemein akzeptierte Definition. Das Wort als solches impliziert, dass es sich um eine Ausstellung von längerer Dauer handelt, die nicht a priori temporär begrenzt ist, wie es für eine Sonder- bzw. Wechsausstellung der Fall ist. Außer dieser offensichtlichen Negativabgrenzung gibt es nur wenig konkrete Anhaltspunkte, die zu einer exakten Definition mit klar nachvollziehbaren Kriterien führen könnten. Die Synopse der verschiedenen Annäherungen an den Begriff der Dauerausstellung ergibt den hier verwendeten Konsens: Es handelt sich um ein langfristiges, nicht temporäres, jederzeit in der spezifischen Institution der Öffentlichkeit zugängliches Ausstellungsereignis. Dieses ist gemeinhin für die präsentierende Institution von hoher Wichtigkeit und bildet die Basis des musealen Vermittlungsangebotes. Die Dauerausstellung [permanente Sammlung] ist der *Nucleus* der musealen Institution und präzisiert deren museale Inhalte und Ziele.⁶ Anhand der Dauerausstellung soll es möglich sein, den Topos des Museums langfristig den potenziellen Rezipienten zugänglich zu machen.⁷

Das Museum erfüllt als Ort lebenslangen Lernens einen Bildungsauftrag. Basis hierfür sind seine Sammlungen: Originale Objekte, mit denen Ausstellungen zu historischen, kulturhistorischen, künstlerischen, naturwissenschaftlichen oder technikgeschichtlichen (etc.) Themen entwickelt werden. Die Informationen beruhen auf neuen Erkenntnissen, sie werden allgemein verständlich und ansprechend dargeboten. Jeder Ausstellung liegt ein Vermittlungskonzept zugrunde, das sich an den Bedürfnissen und Erwartungen der Besucher/innen orientiert.

- Die Dauerausstellung zeigt einen repräsentativen Querschnitt der eigenen Sammlung in nachvollziehbarer Gliederung und ansprechender Präsentation.
- Ausgehend von den vorhandenen Schwerpunkten bietet die Wechsausstellung weitere Themen an – aus der eigenen Sammlung, mittels Leihgaben oder übernommenen (Wander-)

⁵ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=167&tid=95&nr=&kontrast=&schrift=&bild=122>. Zuletzt eingesehen am 20.10.2013.

⁶ Vgl. Miller 2017, 5 f.

⁷ Vgl. Flügel 2005, 114, (114–116); Waidacher 2005, 144 f., (144–148); Habsburg-Lothringen 2009, 6 f., http://www.museumsbund.at/uploads/neues_museum_archiv/2009_3.pdf. Zuletzt eingesehen am 13.07.2017; Habsburg-Lothringen 2012a, 9–18, die Autorin bezeichnet den Begriff der Dauerausstellung als „Synonym“, dessen Bedeutung, je nach „Zeit, Ort und Museumssparte“ divergieren könne. Diese Varianz der Begrifflichkeit führt zu den Titulierungen, „Schausammlung, Sammlungspräsentation, ständige und permanente Sammlung.“ (S. ebd., S. 9, Fn.1, 17); Wenger 2015, 28 f. (28–35), verweist auf die Definition des Deutschen Museumsbundes und ICOM Deutschland 2006. Der Deutsche Museumsbund formuliert seine „Standards für Museen“, „bewusst allgemein und offen“, dabei wird auf die „individuelle Weiterentwicklung durch die Museen“ durch die konkrete Anwendung dieser Standards verwiesen. [Vgl. <http://www.museumsbund.de/museumsstandards-2/>. Veröffentlicht am 30. März 2017, zuletzt eingesehen am 13.07.2017].

Ausstellungen. Sie kann dem Publikum auch zeitlich begrenzt neue Forschungsergebnisse zum eigenen Bestand vorstellen.⁸

Dauerausstellungen bestehen genuin aus Objekten der ständigen Sammlung. Diese ist die Summe aller Objekte der musealen Institution und Bestandteil des Fundus des Museums. Die Objekte sind wissenschaftlich dokumentiert und bearbeitet worden sowie Eigentum des Museums.⁹ In diesem Sinne werden Museen als öffentlich-rechtliche Schutzräume charakterisiert, die subjektive Setzungen mithilfe von Objekten erklären.¹⁰

Ausstellungen in Museen bilden kein „starres Konzept“, sondern sind Ausdruck und zugleich Spiegelbild ständiger Veränderungen. Sie bilden ein „heterogenes Medium“ und unterliegen einem zeithistorischen Wandel.¹¹ Museale Ausstellungen sind Phänotyp einer kulturellen Praxis des Präsentierens. Sie verweisen in ihrer „historischen Bedingtheit“ auf die aktuellen und historischen Parameter, von denen sie letztlich abhängig sind.¹² Sie sind Ausdruck einer epistemischen Präsentation von Bedeutungsträgern sowie Phänotyp dieser Inhalte.¹³ Dauerausstellungen unterliegen in diesem Kontext generell keinem [großen] Wandel.¹⁴ Sie bestehen länger fort und verändern sich nicht mit der Schnelligkeit, die für Wechselausstellungen gültig sind. Sie repräsentieren inhaltlich und phänotypisch die Quintessenz der jeweiligen Institution. Dauerausstellungen stehen für Beständigkeit. Wechselausstellungen fungieren oftmals als Labore für neue Ausstellungsoptionen und unterliegen damit zwangsläufig den aktuellen Strömungen in Gesellschaft, Wissenschaft und Kulturbetrieb.¹⁵ Sie bilden für die musealen Institutionen die Möglichkeit, sich in kürzeren Intervallen auf aktuelle Themen zu fokussieren und diese in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen.¹⁶ Sie können Ausdruck experimenteller Optionen für zukünftige Veränderungen innerhalb der Dauerausstellung sein. Ausdruck der Kernaussage und des Topos der spezifischen Institution ist allein die Dauerausstellung. Aufgrund des längeren zeitlichen Bestandes und der größeren Relevanz für das museale Display und der damit einhergehenden Intention, fokussiert sich die vorliegende Arbeit auf die Dauerausstellungen in den ausgewählten Institutionen. Gegebenenfalls wird zur Konkretisierung einzelner Aspekte Bezug auf ausgewählte Sonder- und Wechselausstellungen genommen.

⁸ Gemeinsame Standards des Deutschen Museumsbundes und ICOM Deutschland 2006. Vgl. <http://www.museumbund.de/wp-content/uploads/2017/03/standards-fuer-museen-2006-1.pdf>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2017.

⁹ Vgl. Waidacher 2005, 320 „Musealisierung“, 322 „ständige Sammlung“; Miller 2017, 5 f.

¹⁰ Sinngemäße Übersetzung durch die Verfasserin. Vgl. Miller 2017, 9.

¹¹ Vgl. Reitstätter 2015, 23, 24–29, 65. Zur Historie und erfolgreichen „Karriere“ der Ausstellung.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. Waidacher 2005, 317, „Ausstellung“.

¹⁴ Auch hier gilt der Grundsatz, dass Ausnahmen die Regel bestätigen.

¹⁵ Vgl. Gillmann 2016, 260.

¹⁶ Vgl. Wenger 2015, 37.

Alle hier genannten musealen Fallbeispiele sind Ausdruck der Alterität der multi-nationalen Großstadt Köln und stellen zugleich auch ein historisch gewachsenes Spiegelbild dieser Entwicklung dar.¹⁷ Die Stadt Köln und ihre Bürger sind lebendige Bestätigung und zugleich Bejahung eines gelebten Miteinanders. Das ist Ausdruck des heutigen Zeitgeistes des 21. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Präsentationsform an sich als auch das Ergebnis der historischen Entfaltung der Museen. Alle Fallbeispiele verfügen über eine konkrete lokale Anbindung an den kulturellen Kontext der Stadt Köln.¹⁸ Aber nicht nur die gemeinsame Lokalisierung in der Stadt Köln, sondern auch die örtliche Kontextualisierung in historischer und verwaltungsrechtlicher Hinsicht ist konstituierend für die Museen. Trotzdem besitzt jedes Museum sein Alleinstellungsmerkmal, welches innerhalb der kulturellen Szene der Stadt für eine Abgrenzung im positiven Sinne gegenüber den übrigen Museen verantwortlich ist.

Die Vielfalt innerhalb einer städtischen musealen Szene kann zwischen den verschiedenen Institutionen Synergien schaffen. Dazu können insbesondere Themen der transkulturellen Kunstgeschichte beitragen, die dem isomorphen Trend der *Blockbuster*-Ausstellungen entgegenwirken. Infolgedessen kann die Dauerausstellung der Museen stärker in das Zentrum der Aufmerksamkeit der Rezipienten rücken.¹⁹ Die Vielfalt der Kölner Museen bietet hierzu eine exemplarische Ausgangsbasis. Das Herausarbeiten der Ansatzpunkte, die die transkulturelle Kunstgeschichte bereithält, ist dann die eigentliche Herausforderung.

James Clifford stellt in seinem Werk „The Predicament of Culture“, 1988, dar, dass in Europa in der Gründungsphase der ethnologischen Museen und der Etablierung des dazugehörigen universitären Forschungsfeldes, Objekte aus dem globalen Süden bzw. außerhalb Europas wahlweise als „Antiquitäten“ oder „Groteske“ taxonomiert worden seien.²⁰ Dadurch erfolgte eine Einordnung der materiellen Hinterlassenschaften der verschiedenen Kulturen in Kunst- oder Kulturobjekte. Während dieser Gründungsphase fand also eine implizite »Art/Artifact-Taxonomierung« statt. Sie präfigurierte in prophetischer Form die spätere *Art/Artifact*-Diskussion des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Diese Kategorisierung der

¹⁷ Hier kann eine Analogie i. S. v. Pippel [Pippel 2013, 17] gezogen werden, die ein solches Phänomen für die beiden Pariser Museen *Musée du Quai Branly (Quai Branly)* und im *Cité nationale de l'histoire de l'immigration (Cité)* feststellt. Sie beschreibt den Umgang der beiden Museen mit dem »kulturell Anderen« und den mannigfachen Objekten, die in den beiden Museen sowohl als Institution als Bestandteil der musealen Sammlung als auch im Sinne einer architektonischen Hülle lokalisiert sind.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Das Phänomen der „*Blockbuster*-Ausstellungen“ und der hohen Anzahl an Wechselausstellungen als Ausdruck einer immer stärker werdenden „Eventisierung“ und Generierung von Besucherrekorden.

²⁰ Vgl. Clifford 1988, 103 f., (94–107); Grossmann 2018, 22.

Objekte perpetuierte die historisch-kolonialen Machtstrukturen aufgrund der institutionellen Wirkmacht und Bedeutung europäischer Museen.²¹

Die Fragestellung nach diesem einen, womöglich verbindenden oder trennenden Charakter der musealen Inhalte der hier exemplarisch vorgestellten Institutionen soll daher einer der Kernpunkte der Arbeit sein. André Malraux²² hat bereits 1951 in *Les voix du silence*, »*Le musée imaginaire*«,²³ dargestellt:

Ein romanisches Kruzifix ist bei seinem Entstehen ebenso wenig ein Werk der Skulptur gewesen wie Cimabues ‚Madonna‘ ein Bild; selbst die Pallas ‚Athene‘ des Phidias war in diesem Sinne keine Statue.

Unsere Beziehung zum Kunstwerk ist so stark durch die vermittelnde Rolle des Museums bestimmt, dass wir uns kaum vorzustellen vermögen, es gäbe dieses Museum nicht, habe es da, wohin die europäische Kultur unserer Zeit niemals gedungen ist, oder da, wo sie unbekannt blieb, sogar überhaupt niemals gegeben; noch auch, dass wir es seit kaum zweihundert Jahren kennen. Das 19. Jahrhundert hat vom Museum gelebt, auch wir tun dies noch, ohne dabei zu bedenken, dass es dem Beschauer eine vollkommen neue Beziehung zum Kunstwerk aufgezwungen hat. Ihm ist es zum Teil zuzuschreiben, wenn die Kunstwerke, die es in sich vereinigt, ihrer eigentlichen Funktion enthoben und dafür in Bilder verwandelt sind; selbst die Bildnisse sind diesem Verwandlungsprozess nicht entgangen. (...)

Zur gleichen Zeit, als das Museum dem Kunstwerk seine ursprüngliche Funktion nahm, löschte es in nahezu allen Porträts (selbst wo diese nur geträumtes verbildlichten) fast alles Modellhafte. Für das Museum gab es kein Palladium mehr, keine Heiligen, keinen Christus; die Begriffe Verehrung, Ähnlichkeit, Fantasie oder Schmuck sind mit seinen Objekten nicht mehr verbunden: Dafür hat es nun Abbilder von Dingen, die etwas anderes als die Dinge selbst sind und gerade auf diese spezifische Unterschiedenheit ihre Daseinsberechtigung gründen. (...)

Das Museum enthebt das Kunstwerk der ‚profanen‘ Welt, um es mit Werken entweder gegensätzlicher oder gleicher Richtung zusammenzubringen. Es stellt Metamorphosen gegeneinander. (...)

Unsere Beziehung zur Kunst ist seit mehr als hundert Jahren immer intellektueller geworden. Das Museum zwingt zu einer Auseinandersetzung mit allen Ausdrucksmöglichkeiten der Welt, die es in sich vereint, zur Frage nach dem, was in ihnen allen das Verbindende ist.²⁴

Marcel Duchamp dagegen wird mit den Worten zitiert, dass jegliche Form der Musealisierung von Kunst einem Todesurteil für die Kunst gleichkomme.²⁵ Die Kunstwerke seien aus ihrem genuinen, epistemischen Kontext genommen worden.²⁶ In diesem Diskurs sei auf Malraux und

²¹ Vgl. Grossmann 2018, 22 f.; Clifford 1988, 98.

²² André Malraux wird in diesem Zusammenhang für diese hier wieder gegebene Aussage zitiert und verwendet. Der Autorin sind die politischen und biographischen Kontroversen gerade im Lichte der postkolonialen Diskussionen in Zusammenhang mit André Malraux bekannt. S. a. Grasskamp 2014, 21–27.

²³ Im Englischen 1953, „The Voices of Silence“ und in deutscher Sprache „Stimmen der Stille“ 1956.

²⁴ Vgl. Malraux 1956, 11 f.; s. a. S. 11–14.

²⁵ Vgl. Ladleif 1998, 131.

²⁶ Vgl. ebd.

Hudson verwiesen, der den hier zitierten Worten André Malraux folgende Worte²⁷ angefügt hat:

A stuffed tiger in a museum is a stuffed tiger in a museum, not a tiger.²⁸

Diese Aussage ist vielmehr in Analogie zu „Ceci n’est pas une pipe (...)“;²⁹ „Ceci n’est pas une“ »Tiger« im Sinne von René Magritte³⁰ zu verstehen. Der Tiger, als das taxidermische Objekt oder das Tier innerhalb einer musealen Ausstellung, ist nicht das, was es zu sein vorgibt – oder vielmehr zu sein scheint. Er ist mit mannigfachen neuen epistemischen Inhalten durch die Aufstellung im Museum versehen worden und hat eine Transformation zur *Nouophore* vollzogen.³¹

Thematisch wird hier die Brücke zu einem interdisziplinären Fragenspektrum geschlagen, in dem es um die Ambivalenz von musealen Inhalten, Kontexten, Meta-Fragen der Einzelinstitutionen und Ausstellungsinhalten geht. Sie sollen epistemisch erfasst und analysiert werden. Die unterschiedlichen Ausstellungen dieser Fallstudie vermitteln den Rezipienten nicht die *eine* singuläre oder schablonenhafte Interpretationsoption, sondern sie bieten vielmehr eine eigene mannigfache Lesbarkeit. Diese unterschiedlichen Optionen eröffnen sich den Besuchern allerdings mangels von Informationsangeboten zur Mehrdeutigkeit und der Vielfalt der historischen und aktuellen Hintergründe nicht als »self-fulfilling prophecy«. Sie müssen den Rezipienten aktiv unterbreitet werden, damit diese sich umfassend mit ihnen auseinandersetzen können. Dabei soll es das Ziel sein, mithilfe dieser vergleichenden Darstellung den Wandel der Bedeutungszuweisung, die durch das Ausstellen des jeweiligen Objektes im spezifischen Museum erfolgt, zu charakterisieren.³²

Allen musealen Objekten ist eine Mahnfunktion³³ in Bezug auf ihren ursprünglichen Kontext inhärent. Diese besteht unabhängig vom Aufenthaltsort im jeweiligen Museum. Es ist gerade diese Unabhängigkeit, die diese Funktion begründet. Wie mit dieser objektinhärenten

²⁷ „Ein romanisches Kruzifix ist bei seinem Entstehen ebenso wenig ein Werk der Skulptur gewesen wie Cimabues ‚Madonna‘ ein Bild; selbst die Pallas ‚Athene‘ des Phidias war in diesem Sinne keine Statue“. Vgl. Ladleif 1998, 131.

²⁸ Vgl. Walz 2016, 374, verweist auf Hudson 1977, 7.

²⁹ René Magritte, *Der Verrat der Bilder*, 1929, Los Angeles County Museum of Art, Öl auf Leinwand, 60 × 81 cm.

³⁰ René Magritte, *21.11.1889, Lessines–† 15.08.1969, Brüssel.

³¹ Vgl. Walz 2005, 321, „Nouophore“. Nouophoren sind Träger von Bedeutung. (*nous* gr. Sinn, Geist; *phero* gr. Tragen).

³² Vgl. hierzu Naylor/Hill 2011, 64–75.

³³ Es sind vielmehr „Objekte mit Mahnfunktion“. Dieser Terminus beschreibt das Bemühen und das Ansinnen, gesellschaftliche Fragen und Diskussionen historisch und zeitgenössisch in der Institution [Heterotopie] Museum aufzuwerfen bzw. aufzugreifen.

Mahnfunktion in den unterschiedlichen musealen Institutionen umgegangen wird, ist ein weiterer wichtiger Untersuchungsaspekt. Sie knüpft unmittelbar an ethische Fragestellungen an, die nicht nur die Übernahme von Verantwortung gegenüber dem einzelnen Objekt betrifft. Es ist vielmehr die Möglichkeit, einen tragfähigen Anspruch und ein Credo für die Zukunft der Museen als Hüter des kulturellen Erbes zu begründen und mithin deren Bestandsschutz zu gewährleisten.³⁴

Te Heesen zitiert Krzysztof Pomian in dem Sinne, als das dieser „für eine vom Objekt her verstandene Geschichtsschreibung“³⁵ plädiert: „Wir müssen bei dem ansetzen, was sich in unseren Augen darbietet.“³⁶ Dieser Gedanke wird innerhalb dieser Arbeit weiter fortentwickelt, indem auf der Basis der Objekte als Vertreter der materiellen Kultur Verbindungen und Gemeinsamkeiten im transkulturellen Sinne aufgezeigt werden sollen. Das soll explizit unabhängig von den „akademisch, ideologisch-geprägten Kategorisierungen und Betitelungen“ der untersuchten Museen geschehen. Dieser Ansatz ist insofern gerechtfertigt, als dass das Objekt als solches die Grundlage aller musealen Sammlungen und Ausstellungen bildet. Es ist die Hinterlassenschaft der materiellen Kultur. Daher können Museen nur sehr diffizil ohne Objekte gedacht werden, und auch das nur auf exorbitante Ausnahmefälle beschränkt.³⁷ Es gilt, sich der Vergangenheit anhand der zeitgenössischen Implikationen und mithilfe der zeitgenössischen Erkenntnisse adäquat zu stellen. Dabei sollen die Fehler der Vergangenheit nicht wiederholt oder bestätigt werden. Grasskamp verweist in seinen „Sonderbare(n) Museumsbesuche(n)“ auf J.D. Salingers Roman „The Catcher in the Rye/Der Fänger im Roggen“ auf den Museumsbesuch des Protagonisten Holden Caulfield im Museum of Natural History in New York und dessen affirmative Unterscheidung musealer Klassifizierungen in Museen, „wo die Bilder sind“, und solchen, „in denen die Indianer sind.“³⁸ Salinger skizziert die Wahrnehmung und zugleich Stigmatisierung der musealen Inhalte sowie die Perpetuierung der Stereotype in Bezug auf das vermeintlich „Andere/Fremde“.

In der hier charakterisierten Diversität der untersuchten Institutionen zeigen sich zugleich auch deren Gemeinsamkeiten, und hier insbesondere die intrinsische Option zum

³⁴ Der leider oftmals in der Retrospektive der Menschheitsgeschichte utopisch war und ist, auch im Lichte der jüngsten Ereignisse.

³⁵ Vgl. Heesen/Spray 2001, 10.

³⁶ Vgl. ebd.; Raulff, Ulrich: Die Museumsmaschine. Krzysztof Pomian spricht über Semiophoren und Mediatoren. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 228, 30.09.1992. Die Forderung, Geschichte von ihren Objekten her zu verstehen, wurde von dem Kunsthistoriker George Kubler in den sechziger Jahren vorgebracht. In: Kubler, George: Anmerkungen zur Geschichte der Dinge. Frankfurt a. M. 1982 (1962). S. a. Mohr 2011, 20, 22.

³⁷ Vgl. Heesen/Spray 2001, 11 f.

³⁸ Vgl. Grasskamp 2006, 16; J.D. Salingers Roman „The Catcher in the Rye/Der Fänger im Roggen“, Erstveröffentlichung 16.07.1951.

Kulturtransfer. Die verschiedenen Museen haben sich seit ihrer Gründung im Zeitraum rund um die Wende des ausgehenden 19. Jahrhunderts, frühen 20. Jahrhunderts – im Falle des Museum Ludwig sammlungsbedingt gegen Ende des 20. Jahrhunderts – immer wieder den sich verändernden gesellschaftlichen Gegebenheiten angepasst und sich in gewissem Maße „neu erfunden“. Daher wird insbesondere auch den historischen Aspekten der jeweiligen Gründungsphase entsprechende Beachtung geschenkt. Die museologischen Spezifika, Unterschiede und Gemeinsamkeiten werden innerhalb einer abschließenden museologischen Synopse dargestellt. Insofern bildet der Kern meiner Analyse eine bestehende, historisch gewachsene, städtische „Museumslandschaft“. Sie spiegelt sowohl den sozio-kulturellen Wandel als auch denjenigen des bürgerlichen Engagements wider.

1.1 Thesen dieser museologischen Arbeit

Die empirische Vorgehensweise innerhalb dieser Forschung soll die museologische Analyse der konzeptuellen und inhaltlichen Eigenheiten und Gemeinsamkeiten ermöglichen. Die ausgewählten Kölner Fallbeispiele sind insofern von Relevanz für diese empirische Untersuchung, als dass sie durchweg charakteristisch für die historische, akademische und museologische Entwicklung der Kölner Stadtgeschichte sind. Alle Museen der Stadt Köln gehen auf Schenkungen von Bürgern der Stadt zurück. Sie sind Ausdruck zivilgesellschaftlichen Engagements und Mäzenatentums.³⁹ Das Mäzenatentum des Kölner Bürgertums beschrieb Johann Wolfgang von Goethe im März 1816 im „Morgenblatt für gebildete Stände“ nach einem Besuch in Köln in Bezug auf das heutige Wallraf-Richartz-Museum folgendermaßen:

Eine gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts vorbereitete, in dem Gegenwärtigen aber sich mehr entwickelnde Leidenschaft zu den Resten alter Kunst, wie sie sich nach und nach aus dem trüben Mittelalter hervortat, erhielt reichlich Nahrung als Kirchen und Klöster aufgehoben, heilige Gemälde und Gerätschaften verkauft wurden. Mehrere Liebhaber werden genannt, die dergleichen zu retten und zu sammeln bedacht waren: die Herren Gebrüder Boisserée und Bertram, die Herren Wallraf, Lyersberg und Fochem (...); sodann wird mit Vergnügen erwähnt, wie geistreiche Besitzer und Künstler, um den ehemaligen Kirchenbildern eine schickliche Umgebung zu schaffen, scheinbare Hauskapellen ersannen, um dort fromme Gemälde und Gerätschaften in altem Zusammenhang und mit Würde zu bewahren. Hierauf wird beachtet, wie leicht ein Gouvernement hier einwirken kann, indem es den frohen Willen der Liebhaber begünstigt und sobald derselbe sich aus irgendeiner Ursache seines Gesammelten entäußern mag, solche einer anzulegenden öffentlichen Kunstsammlung aneignet. Als Fundament eines solchen öffentlichen

³⁹ Von diesem, bis heute existierenden Mäzenatentum und gesellschaftlichen Engagement zeugen die verschiedenen Freundeskreise der Museen, der Kunstverein der Stadt Köln und die vielen Schenkungen an die Museen der Stadt Köln. S. a. Czymbek 2008, 271, der auf die Schenkung der Sammlung sowie die Mäzenatenpersönlichkeit von Ferdinand Fritz Wallraf als dem „eigentlichen Begründer des Kölner Museumswesens“ verweist. Aus dessen Sammlung finden sich heute Objekte in den unterschiedlichsten Kölner Museen und er verfügt bis heute über eine Vorbildfunktion für die Bürger und Mäzene der Stadt Köln.

Schatzes wird die Sammlung des Herrn Wallraf gepriesen; hinreichendes Lokal wird gewünscht, eine geistreich geschmackvolle Aufstellung vorgeschlagen und eine Einrichtung angedeutet, einer Gegend angemessen, wo das Wissen und Besitzen nur insofern geschätzt werden kann, als es unmittelbar ins Leben tritt.⁴⁰

Wissenschaftshistorisch ist die Separierung der einzelnen Museen von Relevanz und Phänotyp einer historisch gewachsenen Entwicklung. Es handelt sich hier um eine historische Parallelentwicklung, die nicht allein auf der Trennung des akademischen Fächerkanons basiert, sondern vielmehr auch mit den Stiftungs- und Gründerpersönlichkeiten zusammenhängt. Diese wiederum waren gedankliche „Kinder ihrer Zeit.“⁴¹ Ein verbindendes Element, das aufgrund der inhaltlichen Diversifikation der verschiedenen Museen nicht offensichtlich erscheint, ist die Tatsache, dass unterschiedliche »Säkularisations-« bzw. kulturell analoge Prozesse die Basis für den Eingang der Objekte in die unterschiedlichen Museen waren.⁴² Sie stellen keinen einfachen Auflösungsprozess einer traditionellen Religion dar, sondern sind vielmehr Ausdruck der Transformation eines vorherrschenden Wertesystems hin zu unterschiedlichen Ideologien. Diese sind wiederum Phänotyp der Arbeits- und Machtprozesse der damit in Zusammenhang stehenden Institutionen und deren Politik.⁴³

Die Frage nach kultureller Alterität und Integrität der »eigenen Kultur« sowie eine damit einhergehende Identifikation mit dem vermeintlich »Anderen/Fremden« stellt einen weiteren Aspekt von erheblicher Bedeutung in der Analyse dar. Das Interesse für Letzteres ist zugleich bestimmt durch das Bedürfnis nach Abgrenzung und das sich Vergewissern der eigenen Identität. Diese Motive haben – neben anderen – gleichermaßen bei der Gründung der Museen bzw. im Besonderen bei der Entstehung der Sammlungen eine Rolle gespielt.⁴⁴ Vor dem Hintergrund der heutigen multikulturellen Entwicklungen und Verschiebungen des 20. und 21. Jahrhunderts ist dieses Motiv unbedeutend geworden. Für einen Großteil der Bürger der Stadt Köln und Europas stellt nicht mehr die lokale Ursprungskultur ihres Wohnorts die vermeintliche „eigene

⁴⁰ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, in: Morgenblatt für gebildete Stände (Stuttgart, Tübingen, Cotta Verlag), Band 10, Nr. 60, Sonnabend 09.03.1816, 237 f., Bayerische Staatsbibliotheken digital, MDZ, Münchner Digitalisierungs-Zentrum, Digital Bibliothek, http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10531673_00253.html. Zuletzt eingesehen am 19.10.2016. Borger 1987, 11.

⁴¹ Vgl. Fenner 2010, 41,43, im Falle von Wilhelm Joest, einem der Namensgeber des Rautenstrauch-Joest-Museum, ist überliefert, dass er in den politischen Vorstellungen seiner Zeit verhaftet war und von „der geistigen Überlegenheit und dem daraus resultierenden Machtanspruch der Europäer überzeugt war“. Ähnliches gilt für Alexander Schnütgen, der ganz dem „Rettungsgedanken“ seiner Zeit verhaftet war. Phillips hebt hervor, dass Kunstgeschichte und Anthropologie in der Vergangenheit über mehr Gemeinsamkeiten verfügten, als es oftmals vermutet wird. Beide Fachgebiete waren in ihren Anfängen im ausgehenden 19. Jahrhundert durch das Ethos des kapitalistischen Imperialismus geprägt, mit dem dominanten Paradigma eines wissenschaftlich basierten Wissens, das auf naturwissenschaftlicher Forschung basieren sollte. Vgl. Phillips 2011, 106.

⁴² Vgl. Borger 1987, 11 f.

⁴³ Vgl. Luckmann 1963, 65, in diesem Sinne auch Blumenberg 1985, 16.

⁴⁴ Vgl. Hoffmann 2015, 187.

kulturelle Identität“ dar, sondern es steht ihnen vielmehr das vermeintlich »Andere/Fremde« kulturell näher.⁴⁵ Sie sind mit diesen Kulturen und Kontexten enger verwurzelt als der lokale europäische/deutsche/rheinländische oder „kölsche“ Kontext es vorzugeben vermag. Diese Wandlung der kulturellen Umgebung in seinen vielschichtigen Dimensionen bewirkt, dass die kulturelle Identität der Bürger einem „Vexierbild“ oder einem „Gemischten Doppel“⁴⁶ ähnelt. Die multikulturelle Verankerung der Bevölkerung lässt einen bedeutsamen Anteil der Bürger über Teilidentitäten verfügen.⁴⁷ Der Begriff von „Heimat“ im 21. Jahrhundert ist transloziert. Als Folge können museale Ausstellungsinhalte, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei der Museumsgründung vermeintlich „fremd“ waren und etwas „Exotisches“ symbolisierten, heute für die Besucher „kulturell“ gesehen „alte Bekannte“ sein. Der tatsächliche Wiedererkennungswert steigt gegenüber dem historischen sozio-kulturellen Kontext, und zwar bedingt durch die Bestätigung der Sehgewohnheiten der Rezipienten. Für die Museen folgt damit der Zwang zur Umorientierung, die im Sinne einer aktiven Gestaltung neue Optionen in Bezug auf die Eigendefinition und die Vermittlung hervorbringen kann.

Deutschland und Europa haben sich durch die vielen historischen und zeitpolitischen Umwälzungen des 20. und 21. Jahrhunderts gewandelt. Es lässt sich heute nicht mehr eine „Monokultur“ statuieren, die für eine wie auch immer ausgeprägte, viel zitierte „Leitkultur“ herangezogen werden könnte. Es handelt sich vielmehr um eine „plura-kulturalistische“ Gesellschaftskultur in Abkehr zur „mono-kulturalistischen“ Einordnung in der Vergangenheit.⁴⁸ Mit Heidegger⁴⁹ lässt sich innerhalb dieses Kontextes darauf verweisen, dass die Wunderkammern der Renaissance durch die in diesen verwahrten Objekte und Bestandteile eine „Darstellung der Welt“⁵⁰ innerhalb deren räumlicher Grenzen präsentierten.⁵¹ Die Struktur und Inhalte wiederum waren Bestandteil des Weltbildes und der Überzeugung ihrer Eigentümer.⁵² In Analogie

⁴⁵ Luepken beschreibt die Integration des „kulturell Anderen/Fremden“ als Teil der eigenen Kultur, die im postkolonialen Museum stattfindet. In multikulturellen Gesellschaften lebt das vorher „Unerreichbare“, „Fremde“ heute im 21. Jahrhundert „next door“, nebenan als Teil der Gesellschaft. Vgl. Luepken 2011, 162.

⁴⁶ „Gemischte Doppel“ i. S. d. des Magazins der Süddeutschen Zeitung. Im Wege des „Gemischten Doppels“ werden wortspielartig Gegensatzpaare optisch und inhaltlich in vielschichtiger Form auf unterschiedlichsten kognitiven Ebenen miteinander in Bezug gesetzt.

⁴⁷ Pippel 2013, 18.

⁴⁸ Vgl. ebd., wobei hier hervorzuheben ist, dass die kulturellen Veränderungen in Frankreich und Deutschland nicht vollständig vergleichbar sind. Eine Analogie und Meta-Ebene des kulturellen Wandels mit allen nationalen sowie lokalen Besonderheiten lässt sich jedoch beobachten und charakterisieren.

⁴⁹ Martin Heidegger * 26.09.1889, Meßkirch–† 26.05.1976, Freiburg im Breisgau.

⁵⁰ „Darstellung“ der Welt „im Kleinen“, auf der Grundlage der räumlichen Gegebenheiten der spezifischen Wunderkammer. Anmerkung der Verfasserin.

⁵¹ Vgl. Heidegger 1951, 9, in: Hooper-Greenhill 1992, 118. Museen präsentieren den Rezipienten die Sammlungen der spezifischen Stifter. Sie haben gemäß ihren jeweiligen Vorlieben gesammelt und bilden daher die Basis für die so transportierten und kommunizierten politischen Anliegen. Vgl. Schuster 2006, 25.

⁵² Vgl. Hooper-Greenhill 1992, 118; Schuster 2006; Butler 1999, 1.

dazu kann abgeleitet werden, dass die institutionelle Setzung durch das Museum, das präsentierte Display und die dazugehörigen Inhalte Spiegelbild der Überzeugung und Geisteshaltung des Trägers der musealen Institution sind. Das „(Kunst-)Museum ist ein empfindlicher Seismograf kultureller Verfasstheit“ und somit immer Ausdruck des aktuellen kulturellen Phänotyps einer Gesellschaft.⁵³ Museen stehen als „gesellschaftliche Institution in unmittelbarer Korrelation mit den Werten der Gesellschaft und stärk(t)en durch die dort präsentierten Objekte das Selbstwertgefühl.“⁵⁴

Für die exemplarisch ausgewählten Kölner Museen bedeutet das einerseits, dass die Museen in ihrer „stadtgeografischen“ und musealen Institutionskonkurrenz eine Dichotomie aus historischem und aktuellem institutionellem, musealen Phänotyp bilden. Dieser stellt andererseits ein Spiegelbild der historischen und aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen dar. Das bedeutet für die Museen und ihre Träger die Wahrnehmung einer besonderen Verantwortung.⁵⁵ Kultur entsteht und entstand im Museum.⁵⁶ In einer multikulturellen Gesellschaft wie Köln ist es aus diesem Grunde umso wichtiger, auf das die einzelnen Museen und Objekte verbindende Element anstatt auf das Trennende zu fokussieren. Dieser Aspekt könnte ein positiver Impuls im Sinne der transkulturellen Kunstgeschichte sein.⁵⁷ In diesem Sinne äußert sich auch Margherita Parati, die in ihrem Artikel „Performance in the Museum Space (for a Wandering Society)“ erklärt, dass Museen Gegenstand einer durchgreifenden institutionellen und kulturellen Transformation sind, die auf den aktuellen Wandel, hervorgerufen durch globale Migrationsbewegungen [*contemporary „age of migrations“*], zurückgeht.⁵⁸ Die *geography of supermodernity* der zeitgenössischen Moderne des 21. Jahrhunderts ist zudem durch die Informationsflut sowie durch die „Reisebewegungen“ der Objekte, die weltweit ausgetauscht werden, gekennzeichnet.⁵⁹ Es ist eine wichtige, den Museen zugeschriebene Funktion, diese grundlegenden Muster aufzugreifen und in ihrer Gesamtheit miteinander zu verbinden, um den sozio-

⁵³ Vgl. Bonnet 2016, 87; Harris 2017, 5.

⁵⁴ Vgl. Schuster 2006, 23 (S. 23–25).

⁵⁵ Vgl. Butler 1999, 1, Cameron 1971, 17.

⁵⁶ In diesem Sinne, Jürgen Zimmerer, FAZ vom 09.08.2017, Nr. 183, Feuilleton, S. 11, „Der Kolonialismus ist kein Spiel. Die Verantwortlichen für das Humboldt-Forum haben noch nicht verstanden, welche Objekte sie zeigen wollen“.

⁵⁷ Schuster beschreibt diese Aspekte in seinem Kapitel über „Psychologie und Kunstmuseum“ für die Zeit des Nationalsozialismus und die erste Ausstellung im „Haus der Kunst“ in München, in dessen Auswahlkommission für die erste Ausstellung nach der Eröffnung Hitler persönlich saß und dass als Ort der „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ (1937–1944) fungierte.

[<http://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2016]. Vgl. Schuster 2006, 23–25.

⁵⁸ Vgl. Parati 2014, 99.

⁵⁹ Vgl. ebd.

kulturellen Wandel in lokaler wie in globaler Hinsicht zu kanalisieren.⁶⁰ Parati sieht das Museum als Symbol der *dominanten Identität* einer Gemeinschaft infrage gestellt. Diese Paradigmen rühren von den „Gewissheiten der Moderne“⁶¹ her und erscheinen in der postkolonialen Sicht als fragwürdig.⁶²

Der Ort der Kultur im Ensemble dieser Sinngestalten ist keine neben anderen (wie die Sinnhaftigkeit von Texten neben der von Bildern oder Landschaften steht). Zwar erschließen sich auch Kulturen unserem Verständnis – oder bleiben ihm fremd und verschlossen. Doch haben sie einen anderen Status als partikuläre Sinngegenstände wie Signale oder Kunstwerke. Eine Kultur ist ein Ganzes, ein Horizont von Bedeutsamkeit, innerhalb dessen ein Text oder eine Gebärde eine bestimmte Handlung bedeuten. Sie sind historisch entstandene kollektive Deutungssysteme, die den Lebensraum einer Gesellschaft, einer Zeit, einer Region in seiner Sinnhaftigkeit strukturieren und den in ihm Lebenden die Möglichkeit der Orientierung ihres Lebens geben. Es sind Systeme der Selbst- und Weltbeschreibung, der deskriptiven Typologisierungen, Wertordnungen und Lebensinterpretationen umfassen und sich in unterschiedlichen Gestalten kristallisieren.⁶³

Des Weiteren führt Angehrn aus, dass menschliche Individuen auf diese Bedürfnisse angewiesen seien, um ein Leben als soziales Lebewesen führen zu können. In diesem Kontext soll die eigene Lebensweise reflektiert werden.⁶⁴ Kultur ist somit immer eine Vielfalt von unterschiedlichen Handlungen oder Auffassungen und kann nicht im Sinne eines „One-Way-Tickets“ in eine Richtung (kolonial) aufoktroziert werden. Soziale Lebewesen sind vielmehr Ausdruck eines amorphen kulturellen Phänomens, das es auszugestalten gilt. Es handelt sich um eine amorphe Hülle, die mit „Ideen“ von Kuratoren und Rezipienten erforscht werden kann und einem stetigen Wandel unterliegt. Es soll hier auch im Verlauf dieses Diskurses darauf hingewiesen werden, dass über oder mithilfe der kulturellen Verortung eine individuelle und kulturelle Selbstdefinition stattfindet sowie eine „kulturelle Identität“ kultiviert wird.⁶⁵

Es wird daher in diesem Kontext angezweifelt, dass der verbindende und zugleich einordnende Aspekt im Hinblick auf die betrachteten Museen mit der Titulierung „kulturhistorisch“ adäquat beschrieben werden kann. Stattdessen soll der Begriff des »kulturrainen Museums« als neuer *Terminus Technicus* die Einordnung bzw. Positionierung derselben ohne Rückgriff

⁶⁰ Vgl. Parati 2014, 99.

⁶¹ Als Moderne wird hier kunstgeschichtlich der Zeitraum ab Mitte des 19. Jahrhunderts bezeichnet. Denn nach den Kunstkritiken von Charles-Pierre Baudelaire (* 09.04.1821, Paris–† 31.08.1867, Paris) wurde ab 1859 der Aspekt der Kunst für die Auffassung von Moderne/Modernité/Modernität zentral. Als epochal bestimmender Begriff für Geisteswissenschaftler gibt es den kleinstmöglichen Konsens, die Moderne historisch in den Zeitraum zwischen 1450–1600 anzusetzen. Vgl. Bonnet 2008, 10 f., 13 f., 10–39.

⁶² Vgl. Parati 2014, 99.

⁶³ Vgl. Angehrn 2014, 16.

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Es soll sich hier Pippel angeschlossen werden, die sich auf Stuart Hall und Julia Kristeva bezieht. Letztere gehen von der Annahme aus, dass „Identität eine differentiell gedachte Konstruktion und Beschreibung sei“. Vgl. Pippel 2013, 28, s. a. Hall, Stuart/Kristeva, Julia, [Étrangers à nous-mêmes]; *The Work of Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*, London u. a., 1997.

auf die Fortschreibung wirkmächtiger historischer, politischer der religiöser Episteme ermöglichen. Es wird auch die Kappung zur dezidiert europäischen Prägung des Begriffs »kulturhistorisch« dokumentiert. Zudem spannt der Begriff des »kulturaffinen Museums« den Bogen zu musealen Inhalten der zeitgenössischen Kunst, bietet also die Option an, die museale Gegenwart explizit einzuschließen. Auch wird die Bedeutung von Museen positiv konnotiert, denn Affinität zeugt in diesem Zusammenhang von besonderer Wertschätzung. Diese Begrifflichkeit ist mithin als nicht präfigurative Kategorie von Museen zu verstehen, die das historische als auch zeitgenössische Leben der Menschen in allen Facetten und Kontexten darstellen kann. Dabei kommt der Leitgedanke zum Tragen, dass eine genuine Deckungsgleichheit zwischen Museen existiert, die durch die statuierende Objektgenese und kulturelle Inhalte gekennzeichnet sind.

Das Suffix des beschreibenden Wortes »kulturaffin« ist affirmativ, jedoch nicht präfigurativ in Bezug auf zeitliche Phänomene und gegenüber spezifischen Kulturen. Es bezieht sich vielmehr dezidiert auf die Kultur selbst bzw. auf die Inhalte, die sie hervorbringt. Insofern eröffnet diese Titulierung die Option, dass in Museen, unabhängig von ihrem historischen, lokalen oder globalen Kontext, Inhalte und Themen auf Augenhöhe ohne diminuierende Prä- oder Suffixe koexistieren können. Deshalb kann der Terminus des »kulturaffinen Museums« nicht singular für Museen, die ausschließlich Objekte aus einem konkreten Kontext beinhalten, sondern für alle Museen verwendet werden, die materielle Hinterlassenschaften ausstellen. Dieser Begrifflichkeit ist der Respekt für alle Kulturen inhärent. Abgrenzungen oder explizite Spezifikationen in Bezug auf die konkreten Inhalte der Museen können zusätzlich über Untertitel oder Prä- bzw. Suffixe erfolgen. Im Sinne der Begegnung der globalen Kulturen auf Augenhöhe könnte dieser Terminus zuträglich sein.

Ein anderer Gesichtspunkt, dem hier nachgegangen werden soll, greift die Kritik von Brian O'Doherty am „weißen Ausstellungsraum“ der Moderne auf, artikuliert in der Abhandlung „Inside the White Cube“. Er stellt explizit die Frage, ob es heutzutage nicht wichtiger sei, Ideen zu haben und konstatiert: „Ideen sind wichtiger als Kunstwerke.“⁶⁶ Es werden Fragestellungen der Authentizität oder der Aura von Objekten aufgeworfen. Die Dekontextualisierung und epistemischen Veränderungen von Objekten könnten als Resultat obsolet sein. O'Doherty zur Folge wehrt der ideale Raum einer Galerie alle Hinweise, die den Rezipienten vom kontemplativen Genuss des Kunstwerkes abhalten, ab. Der Galerieraum wirkt demnach apotropäisch gegenüber Störungen des kontemplativen Kunstgenusses. Das Kunstwerk sei somit selbstbestimmt. Dieser

⁶⁶ Vgl. O'Doherty 1986, 9.

„ideale Raum“ soll über eine „gesteigerte Präsenz“ verfügen, die sich analog zur „Heiligkeit einer Kirche (...)“ mit »schickem« Design zu einem einzigartigen „Kultraum der Ästhetik“ verbinde und erfahrbar sei.⁶⁷ Die „gesteigerte Präsenz soll dadurch evoziert werden, dass ein „geschlossenes Wertesystem durch Wiederholung“ bestätigt wird. Auch die von Bonnet beschriebene „Ortlosigkeit frei entstehender Kunst“, der sog. „autonomen Kunst“, – *L'art pour l'art*⁶⁸ / „die Kunst für die Kunst“ / „die Kunst um der Kunst willen“ – wird als Grund angeführt, dass diese Objekte „zumeist in vermeintlich neutralen Räumen“ ausgestellt werden.⁶⁹ Dem *White Cube* kann auf Grund der *Art/Artifact*-Diskussion sowohl ein in- als auch ein exkludierendes Moment für die einzelnen Ausstellungsobjekte zugeordnet werden. Im Kontext des Konzepts des „kulturrainen Museums“ ist der *White Cube*-Ansatz mittels der verbindenden Elemente, der Hervorhebung der individuellen Aura und der Ausstellung der Objekte um ihrer selbst willen, über die verschiedenen Objektkategorien hinweg eine Option zur Inklusion.

Museen sind in der Vergangenheit und Gegenwart die Hauptprotagonisten der Theoriebildung gewesen.⁷⁰ Die Kunstgeschichte und Anthropologie sind zwei akademische Felder, die beide sowohl mit als auch an materiellen Objekten in ihren jeweiligen kulturellen Kontexten forschen und umgehen.⁷¹ Von ihrem Ursprung und ihrer empirischen Basis ausgehend handelt es sich um komplementäre Fächer, deren Entwicklungspfade sich im späten 19. Jahrhundert just zu dem Zeitpunkt getrennt haben, als die Sphären der von Menschen hergestellten materiellen Objekte in generell akzeptierte Kategorien und Hierarchien ästhetischen und kulturellen Ursprungs untergliedert worden sind.⁷²

Art, the achievement of Western fine Arts, became the preserve of art historians, while the arts of other peoples were assigned to the branch of anthropology called material culture studies. Since the end of the Victorian era the validity of this division has been called into question at regular intervals, and as the boundary between the disciplines has shifted, important cross-fertilizations have occurred.⁷³

⁶⁷ Vgl. O'Doherty 1986, 9; Vogel 2014, 117: Andreas Vogel merkt in Bezug auf den Vergleich des Galerieraumes mit dem „Etwas von der Heiligkeit einer Kirche“ von O'Doherty an, dass dieser nur metaphorisch gemeint sei und es sich nicht singular um einen Verweis auf den Kirchenraum handeln könnte. Sondern es sich um den in Anlehnung an den vom Theaterregisseur Peter Brook geprägten Begriff des „leeren Raumes“ handeln könne, der in der „reformierten Kirche“ als Definition für den Kirchenraum verwendet wird. S. a.: Peter Brook, *The Empty Space. A book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York 1968/ *Der leere Raum*, Hamburg 1969.

⁶⁸ Franz. Sprichwort.

⁶⁹ Vgl. Bonnet 2016, 85; O'Doherty 1999, 9.

⁷⁰ Vgl. Thomas, 2010, 8.

⁷¹ Vgl. Phillips 2011, 102 f.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Vgl. ebd.; Phillips beschreibt diese Aspekte für Kanada und die dortigen Entwicklungen. Meiner Ansicht nach können diese Aspekte jedoch analog für die Diversifizierung in Deutschland und Europa sowie den U.S.A. gesetzt werden.

Die mit dieser Arbeit verfolgte Theoretisierung und Anwendung in den Fallbeispielen möchte die *kategorische* Trennung der unterschiedlichen musealen und akademischen Disziplinen aufbrechen und miteinander verbinden. Dabei soll der Idee der „Transkulturellen Kunstgeschichte“ gefolgt werden.⁷⁴

Es besteht eine „intime“ Beziehung zwischen Betitelung und Macht; diese Macht wird in Museen in einer sehr fundamentalen Form durch die „Makro-Klassifikation“ und der damit einhergehenden Einordnung in das museale Zuordnungssystem ausgeübt.⁷⁵ Der Aspekt der „Makro-Klassifikation“ darf nicht unterschätzt werden. Derartige Zuweisungen in Meta-Ebenen können für die Museen in museologischer, akademischer sowie wirtschaftlicher Hinsicht von enormer Bedeutung sein. Sei es in der Besucherwahrnehmung, in den Besucherzahlen, der inhaltlichen Ausrichtung oder den Optionen und Möglichkeiten in ihrer amorphen Varianz. Für die Kunstgeschichte und die Anthropologie gilt die abstrakte Metapher des *präfigurativen* (Forschungs-)Feldes, welche sich für beide Fachbereiche etabliert hat. Während sich der Leitspruch „Anthropologists go to work in the field“ für Anthropologen etabliert hat, gilt in Bezug auf den Arbeitskontext von Kunsthistorikern der phänotypische Leitsatz: „work by constructing and surveying a visual field.“⁷⁶

In beiden Forschungsbereichen wird der Begriff „field“/Forschungsfeld als Metapher für ein *kulturelles Konstrukt* verwendet. In beiden Fällen mit wichtigen, divergierenden Konnotationen im Kontext des jeweiligen Forschungsfeldes.⁷⁷ Die Betonung des Eigenständigen, des eigenen, (vermeintlich) singulären Forschungsfeldes/-ansatzes ist diesbezüglich von Bedeutung.

Die vergleichende Darstellung bildet schließlich den Rahmen für die These, dass das Konzept der *Site–Non-Site* des US-amerikanischen Malers und *Land-Art*-Künstlers Robert Smithson⁷⁸ auf museale und insbesondere auf *ethnografische* Objekte anwendbar ist. Sie soll die Offenlegung und Vermittlung transkultureller Beziehungen innerhalb musealer Institutionen ermöglichen. Diese Überlegungen erfolgen im Kontext philosophisch geprägter Meta-Ebenen in Korrelation zu den unterschiedlichen Ausstellungsoptionen in den Museen. Diese

⁷⁴ Dieser Begriff bzw. die begriffliche Zuweisung und Definition tauchte ab Beginn des Jahres 2015, über drei Jahre nach den ersten Konzeptionen und Forschungen zu diesem interdisziplinären Vorhaben, in unterschiedlichsten Aspekten phänomenologisch auf. Der Begriff trat seitdem vermehrt auf und etablierte sich für die interdisziplinäre, kunsthistorische Forschung, die versucht, die „etablierten Grenzen/Mauern“ zwischen den einzelnen Fachgebieten zu überbrücken und neue Querverweise und Verbindungen aufzuzeigen und zu vermitteln.

⁷⁵ Vgl. Phillips 2011, 95 f.

⁷⁶ Vgl. ebd., 103 f.

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ * 02.01.1938, Passaic, New Jersey, U.S.A.–† 20.07.1973, New Mexico, war ein US-amerikanischer Maler und Land-Art-Künstler; vgl. <http://www.robertsmithson.com/biography/biography.htm>. Zuletzt eingesehen am 21.11.2013.

Herangehensweise soll im Idealfall eine Basis für die konsistente Beschreibung und Einordnung der Objekte der hier vorgestellten Museen schaffen. Zudem sollen die möglichen Implikationen hinsichtlich der Ausstellungskonzeption für die beteiligten Objektkategorien aufgezeigt werden. Die Zielsetzung ist es letztlich, etwaigen Dekontextualisierungen der Objekte im Sinne der transkulturellen Kunstgeschichte entgegenzuwirken.

Die These, inwieweit Museen als Heterotopien im Sinne von Michel Foucault fungieren, soll näher beleuchtet werden. Diese Überlegung soll in Korrelation zu den Ausführungen zu Robert Smithson hinsichtlich möglicher Parallelen stattfinden. Letztere kann der Schlüssel zu einer Überwindung der Gegensätze hin zu einer transkulturellen Verbindung der Museen und ihrer Objekte führen. Die Vielfalt der Kölner Museen bietet hierfür Synergien zwischen den einzelnen Institutionen an. Es ist nicht das Ziel bzw. die Intention dieser Forschungsarbeit, die Arbeit der Museen, das museale Display oder das Engagement der in diesem Bereich Tätigen zu kritisieren oder zu verurteilen. Ziel dieser Arbeit ist es vielmehr, eine mögliche Option für zukünftige Projekte aufzuzeigen und zu erarbeiten. Des Weiteren wird großer Wert daraufgelegt, dass alle Kunstrichtungen, Objektkategorien oder in diesem Zusammenhang stehende Kategorisierungen ohne Hierarchisierungen behandelt werden. Es werden alle Kunstrichtungen als gleichwertig betrachtet. Einer möglicherweise diskriminierenden und exkludierenden Kategorisierung unterschiedlicher Kunstrichtungen in „Hochkunst“ und eben nicht in diese Kategorie gehörende Kunst wird abgelehnt.

Derartige Kategorisierungen dienen der Bestätigung disziplinärer, hegemonialer Machtstrukturen und fördern daher deren Erhaltung. Das wird dadurch erreicht, dass das „für das kulturell »Andere« notwendig offene Identitätsverständnis zu einem hegemonialen umgeformt wird.“⁷⁹ Die Umformung selbst erfolgt durch die bewusste Verengung des Konzepts der Universalität, Äquivalenz und „Einheit“ im Sinne der »universalité« auf das Prinzip des Ausschlusses im Gegensatz zum weitergefassten Prinzip der Integration.⁸⁰ Neben der „aktiven/offenen“ Diskriminierung des »kulturell Anderen« sind diesem Phänomen Prozesse der subtilen Marginalisierung und Ausgrenzung inhärent.⁸¹ Derartige Entwicklungen und Tendenzen gilt es zu

⁷⁹ Vgl. Pippel 2013, 13 f. Pippel statuiert diese Aspekte in der Einleitung zu ihrer Monografie: „Museen kultureller Vielfalt. Diskussion und Repräsentation französischer Identität seit 1980“. Es werden die unterschiedlichen Ausstellungs- und Darstellungsformen kultureller Vielfalt und Identitätskonstitutionen und die Repräsentation der Entwürfe von Alterität an den zwei Pariser Museen, *Musée du Quai Branly* (Quai Branly) und im *Cité nationale de l'histoire de l'immigration* (Cité), behandelt.

⁸⁰ Vgl. Pippel 2013, 13 f.

⁸¹ Vgl. ebd.

vermeiden. Die Diskreditierung einzelner Kunstrichtungen und damit einhergehend die „Überhöhung“ einzelner gegenüber anderen werden an dieser Stelle explizit abgelehnt.

Museen und ihre inhaltlichen Aspekte sind in jeder Hinsicht ein Spiegelbild der Politik und ihrer mannigfachen Facetten.⁸²

The conjuncture of any given present is the outcome of an historical interruption and conceptual reconfiguration in which one field of argument is displaced by another – *Das Eintreffen einer jeden Gegenwart ist das Ergebnis einer historischen Unterbrechung und einer konzeptuellen Rekonfiguration, bei der ein bestehendes Argument durch ein neues ersetzt wird.*^{83,84}

Dieser Aspekt wird als *the exhibitionary complex* oder *governmental assemblage* beschrieben.⁸⁵ Damit wird ausgedrückt, dass die musealen Inhalte zum einen immer komplexer sind als es das tatsächliche Display evoziert. Zudem ist jede Form der Darstellung oder Ausstellung eine implizit politisch-konnotierte Kommunikation und mithin der Ausdruck von Machtausübung.⁸⁶ Die Wirkung kann sowohl konstituierend als auch limitierend sein. Insofern sollen

⁸² Vgl. Message/Witcomb 2015, XXXVI f. Auch Pippel 2013 verweist immer wieder auf diesen Aspekt. S. a. Eissenhauer/König 2017, Grußwort zur Ausstellung: Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum.

⁸³ Übersetzung durch die Verfasserin.

⁸⁴ Vgl. Message/Witcomb 2015, XIII, siehe hierzu auch: Scott, David 2005: „Stuart Hall’s Ethics“, Small Axe, March, S. 1–16, Number 17 (Volume 9, Number 1).

⁸⁵ Vgl. Bennett 2015, 3–5. S. a. Angelis de/Ianniciello/Orabona/Quadraro 2014, 8 f., zitieren unter Verweis auf Tony Bennett ein Beispiel für den „exhibitionary complex“ in einem Sammelband mit Kurzgeschichten von Leila Abouela, *Coloured Lights/Der Seele Raum geben*, 2001, in der Kurzgeschichte: ‘Museum’, 100, 115. Eine sudanesishe Masterstudentin in Schottland fühlt sich unwohl in einem Land, das von Rassismus, Vorurteilen und orientalistischen Bildern von Afrika geprägt ist. Die Schwierigkeiten, sich als Migrant in einem fremden Land zu orientieren sowie der allgegenwärtige Pessimismus, der unter den nicht-europäischen Studenten kursiert, untergraben ihr Selbstwertgefühl und Wohlbefinden. Es wird dargestellt, dass ein Seminar an der Universität einen gewissen europäischen Bildungskanon und Allgemeinwissen erfordert, über den weder sie als auch keine der anderen afrikanischen Mitstudenten verfügt. Dieser Aspekt führt zu einer Segregation und Ausgrenzung nicht allein im Seminar, sondern auch in Bezug auf den Bildungshorizont und -konsens. Die nichteuropäischen Studenten sind benachteiligt und diskriminiert.

Die Protagonistin geht mit einem Kommilitonen in ein Museum in Schottland, weil dieser mehr über ihre Heimat erfahren möchte und wird dabei mit ihrer privaten Erwartungshaltung und den Vorurteilen des Gastlandes sowie dessen Deutungsschemata unmittelbar konfrontiert. Dieser Versuch endet jedoch desaströs, denn der Protagonistin wird in diesem Museum bewusst, dass ihre Heimat in ihren Augen falsch repräsentiert wird. Sie wird unmittelbar mit dem Topos des „exhibitionary complex“ konfrontiert. Dabei realisiert die Protagonistin die Diskrepanz, die zwischen den Rezeptionsansätzen der beteiligten Gesellschaften besteht und die zuvorderst durch die bestehenden eurozentrischen Klischees und Vorurteile geprägt und manifestiert wird. Gleichzeitig muss sie sich auch mit ihrem subjektiven Erwartungshorizont und ihren individuellen Vorurteilen kontrastierend zu den Vorurteilen, die ihrer Gastgesellschaft immanent sind, auseinandersetzen. Die Divergenzen zwischen der im Museum ausstellenden Gesellschaft und der im Museum ausgestellten afrikanischen Gesellschaft werden nicht nur bestätigt, sondern auch perpetuiert. Der Terminus des „exhibitionary complex“ als realer „clash of cultures“ kann für die Museumsbesucher durch die direkte Konfrontation mit den herrschenden Vorurteilen und Deutungsschemata nachvollzogen und erlebt werden.

Ein weiteres Beispiel für die Beschreibung des „exhibitionary complex“ findet sich im Roman von Michel Tournier, „Der Goldtropfen“, in dem der Protagonist in einem *Sahara Museum* von genau diesem Phänomen als algerischstämmiger Arbeitsmigrant aus dem Nordwesten der Sahara übermannt wird. Vgl. Tournier 2006 18–23. Tournier 1987, 92–98; Grasskamp 2006, 21–23; Zuliani 2014, 175.

⁸⁶ Vgl. Bennett 2015, 3–5; Message/Witcomb 2015, XXXVI f.

Gemeinsamkeiten bzw. Parallelen und Unterschiede in der Deutungshoheit und deren Wirkung bezogen auf das Objekt an sich und das einzelne Museum herausgearbeitet werden.

Der besonderen Bedeutung des Kults soll dabei Rechnung getragen werden. Im Museum überlagern sich Fragestellungen hinsichtlich religiösen, ästhetischen oder rituellen Kultes in unterschiedlichster Form und bilden zusammen die Grundlage für die Faszination dieses Phänomens. Zugleich muss festgestellt werden, dass Museen über Jahrhunderte hinweg Erfolgsmodell und Symptom einer gesellschaftlichen [amorphen] Krise waren.⁸⁷

Ein bedeutsamer Ansatzpunkt ist in diesem Zusammenhang die Fragestellung, inwiefern museale Objekte oder Artefakte außer Funktion geratene, nicht mehr im Ursprungskontext verwendete oder nutzbare Objekte darstellen. Sie sind dekontextualisiert und, um mit Pomian zu „sprechen“, „Semiophoren“ geworden.⁸⁸ Sie verfügen durch die „Metamorphose zum musealen (Ausstellungs-)Objekt“ über einen inhärenten Verweischarakter. Bis in das 18. Jahrhundert hinein waren in Europa die meisten Artefakte zunächst Kultobjekte und sollten primär der religiösen und nicht der ästhetischen Kontemplation dienen.⁸⁹

Zur Charakterisierung musealer Objekte ist ein „differenziertes Modell zur Bestimmung der Transformation materieller Objekte zu Museumsobjekten durch die museologischen Operationen der Eingliederung in eine museale Sammlung“ notwendig.⁹⁰ Zur Beschreibung dieser Transformation wird auf die Artefaktanalyse und die *Material Culture Studies* zurückgegriffen.⁹¹

⁸⁷ Vgl. Kramer 2001, 663: Kramer zitiert den Historiker Joachim Ritter in Bezug auf museale Neugründungen; dieser sehe „in der Geschichte »Erinnerungsorgane«, mit denen im Kontext der Modernisierung eine konstruktive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit vorgenommen wird, aber auch der Ausgleich von Verlust-erfahrungen praktiziert“ werde. Hermann Lübke führt dazu aus: „Durch die progressive Musealisierung kompensieren wir die belastenden Erfahrungen eines änderungstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes“, [Lübke 1983, 56; vgl. Wirtz 1989].

→ Diese Krise ist nach Kramer jedoch eher ein europäisches als ein nordamerikanisches Problem, da die „kompensatorische Praxis durch Museen als freizeit- und wirtschaftsrelevante Institutionen eine Rolle spielt. Dagegen werden Museen in vielen außereuropäischen jungen Staaten stärker als Identitäts- und Entwicklungsagenturen (»Zukunftswerkstatt«) gewichtet“. Gemäß Kramer sei mit derartigen „Akzentunterschieden“ und Verschiebungen bezüglich der inhaltlichen und tatsächlichen Bewertung zu rechnen. Eine derartige perspektivische Verschiebung hat sicherlich auch etwas mit der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung und Veränderung in der jeweiligen Gesellschaft, in der die Museen lokalisiert sind, zu tun und ist insofern in der Bewertung davon abhängig. Vgl. Kramer 2001, 666.

⁸⁸ Vgl. Pomian 1993, 82, 84 (79–90), Semiophoren sind Zeichenträger, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln; vgl. Korff 2007a, 143, 146; Mohr 2011, 20, 22–26, 36.

⁸⁹ Vgl. Bonnet, 2017, 47.

⁹⁰ Vgl. Scholze 2004, 18; Pearce 1986, 298–30; Waidacher 2005, 49–120 [3. Sammeln], 141–145 [4.4 Präsentieren]; Flügel 2009, 25–30.

⁹¹ Vgl. Scholze 2004, 18; Pearce 1986, 298–30; Waidacher 2005, 49–120 [3. Sammeln], 141–145 [4.4 Präsentieren]; Flügel 2009, 25–30; Montgomery 1961, 720; Fleming 1974, 153–161.

Exemplarisch wurden für die Analyse sieben Museen für die Vorstellung und Herausarbeitung der Spezifika der unterschiedlichen Objektgruppen in den unterschiedlichen Museumstypen ausgewählt. Diese Museen verfügen über eine herausragende museologische und wissenschaftliche Bedeutung. Die Fallbeispiele zeichnen sich durch ihre stadtgeografische Nähe sowie den lokalen und historischen Bezug zueinander aus.⁹²

Diese Arbeit steht in der Tendenz des *second museum age* des beginnenden 21. Jahrhunderts.⁹³ Das *second museum age* betont eine sammlungsbezogene Rückkehr zur Materialität und gleichzeitig die Erforschung der Herkunftskontexte der Objekte innerhalb der zeitgenössischen Kultur.⁹⁴ Damit rückt die Erforschung der historischen und sammlungsbezogenen Gegebenheiten der unterschiedlichen Fallbeispiele als Grundlage für die Beschreibung und Analyse des musealen Ist-Zustandes in den Vordergrund.

Im Kontext der musealen Titulierungen wird die Frage, „welche Kunst- und Kulturbegriffe“ durch diese Setzungen implizit mitverhandelt werden und wie sich das subtil auf den Rezipienten auswirkt, nicht explizit thematisiert.⁹⁵ Diese Frage stellt sich aktuell im Kontext des Berliner Humboldt Forums und ist ein Aspekt, den es innerhalb dieser Arbeit zu reflektieren gilt. Letztlich gilt es, die bestehenden Kategorien im Sinne der transkulturellen Kunstgeschichte aufzubrechen und auf eine gemeinsame Augenhöhe zu hieven.

Diese Forschungsarbeit steht explizit nicht in einem ideologisch, konfessionell geprägten Kontext. Es möchte vielmehr mithilfe transkultureller und interdisziplinärer Ansätze Brücken zwischen den mannigfachen, divergierenden Meta-Ebenen der ausgewählten Institutionen schlagen. Gemeinsamkeiten sollen als Chance für die Zukunft innerhalb des Meta-Kontextes aufgezeigt werden.

⁹² Das RJM hat 2012 den „Museumspreis des Europarates“ erhalten und ist für den „European Museum of the Year Award (EMYA)“ 2012 nominiert. Das Museum Schnütgen und das RJM bilden aufgrund ihrer architektonischen Zusammengehörigkeit seit Oktober 2010 mit dem Anbau für das Museum Schnütgen und dem Neubau für das Rautenstrauch-Joest-Museum im Zentrum Kölns das Kulturquartier am Neumarkt.

⁹³ Vgl. Message/Witcomb 2015, XIII. Phillips 2005, 83, [83–110]. Phillips weist daraufhin, dass das „first museum age“ – „Erstes Museumszeitalter“ – eine Periode von 1840–1920 beinhaltet und vom Anthropologen William Sturtevant postuliert worden ist. In diesem Zeitraum sei das öffentliche Museum eine normative Institution der westlichen Moderne geworden. Sturtevant, William, ‘Does anthropology need museums?’ *Proceedings of the Biological Society of Washington* 82 (1969): 619–650.

⁹⁴ Vgl. Message/Witcomb 2015, XIII. Phillips 2005, 83, [83–110]; Sturtevant, William, ‘Does anthropology need museums?’ *Proceedings of the Biological Society of Washington* 82 (1969): 619–650.

⁹⁵ Vgl. Message/Witcomb 2015, XIII. Phillips 2005, 83, [83–110]; Sturtevant, William, ‘Does anthropology need museums?’ *Proceedings of the Biological Society of Washington* 82 (1969): 619–650.

1.2 Transkultureller Forschungsansatz

Innerhalb des Kontextes dieser Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, ob es eine Form von „Interdisziplinarität“ oder „Permeabilität“ zur Überwindung der historisch geprägten Trennung nicht auch zwischen den Objekten der einzelnen Fallbeispiele geben könnte. Die restriktive disziplinäre Trennung vernachlässigt bzw. negiert die vielen Gemeinsamkeiten und Parallelen der musealen Objekte.⁹⁶ Mögliche Synergien könnten ungenutzt bleiben.⁹⁷ Tendenziell ist eine Fortschreibung dieser historischen Strukturen für alle musealen Sammlungen festzustellen. Dieser Bestandsschutz für die institutionell-inhaltliche Ausrichtung könnte als Motiv unterstellt werden, um sich von der Konkurrenz abzugrenzen. Dabei ist nicht davon auszugehen, dass das Motiv der eigenen Überhöhung gegenüber einer anderen konkreten Gattung von Museen oder gar eine Geringschätzung konkurrierender musealer Strömungen eine Rolle spielt. Diesbezüglich wird darauf verwiesen, dass „zugunsten einer als fragil und in der Folge als förderungsbedürftig begriffenen »Vielfalt« oftmals die transkulturellen Verbindungen zugunsten einer rein „ästhetischen Perspektive“ zurücktreten müssen.“⁹⁸ Ästhetische Disbalancen werden vielfach als vermeintlich negierendes Argument in Bezug auf mögliche »Denkbarkeitsoption« angegeben. Die objektverbindende, transkulturelle Kunstgeschichte wird gelegentlich unter Verweis auf einen vorgeschobenen Bestandsschutz in Favorisierung der institutionellen Fokussierung negiert. In diesem Sinne führt es zu der Aussage: „The classical historical museum in Central Europe has yet to confront postcolonial theory.“⁹⁹ Dieser Aspekt verweist darauf, dass

⁹⁶ S. in diesem Sinne auch Macdonald/Rees Leahy 2015, Vorwort/Einführung in: *The International Handbooks of Museum Studies*, XX.

⁹⁷ Vgl. Macdonald/Rees Leahy 2015, Vorwort/Einführung in: *The International Handbooks of Museum Studies*, XXII.

⁹⁸ Vgl. Pippel 2013, 136.

⁹⁹ Vgl. Jurica 2014, 138; siehe auch die S. 137–145. Auch wenn dieser Aspekt in dieser Form exemplarisch bei Jurica für die österreichische Museumsszene nach 1989 diskutiert wird – bis zu dem konkreten ambivalenten Beispiel der Ausstellung „Angelo Soliman – Ein Afrikaner in Wien“, (29.09.2011–29.01.2012, Wien Museum, Österreich), [<http://www.wienmuseum.at/de/aktuelle-ausstellungen/ansicht/angelo-solimanein-afrikaner-in-wien.html>. Zuletzt eingesehen am 07.04.2015] – lässt sich das Phänomen eines generellen Bewusstseins, der Reflexion und der Konfrontation weder für nicht-ethnografische noch für explizit ethnografische Museen statuieren. Exemplarisch: Homepage des Wien Museums: „Angelo Soliman“ (um 1721–1796).

Jurica diskutiert innerhalb seines Artikels auch den Impetus der Kuratoren dieser Ausstellung und des Museums. Es werden Fragen aufgeworfen, die sich im Kontext des postkolonialen Zeitalters in Bezug auf die Ausstellung stellen.

„What they did manage to do was to exhibit the person Soliman (or Omofuma). The attempt to critically discuss white European racism, via the posthumous display of a non-white European man, occurred through the gaze turned on the ‘Other’ as object. The desired intervention in dominant ideological structures had the effect of conserving and reproducing them. Postcolonial Theory here entered a popular institution of the historical and current racism, but the institution itself was not disrupted. Rather the popular museum was renovated through the life and destiny of Angelo Soliman, and the postcolonial theory was institutionalized. But does critical theory really aim to change official institutions?“ Vgl. Jurica 2014, 139 f. zur weiteren Diskussion dieses Aspektes.

„Die Geschichte des ‚fürstlichen Hofmohren‘ Angelo Soliman ist Teil der Wiener Stadtmythologie, nicht zuletzt durch die Schändung und Präparierung seiner Leiche für das kaiserliche Naturalienkabinett: Ein Mann mit

in vielen Institutionen eine implizit-subtile „koloniale Handlungsweise“ innerhalb des musealen Displays fortbesteht – obwohl sich im 21. Jahrhundert die meisten Museen der „postkolonialen Diskussion“ und den in diesem Kontext diskutierten Aspekten theoretisch bewusst sind. Bewusst oder unbewusst wird die koloniale Historie phänotypisch in den Ausstellungsdisplays der Museen fortgeschrieben. Dadurch besteht die Gefahr, dass sich die museale Historie im Display wiederholt und alte Ressentiments bestätigt sowie Vorurteile und latent-rassistische Tendenzen in der Bevölkerung subtil bekräftigt und fortgeschrieben werden können. In vielen ethnologischen Museen kommt es aufgrund des historischen kolonialen Kontextes und dessen fortwirkenden Stereotypen innerhalb der musealen Displays „zur »Konservierung des Kolonialismus«“¹⁰⁰, der sich durch die historisch etablierte „Einteilung der Welt in ein »hier« und ein »dort«, ein »Wir« und »die Anderen« in den Sammlungen manifestiert. In vielen Ausstellungen werden diese Kontexte weiterhin weitgehend unreflektiert reproduziert.“¹⁰¹

Transkulturalität impliziert „eine Akzentverschiebung“ in Abkehr von einer lokalen, *site-specific*/ortsgebundenen Ausstellbarkeit.¹⁰² Anders ausgedrückt bedeutet es die Verschiebung der Erinnerung eines ortsgebundenen Gedächtnisses mit lokalem Bezug hin zu „einer dynamischen »Bewegung der Erinnerung«“ unabhängig von Kontext und Historie. Derartige Translokationen treten nicht erst im 21. Jahrhundert auf und stellen somit kein neues, singuläres Phänomen dar. Es sind historisch betrachtet schon mehrfach vorgekommene Erscheinungen.¹⁰³

außergewöhnlicher Karriere im aufgeklärten Wien wurde im Museum als halb nackter ‚Wilder‘ mit Federn und Muschelkette präsentiert“.

Inwiefern diese Ausstellung sich mit den Fragestellungen des *postcolonial turn* implizit auseinandersetzt oder berücksichtigt ist in der Retrospektive von 2016 nicht vollständig validierbar. [Eine kurze Beschreibung des Ausstellungsrundganges findet sich bei Jurica 2014, 139].

Auf der Homepage wird darauf verwiesen, dass „Soliman der erste nichteuropäische Zuwanderer in Wien ist, dessen Leben ausreichend dokumentiert ist, um ihn als Person zu erschließen“. „Legenden und Stereotypen“: Neben der Biografie von Angelo Soliman und deren historischem Umfeld behandelt die Ausstellung auch die Rezeptionsgeschichte: Idyllische Einordnungen ins alte Wien finden sich ebenso wie fantasievolle Variationen von Musil oder Herzmanovsky-Orlando und antirassistische Kritik der Legendenbildung um den prominenten Afro-Österreicher. Ein weiteres Thema ist die Fortschreibung von Afrikaner-Stereotypen und latentem Rassismus bis heute. Den Abschluss bilden Video-Statements von heute in Wien lebenden Menschen mit afrikanischem Migrationshintergrund.

[<http://www.wienmuseum.at/de/aktuelle-ausstellungen/ansicht/angelo-solimanein-afrikaner-in-wien.html>. Zuletzt eingesehen am 07.04.2015]. S. a. Ausst.-Kat. Wien 2011. (Katalog zur Ausstellung: Angelo Soliman – Ein Afrikaner in Wien, (29.09.2011–29.01.2012, Wien Museum).

¹⁰⁰ Vgl. Scholz 2015, 286, 292; Kravagna 2009, 131 ff.; in diesem Sinne auch: Seiderer 2015, 323; sie verweist darauf, dass „ethnografische Museen als Erbe der »imperialistischen Kultur« betrachtet werden können“ und aus diesem Grunde, „als wichtiger Gegenstand der postkolonialen Kritik“ angesehen werden. Das habe jedoch in den letzten Jahren in vielen Museen zu Erneuerungsprozessen geführt, die auf einer Selbstreflexion der eigenen Daseinsberechtigung und der Wahrnehmung innerhalb der Gesellschaft beruhen.

¹⁰¹ Vgl. Scholz 2015, 286, 292; Kravagna 2009, 131 ff.

¹⁰² Als Analogie zum Thema dieser Arbeit.

¹⁰³ Vgl. Erll, 2011, 58.

Macdonald/Rees Leahy verfolgen die These, dass Museen Orte seien, in denen sich die unterschiedlichen Disziplinen treffen.¹⁰⁴ Ein Ort der Interdisziplinarität. Das Wesen der transkulturellen Beziehungen der Objekte und der Sammlungen als Ganzes sollen als Prozesse verstanden werden, die Veränderungen unterliegen.¹⁰⁵ Die transkulturellen Beziehungen der Objekte seien Ausdruck des epistemischen Netzwerks,¹⁰⁶ welches sich zeit- und kulturhistorisch in räumlicher Erfahrbarkeit in den Institutionen erstreckte und sich materiell manifestierte. Damit würde eine Prozesshaftigkeit unter Nivellierung der Ding- oder Objektklassifikationen bevorzugt. Dieser Aspekt kann jedoch pluralistisch betrachtet werden.¹⁰⁷ Somit würde eine dualistische Existenz des Museums und dessen Objekte bestehen.

1.3 Historischer Hintergrund der musealen Kategorisierungen und Titulierungen

Die unterschiedlichen musealen Einordnungen und die daraus resultierenden Titel der Museen spiegeln bis heute die historischen Entwicklungen und Konflikte der Gründungsphasen der jeweiligen Museen wider. Die Separierung fand in Bezug auf die Ethnologie und »ethnologische Museen«¹⁰⁸ im 19. Jahrhundert parallel zur beginnenden Institutionalisierung und Professionalisierung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit »fremden« Kulturen im damals neuen akademischen Fach der Ethnologie statt. Die Gründungsphase des ethnologischen Museums fiel somit in die Hochphase des Kolonialismus. Dieser neuen Museumskategorie oblag nun die zweifelhafte Aufgabe, in Vergewisserung der eigenen, nationalen Identität sowie einer zivilisatorischen Überlegenheit durch Abgrenzung zum »kulturell Fremden/Anderen«, ein Gegenbild zu den vermeintlich barbarischen und primitiven Kulturen zu erschaffen.¹⁰⁹ Das bedingte die Diminuirung des »Fremden« mit dem Zweck der Überhöhung und zugleich Bestätigung der eigenen Kultur. Diesen durch die kategorische Trennung der unterschiedlichen Disziplinen kultivierten und praktizierten Eurozentrismus gilt es zu überwinden. Und zwar in Richtung einer transkulturellen, interdisziplinären Forschung in allen Institutionen der Geisteswissenschaften inklusive Museen, Universitäten und anderen Netzwerken, die sich in diesem Umfeld etabliert haben.

¹⁰⁴ S. in diesem Sinne auch Macdonald/Rees Leahy 2015, *Vorwort/Einführung*: The International Handbooks of Museum Studies, XLIV.

¹⁰⁵ Vgl. Byrne 2011, 15, 21.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Im Rahmen dieser Arbeit werden die Termini »ethnologisches Museum« und »ethnografisches Museum« synonym verwendet.

¹⁰⁹ Vgl. Byrne 2011, 15, 21.

„Ethnologische Museen“ weisen ein historisch gewachsenes, genuines Problem auf,¹¹⁰ da die inhaltliche Ausrichtung „fraglich“ erscheint und es keine klar zugewiesene Definition für diese museale Kategorisierung gibt. Basierend auf ihrer Historie repräsentieren diese Museen gemeinsam mit ihren Sammlungen, (...)

weder einen zeitgemäßen Kulturbegriff noch die aktuelle wissenschaftliche Debatte im Fach Ethnologie und auch nicht die Konfliktfelder und Situationen, mit denen die Weltgesellschaft gegenwärtig konfrontiert ist. Vielmehr materialisieren sich in den Sammlungen überholte und keinesfalls wertfreie Einteilungen der Welt in das »Eigene« und das »Fremde«.¹¹¹

Insofern wird auf eine bis dato nicht stattgefundene, mangelnde Auseinandersetzung mit der von James Clifford und George Marcus 1986 in „Writing Culture“¹¹² statuierten „Krise der Repräsentation“ in den ethnologischen Museen hingewiesen.¹¹³ Die Konzepte europäischer Museen in Korrelation mit „außereuropäischer Kunst“ basieren historisch begründet auf dem Prinzip des „Culture Collecting“. Es bedeutet, dass Kulturen möglichst ganzheitlich erfasst und dargestellt werden sollen.¹¹⁴ In diesem Kontext wird darauf verwiesen, dass

die Ethnologie aus dem Zusammenspiel einer Reihe von Einzeldisziplinen gebildet (wird). Die Einteilung der thematischen und regionalen Sub- und Einzeldisziplinen entspringt der für die Industriegesellschaft typischen Trennung einzelner Lebensbereiche in sauber geschiedene Domänen (z. B. Religion, Politik, Medizin, Verwandtschaft) und ist national geprägt. Diese Trennung ist eurozentrisch und wird in den meisten außereuropäischen Kulturen und selbst in weiten Teilen unserer eigenen Kultur nicht vollzogen.¹¹⁵

In Analogie dazu basieren die oben dargestellten Trennungen der unterschiedlichen Museen sowie die mit diesen in Korrelation stehenden wissenschaftlichen Disziplinen auf einem impliziten (historisch geprägten) Eurozentrismus. Dieser Eurozentrismus bezieht sich somit nicht singular auf die „Ethnologie“ und die mit ihr in Verbindung stehenden akademischen Subdisziplinen, sondern auch auf alle anderen Disziplinen der Geisteswissenschaften. Diese Trennung ist den Museen bis heute inhärent und wird im musealen sowie im Forschungsalltag gepflegt und kultiviert.¹¹⁶

Diese Fragestellung exemplifiziert sich an dem Diskurs hinsichtlich der Beobachtung, dass Ikonen selten in Kunstmuseen ausgestellt werden, sondern vielmehr in Museen für angewandte

¹¹⁰ Vgl. Scholz 2015, 279; [s. a. Förster 2013, 190; Fabian 1983].

¹¹¹ Vgl. Scholz 2015, 279.

¹¹² Vgl. Clifford/Marcus 1986, *Writing Culture. Politics and Poetics of Ethnography*, Berkeley 1986.

¹¹³ Vgl. Scholz 2015, 279.

¹¹⁴ Vgl. Karentzos 2017, 85 unter Verweis auf: Clifford 1993, 57–76.

¹¹⁵ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 21.

¹¹⁶ Vgl. Pippel 2013, 102, 134 in Bezug auf das Pariser Museum, *Musée du Quai Branly*; s. a. Pomian 1992, 19–32; Dori 2010, 209–222.

Kunst oder in ihnen qua Titel zugeschriebenen Museen präsentiert werden.¹¹⁷ Folgerichtig lässt sich fragen, warum in Köln Objekte aus dem asiatischen Raum im Museum für Angewandte Kunst, im Museum für Ostasiatische Kunst und im Rautenstrauch-Joest-Museum zu finden sind? Und eben nicht in den Museen, die sich der Kunst im singulären, europäischen Sinne widmen.

1.4 Bedeutungszuweisung durch Objekttypen

Zwischen sakralen und musealen Objekten gibt es Parallelen, die hier näher betrachtet werden sollen. Die erste besteht in dem Faktum, dass beide dem Kunstmarkt entzogen sind.¹¹⁸ Sie verfügen über keinen ökonomischen Wert.¹¹⁹ Die zweite Parallele betrifft die räumliche Distanz zwischen Besuchern bzw. Gläubigen und dem Objekt.¹²⁰ Die Mittel zur Herstellung und Wahrung der Distanz können dabei durchaus unterschiedlich sein.¹²¹ Die Dritte ist im jeweiligen Bestreben zu sehen, die Objekte zu schützen und zu bewahren: Museen wie antike Tempel oder mittelalterliche Kirchen dienen und dienten gleichermaßen dem Schutz der in ihnen aufbewahrten Objekte.¹²² Dies spiegelt sich bis heute in der Bezeichnung Museum wider: Sie verweist direkt auf den Tempel der Musen, der Beschützerinnen der freien Künste.¹²³ Diese gemeinsame Grundlage manifestiert sich vielfach in der Museumsarchitektur selbst.¹²⁴

In der Moderne wird das zeitgenössische Museum als ein Pseudoheiligtum der zivilen Gesellschaft angesehen.¹²⁵ Aus dieser Überlegung kann geschlossen werden, dass in der aufgeklärten Gegenwart, in der die etablierten Religionen immer mehr an Einfluss verlieren und die Menschen sich „Surrogate“ suchen, eine kontinuierliche Verschiebung der Anbetungsobjekte und ihrer Bedeutung vom sakralen Objekt zum profanen Museumsobjekt mit „ästhetischer

¹¹⁷ Vgl. Bonnet 2017, 44.

¹¹⁸ Vgl. Kohl 2005, 31 f.; Pomian 1994, 16 f., 23; Grimes 1992, 419–430.

¹¹⁹ Vgl. Kohl 2005, 31 f.; Pomian 1994, 16 f., 23; Grimes 1992, 419–430.

¹²⁰ Vgl. Kohl 2005, 31 f.; Pomian 1994, 16 f., 23; Grimes 1992, 419–430.

¹²¹ Vgl. Kohl 2005, 31 f.; Pomian 1994, 16 f., 23; Grimes 1992, 419–430; Claußen 2009, 130 f.; Schawelka 2011, 32–39; Laube 2011, Vorwort XIII, mögliche Parallele zu Museen oder antiken Tempeln von mittelalterlichen Kirchen. Laube zitiert nämlich dort Gustav Klemm (Klemm, Gustav: Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, Zerbst 1838), der in einem Kapitel mittelalterliche Kirchen mit Museen vergleicht.

¹²² Vgl. Pomian 1994, 112, 114; ders. 1993, 23; Flügel 2009, 106; Grimes 1992, 419–430.

¹²³ Vgl. Flügel 2009, 35–37; Kreinath 2015, 481.

¹²⁴ Vgl. Sheehan 2002, 100 ff.; Mack 2011, 26; Offe 2004, 120 ff.; Schuster 2006, 152–162.

¹²⁵ Vgl. Kohl 2005, 33; Bräunlein 2004a, 21, 32; Bonnet 2008, 54 f.; Offe 2004, 127 f.: „Im Unterschied zur christlichen Kirche, die Ort der Gegenwart Gottes sei, gebe es im Museum keinen Gott, keine Götter, sondern ein unspezifisches und unhistorisch Göttliches offenbare sich in den Kunstwerken“. Wiedergabe eines Hölderlin-Zitates über das von Schinkel geschaffene *Alte Museum* in Berlin. Pomian 1994, 112, 114, 116; Clifton 2007, 107; Grimes 1992, 424, 427.

Eigenexistenz“ hin stattfindet.¹²⁶ Diese Verschiebung vollzieht sich im Sinne einer repräsentativen Aneignung der Welt im Museum.¹²⁷ Dabei ist immer die (transzendente) Legende, die an die Objekte geknüpft wird, im Sinne der „Semiophoren-Theorie“¹²⁸ von Krystof Pomian zu beachten.¹²⁹ Diese Theorie beinhaltet, dass museale Objekte über einen transzendenten Verweischarakter verfügen, jedoch für das Nichtgegenwärtige und Unsichtbare stehen.¹³⁰ Sie repräsentieren historisch betrachtet in historischen Museen das Vergangene unwiederholbar,¹³¹ und sind als Zeichenträger eine „anthropologische Tatsache von eigener Bedeutung“.¹³² Es wird in diesem Kontext die Option diskutiert, ob ein Museum „eine Falle der Kontemplation“ [„a trap for contemplation“] sein könnte. Das Museum würde nicht im religiösen Sinne genutzt, sondern sei vielmehr ein quasi-religiöser Ort, in dem Menschen »Objekte« kontemplativ nutzen.¹³³ Museen verfügen über einen nicht-religiösen („non-religious“) Kontext. In diesen würden sakrale Einheiten zu musealen Objekten transformiert, wobei die Religiosität musealer Objekte wiederum allein in ihrer institutionellen Zuweisung bestünde.¹³⁴ Die Objekte verfügen nicht länger über rituelle Eigenschaften und werden auch nicht als Ausdruck „nicht-menschlicher/in-humaner“ („expressions of non-human agents“), als Inbegriff des Glaubens oder Stellvertreter von konkreten Gottheiten angesehen. Sie sind vielmehr zu musealen Objekten transformiert worden.¹³⁵

Ethnografisch betrachtet repräsentieren sie in Völkerkundemuseen das Nichterreichbare des in räumlicher Ferne Befindlichen. Dies gilt beispielsweise für ethnografische Objekte bzw. Fetische, die Geheimnisträger sind, weil die ihnen genuine Kraft nicht benennbar ist, aber durch menschliche Handlung wie etwa Opfergaben beeinflussbar ist und aktiviert und manipuliert

¹²⁶ Vgl. Claußen 2009, 255; Köhle-Hezinger 2009, 15–24; Mädler 1997, 32 f.; Natrup 2005, 51 ff.; Pomian 1993, 79 ff.; Laube 2011, 9 f.; Marx/Rehberg 2006, XV (XI–XXIX).

¹²⁷ Vgl. Kohl 2005, 35; Kreinath 2015, 483.

¹²⁸ Semiophoren sind Zeichenträger, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln; vgl. Korff 2007a, 143, 146.

¹²⁹ Vgl. Kohl 2003, 34; Korff 2002, 143 (140–145), 146; Pomian 1993, 82, 84 (79–90); Hoffmann 2012, 17 f.

¹³⁰ Vgl. Kohl 2003, 34; Korff 2002, 143 (140–145), 146; Pomian 1993, 82, 84 (79–90); Hoffmann 2012, 17 f.; s. a. in diesem Kontext die sog. „Dingbedeutsamkeit“ nach Karl-Sigismund Kramer, 1995. Die sog. „Materialikonologie“ nach Günther Bandmann, 1969; Laube 2011, 5; Hoffmann 2012, 27–34; Paine 2013, 14, zur „Zustandsveränderung“ von Objekten durch Kontextveränderungen.

¹³¹ Vgl. Kohl 2003, 34; Korff 2002, 143 (140–145), 146; Pomian 1993, 82, 84 (79–90); Hoffmann 2012, 17 f.; Korff 2002, 143, (140–145).

¹³² Vgl. Kramer 2001, 662; 673–675.

¹³³ Vgl. Grimes 1992, 430.

¹³⁴ Vgl. Kreinath 2015, 483.

¹³⁵ Vgl. ebd.

werden kann.¹³⁶ Museale Objekte fungieren gemäß dieser Theorie somit als Mittler zwischen dem Betrachter als Rezipienten und dem Unsichtbaren ihres Ursprungs.¹³⁷

Ein besonderer Fokus wird hierbei auf die Bedeutungszuweisung der unterschiedlichen Objekttypen in den vorgestellten Museen liegen. Diese umfassen in den ausgewählten Fallbeispielen mittelalterliche sakrale Objekte mit christlichem Kontext (Museum Schnütgen, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Museum für Angewandte Kunst, Kolumba, Diözesanmuseum des Erzbistums Köln) als auch ethnografische Objekte bzw. Artefakte nichtwestlicher Kulturen (Rautenstrauch-Joest-Museum, Museum für Ostasiatische Kunst).¹³⁸

Diese „diametral“ gegensätzlichen Objektgruppen, deren einzige Gemeinsamkeit für viele Rezipienten in der Ausstellung in einem Museum besteht, sollen hier unter einem als Kunstobjekt egalisierenden, aber nicht in ihrer Wertschätzung nivellierenden Charakter betrachtet werden.¹³⁹ Ein Objekt ist Bestandteil eines indikativen Prozesses, das Teil einer Serie kontinuierlicher sozialer Beziehungen ist und sogleich eben dieses mit dem ihm genuinen – historischen – Kontext und dem spezifischen Museum verbindet und dessen Bedeutung zuweist.¹⁴⁰ Die Fokussierung auf die Bedeutungszuweisungen der unterschiedlichen Objektgruppen läuft parallel zu einer Neuausrichtung auf die „Dingkultur“ und die „materielle Kultur“ innerhalb der Museumsethnologie.¹⁴¹ Die Auseinandersetzung mit der Semantik der Objekte steht hierbei im Zentrum.¹⁴² Beide Ansätze führen zu einem interdisziplinären Forschungsanliegen innerhalb dieser Arbeit.

Wie bereits erläutert ist die einem Objekt zugesprochene Bedeutung abhängig von der jeweiligen Sichtweise und ihrer spezifischen, in Korrelation dazu stehenden Interpretation. Dieser Aspekt wird am besten an einem beliebigen musealen Objekt exemplifiziert. Ein Objekt aus Afrika verfügt innerhalb des angestammten – afrikanischen – Kontextes über die diesem „zugesprochenen, zugesprochenen, überlieferten“ Attribute. Wird dieses Objekt in einem musealen, europäischen Kontext ausgestellt, ist es aus dem ihm zugesprochenen Kontext herausgenommen, mithin dekontextualisiert und verfügt über einen neuen, ihm durch den musealen

¹³⁶ Vgl. Korff 2002, 143, (140–145); Böhme 2006, 187; Göhlich 2010, 315–330.

¹³⁷ Vgl. Böhme 2006, 187; Göhlich 2010, 315–330; Korff, 2002, 143; Korff 2007 b, 116–122. Antenhofer 2011b, 9–38.

¹³⁸ S. Anhang: Tabelle 3: Spezifika Museum Schnütgen und Rautenstrauch-Joest-Museum, in kompakter Darstellung. Tabelle 4.

¹³⁹ Vgl. Schulze 2010, 129 f., über „Zeichenprozesse im Museum“ und die Verweisfunktion des musealen Raumes, seiner Objekte und ihren Bezug auf spezifische intendierte bzw. nicht intendierte Inhalte, die sich dem Rezipienten während des Ausstellungsbesuchs eröffnen können.

¹⁴⁰ Vgl. Phillips 2005, 83; Schulze 2017, 35 f., 42 f.

¹⁴¹ Vgl. Kohl 2012, 194, 196 (194–197).

¹⁴² Vgl. ebd.; Schulze 2017, 35 f.

(europäischen)¹⁴³ Kontext zugewiesenen Bedeutungshorizont. Dem Objekt ist eine neue Semantik zugeordnet.¹⁴⁴

Die Semantik dieses Objekts hängt hauptsächlich von dem innerhalb des musealen Ausstellungskontextes situierten singulären Objekt und dessen Ursprungskontext ab.¹⁴⁵ Wird ein Objekt, das aus einem religiösen Kontext in Afrika stammt, beispielsweise neben anderen religiösen Objekten nichtwestlicher Kulturen ausgestellt, könnte es exemplarisch für unterschiedliche Jenseits- oder Transzendenzvorstellungen stehen.¹⁴⁶ Würde das Objekt jedoch in einem Kunstmuseum in Europa ausgestellt, könnten die mit diesem Objekt in Zusammenhang stehenden ästhetischen Gesichtspunkte in den Vordergrund und damit in den Fokus des Rezipienten gerückt werden.¹⁴⁷

Als Beispiel sei das kontrovers diskutierte Ausstellungsdisplay des Pariser *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac* genannt.¹⁴⁸ Das Museum erhebt, wie das Pariser *Musée Cité de la nationale de l'histoire de l'immigration*, den Anspruch, die „Darstellung von »Vielfalt« und eines möglichst hierarchiefreien Dialogs zwischen dem »Eigenen« und dem »Fremden« zu verfolgen.“¹⁴⁹ Dieses Ausstellungskonzept ist das Credo des Ausstellungsdisplays innerhalb der Sonderausstellungen.¹⁵⁰ In diesem Ausstellungskontext rückt der Fokus auf den individuellen Künstler, sein Können und die Zugehörigkeit zu einem *besonderen* Teil des Weltkulturerbes.

¹⁴³ „Europäisch“ ist in diesem Fall exemplarisch zu sehen und auf den Kontext dieser Fallstudie zu beziehen.

¹⁴⁴ Vgl. Kohl 2012, 196; Bose 2012, 54–56, Bose 2016, 212; Muttenthaler/Wonisch 2006, „Gestus des Zeigens“.

¹⁴⁵ Vgl. Kohl 2012, 196; Bose 2012, 54–56, Bose 2016, 212; Muttenthaler/Wonisch 2006, „Gestus des Zeigens“.

K.-H. Kohl verwendet in seinem Beispiel eine afrikanische Ahnenstatue, die in ihrem ursprünglichen dörflichen Kontext die Geister der verstorbenen Ahnen eines spezifischen Familienverbandes oder Clans repräsentiert. Das Objekt steht jedoch auch sinnbildlich für die soziale Einheit der Abstammungsgruppe, welche die Statue verehrt und ihr Opfer bringt.

¹⁴⁶ Vgl. Kohl 2012, 196; Bose 2012, 54–56, Bose 2016, 212; Muttenthaler/Wonisch 2006, „Gestus des Zeigens“.

¹⁴⁷ Vgl. Kohl 2012, 196; Bose 2012, 54–56, Bose 2016, 212; Muttenthaler/Wonisch 2006, „Gestus des Zeigens“.

¹⁴⁸ Vgl. Kohl 2012, 194 f.: Das *Musée Quai Branly – Jacques Chirac* ist innerhalb seiner Dauerausstellung allein an ästhetischen Gesichtspunkten ausgerichtet. (Vgl. Responndenz zu Leeb 2013). S. a. Rezension von Kia Vahland: „Die Welt ist auch nur ein Krokodil. Eine Berliner Ausstellung gibt Einblick in die geheimnisvolle Kultur der alten Papua“ in der Süddeutschen Zeitung vom 24.03.2015 zur Ausstellung „Tanz der Ahnen. Kunst vom Sepik in Papua-Neuguinea“, Martin-Gropius-Bau Berlin, 18. März bis 14. Juni 2015. Die Ausstellung ist in Kooperation mit dem *Musée Quai Branly* entstanden. Kia Vahland beschreibt in der Rezension die Ausstellung der Ozeanien-Abteilung des *Musée Quai Branly* als Display „das Staunen der Besucher über die Fremde“ provoziert. Der Besucher „schleicht dort durch dunkle Säle, huldigt Muschelketten und Tierschädeln in weihervoll erleuchteten Vitrinen wie in der Auslage eines Juweliers“. Pippel verweist darauf, dass aufgrund interner Differenzen im Planungstab des *Musée du Quai Branly* im Vorfeld der Eröffnung des Museums eine Veränderung bezüglich der inhaltlichen Planung stattgefunden hat. Es habe eine „Verlagerung von der wissenschaftlichen und ethnologischen Planung auf die ästhetische Schwerpunktsetzung stattgefunden“. Vgl. Pippel 2013, 135; s. a. Dupaigne 2006, [Les scandale des arts premiers], S. 142 f.; Petersen 2014, 133 f.; Schmid 2009, 99–110; Voges 2016, 99.

¹⁴⁹ *Musée Cité de la nationale de l'histoire de l'immigration*. <http://www.histoire-immigration.fr>. Zuletzt eingesehen am 14.08.2017.

¹⁵⁰ Vgl. Pippel 2013, 101; Price 2007, 33, zitiert Jacques Kerchache, der sich wiederum auf Francis Rambert und dessen Artikel im *Le Figaro* ‘Pas de hiérarchie des cultures’ vom 13.04.2000 bezieht.

Der Fokus des musealen Rezipienten verlagert sich allein auf die als Kunst und nicht als Artefakt ausgestellten Objekte.¹⁵¹ Es erfolgt eine Ästhetisierung der Objekte zu »Meisterwerken« durch das Ausstellungsdisplay und die dazugehörige Lichttechnik.¹⁵² Die Objekte der Kunst Afrikas, Asiens, Ozeaniens und den Amerikas werden den Rezipienten als Bestandteil des westlichen Kunstkanons unter Berücksichtigung ethnografischer Dokumentation präsentiert.¹⁵³

Als Beispiel für ein derartiges museales Display und deren Bedeutungssemantik kann auf die Ausstellung „Afrikanische Meister – Kunst der Elfenbeinküste“, die im Sommer¹⁵⁴ 2014 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland zu sehen war, verwiesen werden. In dieser Ausstellung lag der Fokus auf den Herstellern der Masken basierend auf kunst-ethnologischer Forschung. Es sollten nicht die Masken als solche ausgestellt werden, sondern die Künstlerpersönlichkeiten und ihre individuellen Meister-Oeuvres, die zugehörigen Traditionslinien der Bildhauer und die ihres Ursprungskontextes.¹⁵⁵ Bei dieser exemplarischen Betrachtung soll keineswegs der einen oder anderen Rezeptionsweise der Vorzug gewährt werden. Vielmehr sollen die unterschiedlichen, möglichen Sichtweisen dargestellt und untersucht werden.

Im deutschen Sprachraum und in Kontinentaleuropa wird nicht, wie in Großbritannien, der sprachliche und kategorisierende Unterschied zwischen *art works*, die in *galleries* ausgestellt werden und *museums*, die für die Objekte der materiellen Kultur reserviert sind, unterschieden.¹⁵⁶ Diese Abgrenzung erfolgt im deutschen Sprachraum allein in Abhängigkeit von den historisch gewachsenen Titulierungen der einzelnen Institutionen und ist damit für den

¹⁵¹ Vgl. Kohl 2012, 194 f.; Im Rahmen dieser Arbeit soll keine Positionierung oder Parteinahme im Sinne der *Art/Artifact*-Diskussion erfolgen. Vielmehr sollen Ansätze aufgezeigt werden, die in diesem Zusammenhang von Interesse sein können.

Sally Price verweist in der Studie „Paris Primitive. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly“ daraufhin, dass die Integration der ethnografischen Sammlungen in den Louvre bereits von Guillaume Apollinaire zu Beginn des 20. Jahrhunderts im *Journal Du Soir* vom 03.10.1909 gefordert worden ist. Apollinaires Idee fand in den darauffolgenden Jahren von verschiedenen Seiten Unterstützung, u. a. von Claude Lévi-Strauss. Vgl. Price 2007, 33–37; Bose 2016, 102–112 (104).

¹⁵² Vgl. Rassool 2014, 190; Muttenthaler/Wonisch 2006, 151–157, 160–162.

¹⁵³ Vgl. Rassool 2014, 190 [„At the *Musée du Quai Branly* in Paris, ethnographic objects have been aestheticized as masterpieces through display and lightning techniques, almost perceiving the art of Africa, Asia, Oceania, and the Americas within the canon of Western art, though with some provision of ethnographic documentation. This aestheticization of ‘masterpieces’ is also to be found at the *Pavillon des Sessions* of the *Louvre*, with 108 sculptures from ‘throughout the world’ placed in the ‘heart’ of an iconic museum of the Western canon of fine art, making a major turning point in the history of Western attitudes“, wobei Rassool hier auf Price 2007 verweist: Paris primitive: Jacques Chirac’s museum on the Quai Branly].

¹⁵⁴ „Afrikanische Meister-Kunst der Elfenbeinküste“, vom 28. Juni bis 5. Oktober 2014 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. <http://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/afrikanische-meister.html>. Zuletzt eingesehen am 23.03.2015.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., Ausstellungswebsite.

¹⁵⁶ Vgl. Blackmun Visonà 2014, 64; Bonnet 2017, 42.

Rezipienten nicht unbedingt nachvollziehbar. Dem afrikanischen Exponat würde seine „Würde“ genommen, wenn dieses Objekt in eine „artifizielle Rekonstruktion eines afrikanischen Dorfes“ oder im Zusammenhang mit Gegenständen eines „Voodoo-Zaubers“ ausgestellt würde. Es könnte eine „Vorstellung von Zurückgebliebenheit oder Primitivität“ durch das Ausstellungsdisplay bei den Rezipienten evoziert werden.¹⁵⁷

Durch den globalen Wandel des 21. Jahrhunderts kommt es zu den unterschiedlichsten Gebrauchs- und Nutzungswandlungen von Objekten. Etwas, welches in einem Teil der Welt aufgrund des kulturellen, sozialen und ökologischen Umfeldes als luxuriös und begehrenswert erscheint, kann gleichzeitig im Gegensatz dazu in anderen Teilen der Welt Alltagsgut sein. Durch diese mannigfachen Bedeutungsinhalte der Objekte wird von „Objektbiografien“ und analog dazu von „ethnoscapes/Ethnoszenarien“ gesprochen.¹⁵⁸ Des Weiteren werden in diesem Kontext Begrifflichkeiten wie „transnationale Migration“ und „pluri-lokale Netzwerke“, die sich in spezifischen *peer groups* wie beispielsweise der *scientific community* bilden oder „ethnische Knotenbildungen“ eingeführt.¹⁵⁹ Damit verbunden ist die „Schrumpfung des Raumes“ durch die Gegebenheiten des 21. Jahrhunderts und die amorphen, polyzentrischen Globalisierungsprozesse.¹⁶⁰ Die „Universalisierung der Fremdheit“ von Kulturen stellt einen globalen Trend dar. Dieser Trend tritt jedoch nicht in allen Teilen der Welt parallel auf. Lokale Aspekte, Lebensmittelpunkte/-zentren werden nicht in allen Fällen verdrängt oder negiert.¹⁶¹ Vielmehr werden diese Faktoren weitergehend hybridisiert und diversifiziert.¹⁶² Es können sich beispielsweise epistemische Autoritäten verschieben. Besucher mit unterschiedlichen Bildungshorizonten müssen sich, um die amorphen Inhalte der verschiedenen Museen decodieren und rezipieren zu können, den „spezifischen Museumshabitus“ (the specific ‘museum habitus’) aneignen und vergegenwärtigen.¹⁶³

Im Kontext der Exotisierung und Entfremdung durch museale Displays sei auf das Beispiel jüdischer Museen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland verwiesen.¹⁶⁴ Der Anfang in

¹⁵⁷ Vgl. Kohl, 2012, 197. Für K.-H. Kohl ist mithilfe dieses Beispiels bewiesen, dass es eine Illusion wäre, davon auszugehen, dass innerhalb von Museen das „genuine kulturelle Umfeld einzelner Objekte“ nachgebaut werden könnte.

Dieser Gedanke könnte zu einer kontroversen Diskussion bezüglich der in den letzten Jahren neugestalteten und szenografisch durchkonzipierten Museen führen. Zumindest gilt es, diese Entwicklung in Bezug auf diese Aspekte zu diskutieren.

¹⁵⁸ Vgl. Kohl, 2012, 197; Appadurai 1988, 33, 48–65.

¹⁵⁹ Vgl. Kohl, 2012, 176 f., 197 f.; Appadurai 1988, 33, 48–65.

¹⁶⁰ Vgl. Kohl 2012, 197 f.

¹⁶¹ Vgl. Antweiler 2011, 122.

¹⁶² Vgl. Antweiler 2011, 122 f., 50–53 zum sog. *Clash of Cultures* aus ethnologischer Sicht.

¹⁶³ Vgl. Kugele/Wilkens 2011, 11; s. a. Mohr 2011, 14, 16 (14–39).

¹⁶⁴ Vgl. Luepken 2011, 162; Purin 1993, 150–153.

Richtung einer Ghettoisierung der jüdischen Gemeinden soll mit der Eröffnung der ersten jüdischen Museen erfolgt sein. Während die kleinen jüdischen Gemeinden durch die nicht-jüdische Mehrheitsbevölkerung weitgehend ignoriert worden seien, sind im Kontrast dazu die Judaica-Abteilungen in historischen und kulturell geprägten Museen als kultische Ritualobjekte, als etwas Exotisches präsentiert worden.¹⁶⁵ Diese Exotisierung, bedingt durch die Musealisierung, soll die Entfremdung („alienation“) der Juden und den Antisemitismus gefördert haben.¹⁶⁶ In diesem Zusammenhang gilt die These, Kultur wurde und wird im Museum gemacht.¹⁶⁷ Es kann aber zur Exotisierung und Entfremdung, hervorgerufen durch die Präsentation der Objekte, führen.

Die Strategien kultureller Aneignung fremder Objekte durch den Musealisierungsprozess und deren damit verbundene Integration sind durch „Unterordnung“ gekennzeichnet oder werden als „nicht zivilisiert“ angesehen.¹⁶⁸ Diese Beispiele spiegeln als „Phänotyp“ komplexe gesellschaftliche Prozesse wider. Die Resultate dieser Prozesse werden unmittelbar durch die museale Ausstellungspraxis sichtbar.¹⁶⁹ Ein nicht zu vernachlässigender Aspekt in diesem Zusammenhang ist, dass Strategien der „Entfremdung (Enculturating)“ auch Bestandteil des jeweiligen politischen Systems und damit Ausdruck der jeweiligen Politik sind. Daraus resultiert, dass museale Typen Parallelentwicklungen der Legitimation staatlichen Handelns sind.¹⁷⁰

Das „othering“ ist genauso in der europäischen, deutschen, rheinländischen oder westfälischen Ursprungskultur zu finden, wie in vielen anderen unzähligen, amorphen Gesellschaftsstrukturen, durch die die Welt des 21. Jahrhunderts gekennzeichnet ist.¹⁷¹ Grundsätzlich gilt Wert- und Wertungsneutralität als erstrebenswert. Diese ist jedoch nur sehr schwer bzw. in einer Form der Annäherung zu realisieren. Die Differenzen müssen zugleich benannt werden, damit sie nicht unterschätzt und soweit möglich einer kooperativen Lösung zugeführt werden können.¹⁷² In diesem Zusammenhang ist zu bedenken, dass der Begriff des „kulturell Fremden“ ein relationaler Begriff ist, der abhängig von der Definition „des Eigenen“ ist.¹⁷³ Das

¹⁶⁵ Vgl. Luepken 2011, 162; Purin 1993, 150–153.

¹⁶⁶ Vgl. Luepken 2011, 162; Purin 1993, 150–153.

¹⁶⁷ Vgl. in diesem Sinne, Jürgen Zimmerer, FAZ vom 09.08.2017, Nr. 183, Feuilleton, S.11, „Der Kolonialismus ist kein Spiel. Die Verantwortlichen für das Humboldt-Forum haben noch nicht verstanden, welche Objekte sie zeigen wollen“.

¹⁶⁸ Vgl. Luepken 2011, 162.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., 163.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. In diesem Sinne auch Clémentine Deliss. FAZ vom 11.08.2017, Nr. 185, Feuilleton, S. 17, „Das Gespenst des Primitivismus“.

¹⁷¹ Vgl. Kohl 2010, 104 (8).

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Vgl. ebd.; Kohl 2012, 199.

Ausstellungsdisplay des Königlichen Museum für Zentral-Afrika¹⁷⁴ in Tervuren war vor dem Umbau ein klassisches Beispiel des systematischen „othering“ der kolonialen Welt.¹⁷⁵

The Tervuren is a classic example of the systematic othering of the colonised world. Animal, vegetable and mineral exhibits are placed on the same level as scientific and ethnographic curiosities and various artefacts, all serving to illustrate the conqueror's power. Amputated from history, they are to create wonder, but also a vague repulsion mixed with a shiver of fear.¹⁷⁶

Dieses Phänomen trifft auf viele Museen innerhalb dieses thematischen Kontextes zu und war insofern nicht allein auf Tervuren begrenzt. Das *Africa Museum* – Königliches Museum für Zentralafrika, Tervuren in Belgien, ist am 08.12.2018 nach fünfjähriger Schließung und Neukonzeptualisierung wiedereröffnet worden.¹⁷⁷

Das Ausstellungsdisplay des *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac* ist eine Bestätigung des beschriebenen Phänomens des „Othering“ im Kontrast zur „art premier“.¹⁷⁸ In diesem Kontext wird für einen „nicht-eurozentristischen Humanismus, einen vielmehr inklusiven

¹⁷⁴ Vgl. <http://www.africamuseum.be/home>. [Zuletzt eingesehen am 12.04.2016. Dieses Datum bezieht sich auf die alte Konzeption vor der Schließung des Museums sowie deren Darstellung auf der Homepage des Museums. Die Verfasserin besuchte das Museum im Winter 2012].

¹⁷⁵ Vgl. Vivan 2014, 197. Das Museum war für Renovierungsarbeiten vom 01.12.2013 bis zum 08.12.2018 für Besucher geschlossen.

¹⁷⁶ Vgl. ebd. [Vivan verweist in diesem Kontext auf Greenblatt 1991, 42–56; Lionnet 2004, 92–103].

¹⁷⁷ Vgl. https://www.africamuseum.be/de/see_do. [Zuletzt eingesehen am 23.02.2021]. Wagner, Kay: „Afrika-Museum erstrahlt äußerlich in neuem Glanz“, <https://brf.be/national/1183432/>. [Zuletzt eingesehen am 24.02.2021]. Bickerton, Emilie: „How the Africa Museum is facing up to Belgium's colonial past“, <https://www.apollo-magazine.com/africa-museum-tervuren-belgium/>. [Zuletzt eingesehen am 24.02.2021]. <https://www.dw.com/de/zentralafrika-museum-in-belgien-oeffnet-wieder/a-46643584>. [Zuletzt eingesehen am 24.02.2021].

Ingendaay, Paul: „Wie wäre es im Dialog? Belgiens Kolonialismus-Debatte. FAZ 23.07.2020, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/afrika-museum-bei-bruessel-im-zentrum-der-kolonialismus-debatte-16872010.html?premium>. [Zuletzt eingesehen am 24.02.2021].

Seit der Neueröffnung des Museums gibt es nicht allein inhaltliche und programmatische Veränderungen innerhalb des Museums, sondern auch in Belgien selbst. Vgl. <https://www.africamuseum.be/de/discover/collections>. [Zuletzt eingesehen am 24.02.2021]. https://www.africamuseum.be/de/about_us. [Zuletzt eingesehen am 24.02.2021]. Im Museum selbst gibt es einen interaktiven Ausstellungsparcours „Colonial History and Independence“. Zudem wird versucht, über unterschiedliche Projekte, Vermittlungsformate und Outreach-Programme sowie künstlerische und journalistische Residenzen mit allen Gruppen der belgischen Bevölkerung in Kontakt zu treten, diese in das Museum einzuladen und in einen Austausch zu gehen.

Der belgische König Philippe hat sein Bedauern über die „Akte der Gewalt und Grausamkeit“, die während der belgischen Kolonialherrschaft in der Demokratischen Republik Kongo begangen worden sind, gegenüber dem Präsidenten Félix Tshisekedi in einem Brief ausgedrückt. Vgl. https://www.zeit.de/gesellschaft/2020-06/belgien-kolonialdenkmal-rassismus-kolonialismus-proteste-black-lives-matter?utm_referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com. [Zuletzt eingesehen am 24.02.2021].

¹⁷⁸ Vgl. Vivan 2014, 197–198.

Humanismus“ plädiert,¹⁷⁹ der auf „Kulturuniversalien“ basiert, die als Dogma innerhalb jeder Kultur vorkommen.¹⁸⁰

Für die Versinnbildlichung und zugleich Verdeutlichung dieses Problems des „kulturell Fremden“ wird ein Beispiel aus der Kunstgeschichte im Sinne eines *objet trouvé* zitiert. Es ist das Bild des Surrealisten René Magritte, „Der Verrat der Bilder (La trahison des images)“, „*Ceci n'est pas une pipe*“,¹⁸¹ von 1929, welches sich heute im *Los Angeles County Museum of Art* befindet.¹⁸²

Es werden explizit die Ausführungen von Michel Foucault¹⁸³ zu diesem surrealistischen Werk von René Magritte herangezogen.¹⁸⁴ Das Werk weist quer unterhalb der offensichtlichen bildlichen Darstellung einer Pfeife den Text „Dies ist keine Pfeife“ auf. Das Werk steht metaphorisch für kulturelle Aneignungen und die „kulturspezifischen Bedeutungen“ von Objekten, die untereinander divergieren können.¹⁸⁵ Diese Bedeutungen unterscheiden sich nicht nur singular in den „global verbreiteten“ Gebrauchs- und Konsumkontexten, die diese beinhalten, sondern vielmehr in den für die unterschiedlichsten Gesellschaften politisch, historisch und gesellschaftswissenschaftlich divergierenden Hintergründen.¹⁸⁶ Die „*ressemblance*“ oder „Wort-Bilder“ von René Magritte, zu denen „Der Verrat der Bilder“ gehört, bilden keine Bestimmtheit oder Idee von etwas Unbekanntem ab, sondern ein inspirierendes Mysterium, welches sich auf das „Leben“ bezieht.¹⁸⁷ Im Kontext dieser Forschung bezieht es sich auf museale Objekte, deren Aura und Objektbiografie. Die Objekte sollen im Original als Mysterium in Museen rezipiert werden. Die Intention des „Der Verrat der Bilder“ wird oftmals auf die plakative Doppeldeutigkeit des Werkes bezogen und somit auf den Bildgegenstand reduziert.¹⁸⁸ Nicht das Dargestellte ist das Subjekt des Bildes, sondern die Abbildung vom dargestellten Gegenstand.¹⁸⁹ Das Bild ist vielmehr eine Infragestellung des Rezeptionsverhaltens des Betrachters und verfügt

¹⁷⁹ Vgl. Antweiler 2011, 96–101.

¹⁸⁰ Vgl. Antweiler 2011, 96, 99, Tabelle 4: „Bandbreite pankultureller Muster anhand ausgewählter Universalien“, 101–104.

¹⁸¹ Magritte, René, *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*, (Der Verrat der Bilder), [Das ist keine Pfeife] 1929, Los Angeles, *County Museum of Modern Art*, Öl auf Leinwand, 60.33 x 81.12 x 2.54 cm; gerahmt: 78.42 x 99.38 x 7.62 cm.; Ausst.-Kat. Frankfurt 2017, 67.

¹⁸² Vgl. Kohl 2012, 199; Hahn 2014, 139.

¹⁸³ Michel Foucault, * 15.10.1926, Poitiers –† 25.06.1984 Paris, französischer Philosoph des Poststrukturalismus, Psychologe, Historiker und Soziologe.

¹⁸⁴ Vgl. Kohl 2012, 199; Hahn 2014, 139.

¹⁸⁵ Vgl. Kohl 2012, 199; Hahn 2014, 139.

¹⁸⁶ Vgl. Kohl 2012, 199; Hahn 2014, 139.

¹⁸⁷ Vgl. Schreier 1985, 70 f.; Speidel 2017, 56.

¹⁸⁸ Vgl. Speidel 2017, 57.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

insofern über eine bildphilosophische Ebene. Diese verweist wiederum auf die Mehrdeutigkeit des abgebildeten Sachverhaltes. Magritte kritisiert den janusköpfigen Gebrauch der Bilder durch die Rezipienten mittels der Verschränkung des Textes mit dem im Bild dargestellten Objekt. Der semiotische Gebrauch, die Verbindung und Nutzung von musealen Objekten, das Rezeptionsverhalten sowie der entstehende Deutungsrahmen wird hinterfragt. René Magritte hat sich in unterschiedlicher Form mit „dem austauschbaren Charakter von Darstellungsweisen auseinandergesetzt.“¹⁹⁰ Es besteht daher eine Analogie zum Kontext dieser Untersuchung hinsichtlich der Aufarbeitung der kulturellen Aneignung und den „kulturspezifischen Bedeutungen“ der Objekte in der Kunst. Der konkrete Kontext entscheidet, „ob das Bild das Wort ersetzt oder umgekehrt“, und zwar im Sinne einer tautologischen Erfassung des Dargestellten. Das jeweils nicht vorherrschende Element wird als „Fremdkörper“ innerhalb des Bezugsrahmens wahrgenommen.¹⁹¹ Dies erfolgt in Analogie zu Platons *Kratylos*. Platon führt in seinem fiktiven Dialog zwischen seinem Lehrer Sokrates, dem namensgebenden Philosophen Kratylos und dessen Freund Hermogenes die Prägnanz von Behauptungen an. Demnach könnten Aussagen nicht allein als richtig oder falsch deklariert werden, sondern es gäbe die Klassifizierung auch in Bezug auf Namen und Bezeichnungen.¹⁹² Diese Ausführungen wiederum weisen eine Verbindung zu den bisher dargelegten Gedanken auf.

Anhand des Konzeptes der *Site–Non-Site* von Robert Smithson soll eine Verbindung zwischen den verschiedenen Objektgruppen, die z. T. aus einem unterschiedlichen Intentions- und Gebrauchskontext stammen, hergestellt werden. Diese Verknüpfung der Objekte geht über die reine Ausstellung als museales Objekt im Museum hinaus. Jedoch verfügen die Objekte, die fast „assemblage-artig“ in den Museen zusammentreffen, gleichzeitig über einen genuinen materiellen und sozio-kulturellen Kontext sowie einen zeithistorischen Bezug.¹⁹³ Museale Objekte verfügen über einen sozialen Einfluss oder über Auswirkungen auf das mit ihnen interagierende Umfeld. Sie beeinflussen dieses museale Umfeld bestehend aus dem musealen Raum, den Rezipienten und Kuratoren gleichermaßen.¹⁹⁴ Zugleich spielen in diesem Spannungsfeld historische, koloniale als auch aktuelle, postkoloniale Beziehungen und Machtverhältnisse eine wichtige Rolle.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Vgl. Speidel 2017, 57.

¹⁹¹ Vgl. ebd.

¹⁹² Vgl. ebd.

¹⁹³ Vgl. Byrne 2011, S. 4 f.

¹⁹⁴ Vgl. Byrne 2011, S. 4 f.; Neves Afonso 2017, 38 f.

¹⁹⁵ Vgl. Byrne 2011, S. 4 f.; Neves Afonso 2017, 38 f.

Um es mit André Malraux zu sagen, „so zwingt das Museum das Kruzifix, Skulptur zu werden.“¹⁹⁶ André Malraux war ein starker Anhänger von Ideen, die das Museum als einen universellen Ort beschreiben, an dem alle Kulturen unabhängig von ihrer historischen Einordnung zur Vermittlung von Wissen zusammengebracht und an dem die Wertschätzung des Ausgestellten in den Mittelpunkt rückt.¹⁹⁷ Dies ist wiederum ein wichtiger Gesichtspunkt dieser Arbeit, die mehrfach betonte, nicht hierarchisierende Betrachtung und Einordnung der unterschiedlichen Kontexte der Objekte oder Kunstrichtungen.

1.5 Herausforderungen musealer Inszenierungen von sakralen Objekten

Die mit dem sakralen Objekt einhergehende Problematik im Museum besteht in der Kontextänderung, die diese Objekte im Rahmen der Musealisierung erfahren.¹⁹⁸ Diese Veränderung beinhaltet nicht allein eine Änderung im Raum-Zeit-Gefüge, sondern auch eine inhaltliche, die den spezifischen Funktionszusammenhang betrifft.¹⁹⁹ Die Musealisierung des Objektes verdrängt den bisherigen Bedeutungsgehalt, es wird ihm ein neuer (musealer) Sinn zugewiesen.²⁰⁰ Damit ergibt sich zwangsläufig ein Spannungsverhältnis, welches die bereits angesprochene immaterielle Authentizität betrifft. Die Frage, inwieweit dieser Bedeutungswandel die materielle Authentizität verändert, beeinträchtigt oder gar nivelliert, rückt in den Mittelpunkt.²⁰¹ Die Objekte und ihr immaterieller Wert resultieren aus einer individuellen Kontingenzerfahrung und sind mit speziellen Tabus behaftet.²⁰² Die im Museum aufbewahrten Objekte transportieren nicht allein die Vergangenheit in unsere Gegenwart,²⁰³ sondern betreffen religiöse Fragen und den Umgang mit diesen.²⁰⁴

¹⁹⁶ Vgl. Malraux 1987, 38.

¹⁹⁷ Vgl. Hetherington 2015, 33; s. a. Malraux 1978, *Voices of Silence*. St. Albans.

¹⁹⁸ Vgl. Flügel 2005, 25 (S. 25–28, ausführliche Darstellung zur Problematik der Begriffsbestimmung des musealen Objektes); Bräunlein 2004a, 28 f.; Geisbusch 2012, 208 f.; vgl. Derlon/Mauzé, S. 1 ff., http://www.necp.net/papers/OS_Derlon-Mauze.pdf. Zuletzt eingesehen am 02.03.2015.

¹⁹⁹ Vgl. Flügel 2005, 25; Bräunlein 2004a, 28 f.; Geisbusch 2012, 208 f.; Laube 2011, 4.

²⁰⁰ Vgl. Laube 2011, 4; Flügel 2004, 25 f.; Ottomeyer 2011, 54 f., 59–61.

²⁰¹ Vgl. Bräunlein 2004a, 28 f.; Claußen 2009, 259; Laube 2011, Vorwort, XIII, 50; Neves Afonso 2017, 38 f.

²⁰² S. a. Kapitel 2.2; vgl. Claußen 2009, 259, 261; Hoffmann 2012, 17 f., zum Bedeutungswandel musealer Objekte während des Sammlungsprozesses; Geisbusch 2012, 202 f.; vgl. Rein 2014, 130; Derlon/Mauzé, S. 5 f., http://www.necp.net/papers/OS_Derlon-Mauze.pdf. Zuletzt eingesehen am 02.03.2015.

²⁰³ Vgl. Flügel 2005, 30; Ottomeyer 2011, 54 f., 59–61.

²⁰⁴ Vgl. Claußen 2009, 261 f.

Die Herausforderung lässt sich in der Fragestellung zusammenfassen, ob und inwieweit der religiöse Kontext im Museum vermittelbar ist.²⁰⁵ Vielfach wird als Reflex auf die bereits dargestellte Problematik von sakralen Objekten im Museum der radikale Schluss gezogen, dass diese nicht mehr in Museen ausgestellt werden sollten.²⁰⁶ Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der mit dem gesellschaftlichen Wertewandel einhergehenden Musealisierung von kirchlichen Räumen und der konträr dazu stattfindenden Sakralisierung musealer Räume ist geboten.²⁰⁷ Für die vielschichtige Problematik der Inszenierung sakraler Objekte im musealen Raum gibt es keinen singulären Ansatz. Es existieren unterschiedliche Möglichkeiten und Ansätze, die alle dem Ziel dienen, Religion museal erfahrbar zu machen und der Transzendenz der Objekte in einem würdigen Rahmen gerecht zu werden.²⁰⁸ Es wird somit von einer Transzendenzerfahrung ausgegangen.

Als Beispiel für einen spezifischen Ansatz sei die Prototypisierung genannt.²⁰⁹ Sakrale Objekte werden im Museum zu syntagmatischen Reihen zusammengestellt, sodass sie in diesem Kontext als auswechselbar wahrgenommen werden können, ohne dass der semantische Inhalt verloren geht.²¹⁰ Das Museum kann dabei auf das spezifische Objekt profanierend oder sakralisierend wirken, da die Bedeutung des Objektes innerhalb seiner unterschiedlichen Bedeutungsebenen variiert.²¹¹ Die Unterschiede in der Präsentation beeinflussen den Beobachter, hervorgerufen durch einen appellativen Charakter, den diese mithilfe ihres Inhaltes an den einzelnen Rezipienten aussenden.²¹²

Es wird unterschieden, inwiefern religiöse Weltanschauungen Ausstellungen prägen. Diesbezüglich werden die musealen Kategorien *art party* und *context party* eingeführt, die sich auf den jeweiligen, das spezifische Objekt prägenden Kontext beziehen.²¹³ Für die Kategorie *art*

²⁰⁵ Vgl. Kohl 2005, 29; Kamel 2004 a, 98 ff.; Ottomeyer 2011, 54, 56, zum möglichen Bedeutungsverlust von Objekten durch den Verlust ihres tradierten Kontextes. Schawelka 2011, 39; Simpson 2001, 91–214; Rein 2014, 125–146, Chapter 7, „Framing Religious World views in exhibitions“.

²⁰⁶ Vgl. Kohl 2005, 29; Kamel 2004 a, 98 ff.; Ottomeyer 2011, 54, 56, zum möglichen Bedeutungsverlust von Objekten durch den Verlust ihres tradierten Kontextes. Schawelka 2011, 39; Simpson 2001, 91–214; Rein 2014, 125–146, Chapter 7.

²⁰⁷ Vgl. Liebelt/Metzger 2005, 24; Bräunlein 2004a, 19; Natrup 2005, 52 f., 57; Mädler 1997, 33 f.; Manzo 2011, 28 ff.; Offe 2004, 120 f.; Pomian 1994, 112, 114, 116; Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; Laube 2011, Vorwort, XII f.

²⁰⁸ Vgl. Bräunlein 2004a, 22 ff.

²⁰⁹ Vgl. Claußen 2009, 46; Kohl 2003, 255.

²¹⁰ Vgl. Claußen 2009, 46; Kohl 2003, 255.

²¹¹ Vgl. Claußen 2009, 46; Kohl 2003, 255.; Laube 2011, 4.

²¹² Der appellative Charakter von Ausstellungen und Museen basiert darauf, dass diese Botschaften an den Besucher/Rezipienten aussenden. [Diese Aussage basiert auf dem Modell der kommunikativen Funktionen von Roman Jakobson (1896–1982). Dieses Modell geht davon aus, dass jede sprachliche Mitteilung über einen inhaltlichen Aspekt verfügt, der die Botschaft bestimmt.]; vgl. Claußen 2009, 40–53, 47 f., 51 f.; Pomian 1993, 82, 84, (79–90).

²¹³ Vgl. Rein 2014, 130 f.

party liegt der zentrale Gedanke darin, materielle Hinterlassenschaft einer Kultur als „Kunstwerk“ zu betrachten. Im Gegensatz dazu ist für die Kategorie *context party* die museale Interpretation als Objekt mit transzendtem Verweischarakter entscheidend. Diese Kategorisierung ist ein neuer Ansatz, die traditionellen akademischen Museumskategorisierungen zu ersetzen und stattdessen diese beiden Begriffe für die Spezifikation von Ausstellungen mit religiös aufgeladenen Objekten zu verwenden.²¹⁴ Die Herangehensweise der Ausstellungsmacher an das museale Display fokussiert sich dann entweder auf die „Kunst“ bzw. das Kunstwerk (*art party*), welches dem Rezipienten einem klassischen formalen Ansatzpunkt folgend vorgestellt wird, oder auf die szenografischen Aspekte (*context party*).²¹⁵

Ein klassisch geprägtes Ausstellungsdisplay stellt sakrale Objekte bzw. „religiös aufgeladene Bildwerke westlicher Kunst“ als „reine“ Artefakte aus.²¹⁶ Die Objekte nichtwestlicher Kulturen werden durch einen eurozentrischen Blickwinkel mit einem „ästhetischen Universalismus“ und dem Credo, dass alle Völker unabhängig von ihrer geografischen Lokalisierung Kunstwerke erschaffen, ausgestellt.²¹⁷ Der Begriff *art party* ist geprägt worden, um eine Gruppe von Kuratoren zu beschreiben, die eine Umsetzung von Kunstkonzepten favorisieren. Diese Kuratoren orientieren sich an den hohen ästhetischen und technischen Qualitäten der Artefakte und ordnen Objekte mit religiösem Hintergrund in diese konzeptionelle Vorgehensweise ein.²¹⁸ Bezüglich der Präsentation im musealen Display oder der beabsichtigten Wirkung auf den Rezipienten wird daher nicht zwischen religiös inspirierten Objekten indigenen Ursprungs oder den Artefakten westlicher Kunst unterschieden.²¹⁹ Innerhalb des Displays stehen das Objekt selbst, die handwerkliche Raffinesse, mit der es hergestellt worden ist, und der herstellende Künstler im Vordergrund.²²⁰ Die Objekte werden in dieser Form singulär zur ästhetischen Kontemplation ausgestellt und sind ihrem kulturellen Kontext faktisch entzogen. Sie werden den Rezipienten aus rein ästhetischen Gründen dekontextualisiert präsentiert. Der soziokulturelle, geografische, politische, religiöse oder funktionelle Gebrauchskontext wird innerhalb des musealen Displays nicht weiter aufgegriffen.²²¹

²¹⁴ Vgl. Rein 2014, 130 f.

²¹⁵ Vgl. Rein 2014, 130 f.; Kohl 2010, 48 f.

²¹⁶ Vgl. Rein 2014, 130 f.; Kohl 2010, 48 f.

²¹⁷ Vgl. Rein 2014, 130 f.; Kohl 2010, 48 f.; Alivizatou 2008, 51.

²¹⁸ Vgl. Rein 2014, 130 f.; Kohl 2010, 48 f.; Alivizatou 2008, 51.

²¹⁹ Vgl. Rein 2014, 130 f.; Kohl 2010, 48 f.; Alivizatou 2008, 51.

²²⁰ Vgl. Rein 2014, 130 f.; Kohl 2010, 48 f.; Alivizatou 2008, 51.

²²¹ Vgl. Rein 2014, 130 f.; Kohl 2010, 48 f.; Alivizatou 2008, 51.

Diesem Ansatz folgend werden in den meisten Kunst- und archäologischen Museen die Objekte aufgrund ihres ästhetischen Erscheinungsbildes ausgewählt oder um anhand dieses Aspektes Entwicklungen in Bezug auf den Stil oder in der Form aufzuzeigen.²²² Religion wird in diesem Zusammenhang allein zur Erläuterung der Ikonografie herangezogen und weniger dazu, um den Zweck und den Stil der Objekte zu erläutern. Der Buddhismus wird beispielsweise oftmals allein als Mittel zur Erklärung der Entwicklung der süd- und südostasiatischen Kunst zitiert und nicht um seiner selbst willen.²²³

Dieses Phänomen ist für alle innerhalb dieser Arbeit ausgewählten Museen bis auf das Rautenstrauch-Joest-Museum zu beobachten, und zwar unabhängig von der formalen Form des aktuellen Displays und entgegen der offiziellen Kommunikation der Museen. Die Religion als solche wird in allen exemplarisch ausgewählten Museen nicht allein um ihrer selbst willen zitiert bzw. konsultiert, sondern ausschließlich zur Erläuterung der spezifischen Objekte herangezogen. Eine Darstellung der einzelnen Religionen erfolgt allein in ihren Grundzügen.²²⁴ Das Rautenstrauch-Joest-Museum inszeniert innerhalb seiner Dauerausstellung die Objekte mithilfe einer szenografischen Darstellungsform mit inhaltlichen Aspekten des Ursprungscontextes der Objekte. In dieser Form berücksichtigt es Aspekte des Beschreibungsansatzes gemäß *content party*.

Paine und Kamel favorisieren zur Kategorisierung der Museen die Kategorien *art approach* und *history approach*.²²⁵ Museen, die dem *art approach* folgen, sammeln und stellen Objekte aufgrund ihres ästhetischen Wertes aus, während die Museen, die dem *history approach* Folge leisten, dies aufgrund des „part of the story of society“ machen.²²⁶ Diese beiden konträren Aspekte werden zwar von vielen Museen systemimmanent ohne Erläuterung oder Reflexion genutzt, jedoch nicht hervorhebend herausgearbeitet.

²²² Vgl. Rein 2014, 130 f.; Alivizatou 2008, 51; Paine 2000, 168–170.

²²³ Vgl. Rein 2014, 130 f.; Alivizatou 2008, 51; Paine 2000, 168–170.

²²⁴ S. beispielsweise Rautenstrauch-Joest Museum „Die Welt gestalten“ – Vielfalt des Glaubens: Religionen. Es werden zwar alle großen Weltreligionen mit spezifischen, diese symbolisierenden Objekte stellvertreterhaft vorgestellt, aber nur kurz in ihren Grundzügen erläutert. In ähnlicher Form werden die Religionen im „Museum für Völkerkunde in Hamburg“, im „RELIGIO – Westfälisches Museum für religiöse Kultur, in Telgte“, Westf. oder dem Museum „Haus Völker und Kulturen“, Sankt Augustin bei Bonn gezeigt. Die letzten beiden Museen tragen nicht allein den religiösen Bezug im Namen, sondern befinden sich auch in kirchlicher Trägerschaft und erheben durchaus den Anspruch an sich selbst, Religion verständlich zu vermitteln und erfahrbar zu machen. Vgl. Clifton 2007, 108–110; Arthur 2000, 2.

²²⁵ Vgl. Paine 2000, 166; Kamel 2004 b, 17.

²²⁶ Vgl. Paine 2000, 166; Kamel 2004 b, 17.

2 Spezifika der Musealisierung von sakralen und ethnografischen Objekten

2.1 Grundlegende Betrachtung

In Museen²²⁷ findet sich eine Vielzahl von sakralen und ethnografischen Objekten, die dort ausgestellt, katalogisiert, thesauriert,²²⁸ betrachtet und bestaunt werden können.²²⁹ Anhand der exemplarischen Darstellung des Museum Schnütgen und dessen „mittelalterlicher Kunst“ sollen die Kennzeichen des semantischen Prozesses der Transformation eines sakralen zum musealen Objekt herausgearbeitet und die möglichen Implikationen für die transzendenten Eigenschaften im Museum und die daraus für den Ausstellungsbetrieb zu ziehenden Konsequenzen dargestellt werden.²³⁰ Analog soll anhand des Rautenstrauch-Joest-Museum die Problematik der Verdrängung des ursprünglichen Bedeutungsinhalts vor allem vor dem Hintergrund der kolonialgeschichtlichen Beziehungen zwischen der Ursprungskultur und der Kultur der Kolonialherren behandelt werden. In diesem Zusammenhang wird der Aspekt des Museums als „Ort eines säkularen Rituals“ hervorgehoben.²³¹ Der Großteil der Objekte in den Museen ist Ausdruck und Produkt eines Säkularisierungsprozesses, der die Ritualnutzung zumindest im europäischen Kontext weitgehend – bis auf Sonderfälle – ausschließt. Für Objekte außereuropäischer Kulturen besteht dieser Ausschluss nicht zwingend, vielmehr kommt es auf den konkreten Einzelfall an. Ferner seien die Untersuchungsobjekte der Museologie geprägt durch die dazu in Korrelation stehenden Verhaltensweisen.²³² Museen müssen „in beide Richtungen“ gedacht werden. In analoger Lesung des Originalzitates bedeutet das: „Man kann sich die heutige Kunst

²²⁷ „Ein Museum ist eine im öffentlichen Interesse verwaltete, ständige Einrichtung mit der Aufgabe, Objekte von kulturellem Wert zu bewahren, auf unterschiedliche Art und Weise zu erforschen und – vor allem – zur Freude und zur Bildung der Öffentlichkeit auszustellen“, vgl. Hudson 1975, 1; Weschenfelder/Zacharias 1992, 21; Kramer 2005, 25; Article 03-3. Definition of Terms: „Section 1. Museum: A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment“. Vgl. <http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/3-definition-of-terms/#sommairecontent>. Statuten ICOM International. Zuletzt eingesehen am 30.04.2013.

²²⁸ Thesaurierung beinhaltet die Vollständigkeit der Herausbildung eines musealen Bestandes. Dieses Synonym beschreibt die Einheit, die durch die Selektion und Dokumentation der Sammlung als Ganzes und deren Erschließung erfolgt. Den größten Stellenwert nehmen dabei die Dokumentation sowie die Herausarbeitung des Informationswertes der einzelnen Objekte ein. Dieser Wert beinhaltet nicht allein die materielle Existenz des Objektes, sondern auch die in diesem erhaltene „Überlieferung“. Im Vordergrund steht bei diesem Prozess, dass die Kontexte und die Überlieferung, die in dem Objekt bzw. durch dieses erhalten werden, konserviert und dokumentiert werden. [Vgl. Flügel 2009, 60; Waidacher 1996, 187–189, 327].

²²⁹ Vgl. Hoffmann 2012, 17–34.

²³⁰ Vgl. Kohl 2003, 10; Ottomeyer 2011, 54 f., 59–61.

²³¹ Vgl. Duncan 1991, 66 f.; Kugele/Wilkens 2011, 11, bezeichnen das Verhalten der Besucher in Museen als „museum habitus“, that has to be learned by visitors in other continents before any considerable rate for acceptance can be achieved“.

²³² Vgl. Duncan 1991, 66 f.

ebenso wenig ohne das Museum vorstellen wie die gotische Kathedrale ohne den Glauben.“²³³

„Wilhelm von Bode“ wird mit eben diesen Worten zitiert:

Kunstwerke haben nach unserem Empfinden noch einen anderen, viel wichtigeren Zweck (...); sie wollen betrachtet und genossen werden. Der Kunstgenuss ist eine eigene Art der Andacht.²³⁴

Vor diesem Hintergrund gilt es, die verwendeten Begriffsgrundlagen zu reflektieren. Museen können nicht „statischer“ Gegenstand der Museologie sein. Sie sind vielmehr dem ständigen und stetigen gesellschaftlichen Wandel unterzogen. Zudem sind sie nicht das Endergebnis eines gedanklichen Konstrukts, sondern vielmehr der Zweck, der eben dieser Idee untergeordnet ist.²³⁵ Der Inhalt der museologischen Forschung stellt mithin die strukturellen Bezüge aller zu diesem Forschungsfeld gehörenden Aspekte dar.²³⁶ Die Museologie bzw. die Museen müssten sich immer der Fachkompetenz der „Quellenfächer“, also der spezifischen akademischen Spezialdisziplinen, bedienen.²³⁷ Aus diesem Grunde wird die Museologie definiert als

die mithilfe philosophischer Werkzeuge vorgenommene theoretische Erklärung und praktische Umsetzung eines besonderen erkennenden und wertenden Verhältnisses des Menschen zu seiner Wirklichkeit. Dieses Verhältnis werde als Musealität bezeichnet. Es findet seinen konkreten Ausdruck in den Gegenständen, die als Zeugnisse einer bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit in den Diensten dieser Gesellschaft ausgewählt, erhalten, erforscht und vermittelt werden.²³⁸

Ferner wird auf die Verhaltensweisen musealer Institutionen verwiesen. Dabei rücken das „Symbolisierungsverhalten“ und das „Kommunikationsverhalten“ in den Fokus der Betrachtung.²³⁹ Das „Symbolisierungsverhalten“ soll die Selektion der Objekte für im Aufbau befindliche Sammlungen beschreiben.²⁴⁰ Das „Kommunikationsverhalten“ dagegen soll die Präsentation und die Interpretation der musealen Sammlung oder Ausstellungsinhalte beinhalten.²⁴¹ Basierend auf diesen beiden Kategorien lässt sich für Museen die historische Entwicklung vom „Symbolisierungsverhalten“ zu Beginn des musealen Phänomens bzw. dem Aufbau der spezifischen Sammlungen hin zum „Kommunikationsverhalten“ herleiten. Das „Kommunikationsverhalten“ wäre in diesem Sinne ein zeitgenössisches Phänomen des späten 20. und des 21. Jh., gekennzeichnet dadurch, dass die musealen Institutionen mit bereits existierenden Sammlungen unterschiedlichsten Inhaltes und Provenienz umgehen müssen. Es sei denn, es handelt sich

²³³ Vgl. Grasskamp 2016, „Voranstellung“ zum eigentlichen Werk“.

²³⁴ Vgl. Kamel 2004, 76, dort Verweis auf das Zitat bei Joachimides 2001, 64.

²³⁵ Vgl. Waidacher 2005, 259.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Vgl. ebd, 259 f.

²³⁹ Vgl. ebd. 262.

²⁴⁰ In gleicher Form äußert sich auch Bonnet, vgl. Bonnet 2016, 84.

²⁴¹ Vgl. Waidacher 2005, 259–262; Bonnet 2016, 84.

um den Spezialfall, dass eine Institution sich allein auf die Fragestellung der Musealisierung der Gegenwart, zeitgenössischer Objekte, Artefakte und Phänomene spezialisiert hat.²⁴² Dieser Spezialfall würde eine Entwicklung der jüngeren Vergangenheit widerspiegeln. Die Historie wird dahingehend charakterisiert, als dass die „Geschichte des Museums sich als eine des Wandels der Ordnungs- und Präsentationssysteme entfremdeter oder »autonomer« Dinge und Kulturgüter charakterisieren“ lässt.²⁴³ Das »Autonome« der Objekte bezieht sich dabei auf den Aspekt, das anfänglich die „Bild- und Kunstwerke für und in einem spezifischen Auftrags- und Gebrauchskontext entstanden sind.“²⁴⁴ Diese kunsthistorische Evolution hat ihren Ursprung zu Zeiten der Renaissance und der „Entstehung des westlichen Kunstbegriffs“. Seit diesem Zeitpunkt wurden „Bildwerke entwickelt, deren ästhetische Verfasstheit zunehmend auch als Qualität *sui generis* gewürdigt wurde und wird.“²⁴⁵ Für die museale Nutzung mussten neue Kategorisierungen eingeführt werden, um diese zu validieren und gleichzeitig zu etablieren. Diese Schaffung und die Notwendigkeit der Einführung neuer Kategorien für die Kunstgeschichte ist der Zeitpunkt, der die Entstehung der akademischen Kunstgeschichte begründet hat.²⁴⁶

2.2 Begriffsgrundlage für sakrale Objekte

Sakrale²⁴⁷ Objekte stellen Prototypen im Sinne des Inbegriffs von außergewöhnlichen Gegenständen dar.²⁴⁸ Die historische Entwicklung zeigt, dass in allen Religionen jeder Gegenstand in den Zustand eines heiligen Symbols transformiert werden kann.²⁴⁹ Dieser Zustand als ein das Transzendente verkörperndes Objekt hängt jedoch nicht von den materiellen Eigenschaften des Gegenstandes ab. Sondern allein von den individuellen, kollektiven und transzendenten

²⁴² Vgl. Waidacher 2005, 305–307; Der Frage der „Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen“ wird in Elpers/Palm 2014 nachgegangen.

²⁴³ Vgl. Bonnet 2016, 84.

²⁴⁴ Vgl. ebd.; Laut Bonnet wird das »autonome« Kunstwerk« seit ungefähr 1800, mit dem Beginn der historischen Moderne, etabliert. Den Weg dahin geebnet haben die Kunstakademien und die Spezialisierung der Bildenden Künste sowie die Kunstwerke, die seit Ende der Renaissance ohne einen spezifischen Auftrag als Artefakte entstanden sind und über eine „öffentliche Wirkung“ für ein bestimmtes Publikum und Rezipienten der »Kunstwelt« verfügten, die von diesen decodiert wurde. [S. für weitere Ausführungen in diesem Zusammenhang ebd., 84 f.]. S. a. Groys 1997, 25; Schütz 2017b, 47.

²⁴⁵ Vgl. Bonnet 2016, 84.; Groys 1997, 25; Schütz 2017b, 47.

²⁴⁶ Vgl. Bonnet 2016, 84.; Groys 1997, 25; Schütz 2017b, 47.

²⁴⁷ Der Terminus „Sakrale Objekte/sacralia“ als solcher wird im Folgenden nicht verwendet werden, auch wenn er vielfach in dieser Form in der Literatur verwendet wird. Stattdessen wird der (neutralere) Begriff „religiös aufgeladenes Objekt“, „Bildwerk, Objekt, Artefakt mittelalterlicher Kunst“ verwendet oder eine Kategorisierung in analoger Form vorgenommen. Bei Bedarf wird die Zugehörigkeit zu einer spezifischen Religion zusätzlich aufgeführt. Vgl. Rein 2014, 128 ff.; http://www.necep.net/papers/OS_Derlon-Mauze.pdf. Zuletzt eingesehen am 02.03.2015.

²⁴⁸ Vgl. Rein 2014, 128 ff.; http://www.necep.net/papers/OS_Derlon-Mauze.pdf. Zuletzt eingesehen am 02.03.2015.

²⁴⁹ Vgl. Rein 2014, 128 ff.

Erfahrungen, die die Gläubigen mit dem Objekt verknüpfen.²⁵⁰ *Religiosa* oder auch *sacralia*, bzw. *religiös aufgeladene Objekte westlicher Kunst*, verfügen daher über zwei Arten von Authentizität: eine materielle und eine immaterielle.²⁵¹ Ein weiterer Begriff für religiöse Objekte innerhalb dieses Kontexts könnte die Titulierung als „kulturell sensible Objekte“ sein.²⁵²

Da insbesondere der immaterielle Wert gegeben sein muss, ist die Einordnung als sakrales Objekt nicht prinzipiell von jedermann erfahrbaren und spürbaren materiellen Eigenschaften abhängig. Faktisch ist es nur individuellen und kollektiven Erfahrungen unterworfen, mit denen das Objekt in Zusammenhang gebracht wurde und unter Umständen noch immer wird.²⁵³ Es ist also entscheidend, ob es von einer Gruppe als eine transzendente Verkörperung angesehen wird.²⁵⁴

Nach Émile Durkheim kann alles ein religiöses Objekt sein, unabhängig von seinem aktuellen spezifischen Zustand.²⁵⁵ Auch insignifikante Dinge können theoretisch religiös aufgeladen werden. Der *religiöse Impact* eines Objekts ist nichts Intrinsisches, sondern etwas, das im Laufe der Objektbiografie diesem zugesprochen worden ist, dass sich entwickelt bzw. ereignet hat.²⁵⁶ Im Kontext von Kunst und Museen wird oftmals eine religiös konnotierte Sprache verwendet. Besucher „pilgern“ regelrecht zu Museen als Symbolen öffentlicher Kunst. Dabei werden auch abgelegene Orte frequentiert, um die Museen oder die dort rezipierbaren Objekte zu erleben.²⁵⁷ Der kontemplative Charakter der Kunst wird durch die Ausstellungsarchitektur oftmals unterstützt. Bedeutende Werke wie beispielsweise die „Mona Lisa“²⁵⁸ im Louvre werden in ihren

²⁵⁰ Vgl. Claußen 2009, 255 ff.; Dinzelbacher 2010, 474; Korff 2007a, 142 f.; Rein 2014, 125–146; Schönebeck 2009, 199–218.

²⁵¹ Vgl. Claußen 2009, 258; Korff 2002, 141 ff., über die faszinatorische Authentizität von musealen Objekten und die daraus resultierende Relevanz historisch-musealer Objekte für den Rezipienten.

²⁵² Vgl. Rein 2014: S. 128 ff.

²⁵³ Vgl. Rein 2014: S. 128 ff.; Paine 2000, Preface, xiv.

²⁵⁴ Vgl. Rein 2014: S. 128 ff.; Paine 2000, Preface, xiv.

²⁵⁵ Vgl. Durkheim, Émile, 1912: *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Librairie Félix Alcan; English translation: *The Elementary Forms of Religious Life*, translated by Karen E. Fields, New York, The Free Press, 1995; Derlon/Mauzé, S. 1 ff., http://www.necip.net/papers/OS_Derlon-Mauze.pdf. Zuletzt eingesehen am 02.03.2015.

²⁵⁶ Vgl. Durkheim, Émile, 1912: *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Librairie Félix Alcan; English translation: *The Elementary Forms of Religious Life*, translated by Karen E. Fields, New York, The Free Press, 1995.

²⁵⁷ Vgl. Farago, Jason, „Why museums are the new churches“, 16.07.2015, <http://www.bbc.co.uk/culture/story/20150716-why-museums-are-the-new-churches?ocid=fbcu>. Zuletzt eingesehen am 06.02.2017. Neves Afonso 2017, 39.

²⁵⁸ Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, Musée du Louvre, Paris, Öl auf Pappelholz, 77 x 53 cm, 1503–1506.

eigenen Nischen und nicht im Rahmen historisch-anmutender Darstellungen präsentiert, wodurch der symbolische, wie auch der reale »Kniefall« [„genuflection“] gefördert würde.²⁵⁹

Jedoch sind aus dem Mittelalter historische, aus dem reformatorischen Kontext stammende Kritiken bezüglich der Ablenkung, die von den unterschiedlichen Ausstattungsstücken innerhalb des Kirchenraums ausgehen, überliefert.²⁶⁰ Dieses Beispiel ist Ausdruck von etablierten Verhaltensweisen in Bezug auf die Rezeption von Kunstwerken in Museen, die durch die Musealisierung der Objekte kanalisiert wird. Der einzelne Museumsbesucher soll dieser kanonisierten Erwartungshaltung entsprechen bzw. sich dementsprechend verhalten.

Generalisierend lässt sich in Bezug auf den „religiösen Impact“ von musealen Objekten, die aus einem sakralen Kontext stammen, statuieren, dass Musealien „Nouophoren“ bzw. Bedeutungsträger sind.²⁶¹ Die in den Museen befindlichen Objekte sind nicht aufgrund ihres intrinsischen Wertes musealisiert worden, sondern weil sie einen ihnen genuinen Sinngehalt repräsentieren.²⁶² Die Objekte sind Bedeutungsträger innerhalb neuer „Sinnzusammenhänge“, die ihnen durch die Musealisierung innerhalb der sie beherbergenden Sammlungen und Institutionen zugewiesen worden sind.²⁶³ Das Museum ist somit ein „Ort der Rekontextualisierung dekontextualisierter Bildwerke“ sowie materieller Objekte und Hinterlassenschaften aus anderen, mannigfach divergierenden Ursprungskontexten und Kulturen.²⁶⁴

Eine allgemeine Erscheinungsform von sakralen Objekten besteht in der bildhaften Darstellung von transzendenten Wesen und von Gottheiten der unterschiedlichen Religionen.²⁶⁵ Auf die christliche Religion bezogen sind hier Gottvater, Jesus Christus und die Heiligen zu nennen, die auch heute noch „zum Bestand“ der Kirchen gehören.²⁶⁶ Unabhängig von ihrem kultischen oder religiösen Hintergrund wird diesen Objekten eine gesteigerte soziale Aufmerksamkeit von den Gläubigen entgegengebracht.²⁶⁷ Exemplarisch ist dieser Umstand an den christlichen

²⁵⁹ Vgl. Farago, Jason, „Why museums are the new churches“, 16.07.2015, <http://www.bbc.co.uk/culture/story/20150716-why-museums-are-the-new-churches?ocid=fbcul>. Zuletzt eingesehen am 06.02.2017; Neves Afonso 2017, 39.

²⁶⁰ Vgl. Farago, Jason, „Why museums are the new churches“, 16.07.2015, <http://www.bbc.co.uk/culture/story/20150716-why-museums-are-the-new-churches?ocid=fbcul>. Zuletzt eingesehen am 06.02.2017; Neves Afonso 2017, 39.

²⁶¹ Vgl. Waidacher 2005, 261.

²⁶² Vgl. ebd.

²⁶³ Vgl. Bonnet 2016, 84.

²⁶⁴ Vgl. ebd.

²⁶⁵ Vgl. Kohl 2005, 29.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

²⁶⁷ Vgl. Kohl 2005, 30.

Reliquien nachvollziehbar.²⁶⁸ Sie gelten als Mittler der Heiligen und sind im Rahmen der jeweiligen Heiligen-Biografie in den Rang eines sakralen Objektes erhoben worden, wodurch sie gleichzeitig ihren Gebrauchswert verloren haben.²⁶⁹ Sakrale Objekte verfügen mithin über einen Verweischarakter.²⁷⁰ Es sind Objekte, die an eine spezifische Kontingenzerfahrung²⁷¹ erinnern.²⁷² Das klassische Beispiel für eine solche Erfahrung ist die Offenbarung des Jakob bei Beth-El aus der Genesis.²⁷³ *Sacralia* sind generell dem ökonomischen Kreislauf entzogen.²⁷⁴

Kuratoren wie Kleriker sollen über ein geheimnisvolles Wissen verfügen.²⁷⁵ Dieses Wissen ermöglicht es ihnen, die Autorität und Kontrolle über die „kulturell sensiblen Objekte“, die aus einem religiösen Kontext stammen, gegenüber Laien zu kanalisieren bzw. zu regulieren.²⁷⁶ Aus diesem Grunde bezeichnet Paine alle musealen Sammlungen als „heilig“ und zwar in dem Sinne, dass diese vom „Weltgeschehen“ als Ganzes separiert bzw. diesem entzogen sind. Diese Objekte werden formell „ritualisiert“ in den jeweiligen Museen behandelt.²⁷⁷ Weiterhin sei es geboten, dass museale Objekte durch die Kuratoren in einer veränderten metaphorischen Art und Weise, als *weniger* „religiös“ oder „heilig“, betrachtet werden sollen. Alle Objekte sollen mit dem ihnen gebotenen Respekt behandelt werden, unabhängig von ihrer spezifischen Materialität oder einer etwaigen Transzendenzerfahrung.²⁷⁸

Herausragende Beispiele sind die sehr bekannten Reliquien wie das Schweiß Tuch Christi aus Turin²⁷⁹ oder der Heilige Rock aus Trier.²⁸⁰ Der semantische Transformationsprozess gilt aber auch für die Objekte aus dem Museum Schnütgen, wie zum Beispiel die Kasel des heiligen

²⁶⁸ Vgl. Kohl 2005, 30; bei christlichen Reliquien handelt es sich meistens um „Human Remains“, die im christlich-europäischen Kontext im Laufe ihrer individuellen Objektbiografie in kostbare „Hüllen“ zu ihrem Schutz und gleichzeitig zu ihrer Aufwertung bzw. Darstellung des „evozierten, dem Objekt innewohnenden Wertes“ eingebracht worden sind – zur Versinnbildlichung der Wertschätzung, die diesen durch die Gläubigen entgegengebracht wird. Beispielsweise das walzenförmige Reliquienostensorium, Rheinland, um 1200, Kupfer, vergoldet, Bergkristall, Steinbesatz, Inv.-Nr.: G17.

²⁶⁹ Vgl. Kohl 2005, 30; Laube 2011, 47 f.

²⁷⁰ Vgl. Kohl 2003, 31, 152; Scholze 2010, 129; Korff 2002, 141 f.; s. a. Laube 2011, 6, 48–58.

²⁷¹ Kontingenz bezeichnet als Terminus etwas, das möglich ist. Diese Tatsachen müssen nicht notwendigerweise wahr oder falsch sein. Es bezeichnet etwas, das nicht notwendig, aber auch nicht unmöglich ist. Kontingenz ist die innere Endlichkeit einer Existenz, die es anders nicht geben könnte. [Vgl. Deusel, Hermann: Kontingenz, in: TRE Bd. 19, 1990, 544 ff.].

²⁷² Vgl. Kohl 2003, 31, 151–154; Geisbusch 2012, 202 f.; Rein 2014, Chapter 7, Framing religious world views in museum presentations, 125 [125–146]

²⁷³ Vgl. Kohl 2003, 31, 158–164; Genesis 28, 10–22.

²⁷⁴ Vgl. Kohl 2003, 31, 152 f.

²⁷⁵ Vgl. Paine 2013, 14; Curtis 2003, 30.

²⁷⁶ Vgl. Paine 2013, 14; Curtis 2003, 30.

²⁷⁷ Vgl. Paine 2013, 14; Curtis 2003, 30.

²⁷⁸ Vgl. Paine 2013, 14; Curtis 2003, 30.

²⁷⁹ Das Turiner Grabtuch zeigt ein Ganzkörper-Bildnis der Vorder- und Rückseite eines Menschen. Das Tuch wird in einer Seitenkapelle des Turiner Doms aufbewahrt, die im 17. Jh. erbaut worden ist. Basierend auf der Radiokarbon-Datierung wird das Tuch auf 1325 ± 33 Jahre n. Chr. datiert. Vgl. Mohr 2011, 18.

²⁸⁰ Vgl. Flury-Lemberg 1995, 691–708.

Anno²⁸¹ oder der Christus auf dem Palmesel.²⁸² Der lokale Bezug zu dieser Arbeit kann wiederum innerhalb dieses Kontextes durch erste »Musealisierungsvorläufe« in Köln bzw. einer Vorstufe „musealer Ordnung“ oder Reihung geebnet werden. 1827 sollen in der Kölner Pfarrkirche St. Severin „alte religiöse Gemälde“ so aufgehängt worden sein, dass sie kunst- und geschichtsbezogene Kenntnisse vermittelten.²⁸³ Die Werke sollen dort in einer zeitlichen Abfolge, in der damals als fortschrittlich geltenden „Galerieanordnung“ gehängt gewesen sein. Im 19. Jahrhundert wurde eine auf stilistische Ausgeglichenheit ausgerichtete Ausstattung des Kirchenraumes favorisiert.²⁸⁴ Es wurde ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mit System „stilgemäße Objekte“ gesammelt, die Kirchen wurden analog zu Museen ausgestattet.²⁸⁵ Um die Homogenität innerhalb des Ausstattungsraumes zu gewährleisten, hat Alexander Schnütgen Objekte seiner Sammlung abgegeben und somit im Grunde die Sammlung kuratorisch bewusst beeinflusst.²⁸⁶

2.3 Begriffsgrundlage für ethnografische Objekte

Gegenstand der Ethnologie ist das »kulturell Fremde« oder die Kultur selbst.²⁸⁷ Das »kulturell Fremde« wird unter Anwendung und Nutzung von alteritäts-affinen Forschungsmustern untersucht und beschrieben.²⁸⁸ Das Forschungsfeld der Ethnologie und dessen Objekte sind immer der Gefahr der „Alienität“ ausgesetzt. Es besteht ein schmaler Grat zwischen den beiden Kontrasten des kulturell „Eigenen“ und des kulturell „Fremden“. Diese Kategorisierung stellt eine höchst subjektive Einordnung des Wahrgenommenen dar. Sie evoziert durch die konträre Zuweisung der beiden Pole ein „Kontinuum“ in sich.²⁸⁹ Das begriffliche Gegenpaar stellt sowohl

²⁸¹ Kasel des heiligen Anno, Byzanz, um 1000 (Seide), Köln, 15. Jh. (Borten), 146 × 112 cm, Inv.-Nr. P 1, Museum Schnütgen; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 117. Eine Kasel, von lat. casula, „Häuschen“, ist das Messgewand des katholischen Priesters. [Vgl. Liebelt/Metzger 2005: Kasel].

²⁸² Christus auf dem Palmesel, um 1500 (1520), [Eiche, H.: 176 cm, Br.: 142 cm, Vollrund, Fassung übergangen, Fahrgestell auch neuerer Zeit, Köln, Museum Schnütgen; vgl. Ausst.-Kat. Köln 1961, 61, Nr.: 19]; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 59, Köln um 1520, Linde (Palmeselchristus) und Nadelholz (erneuerter Wagen), 193 × 107 cm (Achsen) × 150 cm (Wagenlänge), Inv.-Nr. A 124. Zum religiösen Hintergrund und Vorkommen der Christi-auf-dem-Palmesel-Plastiken, vgl. Reinle 1988, 212–214.

²⁸³ Vgl. Berger-Keweloh 1986, 143; Theodor Josef Lenzen, Aphorismen aus Cöln's Geschichte, in: Sammlung von Ansichten öffentlicher Plätze, merkwürdiger Gebäude und Denkmäler in Köln, in: Weyer, Johann Peter 1827, S. 48, S. 1–153, s. a. Schaden 1995, 116 [Brückle 2015, 23]: „Durch die Sorgfalt der Kirchenmeister; besonders des Regierungsrathes Freiherr von Haxthausen, in einer schönen Ordnung an den Seitenwänden der Kirche aufgehängt worden sind, und sowohl in Hinsicht der Kunst als der Geschichte manche Denkwürdigkeit anbieten. Der Kirche war wieder zu einem sehenswerten Objekt der Stadt Köln aufgestiegen“.

²⁸⁴ Vgl. Brückle 2015, 23.

²⁸⁵ Vgl. Berger-Keweloh 1986, 143

²⁸⁶ Vgl. Brückle 2015, 23.

²⁸⁷ Vgl. Kohl 2012, 178–187, 194.

²⁸⁸ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 17.

²⁸⁹ Vgl. ebd.

in der akademischen Ethnologie als auch in Bezug auf die Eigendefinition des Individuums und seiner Abgrenzung gegenüber anderen Menschen eine sozio-kulturelle Konstante dar. Beide Pole sind unmittelbar voneinander abhängig. Dieser Aspekt soll sich in der linguistischen Logik des Wortes *Identität* (idem lat.: dasselbe) widerspiegeln.²⁹⁰ Folglich resultiert daraus, dass die Eigendefinition von etwas anderem abhängig ist, mit dem wir übereinstimmen sollen, um als Individuum singular und ohnegleichen zu sein.²⁹¹ Ausgehend von der Erkenntnis der eigenen Individualität kann das kulturell „Fremde“ als solches wahrgenommen und analysiert werden.²⁹²

Die Definitionen der Begriffe „Fremde“ und „Kultur“ sind in der ethnologischen Forschung höchst umstritten.²⁹³ Deshalb fand in den letzten Jahren innerhalb des „ethnologischen“ Forschungsfeldes ein Paradigmenwechsel statt. Das bedeutet, dass die „Grenze zwischen Eigenem und Fremdem, die früher von der Vorstellung einer klaren Objekt-Subjekt-Beziehung (difference between) geprägt“²⁹⁴ war, zunehmend durch die Protagonisten der akademischen Forschung selbst hinterfragt wird. Im Zuge der Betrachtung postmoderner Aspekte und dem damit einhergehenden Perspektivwechsel soll sich die „vorgebliche Homogenität des Eigenen wie auch des Fremden in eine differenzierte Betrachtung (*difference within*) gewandelt haben.“²⁹⁵

Museumsethnologie ist durch die Arbeit und Forschung mit der materiellen Kultur und den Alltagsgegenständen,²⁹⁶ der sog. Dingkultur²⁹⁷ sowie von der Auseinandersetzung mit den dort aufbewahrten Sachzeugen gekennzeichnet.²⁹⁸ Als materielle Kultur wird „die Summe aller Gegenstände, (...) die in einer Gesellschaft genutzt werden oder bedeutungsvoll sind“ bezeichnet.²⁹⁹ Dabei stellt sich für die Auseinandersetzung mit ethnologischen Museen die Frage nach

²⁹⁰ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 17.

²⁹¹ Vgl. ebd.

²⁹² Vgl. ebd.

²⁹³ Vgl. Kohl 2012, 178–187, 194; s. a. Weiss 2007, 84–94.

²⁹⁴ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 15.

²⁹⁵ Vgl. ebd.; Sieber 1989, 11–27; Hahn 2018, 79 f., 82–84, (69–88).

²⁹⁶ Vgl. Hahn 2005, 12.

²⁹⁷ Vgl. Kohl 2012, 194, 196; Monika E. Stötzel widmet ihre 1981 an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn vorgelegte Dissertationsschrift, „Problem der neueren Museumsethnologie. Es ist ein Beitrag zur Kritik der eigenen und der fremden Kultur“, den Problemen und Herausforderungen, die sich den völkerkundlichen Museen innerhalb ihrer Ausstellungen stellen. Dabei setzt sie, wie es in ihrer Einleitung heißt, „im Grenzbereich des Übergangs von Theorie und Praxis an. Es betrifft die Übersetzung von Einsichten, die das Studium primitiver Gesellschaften erbracht hat, in eine Form, in der sie einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden können. Dabei versucht sie, den Problemkontext der museumsethnologischen Diskussion, die sich bezüglich der Museen und ihrer Inhalte stellt, aufzugreifen, darzustellen und kritisch zu reflektieren. Vgl. Stötzel 1981, 8–10.

²⁹⁸ Vgl. Kramer 2001, 661; Silva 2017, 83 (79–96).

²⁹⁹ Vgl. Hahn 2014, 17 ff.

der Bedeutung des Wortes *Ethnografie* bzw. *éthnos* und *gráphein*.³⁰⁰ *Ethnos* (griechisch *éthnos* »Volk, Volksstamm«) ³⁰¹ bedeutet übersetzt Menschen/Rasse/Nation. *Gráphein* bedeutet schreiben oder beschreiben. Die allgemeine Übersetzung/Bedeutung von Ethnografie bezeichnet die Beschreibung von Völkern, deren Menschen, ihren Sitten, Gewohnheiten und Differenzen. Eine mögliche Definition lautet mithin, dass mit wissenschaftlichen Methoden die „Differenzen“ zwischen den einzelnen Kulturen untersucht und benannt werden.³⁰²

Die Anthropologie ist „die Lehre vom Menschen“ (griechisch: *ánthropos* »Mensch«, *lógos* »Lehre«). Die Titulierung und das Forschungsfeld werden seit der Aufklärung als Antonym/Gegenbegriff zur Wissenschaft der Theologie verwendet.³⁰³ Die Theologie als Wissenschaft von Gott, als Gegensatz zum Menschen, dem „geistigen und körperlichen Wesen“, ist ein zur Anthropologie konträres Feld der Forschung.³⁰⁴ Historisch gesehen gibt es seit der Aufklärung in Deutschland eine vielfache Unterteilung in mannigfache akademisch verwandte Subkategorien. Die kulturwissenschaftliche Anthropologie bestätigt den damit implementierten „Anspruch auf eine ganzheitliche Deutung der Alltagskulturen und damit auf eine ethnologische Interdisziplinarität“ der Völkerkunde und der Volkskunde. Beide Begriffe werden im heutigen Diskurs durch die Ethnologie für den Begriff der Völkerkunde und der Begriff der Ethnografie für die Volkskunde ersetzt.³⁰⁵

Ethnologie (griech. *éthnos* »Volk«, *lógos* »Lehre« lässt sich also als die Wissenschaft vom Menschen als kulturellem Wesen definieren. Untersuchungsgegenstand sind alle Kulturen, also auch die eigene.³⁰⁶

Ethnografie als Titulierung, (griech. *gráphein* »schreiben«) soll das „Aufnehmen der Daten, das scheinbar rein beschreibende wissenschaftliche Arbeiten“ bezeichnen.³⁰⁷ „Volkskunde“ wiederum soll historisch, akademisch betrachtet die „eigene Kultur, besonders die der ländlichen und urbanen Unterschicht“ erforschen.³⁰⁸

Hier könnte sich aufgrund der kontroversen Begriffsinhalte im postkolonialen Kontext des 21. Jahrhunderts entweder als vermittelnde Option der Terminus „ethnografische/ethnologische

³⁰⁰ Vgl. Lidchi 2002, 160.

³⁰¹ Vgl. http://www.duden.de/rechtschreibung/ethno_, (Zuletzt eingesehen am 15.12.2015).

³⁰² Vgl. Lidchi 2002, 160.

³⁰³ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 10 f., Grafik A, Völker- und volkskundliche Disziplinen in Europa; Grafik B, Vier Felder der US-amerikanischen Anthropologie; Grafik C, Historisch-phänomenologische vs. Biologisch-kulturelle Orientierung. Dort gibt es auch einen begriffshistorischen und fachhistorischen Überblick über die unterschiedlichen Bezeichnungen und die Entwicklung der „Ethnologie“, S. 11–38.

³⁰⁴ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 11.

³⁰⁵ Vgl. ebd.

³⁰⁶ Vgl. ebd.

³⁰⁷ Vgl. ebd.

³⁰⁸ Vgl. ebd.

Objekte³⁰⁹ anbieten. Alternativ könnte in diesem Zusammenhang von „kulturanthropologischen Objekten“ oder von „Hinterlassenschaften/Objekte materieller Kultur aus dem Kontext XY“ gesprochen werden, um sprachlich nicht in kolonial konnotierten Präfigurationen zu verbleiben. Dieser Terminus könnte sich jedoch als „sperrig“ in der Anwendung erweisen. Dieser Diskurs der akademischen Auseinandersetzung kann hier nicht abschließend diskutiert werden. Es handelt sich vielmehr um einen Beitrag zu einer „sich im Fluss befindlichen Diskussion“. Dieser Diskurs und die daraus resultierende Titulierung versucht dem „holistischen“ Ansatz des Forschungsfeldes und dessen vielfältigem „Beziehungsgeflecht“ gerecht zu werden.³¹⁰

Ethnografische Objekte sind aus ihrem originären kulturellen Kontext herausgenommen bzw. dekontextualisiert worden.³¹¹ Den Objekten werden in den Museen, abgeleitet von evolutionsbiologischen, wissenschaftlichen, historischen und ästhetischen Paradigmen des Westens, neue Inhalte zugewiesen.³¹² Hierbei stand in den letzten Jahren nicht mehr die Dingkultur als solche im Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses, sondern die Objektsemiotik.³¹³ Sie rückt in Bezug auf das spezifische Objekt und dessen kulturelles Umfeld in den Fokus der Forschung.³¹⁴ Hierzu sei exemplarisch die Ausstellung im GRASSI Museum für Völkerkunde in Leipzig, „Vom Wissen der Objekte. Ethnologische Konstellationen“, genannt. Sie hat sich mit der Frage „Wie viel Kontext braucht ein Objekt, um verständlich zu sein“ auseinandergesetzt.³¹⁵ Welche Aspekte sind für die „Rekonstruktion“ oder für das Evozieren von Ursprungskontexten zu beachten? Die Kontextualisierung von Bedeutungshintergründen oder kulturell bedingten, sich widerstreitenden Machtinteressen bezüglich der Deutung der Objekte, ist innerhalb dieses Beziehungsgeflechts von großem Interesse.³¹⁶ Wie viel Vermittlung (durch das museale Display) braucht es, um zugleich dem Objekt, dem Kontext, aus dem dieses stammt, und dem Rezipienten gleichermaßen gerecht zu werden?³¹⁷ Ist für die Objekte und ihre semiotischen Beziehungsgeflechte eher ein szenografisches Ausstellungsdisplay von Vorteil, wie es

³⁰⁹ Im Rahmen dieser Arbeit wird grundsätzlich der Terminus „ethnografisches Objekt“ benutzt.

³¹⁰ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 13,15.

³¹¹ Vgl. Kirshenblatt-Gimblett 1991, 386–443; s. a. Phillips 2005, 86.

³¹² Vgl. Kirshenblatt-Gimblett 1991, 386–443; s. a. Phillips 2005, 83.

³¹³ Vgl. Kohl 2012, 196.

³¹⁴ Vgl. ebd.

³¹⁵ Vgl. <http://www.mvl-museum.de/index.php?id=501>. Zuletzt eingesehen am 23.02.2015. Ausstellungs-, Saaltexte der Ausstellung, Kontext, S. 2: http://www.mvl-grassimuseum.de/fileadmin/Redaktion/Leipzig/II-2015/_Homepage.pdf. Zuletzt eingesehen am 23.02.2015.

³¹⁶ Vgl. <http://www.mvl-museum.de/index.php?id=501>. Zuletzt eingesehen am 23.02.2015. Ausstellungs-, Saaltexte der Ausstellung, Kontext S. 2 f.: http://www.mvl-grassimuseum.de/fileadmin/Redaktion/Leipzig/II-2015/_Homepage.pdf. Zuletzt eingesehen am 23.02.2015.

³¹⁷ Vgl. <http://www.mvl-museum.de/index.php?id=501>. Zuletzt eingesehen am 23.02.2015. Ausstellungs-, Saaltexte der Ausstellung, Kontext S. 2 f.: http://www.mvl-grassimuseum.de/fileadmin/Redaktion/Leipzig/II-2015/_Homepage.pdf. Zuletzt eingesehen am 23.02.2015.

beispielsweise das in Köln ansässige Rautenstrauch-Joest-Museum anbietet oder Teile der Ausstellungsdisplays des Überseemuseum Bremen,³¹⁸ des Museum für Völkerkunde in Hamburg³¹⁹ oder des MEG – *Musée d'ethnographie de Genève*³²⁰ in der Schweiz offerieren?³²¹ Benötigen Objekte bzw. Ausstellungsdisplays eine szenografische Einbettung oder Struktur, um der Dekontextualisierung entgegenzuwirken? Oder unterstützt ein szenografisches Display allein die Vorstellungskraft des Rezipienten? Benötigt der Rezipient ein derartig elaboriertes museales Display, um die Vielschichtigkeit und den wissenschaftlichen Hintergrund eines Objektes oder ethnografischen Zusammenhanges zu decodieren?

Analog zu den *sakralen* Objekten durchlaufen auch die *ethnografischen* Objekte in ihrer Objektbiografie in Museen einen kontextuellen Umcodierungsprozess.³²² Sakrale Objekte werden in Museen ihrem Ursprungskontext, der neben kultisch-religiösen auch kulturelle Eigenheiten umfassen kann, entrissen und stehen an ihrem neuen Bestimmungsort im Museum als Mittler für etwas anderes.³²³ Die neue, den Objekten im Museum zugewiesene Bedeutung ist hauptsächlich abhängig von den Kontexten der anderen im Museum ausgestellten Objekte.³²⁴ In der Gegenwart von sakralen Objekten verweist es nicht mehr singulär auf seine ursprüngliche Bedeutung, beispielsweise auf spezifische Jenseitsvorstellungen, sondern auf das Transzendente an sich. In der gemeinschaftlichen Ausstellungspräsenz in einem Kunstmuseum kennzeichnen dagegen ästhetische Aspekte die Wahrnehmung der Rezipienten.³²⁵

Der Unterschied zwischen den Objekten der Naturreligionen und den sakralen Objekten des Christentums ist marginal.³²⁶ Denn es ist ein allgemeines Kennzeichen der Entwicklung von Religionen, dass sie mit der Verehrung heiliger Gegenstände beginnt.³²⁷ In diesem Kontext wird ausgeführt:

³¹⁸ Vgl. <http://www.uebersee-museum.de/ausstellungen/staendige-ausstellungen/asien/>. Zuletzt eingesehen am 20.04.2015. Zustand, bzw. Darstellung des Ausstellungsdisplays der Dauerausstellung bei Besuch des Museums im Frühjahr 2014.

³¹⁹ Vgl. <http://www.voelkerkundemuseum.com/96-0-Ozeanien.html>. Zuletzt eingesehen am 20.04.2015. Darstellung des Ausstellungsdisplays der Dauerausstellung bei Besuch des Museums im Frühjahr 2014.

³²⁰ Vgl. http://www.ville-ge.ch/meg/index_uk.php. Zuletzt eingesehen am 20.04.2015. Darstellung des Ausstellungsdisplays der Dauerausstellung bei Besuch des Museums im Frühjahr 2015. S. a. Aufnahmen des ausführenden Gestaltungsbüro *Atelier Brückner*, Stuttgart, [http://www.atelier-brueckner.com/nc/de/projekte/museen/meg-musee-dethnographie-de-geneve.html?tx_photogals_elementid=4458&tx_photogals_image=3], die in sieben Aufnahmen einen Einblick in das museale Display gewährt. Zuletzt eingesehen am 20.04.2015.

³²¹ Dies ist eine exemplarische Auswahl.

³²² Vgl. Kohl 2012, 196 f.; Sturm 1991, 42 f.

³²³ Vgl. Kohl 2012, 196 f.

³²⁴ Vgl. ebd.

³²⁵ Vgl. ebd.

³²⁶ Vgl. Laube 2011, 10 f.

³²⁷ Vgl. Laube 2011, 10 f.; Kohl 2012, 195f.; anders Antenhofer 2011b, 9–38.

Fehlen eines positiven Begriffs für nicht europäische Artefakte ist symptomatisch für die im westlichen Kontext entstandene Fragwürdigkeit der Objekte, seit ihre frühere Legitimation abhandengekommen ist.³²⁸

Diesbezüglich wird angeführt, dass Rituale, die in einem religiösen Kontext stehen, und Objekte materieller Kulturen sich gegenseitig bedingen bzw. in einer zwingenden Beziehung zueinanderstehen, die symbiotisch anmutet.³²⁹ Zur Annäherung oder Definition an das Phänomen der bedingten Abhängigkeit von materiellen Objekten wird ein banalisierendes Beispiel von zwei konträren Objekten materieller Kultur angeführt. Das eine ist ein „Ei, ein Objekt in Ei-Form“³³⁰ und das andere eine „Puppe/Statue“. Beiden gemeinsam ist, dass sie aus Holz gefertigt sind. Das Objekt, das als „Puppe/Statue“ referenziert wird, ist im *rituellen/religiösen Sinne* die „La Conquistadora/Unsere Liebe Frau der Eroberung“.³³¹ Diese *Madonnenstatue* wird in vielfältiger Form verehrt. Sie verkörpert für die Gläubigen u. a. eine Art genealogische Matrix, auf die sich einige der nobelsten Familien, Stammeslinien im Gebiet Santa Fe, New Mexiko und des Rio Grande Tales beziehen. Als symbolische Mutter ist sie die Quelle kultureller Identität. Die *La Conquistadora* zu verehren bedeutet, die Loyalität zu den Vorfahren beizubehalten. Die Madonna ist somit von großem kulturellem und rituellem Charakter für die Gläubigen.³³²

In den Seminaren wurde das Ritual etabliert, dass das Ei aus Holz immer in einer spezifischen Form unter den Teilnehmern weiter gereicht wird, wobei die Abläufe innerhalb des Semesters choreografiert variieren. Daraus evozieren sich währenddessen unterschiedlichste Fragen der Sinnhaftigkeit dieser Handlung. Zum Ende des Semesters wird das Experiment aufgelöst und die Studierenden werden nach ihren Assoziationen befragt bzw. wie mit dem „Ei“ weiter verfahren soll.³³³ In den meisten Fällen fordern die Studierenden, dass dieses Ei in

³²⁸ Vgl. Leeb 2013, 43.

³²⁹ Vgl. Grimes 2011, 76–83.

³³⁰ *Sock darter* = Sockenstopfer/Stopfpilz, Holz.

³³¹ *La Conquistadora*, Unsere Liebe Frau von der Eroberung, Santa Fe, Neu-Mexiko. Vgl. Grimes 2011, 78, Fig. 1.

³³² Vgl. Grimes 2011, 77 f.

³³³ Vgl. ebd., 81 f. Grimes bezeichnet den Zustand, der sich durch das Ritual ausgebildet hat, als „semi-precious“ = „semi-kostbar“. Wobei auf keinen Fall der liturgische Ritus in der Kathedrale von Santa Fe banalisiert oder profaniert werden soll. Der Versuch mit den Studierenden in der Universität hat in einer Art Laborsituation stattgefunden und soll das Entstehen eines Rituals nur versinnbildlichen. Denn rituelle Praktiken und Objekte verfügen immer über eine Historie, deren Wissen entsteht und auch verloren gehen kann. In diesem Falle wäre das Wissen um das Ritual verloren. Wichtig ist, dass herausgearbeitet wird, dass sich die Kenntnis um derartige Rituale in einem Zyklus befindet, der zwischen den beiden Polen Kenntnis und Unkenntnis bewegt. Grimes betont, dass für beide Objekte seines Beispiels keine Garantie besteht, dass *La Conquistadora* immer in der Kathedrale verehrt wird und der Sockenstopfer nicht doch irgendwann ein rituell aufgeladenes Objekt wird. Unabhängig davon, inwiefern ein Ritual als Handlung deklariert wird und in welcher Form und wie zwingend dieses Ritual ausgeführt wird, werden alle Rituale nach Grimes im Konjunktiv vollzogen. (Grimes 2011, 83).

anderen Seminaren weiter genutzt werden soll. Durch die Einführung des „Ei“ hat sich ein Ritual etabliert. Es ist zu einer sinnstiftenden Aufladung dieses Rituals mit einem komplett anderen Nutzungshintergrund gekommen. Ein Ritual für die materielle Kultur ist entstanden und es ist zur Implementierung eines vermeintlich religiösen Impacts gekommen. Somit wird relativ einfach versinnbildlicht, wie ein Ritual entsteht und es sich (fast) „religiös“ auflädt.³³⁴ Dieses Beispiel bzw. derartige Prozesse illustrieren die changierenden Bedeutungen von Objekten aus ethnografischen Sammlungen. Diese unterschiedlichen semiotischen Hintergründe basieren hauptsächlich auf kulturellen, örtlichen und zeitlichen Dislokationen.³³⁵ Objekte aus historischen ethnografischen Sammlungen akkumulieren insofern einen *Rückstand* in Bezug auf ihre Bedeutung und auf das mit ihnen vermittelte Wissen.³³⁶ Die Objekte sind Teil einer kontinuierlichen Historie, in die diese sich mit ihrer spezifischen Objektbiografie einordnen. Die Sammler, Kuratoren und Wissenschaftler der Museen „streuen“ die konstituierenden Elemente dieser Objektbiografien lediglich. Die Originalität des Ortes, an dem sich das Objekt befindet, wird durch die Dekontextualisierung im Museum verändert. Die das Objekt konstituierenden Aspekte werden neu-/umdefiniert [redefined].³³⁷ Somit erfolgt eine kontinuierliche Neudefinition als auch eine Neuinterpretation des Objektes im Verlaufe seiner Biografie. Der sozio-ethnografische Hintergrund eines Objektes und dessen Biografie wächst bis zur wissenschaftlichen Bearbeitung des jeweiligen Ausstellungsstücks an und erweitert sich stetig.³³⁸ Die Objektbiografie erweitert sich auch noch, nachdem das jeweilige Objekt Bestandteil einer musealen Sammlung geworden ist. Diese Faktoren müssen den Rückstand in Bezug auf das historische Wissen über die Objekte und den objektbiografischen Abriss bzw. Neustart ab dem Einzug in die museale Sammlung kompensieren. Diese Kompensation erfolgt durch die Kustoden und wird den Objekten durch die Forschung in den Museen wissenschaftlich hinzugefügt. Die Wissenslücken und Leerstellen in den Objektbiografien, deren inhaltliche Bedeutung und Decodierung, gilt es im Museum wieder neu zu [er-]schließen.

Museums not only collect and store fragments of culture: they themselves are part of culture (...); a special zone where living culture dies and dead culture springs to live.³³⁹

Im Rahmen dieser Abhandlung wird in Bezug auf die Objektkategorie der *ethnografischen* Objekte der kultisch-religiöse Kontext im Mittelpunkt stehen, wie er analog dazu, prinzipiell auch

³³⁴ Vgl. Grimes 2011, 77 f.

³³⁵ Vgl. Lidchi 2002, 167.

³³⁶ Vgl. ebd.

³³⁷ Vgl. ebd.

³³⁸ Vgl. ebd.

³³⁹ Vgl. Lidchi 2002, 168; Durrans 1993, 125.

den *sakralen* Objekten zugeordnet wird. Zusätzlich spielt der kulturelle Austauschpekt im Hinblick auf die ehemaligen Kolonialbeziehungen zwischen Ursprungskultur und Kultur der Kolonialherren eine wichtige Rolle.

3 Museum – Annäherung an ein Phänomen

3.1 Einführung in die Methodik

Gegenstand der Betrachtung sind die sieben Museen, ihre Dauerausstellungen und insbesondere die zugehörigen ausgestellten Objekte. Dabei werden die Präsentationen aus den Jahren 2012–2017/18 zugrunde gelegt.³⁴⁰ Die Analyse der Museen basiert methodisch auf der Analyse von Scholze 2004 die semiologisch paradigmatische Präsentationsformen untersucht hat und dabei von der Ordnung der jeweiligen Sammlung ausgegangen ist.³⁴¹ Innerhalb dieser Untersuchung wurden die Charakteristika der von ihr analysierten Museen herausgearbeitet und dabei ein Instrument zur Analyse von Ausstellungen entwickelt. Die Ausstellungsanalyse nach Scholze basiert auf Denotation, Konnotation und Meta-Kommunikation.³⁴²

Denotation bedeutet die Decodierung der Gebrauchsfunktion, die zur konkreten Bezeichnung des Objektes durch den Rezipienten führt.³⁴³ Als Konnotation definiert Scholze das Objekt in seinem spezifischen, ihm immanenten kulturellen Kontext und dessen originäre Historie.³⁴⁴ Die Meta-Kommunikation von musealen Ausstellungen beinhaltet alle Ebenen der Kommunikation, die in Zusammenhang mit dieser stehen, und umfasst insbesondere „der Präsentation zugrunde liegende, akademische, museologische, politische und individuelle Standpunkte“.³⁴⁵ Die Meta-Kommunikation bezieht sich somit auf das akademische Umfeld der Ausstellung und die kuratorische Arbeit, die die Basis für die spezifische Ausstellung bildet.³⁴⁶

Die drei unterschiedlichen Ebenen lassen sich jedoch nicht strikt voneinander trennen und überlagern sich gegenseitig. Laut Scholze 2004 soll in Ausstellungen die konnotative Ebene der Wahrnehmung bei den Rezipienten überwiegen.³⁴⁷ Scholzes Methode rekuriert auf Umberto Eco³⁴⁸ und Roland Barthes,³⁴⁹ die dabei die Methode der Semiotik anwenden. Semiotik ist die Lehre von den Zeichen.³⁵⁰ Scholze verwendet für ihre Analyse den Begriff Code i. S. v. Umberto Eco.³⁵¹ Mieke Bal analysiert und vergleicht in ihrer *Kulturanalyse* kultursemiotisch die beiden am Central Park in New York gelegenen Museen: Das *Metropolitan Museum of Art*

³⁴⁰ S. a. hierzu die spezifischen Angaben zu jedem einzelnen Museum.

³⁴¹ Vgl. Scholze 2004, 27.

³⁴² Vgl. Scholze 2004, 30, 38 f.

³⁴³ Vgl. ebd., 30.

³⁴⁴ Vgl. ebd., 32.

³⁴⁵ Vgl. ebd., 36.

³⁴⁶ Vgl. ebd.

³⁴⁷ Vgl. ebd., 38 f.

³⁴⁸ Vgl. Eco 1994, 195.

³⁴⁹ Vgl. Barthes 1964, 1985 und 1988.

³⁵⁰ Semeion gr. Zeichen; Semiotik ist die Lehre/Theorie von den Zeichen. Vgl. Kjørup 2009, 7, 11 f.

³⁵¹ Vgl. Scholze 2004, 14.

(MMA/„Met.“),³⁵² das hauptsächlich westeuropäische und amerikanische Kunst beinhaltet und das *American Museum of Natural History* (AMNH).^{353,354}

Die vorliegende kultursemiotische Analyse wird erweitert um den Grundsatz der scholastischen Philosophie „Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur – was auch immer empfangen wird, es wird nach Maßen des Empfängers empfangen.“³⁵⁵ Die Ausstellungsproblematik in Bezug auf ethnografische Museen besteht darin, dass sie nicht „weiterhin“ unreflektiert ihre Exponate ausstellen dürfen.³⁵⁶ Dabei werden zwei Kritikpunkte formuliert, die auch im Zusammenhang mit einer anderen inhaltlichen Schwerpunktsetzung bezüglich der Ausstellungsanalyse bei Scholze und Bal anklingen. Ethnografische Museen sollen dazu verpflichtet sein, aufgrund ihrer Historie sich mit dieser, der Genese und der Zusammensetzung ihrer musealen Sammlungen auseinanderzusetzen. Die Kuratoren sind heute nicht mehr per se die als unangreifbar wahrgenommenen „Machthaber“ über das Wissen der ethnografischen Objekte. In den letzten Jahren hat sich diesbezüglich eine Wende vollzogen. Die ursprünglichen Eigentümer und Kulturen, in denen die Objekte kontextualisiert und in Gebrauch waren, werden in den Dialog über die Objekte miteinbezogen.³⁵⁷ Es werden diesbezüglich zwei signifikante Kritiken angeführt, die eine konstruktivistische Sichtweise auf die Repräsentation von Objekten in Museen zulassen.³⁵⁸ Unter Anwendung der Semiotik wird analysiert, in welcher Art und Weise mithilfe von Sprache Bedeutungen vermittelt werden.³⁵⁹ Dabei wird untersucht, wie die

³⁵² Vgl. <http://www.metmuseum.org/de-de/visit>. 1000 Fifth Avenue at 82nd Street, New York, NY 10028-0198, USA. Zuletzt eingesehen am 13.06.2014.

³⁵³ Vgl. <http://www.amnh.org>, American Museum of Natural History, Central Park West at 79th Street, New York, NY 10024-5192, Zuletzt eingesehen am 13.06.2014.

³⁵⁴ Vgl. Bal 2006, 72 f.

³⁵⁵ Vgl. Burke 2000, 17; in diesem Sinne auch: Scholze 2010, 130–136; Bal 1996, 4; Schuster 2006, 34–36; Böhme 2006, 94–100; Muttenthaler/Wonisch 2006, 43 f.; Förster 2012, 249, Reitstätter 2015, 21.

³⁵⁶ Lidchi 2002, 153, (151–208). Die Kunsthalle Bremen diskutiert in ihrer Ausstellung „Der blinde Fleck. Bremen in der Kolonialzeit“, die Rolle des Kunstvereins Bremen im Kontext der kolonialen Handelsgeschichte der Hansestadt Bremen. Dabei werden die kolonialen Bezüge und deren „Spuren“ in der Sammlung der Kunsthalle aufgezeigt. Es werden die kolonialen Bezüge der Werke der Sammlung hinterfragt, beispielsweise bei Werken von Paula Modersohn-Becker oder Emil Nolde.

„Der blinde Fleck. Bremen in der Kolonialzeit“, Kunsthalle Bremen, 05.08.2017–19.11.2017. Ausst.-Kat. Bremen 2017; <http://www.kunsthalle-bremen.de/view/exhibitions/exb-page/der-blinde-fleck>. Zuletzt eingesehen am 08.08.2017.

³⁵⁷ Als Beispiel für eine derartige Miteinbeziehung und einen Dialog mit den Herkunftsländern der Objekte kann der Beitrag „Die Indianer kommen“, 3Sat, 04.12.2015 von Carola Wedel, <https://www.3sat.de/media-theek/?mode=play&obj=55181>, angeführt werden. Dieser Beitrag berichtet über das Berliner Humboldt Forum und den Besuch der Kogi-Indianer aus Kolumbien im Vorfeld der Eröffnung des Humboldt Forum und den Projekten des Humboldt Labs in den Museen in Dahlem. Im Rahmen dieses Besuchs stellten die Kogi-Indianer auch Restitutionsforderungen an zwei im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin befindlichen Masken aus ihrem ursprünglichen Besitz. Die für die Rituale der Kultur der Kogi-Indianer von großer Bedeutung sind. Diese Masken wurden ursprünglich legal erworben. Vgl. <https://www.3sat.de/page/?source=/specials/184446/index.html>. (Zuletzt eingesehen am 15.12.2015). Vgl. Kreinath 2015, 482 f.; Edson 2010, 66 f.

³⁵⁸ Vgl. Lidchi 2002, 153.

³⁵⁹ Vgl. ebd.

unterschiedlichen Perspektiven, als Bedeutungszuweisungen und Hintergründe, Einfluss nehmen und in welcher Form die Sprache innerhalb der Ausstellungsdisplays den Objekten nicht-europäischer Kulturen Bedeutungen zuschreibt. Dadurch sollen die objektimmanenten Hintergründe für den Rezipienten decodiert und erfahrbar werden. Darauf aufbauend werden in einem zweiten Schritt die historischen Hintergründe und Machtverhältnisse und -ausübungen, die in ethnografischen Museen kulminieren, hinterfragt. Dies erfolgt auch in Bezug auf die Sammlung der Museen und deren Repräsentanzfunktionen, die bis heute fortwirken.³⁶⁰ Bis heute spiegeln sich in den ethnografischen Museen die kolonialen Machtstrukturen. Sie begründen die vielen unterschiedlichen Ressentiments, die gegenüber ethnografischen Museen bestehen.³⁶¹

In einer Ausstellung manifestiert sich zwischen den unterschiedlichen Beteiligten und den konkret durch den Besucher rezipierten Artefakten ein „soziales Ereignis“. Dieses soll „eine Interaktion von »consociates«“ sein.³⁶² Diese »consociates« sollen Akteure sein, die innerhalb einer spezifischen „räumlichen Reichweite“ auftreten und „innerhalb eines gewissen Zeitraumes bzw. Lebensabschnittes“ eines anderen Menschen eine „Kopräsenz“ ausüben.³⁶³ So soll über die Parallelen und Gemeinsamkeiten von Zeit und Raum innerhalb von Beziehungen reflektiert werden können.³⁶⁴ Des Weiteren basiert die Betrachtung auf dem Gedanken von Marie Louise Pratt, die Museen als „contact zones“³⁶⁵ auffasst, und der Kultursemiotologie von Ferdinand de Saussure in *Cours de linguistique générale*, 1916, mit der von ihm eingeführten Unterscheidung zwischen *Signifikant* und *Signifikat* bzw. Bezeichnendem und Bezeichnetem.³⁶⁶

Tony Bennett bezeichnet „contact zones“ in diesem Kontext als „differencing machines/differenzierende Maschinen“, die neue Formen der Kulturhybridität darstellen bzw. bezeichnen.³⁶⁷ Er spezifiziert und erweitert den methodischen Ansatz. Sharon Macdonald hat sich im Rahmen

³⁶⁰ Vgl. Lidchi 2002, 153.; Kreinath 2015, 482 f.

³⁶¹ Vgl. Lidchi 2002, 153.; Kreinath 2015, 482 f.

³⁶² Vgl. Reitstätter 2015, 21. Reitstätters Forschung basiert auf der „Artefaktanalyse“, die wiederum auf der empirischen Sozialforschung beruht. Siehe dazu auch Froschauer 2009, 326–347.

³⁶³ Vgl. Reitstätter 2015, 21.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

³⁶⁵ Vgl. Pratt 1991, 34.

³⁶⁶ Ferdinand de Saussure 1916, in: *Cours de linguistique générale*, 1916, Paris, Lausanne; vgl. Mason 2011, 18 f.

³⁶⁷ Vgl. Bennett 2015, 11.

einer „ethnografischen Feldstudie“³⁶⁸ als „Embedded Researcher“³⁶⁹ dem *Science Museum*³⁷⁰ in London „angenähert“. Es ist im Londoner Stadtteil Kensington im dortigen Museumsareal angesiedelt, in direkter Nachbarschaft zum *Natural History Museum*.³⁷¹ Innerhalb ihrer Untersuchung versucht Sharon Macdonald, alle Aspekte des Museums zu erfassen, zu beschreiben und zu analysieren. Das geschieht nicht allein semiotisch, sondern sie beobachtet und beschreibt alle Aspekte, die im Zusammenhang mit der Neukonzeption und der Neueröffnung des Museums stehen. Dies erfolgt in intensivem Austausch mit den Mitarbeitern des Museums.³⁷² Die Herausgeberschrift „A Companion to Museum Studies“ intendiert, ein „Guide“ durch das interdisziplinäre Fach der Museumswissenschaften zu sein.³⁷³ Die Interdisziplinarität auf Basis der Autorenauswahl soll eine profunde Sicht auf die vielschichtige Institution Museum gewährleisten. Das Kompendium sieht sich zwar in der Tradition der „New Museology“ von Vergo³⁷⁴, emanzipiert sich jedoch von dieser. Die Institution Museum als solche wird kritisiert und es werden mögliche Optionen für die Zukunft diskutiert.³⁷⁵ Ein ähnliches, inhaltlich breiter aufgestelltes, vierbändiges Kompendium ist das „The International Handbooks of Museum Studies“.³⁷⁶ Dieses Kompendium widmet sich den Oberthemen Transformation,³⁷⁷ Praxis,³⁷⁸ Media,³⁷⁹ Theorie³⁸⁰ und versucht einen umfassenden „State of the Art“-Ansatz zu präsentieren.³⁸¹ Die neueste deutschsprachige Überblickspublikation innerhalb dieses thematischen Kontextes ist das von Markus Walz herausgegebene „Handbuch Museum“.³⁸² Das Handbuch versucht,

³⁶⁸ „Feldforschung/Feldstudie“ bezeichnet den teilnehmenden und beobachtenden Aufenthalt in einer zu erforschenden Kultur, zu deren Mitgliedern der Forscher intensive Kontakte unterhält. Inhalt der „klassischen“, „stationären Feldforschung“ ist, dass der Wissenschaftler sich an einem spezifischen Ort und in ständigem Austausch mit Mitgliedern der spezifischen Kultur und den dort ansässigen Mitgliedern der Gemeinschaft befindet. Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 141.

³⁶⁹ Vgl. zur Methode des „Embedded Research“: Burger 2006, 352–356; Scholz/Tietje 2002, 3, 11 f., 19 ff. [Titulierung erfolgte durch die Verfasserin].

³⁷⁰ Vgl. <http://www.sciencemuseum.org.uk>, Exhibition Road, South Kensington, London, SW7 2DD. Zuletzt eingesehen am 13.06.2014.

³⁷¹ Vgl. Macdonald 2002, 23 f.

³⁷² Vgl. ebd., S. Macdonald begann ihre museale Feldstudie am 03.10.1988, parallel zur betriebswirtschaftlichen Restrukturierung des *Science Museums*, London.

³⁷³ Vgl. Macdonald 2012, 1. Vergo jedoch postuliert innerhalb seiner Monografie dasselbe.

³⁷⁴ Vgl. Vergo 1989.

³⁷⁵ Vgl. Macdonald 2012, 3–12.

³⁷⁶ Vgl. Macdonald/Rees Leahy 2015.

³⁷⁷ Vgl. Coombes, Annie E./Phillips, Ruth B., *Museum Transformations*, in: *The International Handbooks of Museum Studies*, [General Editors: Macdonald, Sharon/Rees Leahy, Helen], Chichester 2015.

³⁷⁸ Vgl.: McCarthy, Conal: *Museum Practice*, in: *The International Handbooks of Museum Studies*, [General Editors: Macdonald, Sharon/Rees Leahy, Helen], Chichester 2015.

³⁷⁹ Vgl.: Henning, Michelle: *Museum Meida*, in: *The International Handbooks of Museum Studies*, [General Editors: Macdonald, Sharon/Rees Leahy, Helen], Chichester 2015.

³⁸⁰ Vgl.: Witcomb, Andrea/Message, Kylie: *Museum Theory*. *The International Handbooks of Museum Studies*, [General Editors: Macdonald, Sharon/Rees Leahy, Helen], Chichester 2015.

³⁸¹ „The International Handbooks of Museum Studies“ ist im Sommer 2015 erschienen.

³⁸² Vgl. Walz 2016.

diverse Aspekte von Museen sowie historische und aktuelle Entwicklungen aufzugreifen und zu präzisieren.

Knacker behandelt in ihrer 2016 erschienen Monografie „Museion“ Museen, die sich in Trägerschaft der katholischen Kirche befinden. Dabei werden insbesondere die historischen und politischen Entwicklungen analysiert und vorgestellt, die zur Gründung dieser Museen führen.³⁸³

Die „Akteur-Netzwerk-Theorie“ nach Bruno Latour, die ursprünglich aus den *Science and Technology Studies* kommt, basiert auf der Frage, wie wissenschaftliche und technische Innovationen zustande kommen.³⁸⁴ Latour definiert in Bezug auf die „Akteur-Netzwerk-Theorie“ (ANT) Objekte als „Aktanten“, die gemeinsam mit Akteuren (Menschen) in netzwerkähnlichen Handlungszusammenhängen und -räumen interagieren.³⁸⁵ Aktanten können soziale Realitäten beeinflussen und sind kontextabhängig. Alle Objekte werden gemäß dieser Theorie als gleichwertig angesehen. Dabei gibt es keine Dichotomie zwischen Aktanten und Akteur. Sie wird vielmehr überwunden.

Sarah Byrne analysiert und beschreibt die Anwendung der „Akteur-Netzwerk-Theorie“ nach Latour in Bezug auf Museen.³⁸⁶ Der Aspekt der Nivellierung bzw. des Aufbrechens der Dichotomie der Objekt- und Kunstkategorien in Bezug auf ihre teilweise angenommenen divergierenden Wertigkeiten und der Verneinung einer solchen Klassifizierung erfolgt innerhalb dieser Arbeit analog der „Akteur-Netzwerk-Theorie“. Die musealen und objektbezogenen Kategorien werden demzufolge als gleichwertig angesehen.

Die Monografie von Susanne Kamel „Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen. Black Kaaba meets *White Cube*“ nähert sich den Vermittlungsstrategien von Religion im Museum an.³⁸⁷ Dabei stellt Kamel in ihrer Analyse drei Museen, zwei Berliner Museen, das Museum Islamischer Kulturen und das Museum Europäischer Kulturen sowie das *St. Mungo Museum* in Glasgow exemplarisch vor und analysiert dieselben. Der (Tagungs-)Band „Die Musealisierung der Gegenwart“ beschäftigt sich in seinen unterschiedlichen Beiträgen mit der Musealisierung der Gegenwart und dem Umgang und Aufbau von Sammlungen. Des Weiteren wird der zukünftige Umgang mit bestehenden Sammlungen thematisiert. Dazu werden die

³⁸³ Vgl. Knacker 2016.

³⁸⁴ Vgl. Latour 2007.

³⁸⁵ Vgl. ebd.

³⁸⁶ Vgl. Byrne 2011, 8, 10 ff.; s. a. diesbezüglich: Jardine 2001, 216 f.

³⁸⁷ Vgl. Kamel 2004 b.

unterschiedlichsten Museen in Deutschland und den Niederlanden vorgestellt und charakterisiert.³⁸⁸

Die Monografie „Müde Museen“ analysiert die Potenziale von Museen und Ausstellungen, wie sie sich in Korrelation mit dem spezifischen Rezipienten verändern sollen. Zusätzlich wird der Aspekt beleuchtet, inwiefern die Kommunikation zwischen beiden Gruppen verbessert und gefördert werden kann.³⁸⁹ Das Werk „Theorien des Museums“ intendiert, einerseits eine wissenschaftlich fundierte Einführung in die Institution Museum zu geben und andererseits das Phänomen Museum zu analysieren und darzustellen.³⁹⁰ Dabei werden grundsätzliche Phänomene der Museologie umfassend dargestellt. Der überwiegende Teil der verwendeten einschlägigen Literatur kommt aus dem angelsächsischen Sprachraum und wird sukzessive herangezogen.³⁹¹

Waidacher statuiert in seinem Exkurs zur zweiten Auflage des Werkes „Museologie knapp gefasst“, dass das Wort Methode sich von dem griechischen Wort *méthodos* ableitet, das wiederum übersetzt *Wege zur Wahrheit* bedeutet. Aus diesem Grunde solle die möglichst optimale Objektivität angestrebt werden. Inhaltlich soll sich dabei die angestrebte Objektivität auf die Musealität als solche beziehen.³⁹² Der Forschungsgegenstand würde sich aus der Ver-Objektivierung des Inhaltes ergeben. Es soll sich um einen „gnoseologischen(r) und axiologischen(r)“ bzw. erkenntnis- und wertorientierten Forschungsansatz handeln,³⁹³ der sich allein auf die Gesellschaft bezieht und die subjektive Auswahl der musealen Inhalte als Topos beinhaltet.³⁹⁴

Es hat in den letzten Jahren eine Fülle an neuen Studien und Forschungen mit museologischen Bezügen gegeben.³⁹⁵ Es fehlt jedoch ein interdisziplinärer Ansatz, der diese facettenreichen Themen und die Komplexität der Fragestellungen aufgreift. In diese Forschungslücke stößt die vorliegende Arbeit.

³⁸⁸ Vgl. Elpers/Palm 2014.

³⁸⁹ Vgl. Tyradellis 2014.

³⁹⁰ Vgl. Heesen 2013.

³⁹¹ Im Übrigen verweise ich in diesem Zusammenhang auf das umfassende Literaturverzeichnis im Anhang dieser Ausführungen.

³⁹² Vgl. Waidacher 2005, 260.

³⁹³ Vgl. ebd.

³⁹⁴ Vgl. ebd., 260 f.

³⁹⁵ Wie sich anhand meines umfangreichen Literaturverzeichnisses nachvollziehen lässt.

3.2 Museum – Der Versuch einer Definition

Museen, was sind das? Diese rhetorische Frage bildet den Einstieg in den Versuch einer Annäherung an eine Definition in Bezug auf Museen. Eine sakrosankte Definition oder verbindliche Setzung, was ein Museum ist oder im optimalen Sinne sein soll, gibt es nicht. Der Begriff Museum ist nicht im klassischen Sinne definiert oder markenrechtlich geschützt.³⁹⁶ In diesem Zusammenhang wird gefordert, dass Museen, um als solche „rechtmäßig/sinnfällig“ titulierte werden zu können, zwingend über eine eigene Sammlung verfügen müssen.³⁹⁷ Ein Museum müsse

authentisch greifbare Objekte besitzen, die Orientierung für die Gesellschaft einerseits und Beleg der gegenwärtigen Wirklichkeit andererseits sind. (...) Das primäre Medium ist also das konkrete und einmalige Artefakt oder Naturafakt.³⁹⁸

Eine Konkretisierung dieses Ansatzes lautet:

Museums exist in order to acquire, safeguard, conserve, and display objects, artefacts and works of arts of various kinds.³⁹⁹

François Mairesse definiert Museen folgendermaßen:

The term *museum* can mean an institution, as well as the building or the place used for the selection, study and display of material and immaterial evidence of mankind and its environment. The form and the functions of museums have changed considerably over time. Their content has diversified, as have their objectives, the way they are managed.⁴⁰⁰

Diese Aspekte werden im Folgenden noch weiter verifiziert.⁴⁰¹ Im Band „What is a Museum?“⁴⁰² wird der Unterschied zwischen Museen und kommerziellen Institutionen weiter präzisiert, indem darauf hingewiesen wird, dass es die Aufgabe von Museen sei, Objekte zu sammeln und zu schützen. Im Unterschied dazu sei es der Impetus kommerziell ausgerichteter Institutionen,

³⁹⁶ Vgl. Raffler 2005, 277 f.; s. a. Holzmann 2016, 45 f.; Goede-Montalván 2015, 169. „Der Museumsbegriff ist in Deutschland nicht geschützt, Auftrag und Aufgaben der Museen sind nicht gesetzlich geregelt. Rahmenbedingungen für die Museumsarbeit geben, die vom Internationalen Museumsrat ICOM verfassten und weltweit anerkannten ethischen Richtlinien (ICOM Code of Ethics for Museums/2001) vor“. Homepage des Deutschen Museumsbundes, Unteraspect: Geschichte & Definition, „Definition Museum“, vgl. http://www.museumsbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/definition_museum/. Zuletzt eingesehen am 30.09.2016.

³⁹⁷ Vgl. Raffler 2005 278. Aus diesem Grund heißt beispielsweise die sog. „Bundeskunsthalle in Bonn“: „Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland“, [Friedrich-Ebert-Allee 4, 53113 Bonn, www.bundeskunsthalle.de/. Zuletzt eingesehen am 04.04.2015] auch nicht Museum. Die „Bundeskunsthalle“ verfügt über keine eigene Sammlung und zeigt allein temporäre (Wechsel-) Ausstellungen. Sie werden teilweise in der Institution selbst konzipiert oder in Kooperation mit anderen internationalen Häusern entwickelt oder übernommen. Auch das „Haus der Kunst“ in München verfügt über keine eigene Sammlung und verfolgt eine ähnliche Strategie: „Das Haus der Kunst ist ein öffentliches Museum ohne eigene Sammlung und ein weltweit führendes Zentrum für zeitgenössische Kunst. Es ist der Untersuchung der Geschichte und der Geschichten der zeitgenössischen Kunst verpflichtet; im Mittelpunkt stehen Ausstellungen, Recherche und Wissensvermittlung“. Vgl. <http://www.hausderkunst.de/ueber-uns/> [Zuletzt eingesehen am 05.01.2016].

³⁹⁸ Vgl. Raffler 2005 278; Waidacher 1995.

³⁹⁹ Vgl. Lidchi 2002, 155; Vergo 1989, 41.

⁴⁰⁰ Vgl. Mairesse 2010, 19.

⁴⁰¹ Vgl. ebd. 19 f.

⁴⁰² Vgl. Davis, Ann/Mairesse, François /Desvallées, André: What is a Museum? München 2010.

Objekte zu sammeln und auszutauschen, um einen finanziellen Vorteil zu erlangen.⁴⁰³ Diese Aussagen sind sicherlich nicht revolutionär, aber in ihrer Aussagekraft gerade in den letzten Jahren sehr aktuell geworden und werden selten explizit formuliert.⁴⁰⁴

Es gibt eine Vielzahl von Museen, die teilweise allein aus Marketinggründen in dieser Form titulierte werden, um den Inhalt bzw. das dargestellte Produkt in den Fokus zu rücken und zu *glorifizieren* oder um sich mit der *Aura* eines Museumsobjektes zu umgeben.⁴⁰⁵ Vielfach spielen bei Firmenmuseen die Darstellung der eigenen Historie und die Präsentation der aktuellen Produkte eine wichtige Rolle als Marketinginstrument, mithin um diese zu bewerben und die eigene Institution im Glanz der Erfolge zu präsentieren. Auf der anderen Seite wiederum gibt es kleine, feine, sehr detail- und objektverliebte Museen, die der fortgeschrittenen Connaissanceurschaft entspringen.⁴⁰⁶ Die Überzeugung oder Auffassung, „was ein Museum sein sollte“,

⁴⁰³ Vgl. Edson 2010, 67; Ridler 2012, 81 f.; Desvallées 2010, 129, „Non-profit character of public collections“. Desvallées gibt zu bedenken, dass der „non-profit“-Charakter öffentlicher Sammlungen und Museen zwar einer der ICOM Aufnahmekriterien darstellt, jedoch immer wieder Anlass von Diskursen sei. Desvallées führt in der Publikation „What is a Museum?“, eine weitere, eigene Definition als Diskussionsgrundlage in die Debatte möglicher Museumsdefinitionen ein.

⁴⁰⁴ Vgl. Edson 2010, 59. S. a. FAZ.net vom 07.01.2015, „WestLB-Nachfolger Portigon bereitet Millionenkunstverkauf vor. Indirekter Landesbesitz“. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/westlb-nachfolger-portigon-plant-kunstverkauf-13357439.html>. (Zuletzt eingesehen am 21.06.2016). FAZ.net vom 12.11.2015, Andreas Rossmann: „NRW-Kunstverkauf. Spielgeld für Westspiel. Was tut das Land Nordrhein-Westfalen mit den Erlösen aus den verkauften Warhols, die es so dringend zur Haushaltssanierung brauchte? Es steckt sie in seine Kasinos“. Vgl. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/spielgeld-fuer-westspiel-nrw-stuetzt-mit-dem-kunstverkauf-seine-kasinos-13906950.html>. (Zuletzt eingesehen am 21.06.2016).

Dabei soll nicht infrage gestellt werden, dass Museen kostendeckend und betriebswirtschaftlich erfolgreich geführt werden müssen. Die in ihnen ausgestellten Objekte dürfen jedoch nicht aus wirtschaftlichen Gründen zur Veräußerung stehen. Denn das liefe dem „Sammeln, Bewahren und erhalten“ des ICOM-Standards zuwider.

⁴⁰⁵ Dabei wird auf reine Verkaufsausstellungen Bezug genommen, die sich zwar „Museum“ nennen, jedoch keinen internationalen Standards (ICOM) gerecht werden. Z. B. <http://currywurstmuseum.com/ausstellung/>, (Zuletzt eingesehen am 02.06.2015), das Deutsche Currywurst Museum Berlin, das mehr einer Promotion- und Eventlocation als einem Museum im klassischen Sinne gleicht. S. a. Davis 2010, 64, „A museum can be defined as everything“; Miller 2017, 5 f. Das Schokoladen Museum in Köln oder die großen Museen der deutschen Automobilhersteller, die zwar auch die Firmenhistorie darstellen sollen, auf der anderen Seite jedoch auch der Produktpräsentation der neuen Modelle dienen, dafür genutzt und durch die beiderseitige Verquickung von Darstellung der Firmengeschichte im Rahmen einer museal(-anmutenden) Ausstellung auf der einen Seite und Produktpräsentation, unter Einstellung der Marke in die Firmenhistorie und Genealogie auf der anderen Seite, eine Aufwertung der Produkte, Heroisierung unter Anbindung an die Firmentradition stattfindet. S. a. Schokoladen Museum, Köln, <http://www.schokoladenmuseum.de>. (Zuletzt eingesehen am 22.06.2016). „Mercedes-Benz-Museum“, Stuttgart, s. <https://www.mercedes-benz.com/de/mercedes-benz/classic/museum/heute-im-museum/>. (Zuletzt eingesehen am 22.06.2016). „BMW-Museum“ München, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur BMW-Welt und zum BMW-Werk in München befindet, s. <http://www.bmw-welt.com/de/exhibitions/museum/current/index.html>. (Zuletzt eingesehen am 22.06.2016). „Stiftung AutoMuseum Volkswagen“, Wolfsburg. „Audi museum mobile“, Ingolstadt. „Im Audi museum mobile gehen historische Exponate und zeitgemäße Präsentationsformen eine spannungsreiche Symbiose ein, die den Gang durch die Vergangenheit zu einem ebenso informativen wie kurzweiligen Erlebnis werden lässt“. Vgl. <http://www.audi.de/de/brand/de/audi-forum-ingolstadt.html#page=/de/brand/de/audi-forum-ingolstadt/museum-mobile.html>. (Zuletzt eingesehen am 22.06.2016). Durch dieses Zitat wird die Nobilierung, der aktuellen Produktwelt, durch die Einstellung in die Historie nochmals betont und besonders verdeutlicht.

Zur Definition und der Spezifika von Firmenmuseen s. Mikus 1997, 11–22. S. a. Neves Afonso 2017, 38 f.

⁴⁰⁶ Anhaltspunkt für die wissenschaftliche und museologische Ernsthaftigkeit eines Museums kann die Mitgliedschaft bei der ICOM (International Council of Museums) <http://www.icom-deutschland.de/aktuell.php>. (Zuletzt

divergiert sowohl in der Gesellschaft als auch innerhalb von professionell in Museen arbeitenden Menschen. „Musealität“ ist eine „Geisteshaltung.“⁴⁰⁷ In diesem Kontext ist das eine fast schon philosophisch geprägte Frage, die zur besseren Handhabung und Konkretisierung von der ICOM eingegrenzt wird.

Die ICOM das „International Council of Museums“, der „Internationale Museumsrat“ definiert Museen als:

Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt – (ICOM 2006).⁴⁰⁸

Diese Definition sollte um die internationalen, ethischen Richtlinien der ICOM für Museen ergänzt werden, um die „Seriosität“ der Institution als solche zu unterstreichen, d. h. ihren »Wahrhaftigkeitscharakter« des musealen Leitbildes zu unterstreichen.⁴⁰⁹ Der ICOM-Grundsatz für das ethische Handeln von Museen lautet:

Museen sind für das materielle und immaterielle Natur- und Kulturerbe verantwortlich. Museumsträger und jene, die mit der strategischen Richtungsweisung und Aufsicht von Museen befasst sind, haben in erster Linie die Verantwortung, dieses Erbe zu schützen und zu fördern. Dazu zählen auch personelle, materielle und finanzielle Ressourcen, die zu diesem Zweck zur Verfügung stehen.⁴¹⁰

Diese Dichotomie von Definition und ethischem Grundsatz bildet die Arbeit und den kulturellen Auftrag von Museen in Gänze ab und gehört zusammen als eine programmatische Definition gelesen. Sie bedeutet Verpflichtung und Dienst am kulturellen Erbe zugleich.⁴¹¹ Die derzeit

eingesehen am 02.06.2015) oder in Deutschland u. a. im Deutschen Museumsbund bieten, http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Wir_Mitgliedschaft/Museumsverzeichnis_2009.pdf. (Zuletzt eingesehen am 02.06.2015). Ridler 2012, 79–81.

⁴⁰⁷ Vgl. Waidacher 2005, 258.

⁴⁰⁸ Vgl. ICOM, Museumsdefinition. <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>. Zuletzt eingesehen am 18.06.2015.

⁴⁰⁹ S. http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf. Zuletzt eingesehen am 18.06.2015. Siehe in diesem Kontext auch Mairesse 2010, 54–57 [„Towards a new definition of museums by ICOM“]. Wintzerith/Wackernagel 2016, 32–35; (ICOM-Deutschland Mitteilungen 2016), berichten vom internationalen Treffen des Executive Council, der Generalversammlung und der Advisory Committee der ICOM im Juni 2015 in Paris, dass innerhalb des thematischen Workshops „An Update of the Museum Definition for the New Era“ über eine erneuerte museale Definition diskutiert worden ist. Die derzeit gültige Definition des Museumsrates sei in „Top-Down“-Manier formuliert und solle zeitgemäß angepasst werden. Die neue, zeitgemäße Definition solle eine andere Form der Wahrnehmung

⁴¹⁰ Vgl. Ethische Richtlinien für Museen der ICOM, Grundsatz, S. 9. http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf. Zuletzt eingesehen am 18.06.2015. S. a. Edson 2010, 64–67, zur Problematik und Ambivalenz aber auch Wichtigkeit eines internationalen Standards entsprechenden Definition für Museen.

⁴¹¹ Auf eine historische Herleitung der Institution Museum und der Begriffe als solchem wird hier verzichtet. Es würde den hier gesteckten Rahmen deutlich sprengen und es gibt derartige historische Abhandlungen bereits in vielfältiger Form.

gültige Definition des Museumsrates sei in „Top-Down“-Manier formuliert worden und solle zeitgemäß angepasst werden.⁴¹² Die „neue“, zeitgemäße Definition solle eine andere Form der Wahrnehmung der Aufgaben- und Rollenverteilung von Museen widerspiegeln, mit der

Museen als Agenten des gesellschaftlichen Wandels sowie als Orte der gesellschaftlichen Partizipation und der Inspiration hervorgehoben werden.⁴¹³

Die Definition müsse vielmehr reflektieren, dass Museen nicht singular im „Dienste der Gesellschaft“ handeln, sondern vielmehr auch derjenigen der *communities*: „... in the service of society and communities“. Die *communities* stehen hier für die Gemeinschaften, die für den Ursprungskontext der Exponate prägend sind.⁴¹⁴ Diese Definition betont den bilateralen Austausch zwischen ausstellender Gesellschaft und den ausgestellten Ursprungsgesellschaften, den *source communities* mit ihren spezifischen Kontexten.

Diese für die Zukunft geforderte Anpassung der offiziellen, internationalen Museumsdefinition würde die Öffnung der musealen Institutionen hin zu einer größeren Öffentlichkeit und Integration reflektieren. Insofern gibt es bisher keine eindeutige, akzeptierte Definition, sondern der Diskurs wird auch zukünftig fortgesetzt.⁴¹⁵

Es soll keine Abschottung musealer Sammlungen von den jeweiligen Gesellschaften, in denen sie situiert sind, geben, sondern es soll vielmehr eine lokale Öffnung und Partizipation der Rezipienten und eine größere Reflexion des gesellschaftlichen Wandels angestrebt werden. Es ist eine Abkehr von der Sichtweise eines Ortes der rein präfigurativen Wissensvermittlung hin zu einem Ort des Wissenstransfers zwischen musealer Institution und den Rezipienten. Der lokale Austausch soll gefördert und der Transfer explizit als Element der musealen Definition statuiert werden. Es würde einen Paradigmenwechsel hinsichtlich der internationalen Konvention und Definition des musealen Selbstverständnisses prägen.

Vgl. Raffler 2005, 272–308, zur historischen Museologie und dort „Zur Geschichte des Musealphänomens“; te Heesen 2012, 30–47; Kamel 2004 26–29; s. a. Hartung 2010 zu deutschen Museumshistorie; Vieregg 2008 zur Historie der Institution Museum in Europa von der griechischen Antike bis in die europäische Gegenwart und einem Ausblick in die musealen Entwicklungen weltweit. Mit Sicherheit gibt es unzählige weitere Aufarbeitungen zur historischen Entwicklung der Institution Museum, diese Auflistung stellt aus diesem Grunde eine nicht wertende, exemplarische Auswahl da.

⁴¹² Wintzerith/Wackernagel berichten vom internationalen Treffen des Executive Council, der Generalversammlung und des Advisory Committee der ICOM im Juni 2015 in Paris, das innerhalb des thematischen Workshops „An Update of the Museum Definition for the New Era“ über eine erneuerte museale Definition diskutierte. Vgl. Wintzerith/Wackernagel 2016, 34 (32–35), (ICOM-Deutschland Mitteilungen 2016).

⁴¹³ Vgl. Wintzerith/Wackernagel 2016, 34 (32–35).

⁴¹⁴ Vgl. ebd.

⁴¹⁵ Vgl. <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>. (Zuletzt eingesehen am 16.01.2019). „The need of a new museum definition“. Die Besucher der Homepage werden aufgefordert, sich an der Suche nach einer neuen Museumsdefinition zu beteiligen und ihre Ideen abzugeben. Dabei gibt es keine inhaltlichen oder formalen Vorgaben.

Tyradellis statuiert den Museen in einer Anamnese über den derzeitigen Zustand (2014) eine gewisse Müdigkeit, die er mit der immer fortwährenden Forderung an die musealen Institutionen hinsichtlich einer zu demonstrierenden Anpassungsfähigkeit, Innovationskraft und Selbstreflexivität begründet. Sie würde von den eigentlichen Aufgaben der Museen ablenken.⁴¹⁶ Jedoch kann diese Anamnese des musealen „Gemütszustandes“ nicht allein negativ gedeutet werden. Sie beinhaltet auch die positive Chance, sich auf die Basis musealer Institutionen zu besinnen und aus dem bestehenden musealen *corpus* intrinsische Vorteile zu ziehen.

3.3 Meta-Museum

Nach diesem Annäherungsversuch an eine möglichst neutrale und allgemeingültige Definition für das Museum steht der Topos bzw. der Begriff der *Meta-Museologie* im Fokus:

Die Meta-Museologie hat Kontrollfunktion. Sie soll den Ansatz der Museologie normativ beurteilen und ihre Ziele, Methoden und Ergebnisse von einem Standpunkt höherer Ordnung aus bewerten.⁴¹⁷

Die Reflexion über das *Meta-Museum* bzw. die *Meta-Museologie* ist die Auseinandersetzung mit den Inhalten der versuchten Annäherung an eine möglichst konkrete Definition von Museen.⁴¹⁸

Im besten Falle kommt es zu einer Annäherung bzw. zu einer Definition des jeweiligen Kunstbegriffs für die in den unterschiedlichen Museen ausgestellten Objekte und den damit verbundenen Kunstrichtungen, und zwar ausgehend vom sog. *Meta-Museum* als Makroebene hin zur Mikroebene der Objekte und ihrer divergierenden Kontexte. Der Forschungsgegenstand, also die Museen, unterliegt einem stetigen Wandel und ist hierbei nicht allein der wissenschaftlichen Erkenntnis unterworfen, sondern stellt sich vielmehr als Phänotyp der kuratorischen und wissenschaftlichen Bemühungen der einzelnen musealen Institution dar. Das museologische Fundament dieser Studie ist Spiegel des Netzwerkes⁴¹⁹ der unterschiedlichen musealen Fallbeispiele der kulturellen Szene Kölns.⁴²⁰ Somit behandelt die *Meta-Museologie* die empirische Reflexion über Museen und deren konkrete Inhalte.

Als Ausgangspunkt für die Frage nach einem Meta-Museum und dessen Definition kann festgestellt werden, dass das amorphe Konstrukt Museum der Ort ist, an dem die Objekte

⁴¹⁶ Vgl. Tyradellis 2014, 9.

⁴¹⁷ Vgl. Waidacher 2005, 257.

⁴¹⁸ Vgl. ebd.;

⁴¹⁹ Netzwerk i. S. d. der Akteur-Netzwerktheorie von Bruno Latour. Vgl. Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt a. M., 2007.

⁴²⁰ Vgl. Waidacher 2005, 259.

unterschiedlichster Herkunft und Kategorisierung lokalisiert sind. Das konkrete Museum, an dem sich Objekte aktuell befinden, bietet diesen zum einen in einer historisch/ahistorischen Dichotomie Schutz. Parallel dazu ist es auch Ort der Definition des jeweiligen Objektes und Bestätigung der Zugehörigkeit zur Herkunftskultur. Die Objekte in den unterschiedlichen Sammlungen sind Teil von Ordnungsprinzipien geworden, die nicht zwingend mit den Sinn- oder Nutzungszusammenhängen im Ursprungskontext der Objekte kongruent sind.⁴²¹ Es handelt sich vielmehr um einen kuratorisch, empirisch und museal hinzugefügten Mehrwert, der dem Rezipienten im „neuen Objektkontext“ im besten Falle den genuinen Sinngehalt als Hintergrundwissen mithilfe der Wissensvermittlung durch das Museum zurückgibt. Trotzdem kann die systemimmanente Dekontextualisierung durch das Museum nicht negiert werden und bleibt faktisch bestehen.

Ein Objekt, das sich in einem Museum mit einer speziellen Ausrichtung und inhaltlichen Thematik befindet, wird eben diesem kulturellen Kontext zugeordnet und bestätigt in dieser Form dessen Validität. Es besteht eine Form von Selbstreferenzialität, in dem das Objekt über die Verortung in einem Museum und dessen thematische Ausrichtung einem spezifischen kulturellen Kontext zugeordnet wird. Das Museum definiert sich in gleicher Form über die in ihm ausgestellten Objekte, die einem bestimmten Kontext zugehörig sind. Bestätigt und zugleich wiederholt wird dieser Kreislauf der Selbstreferenzialität dadurch, dass in den jeweiligen Museen Forschung zu diesen Inhalten betrieben wird. Die Ausstellungen in diesen Museen bestätigen somit fortwährend den thematischen Meta-Ansatz und perpetuieren folglich die inhaltliche Ausrichtung.

Unabhängig vom Ursprung des konkreten Objekts statuieren und bestätigen der Aufenthalt und die Zugehörigkeit zu einem konkreten Museum zugleich auch die Zugehörigkeit zu einem Meta-Thema und einer Kultur. Diese Aussage lässt sich in analoger Form in Bezug auf die thematische und inhaltliche Ausrichtung einer musealen Institution umkehren. Der Name oder Titel eines Museums müssen nicht in konkretem Zusammenhang mit der inhaltlichen Ausrichtung stehen. Es ist ausreichend, dass die überwiegende Anzahl der aufbewahrten Objekte zu einem spezifischen Kontext gehören, der die thematische Ausrichtung konkretisiert. Zudem sollte der Titel über einen sinnstiftenden Charakter mit einem hohen Wiedererkennungswert verfügen. Demzufolge fungiert das Museum als „Rahmen“ oder „Hülle“, die die Institution und die Objekte „intrinsisch“ in Bezug auf ihren Ursprungskontext und die Zugehörigkeit zu einer

⁴²¹ Vgl. Bonnet 2016, 84.

Kultur bestätigen. Die Objekte wiederum definieren das spezifische Museum. In diesem Sinne handelt es sich um „ein Meta-Museum“, als übergeordnete sinnstiftende institutionelle Struktur.⁴²²

Zu beachten ist innerhalb dieses Zusammenhanges auch, dass die „Musealisierung eines Objektes“ nicht unmittelbar kohärent mit seiner „Musealität“ ist. Grundsätzlich ist der Prozess der Aufnahme in eine museale Sammlung unabhängig von dessen Sinngehalt sowie dem Wert für die Sammlung und für das Museum selbst.⁴²³ Der eine Aspekt bedingt nicht unmittelbar den anderen und stellt keine objektimmanente Kohärenz dar.

While musealization refers to the process by which cultural artifacts are transformed into objects that are part of the museum, museality refers to the relationships established through the institution of the museums as perceived by visitors.⁴²⁴

Mohr definiert „Museality“/Musealisierung als eine religiöse Geste, die auf der Sozialanthropologie beruht und deren Muster aus Aktion und Wahrnehmung sowie konstitutiven Perspektiven, die auf semiotischen Codierungen und der Ästhetik des Originals beruhen, bestehen.⁴²⁵

Das (Meta-)Museum als *exhibitory dispositive* ist das Kernstück der westlichen Moderne und zugleich ihr Geburtsort. Das Meta-Museum steht für die Strategien der Archivierung, der Klassifizierung, der semiotischen Wissensgenerierung, der Macht über Inhalte und kulturelle Kontexte. Zudem reguliert es die Katalyse aller dieser Aspekte, stößt Diskurse an und etabliert sie.⁴²⁶ Es bedingt gleichzeitig die hohe amorphe Differenziertheit oder Ausdifferenzierung der mannigfachen musealen Institutionen.

3.4 Museum und Religion

Was bedeutet es für Museen, sich inhaltlich, thematisch oder faktisch mit Spezifika von „kulturell sensiblen Objekten“, die einem religiös aufgeladenen Kontext entstammen, zu beschäftigen?⁴²⁷ Wie können Museen die Objekte in ihren Sammlungen und Ausstellungen respektvoll würdigen, die mit einer Transzendenzerfahrung verknüpft sind und deren „Wert“ für einen Teil

⁴²² Dieser Aspekt kann auch im Sinne einer formalen (verwaltungsrechtlichen), institutionellen Struktur interpretiert werden.

⁴²³ Vgl. Kreinath 2015, 483.

⁴²⁴ Vgl. ebd.

⁴²⁵ Vgl. Mohr 2011, 36.

⁴²⁶ Vgl. Chambers/Angelis de/Ianniciello/Orabona/Quadraro 2014, 12, 18.

⁴²⁷ Vgl. Clifton 2007, 107–115.

der Rezipienten über den materiellen Aspekt hinausgeht? Wie gestaltet sich diese transzendent-
amorphe Problem- und Fragestellung?⁴²⁸

Für die Analyse der Vermittlung von Religionen in Berliner Museen wird ein fünfteiliger
Arbeitsbegriff mit unterschiedlichen Bestimmungen abgeleitet:

1. Religionen sind kulturelle Deutungs- und Symbolsysteme. Religiöse Identitäten und religiöse
Erfahrungen existieren nicht losgelöst von Deutungs- und Zuschreibungspraktiken.
2. Im Alltag muss die religiöse Identität mit anderen Deutungs- und Symbolsystemen konkurrieren.
D. h. der Muslim ist auch Ägypter, behindert, Vater von Kindern, Migrant, etc. Diese
Zuschreibungen bestimmen auch sein religiöses Handeln.
3. Die Gegenstände von Religionswissenschaft sind selbst keine religiösen Sätze, sondern sind
empirisch gegeben.
4. Das religiöse Kapital steht mit dem ökonomischen und politischen in einer Wechselbeziehung.
Die Stellung des Individuums im sozialen Raum wird durch ein symbolisches (u. a. das religiöse),
ökonomisches und politisches Kapital bestimmt.
5. Religiöse Diskurse und Diskurse über Religionen unterliegen bestimmten Bedingungen, die
es zu dekonstruieren gilt.⁴²⁹

In diesem Kontext wird statuiert:

Es gibt keine einheitliche Definition von Religionen. I. d. R. basiert Religion auf dem institutionalisierten
Charakter der Interaktion zwischen Mensch und Übernatürlichem.⁴³⁰

Religion wird als Begriff von den lateinischen Wörtern „religare, wieder anbinden“, „religere,
sorgsam beachten“ und „religio, gewisse Betrachtung dessen, was sich auf die Verehrung der
Götter bezieht“ abgeleitet.⁴³¹ Des Weiteren wird der Begriff Religion als die komplexe „Wieder-
Anbindung des Menschen an die letztendliche Realität“ definiert.⁴³² Diese „Realität, wie
auch ihre Beziehung zum Individuum, wird innerhalb der verschiedenen Religionen der Welt
unterschiedlich aufgefasst.“⁴³³ Nicht zuletzt beinhaltet Religion Rituale, „institutionalisierte
Verhaltensmuster“, durch die die Gläubigen in ihren religiösen Einstellungen und in ihrer
Gemeinschaftszugehörigkeit bestärkt und integriert werden. Die Gläubigen sollen und können auf
diese Weise in Kontakt mit dem Heiligen treten.⁴³⁴

Die einzelnen Museen definieren den Begriff der Religion innerhalb der Ausstellungen nur
teilweise. Das Phänomen wird nicht explizit thematisiert, sondern es wird durch das museale

⁴²⁸ Dieser Frage kann sicherlich nicht in ihrer Gänze und für jeden zufriedenstellend erläutert werden. Trotzdem
wird eine Annäherung an diese komplexe Fragestellung versucht.

⁴²⁹ Vgl. Kamel 2004 b, 101.

⁴³⁰ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 229.

⁴³¹ Vgl. ebd.

⁴³² Vgl. ebd.

⁴³³ Vgl. ebd.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

Display impliziert. Das hat zur Folge, dass der Rezipient subtil und innerhalb des durch die individuelle Bildung und Persönlichkeit gesetzten, subjektiven Referenzrahmens mit dem Thema Religion konfrontiert wird. Dies erfolgt beispielsweise im Museum Schnütgen implizit innerhalb der geweihten Cäcilienkirche. Denn das Museum Schnütgen beinhaltet mittelalterliche Kirchengeschichte in einer der ältesten Kirchen Kölns mit bestehendem Patrozinium. Eine religiöse „Handreichung“ oder eine Bezugnahme auf den Kontext bzw. eine thematische Einführung in das Thema Religion oder christlicher Glauben ist nicht gegeben. Demzufolge kann es zu drei grundsätzlich unterschiedlichen rezeptorischen Phänomenen kommen, abhängig vom bereits erwähnten individuellen Referenzrahmen des Besuchers. Die Objekte können erstens als materielle Hinterlassenschaften einer Glaubensrichtung oder als Hinterlassenschaften von Gläubigen aus dem spezifischen Zeitraum des Mittelalters, also eines konkreten historischen Zeitrahmens, gesehen werden. Zweitens können sie als spirituell aufgeladene Kultobjekte dieses kulturhistorischen Zeitraumes wahrgenommen werden. Als dritte Option kommt die Rezeption als „mittelalterliche *Kunstobjekte/Artefakte*“ in Betracht.⁴³⁵

Den Besuchern ohne jegliches, christlich geprägtes Vorwissen – unabhängig, ob katholischen oder evangelischen Hintergrundes – werden die im Museum Schnütgen ausgestellten Objekte als materielle Artefakte des Mittelalters vorgestellt. Sie rufen singulär den kunsthistorischen Bedeutungshorizont ab, ohne in der Lage zu sein, den ehemaligen religiösen *Impact* zu berücksichtigen. Sie sind somit auch unbewusst mit der *Art/Artifact*-Thematik konfrontiert.

Besucher mit christlich sozialisiertem Vorwissen kategorisieren die Objekte indifferenter. Dieser Aspekt wird durch die museale Inszenierung im Kirchenraum unterstützt, in der die Objekte des christlich und vor allem katholisch geprägten Rheinlandes hervorgehoben werden. Diese Rezipienten können die Objekte bewusst innerhalb des kirchlichen Kontextes verorten, indem sie aus ihrem, durch die christliche Sozialisierung geprägten, Erfahrungs- und Wissensschatz schöpfen. Das bedeutet letztendlich, dass dieser Gruppe alle drei vorgestellten Rezeptionsformen zugänglich sind.

Diese Rezipientengruppen haben alle ihre Berechtigung und sollten dem Wissens- und Erfahrungshorizont gemäß inhaltlich vom Museum abgeholt und angesprochen werden. Dieser Aspekt beinhaltet einen appellativen Charakter. Zudem kann es zugleich Ansporn und Herausforderung verkörpern, mit diesen heterogenen, amorphen Gruppen in Interaktion und Austausch zu treten und diese intellektuell herauszufordern. Diversität soll im religiösen Kontext

⁴³⁵ Sofern für diesen Zeitraum der Begriff von Kunstobjekten überhaupt existent ist – für den durchschnittlichen Besucher (Laie) ist diese Spezialfrage als solche wahrscheinlich nicht präsent.

als Chance und zugleich als Vermittlungsherausforderung begriffen werden, anstatt sie zu ignorieren oder subtil zu negieren.

Das implizite Thema des Museum Schnütgen, die „Religion“ bzw. der katholische Glaube, ist zugleich die Basis, die Herausforderung und der Auftraggeber für die *Artefakte* des Museums. Das Erzbistum Köln ist nicht Träger des Museums, das ist aufgrund der Schenkung Alexander Schnütgens die Stadt Köln. Es ist jedoch der Anachronismus zu beachten, dass es sich bei der Cäcilienkirche als Hauptausstellungsraum des Museum Schnütgen um eine geweihte Kirche mit bestehendem Patrozinium handelt. Es gilt, diese Tatsache explizit im Bewusstsein der Besucher zu vergegenwärtigen. Dabei müssen die derzeitigen sozio-religiösen Dynamiken durch die Bedeutungsverschiebungen zwischen Kirchen und Museen als soziale Räume sichtbar werden. Innerhalb dieses spezifischen Kontextes gilt es, diese Charakteristika des Ortes zu berücksichtigen und gleichzeitig auch als Herausforderung für den musealen Auftrag zu berücksichtigen.⁴³⁶ Im Kontext der Auseinandersetzung mit der Ausstellbarkeit von „Religion“, Objekten aus religiösen Kontexten, spielen diese Aspekte des Museum Schnütgen eine wichtige Rolle. Das Museum Schnütgen nimmt eine „janusköpfige Zwitterstellung“ ein, deren Ambivalenz und Mehrdeutigkeit es zu nutzen und zu deuten gilt.

Die Basis des Museums bildet eine Vergegenwärtigung des (katholischen) Glaubens im Mittelalter für eine weitgehend nicht alphabetisierte Gesellschaft. Diese Gesellschaft konnte die Zeichen und Bilder der „mittelalterlichen Kunst“ im Gegensatz zur heutigen Gesellschaft decodieren und somit verstehen.⁴³⁷ Die Annahme, dass die Kenntnis der inhaltlichen Gesichtspunkte des katholischen, christlichen Glaubens und seiner praktischen Inhalte in der heutigen säkularisierten Gesellschaft als allgemeines Basiswissen vorausgesetzt werden kann, scheint nicht mehr zeitgemäß.⁴³⁸ Ein städtisches Museum in einer multikulturellen Großstadt wie Köln

⁴³⁶ Vgl. Kugele/Wilkens 2011, (7–13), 11 f.; Gladigow 2014, 15–38, Europäische Religionsgeschichte, [http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/*-a0988000. Brill Online Resource. Zuletzt eingesehen am 04.07.2016].

⁴³⁷ Vgl. Westermann-Angerhausen 2013, 222 f., in Bezug auf das Hintergrundwissen für den Zeitraum des Mittelalters, Lubich 2010, 9.

⁴³⁸ Als nicht wertendes Beispiel sei folgender Fall kurz angerissen: Innerhalb eines fortgeschrittenen universitären Seminars der Kunstgeschichte wurde die Frage durch die Studenten aufgeworfen, wie die unterschiedlichen Zusammenhänge innerhalb des Kirchenraumes miteinander verbunden wären. Des Weiteren stellte sich daran anschließend die Frage, wo überhaupt die mittelalterlichen Objekte innerhalb des Kirchenraumes aufgestellt worden seien, aus welchen Motiven heraus dies geschehen würde und wie ein Gottesdienst ablaufen würde. Dabei ging es inhaltlich um rudimentäre Grundlagen der christlichen Kunstgeschichte. Dieses Beispiel zeigt exemplarisch, wie wenig Wissen generell im 21. Jahrhundert in diesem Zusammenhang vorausgesetzt werden kann. Im Grunde waren die Fragen vom Niveau her für den religiösen Schulunterricht oder den Einführungskurs in das kunsthistorische Studium bestimmt. Es zeigt aber, dass eigentlich dem Thema interessiert gegenüberstehende Studenten der Kunstgeschichte an einer deutschen Universität im fortgeschrittenen Stadium nicht über dieses Basiswissen der Kunstgeschichte und Kirchenhistorie verfügen. Das Fazit daraus kann nur sein, dass dieses

könnte hier sicherlich, dem gesellschaftlichen Bildungsauftrag folgend, eine Einführung in die spirituellen Hintergründe des kulturellen musealen Umfeldes geben.⁴³⁹ Einen Migrationshintergrund weisen rund 18 % der Bürger Kölns auf. Die davon wiederum größte Gruppe verfügt mit 30,6 % über eine türkische Abstammung. In der Türkei ist laut Bundeszentrale für Politische Bildung 99 % der Bevölkerung muslimischen Glaubens. Allein diese Gruppe verfügt neben den 45,8 % der Kölner Bürger mit nicht-christlicher Konfession (nicht evangelischen oder katholischen Glaubens) nicht über den kulturellen, konfessionell geprägten Erfahrungshorizont, die Episteme im kirchlichen Raum zu analysieren.⁴⁴⁰ Diese Zahl an nicht praktizierenden oder dem christlichen Glauben inhaltlich und praktizierend „nicht sehr nah“ stehenden Menschen kann sicherlich noch größer anzusetzen sein. Allein die katholische Bischofskonferenz gibt die jährlichen Kirchenaustritte aus ihrer Kirche für 2014 für das Land Nordrhein-Westfalen mit über 60.000 an (wobei es jedoch auch über 3.000 Taufen, bzw. Neueintritte/Wiedereintritte in die katholische Kirche für das Jahr 2014 zu verzeichnen gibt).⁴⁴¹ Anders wäre dieser Aspekt zu beurteilen, wenn man in der säkularisierten Gesellschaft Deutschlands von einer strengen Trennung von Kirche und Staat ausginge und daher grundsätzlich nicht von einer generellen Einführung in das christliche Hintergrundwissen im Bereich des staatlichen Bildungswesens auszugehen ist. Dann bliebe nur die Option der Präsentation der Artefakte und Objekte als Repräsentant eines spezifischen kulturhistorischen Zeithorizontes der Vergangenheit und als Ausdruck eines historischen Bezugssystems.⁴⁴²

Wissen nicht als Vorwissen eines durchschnittlichen Museumsbesuchers vorausgesetzt werden. Trotz des exemplarischen Zufallscharakters dieser Darstellung ist zu folgern, dass derartige Wissensbezüge durch die vermittelnden Institutionen angeboten werden müssten.

⁴³⁹ 2014 verfügten 37,7 % der Kölner Stadtbevölkerung über die katholische Konfession. 16,5 % waren evangelischer Konfession. Vom Jahr 2000 bis zum Jahr 2014 sank die Zahl der Bürger katholischer Konfession von 43,8 % auf 36,3 % um 7,5 % und im gleichen Zeitraum sank der Bevölkerungsanteil, der evangelischen Glaubens war, von 18,5 % auf 15,9 % um 2,6 %. Vgl. Kölner Statistische Nachrichten, Statistisches Jahrbuch 2015, 92. Jahrgang, S. 25, Tabelle 102. [http://www.stadt-koeln.de/mediaasset/content/pdf15/statistisches_jahrbuch_köln_2015_mdm.pdf. Zuletzt eingesehen am 11.12.2015]. Jedoch ist der relative Ausländeranteil der Stadt Köln vom Jahr 2000 mit 18,6 % zum Jahr 2014 auf 17,7 % um 0,9 % gefallen. Es ist daher von ungefähr 18 % Ausländeranteil in der Stadt Köln auszugehen. [S. http://www.stadt-koeln.de/mediaasset/content/pdf15/statistisches_jahrbuch_köln_2015_mdm.pdf, zuletzt eingesehen am 11.12.2015, S. 34, Tabelle 106 für das Jahr 2014], s. a. Grafik 102, S. 39, in der der ausländische Bevölkerungsanteil nach dem jeweiligen Herkunftsland aufgeschlüsselt ist (2014), Grafik 104, S. 42, visualisiert den Befund, dass 36,0 % der Kölner Bürger über einen Migrationshintergrund verfügen.

⁴⁴⁰ Religionszugehörigkeit in der Türkei, Bundeszentrale für Politische Bildung, Stand: 10. Juni 2014. Vgl. <https://www.bpb.de/internationales/europa/tuerkei/187253/religionszugehoerigkeit>. [Zuletzt eingesehen am 11.12.2015].

⁴⁴¹ Es gab in Köln 19.557 Austritte aus der Katholischen Kirche. Vgl. Katholische Bischofskonferenz, Katholische Kirchen in Deutschland, Zahlen und Fakten 2014/15, Arbeitshilfen, 275, S. 39, http://www.dbk.de/fileadmin/redaktion/Zahlen%20und%20Fakten/Kirchliche%20Statistik/Allgemein_-_Zahlen_und_Fakten/AH_275_DBK_Zahlen-und-Fakten_final.pdf. [Zuletzt eingesehen am 11.12.2015].

⁴⁴² Vgl. zum Verlust des historischen Bezugssystems: Brückle/Mariaux/Mondini 2015, 7.

Der dargestellte Widerspruch eines städtischen Museums, christliche Objekte des Mittelalters in einer geweihten Kirche auszustellen, ist ohne eine Einführung der Besucher in den kulturhistorischen Gesamtkontext nicht rezeptionsförderlich auflösbar. Eine kurze kulturhistorische Kontextualisierung könnte sich auch dahingehend zielführend auswirken, dass neue Besuchergruppen für das Museum erschlossen werden. Die Rezipienten könnten sich weiterbilden, ohne Überforderung des subjektiven Erfahrungshorizontes, ohne Bevormundung, und zwar durch subtile Darreichung von Hintergrundwissen.⁴⁴³ Es wird darauf verwiesen, dass Besucher in Museen sich wünschen, im Kontext der ausgestellten Objekte eine subjektive Erfahrung zu machen, die multisensorisch, ästhetisch, emotional, eindrücklich (*immersive*) und anspruchsvoll dargeboten werden soll.⁴⁴⁴ Die im Museum Schnütgen ausgestellten Objekte stehen aufgrund des kulturhistorischen, soziologischen und religionshistorischen Kontextes stellvertretend für die Diskussion der *politics of identity*. Die Objekte aus dem religiösen Kontext der Stadt Köln waren zu ihrem Entstehungszeitpunkt für die Auftraggeber und die damalige Bevölkerung sinnstiftend und aufgrund ihres transzendenten Hintergrundes von erhöhter Bedeutung. Analoges kann für die ethnografischen Objekte des RJM oder jenen des Museum für Ostasiatische Kunst in Köln postuliert werden. In den Ursprungskontexten der herstellenden Gesellschaften verfügten und verfügen die Objekte über einen transzendenten Verweischarakter in Bezug auf den jeweiligen religiösen Entstehungszusammenhang.

Diese Analogie kann auch insofern auf diese Objekte ausgeweitet werden, als dass es sich hier um eine multipolare Teilung der Transkulturalität über die Jahrhunderte hinweg handelt, die bis in die Gegenwart andauert. Diese Fragestellungen werden in vielfältiger Form in Bezug auf Objekte aus ethnografischem Kontext diskutiert. Ein analoger Diskurs für die Objekte aus dem europäisch, christlich, katholisch geprägten Kontext ist dagegen nicht zu beobachten bzw. kaum ausgeprägt. Typischerweise werden die vielfachen politischen, historischen, soziologischen Traditionen und damit letztlich Privilegierungen dieser Objekte gegenüber den Objekten mit kolonialem Kontext betont.

⁴⁴³ Ein solches Angebot könnte auch zu einer Steigerung der Besucherzahlen führen. Das Museum Schnütgen wies laut den Kölner Statistischen Nachrichten, 1/2015, Statistisches Jahrbuch 2015, 92. Jahrgang: S. 206, Tabelle 701, Besuche in den städtischen Museen seit 2000, 59.344 Besucher und das RJM 84.021 Besucher aus. (Insgesamt verfügten die Kölner Museen 2014 über 913.722 Besucher). Ein höherer Vermittlungsaufwand könnte zu einer Angleichung der Besucherzahlen in den beiden Museen führen. Die Besucher sind bereits vor Ort und müssten sich – falls nicht schon beabsichtigt – im Foyer der beiden Museen für das jeweils andere entscheiden.

⁴⁴⁴ Vgl. Dudley 2010a, 2.

Es wird jedoch vernachlässigt, dass es sich bei Ausstellungsdisplays und Formaten wie z. B. im Museum Schnütgen um Parallelen auf der Objektebene in Bezug auf den religiösen, kulturhistorischen Kontext handelt. Die subtile Negation des religiösen Hintergrundes, mangels Vermittlung und Situierung im gegenwärtigen Kontext des Rezipienten, bleibt in der Diskussion komplett außen vor. Der daraus resultierende Vermittlungsaufwand wird tatsächlich nur von den in den letzten Jahren in der Kritik stehenden ethnografischen Museen betrieben. Als positive Beispiele für den gewandelten Umgang mit der schwierigen Vergangenheit können die gerade in den letzten fünf bis sechs Jahren neu eröffneten ethnografischen Museen, die teilweise auch hier zitiert oder angeführt werden, gelten.⁴⁴⁵

Das RJM thematisiert den Leitgedanken Religion im Gegensatz zum Museum Schnütgen explizit in seinem Ausstellungsabschnitt „Die Welt gestalten – Vielfalt des Glaubens. Religion“⁴⁴⁶ auf einer großen Wandtafel in goldener Schrift auf schwarzem Grund:

Religion

Woher kommt der Mensch? Existiert eine höhere Macht, die sein Geschick leitet? Gibt es ein Leben nach dem Tod? Seit Urzeiten versucht der Mensch, Antworten auf existenzielle Fragen wie diese zu finden. Auf der Suche nach dem Wesen des Seins beschäftigen ihn vor allem Phänomene, die über seine sinnliche Erfahrung hinausweisen.

Im Laufe der Geschichte entwickelte sich eine Vielzahl von Glaubensvorstellungen und Weltanschauungen, die das Denken und Verhalten der Menschen prägen. Die großen Religionsfamilien – Judentum, Christentum, Islam, Hinduismus und Buddhismus – versammeln heute die meisten Gläubigen. Der ganze Reichtum religiöser Traditionen – vor allem auf lokaler Ebene – ist damit nicht annähernd erfasst.

Kennzeichen jeder Religion ist die zentrale Stellung einer oder mehrerer Gottheiten bzw. eines transzendenten Prinzips. Heilsentwürfe, überlieferte Symbolsysteme und Rituale verbinden die Gläubigen. Die Abteilung fokussiert exemplarisch die Gottesbilder im Hinduismus und Buddhismus.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ RJM; *Musée du Quai Branly*, Paris; *Musée de l'Homme*, Paris, das Herbst 2015 nach einer längeren Umbauphase wiedereröffnet worden ist. [S. a., FAZ, Feuilleton, 11.12.2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neueroeffnung-des-musee-de-l-homme-in-paris-13947107.html>. Zuletzt eingesehen am 11.12.2015]; Ethnografisches Museum für Völkerkunde (MEG), Genf; Überseemuseum, Bremen um eine Auswahl zu nennen.

⁴⁴⁶ S. Dauerausstellung RJM, <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.aspx?s=115> [Homepage des Museums, »Für Besucher. Kulturen erleben«], <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.aspx?s=203> [Homepage des Museums, »Für Forscher. Welten erforschen«], zuletzt eingesehen am 20.08.2015. Das Museum verfügt auf seiner Homepage über drei divergierende „Reiter“ ähnlich einem Kartekartenreitersystem, das den drei unterschiedlichen Gebieten, „Für Besucher. Kultur erleben“, „Für Wissenschaftler. Welten erforschen“ und „Für Förderer. Museum unterstützen“ gewidmet ist. Die ersten beiden Kategorien erläutern zielgruppenspezifisch die wichtigsten Aspekte der Dauerausstellung.

⁴⁴⁷ Texttafel, „Religion“, Rautenstrauch-Joest-Museum, Ausstellungsabschnitt „Vielfalt des Glaubens – Religion“.

Das RJM versucht explizit, die Anhänger aller Glaubensrichtungen zu integrieren und die Besucher und ihre individuellen Glaubensvorstellungen innerhalb der Ausstellung im übertragenden Sinne zu „umarmen“. Es wird die Intention verfolgt, dass niemand sich wegen seines individuellen Hintergrundes diskriminiert oder zurückgesetzt fühlen soll. Dies geschieht durch die Einführung in den kulturhistorischen Hintergrund von Religionen und dem Aufzeigen und der Erläuterung der Bezüge zu den tradierten Religionen.⁴⁴⁸ Dem Rezipienten werden sowohl die Gemeinsamkeiten zwischen den unterschiedlichen Religionen als auch die Vielschichtigkeit der individuellen und kulturellen Glaubensvorstellungen eröffnet.

Der letzte Absatz des einführenden Wandtextes zum Oberthema „Religion“ im RJM ist meiner Ansicht nach derartig prägnant, dass dieser als Grundlage für die Definition von Religion innerhalb dieses Textes fungieren kann. Er steht in Analogie zu dem Arbeitsbegriff, den Kamel⁴⁴⁹ in ihrer Monografie in Bezug auf Religion postuliert hat.

In diesem Sinne lautet die hier verwendete, weiterentwickelte und angepasste Definition von Religion:

Religion verfügt über eine zentrale Position einer oder unterschiedlicher Gottheit(en), abhängig davon, ob es sich um eine mono- oder polytheistische Religion handelt. Sie beinhaltet ein transzendentes Prinzip. Heilsentwürfe, tradierte Symbolsysteme und Rituale verbinden die Gläubigen innerhalb ihrer Glaubensgemeinschaft miteinander und grenzen diese zugleich gegenüber anderen Glaubensformen ab. Sie sind existenziell, um den jeweiligen Heils- und Singularitätsanspruch einer Religion zu unterstreichen.

3.5 Problematik der musealen Präsentation ethnografischer Objekte

Ethnografische Objekte sind in den sie beheimatenden Museen meistens „ent-zeitlich“, „ahistorisch“ oder unterliegen der Negierung der Gleichzeitigkeit/„denial of coevalness“.⁴⁵⁰ Die Ausstellungsobjekte werden als materielle Hinterlassenschaften „des gleichen Alters, derselben Dauer sowie der gleichen zeitlichen Epoche“⁴⁵¹ innerhalb des musealen Displays präsentiert.⁴⁵² Ganz so, als ob eine historische Einordnung hinter „dem Aspekt des Anderen“ zurück treten würde und es bei *ethnografischen Objekten* auf den zeitlichen Aspekt nicht ankommen würde. Im Grunde wird dieses zeithistorische Momentum der Entstehung des Objektes nivelliert und den Rezipienten in den Museen vorenthalten und es wirkt, als ob es keine zeithistorischen oder

⁴⁴⁸ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 231, bzgl. kulturhistorischer Erklärungen und religionsphänomenologischer Ansätze der Ethnologie in Bezug auf Religion.

⁴⁴⁹ Vgl. Kamel 2004 b. 101.

⁴⁵⁰ Vgl. Fabian 31–34, [Denial of coevalness = Negierung der Gleichzeitigkeit].

⁴⁵¹ Vgl. ebd.

⁴⁵² Vgl. Phillips 2012, 99; Fabian 2002, 28 f.

künstlerischen Entwicklungen in diesem Kontext geben würde.⁴⁵³ Dieser Kontext ist wissenschafts- und institutionshistorisch begründet.

The old forms of museum classification reinforce outdated notions of otherness by denying to objects made or used by Aboriginal people diachronic and historical positioning. Professional anthropological collectors active during the great age of museum collecting at the end of the nineteenth century deliberately rejected objects that demonstrated process of change and adaption – the hybrid, the transcultural, and the commodified. They privileged instead items of material culture to which essentialist meanings of cultural difference could be attached and which could be regarded as permanent and unchanging.⁴⁵⁴

Das Zitat bezieht sich auf den dort beschriebenen Spezialfall. Unabhängig davon lässt sich dieses Beispiel auf das Gros der Museen, die *ethnografische* Objekte ausstellen, applizieren. Im Hinblick auf das museale Display und die Präsentation wird der zeitliche Aspekt, der allen materiellen und immateriellen Objekten immanent ist, negiert. Im Vordergrund stand und steht die Präsentation des „Othering, des Fremden, des Anderen“. Johannes Fabian argumentierte, dass die akademische Disziplin der Anthropologie seit ihren Anfängen selbst ein Widerspruch in sich sei.⁴⁵⁵ Seit deren „Gründung“ wird beständig die Gleichzeitigkeit der Forschungsobjekte negiert, und zwar im Gegensatz zur zeitlichen Einordnung der Objekte der eigenen europäischen Kultur. Das gilt selbst dann, wenn die Methodik ihrer Feldforschung auf der direkten Interaktion mit lebenden Menschen in einer miteinander geteilten, konkreten Lebenssituation innerhalb dieser kulturellen Kontexte beruht.⁴⁵⁶ Wie Fabian es ausdrückt, wird bei der Betrachtung der Geschichte des Faches der Anthropologie am Ende immer die Beziehung zwischen „the West and the Rest“ statuiert.⁴⁵⁷

It is not the dispersal of human cultures in space that leads anthropology to “temporalize“ (...); it is naturalized – spatialized which gives meaning (...) to the distribution of humanity in space. The history of our discipline reveals that such use of time almost invariably is made for the purpose of distancing those who are observed from the Time of the observer.⁴⁵⁸

In den Displays von Museen mit ethnografischer Objektgenese fehlt oftmals die Datierung oder Einstellung in einen zeithistorischen Horizont. Es erfolgt eine Darstellung als „*missing link*“ analog zum britischen „*Mind the Gap*“ ethnografischer Ausstellungen in chronologischer Hinsicht. Es scheint, als wären diese Objekte aus der Zeit gefallen und würden aus keinem zeitlich definierten Horizont oder Kontext stammen. Die Objekte werden ahistorisch präsentiert. Selbst

⁴⁵³ Vgl. ebd.

⁴⁵⁴ Vgl. Phillips 2012, 99; Fabian 2002, 28 f.

⁴⁵⁵ Vgl. Fabian 2002, 17 f., 21–25, 28–35.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd.; Phillips 2012, 99.

⁴⁵⁷ Vgl. Fabian 2002, 28; Penny 2019, kritische Auseinandersetzung mit ethnografischen Museen im historischen und gegenwärtigen Kontext.

⁴⁵⁸ Vgl. Fabian 2002, 25.

wenn, wie es in vielen Museen heute der Fall ist, die Datierungen der Objekte innerhalb der Ausstellungen erfolgen, fehlt innerhalb des musealen Displays die Einbettung in einen zeithistorischen Gesamtzusammenhang. Im Fokus der Ausstellung liegt eine den historischen Kontext vernachlässigende Fokussierung auf die Darstellung des „Anderen“.

Verschärft wird das Spannungsverhältnis dadurch, dass die Fragen zum Umgang mit dem historischen Kontext häufig mit einer Art „Neuauflage“ von historisch gewachsenen Konflikten zwischen Staat und Religion oder Religion und Wissenschaft verbunden sind.⁴⁵⁹ Insbesondere für *ethnografische* Objekte markieren die Auseinandersetzungen über den Umgang und um den kulturellen Besitz oftmals Stellvertreterkonflikte. Ausgelöst werden diese Konflikte durch hegemoniale Machtstrukturen zwischen den ehemaligen Kolonialmächten und den Kolonien.⁴⁶⁰ Die materiellen Hinterlassenschaften, die in den ehemaligen „Völkerkundemuseen“ ausgestellt werden, werden als Bestandteil und „Bestätigung kolonialer Aneignungs- und Wissenspraktiken“ angesehen.⁴⁶¹ Zugleich manifestiert sich in der Präsentation der Objekte nicht singular das Sinnbild wissenschaftlicher Ontologien, sondern die Objekte sind vielmehr Ausdruck eines Umbruchs innerhalb der Gesellschaft, dessen Phänotyp sich in mannigfacher Ausprägung in den Museen materiell, institutionell, kulturphilosophisch und politisch manifestiert.⁴⁶² In diesem Zusammenhang wird daraufhin verwiesen, dass der Objektgenese von Museen vielfach Geschehnisse anhaften, die mit „Momenten der Gewalt oder Funktionalisierung“ verquickt sind.⁴⁶³

In Deutschland mit seiner vermeintlich „relativ kurzen Kolonialzeit“ von 34 Jahren ist eine Auseinandersetzung sowie die Schärfung des öffentlichen Bewusstseins nicht minder wichtig und längst überfällig.⁴⁶⁴ Es gilt, diesen Aspekt in das gesellschaftliche Bewusstsein zu implementieren und eine bisher kaum stattfindende Auseinandersetzung zu fördern.⁴⁶⁵ Der „kritische Audioguide im Deutschen Historischen Museum (DHM) in Berlin, „Kolonialismus im Kasten“

⁴⁵⁹ Vgl. Kohl 2012, 197; s. a. Korff 1970, zur Heiligenverehrung im 20. Jh., empirische Untersuchung mit dem Versuch einer Annäherung und Überblick über die religiöse Praxis in der Diözese Rottenburg.

⁴⁶⁰ Vgl. Kohl 2012, 198; Muttenthaler/Wonisch 2006, 148, 168 f.; Groschwitz 2015, 218. Kamel zitiert Bazon Brock mit den Worten, dass Museen Orte seien, „die ungefährlich machen, was außerhalb von Museen zu Kriegen führen kann“, Kamel 2004 b, 11. Hier ist sicherlich die Einschränkung zu machen, dass – wie oben dargestellt – von einer anderen Form als von kriegerischen Auseinandersetzungen die Rede ist und es zu den schon zitierten „Stellvertreterkonflikten“ in unterschiedlichster Form kommt. Oder die musealen Objekte in den Museen zumindest vor kriegerischen Auseinandersetzungen und den damit oftmals einhergehenden Beschädigungen und Zerstörungen geschützt sind. Bal 1996, 64.

⁴⁶¹ Vgl. Bose 2016, 13, 17.

⁴⁶² Vgl. ebd. 19.

⁴⁶³ Vgl. Bonnet 2016, 84; Voges 2016, 97 ff.; s. a. Grasskamp 1981, 27–30.

⁴⁶⁴ Vgl. Jürgen Zimmerer, FAZ vom 09.08.2017, Nr. 183, Feuilleton, S.11, „Der Kolonialismus ist kein Spiel. Die Verantwortlichen für das Humboldt-Forum haben noch nicht verstanden, welche Objekte sie zeigen wollen“.

⁴⁶⁵ Vgl. Groschwitz 2015, 217 f.; ebd. FAZ vom 09.08.2017, Nr. 183, Feuilleton, S.11.

wurde mit dieser Intention produziert.⁴⁶⁶ Dieser unabhängig vom DHM entstandene Audioguide stellt eine alternative Ergänzung sowie eine neue Horizonte öffnende Option innerhalb der bestehenden Dauerausstellung des DHM dar. Eine Auseinandersetzung mit der kolonialen Historie findet innerhalb der Dauerausstellung nicht statt. Der Audioguide soll diese Lücke in Bezug auf die Thematisierung der kolonialen Historie liefern.⁴⁶⁷ Das Ziel ist es, die semiotische Lücke zu schließen. Erarbeitet worden ist der Audioguide durch vier Historikerinnen.⁴⁶⁸ Ergänzende Audioguides lassen sich mit geringem finanziellem Aufwand in bestehende Ausstellungen integrieren.⁴⁶⁹ Der alternative Audioguide ist eine „guerilla-artige Intervention“ im DHM. Gleichzeitig stellt er ein wegweisendes Best-Practice-Beispiel mit Leuchtturmcharakter dar, dessen Nachahmung in weiteren Museen wünschenswert wäre. Derartige optionale Ergänzungen können allerdings nicht unabhängig zu den offiziellen Vermittlungsangeboten der musealen Institutionen erfolgen. Vielmehr wären sie in Zukunft als Ergänzung zum musealen Display eine Bereicherung. In dieser Form wäre es möglich, in kostengünstiger, gesellschaftskritischer Form in das museale Display einzugreifen und dieses zeitgemäß zu ergänzen. Zudem könnten neueste Forschungsergebnisse in die Ausstellungen integriert werden, ohne das bestehende Gesamtkonzept zu nivellieren.

Objekte „des kolonisierten Raumes, die einmal in die *Chronopolitik* des säkularen Westens als „Asynchrone Objekte eingegangen seien“,⁴⁷⁰ können keine „Abgeschlossenheit [...] für sich zurückfordern.“⁴⁷¹ Sie tangieren den problematischen Umgang mit religiösen und ethnischen Minderheiten. Die Gruppen können ihre wirtschaftlichen, politischen, religiösen oder kulturellen Interessen und folglich ihre Eigenständigkeit nur schwer gegenüber der jeweiligen

⁴⁶⁶ Vgl. <http://www.kolonialismusimkasten.de>. Zuletzt eingesehen am 09.06.2016. „Kolonialismus im Kasten“ ist ein vom Deutschen Historischen Museum unabhängig entstandener Audioguide und soll auf die Leerstellen in Bezug auf den Kolonialismus zur Zeit des Deutschen Kaiserreichs hinweisen und diese Leerstelle innerhalb der Dauerausstellung des DHM thematisieren. Der unabhängige Audioguide thematisiert die Geschichte des deutschen Kolonialismus und wie diese Geschichte im DHM dargestellt wird; Groschwitz 2015, 218.

⁴⁶⁷ Vgl. <http://www.kolonialismusimkasten.de/der-guide/>, zuletzt eingesehen und angehört am 09.06.2016. „Unser Audio-Guide erinnert daran, dass Deutschland Kolonialreich war und damit auf eine Geschichte von kolonialer Gewalt, kolonialem Rassismus und wirtschaftlicher Ausbeutung zurückblickt, die auch die aktuelle Gesellschaft prägt. Er lädt dazu ein, kritisch darüber nachzudenken, wie die Geschichte des deutschen Kolonialismus in der Öffentlichkeit behandelt wird und warum sie so wenig präsent ist“. (Zitat der Autoren des Audioguide auf der Seite des Kolonialismus im Kasten und dessen Kontextualisierung in Bezug auf die Dauerausstellung im DHM Berlin.

⁴⁶⁸ Manuela Bauche, Dörte Lerp, Susann Lewerenz, Marie Muschalek und Kristin Weber. Vgl. <http://www.kolonialismusimkasten.de/über-uns/>. S. a. „Willkommen! Über den Audioguide und seinen Gebrauch“. [Der MP3-File kann kostenfrei von der Homepage: <http://www.kolonialismusimkasten.de/der-guide/>. Heruntergeladen werden. Zuletzt eingesehen am 09.06.2016]. In diesem Audioguide werden die Hintergründe des Projektes „Kolonialismus im Kasten“ für den Nutzer kontextualisiert.

⁴⁶⁹ Vgl. Groschwitz 2015, 218.

⁴⁷⁰ Vgl. Leeb 2013, 41–61.

⁴⁷¹ Vgl. Ogbechie 2013, 75. S. in Bezug auf den Text von Leeb auch: Kraus 2015, 244 f.

dominierenden Mehrheitsfraktion durchsetzen.⁴⁷² Im Kontext dieses kulturellen Erbes besteht eine latente „Dissonanz“, die auf den subjektiven Interpretationsmodi unterschiedlicher Gruppen in Abhängigkeit von deren individuellen Kontexten rekurriert.⁴⁷³ Diese Aspekte stehen in einem engen Zusammenhang mit weltweit stattfindenden Revitalisierungsprozessen der indigenen Bevölkerungen. Diese Prozesse sind durch die stärker wachsende politische und historische Emanzipation Letzterer gekennzeichnet.⁴⁷⁴ Die „Revitalisierungsprozesse der *alten* Überlieferungen“ sind „kulturelle Traumata“ der indigenen Bevölkerung, genauso wie „Tätertraumata“ der ehemaligen Kolonialherren.⁴⁷⁵ „Die Aushandlung von Erinnerungskonflikten“ und den damit inhärent erfahrenen Traumata aller beteiligten Konfliktparteien gilt es sich heute in den ausstellenden Gesellschaften zu stellen, um diese gemeinsam aufzuarbeiten.⁴⁷⁶

Bereits Foucault hat auf die „Delegitimierung des hegemonialen Gedächtnisses durch *contre-mémoire*“, dem „Gegengedächtnis“, hingewiesen.⁴⁷⁷ Dieses „counter memory“ beinhaltet „umkämpfte Vergangenheiten“ und „Erinnerungskonflikte“ innerhalb verschiedenster Kontexte.⁴⁷⁸ Diese Aspekte sind insbesondere im Zusammenhang mit der transkulturellen und transnationalen Forschung in Bezug auf die Globalisierung in den Fokus der *memory studies* geraten. Sie bilden in diesem Kontext ein „Konvergenzfeld“.⁴⁷⁹ Analog zum „Gedenken an den Holocaust“⁴⁸⁰ lässt sich eine Dynamisierung und „Re-Lokalisierung“ durch die globalen Entwicklungen des 21. Jahrhunderts für die vielen unterschiedlichen Opfergruppen observieren. Beschrieben wird das Phänomen mit einem »universellen Container« und zugleich einem

⁴⁷² Vgl. Ogechie 2013, 75; Kamel 2004 a, 97; Modest 2012, 82 f., „Rettungs-Ethnologie“; Simpson 2001, 191–214; Burke 2000, 28–34, Burke macht sich theoretische Gedanken über die Folgen und längerfristigen Konsequenzen für spezifische Artefakte durch kulturellen Austausch; Kazeem 2009, 43–59; Sternfeld 2009, 66; s. a. Eidheim/ Bjørklund/Brantenberg 2012, 95–120, zur Ausstellungskonzeption über bzw. mit indigenen Völkern unter Berücksichtigung ihrer kulturellen und politischen Konflikte und ihrer Rechte des ethnopolitischen Diskurses unter Einbeziehung der egalitären und divergierenden Rechte der dargestellten indigenen Lebensform. Auch bezeichnet als *modern indigenous movement* (moderne indigene Bewegung). Diese Studie behandelt insbesondere die indigene Bevölkerung der Sami in Norwegen (Fennoskandinavien) und die Beziehungen der Sami zu Norwegen.

⁴⁷³ Vgl. Message/Witcomb 2015, XXXVI; Tunbridge/Ashworth 1996, *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Chichester, 1996.

⁴⁷⁴ Vgl. Kohl 2012, 188 f.; Kreinath 2015, 482 f.; s. a. „Declaration on the Rights of Indigenous Peoples“, UN-Deklaration, 13.09.2007. http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_en.pdf. Zuletzt eingesehen am 23.03.2015.

⁴⁷⁵ Vgl. Erll, 2011, 57.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷⁷ Vgl. Erll, 2011, 57; Foucault 1987, 85 (69–90).

⁴⁷⁸ Vgl. Erll, 2011, 57–59; auf alle Aspekte dieses Forschungsfeldes und in diesem Zusammenhang auftretenden Fragen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Das sind Forschungsfelder der (interdisziplinären) *social memory studies*. Erll weist darauf hin, dass es auch in den akademischen Forschungsfeldern unterschiedliche Erinnerungskulturen und Praktiken gibt.

⁴⁷⁹ Vgl. Erll, 2011, 57 f.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd.; für den Holocaust sind diese empirischen Beobachtungen erstmalig in der Form wissenschaftlich beschrieben worden.

»entkontextualisierten Container« für das Andenken an die unterschiedlichen Opfergruppen. Dieses Phänomen wird unabhängig von der sprachlichen Form, mit der diese Opfergruppen spezifiziert werden, beobachtet.⁴⁸¹ Diese Opfer gehören einer globalen, nicht kontextuell gebundenen, indifferenten Opfergruppe an, deren Angehörige nicht an einem Ort lokal konzentriert leben. Aufgrund der vielfältigen Lokalisierungen der Diasporagemeinden kann diese Aufarbeitung nicht lokal begrenzt stattfinden, sondern das Andenken muss global erfolgen.⁴⁸²

Dieser »universelle Container«, als Titulierungshülse, muss immer wieder in Bezug auf die spezifische Opfergruppe kontextualisiert und in Zusammenhang mit dieser gebracht werden. Im Endeffekt erfolgt eine „lokale“ Anbindung und sei es nur für eine spezifizierende Titulierung. In diesem Kontext sei auf die „Memorialregimes nach 1945“ und „konzentrische Kreise europäischer Erinnerung“ verwiesen.⁴⁸³ Letztere können natürlich nicht allein auf Europa, als „europäische Memorialräume“, projiziert werden. Sondern sie können als Analogie auf jeden Memorialaspekt transferiert werden. Sie sind somit universell einsetzbar. In diesem Kontext der postkolonialen, multikulturellen, amorphen Praktiken der Erinnerung werden „Kontaktzonen der Erinnerung“ im Rahmen der transnationalen Memorialkultur diskutiert.⁴⁸⁴ Für diesen indifferenten Kontext ist der Begriff des „travelling memory“ in Bezug auf das dislozierte kollektive Gedächtnis geprägt worden.⁴⁸⁵ Und zwar ausgehend von der „travelling culture“, die in Bezug auf die dargestellten „ubiquitären Kontexte“ etabliert worden ist.⁴⁸⁶ In diesem Zusammenhang gilt der Grundsatz, Kultur wurde und wird im Museum gemacht.⁴⁸⁷

Ein weiteres Beispiel soll einen Eindruck von der Bandbreite der Konflikte im Zusammenhang mit der Ausstellung *ethnografischer Objekte* geben. Im Foyer des *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac* in Paris ist, seit dessen Eröffnung 2006 zu Beginn der Ausstellung, zentral eine [„Pre-Dogon“] Figur aus Mali lokalisiert.⁴⁸⁸ Dabei soll es sich um das außergewöhnlichste Hauptwerk des Museums handeln.⁴⁸⁹ Der ethnografische Kontext dieser Figur wird durch einen hohen musealen Display- und Erläuterungsaufwand evoziert. Dabei ist nicht allein der gegenüber den anderen Objekten des Museums höhere didaktische Aufwand das Hauptmerkmal

⁴⁸¹ Vgl. Erll, 2011, 59.

⁴⁸² Vgl. Erll, 2011, 59.

⁴⁸³ Vgl. Erll 2011, 61 f.

⁴⁸⁴ Vgl. ebd. 62.

⁴⁸⁵ Vgl. Erll, 2011, 63; Clifford 1992, 96–116.

⁴⁸⁶ Vgl. Erll, 2011, 63; Clifford 1992, 96–116.

⁴⁸⁷ Vgl. In diesem Sinne, Jürgen Zimmerer, FAZ vom 09.08.2017, Nr. 183, Feuilleton, S.11, „Der Kolonialismus ist kein Spiel. Die Verantwortlichen für das Humboldt-Forum haben noch nicht verstanden, welche Objekte sie zeigen wollen“.

⁴⁸⁸ Vgl. Price 2010, 179.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd. 180.

dieses Ausstellungsstückes. Es ist vielmehr der Aspekt, dass unterhalb der Figur ein unauffälliges Schild angebracht ist, auf dem der AXA-Körperschaft für die Schenkung an das Museum gedankt wird. Das *Musée du Quai Branly– Jacques Chirac* ist 2006 kurz nach der Änderung der Steuergesetze in Frankreich eröffnet worden. Die AXA-Körperschaft konnte aufgrund der veränderten Gesetzeslage die Figur, die sich seit Längerem in französischem Besitz befand und ein Kulturgut von „nationalem Interesse“ sein sollte, mithilfe von Steuererleichterungen einen um 90 % reduzierten Preis bezahlen. Dadurch musste für den Erwerb des Objektes nur noch 10 % des tatsächlichen Kaufpreises bezahlt werden. Die Firma konnte ihre Schirmherrschaft für das Museum um die nominelle Summe von 4.000.000 € ausbauen. Zu einer tatsächlich gezahlten Summe von 400.000 €, das entsprach 10 % des Kaufpreises für die Dogon-Figur aus Mali.⁴⁹⁰ Das mindert die ethnografische Singularität des Objektes mitnichten. Jedoch steht das Objekt symbolisch für den ersten Fall, der von dieser Novellierung der Steuergesetzgebung in Frankreich profitiert hat. Somit ist es ein prominentes Beispiel dafür, dass museale Objekte vielfach für eine disparate, symbolische und stellvertretende Konfliktpluralität stehen, die ohne Hintergrundinformationen den „normalen Rezipienten“ in den verschiedenen Museen verborgen bleiben.

Ein weiterer Aspekt, der in Bezug auf dieses Objekt fraglich erscheint, ist die der Provenienz des Objektes zwischen dem Ankauf des Objektes 1969 in Mali und der Erklärung des Objektes zu nationalem Kulturgut für das französische Volk 37 Jahre später. Die Provenienz der Figur vor 1969 war wiederum der Ausgangspunkt für die 90%ige Steuerreduktion der AXA-Körperschaft. Gleichzeitig bildete die Provenienz auch die Basis der Schenkung an das Museum.⁴⁹¹ Denn die französische Händlerin und zugleich Expertin für Dogon-Figuren, Hélène Leloup, die das Objekt zu nationalem Kulturgut für Frankreich erhob, wird im Museum nicht erwähnt.⁴⁹² Aus dieser Gemengelage resultieren die mannigfachen Leerstellen, die den Kontext und die Objektbiografie der Dogon-Figur im *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac* betreffen.⁴⁹³ Diese Leerstelle wird als „enigmatic silence/rätselhaftes Schweigen“ bezeichnet.⁴⁹⁴ Die

⁴⁹⁰ Vgl. Price 2010, 180.

⁴⁹¹ Vgl. ebd.

⁴⁹² Vgl. ebd.

⁴⁹³ Laut Sally Price konnten diese Aspekte trotz Nachfrage beim Musée Quai Branly und bei Hélène Leloup zunächst nicht geklärt werden. Aufklärung gab es später durch eine Dokumentation von Augustin Viatte, *Quai Branly: L'Autre Musée*, Paris 2006. Vgl. Price 2010, 181, Fn. 12.

⁴⁹⁴ Vgl. Price 2010, 181. Price spricht in dem Artikel noch weitere Ungereimtheiten/Leerstellen bzgl. der Provenienz ethnografischer Artefakte an. Zimmerer, Jürgen, FAZ vom 09.08.2017, Nr. 183, Feuilleton, S. 11, „Der Kolonialismus ist kein Spiel. Die Verantwortlichen für das Humboldt-Forum haben noch nicht verstanden, welche Objekte sie zeigen wollen“.

fehlenden Informationen könnten als das „Schweigen in den Museen“, als Leerstellen oder Lücken titulierte werden.⁴⁹⁵ „Mind the Gap“ im übertragenden Sinne.

Dabei birgt nicht allein die aktuelle Gesellschaft des Ursprungskontextes mögliche Konflikte in sich. Sondern es kann in einer globalisierten, migrationsintensiven Welt, in der die kulturelle Identität nicht länger von nationalen Situierungen, Rasse, Geschlecht, Sexualität, Klasse oder nationaler Identität abhängig ist, zu unüberschaubaren Überlagerungen von Konflikten kommen.⁴⁹⁶ In diesem Zusammenhang kann es zu Konflikten mit den Diasporagemeinden kommen, die eine Form der „Enträumlichung“ erleben. Die „Fantasiewelt dieser enträumlichten Gruppen“ gibt oftmals aus der Ferne ein „eingefrorenes“ Bild einer traditionellen Religion oder Gesellschaft wieder.⁴⁹⁷ Mögliche Entwicklungen und Veränderungen in den Ursprungsgemeinden und -kulturen werden nicht berücksichtigt. Als Folge wird ein zeithistorischer Ist-Zustand ohne Berücksichtigung der mittlerweile stattgefundenen Weiterentwicklung im musealen Display dargestellt.

Der derzeitig vielfach geforderte Dialog mit der Ursprungsgesellschaft oder den Nachfahren der ursprünglichen „Besitzer“ könnte aufgrund der Entwicklungen, die sich innerhalb des kulturellen Ursprungskontextes vollziehen bzw. vollzogen haben, zu einer anderen Form des Display im Museum führen.⁴⁹⁸ Dieses Phänomen wird in Anlehnung an das Theaterstück von Max Frisch als „Andorra-Syndrom“ beschrieben.⁴⁹⁹ Migranten halten oft stärker an nicht-aktuellen, nicht zeitgemäßen kulturellen Moralvorstellungen des Heimatlandes fest, und zwar oftmals in viel stärkerer Form, als die aktuell in der Heimat lebenden Landsleute.⁵⁰⁰ Die diversen Aspekte, Chancen und Probleme der Globalisierung bilden die Grundlage für die unterschiedlichen, disparaten Fantasien und Vorstellungen der verschiedenen Gruppen.⁵⁰¹ Die Erlangung der Deutungshoheit wird hierbei als Schlüssel zur Durchsetzung der jeweiligen individuellen Interessen angesehen.⁵⁰²

⁴⁹⁵ Vgl. Price 2010, 181.

⁴⁹⁶ Vgl. Rein 2014, 133.

⁴⁹⁷ Vgl. Rein 2014, 133; Appadurai 1998, 13 ff.; Below/Bismarck 2005a, 11 f.; Thiel 2018 (FAZ, Mittwoch, 21.03.2018, Nr. 68, Forschung und Lehre, N4, Thomas Thiel: Im Interview der Ethnologe Karl-Heinz Kohl. „Die Politik hat einen Sehnsuchtsort gewählt. Ein Gespräch über die politische Renaissance des Heimatbegriffs und Loyalitätsgefühle in Migrantengemeinden.“)

⁴⁹⁸ Vgl. Rein 2014, 133; Appadurai 1998, 13 f.

⁴⁹⁹ Vgl. Kohl 2012, 177.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd.

⁵⁰¹ Vgl. Appadurai 1998, 15.

⁵⁰² Vgl. Claußen 2009, 261 ff.; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20; s. a. in diesem Sinne: Dede Ayivi 2018, 80 (76–81), dass es beispielsweise zur Chanceneröffnung durch den „Austausch mit afrikanischen Perspektiven“ kommt.

Historisch unumstritten ist das Phänomen, dass in der Vergangenheit die bevorzugte Aneignung sowohl von sakralen als auch ethnografischen Objekten nicht der Tausch, sondern die gewaltsame Bemächtigung der Objekte gewesen ist.⁵⁰³ Reliquien waren z. B. oft Mittel politischer Propaganda und Repräsentanz.⁵⁰⁴ Das gilt seit der Spätantike bis in das 21. Jahrhundert hinein.⁵⁰⁵ In den letzten Jahrzehnten gab es eine Reihe von nationalen und internationalen Initiativen,⁵⁰⁶ die sich mit der Thematik und einer möglichen Lösung beschäftigten.⁵⁰⁷

Eine Option der Auseinandersetzung mit dieser Problematik von ethnografischen/kulturell sensiblen Objekten nichtwestlicher Kulturen sind die zahlreichen Umbenennungen traditionsreicher Museen.⁵⁰⁸ Die Neu-Deklaration ist besonders hervorzuheben, weil diese Umbenennungen, im Kontrast zu den bisherigen Titeln der ethnografischen Museen, das Bewusstsein sowie die Reflexion über den *eurocentric turn* hervorheben. Die von Fabian angemahnte und kritisierte „denial of coevalness“ unterstrich die kolonialen Implikationen nach außen. Es wird in diesem Kontext mit Fabian auf einen Dialog und die Begegnung auf Augenhöhe gedrängt.⁵⁰⁹ Die tradierten Titel der Institutionen bestätigten den bisherigen Status quo, der nicht dem jetzigen Stand der Forschung und dem akademischen Zeitgeist im 21. Jahrhundert entspricht. Daher sind Umtitulierungen, Präfixe oder Suffixe, die einen namentlichen Neuanfang des Museums nach dem *eurocentric turn* reflektieren, zu begrüßen. Es soll jedoch nicht die bis dahin geleistete Arbeit in den Museen herabgewürdigt oder angeprangert werden, sondern es wird vielmehr im Sinne eines positiven Statements für ein »zeitgemäßes *ethnografisches* Museum des 21. Jahrhunderts« plädiert.

Die Umbenennungen reflektieren und symbolisieren zugleich den inhärenten Bedeutungswandel von Museen für »ethnografische« Objekte.⁵¹⁰ Das „Ethnografische Museum“ in Frankfurt a. M. hieß bis 1946 „Städtisches Völkermuseum“, von 1946 bis in die 1960er Jahre wurde es als „Städtisches Museum für Völkerkunde“ bezeichnet. „Museum für Völkerkunde der Stadt Frankfurt am Main“ hieß es bis 2001 und wurde, wie bereits beschrieben, aufgrund der Kritik

⁵⁰³ Vgl. Kohl 2005, 31 f.; Pomian 1994, 24 ff.

⁵⁰⁴ Vgl. Laube 2011, 145.

⁵⁰⁵ Vgl. Kohl 2005, 31 f.; Pomian 1994, 24 ff.

⁵⁰⁶ ICOM= Internationaler Museumsrat der UNESCO [<http://www.icom-deutschland.de/aktuell.php>], „Ethischen Richtlinien für Museen“ (*Code of Ethics for Museums*). Diese Richtlinien bilden die Grundlage für die professionelle Arbeit von Museen und ihren Mitarbeitern]. Zuletzt eingesehen am 13.02.2013.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd.; Martin 2005, 45; Claußen 2009, 261 ff.; Simpson 2001, 204–214.

⁵⁰⁸ Vgl. Leeb 2013, 43; Kohl 2010, 102 (6); Ders., 2012, 194 (194–197). Für eine kartografische Übersicht über die „Verteilung“ ethnografischer Museen im deutschsprachigen Raum und dem Gründungsjahr bzw. Sammlungsbeginn s. Haller/Rodekohl 2010, 150; Goede-Montalván 2015, 173; König 2016a, 80 f.; Shelton 2016, 21 ff.; Harris/O’Hanlon 2013, 9.

⁵⁰⁹ Vgl. Leeb 2013, 43.

⁵¹⁰ Vgl. Kohl 2010, 102 (6). S. a. Groschwitz 2015, 205 f., Kravagna 2015, 95.

potenzieller Leihgeber und auf Beschluss der Stadt Frankfurt, die Trägerin des Museums ist, umbenannt.⁵¹¹ Von 2001–2010 trug es die Bezeichnung „Museum der Weltkulturen“ und erhielt im Jahre 2010 den aktuellen Titel „Weltkulturen Museum“.⁵¹²

Das Ethnografische Museum in Wien firmiert seit April 2013 unter dem Namen „Weltmuseum Wien“.⁵¹³ Derartige Umbenennungen sind ein Phänomen, das allein den deutschsprachigen Raum betrifft und in anderen Ländern in der Form bisher nicht aufgetreten ist. Das Phänomen der musealen Umbenennungen und des singulären Auftretens im deutschsprachigen Raum könnte damit zusammenhängen, dass allein in den betroffenen deutschsprachigen Ländern dieses Phänomen in Datenbanken nachgehalten wird.⁵¹⁴ Eine andere Begründung könnte sein, dass im angelsächsischen oder spanischsprachigen Raum Museen unter Verwendung von Akronymen, ortsbezogenen Titel oder nach den ursprünglichen Sammlern und Schenkern benannt worden sind und es daher keine unmittelbar dringende Notwendigkeit der Umtitulierung gibt.

Die Umbenennungen der Museen im deutschen Sprachraum gehen auf einen Fachdiskurs innerhalb der Ethnografie zurück.⁵¹⁵ Dieser Diskurs kann auch als Ausdruck einer großen Verunsicherung innerhalb des akademischen Faches wahrgenommen werden, hervorgerufen durch ein Umfeld, in dem die *source communities* sich emanzipiert haben und die eigene Deutungshoheit über die Kulturgüter ihrer Vorfahren beanspruchen.⁵¹⁶ Das ehemalige Völkerkundemuseum in Wuppertal, das auf der Sammlung der Missionare der Rheinischen Missionsgesellschaft (ab 1828) und der Bethel-Mission aus Wuppertal basiert, firmiert seit Juni 2014 als „Museum auf der Hardt“.⁵¹⁷ Auch das 2006 aus einem Zusammenschluss der beiden Sammlungen

⁵¹¹ Vgl. Müller-Straten, „Wie sinnvoll sind Umbenennungen von Museen?“ in: Museum Aktuell [www.museum-aktuell.de] Heft August 2014, Nr. 213, S. 36–38. http://www.museum-aktuell.de/download/d_82.pdf. Zuletzt eingesehen am 20.04.2015. Vgl. <https://www.weltkulturenmuseum.de/de/museum/geschichte>. Zuletzt eingesehen am 28.01.2019.

⁵¹² Vgl. Leeb 2013, 41–61.

⁵¹³ Vgl. Leeb 2013, 43; Müller-Straten, „Wie sinnvoll sind Umbenennungen von Museen?“ in: Museum Aktuell [www.museum-aktuell.de] Heft August 2014, Nr. 213, S. 37 (36–38). http://www.museum-aktuell.de/download/d_82.pdf. Zuletzt eingesehen am 20.04.2015.

⁵¹⁴ Vgl. Leeb 2013, 43.

⁵¹⁵ Vgl. Leeb 2013, 43; Müller-Straten, „Wie sinnvoll sind Umbenennungen von Museen?“ in: Museum Aktuell [www.museum-aktuell.de] Heft August 2014, Nr. 213, S. 37 (36–38). http://www.museum-aktuell.de/download/d_82.pdf. Zuletzt eingesehen am 20.04.2015; Zimmerer, Jürgen, FAZ 09.08.2017, Nr. 183, Feuilleton, S. 11, „Der Kolonialismus ist kein Spiel. Die Verantwortlichen für das Humboldt-Forum haben noch nicht verstanden, welche Objekte sie zeigen wollen“. Vgl. <http://www.humboldtforum.com/de-DE/inhalte/das-humboldtforum/>. Zuletzt eingesehen am 10.08.2017.

⁵¹⁶ Vgl. Leeb 2013, 43.

⁵¹⁷ Vgl. <http://www.vemission.org/museumarchive/voelkerkundemuseum.html>. Zuletzt eingesehen am 29.06.2015. <https://www.wuppertal.de/kultur-bildung/museen/voelker/index.php>. Zuletzt eingesehen am 29.06.2015. „Das Museum wurde zur Wiedereröffnung mit der neukonzipierten Dauerausstellung im Juni 2014 umbenannt. Vorausgegangen war eine gut zweieinhalb Jahre andauernde, umbaubedingte Schließung des Gebäudekomplexes, in dem das Museum bis dahin unter dem Namen ‚Völkerkundemuseum‘ untergebracht war“.

des 2003 geschlossenen *Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie* und dem nichteuropäischen Teil der Sammlung des *Musée de l’Homme* 2006 eröffnete *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac*⁵¹⁸ ist nach einem Toponym, dem Ort seiner Lokalisierung, titulierte worden.⁵¹⁹ Der Titel der Institution als Verweis auf die Lokalisierung ist damit Ausdruck politischer Korrektheit.⁵²⁰ Und nicht zuletzt werden die Ethnologischen Museen Dahlem in Berlin mit der Eröffnung des Humboldt-Forums am historischen Ort des alten Stadtschlusses in Berlin nach dessen baulicher Fertigstellung in „Humboldt-Forum“ umbenannt werden.⁵²¹

Dieses Phänomen beschränkt sich jedoch nicht allein auf ethnografische Museen mit einem Sammlungs- und Themenschwerpunkt auf außereuropäische Kulturen. Es betrifft auch Museen, die explizit ihren Fokus auf die *europäische* Ethnografie legen. Das „RELÍGIO? Westfälisches Museum für religiöse Kultur“ ist der religiösen Praxis in Westfalen gewidmet.⁵²² Dieses Museum hat seit seiner Gründung 1934 als Wallfahrts- und Heimatmuseum seinen Namen und seine inhaltliche Spezifizierung neu ausgerichtet.⁵²³ Nachdem das Konzept des Museums in ein „Westfälisches Museum für religiöse Kultur“ verändert worden war, wurde das Museum 2011 umbenannt zu „RELÍGIO? Westfälisches Museum für religiöse Kultur“.⁵²⁴ Dieser Titel wird zum einen der inhaltlichen Ausrichtung zum anderen dem Aspekt gerecht, dass Telgte ein im Münsterland und Nordrhein-Westfalen sehr beliebter Wallfahrtsort ist. Er ist in der breiten Bevölkerung wegen seiner Krippenausstellungen in diesem Museum bekannt. Der Titel soll darauf verweisen, dass dieses vielschichtige Museum weit mehr beinhaltet als allein die in der Adventszeit jährlich stattfindende Krippenausstellung. Diese inhaltliche Neukonzipierung korreliert mit dem Unbehagen der musealen Leitung gegenüber der Fremdwahrnehmung des Publikums und der Eigenwahrnehmung der Institution: Auf der einen Seite das „Krippenmuseum in

Aussage von Christoph Schwab Kurator, Museum auf der Hardt, Archiv- und Museumsstiftung der VEM, Missionsstraße 9, 42285 Wuppertal. Schwab 2016, 40–44.

⁵¹⁸ Seit Juni 2016 hat das Museum in seinem Titel den Verweis auf den ehemaligen Pariser Bürgermeister, Premierminister und Staatspräsidenten Jacques Chirac, der die Eröffnung des Museums stark gefördert hat. Vgl. Godelier 2006, 215–217, (215–230).

⁵¹⁹ Vgl. Godelier 2006, 215–217, (215–230); Brutti 2006, 233. Das Museum ist am Quai Branly lokalisiert, der wiederum nach dem Erfinder des Radiowellendetektors (Kohärer) benannt ist. [Edouard Branly, frz. Physiker, * 23.10.1844, Amiens–† 24.03. 1940, Paris].

⁵²⁰ Vgl. Godelier 2006, 215–217.

⁵²¹ Vgl. <http://www.preussischer-kulturbesitz.de/humboldt-forum/auf-dem-weg-zum-humboldt-forum.html>. Zuletzt eingesehen am 29.06.2015. <http://www.smb.museum/home.html>. Zuletzt eingesehen am 29.06.2015. <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museen-dahlem/home.html>. Zuletzt eingesehen am 29.06.2015.

⁵²² Vgl. <http://www.museum-telgte.de/pages/wir.html>. Zuletzt eingesehen am 22.04.2015.

⁵²³ Vgl. ebd.

⁵²⁴ Vgl. ebd.

Telgte“⁵²⁵ und auf der anderen Seite das wissenschaftlich geprägte Museum, das sich der Darstellung, Erforschung, Sammlung und Vermittlung der religiösen Tradition Westfalens im Rahmen der europäischen Ethnografie widmet.

In den europäischen Nachbarländern kommt es in den letzten Jahren vermehrt zu Neukonzeptionen oder Eingliederungen von ethnografischen Museen in größere museale Institutionen. Ein Beispiel ist das in das British Museum integrierte *Ethnographic Museum London*. Jedoch gibt es keine derartige Neufirmierungs- bzw. Umbenennungsflut der ethnografischen Museen im Ausland.⁵²⁶ Das *Världskultur Museerna*, das Museum der Weltkulturen am Lisberg in Göteborg, ist 2004 mit seiner Neukonzeption und neuem Titel wiedereröffnet worden.⁵²⁷ Das *Musée du Quai Branly, Musée des Premiers* oder *Musée des arts et civilisations d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Amériques* ist 2006 eröffnet worden und nicht nach ethnografischen, sondern nach künstlerischen Gesichtspunkten der Ausstellungsstücke konzipiert worden.⁵²⁸ Noch zu eröffnende oder gerade eröffnete Neukonzeptionen ethnografischer Museen sind die drei Museen in Wien, Tervuren und Genf. Das Königliche Museum für Zentralafrika in Tervuren, Niederlande, ist seit dem 01.12.2013 für Renovierungs- und Neukonzeptionsarbeiten geschlossen.⁵²⁹ Das Weltmuseum in Wien war vom 03.11.2014 bis Ende 2017 komplett geschlossen, um dann mit einer kompletten Neukonzeption wieder zu eröffnen.⁵³⁰ Das Konzept beinhaltet, eine neu konzipierte Schausammlung dem Besucher zu präsentieren. Dabei sollen anhand der Objekte der Sammlung „Geschichten“ in 14 Sälen erzählt und präsentiert werden.⁵³¹ Das *Musée*

⁵²⁵ Die Wahrnehmung innerhalb der Bevölkerung ist, dass diese jährlich stattfindende Ausstellung sehr beliebt und bekannt in der Region ist. Dass dieses Museum jedoch weitaus vielschichtiger ist, wird nicht wahrgenommen.

⁵²⁶ Basierend auf den Ausführungen von Viola König auf der Tagung: Herrenhausen Symposium „Positioning Ethnological Museums in the 21st Century“, 21.–23.06.2015, Schloss Herrenhausen, Hannover, Morning Session 23.06.2015. [<https://www.volkswagenstiftung.de/veranstaltungen/veranstaltungskalender/veranstaltet/news/detail/artikel/positioning-ethnological-museums-in-the-21st-century/marginal/4670.html>]. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/musee-du-quai-branly-wo-das-wilde-denken-wohnt-1331085-p2.html>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015. Hanimann, Joseph, in: F.A.Z., 17.06.2006, Nr. 138 / Seite 41. Vgl. <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015.

⁵²⁷ Världskultur Museerna, das Museum der Weltkulturen am Lisberg in Göteborg, <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/>. <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/etnografiskamuseet/>. Zuletzt eingesehen am 20.08.2017.

⁵²⁸ Vgl. <http://www.quaibrantly.fr/en/>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015. <http://www.quaibrantly.fr/en/>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015. Grewe 2006a, 31–34 [9–43].

⁵²⁹ Vgl. <http://www.africamuseum.be/home>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015.

⁵³⁰ Vgl. <http://www.weltmuseumwien.at/nocache/blog/>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015. <http://www.weltmuseumwien.at/entdecken/das-museum/schausammlungneu/>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015. Das Weltmuseum Wien wurde Ende 2017 wiedereröffnet. <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/#aufgabe-amp-geschichte>. Zuletzt eingesehen am 04.04.2018.

⁵³¹ Vgl. <http://www.weltmuseumwien.at/nocache/blog/>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015; <http://www.weltmuseumwien.at/entdecken/das-museum/schausammlungneu/>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015; <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/#aufgabe-amp-geschichte>. Zuletzt eingesehen am 04.04.2018.

d'ethnographie de Genève, das am 01. November 2014 wiedereröffnet worden ist, wurde einer kompletten Neukonzeption innerhalb der Dauerausstellung unterzogen.⁵³²

Einen singulären Weg hat das Weltkulturen Museum in Frankfurt gewählt, indem es sich als Ausdruck einer inhaltlichen Neuausrichtung und Programmatik nicht nur zweifach in den letzten beiden Jahrzehnten umbenannt hat, sondern als Ausweg aus dem Dilemma der Rechtfertigungsdiskussion ethnografischer Museen im deutschsprachigen Raum eine Kooperation mit zeitgenössischen Künstlern eingeht, die mit der Sammlung des Hauses sowie mit dem umfangreichen Film- und Fotoarchiv des Museums arbeiten dürfen.⁵³³ Dabei geht es um die Neu-Interpretation und um das Anliegen, ein „post-ethnologisches Museum“ zu gestalten.⁵³⁴

Im 21. Jahrhundert ist in der durch Multimedia, Social Media und Web 4.0 geprägten Gesellschaft einer Charakterisierung der „Ethnografie“ mittels des inhärenten Sehnsuchtsaspektes zu widersprechen. Durch die aufgezeigten Phänomene ist „die Welt näher zusammengerückt“. Und zwar in Bezug auf zu überwindende Reise- und Kommunikationsdistanzen, aber auch in puncto Repräsentanz des Nichterreichbaren haben sich die geopolitischen Gegebenheiten spätestens seit dem Millennium verschoben. Das Phänomen der Repräsentanz des Nichterreichbaren in Völkerkundemuseen als Sehnsuchts- und Forschungsort und die damit inhärente Wissenserlangung und das Verständnis der sich in ethnografischen Museen begegnenden Kulturen hat sich in den letzten 100 Jahren verschoben. Der Sehnsuchtsaspekt als subjektiver und schwer verifizierbarer Aspekt wird sukzessive nivelliert und fokussiert sich immer weiter auf das Anthropozän.⁵³⁵ Es wird eine generalisierende Forschung auf Augenhöhe gefördert, die den fatalen Nimbus des „eurozentrischen Blickes der Forschung“ zurückdrängt. Das Anthropozän als Zeitalter „des Einflusses des Menschen auf die Erde“ wurde durch den Nobelpreisträger für Chemie-, Paul J. Crutzen und den Biologen Eugene Stoermer etabliert, die das Phänomen erstmalig im Jahr 2000 beschrieben.⁵³⁶ Das Anthropozän und die Fokussierung auf den „Einfluss des

⁵³² Vgl. http://www.ville-ge.ch/meg/index_uk.php. Zuletzt eingesehen am 02.07.2015. S. a. <http://www.atelier-brueckner.de/de/projekte/meg-musee-dethnographie-de-geneve>, dort werden Einblicke in die Neukonzeption u. a. durch einen Kurzfilm gewährt. Das Atelier Brückner ist das für die Neugestaltung verantwortliche Büro.

⁵³³ Vgl. Leeb 2013, 47.

⁵³⁴ Vgl. ebd.

⁵³⁵ Anthropozän, vgl. Schwägerl, Christian, *Faz.net*, 07.01.2016, <http://www.faz.net/aktuell/wissen/natur/anthropozan-an-der-schwelle-zur-menschheits-epoche-14002816.html>. Zuletzt eingesehen am 23.02.2016. Waters, Colin N., u. a., „The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene“, 08.01.2016, Vol. 351, Issue 6269, pp. DOI: 10.1126/science.aad2622, <http://science.sciencemag.org/content/351/6269/aad2622.full>. Zuletzt eingesehen am 23.02.2016. S. a. Mayer, Helmut, *Faz.net*, 31.08.2016, „Erdzeitalter. Kommt das Anthropozän?“ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/erdzeitalter-kommt-das-anthropozan-14412934.html>. Zuletzt eingesehen am 31.08.2016.

⁵³⁶ Vgl. Schwägerl, Christian, *Faz.net*, 07.01.2016, <http://www.faz.net/aktuell/wissen/natur/anthropozan-an-der-schwelle-zur-menschheits-epoche-14002816.html>. Zuletzt eingesehen am 23.02.2016. Waters, Colin N., u. a., „The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene“, 08.01.2016, Vol. 351,

Menschen auf die Erde“ könnte die Bewusstseinsbildung dahingehend fördern, dass die Menschen den Planeten gemeinsam beeinflussen. In diesem Kontext wäre die Überhöhung der eigenen Kultur gegenüber der vermeintlich fremden überholt, da alle Menschen durch ihr Handeln gleichermaßen das Gesamtgeschehen auf unserem Planeten beeinflussen. Die Vergegenwärtigung dieses Aspektes könnte eine Egalisierung aller Kulturen herbeiführen.⁵³⁷

Ein Beispiel, das in diesem Zusammenhang exemplarisch analysiert und als „Leuchtturmprojekt“ eingeführt werden kann, ist die sog. Probebühne 4 des Humboldt Lab Dahlem, Projekt „EuropaTest“.⁵³⁸ Die Probebühnen sollten temporär „neue Formen der Darstellung“ für und in ethnografischen Museen und deren Artefakte präsentieren.⁵³⁹ Diese Fragestellung stand unter der Meta-Frage, ob mithilfe von musealen Artefakten ein neuer, andersartiger Blick auf die globalisierte Gegenwart geworfen werden kann.⁵⁴⁰ Mithin der Aspekt, ob ethnografische bzw. museale Objekte hierzu neue Gedankenanstöße oder Ansätze als Option für die amorphe Rezipientengruppe liefern können und ob es neue Optionen innerhalb zukünftiger Ausstellungsprojekte und Museen geben kann, die beide Objektgruppen miteinander in Verbindung, bzw. zueinander in Bezug setzen können.⁵⁴¹

Die Probebühne 4 war als eine „Ausstellungsintervention“ innerhalb der Dauerausstellung von zwei der drei Dahlemer Museen und deren kuratorischen MitarbeiterInnen konzipiert worden.⁵⁴² Für die Probebühne 4 wurden in den Räumen des Ethnologischen Museum und des Museum für Asiatische Kunst sechs unterschiedliche, dezentral verteilte Themeninseln entwickelt.⁵⁴³ „Europa Test“ versucht, den Rezipienten die wechselseitigen transkulturellen Beziehungen zu den historischen Ursprungskontexten der Objekte aufzuzeigen und zu vergegen-

Issue 6269, pp. DOI: 10.1126/science.aad2622, <http://science.sciencemag.org/content/351/6269/aad2622.full>. Zuletzt eingesehen am 23.02.2016. S. a. Mayer, Helmut, Faz.net, 31.08.2016, „Erdzeitalter. Kommt das Anthropozän?“ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/erdzeitalter-kommt-das-anthrozoaen-14412934.html>. Zuletzt eingesehen am 31.08.2016.

⁵³⁷ Diese Forderung erfolgt in Einklang mit Achille Mbembes Ruf nach einem „radical humanism and a responsible attitude – capable of accounting for not only history and heritage, but especially for the present and the future of our planet suspended in a space of multiple belongings and visions“. Vgl. Chambers/Angelis de/Ianniciello/Orabona/Quadraro 2014, Acknowledgements; Mbembe 2003,

⁵³⁸ Vgl. Groschwitz, Helmut: Europa – Eine wirkmächtige Fiktion. Broschüre, Humboldt Lab Dahlem – Probebühne 4, S. 7. <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probebuehne-4/europa-test/teaser/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015.

⁵³⁹ Vgl. ebd.

⁵⁴⁰ Vgl. ebd.

⁵⁴¹ Die Probebühnen sind Projekte, die als Testprojekte des Humboldt Lab Dahlem für das neue Humboldt Forum in Berlin im Vorfeld als Ausstellungsprojekte von den beteiligten WissenschaftlerInnen und KuratorInnen seit März 2013 bis Herbst 2015 ausgearbeitet und durchgeführt werden.

⁵⁴² Vgl. Groschwitz, Helmut: Europa – Eine wirkmächtige Fiktion. Broschüre, Humboldt Lab Dahlem – Probebühne 4, S. 7. <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probebuehne-4/europa-test/teaser/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015.

⁵⁴³ Vgl. ebd.

wärtigen.⁵⁴⁴ Diese kolonialen Techniken gelten als nicht mehr zeitgemäß und sind Zeugen der historischen hegemonialen Ordnung.⁵⁴⁵

Des Weiteren sollte die Frage innerhalb der Probephase und soweit möglich auch innerhalb dieser Ausarbeitung aufgeworfen werden, wo die Grenzen Europas sind. Die Trennung zwischen dem europäischen „Wir“ und den „Anderen“ bereitet Unbehagen. Aus diesem Grund wird die Frage gestellt, ob Europa in diesem Kontext „wirklich keine Rolle“ spiele? Dabei sollen zur Illustration dieser amorphen Fragen die unterschiedlichen Objektbiografien dargestellt werden. Diese Darstellung soll nicht singular bzw. repräsentativ für einzelne Institutionen, sondern vielmehr im Rahmen der *entangled history*, der wechselseitig beeinflussten Historie der Objekte und deren kulturelle Kontexte erfolgen.⁵⁴⁶ Begründet wird dieser neue Angang mit der Beobachtung, dass die indigenen Kulturen bzw. die ursprünglichen Eigentümer der in Frage stehenden Objekte

sich nicht selbst präsentieren [können], insbesondere, wenn die Museumsobjekte aufgrund ihrer Erwerbung, Aneignung, Erforschung, Verortung und Präsentation in hohem Maße in europäische Geschichte, Machtstrukturen und Diskurse verwoben sind, und die Sammlungen und Ausstellungen oft mehr über die Sammler, Kuratoren und Besucher aussagen als über die Dargestellten.⁵⁴⁷

Entangled histories, also „*verwobene Geschichten*“ könnten einen Ansatz bieten, die miteinander verbundene, interaktive Historie darzustellen. Diese Darstellung könnte durch eine „relationale Perspektive“ hervorheben, dass die Historie des Westens nicht ohne die damit in Zusammenhang stehende Historie der ehemaligen Kolonien zu verstehen ist. Es gilt vielmehr, die Erklärungen der mannigfachen *entangled histories* miteinander „in Einklang zu bringen“,⁵⁴⁸ um sich auf Augenhöhe und in gegenseitigem Respekt zu begegnen.⁵⁴⁹

⁵⁴⁴ Vgl. Groschwitz, Helmut: Europa – Eine wirkmächtige Fiktion. Broschüre, Humboldt Lab Dahlem – Probephase 4, S. 7. <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probephase-4/europatest/teaser/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd.

⁵⁴⁶ Vgl. Groschwitz 2014, 1 f., <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probephase-4/europatest/projektbeschreibung/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015. S. a. Groschwitz 2015, 205–225; Mostafawy 2014 in Groschwitz 2015, 6; Jürgen Zimmerer, FAZ vom 09.08.2017, Nr. 183, Feuilleton, S.11, „Der Kolonialismus ist kein Spiel. Die Verantwortlichen für das Humboldt-Forum haben noch nicht verstanden, welche Objekte sie zeigen wollen“.

⁵⁴⁷ Vgl. Groschwitz 2015, 207. Groschwitz tätigt diese Aussagen im Kontext und Bezug sowie als Kritik am Berliner Humboldt Forum. Meiner Ansicht nach können diese Aspekte auch verallgemeinernd als Kritik und Anmerkung zu anderen Museen und Institutionen im ethnografischen Sammlungskontext diskutiert werden.

⁵⁴⁸ Vgl. Castro Varela/Dhawan 2015, 15 f.; s. a. Conrad/Randeria 2002, 17.

⁵⁴⁹ Vgl. Groschwitz 2015, 208, der als ein mögliches, zukunftsweisendes und positives Umsetzungsbeispiel in der Ausstellungspräsentation die Ausstellung »EigenSinn«. Inspirierende Aspekte der Ethnologie« nennt, die im Museum der Kulturen in Basel 2011–2013 stattgefunden hat. [07.09.2011–03.02.2013. s. a. <http://museenbasel.ch/de/institution/austellungdetails.php?id=9784>. Zuletzt eingesehen am 25.05.2016], [Die Ausstellung „EigenSinn. Inspirierende Aspekte der Ethnologie“ ist zugleich Programm. Sie setzt sich mit wesentlichen Aspekten der modernen Ethnologie auseinander: Zugehörigkeit, Handlungsfähigkeit, Raum, Wissen und Inszenierung.

Museen und Forschung im 21. Jh. müssen alle Seiten miteinbeziehen. Inhalt der postkolonialen Forschung ist eine „transnationale Geschichtsschreibung“. Dabei sollen „Kolonialismus und Imperialismus als europäisches wie außereuropäisches Gesamtphänomen“ betrachtet und empirisch erforscht werden.⁵⁵⁰

Zu diesem Themenkomplex wird angemerkt, dass die in den ethnografischen Museen ausgestellten Objekte ohne die Titulierungen und Kategorisierungen des „Nicht-Europa“, des „Außereuropäischen“, des „Anderen“ entstanden sind. Diese Setzungen sind faktisch ausschließlich von europäischen Männern, die in ihrem spezifischen kulturellen Umfeld agierten, vorgenommen worden und sind kein intrinsischer Bestandteil der Objekte selbst.⁵⁵¹ Diese Kategorisierungen sind vielmehr extrinsisch. Es gilt die „wechselseitige Fremdheitswahrnehmung“ zu beachten. Dabei muss die „zirkuläre Geschichtsauffassung anderer Kulturen“, die auf dem aus Tunesien stammenden Historiker Ibn Khaldun aus dem 14. Jh. basiert, mitberücksichtigt werden. Diese „zirkuläre Geschichtsauffassung anderer Kulturen“ soll in die heutige Geschichtsschreibung und das museale Display mit einbezogen werden, um den Eurozentrismus aufzubrechen.⁵⁵²

Innerhalb der Probephase 4 des „Europa-Tests“ bilden die Objekte Kombinationen – „gemischte Doppel“⁵⁵³, als „epistemische Konfrontationen“⁵⁵⁴ und als Basis für die kuratorische Intervention sowie das „Überschreiten von Sammlungsgrenzen.“⁵⁵⁵ Dabei wird von der These ausgegangen, dass

Jedes ethnologische Objekt hat einen eigenen Sinn. Es genügt sich selbst und lässt sich auch durch seine Inszenierung nicht vollständig vereinnahmen. Diesen Eigensinn zu erschließen und zu genießen ist Inspiration pur. Die Ausstellungen als Ausdruck musealen Eigensinns wollen unsere Sinne anregen – zum Genießen, Erleben, Staunen, Nachdenken und bestenfalls zum Erkennen. Eine Entdeckungsreise mit spannenden Facetten. Innerhalb der Ausstellung und ihrem Display wurden alle Objekte gleichberechtigt nebeneinander ausgestellt. Laut Groschwitz entspricht diese Form der Präsentation einem „kulturanthropologischen Blickwinkel und enthebt die Beteiligten von der Notwendigkeit, Grenzen zu definieren“. Das gilt jedoch nur bis zu dem Zeitpunkt, an dem der eurozentrische Blick *nicht* nivelliert und Europa, anstatt separat gedacht zu werden, weiterhin exkludiert betrachtet wird. Diese Positionierung Europas muss auf Augenhöhe mit allen anderen Gesellschaften und Kulturen der Welt stattfinden und mit „äquivalenten Objekten“ aus aller Welt in Kontext gesetzt werden. Ohne Veränderung wird der Eurozentrismus weiter manifestiert und fortgeschrieben.

⁵⁵⁰ Vgl. Castro Varela/Dhawan 2015, 16.

⁵⁵¹ Vgl. Grinell 2014, 5, <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probepuehne-4/europatest/projektbeschreibung/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015.

⁵⁵² Vgl. Mostafawy 2014 in Groschwitz 2015, 6. <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probepuehne-4/europatest/projektbeschreibung/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015.

⁵⁵³ „Gemischtes Doppel“ frei adaptiert nach der wöchentlichen Rubrik im Magazin der Süddeutschen Zeitung.

⁵⁵⁴ Vgl. Groschwitz 2014, S. 1 f., <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probepuehne-4/europatest/projektbeschreibung/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015.

⁵⁵⁵ Vgl. Groschwitz 2014, S. 2, <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probepuehne-4/europatest/projektbeschreibung/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015. Diese sogenannten Interventionen sind im Grunde Parallelen, wie sie in der Übung: „Museologische Führungskonzepte/-modelle“, die im SS 2015 im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn stattgefunden hat, diskutiert und erprobt worden

Europa keine Tatsache ist, sondern eine wirkmächtige Fiktion. Weder geografisch noch geologisch, weder historisch, symbolisch oder kulturell lässt sich Europa als eine Einheit abgrenzen, nicht politisch ist ‚Europa‘ weltweit präsent. Aber es lassen sich die dahinterliegenden Konstruktionen, Diskurse und Instrumentalisierungen aufdecken und entlarven.⁵⁵⁶

In Bezug auf die Ausstellungspraxis und das museale Display wird die Kritik noch erweitert:

Es war eine koloniale Technik, die kulturellen Narrative getrennt zu halten. Jetzt stehen wir vor der Aufgabe, die Narrative zu verbinden und eine gemeinsame Geschichte zu schreiben.⁵⁵⁷

Und weiter:

Postkoloniale Theorie interveniert in die eurozentrischen Narrative und die damit zusammenhängende Amnesie Europas, um hegemoniale Strukturen zu transformieren.⁵⁵⁸

Diese Verbindung der „Narrative“ innerhalb der musealen Displays muss über die „physische Dialogisierung“ der Objekte hinausgehen.⁵⁵⁹ Somit obliegt es den heutigen Kuratoren und Forschern, die isolierten kulturellen Narrative zu durchbrechen und neue Optionen für die unterschiedlichen Objekte in wissenschaftlicher, kuratorischer und didaktischer Hinsicht aufzuzeigen.

Alle Institutionen, die in diesem Kontext Ausstellungen konzipieren, die im Verlauf ihrer spezifischen Objektbiografie einen religiösen *impact* aufgewiesen haben, müssen berücksichtigen, welchen „Praktiken“ sie „Vorschub leisten möchten“. Insbesondere ist eine kritische Auseinandersetzung gefordert, ob innerhalb der kuratorischen Fragestellungen „die Rekonstruktion von Bedeutungszusammenhängen oder die Betonung von Kontextentfremdung eine größere Unwahrheit darstellt“. Diese unterschiedlichen, zum Teil auch divergierenden Auffassungen gilt es aufzuzeigen und für die kuratorische Praxis nutzbar zu machen.

Einen analogen Ansatz bildet die Ausstellung „Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum“.⁵⁶⁰ Bei dieser Ausstellung werden „herausragende Kunstwerke Afrikas aus dem Ethnologischen Museum in der einzigartigen europäischen Skulpturensammlung im Bode-Museum“⁵⁶¹ im Vorfeld der Eröffnung des Humboldt-Forum in Berlin ausgestellt. „Die Schließung des Ethnologischen Museum in Dahlem in Vorbereitung auf den Umzug in das Humboldt-

sind. Eine weitere Parallele ist die für den Herbst 2015 in den beiden Museen in Köln anlässlich ihres fünfjährigen Jubiläums angekündigte Ausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museum und des Museum Schnütgen.

⁵⁵⁶ Vgl. Groschwitz 2014, S. 2; <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probe-buehne-4/europatest/projektbeschreibung/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015.

⁵⁵⁷ Vgl. Groschwitz 2014, S. 2.

⁵⁵⁸ Vgl. Castro Varela/Dhawan 2015, 17 ff.; Huggan 2013, 12.

⁵⁵⁹ Vgl. Groschwitz 2014, S. 3, <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/dokumentation/probe-buehne-4/europatest/projektbeschreibung/>. Zuletzt eingesehen am 13.07.2015.

⁵⁶⁰ „Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum“, (27.10.2017 bis auf Weiteres), <http://www.afrikaim-bodemuseum.smb.museum/ausstellung.html>. Zuletzt eingesehen am 04.04.2018. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2017.

⁵⁶¹ Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2017, Grußwort, Michael Eisenhauer/Viola König, 6, 8–19. S. a. <http://www.afrikaim-bodemuseum.smb.museum/ausstellung.html>. Zuletzt eingesehen am 04.04.2018.

Forum bietet eine ideale Gelegenheit für einen Vergleich zweier bedeutender Skulpturensammlungen: eine aus Afrika im Ethnologischen Museum und die andere aus Europa im Bode-Museum.⁵⁶² Erstmals wird hier von einem Vergleich zweier bedeutender Skulpturensammlungen gesprochen. Im Katalog sowie in der Ausstellung und den diese begleitenden Materialien – hervorgehoben sei hier die „Unvergleichlich-App“ – wird Wert auf die Gleichwertigkeit und die Begegnung auf Augenhöhe gelegt. Auch wenn der Titel der Ausstellung plakativ anderes impliziert. Diese Nichtvergleichbarkeit der Objekte beider Sammlungen der Staatlichen Sammlungen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, kann unterschiedlich rezipiert werden. Der Titel stellt ein Angebot dar, sich den Objekten in gleichwertiger Form anzunähern und sie in dieser Form bewusst zu rezipieren. Der Besucher kann sich entweder den „alten Stereotypen“ aus westlich-europäischer Sicht hingeben oder aus der Perspektive der afrikanischen Ursprungsgemeinden heraus Parallelen, Besonderheiten oder Alleinstellungsmerkmale gegenüber den Objekten aus dem Bode-Museum rezipieren.⁵⁶³ Der auf den ersten Blick stark eurozentrisch geprägte, gleichzeitig aber auch polarisierende Titel der Ausstellung erlaubt in dieser Form unterschiedliche Rezeptionsoptionen und Erkenntnisse. Bestenfalls weckt er Interesse für beide Sammlungen. Es ist alles eine Frage der individuellen Perspektive des Rezipienten.

3.6 Das Postkoloniale Museum

Postkolonialismus⁵⁶⁴ ist ein Begriff, der keine singuläre Bedeutung aufweist, sondern mit vielen historischen, gesellschaftlichen und sozio-ökonomischen Aspekten verwoben ist und vielfach mit *entangled histories* zwischen allen Beteiligten zusammenhängt. Der Begriff wird daher nicht einfach als allgemein akzeptierte Kennzeichnung der historischen Periode nach der eigentlichen Kolonialzeit genutzt, sondern beschreibt unter Anwendung einer kritisch eingestellten Grundhaltung die widersprüchlichen Folgen, die sich aus den historischen bzw. fortbestehenden Machtstrukturen der kolonialen Herrschaft ergeben. Diese Folgen betreffen die Gesellschaften der ehemaligen Kolonien genauso wie die der ehemaligen Kolonialherren.⁵⁶⁵

⁵⁶² Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2017, 10–19.

⁵⁶³ Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2017, 11.

⁵⁶⁴ In diesem Kapitel und dieser Arbeit sollen weder die Inhalte der einzelnen, viel zitierten postkolonialen Theorien aufgearbeitet, noch deren inhaltliche Abgrenzung diskutiert werden. Nach langwieriger Sichtung der Literatur ist die Verfasserin zu der Einsicht gelangt, dass eine derartige Darstellung innerhalb dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. Somit verweise ich auf die einschlägige, innerhalb dieser Schrift zitierte Fachliteratur zu diesem Thema.

⁵⁶⁵ Vgl. Castro-Varela/Dhawan 2020, 24, (23-28).

Im musealen Bereich sind Auswirkungen der „postkolonialen“ Diskussion in den letzten Jahren am deutlichsten durch die „Neuerfindung“ der ehemaligen Museen für Völkerkunde und deren Neu-Titulierungen festzumachen. Die Museen für Völkerkunde mussten bzw. müssen als Reflex auf den *eurocentric turn* einen neuen Ansatz finden, um sich einer musealen Renaissance und dem aktuellen Diskurs zu stellen. Diese Aspekte können zu einem Überdenken musealer Vermittlung, der Ausstellungsdisplays und der Ausstellungssemantik führen. Davon könnten alle Museen unabhängig von ihren expliziten Inhalten profitieren. Diese Novellierung erfolgte, ohne in einer Überinszenierung oder Nivellierung zu münden und dabei die voneinander distinguierenden Aspekte zu verwässern. Diese Veränderungen sollen einer objektiven und sachorientierten Vermittlung dienen. Im Nachklang des viel zitierten „Museumsbooms“⁵⁶⁶ und dessen langsamen Abflachens⁵⁶⁷ sowie der vielen unterschiedlichen kuratorischen Praktiken müssen sich Museen einem gewissen Legitimationsdruck stellen. Er besteht nicht allein gegenüber den Geldgebern und Kuratoren, sondern auch gegenüber den *communities*, die ursprünglich im Besitz der Objekte als Teil ihrer materiellen Kultur waren.⁵⁶⁸ Alle großen ethnologischen Museen befinden sich derzeit weltweit im Umbruch.⁵⁶⁹

Können Museen als bedeutsame Orte für die indigene Bevölkerung fungieren, deren Objekte und Zeugnisse materieller Kultur durch die jeweilige Institution ausgestellt und präsentiert werden?⁵⁷⁰ Im Kontext dieser Fragestellung eignen sich für eine derartige Analyse hauptsächlich museale Institutionen, die in „Eigenregie der indigenen Bevölkerung“ entstanden sind. Es soll letztendlich zu der Klärung führen, was die etablierten, großen Museen von den Gemeindemuseen lernen könnten. Im Kontext dieser Fallstudie kann – historisch und lokal betrachtet – einzig

⁵⁶⁶ Vgl. Bonnet 2017, 33; Schütz 2017a, 44. Der Museumsboom steht exemplarisch für einen kulturellen Wandel. Er vollzieht sich in Bezug auf das Genre der Kunstmuseen in Afrika und China. Dort werden immer mehr Museen für die Moderne und zeitgenössische Kunst eröffnet. Dadurch vollzieht sich in diesen Regionen ein Kulturwandel, denn diese musealen Inhalte waren vorher in diesen Regionen weitgehend öffentlich unzugänglich. Mir 2017, 130–137; Mir konstatiert einen Museumsboom privater Sammler und deren Museumsneugründungen sowie staatlicher und internationaler Museumsableger. Er attestiert diesen „neoliberalen Tendenzen“ und eine „Durchökonomisierung“ der musealen Institutionen. Als Folge würde es zu Machtverschiebungen in puncto der Bedeutungszuweisungen bzgl. der hinter den Museen stehenden wissenschaftlichen Institutionen kommen. Der Institution Museum würde die Autorität zugemessen, über die „Relevanz“ eines Kunstwerkes zu urteilen, in Zeiten des Neoliberalismus würde diese Autorität den Sammlern und ihren Museen zugemessen. Es sei ein Phänomen, dass es in dieser Form seit den Zeiten der ersten öffentlichen Sammlungen nach der Französischen Revolution und den Wunderkammern der europäischen Herrscher nicht mehr gab. Mir zufolge sollen diese Tendenzen eine Erfolgssituation für die Träger der neuen Museen, Sammler oder staatlichen Institutionen sein und für die Rezipienten insofern, als dass diesen eine neue „kulturtouristische Attraktion“ geboten würde.

⁵⁶⁷ Vgl. (J. A.), Meldung im FAZ Feuilleton, S. 9, vom 14.06.2016, „Boom am Ende? Das Louvre leidet unter Besucherschwund“.

⁵⁶⁸ Vgl. Kreinath 2015, 482.

⁵⁶⁹ Vgl. Slenczka 2015, 335.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd., Slenczka verweist bezüglich dieser Fragestellung, Forderung auf Lonetree 2012, 168–176; Kreinath 2015, 482 f.

und allein das Museum Schnütgen auf einen solchen eng gefassten Kontext verweisen. Das Museum Schnütgen ist eine lokale, historische Gründung, die auf der Sammlung Alexanders Schnütgen basiert. Der Ansatz postuliert bis heute, „mittelalterliche Kunst des Rheinlandes“ zu präsentieren und rekuriert damit explizit auf einen indigenen Bezug.⁵⁷¹ Das gilt zwar auch für Teile der Objektgesamtheit des Kolumba Museum, dem Kunstmuseum des Erzbistums Köln. In Bezug auf die Ausstellung von „Zeugnissen indigener materieller Kultur“ im Rheinland bzw. der Stadt Köln kann dies jedoch am stringentesten dem Museum Schnütgen zugeschrieben werden.⁵⁷² Aufgrund ihrer Objektgenese verfügen die indigenen Gemeindemuseen und die für diese Arbeit ausgewählten Fallbeispiele ideengeschichtlich über dieselbe Basis. Beide Typen basieren auf sozialen, gesellschaftspolitischen und historischen Umwälzungen. In Folge dessen kommt es im Kontext der Wissensproduktion und -vermittlung zu Infragestellungen der ehemals bestehenden Machtverhältnisse, die sowohl für die Objekte als auch für die jeweiligen Gesellschaften mit starken Veränderungen einhergingen oder noch gehen.⁵⁷³ Es handelt sich um ein Phänomen, welches sich historisch betrachtet für die meisten großen Museen weltweit statuieren lässt. Als Ausnahme hiervon zeigen sich solche mit dezidiert zeitgenössischer Kunst. Dabei ist hervorzuheben, dass sich derartige gesellschaftspolitische Umwälzungen nicht singular auf postkoloniale Entwicklungen beziehen. Diskussionen über Inhalte, Ausrichtungen und Sammlungsinhalte gibt es auch in anderen sozio-politischen und kunsthistorischen Kontexten. Sie lassen sich aber an den Schnittstellen der Historie festmachen, an denen sich Gesellschaften neu situieren, emanzipieren oder sich unabhängig von einer imperialen bzw. superioren Macht erklären.⁵⁷⁴ Um den Bogen zur Fallstudie in Köln zu spannen und um zum Ausgangsbeispiel diesbezüglich zurückzukehren, gilt dieser Aspekt explizit für das Museum Schnütgen und die dazugehörige Sammlung. Deren Zustandekommen geht unmittelbar mit der Säkularisierung und der Neuordnung der Bistumsstrukturen sowie der Auflösung kleinerer Gemeinden einher. Die Artefakte wurden nicht mehr für den kirchlichen Gebrauch verwendet.⁵⁷⁵ Analogien in

⁵⁷¹ Vgl. <http://www.museum-schnuetgen.de/default.aspx?s=3>. [Zuletzt eingesehen am 16.06.2016].

⁵⁷² Vgl. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=22&preview=. [Zuletzt eingesehen am 16.06.2016].

⁵⁷³ Vgl. Slenczka 2015, 336.

⁵⁷⁴ Vgl. Benett 1995, 89–95; in „The political rationality of the museum“ verweist Benett auch auf Hooper-Greenhill 1989, 63, die in ihrem Aufsatz „The Museum in the Disciplinary Society“ die Folgen der Französischen Revolution als Basis für das Entstehen der öffentlichen Institution Museum anführt. [„ (...) the ruptures of the French Revolution created the conditions of emergence for a new ‚truth‘, a new rationality, out of which came a new functionality for a new institution, the public museum “]. Objekte, die vorher für die private Kontemplation oder Gebrauch vorbehalten waren, wurden nun im öffentlichen Museum ausgestellt. (Vgl. Benett, ebd.).

⁵⁷⁵ Vgl. Legner 1981, 5 [Alexander Schnütgen über die „Entstehungsgeschichte der Sammlung Schnütgen“]. Bonnet 2008, 54; Kemp 1987, 213; Grasskamp 1981, 75–84, → s. S. 78 f., konkreter Bezug zu den Entwicklungen in Köln nach der napoleonischen Ära, ders. 2016, 35; Rein 2014, 125; Diederich 1995, 77–83 zur

Form von „Rettungsgedanken“ in Bezug auf die in den Sammlungen befindlichen Artefakte der musealen Fallbeispiele lassen sich für alle sieben Beispiele dieser Studie statuieren.

Im Kontext des *postcolonial turn* hat sich in den letzten drei Jahrzehnten in den Museen als Spiegelbild der Gesellschaft und als semiotische Wissensspeicher viel verändert. Die meisten Museen, deren museale Inhalte postkoloniale Diskurse auf der Grundlage ihrer Objekte und Themen evozieren, sind sich des *postcolonial turn* und des damit verbundenen gesellschaftlichen Auftrages bewusst. Der Nimbus, der Museen heute noch für aufstrebende postkoloniale Gesellschaften innewohnt, lässt sich am Beispiel des *Dharavi Design Museum*,⁵⁷⁶ eines *nomadic museums* in den Slums von Mumbai, Indien ermessen. Das *Dharavi Design Museum* war im Frühjahr 2016 in Mumbai lokalisiert.⁵⁷⁷ Die Überschrift zur Rezension in der britischen Tageszeitung *Guardian* über dieses ungewöhnliche Museum lautete:

‘When you have a museum, you count’: Inside Mumbai’s first exhibition in a slum. A ‘nomadic museum’ in the heart of Mumbai hopes to change attitudes towards the communities that live there.⁵⁷⁸

Die Botschaft ist eindeutig: „Wer ein Museum hat, der zählt“. Dieses nomadische Museum ist nicht *site-specific*, da aufgrund seines programmatischen Hintergrundes möglichst viele Slumbewohner innerhalb ihres sozialen Umfeldes in den Genuss eines Museums kommen sollen. Der Anspruch wird zudem temporär erhoben, weil das Museum mobil ist. Das Hauptwerk dieses Museums ist ein bemalter Handkarren, der vier bunte Wasserkrüge ausstellt. Das museale Display besteht aus den Seitenelementen dieses Handkarrens, die analog zu den Seitenflügeln mittelalterlicher Schnitzaltäre aufgeklappt werden und wiederum ihrerseits Objekte beherbergen. Diese Objekte sind bunt gestaltete Tonkacheln, Handbesen und solche, die Slumbewohner aus ihrem Alltag kennen und teilweise von diesen gestaltet worden sind. Es handelt sich bei diesem mobilen Display um ein Designmuseum, welches die Kunst lokaler Künstler und Handwerker ausstellt und den Bewohnern die Kunst ihres unmittelbaren Lebensumfeldes

Säkularisation in Köln während der Franzosenzeit und deren Folgen. Legner 2009, 45, „Missachtung“ und „Wertschätzung“ der „alten Kunst“, s. a. „T. 5 Konstantin Grubens Nachruf. Lebewohl des Tabernakels im Dom zu Köln“ [Legner 1984, 61–79, die Zerstörung des Sakramentshäuschens des Kölner Doms wird auf den Zeitraum 1766–1768 datiert]. Legner 2009, 586 f.; „T. 1 Adelbert von Chamisso. Ein Kölner Meister zu Ende des XIV. Jahrhunderts“, Ders. 2009, 581–583.

⁵⁷⁶ Vgl. http://www.designmuseumdharavi.org/Design_Museum_Dharavi/Dharavi.html. Zuletzt eingesehen am 16.03.2016.

⁵⁷⁷ Das Projekt ist auf den Zeitraum Mitte Februar bis Ende März 2016 angelegt. Vgl. Shruti Ravindran, ‘When you have a museum, you count’: Inside Mumbai’s first exhibition in a slum. A ‘nomadic museum’ in the heart of Mumbai hopes to change attitudes towards the communities that live there. Publiziert in *The Guardian*, Montag, den 07.03.2016. <http://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2016/mar/07/when-you-have-a-museum-you-count-inside-mumbais-first-exhibition-in-a-slum>. Zuletzt eingesehen am 16.03.2016.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd.

vergegenwärtigen soll. Den Rezipienten soll der Alltag und dessen Objekte als ausstellungswürdig charakterisiert und präsentiert werden, um sich positiv mit ihrem lokalen Umfeld zu identifizieren.⁵⁷⁹ Das Projekt ist eine Intervention der Amsterdamer Kuratoren und Künstler Amanda Pinatih and Jorge Mañes Rubio. Das Projekt erfolgt in Zusammenarbeit mit URBZ,⁵⁸⁰ einem in Mumbai lokalisierten Forschungszusammenschluss. Laut Pinatih sind „Museen die Kathedralen des 21. Jahrhunderts“. „*When you have a museum, you count*“ – vor diesem Hintergrund soll die Identität der Bewohner des bekanntesten Slums in Mumbai in dieser Form bestärkt werden. Das museale Kunstprojekt hat hauptsächlich einen soziologischen und psychologischen Hintergrund. In Reflexion dieses Impetus lässt sich unter museologischen und postkolonialen Gesichtspunkten folgern, dass Museen gesellschaftsstatuierend sind. Sie repräsentieren für viele Gesellschaften einen grundständigen Wertfaktor, der jedoch mittlerweile in vielen Ländern Europas teilweise negiert oder zumindest kontrovers diskutiert wird. Rahul Srivastava, der Mitbegründer von URBZ, wird wie folgt zitiert: „A museum is a heavy word, but we’re using it as a provocation, to shine a spotlight on some heavy questions.“⁵⁸¹ Der multiprovokative Aspekt ist als weiterer Anspruch an dieses Projekt hervorzuheben.

Museen haben im 21. Jahrhundert ihren Leuchtturmcharakter und gesellschaftlichen Wert nicht verloren. Trotz des *eurocentric turn* und der vielfältigen Kritik an Museen als Symbole eines eurozentrischen Weltbildes, gelten diese in den Gesellschaften der ehemaligen Kolonien als erstrebenswert und als Selbstbestätigung einer aufstrebenden Gesellschaft. Postkoloniale Museen sollen innovativ und in lokalen Kulturen situiert und eingebunden sein. Sie sollen die Bedürfnisse und Gewohnheiten in den ehemaligen Kolonien respektieren. Es ist daher nicht das Ziel, einem „kolonialen und hegemonialen Geiste“ folgend, museale Konzepte und Modelle zwanghaft zu importieren.⁵⁸² Es kann ein kultureller Mehrwert innerhalb der Gesellschaft geschaffen werden, der durch das spezifische Museum adressiert wird.⁵⁸³ Diese Entwicklung könnte in einen sozialen Experimentierraum „von unten“ münden, der nicht nur singulär materielle Objekte, sondern auch immaterielles Erbe außereuropäischer Kulturen sowie deren überlieferte orale Tradition und Literatur im Sinne der *oral history* reflektiert.⁵⁸⁴

⁵⁷⁹ Vgl. <http://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2016/mar/07/when-you-have-a-museum-you-count-inside-mumbais-first-exhibition-in-a-slum>. Zuletzt eingesehen am 16.03.2016.

⁵⁸⁰ Vgl. <http://urbz.net/about/>. Zuletzt eingesehen am 16.03.2016.

⁵⁸¹ Vgl. <http://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2016/mar/07/when-you-have-a-museum-you-count-inside-mumbais-first-exhibition-in-a-slum>. Zuletzt eingesehen am 16.03.2016.

⁵⁸² Vgl. Vivan 2014, 205.

⁵⁸³ Vgl. ebd.

⁵⁸⁴ Vgl. Vivan 2014, 205.

4 Beschreibungsansätze zur Musealisierung von Objekten

4.1 Beschreibungsansätze aus der Literatur- und Sprachwissenschaft

In Bezug auf die Analyse der ausgewählten Museen sollen exemplarisch Beschreibungsansätze aus der Literatur- und Sprachwissenschaft herangezogen werden, um weitere generische Aspekte hinsichtlich der Musealisierung von spezifischen Museumsobjekten herauszuarbeiten.

Die Museen fungieren als *contact zones* und *transculturation* im Sinne von Marie Louise Pratt.⁵⁸⁵ Sie vertritt die Auffassung, dass kulturelle Austauschprozesse der postkolonialen Literatur- und Sprachwissenschaft auch auf kulturelle Austauschprozesse in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen anwendbar sind.⁵⁸⁶ Pratt definiert die *contact zones* als sozialen Raum, in dem sich Kulturen treffen und miteinander kommunizieren, die oftmals in asymmetrischen Machtverhältnissen zueinanderstehen, z. B. mit kolonialem Hintergrund oder Sklaverei, und deren Folgen auch heute noch in vielen Gesellschaften spürbar sind.⁵⁸⁷ Postkolonial grenzt dabei sowohl den zeitlichen Rahmen als auch den Kreis der beteiligten Kulturen in Form der ehemaligen europäischen Kolonien und ihrer Kolonialherren ein. *Postcolonial studies/cultural studies* verfolgen die Intention, „nicht den Standpunkt der Herrschenden, sondern den der kolonisierten, unterdrückten und subalternen Bevölkerungsschichten einzunehmen.“⁵⁸⁸ Die „Unterworfenen“ werden als selbstbewusste Akteure betrachtet, die sich ihrer Verhandlungsposition innerhalb der hegemonialen Machtstrukturen bewusst sind und diese zu ihrem Vorteil zu nutzen wissen.⁵⁸⁹

Außereuropäische Objekte, die in europäischen Museen lokalisiert sind, sollen sich demnach in Bezug auf die westliche Kultur und deren Objekte in einer Kontaktzone befinden.⁵⁹⁰ Übertragen auf die hier untersuchte Fragestellung würden sich die *sacralia* bzw. die *ethnologica* der beiden Museen in einer solchen Beziehung befinden. Interaktionen zwischen Kulturen bzw. Transkulturationen können in der Kontaktzone stattfinden.⁵⁹¹ Diese Interaktionen können dabei in unterschiedlichster Form ablaufen. Der fundamentalste Kontakt der Objekte ist derjenige mit

⁵⁸⁵ Vgl. Vivan 2014, 205; Pratt 1991, 34, Pratt entlehnt den Begriff der *transculturation* laut Phillips (2005, 93, Fn. 21) vom kubanischen Wissenschaftler Fernando Ortiz, vgl. Ortiz 1995, 102–103.

⁵⁸⁶ Vgl. Vivan 2014, 205; Pratt 1991, 34, Pratt entlehnt den Begriff der *transculturation* laut Phillips (2005, 93, Fn. 21) vom kubanischen Wissenschaftler Fernando Ortiz, vgl. Ortiz 1995, 102–103; Bachmann-Medick 2004, 33–37; Kohl 2012, 184–186; Clifford 1997, 192 f.; Ndiaye 2007, 12–17.

⁵⁸⁷ Vgl. Pratt 1991, 34; Phillips 2005, 93; Vivan 2014, 201; Sturge 2007, 164 f.

⁵⁸⁸ Vgl. Kohl 2012, 185.

⁵⁸⁹ Vgl. ebd.

⁵⁹⁰ Vgl. Pratt 1991, 34, 36 f.; Bal 2006, 74; Böhme 2006, 72–116; Meijer-van Mensch 2012, 86–94; Angelis de/Ianniciello/Orabona/Quadraro 2014, 2; Aliviatzou 2012, 16.

⁵⁹¹ Vgl. ebd.; Saussure 1967, 80; Kohl 2003, 155; Burke 2000, 13.

den europäisch sozialisierten Rezipienten. Es können aber auch Kontakte zwischen den Objekten unterschiedlicher Herkunft oder Ausgangsmaterialien hergestellt werden, wenn diese auf eine parallele Bedeutungsebene gestellt werden. Das kann entweder durch das individuelle Rezeptionsvermögen des Besuchers der Ausstellung, das durch diese angeregt worden ist, oder durch das (bewusste) Evozieren von Beziehungen durch das Kuratieren oder die Anordnung der Objekte innerhalb der Ausstellung erreicht werden.⁵⁹² Die beiden Museen als Kontaktzone katalysieren in diesem Sinne die Kontaktoptionen in direktem Zusammenhang mit ihrer spezifischen inhaltlichen Ausrichtung.⁵⁹³ Die unterschiedlichen Objektbiografien werden miteinander vernetzt.⁵⁹⁴

Dieser beschreibende Ansatz stünde wiederum in Analogie zu Ferdinand de Saussure, in *Cours de linguistique générale*, 1916, und dessen Unterscheidung zwischen *Signifikant* und *Signifikat* bzw. Bezeichnendem und Bezeichnetem.⁵⁹⁵ Er könnte die Basis für Betrachtungen hinsichtlich der Anwendung weiterer Theorien der Sprach- und Literaturwissenschaft oder der Kulturanthropologie bilden.⁵⁹⁶

Kohl vertritt die Auffassung, dass bei der Anwendung dieser aus der Linguistik stammenden Unterscheidung auf materielle Objekte der originäre Verwendungszweck des ausgestellten Objekts den „nicht-arbiträren“ Zeichen entsprechen würde.⁵⁹⁷ Zusätzlich zu dieser originären Bedeutung beinhalten die meisten Objekte auch einen sekundären Zweck oder Sinngehalt.⁵⁹⁸ Jedoch verfügen auch diese „symbolischen Zuweisungen“ über spezifische Beschränkungen.⁵⁹⁹ Sie hängen damit zusammen, dass es zwar eine Unterscheidung zwischen Zeichen und Symbolen gibt, aber neben der natürlichen originären Verbindung auch eine durch Konventionen aufgetroffene existiert.⁶⁰⁰ Materielle Objekte verfügen nach Kohl innerhalb ihrer primären Bedeutung über einen praktischen Zweck, während ihr sekundärer, religiöser Bedeutungsgehalt einer symbolischen Zuweisung bzw. einem symbolischen Inhalt unterliegt, der, verbunden mit der

⁵⁹² Vgl. Chubb 2012, 199.

⁵⁹³ Vgl. ebd.

⁵⁹⁴ Objektbiografien im Sinne von Igor Kopytoff, *The cultural biography of things: commoditization as process*, in: Appadurai 2012, 64–91.

⁵⁹⁵ Ferdinand de Saussure 1916, in: *Cours de linguistique générale*, 1916, Paris, Lausanne; vgl. Mason 2011, 18 f.; s. a. Bentele/Bystrina 1978, 30–37.

⁵⁹⁶ Vgl. Clifford 1996, 195–198, 215, 219 f.; Scholze 2010, 121–148; Mason 2011, 18 f.; Kohl 2003, 155–158. Die Darstellung der theoretischen und terminologischen Diskurse, Widersprüche und Theorien bezüglich der Semiologie von Objekten können in diesem Rahmen nur cursorisch erfolgen.

⁵⁹⁷ Vgl. Kohl 2003, 156.

⁵⁹⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹⁹ Vgl. Kohl 2003, 156; Simpson 2001, 195–214.

⁶⁰⁰ Vgl. Kohl 2003, 156.

dazugehörigen Religion oder dem dazugehörigen Kult, beschränkt ist.⁶⁰¹ Die Beschränkungen sind abhängig von den spezifischen Ritualen des religiösen oder kultischen Kontextes.

Eine Arbitrarität der materiellen Objekte in Bezug auf den sekundären Sinngehalt soll jedoch durch diese symbolischen Zuweisungen nicht bestehen.⁶⁰² Der Sinngehalt soll vielmehr symbolisch und spezifisch sein, da bei Symbolen immer direkte Bezüge zwischen *Signifikant* und *Signifikat* bzw. Bezeichnendem und Bezeichnetem bestehen sollen.⁶⁰³ Die symbolische Nutzung der materiellen Objekte unterliegt in diesem Sinne einer Einschränkung.⁶⁰⁴

Diese Einschränkung soll jedoch nur für eine der beiden betrachteten Objektkategorien gelten. Die Ausnahme diesbezüglich soll *sacralia* darstellen.⁶⁰⁵ Sie sollen als Gemeinsamkeit mit den Objekten der linguistischen Forschung die Arbitrarität aufweisen.⁶⁰⁶ Die Grundlage dieser Aussage bildet dabei der Aspekt, dass grundsätzlich jedes materielle, sakrale Objekt eine Kontingenzerfahrung hinter sich hat, auf der dessen Verehrung beruht.⁶⁰⁷

Für *sacralia* bedeutet somit im Gegensatz zu den *ethnologica* der originäre Bedeutungsgehalt keine Beschränkung des sakralen Sinngehaltes.⁶⁰⁸ Ausgehend von de Saussure soll diesbezüglich die Arbitrarität von Zeichen in sozialen und kulturellen Konventionen sowie im systematischen Charakter der Sprache festgeschrieben sein.⁶⁰⁹ Analoges soll für *sacralia* gelten, deren Zustand als ein das Transzendente verkörperndes Objekt nicht von den materiellen Eigenschaften des Gegenstandes, sondern allein von den individuellen, kollektiven und transzendenten Erfahrungen, die die Gläubigen mit diesem verknüpfen, abhängt.⁶¹⁰ Diese Kontingenzerfahrung bedingt prinzipiell, dass *sacralia* gegenüber semantischen Umcodierungen variabler sind, solange diese von der jeweiligen religiösen Gemeinschaft anerkannt wird.⁶¹¹

Für *ethnologica* gelten jedoch die bereits angesprochenen spezifischen Einschränkungen. Ihr originärer Bedeutungsgehalt ist demzufolge nicht arbiträr und von den materiellen Eigenschaften abhängig. Es fehlt ihnen der über den primären Zweck hinausgehende, auf sozialer und gesellschaftlicher Konvention beruhende kultisch-religiöse Bedeutungsgehalt.

⁶⁰¹ Vgl. Kohl 2003, 156.

⁶⁰² Vgl. Kohl 2003, 156.; Keane, 2001, 73.

⁶⁰³ Vgl. Kohl 2003, 157.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd.

⁶⁰⁵ Vgl. ebd.

⁶⁰⁶ Vgl. Kohl 2003, 156.

⁶⁰⁷ Vgl. Kohl 2003, 156; s. a. Kapitel 2.2, 3.5.

⁶⁰⁸ Vgl. Kohl 2003, 156; s. a. Kapitel 2.2, 3.5.

⁶⁰⁹ Vgl. Kohl 2003, 156; s. a. Kapitel 2.2, 3.5.

⁶¹⁰ Vgl. Kohl 2003, 10, 152–157; Claußen 2009, 255 ff.; Dinzelbacher 2010, 474; Korff 2007a, 142 f.; s. a. Schönebeck 2009, 199–218; s. a. Kapitel 2.2, 3.5.

⁶¹¹ Vgl. Kohl 2003, 157 f.

4.2 Heterotopie nach Michel Foucault

Heterotopie im Museum,⁶¹² was bedeutet das? Wie kommt es überhaupt zu diesem Bezug? Heterotopien sollen nach Michel Foucault „andersartige Räume sein, die sich von unserer alltäglichen Umgebung unterscheiden und nach eigenen Regeln funktionieren.“⁶¹³

Die Idee der Heterotopie geht auf einen Vortrag zurück, den Foucault 1967 auf dem Architektenkongress *Cercles et écrits* in Paris unter dem Titel „Des espaces autres“ hielt. Dieser Vortrag ist 1984 in der Publikation *Dits et écrits* veröffentlicht worden.⁶¹⁴ Heterotopien verfügen demzufolge zunächst einmal über eine Verortung im real existierenden Raum. Zusätzlich jedoch sind mit diesen realen Räumen irrealer verbunden, die in einer direkten, sehr häufig gegensätzlichen Beziehung zu ersteren stehen. Foucault nennt sie Utopien oder imaginäre Räume.⁶¹⁵

Des sortes de contre-emplacements, sorts d'utopies effectivement réalisés, dans lesquelles l'emplacement réel, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.⁶¹⁶

Heterotopien sind Ausdruck von Wissens- und Machtstrukturen, die Episteme bilden, bestätigen und transformieren können. Zugleich sind sie aber auch Ausdruck von Ordnung, Klassifizierungen und multiplen Zuschreibungen, nach denen Archivalien im Sinne von kulturellen Hinterlassenschaften geordnet und aufbewahrt werden. Laut Warning transformiert Foucault in seinen Überlegungen zur Heterotopie »Ereignisse« als Begrifflichkeiten „in Räume diskursiver Überlagerung und Antagonismen.“⁶¹⁷ »Wissen« im Sinne von Foucault sei räumlich gebunden an die Orte seiner Genese.⁶¹⁸ Es sei deshalb unmittelbar mit dem umgebenden Kontext verbunden.

Foucault unterscheidet sechs kennzeichnende Charakteristika von Heterotopien. Museen werden in diesem Zusammenhang als zeitliche Heterotopien [*hétérotopies du*

⁶¹² Vgl. Angelis de/ Ianniciello/Orabona/Quadraro 2014, 7. Gauthier/La Cour: 2014, S. 229–239.

⁶¹³ Vgl. Foucault 2001, 938; Thiemeyer 2016, 19.

⁶¹⁴ Vgl. Defert/Ewald, 1994, 752–762. Warning 2009, 12.

⁶¹⁵ Vgl. Warning 2009, 12.

⁶¹⁶ Für die Übersetzung s. Warning 2009, 12, [Warning verweist für die Übersetzung auf Seitter, W.M. Foucault, „Andere Räume“, in *Aisthesis*, S. 39. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, K. Barck (Hg.), Leipzig 1990, S. 34–46]: „Sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“. Ders. 1992, 39.

⁶¹⁷ Vgl. Warning 2009, 11; Gauthier/La Cour 2014, 229–232.

⁶¹⁸ Vgl. Warning 2009, 11.

temps»Zeitheterotopien«] charakterisiert oder auch als „Heterochronien“ bezeichnet.⁶¹⁹ Museale Institutionen würden durch historische Diskontinuitätserfahrungen geprägt. Ihnen seien Brüche mit der klassisch-tradierten Auffassung von Zeit immanent. Museen seien *Orte, Sites* „potenziell unendlicher Zeitakkumulation“, die der Idee folgen würden, an einem singulären, konkreten Ort, „alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren“. Dieser spezielle Ort soll wiederum ein anachronistischer sein, „der selber außerhalb der Zeit stehen und sicher vor ihrem Zahn sein soll.“⁶²⁰ Ein Ort, der keinem zeitlichen oder zeithistorischen Wandel unterlegen ist. Neben dem Aspekt einer Heterotopie als anachronistischem Ort sollen diese nach Foucault auch über unterschiedliche Öffnungs- und Schließzeiten verfügen. Die Vielschichtigkeit dieser Zugangsoptionen kann „Passagen“ in eine andere Sphäre, Grenzerfahrungen oder Illusionen evozieren.⁶²¹

Heterotopien haben einen universal-kulturellen Charakter, jede Kultur deklariert und separiert ihre genuinen Sphären der Segregation sowie der „Provokation der ausgrenzenden Macht und Obrigkeit.“⁶²² Diese Heterotopien sind nach Warning „Manifestationen des sozial Imaginären“, die historischen Veränderungen unterworfen seien.⁶²³ Das imaginäre Momentum der Heterotopie bildet die definitorische Basis, die sich auch in Foucaults Überlegungen zum Metapher des „Spiegel(s)“ wiederfindet. Es handelt sich um eine Utopie, auf die der Rezipient blickt, auf sein Spiegelbild als einen „virtuellen Raum“. Der Rezipient als Individuum wiederum ist an einem real existierenden Standort im Museum lokalisiert. Es kommt zu einer situativen Diskrepanz, einer Heterotopie.

Le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu’il rend cette place que j’occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l’espace qui l’entoure, et absolument irréelle, puisqu’elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.⁶²⁴

Die situative Diskrepanz des Spiegels stellt nach Warning eine „heterotopische Inversion“, eine „Reflexionsfigur“ dar, die eine „Außenperspektive“ innerhalb des „virtuellen Raumes“ des Spiegels generiert. Übertragen auf die museale Situation bedeutet das, dass die Besucher sich

⁶¹⁹ Vgl. Warning 2009, 13.

⁶²⁰ Vgl. ebd.

⁶²¹ Vgl. ebd.

⁶²² Vgl. ebd.

⁶²³ Vgl. ebd., 14.

⁶²⁴ Vgl. Warning 2009, 14; für die Übersetzung s. Warning 2009, 14 [Warning verweist für die Übersetzung auf Seitter, W.M. Foucault, „Andere Räume“, in *Aisthesis*, S. 39. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, K. Barck (Hg.), Leipzig 1990, 34–46]:

„Der Spiegel funktioniert als Heterotopie in dem Sinne, dass er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und dass er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist“.

an einem utopischen Ort befinden, der sich aus der epistemisch-materiellen Ordnung seines Topos ergibt, der wiederum einen »Spiegel« im Foucaultschen Sinne für die innerhalb der Heterotopie des Museums ausgestellten Objekte darstellt. Das invasive Moment eines Museums ist janusköpfig, denn Museen „spiegeln“ das Ausgestellte heterotop, also innerhalb einer utopischen, delokalisierten Form, wider. Gleichzeitig spiegeln sie die epistemische Auffassung der ausstellenden Gesellschaft des Betrachters wider. Es handelt sich bei einem Museum um die Realisierung der bei Warning vorgestellten „Gestaltwerdung des Imaginären“. Das Museum ist innerhalb seines semiotischen Phänotyps des musealen Displays eine heterotopische Illusion eines konkreten Topos, der sich den Rezipienten innerhalb der spezifischen Institution präsentiert. Der imaginäre Aspekt ist einer musealen Institution aufgrund der Dekontextualisierung der Objekte insofern inhärent bzw. arbiträr einbeschrieben, als dass die materiellen Objekte und Artefakte in einer Stellvertreterfunktion den mit ihnen semiotisch verbundenen kulturhistorischen Kontext repräsentieren sollen. Dieser stellt wiederum eine heterotopische Utopie dar. Das Museum ist als „inverses Spiegelbild“ aufzufassen, in dem sich der Rezipient seiner selbst vergewissert. Die den Besucher einbettende Gesellschaft ist demzufolge als realer Raum einzuordnen, im Sinne einer realen Heterotopie und in Abgrenzung zum „imaginären Spiegelbild“ des Museums.⁶²⁵ Robert Smithson als Vertreter des *Site/Non-Site*-Ansatzes bezieht sich ebenfalls auf die Metapher des Spiegels für die Beschreibung der Architektur New Yorks, seiner Kunstgeschichte und der Gesellschaft in den 1930er Jahren.⁶²⁶

Foucault beschreibt weiterhin „Krisenheterotopien“, die er als jeder menschlichen Gesellschaft inhärent beschreibt und die als „privilegierte, geheiligte oder verbotene Orte“ tituliert werden, die Menschen vorbehalten sein sollen, die sich in schwierigen Situationen befinden. Museen verfügen, wie bereits dargestellt, über den Anspruch des Bewahrens und Schützens von Objekten, die aus unterschiedlichen Kontexten stammen. Sie sind dekontextualisiert in die Museen gelangt und vielerorts Bestandteil von Stellvertreterkonflikten und Ausdruck unterschiedlicher Krisen. Insofern lässt sich der Aspekt der Krisenheterotopie und des „Bewahrens vor diesen“ für Objekte, die in Museen lokalisiert sind, analog setzen. Denn diese sind der manifestierte und unmittelbarste Phänotyp einer „Krisenheterotopie“.⁶²⁷ Die Objekte im Museum sind Ausdruck einer doppelten „Krisenheterotopie“ in Bezug auf den ursprünglichen Kontext, aus dem die Objekte dekontextualisiert worden sind, sowie auf den neuen Kontext des

⁶²⁵ Vgl. Warning 2009, 14.

⁶²⁶ Smithson veröffentlichte den Text 1967. Vgl. Smithson 1967,

⁶²⁷ Vgl. Barck 1992, 43. [Übersetzung von Foucault].

Museums, das die Objekte heute ausstellt und den potenziellen Rezipienten zugänglich macht. Für dekontextualisierte Objekte aus den mannigfachen Ursprungskontexten kann das Museum deshalb eine Krise darstellen, da sie ihrer ursprünglichen Aura bzw. ihrem ursprünglichen Auftrag entzogen sind.

4.3 Beschreibungsansatz von Robert Smithson

Eine weitere Möglichkeit, einen verbindenden konzeptuellen Rahmen zwischen den Museen zu erschaffen, könnte das Konzept der *Site/Non-Site* des US-amerikanischen Malers und *Earth Works*⁶²⁸/*Land Art/Earth Art* Künstlers Robert Smithson⁶²⁹ bieten. Die Frage, ob dieses Konzept auf museale und insbesondere *ethnografische* Objekte anwendbar ist, stellt den Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen dar.⁶³⁰ Als Resultat könnte eine mögliche Verbindung zwischen bzw. eine gemeinsame Basis zur Beschreibung der Beziehung der mannigfaltigen Objekte zueinander im Zuge der Ausstellungspräsentation herausgearbeitet werden.

James Clifford hat in seinen Ausführungen über die Kulturanthropologie diese Parallele für das Museum als Kontaktzone für die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts bereits dargestellt und somit eine Analogie diesbezüglich aufgezeigt.⁶³¹ Der Beschreibungsansatz der *contact zones* kann einerseits über die Intention der herstellenden Künstler, andererseits in Anlehnung an die bereits vorgestellten kulturanthropologischen Theorien von Pratt, Ferdinand de Saussure, Clifford und Kohl erfolgen.⁶³²

Bevor aber auf die Frage der Anwendbarkeit des Ansatzes eingegangen wird, soll das Konzept der *Site–Non-Site* von Robert Smithson vorgestellt werden.⁶³³ Robert Smithson hat sich innerhalb seines Œuvre in vielfältiger Form mit kunsttheoretischen Fragen auseinandergesetzt.⁶³⁴ Mehrfach befasste er sich mit der Beziehung des Objekts zu dessen Umfeld⁶³⁵ und betrachtete hierbei in seinen Schriften die Transformation von Objekten durch Museen oder Galerien kritisch.⁶³⁶ Religiöse Fragen spielten in seinen Arbeiten als Ausgangspunkt der

⁶²⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles/München 2012, 22, 37, 44, 98 f.; Ursprung 2003, 286, 293.

⁶²⁹ * 02.01.1938, Passaic, New Jersey, U.S.A.–† 20.07.1973, New Mexico, war ein US-amerikanischer Maler und Land-Art-Künstler; vgl. <http://www.robertsmithson.com/biography/biography.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013.

⁶³⁰ Eine kanonische Verwendung der Begrifflichkeiten kann bei genauerer Sichtung des Ausst.-Kat. Los Angeles/München 2012 nicht festgestellt werden. Aus diesem Grunde werden hier einmalig alle drei Begriffe parallel und im Weiteren synonym verwendet.

⁶³¹ Vgl. Clifford 2004, 195–197, 215, 219.

⁶³² Vgl. Mason 2011, 17–32; s. a. Kapitel 4.1.

⁶³³ Vgl. <http://www.robertsmithson.com/biography/biography.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013; vgl. Ursprung 2003, 286–305.

⁶³⁴ Vgl. Smithson 1972, 39; <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013; Originalpublikation: *The Writings of Robert Smithson*, edited by Nancy Holt, New York, 1979; s. <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013.

⁶³⁵ Vgl. Smithson 1972, 39; Shaw 2005, 115–146, über Robert Smithson als Schriftsteller (Writer).

⁶³⁶ Vgl. Smithson 1972, 39; <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013; Originalpublikation: *The Writings of Robert Smithson*, edited by Nancy Holt, New York, 1979; <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013; Shaw 2005, 115–146, über Robert Smithson als Schriftsteller (Writer); Smithson 1967, 31–33; 1972, 39.

Betrachtungen eine wichtige Rolle.⁶³⁷ Insbesondere hat er sich mit dem Katholizismus und dessen Einfluss auf sich und sein Werk auseinandergesetzt.⁶³⁸

Als *Site* definiert Smithson eine Arbeit, die für einen spezifischen Ort und analog eine *Non-Site* als Arbeit, die für einen unspezifischen Ort hergestellt worden ist.⁶³⁹ Smithson erklärt die Termini wie folgt:

The Non-Site (an indoor earthwork) is a three-dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site (...) in N.J. (The Pine Barrens Plains). It is by this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – this The Non-Site.⁶⁴⁰

Die örtliche Beliebtheit von *Non-Sites* bedingt deshalb, dass sie an jedem Ort einschließlich Museen oder Galerien aufgestellt werden können.⁶⁴¹ Entscheidende Kriterien sind hierbei die originäre Intention des Künstlers, eine inhärente Mobilität des Objekts oder dessen religiös bedingte Aura.⁶⁴² Eine *Non-Site* können beispielsweise Kunstinstallationen, Filme, Reportagen mit Textinhalten und Fotos oder künstlerische Aktionen sein.⁶⁴³ Bezüglich „mimetischer Repräsentationen“ können sich neue Optionen für plastische Objekte ergeben.⁶⁴⁴ Abgesehen von den seit Langem in Gebrauch befindlichen „Gipsabgüssen“ und Kopien von Objekten⁶⁴⁵ können 3-D-Scans, die auf Tablet-PCs betrachtet werden, oder 3-D-Drucke verwendet werden.⁶⁴⁶ Hatzius und Hampton werfen dabei die Frage auf, welchem Aspekt die »Aura«, »Geist« oder »Kraft« innewohnt? Welcher Aspekt der materiellen Objekte beinhaltet die „nicht-materiellen Vorstellungen und Werte“, die mit ihrer Hilfe erzählt werden?⁶⁴⁷ Ist dieser Aspekt, sei er intrinsisch oder extrinsisch, in der „materiellen Figur oder in der Form, die sie verkörpert,

⁶³⁷ Vgl. Smithson 1972, 39; <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013; Originalpublikation: The Writings of Robert Smithson, edited by Nancy Holt, New York, 1979; <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013; Shaw 2005, 115–146, über Robert Smithson als Schriftsteller (Writer); Smithson 1967, 31–33; 1972, 39.

⁶³⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles/Dallas/New York 2004, 36–40.

⁶³⁹ Vgl. ebd.

⁶⁴⁰ Vgl. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013.

⁶⁴¹ Vgl. ebd.; Ausst.-Kat. Los Angeles/Dallas/New York 2004, 36–40; Schmidt 1995, 45–54, Abb. 37, *A Nonsite*, Pine Barrens, New Jersey, 1968, Karte, Legende, Abb. 38, *A Nonsite*, Pine Barrens, New Jersey, 1968, Behälter, Material; Nonsite, Site Uncertain, 1968.

⁶⁴² Vgl. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013; Ausst.-Kat. Los Angeles/Dallas/New York 2004, 36–40; Schmidt 1995, 45–54, Abb. 37, *A Nonsite*, Pine Barrens, New Jersey, 1968, Karte, Legende, Abb. 38, *A Nonsite*, Pine Barrens, New Jersey, 1968, Behälter, Material; Nonsite, Site Uncertain, 1968.

⁶⁴³ Vgl. Brohl 2003, 88, 167.

⁶⁴⁴ Vgl. Hatzius/Hampton 2015, 6, http://www.humboldt-forum.de/fileadmin/user_upload/HLD_PI_Aneignungen.pdf. Zuletzt eingesehen am 20.07.2015.

⁶⁴⁵ Vgl. Gerwens-Voß/Lemke/Maier/Strauß 2015, 71–82.

⁶⁴⁶ Vgl. Gerwens-Voß/Lemke/Maier/Strauß 2015, 71–82; Hatzius/Hampton 2015, 6, http://www.humboldt-forum.de/fileadmin/user_upload/HLD_PI_Aneignungen.pdf. Zuletzt eingesehen am 20.07.2015.

⁶⁴⁷ Vgl. Hatzius/Hampton 2015, 6; http://www.humboldt-forum.de/fileadmin/user_upload/HLD_PI_Aneignungen.pdf. Zuletzt eingesehen am 20.07.2015.

lokalisiert?“⁶⁴⁸ Paine spricht diesbezüglich von einer *assemblage of religious reality*.⁶⁴⁹ Anlässlich der berühmten Fotografie von Maurice Jarnoux wird darauf verwiesen, dass André Malraux 1954 in seinem Salon mit den auf dem Fußboden ausgebreiteten Doppelseiten seines Tafelbandes *Des Bas-relief aux grottes sacrées* befand,⁶⁵⁰ dass es ein Triumph der mobilen Fotografie „über die Schwerfälligkeit der Bildwerke (...) und zugleich einer über die Kontingenz der Museumslandschaft“ sei.⁶⁵¹ Eine Darstellung des *musée imaginaire* von André Malraux, die heute in Zeiten von digitalen Bild- und Museumsdatenbanken – Web 3.0/4.0-Zeiten – nicht unbedingt revolutionär erscheinen mag.⁶⁵² Damals war es jedoch im Hinblick auf den seitdem erfolgten Paradigmenwechsel in geisteswissenschaftlicher wie auch in disziplinärer, sammlungshistorischer sowie reproduktionstechnischer Hinsicht von Bedeutung.⁶⁵³ Laut Grasskamp konnte Malraux sein *musée imaginaire* als „Durchbruch des Geistigen im Umgang mit der materiellen Erscheinung des Kunstwerks, als eine Intellektualisierung der Kunstwahrnehmung durch die Reproduktion präsentieren.“⁶⁵⁴ Malraux ist jedoch nicht der Urheber dieser Ideen, weder für das Buch, noch für die Fotografie. Doch für die Verknüpfung beider Elemente in der Idee des »imaginären Museums« zu einer „Erfolgsformel der Kunstvermittlung, für das mit fotografischen Reproduktionen illustrierte Kunstbuch“, gebührt Malraux der Ruhm.⁶⁵⁵ Diese Elemente des »imaginären Museums« bilden eine Analogie zum Konzept der *Site/Non-Site* in Bezug auf ihre mobilen und philosophisch geprägten Anknüpfungspunkte und bestätigen im Grunde die Anwendbarkeit des *Site/Non-Site*-Ansatzes von Robert Smithson auf museale Objekte.

Phillips vertritt die Auffassung, dass in einer digitalen Gesellschaft und in Zeiten von Web 4.0 die Museen ihre Inhalte eher konzeptuell als physisch präsentieren sollten.⁶⁵⁶ Die materiellen oder immateriellen Objekte sollten überlappende räumliche Konzepte und die Zuordnung möglichst viele Referenzen zum dazugehörigen Objekt ermöglichen. Ziel soll es sein, dem Rezipienten möglichst viele semiotische Details und die multiple Dimension eines Objektes

⁶⁴⁸ Vgl. Hatzius/Hampton 2015, 6; http://www.humboldt-forum.de/fileadmin/user_upload/HLD_PI_Aneignungen.pdf. Zuletzt eingesehen am 20.07.2015.

⁶⁴⁹ Vgl. Arthur 2000, 9.

⁶⁵⁰ Der Tafelband *Des Bas-relief aux grottes sacrées* ist der zweite Titel einer Buchtrilogie mit dem Gesamttitel der Reihe, die *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Der im Zeitraum von 1952 bis 1954 erschienen ist.

⁶⁵¹ Vgl. Grasskamp 2014, 11–14.

⁶⁵² Vgl. ebd. 14.

⁶⁵³ Vgl. ebd.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵⁵ Vgl. ebd.

⁶⁵⁶ Vgl. Phillips 2011, 100.

zugänglich zu machen.⁶⁵⁷ In dieser Form können viele kontextbezogene Aspekte, die mit der jeweiligen Objektbiografie verbunden sind, vermittelt werden. Es soll dem Rezipienten frei überlassen sein, ob und in welcher Form sowie in welchem Ausmaß er ein solches Angebot nutzen möchte.

Beispiele von Smithson selbst sind seine „ephemerer zeichenhaften Markierungen in der Landschaft“,⁶⁵⁸ seine *Land Art*-Kunstwerke *Spiral Jetty* oder *Broken Circle and Spiral Hill*.⁶⁵⁹ Aufnahmen oder Teilobjekte der *Site* wiederum können nach Robert Smithson als *Non-Site* in Form dreidimensionaler Objekte oder als Fotografien in einem Museum oder einer Galerie ausgestellt werden, ohne dass der grundlegende Charakter einer *Site* dadurch beeinträchtigt wäre.⁶⁶⁰ Die Existenz der *Non-Site* ist also an diejenige der *Site* gebunden, aber umgekehrt bedingt die Existenz der *Site* nicht unmittelbar diejenige einer *Non-Site*. Schließlich verlangt die Bezogenheit der *Non-Site* auf die *Site* einen jeweiligen, durch den Künstler intendierten Erschaffungsakt.

Des Weiteren vertritt Robert Smithson die These, dass bzgl. des Ausstellungsaspektes zeitgenössische Kunst durch die Kunst früherer Epochen mittels einer idealen Repräsentation der Vergangenheit absorbiert werden kann.⁶⁶¹ Das Objekt be- oder verstärkende politische und soziale Faktoren und Bezüge können durch die Dekontextualisierung des Objektes negiert werden.⁶⁶² Im Umkehrschluss kann für museale historische Objekte abgeleitet werden, dass diese allein in ihrem Kontext ausgestellt werden sollten, wenn diese Absorption nicht beabsichtigt bzw. eine Dekontextualisierung vermieden werden soll.⁶⁶³ Die „Dislozierung von Kunst“ betrifft einen zentralen Kritikpunkt an die Kunst bzw. in Richtung der etablierten Ausstellungsinstitutionen.⁶⁶⁴

Als erste Herausforderung stellt sich nun die konsequente und konsistente Anwendung des Konzeptes der *Site/Non-Site* auf das museale Objekt dar. Zu diesem Zweck wird zunächst auf

⁶⁵⁷ Vgl. ebd. Dabei fügt Phillips in diesen Kontext hinzu: „The meanings of objects lie as much in who has used them as in who made them“.

⁶⁵⁸ Vgl. Brohl 2003, 88, 167.

⁶⁵⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles/Dallas/New York 2004, 40, 64 f., 70–75, 97–103; Cooke/Kelly/Funcke/Schröder 2005, 7–52.

⁶⁶⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles/Dallas/New York 2004, 40, 64 f., 70–75, 97–103; Cooke/Kelly/Funcke/Schröder 2005, 7–52.

⁶⁶¹ Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles/Dallas/New York 2004, 40, 64 f., 70–75, 97–103; Cooke/Kelly/Funcke/Schröder 2005, 7–52.

⁶⁶² Originalpublikation: The Writings of Robert Smithson, edited by Nancy Holt, New York, New York 1979; s. <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013

⁶⁶³ Vgl. The Writings of Robert Smithson, edited by Nancy Holt, New York, New York 1979; s. <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013

⁶⁶⁴ Vgl. Brohl 2003, 34 f.; 88.

eine grundlegende und allgemein akzeptierte Definition von musealen Objekten zurückgegriffen. Museale Objekte sind „Sachzeugen“, verbunden mit der ihnen eigenen Materialität, Originalität und Singularität.⁶⁶⁵ Die Originalität soll in Museen nicht durch moderne Reproduktionsmethoden ersetzbar sein. Dies entspricht nach Kramer den internationalen ICOM-Standards.⁶⁶⁶ Denn gerade die Materialität der im Museum ausgestellten Objekte soll die herausragende Chance des Museums sein, Moden und große Zeiträume zu überdauern und als selbstständige Erfahrungs- und Erkenntnisquelle zu dienen.⁶⁶⁷ Die Sammlung soll zugleich „Substanz und Daseinszweck“ eines Museums begründen, damit es als Institution und als kulturelles Archiv aufgefasst werden kann.⁶⁶⁸

Schlägt man nach diesen Überlegungen nun den Bogen zurück zu der These der Anwendbarkeit des Konzeptes der *Site/Non-Site* von Robert Smithson, kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass sowohl die *Site* als auch die *Non-Site* als Sachzeugen betrachtet werden können. Die *Site* verfügt genuin über Materialität, Originalität und Singularität innerhalb des zugehörigen Kontextes als ortsspezifisches Objekt. Als *Earth Work* ist sie nicht reproduzierbar aber auch nicht im klassischen Sinne ausstellbar.

Die *Non-Site* weist dagegen als drei-dimensionales Abbild der *Site* eine örtliche Beliebigkeit auf, die auf den ersten Blick im Widerspruch sowohl zur Originalitäts- als auch zur Singularitätsforderung steht.⁶⁶⁹ Dieser lässt sich jedoch dadurch auflösen, dass die *Non-Site* die *Site* als „räumlicher Metapher“ repräsentiert, und zwar in Form eines abstrakten, logischen Abbildes, welches nach Smithson mobil ist und überall ausgestellt werden kann.⁶⁷⁰ Er verlegt die Beziehung zwischen *Site* und *Non-Site* in einen Raum von „metaphorischer Bedeutung“, in dem letztlich alles in Bezug auf die Beziehung zwischen *Site* und *Non-Site* „physisches, metaphorisches Material werden kann, und zwar ohne durch natürliche Bedeutungen oder realistische

⁶⁶⁵ Vgl. Kramer 2005, 26.

⁶⁶⁶ Vgl. ebd. „Ein Museum ist eine im öffentlichen Interesse verwaltete, ständige Einrichtung mit der Aufgabe, Objekte von kulturellem Wert zu bewahren, auf unterschiedliche Art und Weise zu erforschen und – vor allem – zur Freude und zur Bildung der Öffentlichkeit auszustellen“; vgl. Hudson 1975, 1; Weschenfelder/Zacharias 1992, 21; Kramer 2005, 25; „Article 03-3. Definition of Terms, Section 1. Museum: A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment“. Vgl. <http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/3-definition-of-terms/#sommaircontent>. Statuten ICOM International. Zuletzt eingesehen am 30.04.2013.

⁶⁶⁷ Vgl. Kramer 2005, 27.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd. 28.

⁶⁶⁹ Vgl. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019; <http://holtsmithsonfoundation.org/#contact>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019.

⁶⁷⁰ Vgl. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019; <http://holtsmithsonfoundation.org/#contact>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019.

Annahmen beschränkt zu sein.“⁶⁷¹ In diesem Zusammenhang spricht er zur Verdeutlichung von einer fiktiven Reise, die der Rezipient der *Non-Site* in diesem Raum zur *Site* antreten kann.⁶⁷² Den scheinbaren Widerspruch zwischen der postulierten logischen Abbildung der *Site* durch die *Non-Site* auf der einen Seite und der gleichzeitigen abstrakten Repräsentanz, die nicht durch die erwähnten natürlichen Bedeutungen oder realistischen Annahmen eingeschränkt sein soll, löst Smithson durch Einführung des Begriffs der „logischen Intuition“ auf.⁶⁷³ Sie ist gleichsam der „Brückenbauer“ in der metaphorischen Sphäre zwischen *Site* und *Non-Site*.

Die *Non-Site* als nicht-arbiträrer – hier schließt sich nun gedanklich der Kreis zu den dargestellten kulturanthropologischen Beschreibungsansätzen – Teilaspekt der *Site* im Sinne der von Smithson geforderten logischen Abbildung erfüllt die drei Spezifika für die Definition als museales Objekt nach Kramer. Zusätzlich führt die geforderte abstrakte Repräsentanz, die frei von kontextuellen Beschränkungen sein soll, einen neuen Ansatz hinsichtlich der Problematik von Dekontextualisierung hinzu. Er besteht darin, dass die abstrakte Repräsentanz der *Site* durch die *Non-Site* die Dekontextualisierung a priori beinhaltet, sie also durch den Künstler intendiert ist. Die *Non-Site* kann demzufolge Bestandteil einer musealen Sammlung sein und das Museum als Institution und kulturelles Archiv bereichern. Dies ist der *Site* aufgrund ihrer Ortsbezogenheit nicht möglich.

Was bedeutet nun die Anwendung des Konzeptes der *Site/Non-Site* für die Präsentation musealer Objekte insbesondere bezogen auf *sacralia* und *ethnologica*? Stellt man allein auf den religiösen Kontext in Bezug auf ein das Transzendente verkörperndes Objekt ab oder macht man andere Kriterien geltend? Kann daraus der Rückschluss gezogen werden, dass *sacralia* nur noch, ähnlich wie im Museum Schnütgen, allein in geweihten Kirchen ausgestellt werden dürfen oder – noch stringenter – nur in den Gotteshäusern gezeigt werden dürfen, für die sie ursprünglich bestimmt waren?

Da das Konzept auf der unmittelbaren existenziellen Abhängigkeit der *Non-Site* von der Existenz der *Site* basiert, ist zunächst eine Rollenzuordnung, bezogen auf das museale Artefakt vorzunehmen. Die *Site* entspricht dem Objekt in seinem spezifischen Ursprungskontext unabhängig davon, ob er kultisch-religiös oder sozio-kulturell geprägt ist. Die *Non-Site* ist dann dem

⁶⁷¹ Vgl. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019; <http://holtsmithsonfoundation.org/#contact>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019.

⁶⁷² Vgl. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019; <http://holtsmithsonfoundation.org/#contact>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019.

⁶⁷³ Vgl. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019; <http://holtsmithsonfoundation.org/#contact>. Zuletzt eingesehen am 30.09.2019.

Objekt in der musealen Umgebung, also explizit dem Ursprungskontext entzogen, zuzuordnen. Erkennbar wird das Kriterium der Immobilität der *Site* hier im übertragenen Sinne in Bezug auf die Vermeidung der Dekontextualisierung angewendet.

Die strikte Anwendung dieses Konzeptes bedeutet hinsichtlich *Sites*, also ortsspezifischen, kontextgebundenen Objekten, dass sie nur *in situ* innerhalb ihrer *source community* gezeigt werden können.⁶⁷⁴ Analog dazu folgt für *Non-Sites*, also ortsungebundenen, a priori dekontextualisierten Objekten in Museen, Ausstellungsräumen oder Galerien, dass diese dort ausgestellt werden können, falls der Erschaffende der jeweiligen *Non-Site* eine abstrakte Repräsentanz der zugehörigen *Site* angestrebt hat. Die Abstraktheit soll an dieser Stelle nicht weiter eingeschränkt werden und kann mithin auch nur den räumlichen Transfer des materiellen Objektes umfassen. Schwierig ist nun die Auslegung des Kriteriums der Künstlerintention, insbesondere bezogen auf *sacralia* und *ethnologica*. Im Zusammenhang mit der Schöpfungsentwicklung einer Reliquie oder dem Schöpfungsakt eines kultisch-religiösen Objekts einer Religionsgemeinschaft, die durch Europäer kolonisiert worden ist, kann in der Regel nicht von einem der Nachwelt vorliegenden, explizit geäußerten Künstlerwillen gesprochen werden. Es wäre dann der intendierte Wille der Religionsgemeinschaft bzw. der Ursprungskultur maßgeblich. Setzt man die strikte Auslegung diesbezüglich fort, führt dies in Analogie zu den Ausführungen über die *Non-Sites* dazu, dass in unserer säkularisierten Welt nur abstrakte Repräsentanten von *sacralia* ausgestellt werden könnten und auch nur dann, wenn die betreffende Religionsgemeinschaft dies explizit intendiert. Für *ethnologica* wäre analog die – teilweise schon praktizierte – Konsequenz, dass Objekte indigener Kulturen, die nur initiierten Personen zugänglich sind, auch nur diesen weiterhin zugänglich bleiben und nicht mehr in öffentlichen Museen ausgestellt werden.⁶⁷⁵

An dieser Stelle wird die eigentliche Stoßrichtung des Konzepts von Robert Smithson deutlich: Es verweist auf eine inhärente, weil bewusst herbeigeführte, Dekontextualisierung der *Non-Site* bezogen auf den Kontext der *Site*. Damit können dann auch seine Thesen zur Absorption von zeitgenössischer Kunst im Kontext der Kunst vergangener Epochen oder der Negierung verstärkender sozialer oder politischer Faktoren durch Dekontextualisierung innerhalb dieses Gedankengebäudes nachvollzogen werden.

Schließlich können auch die Parallelen zur Foucaultschen Konzeption der Heterotopie aufgezeigt werden. Die als Heterotopien bezeichneten Wissens- und Machtstrukturen, die zum

⁶⁷⁴ Vgl. Modest 2012, 84 f.

⁶⁷⁵ Vgl. Simpson 2001, 191–214.

Zeitpunkt der Objektgenese den Kontext prägen, sind ortsgebunden und damit *site-specific* im Sinne von Robert Smithson. Analog wird das Museum als anachronistischer Ort bezeichnet, der selbst keinem zeitlichen Wandel unterliegen soll, dem jedoch als singulärer Ort die Eigenschaft zugesprochen wird, alle Zeiten und Epochen in allen denkbaren materiellen Ausprägungen und unabhängig vom kontextuellen Hintergrund des Rezipienten und dessen subjektiven Präferenzen zu präsentieren. Erkennbar bildet sich eine situative Diskrepanz heraus. Sie ist gekennzeichnet als Heterotopie mit einer elementaren imaginären Komponente, wobei diese als eine durch den Rezipienten wahrnehmbare, aber nicht notwendigerweise bewusst wahrgenommene Utopie bezeichnet wird. Diese Utopie referenziert unmittelbar den Umstand, dass für Ausstellungsobjekte im Museum die Dekontextualisierung inhärent und objektiv gegeben ist und sie daher dem Anspruch, als genuine Repräsentanten bzw. als Träger einer Stellvertreterfunktion für den zugehörigen kulturhistorischen Ursprungskontext durch den Rezipienten wahrgenommen werden zu können, a priori gar nicht gerecht werden können. Tatsächlich reflektieren sie die im Sinne von Foucault wirksamen Wissens- und Machtstrukturen der ausstellenden Gesellschaft als historischen Veränderungen unterliegendem Ordnungsfaktor. Als Konsequenz wird der Rezipient in seiner kulturspezifischen Einbettung bestätigt. Er kann sich der Zugehörigkeit zu seiner Kultur vergewissern und sich diesbezüglich zu anderen abgrenzen. In diesem Zusammenhang ist dann auch der Foucaultsche Spiegel-Metapher als reflexive Verbindung zwischen dem realen Raum – in diesem Fall der tatsächliche Aufenthaltsort des Rezipienten – und der irrealen Erweiterung – hier die Wahrnehmung des Rezipienten als Verortung der eigenen Position auf der anderen, der illusionären Seite des Spiegels – zu verstehen.

Das Museum mit seiner realen Ausgestaltung des Displays wird daher auch als eine heterotopische Illusion bezeichnet, die sich auf einen konkreten Topos im Sinne eines originären Vorstellungsbildes bezieht, welches in einem spezifischen kulturellen Umfeld Gestalt annahm. Diese originäre Vorstellung ist im Laufe der Zeit Veränderungen unterworfen, so dass das Museum als realer Raum die für den Wandel relevanten gesellschaftlichen Räume „als Zeitzeugen“ referenziert, reflektiert oder auch in Frage stellt. In der Denkfigur von Smithson übernimmt dieser Topos in Form des ausgestellten Objekts im Ursprungskontext, wie er sich zum Zeitpunkt der materiellen Erschaffung präsentierte, die Rolle der *Site*. Konsequenterweise wird das Objekt in seiner utopischen, dekontextualisierten und delokalisierten Repräsentanz die Rolle der *Non-Site* übernehmen. Beiden Denkansätzen ist gemeinsam, dass Diskontinuitätserfahrungen für die museale Repräsentanz des Ausstellungsobjekts von zentraler Bedeutung sind. Bei Foucault ist es der zeitliche Wandel, die historischen Veränderungen, die auf die für die

Gesellschaftsentwicklung und deren kulturelle Ausprägungen entscheidenden Macht- und Wissensstrukturen einwirken und damit einen veränderlichen Rahmen vorgeben. Sie bedingen im Sinne von Foucault einen utopischen Impuls, der dazu führt, dass das Objekt als realisierte Utopie rezipiert wird, angesiedelt zwischen dem realen Ursprungskontext und den rein imaginären Kontexten, die den verschiedenen, in ihren kulturspezifischen Epistemen verhafteten Rezipienten geschuldet sind. Im Konzept von Smithson ist die Diskontinuität integraler Bestandteil im Hinblick auf die intendierte Dekontextualisierung der *Non-Site* bezogen auf den Kontext der *Site*. Die Diskontinuität ist sowohl offensichtlich räumlich als auch zeitlich angelegt. Letzteres zeigt sich einerseits in der Einwirkung der Zeit im Sinne der Veränderlichkeit der materiellen Erscheinung der *Site* – für die den Naturgewalten unmittelbar ausgesetzten Objekte der *Land Art* einsichtig nachvollziehbar. Andererseits bedarf es eines zeitlichen Prozesses, damit der Rezipient die geforderte fiktive Reise antreten kann, die als Ziel die Erfahrbarkeit der abstrakten Repräsentanz der *Site* durch die *Non-Site* ermöglichen soll. Diese Reise ist allerdings nicht ohne Umwege durchführbar, da *Site* und *Non-Site* durch wechselseitige Referenzen miteinander verbunden sind. Der Prozess wird also in Abschnitten durchlaufen, Erkenntnisse und Beziehungsmuster bauen aufeinander auf oder weichen neueren. Er ist nicht-deterministisch angelegt und daher mit einer Unsicherheit verbunden, die in unmittelbarer Wirkung zur Rezeption des Betrachters steht.

Mithilfe des *Site/Non-Site*-Ansatzes von Robert Smithson könnte es auch zu einem Aufbrechen der Semiophoretheorie von Pomian kommen. Nach Korff beinhaltet die Semiophoretheorie das Aufbrechen der „Zweigesichtigkeit“ von Semiophoren durch den Bedeutungswandel, dem Objekte unterliegen, wenn sie sich nicht mehr in ihrem angestammten, „nützlichen“ Umfeld befinden, sondern dekontextualisiert in einem Museum ausgestellt werden.⁶⁷⁶ Die Objekte sind „de-semiotisiert“. Durch die Einstellung der Objekte in einen neuen musealen Kontext sollen die Objekte „re-semiotisiert“ werden.⁶⁷⁷ Semiophoren sind „zweigesichtig“ oder „janusköpfig“, weil sie nach Korff gleichzeitig über eine materielle und eine semiotische Seite verfügen.⁶⁷⁸ Semiophoren sollen dualistische Zeugen der Vergangenheit und der Zukunft sein und somit über einen doppelten Verweischarakter verfügen.⁶⁷⁹ Alle Aspekte des Beschreibungsansatzes von Robert Smithson können in diesem Rahmen leider nicht geklärt und

⁶⁷⁶ Vgl. Korff 2007b, 116–122.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd., 117 f.

⁶⁷⁸ Vgl. ebd. 116–122.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd.

diskutiert werden, aber es soll hier eine Möglichkeit aufgezeigt werden, die Thesen von Robert Smithson als eine optionale Erklärungsbasis in die Kultursemiotologie einzuführen.

5 Das Museum Schnütgen

Das „Museum Schnütgen. Kunst des Mittelalters erleben“ ist eine der ältesten Kirchen Kölns und beinhaltet in seiner Dauerausstellung eine Sammlung mittelalterlicher „Kunstwerke“⁶⁸⁰. Besonders hervorzuheben ist, dass Teile der ständigen Sammlung in der über 1.000 Jahre alten romanischen Cäcilienbasilika, einer ehemaligen Damenstifts- und Klosterkirche, deren Patrozinium immer noch besteht, ausgestellt werden.⁶⁸¹ Die Cäcilienbasilika ist im kanonischen Sinne ein *locus sacer*, obwohl sich das Kirchengebäude und das Grundstück seit der napoleonischen Säkularisierung im Jahre 1802 in städtischem Besitz befinden.⁶⁸² Die Kirche ist zu keinem Zeitpunkt entweiht worden.⁶⁸³ Die im Gebäude befindlichen Objekte werden innerhalb ihres „kulturhistorischen Kontextes“ ausgestellt.⁶⁸⁴ Das Leitmotiv des Museums ist es, die „Kunst des Mittelalters“ im Rheinland für die Rezipienten erlebbar zu machen. Dieses Anliegen wird durch den selbst gewählten Titel unterstrichen: „Museum Schnütgen. Kunst des Mittelalters erleben“.

5.1 Museumskonzeption

Das Museum Schnütgen⁶⁸⁵ in Köln verfolgt das Ziel, seinen Besuchern das Erlebnis der christlichen Kultur Europas und die „Kunst des Mittelalters“ näher zu bringen.⁶⁸⁶ An diesem Museum kann beispielhaft die Problematik der semantischen Umcodierung von *sacralia* sowie die gegenläufige Entwicklung der Resakralisierung aufgezeigt werden.⁶⁸⁷ Das international

⁶⁸⁰ S. u. [5.4 Analyse der musealen Inszenierung, S. 134 ff.].

⁶⁸¹ Vgl. Bandmann 1957, 158; Brückle 2015, 23; <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/>. Zuletzt eingesehen am 25.11.2013; 2017 fand die festliche Messfeier zum Patrozinium St. Cäcilia am 22.11.2017 in der Cäcilienkirche statt. Durchgeführt durch den Generalvikar des Erzbistums Köln, Dr. Dominik Meiering. Es wird jährlich eine feierliche Weihnachtsmesse während der Weihnachtsoktav in der Basilika bzw. im Museum gefeiert. Die Kirche wird somit durch das bestehende Patrozinium – wenn auch nur zu ausgewählten Terminen des Kirchenjahres – für Gottesdienste genutzt. Die Dichotomie Gottesdienst in St. Cäcilien und museales Erlebnis wird für die Besucher und Gläubigen erfahrbar. Die Objekte des Museum Schnütgen bleiben dadurch auch in den rituellen Kontext des christlichen Glaubens integriert. S. a. Woelk 2018, 15; Woelk/Beer 2018, 46 f.; Beer 2006, 4; <http://www.rheinischemuseen.lvr.de/app/rama/pdf/0604Beer.pdf>. Zuletzt eingesehen am 18.12.2017.

rheinische ART 12/2010, Archiv 2010: aus „Mittelalterliche Kunst“. Das Interesse an mittelalterlicher Kunst steigt. Das Museum Schnütgen. [bra (Franziska Bradel)] <http://www.rheinische-art.de/cms/topics/mittelalterliche-kunst.php>. Zuletzt eingesehen am 18.12.2017.

⁶⁸² Vgl. Westermann-Angerhausen 2013, 224.

⁶⁸³ Vgl. ebd.

⁶⁸⁴ Vgl. Kamel 2004 b, 79.

⁶⁸⁵ Museum Schnütgen: Cäcilienstraße 29–33, 50667 Köln; Kier 2008, 71–73, 274 f.

⁶⁸⁶ Vgl. Flyer des Museum Schnütgen 2010; s. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=177&tid=107&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 13.09.2013.

⁶⁸⁷ Vgl. Claußen 2009, 121 ff.

anerkannte Museum für die „Kunst des Mittelalters“ geht auf die Sammlung des Domkapitulars Alexander Schnütgen⁶⁸⁸ zurück.⁶⁸⁹

Die Ausstellung ist in 16, in chronologischer Reihenfolge angeordneten und thematisch an den Objekten und architektonischen Gegebenheiten orientierten Sinnabschnitten gegliedert. Sowohl die Raumabfolge innerhalb des Museums, die Ausstellungsarchitektur selbst und nicht zuletzt die architektonischen Gegebenheiten innerhalb der romanischen Cäcilienkirche unterstützen die Gliederung.

Inhaltlich werden die thematischen Sektionen durch sehr ausführliche Paratexte auf Tafeln zu den jeweiligen Oberthemen, unter denen die Objekte in der derzeitigen Präsentation angeordnet sind, bilingual in Deutsch und Englisch begleitet.⁶⁹⁰ Die Beschriftung der Objekte ist auf schmalen Schildern einzeln oder in Gruppen parallel zu diesen ausgewiesen.⁶⁹¹ Die Beschriftungen der Exponate sowie die Einführungen zu den jeweiligen Oberthemen sind in schwarzer Schrift auf durchsichtigen Plexiglastafeln lokalisiert.⁶⁹² Die Beschriftung beinhaltet die wichtigsten Daten des Objekts, darunter der Künstlername, Titel, Jahr, Leihgeber und der spezifische Objektcode.

Die Objekte werden teilweise in einer Art „*White Cube*-Reminiszenz“ innerhalb des Neubauganges zum Museum von 2010 und dem Neubau der großen Ausstellungshalle von 2006 gezeigt.⁶⁹³ Es ist kein klassischer *White Cube* im Sinne von Brian O’Doherty.⁶⁹⁴ Das ehemalige Foyer als direkter Übergang vom Neubau von 2006 zur Kirche St. Cäcilien präsentiert sich, den ausgestellten Textilien geschuldet, mit seinen schwarzen Wänden, Vitrinenauskleidungen, Böden und abgedunkelten Fenstern als *Black Cube*⁶⁹⁵ in klarer Analogie zum *White Cube*.

Innerhalb der dreischiffigen Pfeilerbasilika mit ihrer zweizonigen Wandgliederung, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Analogie zu ihrem Bauzustand im 12. Jahrhundert

⁶⁸⁸ Alexander Schnütgen, * 1843–† 1918.

⁶⁸⁹ Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 11.

⁶⁹⁰ Vgl. Flügel 2009, 113–115.

⁶⁹¹ Vgl. Flügel 2009, 113–115; Waidacher 1999, 256 f.

⁶⁹² Vgl. Flügel 2009, 113–115; Waidacher 1999, 256 f.

⁶⁹³ Vgl. O’Doherty 1999, 9.

⁶⁹⁴ Vgl. ebd.

⁶⁹⁵ Einzig der Treppenabgang hin zur Studiensammlung und zum Cäciliengarten verfügt über weiße Wände und eine Liste der Donatoren des Museum Schnütgen.

wiederaufgebaut worden ist, sind oberhalb des Chorjochs und der Obergadenzone frühgotische Wandmalereien freigelegt.⁶⁹⁶ Die restlichen Wandflächen sind weiß verputzt.⁶⁹⁷

Es gibt für den Besucher keinen nach offensichtlichen Ordnungskriterien angelegten Rundgang, sondern der Rezipient kann sich frei nach seinem Gusto innerhalb der Ausstellung bewegen, ohne mögliche Ordnungs- oder Sinnstrukturen zu missachten.⁶⁹⁸ Den Besuchern wird ein Audioguide gegen einen Obolus von 2 € angeboten.⁶⁹⁹ Das Programm ist wahlweise für Kinder bzw. Erwachsene verfügbar. Es besteht die Möglichkeit, an einer privaten oder öffentlichen Führung teilzunehmen.⁷⁰⁰ Der Audioguide für Erwachsene beinhaltet insgesamt 111 Tracks und verfügt über eine Gesamtlänge von 179:19 Minuten.⁷⁰¹ Inhaltlich wird das Konzept der Vermittlung eines klaren und differenzierten Mittelalterbildes verfolgt.⁷⁰² Dem Publikum sollen die Ansatzpunkte des modernen, zeitgenössischen Lebens in der mittelalterlichen Kultur dargelegt werden.⁷⁰³ Der Führungsablauf mit Unterstützung des Audioguides erfolgt punktuell, sodass einzelne Exponate individuell anwählbar sind.⁷⁰⁴ Durch die damit angebotene Auswahlfreiheit wird es dem Rezipienten ermöglicht, den Ausstellungsraum der eigenen Präferenz folgend zu erkunden.⁷⁰⁵ Dieser Guide kann in der Ausführung für Erwachsene als auch für Kinder über die Homepage des Museums kostenfrei über einen Link im MP3-Format heruntergeladen werden.⁷⁰⁶

Der Audioguide für Kinder beinhaltet 27 Tracks und verfügt über eine Gesamtdauer von 46:01 Minuten.⁷⁰⁷ Die Kinder werden eingeladen, zusammen mit der Protagonistin Cilly und ihren Freunden anhand von ausgewählten Objekten, die mit einem speziellen Symbol innerhalb des Museums gekennzeichnet sind, das Mittelalter spielerisch zu erkunden.⁷⁰⁸ Diese eigens für

⁶⁹⁶ Vgl. Claußen 2009, 127; Kier 2008, 72 f.; Wandmalereien im Chor von St. Cäcilien, Köln um 1300, die Zyklen je ca. 5,10 × 8,90 m, ohne Inv., Kat. Köln 2018a, 174 f.

⁶⁹⁷ Vgl. Claußen 2009, 127; Kier 2008, 72 f.

⁶⁹⁸ Vgl. Waidacher 1999, 454–463, zu Gestaltungsgrundsätzen und zur Dramaturgie eines Ausstellungsrundganges; Schuster 2006, 164.

⁶⁹⁹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=1846&tid=237&kontrast=print&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd.

⁷⁰¹ Vgl. <http://www.pausanio.de/audioguide/287/museum-schnuetgen-dialog-zwischen-den-welten>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013.

⁷⁰² Vgl. ebd.

⁷⁰³ Vgl. ebd.

⁷⁰⁴ Vgl. Schulze/Buhl 2012, 28; Dawid/Schlesinger 2002 b, 95 f.

⁷⁰⁵ Vgl. Schulze/Buhl 2012, 28; Dawid/Schlesinger 2002 b, 95 f.

⁷⁰⁶ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=1846&tid=237&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013.

⁷⁰⁷ Vgl. <http://www.pausanio.de/audioguide/288/museum-schnuetgen-dialog-zwischen-den-welten-kinderfuehrung>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013.

⁷⁰⁸ Vgl. ebd.

Kinder entwickelte Variante bereitet die Objekte in altersgerechter und spielerisch-fantasievoller Weise auf.⁷⁰⁹ Zusätzlich zu den Audioguides werden zweimal wöchentlich öffentliche Führungen durch den Arbeitskreis Museum Schnütgen angeboten.⁷¹⁰ Alle 14 Tage donnerstags bietet der Museumsdienst der Stadt Köln öffentliche Führungen an und es gibt gegen Aufpreis und auf Anfrage ein Angebot von Gruppenführungen für Erwachsene in mehreren Sprachen.⁷¹¹ Parallel zur Dauerausstellung und den unterschiedlichen Sonderausstellungen bietet das Museum Schnütgen ein Rahmenprogramm an, das sich, inhaltlich am Kirchenjahr orientierend, besonderen Fragestellungen bezüglich des Mittelalters oder den jeweiligen Sonderausstellungen widmet.⁷¹² Das Museum beteiligt sich auch am „KölnTag“, an dem alle Kölnerinnen und Kölner mit Wohnsitz in der Domstadt kostenlos und bis 22 Uhr die ständigen Sammlungen der städtischen Museen besuchen können.⁷¹³ Die institutionelle Museumsarbeit des Museum Schnütgen wird durch den Arbeitskreis Museum Schnütgen und seine ehrenamtlichen Mitglieder, die ebenfalls regelmäßig Führungen durch die ständige Sammlung oder die Sonderausstellungen durchführen, unterstützt.⁷¹⁴ In finanzieller Hinsicht wird das Museum durch den Verein „Pro Arte Medii Aevi – Freunde des Museum Schnütgen e. V.“ unterstützt.⁷¹⁵ Beispielsweise werden dadurch der Ankauf wichtiger Objekte für die Erweiterung der Sammlung des Museums aber auch kunsthistorische Vorträge ermöglicht.⁷¹⁶ Auf diese Art und Weise findet mithilfe dieser Mitgliederorganisationen eine „Rückkopplung“ oder in gewisser Weise auch eine Identifikation mit der Gesellschaft bzw. den Bürgern der Stadt Köln statt.⁷¹⁷ Diese Form der „sekundären Kommunikation“ ist für das Museum in Bezug auf wirtschaftliche, gesellschaftliche,

⁷⁰⁹ Vgl. <http://www.pausanio.de/audioguide/288/museum-schnuetgen-dialog-zwischen-den-welten-kinderfuehrung>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013; Kunz-Ott, 39.

⁷¹⁰ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=1846&tid=237&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013.

⁷¹¹ Vgl. ebd. Die Gruppenführungen werden auf Deutsch, Englisch, Französisch und Niederländisch angeboten, weitere Sprachen sind auf Anfrage buchbar.

⁷¹² Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=174&tid=104&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013; vgl. Waidacher 1999, 262–264.

⁷¹³ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/homepage/default.asp?s=9>. Zuletzt eingesehen am 24.02.2013.

⁷¹⁴ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=785&tid=177&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013; vgl. Waidacher 1999, 266.

⁷¹⁵ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=249&tid=120&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013; vgl. Waidacher 1999, 545 f.

⁷¹⁶ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=249&tid=120&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013; vgl. Waidacher 1999, 545 f.

⁷¹⁷ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=249&tid=120&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013; Waidacher 1999, 266, 545 f.

wissenschaftliche und soziale Aspekte sehr produktiv.⁷¹⁸ Infolyer, Plakate, Eintrittskarten und Homepage entsprechen dem *Corporate Design* des Museums.⁷¹⁹

5.2 Historie des Museum Schnütgen

Der Domkapitular, Sammler und Publizist Dr. Alexander Schnütgen studierte Theologie, wurde 1866 zum Priester geweiht und später zum Domvikar und Pfarrkaplan der Dompfarrei des Kölner Domes ernannt.⁷²⁰ Im Jahre 1867 erwarb er die ersten Objekte seiner Kunstsammlung, „ein paar Tafelbilder“, und legte damit den Grundstock.⁷²¹ In den folgenden Jahren als Domkapitular gründete er die „Zeitschrift für christliche Kunst“ und wurde Präsident des „Christlichen Kunstvereins für das Erzbistum Köln und des Erzbischöflichen Diözesanmuseum“.⁷²²

Alexander Schnütgen hatte sich autodidaktisch kunsthistorisches Fachwissen angeeignet und war zu einem geschätzten Experten der „christlichen Kunst“ geworden.⁷²³ 1906 hat er seine private Sammlung kirchlicher Kunst der Stadt Köln anlässlich seiner vierzigjährigen Priesterweihe übereignet.⁷²⁴ Die Objekte für seine Sammlung brachte Schnütgen von seinen zahlreichen Reisen aus Pfarreien mit.⁷²⁵ Sie wurden dort für den kirchlichen Gebrauch nicht mehr verwendet.⁷²⁶ Er erwarb zudem Objekte aus Antiquariaten, Sammlungen oder anderen Quellen im In- und teilweise auch im Ausland.⁷²⁷

⁷¹⁸ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=249&tid=120&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013; vgl. Waidacher 1999, 545 f.

⁷¹⁹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=249&tid=120&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013; Waidacher 1999, 266, 531–535, 605 f. Dawid/Schlesinger 2002 b, 109–123.

⁷²⁰ Alexander Schnütgen * 22. Februar 1844, Steele an der Ruhr–† 24. November 1918, Listernohl, Sauerland; vgl. Westermann-Angerhausen 2006, 3 f.; dies. 2013, 213; Legner 1981, 2; Springer 1993, 19. Noelke/Bock 1993, 6.

⁷²¹ Vgl. Beer 2018, 16; Westermann-Angerhausen 2006, 3; Schnütgen 1912, 09–13, zur Sammlungsgenese.

⁷²² Vgl. Noelke/Bock 1993, 6, 10; Zehnder, Frank-Günther, in Noelke/Bock 1993, 17. Legner 1981, 4 [Alexander Schnütgen über die „Entstehungsgeschichte der Sammlung Schnütgen“]. Knacker 2016, 39; Backes 2015, 20.

⁷²³ Vgl. Backes 2015, 20.

⁷²⁴ Vgl. ebd.; Noelke/Bock 1993, 16; Legner 1981, 7 [Alexander Schnütgen über die „Entstehungsgeschichte der Sammlung Schnütgen“]; Ridler 2012, 36; Beer, 2018, 16.

⁷²⁵ Vgl. Backes 2015, 20; Noelke/Bock 1993, 16; Legner 1981, 7 [Alexander Schnütgen über die „Entstehungsgeschichte der Sammlung Schnütgen“]; Ridler 2012, 36; Beer, 2018, 16; Ridler 2012, 36.

⁷²⁶ Vgl. Backes 2015, 20; Noelke/Bock 1993, 16; Legner 1981, 7 [Alexander Schnütgen über die „Entstehungsgeschichte der Sammlung Schnütgen“]; Ridler 2012, 36; Beer, 2018, 16; Ridler 2012, 36.; Bonnet 2008, 54; dies. 2016, 84; Kemp 1987, 213. Das Bürgertum versicherte sich durch den Erwerb der nun nicht mehr benötigten, ehemals in kirchlichem Besitz befindlichen Objekte seines *guten, erlesenen* Geschmacks und befand sich dadurch nunmehr in unmittelbarer Konkurrenz zur adligen und geistlichen Gesellschaft; Grasskamp 1981, 75–84, → s. S. 78 f., konkreter Bezug zu den Entwicklungen in Köln nach der napoleonischen Säkularisation. Rein 2014, 125; Westermann-Angerhausen 2013, 213 f.

⁷²⁷ Vgl. Backes 2015, 20; Noelke/Bock 1993, 16; Legner 1981, 7 [Alexander Schnütgen über die „Entstehungsgeschichte der Sammlung Schnütgen“]; Ridler 2012, 36; Beer, 2018, 16; Ridler 2012, 36.; Bonnet 2008, 54; dies. 2016, 84; Kemp 1987, 213.; Grasskamp 1981, 75–84; Rein 2014, 125; Westermann-Angerhausen 2013, 213 f.; Schnütgen 1912, 13; Springer 1993, 19 f.: Die Sammlung Alexander Schnütgens bestand ausschließlich aus Originalen, vergleichbar mit anderen Sammlern seiner Zeit, wie beispielsweise dem Frankfurter Stadtpfarrer

Seine Motivation bestand darin, die Rezipienten für die „Kunst des Mittelalters“ zu interessieren und insbesondere zu belehren, wie diese ästhetisch auszusehen habe.⁷²⁸ Es sollten die Kunstfragen im christlichen Sinn mithilfe der ruhmreichen „Kunst des Mittelalters“ „stilbildend“ für den zeitgenössischen Geschmack vorgeführt werden.⁷²⁹ Mit der Sammlung intendierte Schnütgen den „Aufbau einer kunsthandwerklichen Lehrsammlung.“⁷³⁰

Alexander Schnütgen, für dessen Sammlung das Pariser *Musée de Cluny*⁷³¹ als Vorbild fungierte, sammelte nicht zum Selbstzweck und seine Passion beschränkte sich auch nicht allein auf das bloße Sammeln, Bewahren und Systematisieren.⁷³² Er verfolgte die Absicht, mit seiner Sammlung vielmehr die handwerkliche und künstlerische Praxis seiner Zeitgenossen und die liturgische Praxis seiner Zeit positiv in seinem Sinne zu beeinflussen.⁷³³ Diese Intention soll gemäß Hannelore Schlafer der Tendenz der damaligen Zeit entsprechen, das Ästhetische zu sakralisieren und gleichzeitig das Sakrale zu ästhetisieren.⁷³⁴ Als Konsequenz soll daraus die Dichotomie folgen, demzufolge das Museum als ästhetische Kirche fungiert und die Kirche musealisiert wird.⁷³⁵

und Kunstsammler Ernst Franz August Münzenberger (* 1833–† 1890), der für seine Sammlung von Originalen einen vergleichbar retrospektiven Ansatz wie Schnütgen verfolgte. Letzterer verfolgte mit seiner Sammlung, dem 1853 gegründeten „Verein für christliche Kunst für das Erzbistum Köln“ und der „Zeitschrift für christliche Kunst“, deren Redaktion Schnütgen in der Nachfolge von Friedrich Baudri vorstand und die als Publikation des Vereins diente, sowie mithilfe des 1853 gegründeten Diözesanmuseums klare Ziele. Westermann-Angerhausen 2013, 213.

⁷²⁸ Vgl. Springer 1993, 20.

⁷²⁹ Vgl. ebd.

⁷³⁰ Vgl. Menne-Thomé, 312; Beer 2015, 140; Westermann-Angerhausen 2013, 213 f.

⁷³¹ Das Museum ist 1843 eröffnet worden und basiert auf der Sammlung von Alexandre Du Sommerard, * 1779–† 1842. S. http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20393_u112.htm. Zuletzt eingesehen am 24.11.2013.

⁷³² Vgl. Springer 1993, 20; Beer 2015, 127, 129 f.

⁷³³ Vgl. Springer 1993, 20; Beer 2015, 127, 130, 139; Klesse 1988, 4; Westermann-Angerhausen 2013, 214 f. Wiewelhove 2016, 88, (Angewandte Kunst) 88–92; In der Sammlung des Museum für Angewandte Kunst finden sich bis heute Objekte aus den Sammlungen der an der Gründung des Kunstgewerbemuseums beteiligten Persönlichkeiten von 1888. Sie stammen aus dem kirchlichen Kontext und weisen eine ähnliche Objekthistorie wie die Objekte aus der Sammlung Alexander Schnütgens auf. In den Kunstgewerbemuseen der damaligen Zeit sowie in der Sammlung Schnütgen wurden parallele stilbildende, pädagogische und vorbildhafte Sammlungen zur Inspiration zeitgenössischer Künstler, aber auch der Gesellschaft etabliert.

⁷³⁴ Vgl. Schlafer 1975, 105.

⁷³⁵ Vgl. Springer 1993, 20; Kreinath 2015, 483, wiederum gibt zu bedenken, dass „A visit to a museum may be considered by some as a ‘civilizing ritual’, but it is not a religious experience“. Kreinath bezieht sich dabei auf Duncan 1995, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London, sowie Kamel 2004, *Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen: Black Kaaba Meets White Cube*, Wiesbaden; Wilke/Guggemoos 2008, Mohr 2011, „Reflections on Museality as a Critical Term in the Aesthetics of Religion“, in: *Journal of Religion in Europe* 4(1), S. 14–39, 2011.

Zu Fragen der Musealisierung des Mittelalters und der sich damit eröffnenden historischen wie aktuellen Fragenkomplexe s. Brückle 2015, 149–175.

In seiner Kategorisierung von Kunst hat Alexander Schnütgen die sakrale und profane Kunst streng voneinander abgegrenzt.⁷³⁶ Er hielt die „mittelalterliche Kunst“ für gefährdet und wollte diese vor dem Verkauf bewahren.⁷³⁷ Seine Sammlung sah er als „Rettungsanstalt kultureller Reste aus Zerstörungsprozessen“ an.⁷³⁸

Am 26. Oktober 1910 wird der Anbau des Kunstgewerbemuseums feierlich eröffnet.⁷³⁹ Dieser zweistöckige Anbau beherbergte im Erd- und Obergeschoss Sacralia aller Gattungen, die in

⁷³⁶ Vgl. Hartung 2010, 55 f., 69; Grasskamp 1981, 80, (75–84).

⁷³⁷ Vgl. Hartung 2010, 55 f., 69; Grasskamp 1981, 80, (75–84).

⁷³⁸ Vgl. Hartung 2010, 55 f., 69; Grasskamp 1981, 80, (75–84); Westermann-Angerhausen 2013, 214; Lübke, 1989, 25; Schaich 2010, 118; als Parallele dazu in der Ethnologie, vgl. Modest 2012, 82 f., „Rettungs-Ethnologie“. Mit Walz ist anzumerken, dass aktuell „Einigkeit nur in der Ablehnung des sogenannten Rettungsgedankens aus dem 19. Jahrhundert besteht“ und die Tendenz dahin geht, für die jeweiligen Sammlungen und Inhalte der einzelnen Museen nicht mehr im Hinblick auf ein Vollständigkeitsstreben zu sammeln, sondern das Beherrschen der großen Mengen an Sammlungsinhalten und Objekten im Vordergrund steht. Diesbezüglich findet in Bezug auf Neuerwerbungen eine primäre und sekundäre Selektion („Akquise und Akzession“) statt, die als fokussierte Erweiterung zu bereits vorhandenen Objekten die Sammlung multiperspektivisch ergänzt. In diesem Kontext ist heute hauptsächlich der Ankauf von direkten Ergänzungen der Sammlung relevant, mit denen empirisch identifizierte Lücken punktuell (und pragmatisch) geschlossen werden. Vgl. Walz 2014, 32. [Walz verweist in diesem Kontext auf ein nicht kritikfreies, schwedisches Langzeitprojekt mit Leuchtturmcharakter, „Samdok“, ein schwedisches Netzwerk in dem sich achtzig Museen mit Gegenwartssammlungen von 1977–2011 sowie unterschiedliche weitere Institutionen zusammengeschlossen hatten und das als dezentrales Forschungs- und Sammlungsprojekt versuchte, die Sammlungsinhalte, -schwerpunkte und -objekte zu koordinieren. Zusätzlich sollte die Zusammenarbeit unter den Museen zum Wohle der Sammlungen verstärkt werden. Seit 2010 wird dieser Ansatz unter dem Dach der ICOM weitergeführt. <http://www.sverigemuseer.se/samdok/in-english/>. Zuletzt eingesehen am 22.02.2016].

Die Bedingungen, an welche die Schenkung an die Stadt Köln gebunden war, hat Alexander Schnütgen schriftlich fixiert: Die Stadt Köln verpflichtet sich:

1. Im Zeitraum von drei Jahren auf ihre Kosten an ihr Kunstgewerbemuseum einen Anbau zu errichten, der meine Stiftung alsbald unter dem Titel ›Sammlung Schnütgen‹ als einheitliches Ganzes aufzunehmen hat in angemessener Aufstellung und mit Einschluss eines Büchersaales;
2. dafür einen Assistenten zu berufen, der auf dem kirchlichen Kunstgebiete recht erfahren, katholisch, wenn qualifizierter Bewerber vorhanden auch Priester, in erster Linie dieser Sammlung sich zu widmen hat mit besonderem Entgegenkommen gegen den Klerus, die Theologiestudierenden und die Kirchenkünstler durch Förderung ihrer bezüglichen Studien.

[Westermann-Angerhausen 2006, 7. Die Schenkungsurkunde an die Stadt Köln wurde am 14. April 1906 ausgefertigt. Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1910b, VII.]

Daraufhin beginnt die Stadt mit einem extra für die Sammlung vorgesehenen Anbau an das Kunstgewerbemuseum am Hansaplatz, der von Schnütgen eingerichtet wird.

⁷³⁹ Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 11; Ausst.-Kat. Köln 1910b, die „Sammlung Schnütgen“ war täglich und unentgeltlich geöffnet. Von April bis September 09.00–17.00 Uhr und von Oktober bis März von 10.00–16.00 Uhr. Montags war die Sammlung ab 12.00 Uhr geöffnet. An Sonn- und Feiertagen gab es zusätzliche Abweichungen. Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1910b, Allgemeine Bestimmungen. [Der Preis des Ausst.-Kat. Köln 1910b ist leider unbekannt]. Auf den Innenseiten des Deckels sind die damaligen Grundrisse der Sammlung Schnütgen, genauer des „Erdgeschosses“ und des „Oberen Stockwerkes“ abgedruckt.

S. a. Klesse 1981, 8, Aufführung der wichtigsten Daten, die zur Eröffnung des „Erweiterungsanbaus für die Sammlung Schnütgen“ an das Kunstgewerbemuseum am Hansaring geführt haben. Mit drei Abbildungen, die den Erweiterungsbau für die Sammlung Schnütgen, deren Außenansicht sowie Einblicke in zwei Innenräume zeigen; Heimann 1914, 107, „Abb. 1, Eckansicht am Gereonswall“, „Abb. 7. Front am Gereonswall“, „Abb. 8, Ansicht vom Wallgraben“. Für die Außenansichten des Gebäudes am Hansaring.

Menne-Thomé 1980, 218–222, mit einer Abb.: „Abb. 221, Ansicht der Seitenfront“ (S. 221), „Abb. 222, 223, Grundrisse“ (S. 222). Menne-Thomé verweist darauf, dass es zwischen dem Architekten Franz Brantzky und Alexander Schnütgen keine Einigkeit zur architektonischen Ausführung des Anbaus gegeben habe. Schnütgen habe eine eher „konservative Gesinnung“ vertreten und favorisierte eine Reduzierung des „bildhauerischen Schmuck(s)“, wobei sich Schnütgen jedoch nicht gegenüber Brantzky und dessen „Gestaltungsdrang“ habe durchsetzen können. Der Bauleiter Herr Heimann stellte sich jedoch in baulichen Diskursen immer auf die Seite

dreizehn Sälen, acht im Erdgeschoss⁷⁴⁰ und fünf im Obergeschoss⁷⁴¹ präsentiert wurden.⁷⁴² Im Erdgeschoss gab es die sogenannte „Kapelle“, die eine Kapellen-Analogie und -Anmutung aufwies, um die Objekte gemäß der ursprünglichen Aufstellungsbestimmung zu inszenieren und für die damaligen Rezipienten erfahrbar zu machen.⁷⁴³ Sie soll als Mittelpunkt des Ausstellungsrundganges fungiert haben.⁷⁴⁴ Die religiöse Aura der ausgestellten Objekte war für Alexander Schnütgen besonders wichtig.⁷⁴⁵ Das Ausstellungsdisplay sollte im Verbund mit den Objekten selbst und deren Bedeutung dem Ursprungskontext möglichst ähnlich sein.⁷⁴⁶ Teilweise wurden die durch Alexander Schnütgen eingerichteten Räume des Museums in Anlehnung an Schnütgens privaten Räumlichkeiten inszeniert.⁷⁴⁷ Als zeithistorische Inszenierungselemente des Ausstellungsdisplays weisen sie in ihrer Gestaltung Parallelen zu Bodes „kulturhistorischem Stilraum-Prinzip“ auf.⁷⁴⁸ Das Display evoziert gewisse Analogien zum im Jahr

Schnütgens. Menne-Thomé geht davon aus, dass Heimann die „künstlerischen“ Auffassungen Alexander Schnütgens favorisierte. Brantzy hätte zu diesem Zeitpunkt einen „stark ins Malerisch-Poetische ausschweifenden“ Stil vertreten.

Das spricht für den Einfluss Alexander Schnütgens und die Realisierung von dessen architektonischen Auffassungen im Anbau am Hansaring. Insofern dürfte auch das Display der Sammlung Schnütgen in Einklang mit den Auffassungen Alexander Schnütgens gewesen sein. In vielfacher Hinsicht wird auf seinen Einfluss auf das museale Display verwiesen

Die „gemischte Ausstellungspraxis“, die Otto von Falke im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln eingeführt hatte, umfasste die Praxis, „kulturhistorische Zusammenhänge“ in Meta-Themen zu gliedern. Durch die Anordnung der Objekte in Gruppen gemäß den Kategorien Material, Technik und Zweck der Verwendung sowie die Kategorisierung der Sammlung in „Stilperioden, die in geschichtlicher Abfolge geordnet worden waren“. Vgl. Menne-Thomé 1980, 312 f.; Falke 1907, 8.

⁷⁴⁰ Das Erdgeschoss des Museum Schnütgen beherbergte Säle mit den Titeln: „Oberdeutsche Kunst“, „Papiermaché“, „Lederarbeit“, „Kapelle“, „Bildersaal“, „Kreuzgang“, „Romanische Kunst“, „Gotische Kunst“ sowie die „Bücherei“. Vgl. Beer 2015, 136, Abb. 5.

⁷⁴¹ Vgl. Beer 2015, 136, Abb. 6.: „Gobelin-Saal“, „Gewebe u. Spitzen“, „Liturgische Gewänder“, „Goldschmiede-Arbeiten“, „Metall-Geräte“, „Italien-Kunst“.

⁷⁴² Vgl. Beer 2015, 136, Abb. „5. Museum Schnütgen, Erdgeschoss, 1914; der für die Aufnahme gotischer Skulpturen bestimmte, netzgewölbte Saal hatte im 1513 erbauten Rikschen Haus in Köln als Festsaal gedient“. Abb. „6. Museum Schnütgen, Obergeschoss, 1914; der zweijochige, sterngewölbte Raum bildete ursprünglich die 1577 errichtete offene Halle im Haus Wedighe am Hof in Köln“.

⁷⁴³ Beer titulierte diese Kapelle als „Scheinkapelle“. Vgl. Beer 2015, 137 f., 139, „Abb. 8, Erste museale Präsentation der Sammlung Schnütgen im neu errichteten Annexbau des Kölner Kunstgewerbemuseums“; Blick in Raum 8 (sog. Kapelle), Fotografie nach 1910. [Zur Genese der „Scheinkapelle“, vgl. Brückle 2015, 155, Anm. 11, 149–175. Mit weiteren Inszenierungsbeispielen für Scheinkapellen].

Beer weist daraufhin, dass eine inhaltliche Verbindung zwischen den musealen Räumlichkeiten und ihrer „ästhetischen Erscheinung“ sowie der „religiösen Bedeutung“ der ausgestellten Objekte bestehen sollte. Diesem Trend folgte damals auch das Ausstellungsdisplay des 1900 eröffneten Bayerischen Nationalmuseum mit dessen „Kirchensaal (Raum 15)“ und dem „Dachauer Saal (Raum 22)“. Den Rezipienten wurden laut Joachimides ein „simulierter historischer Wahrnehmungsrahmen“ in Form von historischen Nachahmungen in Einklang mit „authentischen *period rooms*“ und in Abstimmung mit der musealen Architektur sowie den Kernaspekten der Sammlung präsentiert. Diesem Phänotyp des musealen Displays und der szenografischen Inszenierung der Dauerausstellungen blieben die „neuen kulturhistorischen Museen“, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eröffnet wurden, verpflichtet. Auch wenn es durch die damalige Museumsreformbewegung immer wieder zu Diskussionen in Bezug auf diese Form der musealen Inszenierung kam. Vgl. Joachimides 2001, 103.

Der „Kirchensaal (Raum 15)“ weist optische Parallelen zum Saal für „kirchliche Altertümer im ehemaligen Kapitelsaal der Kartause“ im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg von 1857, auf einem Holzstich von 1858, auf. Vgl. Brückle 2015, 169, Abb. 10.

⁷⁴⁴ Vgl. Heimann 1914, 105, „Abb. 2. Schnütgen Museum Schnitt A B“. „Abb. 5. Erstes Obergeschoss“, „Abb. 6. Erdgeschoss“, „Abb. 4. Lageplan“. Bei Heimann 1914, 105–111, findet sich auch die Beschreibung des Ausstellungsrundganges.

⁷⁴⁵ Vgl. Beer 2015, 139.

⁷⁴⁶ Vgl. ebd.; s. a. die Abbildungen in Heimann 1914, 105–111.

⁷⁴⁷ Vgl. Beer 2015, 137.

⁷⁴⁸ Vgl. Joachimides 2001, 102; Beer 2015, 139; Heimann 1914, 108 f., „Abb. 9. Halle für gotische Plastik im Erdgeschoss“, „Abb. 10. Bildersaal im Erdgeschoss“, „Abb. 11. Zugang zur tiefergelegten Kapelle“, „Abb. 12.

1900 neu eröffneten Bayerischen Nationalmuseum in München.⁷⁴⁹ Dessen Architektur, Raumabfolge und Display gilt als Höhepunkt hinsichtlich der Anwendung des „kulturhistorischen Prinzips/Modells“ für die Museumsarchitektur.⁷⁵⁰

Am 11. Januar 1918 wird das Museum in „Schnütgen-Museum“ umbenannt.⁷⁵¹ In den Jahren 1921–23 findet eine Neuausrichtung der Sammlung statt.⁷⁵² 1932 löst sich das Museum aus der Anbindung an das Kunstgewerbemuseum und wird im Heribertkloster in Deutz ohne die Objekte der gotischen Tafelmalerei wiedereröffnet.⁷⁵³ Zur Sammlungspräsentation sind Skulpturen und Glasmalerei aus dem Wallraf-Richartz-Museum und dem Kunstgewerbemuseum neu hinzugefügt.⁷⁵⁴ Die Tafelbilder des Museum Schnütgen gehen an das Wallraf-Richartz-Museum.⁷⁵⁵ In den neuen Räumlichkeiten des Deutzer Heribertklosters wird auf einer Fläche von über 2.000 m² ein neues Konzept für das Museum von seinem damaligen Direktor Fritz Witte entwickelt und im Sinne der „Neuen Sachlichkeit“ und des Bauhauses umgesetzt.⁷⁵⁶ Ab diesem Zeitpunkt manifestiert sich der Fokus des Museums singular auf sakrale Kunst.⁷⁵⁷ In der Zeit zwischen 1939–1956 ist das Museum kriegsbedingt geschlossen und die Bestände evakuiert.⁷⁵⁸ Am 5. Mai 1956 wird das Schnütgen Museum als erstes der Kölner Museen nach dem Zweiten Weltkrieg in der Cäcilienkirche wiedereröffnet.⁷⁵⁹

Kapelle im Erdgeschoss“, „Abb. 13. Decke über dem romanischen Saal“. Westermann-Angerhausen 2013, 216, bezeichnet die Architektur als „Stimmungsarchitektur“.

⁷⁴⁹ Vgl. Joachimides 2001, 102 f., „Abb. 32 Kirchensaal im Bayerischen Nationalmuseum in München (Raum 15), Zustand 1900 (München, Bayerisches Nationalmuseum)“; „Abb. 33 Dachauer Saal im Bayerischen Nationalmuseum in München (Raum 22), Zustand 1900 (Berlin, Staatsbibliothek)“. Das Bayerische Nationalmuseum stand historisch gesehen mit seinem damaligen Display in der Tradition des „Monumentalen Museums“.

⁷⁵⁰ Vgl. ebd., 101–103. Das Publikum war von dem neu eröffneten Museum begeistert, während das Fachpublikum das Display und die Architektur in vielfältiger Form kritisierte.

⁷⁵¹ Vgl. Noelke/Bock 1993, 6; Dietrich 1988, zum Jahr 1918 (keine fortlaufenden Seitenzahlen).

⁷⁵² Vgl. Noelke/Bock 1993, 6; Dietrich 1988, zum Jahr 1918 (keine fortlaufenden Seitenzahlen).

⁷⁵³ Vgl. Noelke/Bock 1993, 6; Westermann-Angerhausen 2006, 21. Diese Veränderung in der Organisationsstruktur basiert auf der Neuordnung der Kölner Museen 1931/32; vgl. Westermann-Angerhausen 2013, 217; Claußen 2009, 124.

⁷⁵⁴ Vgl. Noelke/Bock 1993, 6; Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 11; Westermann-Angerhausen 2006 21.

⁷⁵⁵ Vgl. Claußen 2009, 124.

⁷⁵⁶ Vgl. Beer 2018, 18; Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 11 f.; dies. 2013, 218, das museale Display im Sinn der „Neuen Sachlichkeit“ soll den geringen finanziellen Möglichkeiten des Museums und seiner Trägerin der Stadt Köln geschuldet gewesen sein. Zum Zeitpunkt der Eröffnung soll es jedoch Avantgarde im museologischen Sinne gewesen sein. Das Display soll Fritz Wittes Engagement für die „zeitgenössisch« religiöse Kunst“ und Wittes Kontakten zu den „Künstlern des Expressionismus“ geschuldet sein. Es können beide Aspekte, sowohl die knappen finanziellen Mittel als auch die Verbindung zu den Expressionisten, die Basis für den Phänotyp des musealen Displays begründet haben.

⁷⁵⁷ Vgl. Westermann-Angerhausen 2013, 217 f. Im rechtsrheinischen Köln in Deutz wurde ein „Museumsviertel“ mit dem Museum Schnütgen und dem in der Heribertabtei neu zu eröffnenden Rheinischen Museum geplant.

⁷⁵⁸ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=295&tid=125&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 25.11.2013; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 14; Beer, Manuela, in Museen im Rheinland 04/06, S. 3, Informationen für die rheinischen Museen, »(...) großzügig der Stadt Köln zum Geschenk gemacht« –100 Jahre Schenkung Schnütgen“, <http://www.rheinischemuseen.lvr.de/app/rama/pdf/0604Beer.pdf>. Zuletzt eingesehen am 13.12.2017.

⁷⁵⁹ Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 13; Beer 2018, 18; Westermann-Angerhausen 2013, 219, verweist darauf, dass es zu diesem Zeitpunkt schon museale Vorbilder von „umgenutzten Kirchengebäuden“ gab.

Historisch betrachtet wird die museale Nutzung der romanischen Basilika durch das Museum Schnütgen zu Beginn des 19. Jahrhunderts präfiguriert, als die Cäcilienkirche als Depot für säkularisierte Artefakte genutzt wurde.⁷⁶⁰ In den folgenden Jahren finden immer wieder Umbau- und Sanierungsmaßnahmen sowie Neukonzeptionen statt.⁷⁶¹ Im September 2009 bis zu seiner Wiedereröffnung im Oktober 2010 wird es komplett geschlossen. Es werden Sanierungsarbeiten am „Bandanbau“ mit dem Übergang in die Cäcilienkirche und Bauarbeiten im neu gestalteten Gartenbereich des sog. Cäciliengartens ausgeführt.⁷⁶²

Das Museum besteht heute architektonisch aus dem Ausstellungsbereich des im Herbst 2010 neu eröffneten Erweiterungsbaus, dem Cäciliengarten,⁷⁶³ sowie der romanischen Cäcilienkirche.⁷⁶⁴ Seit der Eröffnung des Neubaus 2010 ist es über den Erweiterungsbau mit dem benachbarten Rautenstrauch-Joest-Museum, einem ethnografischen Museum, verbunden.⁷⁶⁵

Sie sind jedoch alle profaniert [Anmerkung der Verfasserin]. Die genannten Vorbilder lauten wie folgt:

a) Die gotische Barfüßerkirche in Basel, die vom Historischen Museum seit der Eröffnung am 28.04.1894 genutzt wird. Vgl. dies. 2013, 219; <http://www.hmb.ch/ueber-das-museum.html>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2017.

b) Das Unterlindenmuseum im französischen Colmar, das am 03.04.1853 als „Musée Unterlinden“ im Kloster der Colmarer Dominikanerinnen eröffnet worden ist. Vgl. dies. 2013, 219; <http://www.musee-unterlinden.com/de/musee/histoire-du-musee/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2017.

c) Das Augustiner-Museum in Freiburg; das im Jahr 1810 säkularisierte Kloster der Augustiner-Eremiten ist 1921 zum Museum umgebaut worden. Das Museum beherbergte die städtischen Sammlungen und das Freiburger Diözesanmuseum. Vgl. dies. 2013, 219; <http://www.freiburg.de/pb/,Lde/545885.html>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2017.

d) Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg nutzt ab 1857 den „Kernbau“ des „gotischen Kartäuserklosters“ am südlichen Rand der Nürnberger Altstadt. Vgl. dies. 2013, 219; <http://www.gnm.de/museum/geschichte-und-architektur/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2017.

Einen weiteren Einfluss auf die museale Präsentation in der Cäcilienbasilika soll das *Fogg Art Museum*, das Universitätsmuseum der Universität Harvard, gehabt haben. Herrmann Schnitzler, Assistent von Wilhelm Koehler, hat es kennengelernt. [<https://www.harvardartmuseums.org/about/history-and-the-three-museums>; <https://www.doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/historical-records/75th-anniversary/blog/wilhelm-koehler-first-senior-fellow-in-charge-of-research>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2017], dies. 2013, 220 f.

⁷⁶⁰ Vgl. Westermann-Angerhausen 2013, 218 f.

⁷⁶¹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=295&tid=125&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 25.02.2013. Westermann-Angerhausen 2013, 221; Beer 2018, 20.

⁷⁶² Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=295&tid=125&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 25.02.2013; Beer 2018, 20.

⁷⁶³ Die Cäcilienkirche ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Flachdecke und zweizoniger Wandgliederung; vgl. Claußen 2009, 127.

⁷⁶⁴ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=167&tid=95&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 13.12.2013.

⁷⁶⁵ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=167&tid=95&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 13.12.2013; Claußen 2009, 131 ff.; Westermann-Angerhausen 2013, 224; Rautenstrauch-Joest-Museum: <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum>. Cäcilienstraße 29–33, 50676 Köln. Zuletzt eingesehen am 13.12.2013.

5.3 Kommentierter Rundgang durch die Dauerausstellung

Der Rundgang durch das Museum Schnütgen mit seinen unterschiedlichen Ausstellungsabschnitten gliedert sich in „diachronischer Anordnung, Kunstgattungen und Themen“, die einander abwechseln.⁷⁶⁶ Eine „stilchronologische“ Anordnung im Kontext der Ausstellung findet nicht statt.⁷⁶⁷

5.3.1 Der Museumsbau

Der Rundgang gliedert sich in 16 aufeinanderfolgende, thematische Abschnitte, die unabhängig vom Laufweg durch die Ausstellung erkundet werden können.⁷⁶⁸ Direkt am Eingang zur Ausstellung wird der Rezipient durch eine Tafel über das neue Museum Schnütgen (seit 2010) informiert.⁷⁶⁹ Der Besucher wird gleichzeitig eingeladen und aufgefordert, die „Kunst des Mittelalters“ im Museum Schnütgen zu erleben.⁷⁷⁰ Er soll sich auf die „Suche nach den Wurzeln der christlichen Kunst und Kultur“ begeben.⁷⁷¹ Leitthemen sollen dabei die großen Fragen der Menschheit damals wie heute sein, die die Menschen gleichermaßen beschäftigen und wie sie sich im christlichen Glauben und der Suche nach Spiritualität äußern.⁷⁷² Beide können den Menschen Halt in ihrem Leben vermitteln.⁷⁷³

Der Besucher soll vorab inhaltliche Informationen über das Thema der Ausstellung und deren christlichen Hintergrund erhalten und es sollen mögliche Parallelen zwischen den divergierenden Lebensumständen des Mittelalters und des zeitgenössischen Museumsbesuchers hergestellt und mögliche Schwellenängste genommen werden.⁷⁷⁴

Zu Beginn der Ausstellung, im Zugang des Museums, werden Kapitell- und Steinfragmente mit Glasmalereifenstern, die Szenen des Altenberger Kreuzgangzyklus aus dem Kloster Altenberg beinhalten, kontrastierend gegenübergestellt.⁷⁷⁵ Thema dieses Ausstellungsabschnittes ist

⁷⁶⁶ Vgl. Westermann-Angerhausen 2013, 224.

⁷⁶⁷ Vgl. ebd.

⁷⁶⁸ Die Dauerausstellung des Museum Schnütgen wird sukzessive durch Fokus-Ausstellungen thematisch verändert. Auch gibt es immer wieder Veränderungen in der Ausstellungspräsentation. Aus diesem Grunde kann es zu Abweichungen von der hiesigen Darstellung durch die Verfasserin kommen. Die dargestellte Präsentation bezieht sich auf den Zeitraum 2013–2015. Veränderungen innerhalb der Präsentation werden innerhalb der Darstellung durch die Verfasserin kurz aufgegriffen.

⁷⁶⁹ S. am Zugang zum Museum, rechter Hand, die Informationstafel.

⁷⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷⁷¹ Vgl. ebd.

⁷⁷² Vgl. ebd.

⁷⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁷⁵ Vgl. Beer 2015, 148; Westermann-Angerhausen 2013, 224; Thome 2015, 76–96, zur Nutzung und Musealisierung architektonischer Elemente und Fragmente des Mittelalters. Die Inszenierung mittelalterlicher Architektur im Museum.

das „Abbild der himmlischen Jerusalem-Steinskulptur.“⁷⁷⁶ Gleich zu Beginn des Rundgangs wird der Besucher mit mannigfaltigen Grundprinzipien und Fragestellungen des christlichen Glaubens und der christlichen Sakralarchitektur konfrontiert. Das Besondere an dieser Präsentation ist, dass die Fenster des Kreuzganges vor großen Glasfenstern präsentiert werden, so dass diese den unterschiedlichen Lichtverhältnissen zu den verschiedenen Tageszeiten ausgesetzt sind.⁷⁷⁷ Diese Form der Präsentation versetzt den heutigen Besucher in die Lage, sich eine Vorstellung von dem ursprünglichen Seherlebnis zu den unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten zu machen.⁷⁷⁸

Der zweite Abschnitt des Rundganges durch die Ausstellung „Himmelslicht“ widmet sich weiteren Fragmenten der Glasmalerei und der Steinskulptur.⁷⁷⁹ Dieser Teil soll den Leitspruch Alexander Schnütgens „Sammelt die Stücklein, damit sie nicht untergehn“ in Szene setzen.⁷⁸⁰ Er zeigt Glasfragmente, die um 1802, verursacht durch die Säkularisierung und die damit verbundene Auflösung vieler Klöster und Kirchen samt deren Schätzen in Köln und dem Rheinland, verkauft wurden.⁷⁸¹ Durch den Verbleib der Objekte in wichtigen Sammlungen konnten diese gesichert und dem Rheinland erhalten bleiben. Große Teile der Glasmalerei wurden jedoch nach England verkauft. Diese Fragmente aus dem 13.–16. Jahrhundert ermöglichen es dem Besucher, die Entwicklung der Glasmalerei exemplarisch nachzuvollziehen.⁷⁸²

Dieser zweite Teil der Ausstellung widmet sich nicht nur singular der Glasmalerei unter dem Aspekt „Himmelslicht“, sondern auch mit dem „Schmuck für Bürgerhäuser und Privatkapellen – Kabinettscheiben“. ⁷⁸³ Gezeigt werden verschiedene Kabinettscheiben, die einzeln oder zusammengehörig präsentiert werden. Sie sind nach unterschiedlichen Ordnungskriterien aufgestellt. Dieser Teil der Ausstellung repräsentiert exemplarisch das ursprüngliche, bürgerlich-

⁷⁷⁶ Vgl. Beer 2015, 148; Westermann-Angerhausen 2013, 224; Thome 2015, 76–96.

⁷⁷⁷ Vgl. Lyman, Brigitte: Unsichtbare Glasgemälde, in: Legner 1981, 36–38 zur Abhängigkeit der Glasmalerei vom Licht und zum kunsthistorischen Wert der Glasmalerei für die Beurteilung der verschiedenen Kunstgattungen untereinander.

⁷⁷⁸ S. Ausstellungsrundgang Winter 2013; vgl. Westermann-Angerhausen 2013, 224.

⁷⁷⁹ Vgl. Beer 2015, 148; Thome 2015, 76–96. [Neubau – große Ausstellungshalle (seit 2006). a. Himmelslicht].

⁷⁸⁰ Vgl. Informationstafel „Himmelslicht“ in der Dauerausstellung. [Neubau – große Ausstellungshalle (seit 2006), a. Himmelslicht].

⁷⁸¹ Vgl. ebd.

⁷⁸² Vgl. ebd.

⁷⁸³ Vgl. Informationstafel „Schmuck für Bürgerhäuser und Privatkapellen – Kabinettscheiben“ in der Dauerausstellung. [Neubau – große Ausstellungshalle (seit 2006). b. Schmuck für Bürgerhäuser und Privatkapellen – Kabinettscheiben]. S. a. Beer 2015, 148.

private Umfeld, auf den der Name der „Kabinettscheiben“ zurückgeht, sowie deren künstlerische und thematische Vielfalt.⁷⁸⁴

Der dritte Teil „Festkleider für den Gottesdienst“ zeigte bis zur Neugestaltung durch eine Fokus-Ausstellung im Mai 2013 liturgische Messgewänder und Kunstobjekte, die für die Feier der Messe und zur Ausgestaltung des Kirchenraumes verwendet wurden.⁷⁸⁵ Er ist im ehemaligen Foyer angesiedelt, einem relativ dunklen Übergang zwischen dem Neubau des Museums und der Cäcilienkirche, und hält für die Textilien optimale Bedingungen bereit. Gezeigt wurden beispielsweise fünf Kaseln aus dem 14./15. Jh., das „Altenburger Ornat“,⁷⁸⁶ 1700–1725, und verschiedene Gefäße zur rituellen Händewaschung.⁷⁸⁷ Die ausgestellte Auswahl ritueller Messgewänder, Stofffragmente und an textilen Zubehör sollte dem Rezipienten die Möglichkeit eröffnen, einen möglichst umfangreichen Einblick in das mannigfaltige Spektrum der Textilkunst vom 4. bis zum 19. Jh. zu bekommen.⁷⁸⁸ Seit der Fokus-Ausstellung werden hier liturgische Gewänder aus dem 14.–15. Jahrhundert ausgestellt, die mithilfe von weiteren Objekten kontextualisiert werden.⁷⁸⁹ Die Rezipienten sollen nicht allein die liturgischen Gewänder und die feierliche Messe „erleben“, sondern vielmehr auch das eher unbekanntere Ankleideritual und die spirituelle Metamorphose des Klerikers nachvollziehen können.⁷⁹⁰

⁷⁸⁴ Vgl. Informationstafel „Schmuck für Bürgerhäuser und Privatkapellen – Kabinettscheiben“ in der Dauerausstellung. [Neubau – große Ausstellungshalle (seit 2006). b. Schmuck für Bürgerhäuser und Privatkapellen – Kabinettscheiben].

⁷⁸⁵ Vgl. Informationstafel „Festkleider für den Gottesdienst“ in der Dauerausstellung; [Ehemaliges Foyer. Feierliche Kleidung zur Vorbereitung auf den Gottesdienst, Festkleider für den Gottesdienst. Bis zur Fokusaussstellung 2013]; Seide statt Sünde. Feierliche Kleidung zur Vorbereitung auf den Gottesdienst, 23. Mai 2013 – 24. August 2014. Vgl. <http://www.museum-schnuetgen.de/Seide-statt-Suende>. Zuletzt eingesehen am 06.08.2019.

⁷⁸⁶ Vgl. Informationstafel „Festkleider für den Gottesdienst“ in der Dauerausstellung; [Ehemaliges Foyer. Feierliche Kleidung zur Vorbereitung auf den Gottesdienst, Festkleider für den Gottesdienst. Bis zur Fokusaussstellung 2013]; Seide statt Sünde. Feierliche Kleidung zur Vorbereitung auf den Gottesdienst, 23. Mai 2013 – 24. August 2014; Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 122 f. Kasel des Ornats aus dem Altenberger Dom, Italien (Venedig?), 1700–1720, Silber- und Seidenstickerei auf Leinen, 109 × 67 cm, Inv.-Nr. P 334.

⁷⁸⁷ Exemplarische Auswahl aus den im ehemaligen Foyer des Museum Schnütgen ausgestellten Objekten. [Ehemaliges Foyer. Feierliche Kleidung zur Vorbereitung auf den Gottesdienst, Festkleider für den Gottesdienst. Bis zur Fokusaussstellung 2013].

⁷⁸⁸ Vgl. Informationstafel „Festkleider für den Gottesdienst“ im Bereich des ehemaligen Foyers. Feierliche Kleidung zur Vorbereitung auf den Gottesdienst, [Festkleider für den Gottesdienst. Bis zur Fokusaussstellung 2013]; Beer 2015, 148.

⁷⁸⁹ Vgl. Museum Schnütgen 2016, 33.

⁷⁹⁰ Vgl. <http://www.museum-schnuetgen.de/Seide-statt-Suende>. Zuletzt eingesehen am 06.08.2019.; Begleitheft zur Fokus-Ausstellung Seide statt Sünde. Feierliche Kleidung zur Vorbereitung auf den Gottesdienst, 23. Mai 2013 – 24. August 2014, S. 1. http://www.museenkoeln.de/Downloads/schnuetgen/broschuere_seide-statt-suende.pdf. Zuletzt eingesehen am 06.08.2019.

5.3.2 St. Cäcilien

Der vierte Aspekt der Ausstellung zeigt im Vorraum der Nordempore von St. Cäcilien zwei Madonnen und verschiedene Heiligenfiguren.⁷⁹¹ Der fünfte Teil der Ausstellung auf der Nordempore von St. Cäcilien trägt den Titel „Kostbare Hülle für Himmelsschätze“.⁷⁹² Es sind unterschiedlichste Reliquiare und Reliquienostensoren aus Gold, mit Glas- oder Kristallzylindern, goldene Medaillons sowie Korpus- und Brustkreuze aus dem 13. und dem 14. Jh. ausgestellt.⁷⁹³

Im nördlichen Seitenschiff von St. Cäcilien ist der sechste Ausstellungsabschnitt mit dem Titel „Gott wird Mensch: Christus und seine Familie“ zu sehen.⁷⁹⁴ Ausgestellt werden verschiedene Madonnen und Holzskulpturen von Heiligen.⁷⁹⁵ Dieser Bereich der Ausstellung zeigt einen wesentlichen Schwerpunkt der Sammlung des Museum Schnütgen, die Darstellungen der Anna Selbdritt, der Mutter Mariens, die es als Figurengruppe in unterschiedlichsten Varianten gibt und die im Mittelalter für die Stadt Köln und ihre Marienverehrung eine wichtige Figur darstellt. Einzelne Ausstellungsobjekte stehen auch exemplarisch für unterschiedliche Frömmigkeitsaspekte und thematisieren diese singular.⁷⁹⁶ Die „thronende Muttergottes“, der das Christuskind fehlt, das ursprünglich in ihrem Schoß lag, weist am Sockel des oktogonalen Thronfußes eine Inschrift mit der Angabe der Stifterin des Objektes auf.⁷⁹⁷ Diese Nonne gehörte wahrscheinlich zum Klarenkloster in Köln, deren Mitglieder sehr vermögend waren, und aus dem eine Vielzahl von erhaltenen Objekten stammt.⁷⁹⁸ Es wird bei diesem Objekt, gestützt auf seine Größe, von einer privaten Nutzung in der klösterlichen Zelle der Stifterin ausgegangen.

⁷⁹¹ Vgl., [St. Cäcilien – Nordemporevorraum]. Dieser Teil der Ausstellungsteil verfügt über keinen eigenen Titel oder eine eigene Informationstafel.

⁷⁹² Vgl. Informationstafel „Kostbare Hülle für Himmelsschätze“; [St. Cäcilien – Nordempore. Kostbare Hüllen für Himmelsschätze].

⁷⁹³ Vgl. ebd.; Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 108.

⁷⁹⁴ Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 27–52; Claußen 2009, 148–154. Dieser Teil der Ausstellung verfügt über keinen eigenen Titel oder eine eigene Informationstafel.

⁷⁹⁵ Stand Januar 2013: Thronende Muttergottes, Köln um 1300, Inv.-Nr. A 52; hl. Anna Selbdritt, Köln um 1490, Inv.-Nr. A 975; Maria in Mitten heiliger Jungfrauen, Nussbaum, Inv.-Nr. A 95; hl. Anna Selbdritt, Köln, um 1480, Linde, 45, 5 × 31 × 18 cm, Inv.-Nr. A 1088, vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 49; Kendenicher Madonna, Köln, um 1270–1280, Nussbaum, Eiche, 107 × 46,5 × 45 cm, Inv.-Nr. A 45, [Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 36]; Zwei Cherubim, Köln, um 1230, Eiche, 74,5 × 19,5 × 11 cm; Inv.-Nr. A 846, 72,5 × 20,5 × 11 cm, Inv.-Nr. A 847, [Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 130]; Kat. Köln 2018a, 138 f.; Kat. Köln 2018a, 136 f. Aachener Madonna, Köln, um 1230, Eiche, 102 × 50 × 43,5 cm, Inv.-Nr. A 15, vgl. [Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 30]; Maria von einer Triumphkreuzgruppe, Inv.-Nr. A 1058.

⁷⁹⁶ Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 48.

⁷⁹⁷ Vgl. ebd.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd.

Das mobile Christuskind oder „Seelenrösterlein“,⁷⁹⁹ ist ein herausragendes Spezifikum dieser thronenden Muttergottes und ein spezieller Aspekt der klösterlichen Frömmigkeit.⁸⁰⁰

In der Sakristei von St. Cäcilien, die vom Chor des Kirchenraumes über einige wenige Stufen zu erreichen ist, wurden bis Ende November 2015 unter dem Titel „Schatzkammer“ eine Vielzahl von kostbaren Objekten ausgestellt, die sich über Jahrhunderte erhalten haben. Oftmals befinden sie sich in einem besseren Zustand als vergleichbare Objekte aus privatem Besitz.⁸⁰¹ Die Sakristei der Cäcilienkirche war bis 2015 ein „fiktives Schatzhaus“, das sich wie die kontinuierlich mit der Zeit angewachsenen Kirchenschätze konstituierte.⁸⁰² Ausgestellt waren Objekte, die auf Grund ihres Kunst- oder Materialwertes aufbewahrt wurden, z. B. Kelche, Ziborien, Monstranzen, Ostensorien oder kostbare Objekte, die der privaten Andacht dienen sollten.⁸⁰³ Im Rahmen einer Fokus-Ausstellung wurde die Sakristei der Cäcilienkirche thematisch umgestaltet.⁸⁰⁴ Seitdem gibt es eine gattungsübergreifende Fokussierung auf das Thema der Heiligen- und Reliquienverehrung. Im Mittelpunkt dieser Präsentation steht die Krönung der Heiligen Gereon und Viktor durch Christus.⁸⁰⁵

Der Ausstellungsbereich innerhalb des Chores von St. Cäcilien steht unter dem programmatischen Titel „Gottesdienst als Himmelsschau“.⁸⁰⁶ Thematisiert wird die besondere Stellung des Gottesdienstes als Ausdruck des gelebten christlichen Glaubens im Mittelalter.⁸⁰⁷ Der Hauptaltar als liturgisches Zentrum einer Kirche wird durch den heutigen Altar der Kirche St. Cäcilien symbolisiert. Er findet sich in mehreren Aspekten der Ausstellung wieder.⁸⁰⁸ Zum einen

⁷⁹⁹ S. zu diesem Frömmigkeitsphänomen z. B. die Ausstellung „Seelenkind. Verehrt, verwöhnt, verklärt: Das Jesuskind in Bayerns Frauenklöstern“ im Diözesanmuseum Freising, 25. November 2012–10. Februar 2013. S. <http://www.dimu-freising.de/seelenkind/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2013.

⁸⁰⁰ Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 39.

⁸⁰¹ Schnütgen Museum, Sakristei, St. Cäcilien [St. Cäcilien – Sakristei. Heiligen und Reliquienverehrung. Schatzkammer bis November 2015]; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 136; Informationstafel „Schatzkammer“ im Bereich [St. Cäcilien – Sakristei. Heiligen und Reliquienverehrung. Schatzkammer bis November 2015]; Laube 2011, 39, 49; Flügel 2009, 38; Bonnet 2008, 54 f., „Museen als kulturelle ‚Schatztruhen‘ für die Allgemeinheit zugänglich zu machen“.

⁸⁰² Vgl. Laube 2011, 39, 49; Flügel 2009, 38; Bonnet 2008, 54 f. Dieses ist jedoch kein neues „Phänomen“ oder eine neue Form der Aufbewahrung von Kirchenschätzen. Frühchristliche Kirchen stellten analog zu dem Vorbild antiker Tempel eine Form von Schatzhäusern dar, in denen der durch Ankäufe und vor allem durch private Schenkungen angehäufte Reichtum des Kirchenschatzes zu seinem Schutz aufbewahrt und präsentiert wurde; vgl. Mango 1986, 3.

⁸⁰³ Vgl. Laube 2011, 39, 49; Flügel 2009, 38; Bonnet 2008, 54 f.; Mango 1986, 3; Gerhards 2013, 31 f.

⁸⁰⁴ Vgl. Fokus Ausstellung 27.11.2015–30.10.2016. Museum Schnütgen 2016, 39. <http://www.museum-schnuetgen.de/Auf-den-Spuren-von-Reliquien-und-Heiligen>. Zuletzt eingesehen am 30.07.2019.

⁸⁰⁵ Vgl. ebd.

⁸⁰⁶ S. Schnütgen Museum, Chor. Gottesdienst als Himmelsschau. St. Cäcilien; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 116, „Gottesdienst als Fest“; Informationstafel „Gottesdienst als Himmelsschau“ im Bereich des Chors der Basilika; Claußen 2009, 140–143.

⁸⁰⁷ Vgl. Claußen 2009, 143.

⁸⁰⁸ Vgl. ebd.

steht der Altar dort als Objekt der Ausstellung und markiert den Höhepunkt des Ausstellungsraumes. Aber er ist auch Basis dafür, dass die St. Cäcilienkirche heute noch eine geweihte Kirche ist.⁸⁰⁹

Das Chorgestühl, in dem sich das Konvent zu seinen kanonischen Stundengebeten versammelte, ist innerhalb des Kirchenraumes an dem Ort lokalisiert, an dem es auch im Mittelalter an seinem ursprünglichen Aufstellungsort in Wasserburg am Niederrhein aufgestellt war.⁸¹⁰ Über dem Altar hängt ein Kreuz.⁸¹¹ Ein Lesepult aus dem 16. Jh., eine Kanzeluhr, Leuchterenengel und eine goldene Tafel aus der Kirche St. Ursula in Köln sind weitere Elemente, die den Chor bereichern.^{812,813}

Der neunte Aspekt der Ausstellung „Passion und Erlösung: Gott als Opfer“ zeigt im südlichen Seitenschiff von St. Cäcilien verschiedene Objekte, die Elemente der Passionsgeschichte darstellen.⁸¹⁴ Passionsdarstellungen mit der Kreuzigung Jesu waren in der „mittelalterlichen Kunst“ ein wichtiges Thema.⁸¹⁵ Diese Objekte sollen verstärkt die Empathie des Rezipienten ansprechen, ganz im Sinne des spätmittelalterlichen, religiösen Schaubedürfnisses, durch das der Mensch das Leid Christi nachempfinden sollte.⁸¹⁶

Der Bereich auf der Südepore von St. Cäcilien steht in der heutigen Ausstellung unter keinem expliziten Titel. Westermann-Angerhausen/Täube bieten für diesen Abschnitt „Fromme Bilder für den Hausgebrauch“ als Titel an.⁸¹⁷ Es sind in diesem Bereich verschiedene Madonnen- und Heiligenskulpturen aus Holz ausgestellt, die für die private Frömmigkeit bestimmt waren. Als Beispiel sei die „Ollesheimer Madonna“ genannt.⁸¹⁸ Im Vorraum der Südepore werden unter dem Titel „Heiligenbilder für den Export“ verschiedene Holzskulpturen von

⁸⁰⁹Vgl. Claußen 2009, 143; Westermann-Angerhausen 2013, 224.

⁸¹⁰ Wasserburger Chorgestühl, Niederrhein, um 1298, Eiche, Inv.-Nr. A 802.

⁸¹¹ Kruzifix, Westfalen, um 1280, Eiche, Inv.-Nr. A 20.

⁸¹² Lesepult, Deutschland, 16. Jh., Eisen geschmiedet, Inv.-Nr. L 12; Kanzeluhr, Breinum bei Hildesheim, um 1650–1700, Holz, Grünglas, roter Sand, Inv.-Nr. A 1065.

⁸¹³ Stand: Januar 2013. Reliquienschrein, um 1500–1510, Holz, bemalt, Inv.-Nr. A 296. Verschiedene Reliquienbüsten. Leuchterenengel, Köln, um 1470–1480, Inv.-Nr. A 33, A 34. Goldene Tafel aus St. Ursula, Köln u, 1170, Holzkern, vergoldetes Kupferblech, Bronzeguss, vergoldet, Malerei, Köln, um 1400–1480 und 1844, Inv.-Nr. G 564.

⁸¹⁴ S. Schnütgen Museum St. Cäcilien, südliches Seitenschiff „Passion und Erlösung: Gott als Opfer“; vgl. Claußen 2009, 155–163.

⁸¹⁵ Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 54.

⁸¹⁶ Vgl. ebd., 62.

⁸¹⁷ S. Schnütgen Museum, St. Cäcilien, Südepore, „Fromme Bilder für den Hausgebrauch“; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 8, 11.

⁸¹⁸ Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube, 8, 33, 85; Heiliger Johannes, Inv.-Nr. A 978; hl. Dionysius, Inv.-Nr. A 894; Thronende Muttergottes, Inv.-Nr. A 773; Reliquienbüste mit Kruseler, Köln, um 1350, Nussbaum, 44 × 33 × 23 cm, Inv.-Nr. A 97; Ollesheimer Madonna, Köln, um 1260–1270, Buche, 81 × 21 × 20,5 cm, Inv.-Nr. A 1054. Madonna auf dem breiten Thronsitze, Köln, um 1270, Eiche, 61,5 × 46 × 20 cm, Inv.-Nr. A 46.

Heiligen, Schreinkästen und Altaraufsätze gezeigt.⁸¹⁹ Auf der Westempore sind „acht Propheten aus dem Kölner Rathaus“ aufgestellt.⁸²⁰

Das Hauptschiff von St. Cäcilien stellt Werke des Museums unter dem Titel „Hauptwerke im Zentrum“ in den Fokus des Besuchers.⁸²¹ Es sind nur einige wenige ausgesuchte Werke aus der Sammlung des Museum Schnütgen ausgestellt.⁸²² Es handelt sich insgesamt nur um fünf Objekte, vier davon sind den vier frei stehenden Pfeilern des Hauptschiffes „vorgelagert“.⁸²³ Das Georgskruzifixus,⁸²⁴ der hl. Hieronymus,⁸²⁵ der hl. Nikodemus⁸²⁶ und die Anbetung der hl. Drei Könige.⁸²⁷ Das *Cruzifixus Dolorosus*⁸²⁸ hängt frei zwischen zwei Pfeilern.⁸²⁹ Zusätzlich gibt es ein paar schwarze Bänke für den Rezipienten, damit dieser den Raumeindruck und die ausgesuchten Objekte ganz auf sich wirken lassen kann.⁸³⁰

⁸¹⁹ S. Schnütgen Museum, St. Cäcilien, Südemporen-Vorraum, „Heiligenbilder für den Export“; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 8; „Schreinkasten“: Christus erscheint Maria Magdalena (*Noli me tangere*) Brüssel um 1500–1510, Schreinkasten um 1960 (?), Eiche, Inv.-Nr. A 856. Heilige Cecilia, um 1520, Mechelen, Inv.-Nr. A 231; hl. Maria Magdalena, um 1520, Mechelen, Inv.-Nr. A 767; heilige Barbara, Mechelen, um 1500–1530, Sammlung Rau für Unicef, GR 2.143. Altaraufsatz mit Passionsszenen, Brüssel, Umkreis Jan Borren d. J., um 1520, Eiche, Inv.-Nr. A 1095. Und weitere Objekte.

⁸²⁰ „Die acht Propheten aus dem Kölner Rathaus“ waren als Teil der Sonderausstellung: „Im Fokus. Die Kölner Rathauspropheten. Skulptur um 1400 für Bürgerschaft und Kirche“, vom 19. September 2012–7. April 2013 zu sehen. Seitdem sind sie ein fester Bestandteil der Dauerausstellung. S. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=1833&tid=235&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 02.12.2013. Ausst.-Kat. Köln 2011, 364 f.; Kat. Köln 2018a, 240 f.

⁸²¹ Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 8.

⁸²² Vgl. ebd.; die Konzentration auf die Hervorhebung einzelner markanter Objekte der Sammlung Schnütgen ist ein historisches Stilmittel der musealen Inszenierung des Museum Schnütgen seit der Neuinszenierung der Sammlung durch Fritz Witte 1932.

Die „in medio ecclesiae“, die in der mittelalterlichen Kirchenarchitektur eine besondere Bedeutung aufwies, ist in der Inszenierung seit 2010 frei gelassen, sodass der Rezipient von der Westempore von St. Cäcilien in den Altarraum blicken kann. Er kann den Blick längs durch das gesamte Längsschiff der Basilika auf den Chor der Basilika richten. Vgl. Beer 2015, 145.

⁸²³ Vgl. Beer 2015, 145.

⁸²⁴ Kat. Köln 2018a, 54–56, Kruzifixus aus St. Georg in Köln, Köln, letztes Drittel 11. Jahrhundert. Kruzifixorso, sog. „Kruzifixus von St. Georg“. Köln, letztes Drittel 11. Jh., Weide, 189,5 × 52 × 38 cm, Inv.-Nr. A 9; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 56 f.

⁸²⁵ Hl. Hieronymus, Köln, um 1520, Linde, 153 × 80 × 44 cm, Inv.-Nr. A 201; [Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 81].

⁸²⁶ Hl. Nikodemus, Inv.-Nr. A 965.

⁸²⁷ Anbetung der hl. Drei Könige, Inv.-Nr. A 1082, Meister Arnt von Kalkar und Zwolle, 1480–1485, Eiche, 137 × 101 × 40 cm; Kat. Köln 2018a, 300 f.

⁸²⁸ *Cruzifixus Dolorosus*, Köln, um 1370, Nussbaum, 162 × 99 × 28 cm, Inv.-Nr. A 362; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 58.

⁸²⁹ Vgl. ebd.

⁸³⁰ Blick in das Hauptschiff der Cäcilienkirche. Quelle: Homepage des Museum Schnütgen, <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=1871&tid=240&kontrast=&schrift=>. [Zuletzt eingesehen am 21.10.2013]. Vgl. Woelk/Beer 2018, 10, 20, Abb.: 9.

diese Konzentration und Fokussierung singulärer Hauptwerke ist ein historisches Stilelement der musealen Inszenierung des Museum Schnütgen. Vgl. Beer 2015, 146.

Der Vorraum der Krypta von St. Cäcilien beinhaltet den Teil „Handelnde Bildwerke“.⁸³¹ Es sind drei Objekte ausgestellt, eine weibliche Figur (Maria),⁸³² ein Schmerzensmann⁸³³ und zwei Engel mit Spruchbändern.⁸³⁴ Die Krypta von St. Cäcilien steht unter dem Motto: „Memento mori – Große Kunst im Kleinformat für Sammler und private Frömmigkeit“.⁸³⁵

5.3.3 Die Studiensammlung

Der letzte Aspekt des Rundganges beinhaltet die sog. „Studiensammlung“ des Museums.⁸³⁶ Sie ist in 54 einzelnen, verglasten Schubladen ausgestellt und beinhaltet als weiteren Bestandteil die Faksimilesammlung des Museums.⁸³⁷ Diese Sammlung ist heute im denkmalgeschützten ehemaligen Bibliotheks- und Verwaltungsanbau des Museums an der Südseite der Cäcilienkirche lokalisiert, der 1956 von Karl Band,⁸³⁸ einem Kölner Architekten, errichtet worden ist.⁸³⁹ Sie beinhaltet 450 kleinformatige Einzelobjekte und bildet eine Ergänzung zu den Objekten der Schausammlung.⁸⁴⁰ Die dort gezeigten Objekte stammen auch nicht sämtlich aus dem Mittelalter, sondern verdeutlichen exemplarisch die Sammelleidenschaft Alexander Schnütgens.⁸⁴¹ Die Studiensammlung steht für das Leitwort Alexander Schnütgens „Colligite fragmenta ne pereant“ – „Sammelt die übrig gebliebenen Stücklein, damit sie nicht untergehen.“⁸⁴²

⁸³¹ S. Schnütgen Museum – St. Cäcilien, Hauptschiff.

⁸³² Weibliche Figur (Maria), Inv.-Nr. A 829.

⁸³³ Schmerzensmann, Inv.-Nr. A 820.

⁸³⁴ Zwei Engel mit Spruchbändern, Köln, um 1530, Linde, 17×51×23 (a); 132×51×23 (b), Inv.-Nr. A 860 a, b; vgl. Kat. Köln 2018a, 378 f.

⁸³⁵ S. Schnütgen Museum, St. Cäcilien, Hauptschiff.

⁸³⁶ S. Schnütgen Museum – Studiensammlung.

⁸³⁷ S. Begleitheft zur Studiensammlung: Die Studiensammlung im Museum Schnütgen, S. 3; S. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/download/Studiensammlung.pdf>. Zuletzt eingesehen am 03.12.2013.

⁸³⁸ Karl Band, Architekt * 8. November 1900, Köln–† 6. Oktober 1995, Köln.

S. <http://deu.archinform.net/arch/3734.htm>. Zuletzt eingesehen am 03.12.2013.

⁸³⁹ S. Begleitheft zur Studiensammlung: Die Studiensammlung im Museum Schnütgen, S. 4; S. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=968&tid=187&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 03.12.2013.

⁸⁴⁰ Vgl. Broschüre zur Studiensammlung des Museum Schnütgen, S. 4; s. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/download/Studiensammlung.pdf>. Zuletzt eingesehen am 03.12.2013.

⁸⁴¹ Vgl. ebd.

⁸⁴² Vgl. Beer 2018, 16.

5.3.4 Der Cäciliengarten

Der Cäciliengarten des Museum Schnütgen ist an der Südseite von St. Cäcilien und dem Anbau von Karl Band von 1956 lokalisiert.⁸⁴³ Der Garten besteht seit der Neueröffnung des Museums 2010 als „Ausstellungsraum unter freiem Himmel“.⁸⁴⁴ Dieser paradiesähnliche Ort, der dem heutigen Besucher Ruhe und Entspannung geben kann, eröffnet zugleich Einblicke in die Pflanzenwelt und ihre vielfältige religiöse und medizinische Bedeutung.⁸⁴⁵ Der Garten verfolgt zudem einen interkulturellen Ansatz, in dem er als verbindendes Element zum benachbarten RJM die Vorstellung von Paradiesgärten zum Lustwandeln und zur Kurzweil als Antithese zum Nutzgarten thematisiert – ein Motiv, welches in vielen Kulturen aufgegriffen wird.⁸⁴⁶ Die Kirche als gesellschaftlicher Aspekt war immer ein partielles und lokales Forum gelebter kultureller Vielfalt, gerade in Zeiten mangelnder institutionalisierter kultureller Einrichtungen.⁸⁴⁷

5.4 Analyse der musealen Inszenierung

Das Leitmotiv sowie der Anspruch des Museums ist es, die „Kunst des Mittelalters“ den Besuchern in rezipierbarer Form zu präsentieren. Dieses Anliegen wird durch den Titel bzw. dem Untertitel versinnbildlicht. „Museum Schnütgen. Kunst des Mittelalters erleben“.⁸⁴⁸ Dieser Titel soll den Aspekt aufnehmen, dass die Besucher in einer säkularen und multikulturellen Gesellschaft, Kunst aus christlichem Kontext sowie dem Zeitraum des Mittelalters nicht unbedingt innerhalb ihres individuellen Erfahrungshorizonts abrufen können.⁸⁴⁹ Es fehlt ihnen sowohl das christliche Hintergrundwissen für die Einordnung der musealen Situation der Cäcilienkirche und des Museum Schnütgen als auch der kulturhistorische Referenzrahmen für die semiotischen Bezüge dieser Anordnung.⁸⁵⁰

⁸⁴³ Vgl. Broschüre zur Studiensammlung des Museum Schnütgen, S. 100, s. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/download/Studiensammlung.pdf>. Zuletzt eingesehen am 03.12.2013. Der Cäciliengarten [S. 5 des Teilbereichs der Broschüre, der sich dem Cäciliengarten widmet. Wegen der ebenfalls vorhandenen rückwärtigen Zählweise werden beide aufgeführt.]: Beet 1–4, S. 4–27.

⁸⁴⁴ Vgl. ebd.

⁸⁴⁵ Vgl. Broschüre zur Studiensammlung des Museum Schnütgen, S. 99, der Cäciliengarten [S. 6 des Teilbereichs der Broschüre, der sich dem Cäciliengarten widmet. Wegen der ebenfalls vorhandenen rückwärtigen Zählweise werden beide aufgeführt.].

⁸⁴⁶ Vgl. ebd.

⁸⁴⁷ Vgl. Laube 2011, 34.

⁸⁴⁸ Vgl. Westermann-Angerhausen 2013, 222 f.

⁸⁴⁹ Vgl. ebd.

⁸⁵⁰ Vgl. Westermann-Angerhausen 2013, 222 f.; so auch Lubich 2010, 9, der in Bezug auf das Hintergrundwissen zum Mittelalter darauf verweist, dass dieses heute nicht mehr vorausgesetzt werden könne. Beispielsweise haben die Bundesländer Hamburg und Hessen diese Epoche aus den Lehrplänen komplett gestrichen. Die anderen 14 Bundesländer haben die schulische Vermittlung auf „exemplarische Schwerpunkte“ beschränkt. Von

Im Museum Schnütgen werden sakrale Objekte (*wie*) in einer – geweihten, nicht säkularisierten – Kirche präsentiert.⁸⁵¹ Trotzdem verfügen sie über erläuternde Beitexte und visuelle Anknüpfungsmöglichkeiten, die den Besucher leiten.⁸⁵² Die Kirche bietet zusammen mit dem Garten einen formalen und ästhetischen Rahmen, der einer Dekontextualisierung entgegenwirkt, obwohl dieser Aspekt objektiv vorhanden ist.⁸⁵³ Des Weiteren bietet die Kirche aufgrund ihrer abgeschiedenen Lage von der Straße eine gewisse Ruhe an und bildet so einen würdigen Rückzugsort für die Objekte.⁸⁵⁴ Der Museumsbau und die Objekte stehen auf gleicher Darstellungsebene.⁸⁵⁵ Der Bau könnte auch ein Objekt der Ausstellung sein.⁸⁵⁶ Dieser Aspekt wird dadurch unterstrichen, dass sich ein spezifisches Objekt der Kirche in der Sammlung befindet, das Tympanon des Nordportals.⁸⁵⁷

Mohr beschreibt die museale Wahrnehmung als die spezielle Vorstellung eines Raumes, den er im Folgenden in drei unterschiedliche Kategorien untergliedert. Den topografischen Makro-Raum, den Meso-Raum und den Micro-Raum des musealen Displays.⁸⁵⁸ Der topografische Makro-Raum eines Museums beinhaltet die musealen Objekte, das stadtgeografische Umfeld und dessen Wahrnehmung durch das Publikum, mithin das Museum als Ganzes.⁸⁵⁹ Während die zweite Kategorie, der Meso-Raum, den architektonischen Rahmen für den Inhalt einer musealen Institution bildet.⁸⁶⁰ Das kann nach Mohr eine Kirche mit ihren sakralen Objekten, ein Zoo, ein Friedhof oder ein Themenpark sein. Es handelt sich bei diesen Beispielen augenscheinlich auch um Heterotopien im Sinne von Foucault.⁸⁶¹ Der Mikro-Raum setzt sich zusammen aus Ausstellungsequipment, Säulen, Sockel und Vitrinen, die ein „Museum innerhalb eines Museums“ bilden.⁸⁶² Das kann auch ein christlicher Altar sein, auf dem Kultobjekte zu Ausstellungszwecken aufgestellt sind.⁸⁶³ Besonders anhand der Kategorie des architektonischen

einem Vorwissen der Besucher in Bezug auf den Themenkomplex des Mittelalters kann insofern nicht ausgegangen werden.

⁸⁵¹ Vgl. Claußen 2009, 122; Waidacher 1996, 678–680, zur Adaption von historischen Gebäuden als Museumsgebäude und -objekte. Waidacher empfiehlt dabei die Adaption von historischen Gebäuden nur für den Fall, dass diese unmittelbar mit den musealen Objekten korrespondieren.

⁸⁵² Vgl. Claußen 2009, 122; Waidacher 1996, 678–680; Donhauser 2011, 68–75.

⁸⁵³ Vgl. Claußen 2009, 126 f.; Legner 1977, 191.

⁸⁵⁴ Vgl. Claußen 2009, 126 f.; Bock 2003, 36; Westermann-Angerhausen 2003, 20; Schuster 2006, 161.

⁸⁵⁵ Vgl. Scholze 2010, 129 f.; Waidacher 1996, 680.

⁸⁵⁶ Vgl. Claußen 2009, 130.

⁸⁵⁷ Vgl. ebd.; Kat. Köln 2018a, 84 f.; Legner 1977, 191 f.; Kier 2008, 72, das Tympanon des Nordportals von St. Cäcilien beinhaltet die Halbfigur der hl. Cäcilia und den beiden hl. Valerian und Tiburtius, um 1160/70.

⁸⁵⁸ Vgl. Mohr 2011, 22.

⁸⁵⁹ Vgl. ebd.

⁸⁶⁰ Vgl. ebd.

⁸⁶¹ Vgl. Foucault 1974, 20, 22.

⁸⁶² Vgl. ebd.

⁸⁶³ Vgl. ebd.

Meso-Raumes kann gezeigt werden, dass Musealität ein *aesthetically creative principle*, ein ästhetisch-kreatives Prinzip ist, das aktiv durch öffentlich zugängliche Gebäude den öffentlichen Raum gestaltet.⁸⁶⁴ Im hier vorgestellten Fallbeispiel des Museum Schnütgen überlagern sich die beiden letzten von Mohr vorgestellten Kategorien in dem Sinne, als dass der „Meso-Raum“, die architektonische Hülle der Cäcilienkirche mit bestehendem Patrozinium, selbst museales Ausstellungsobjekt und damit Bestandteil des „Mikro-Raumes“ ist. Die Sphären des „Meso-Raumes“ und des „Mikro-Raumes“ überlagern sich hier und verschmelzen derart, dass sie kaum voneinander trennbar sind. Diese Überschneidung der Sphären ist durch die dargestellten Besonderheiten des Museum Schnütgen, die im Grunde eine „doppelansichtige Janusköpfigkeit“, „Zwitterform“, Museum und geweihtes Gotteshaus zugleich darstellt, in dieser Form einzigartig.

Die Objekte der Dauerausstellung werden in einer Art „*White Cube*-Reminiszenz“ innerhalb des Neubauzuganges zum Museum von 2010 und dem Neubau der großen Ausstellungshalle von 2006 gezeigt.⁸⁶⁵ Wie bereits dargestellt, handelt es sich bei dieser Präsentation nicht um einen klassischen *White Cube* im Sinne von Brian O’Doherty.⁸⁶⁶ Die museale Präsentation spiegelt in gewisser Form die Dekontextualisierung und die damit unmittelbar verbundene „Ortlosigkeit frei entstehender Kunst“ wider, wie Bonnet sie beschreibt.⁸⁶⁷ Da es sich hier um eine „*White Cube*-Reminiszenz“ handelt, in der die aus kirchlichem Kontext stammenden Objekte, die teilweise auch Teil des ursprünglichen Inventars der Cäcilienkirche waren, ausgestellt sind, ist diese Dichotomie der Zwitterfunktionen kongruent.

Die hier zur Diskussion stehenden Objekte des Museum Schnütgen sind nicht im Kontext der „Ortlosigkeit frei entstehender Kunst“ entstanden, sondern repräsentieren die verobjektivierte, materielle Antithese. Sie sind nicht im Duktus des „Autonomiepostulats der Moderne zweckfrei produzierte Kunst“,⁸⁶⁸ sondern ursprünglich für den christlich-katholischen (Nutzungsrecht-) Kontext entstanden. Innerhalb des musealen Displays werden die säkularisierten Objekte heute jedoch „um ihrer selbst willen“⁸⁶⁹ als Zeugnisse ihrer historischen Nutzung rezipiert. Das Museum wird somit für die Objekte zum Ort der „deklarativen Kunstproduktion“ oder Stilisierung von Kunst. Das Museum übernimmt die Funktion der Bedeutungszuweisung

⁸⁶⁴ Vgl. Foucault 1990, S. 34–46; Marchart 2012, 164f., 172.

⁸⁶⁵ Vgl. O’Doherty 1999, 9.

⁸⁶⁶ Vgl. ebd.

⁸⁶⁷ Vgl. Bonnet 2016, 85; Schütz 2017a, 47.

⁸⁶⁸ Vgl. Schütz 2017b, 47.

⁸⁶⁹ Vgl. ebd.

und produziert nicht im plastischen aber bedeutungszuweisenden Sinne.⁸⁷⁰ Es fungiert als Distinguierungsmerkmal für die Kategorisierung als „Kunst“.⁸⁷¹ Das Objekt verfügt nicht mehr über seinen ursprünglichen Gebrauchswert, sondern in Nivellierung dessen handelt es sich um „Kunst“. Schütz führt davon ausgehend das Beispiel an, dass, „wenn ein Kunstmuseum Altäre ausstellt“, religiöse Objekte zu Kunst umdekliniert würden.⁸⁷² Durch diese Umcodierung würde die *Ready-Made-Praxis* von Marcel Duchamps durch die Musealisierungsprozesse imitiert.⁸⁷³ Im Falle des Museum Schnütgen ist diese Praxis der Umcodierung in Bezug auf den Altar fraglich. Insofern ist der Altar innerhalb der Ausstellung des Museum Schnütgen nicht säkularisiert, sondern er wird immer noch im katholischen Ritus genutzt. Die daraus resultierende Frage betrifft die Kategorisierung des Altars als Kunst oder sakrales Objekt. Die Entscheidung dieses Diskurses hängt von unterschiedlichen Parametern ab. Zum einen von der Frage der situativen Nutzung des Altars als museales oder liturgisches Objekt. Zum anderen von der Rezeptionsform durch die Besucher des Museums. Insofern ist der Altar immer eine janusköpfige Zwitterform.

Folglich ist die Darbietung dieser Objekte im Rahmen einer „*White Cube*-Reminiszenz“ stringent, weil sie die attestierte Janusköpfigkeit in besonderem Maße unterstreicht. Aus museologischer Sicht bildet diese Meta-Ebene einen besonderen Aspekt des musealen Displays und stellt einen systemimmanenten Kunstgriff dar, dem sich kaum ein Besucher im tatsächlichen Ausstellungsraum bewusst ist. Für Farago stellt wiederum der *White Cube* die offensichtlichste Trope dar, bei der museale Architektur den Charakter bzw. Stellenwert von sakraler Architektur angenommen hat.⁸⁷⁴ Diese Aussage würde die hier aufgestellte These des Ausstellungsraumes der Cäcilienkirche als eine Art „*White Cube*-Reminiszenz“ unterstreichen, wenn nicht gar diese inhaltlich übersteigern.

Der kontemplativ wandelnde und rezipierende Besucher kann, falls er sich der räumlichen Situation bewusst sein sollte, die Form der Rezeption wählen oder diese Situation einfach nur unterbewusst hinnehmen, ohne sie sich zu vergegenwärtigen. Dieser Aspekt ist in museologisch, empirischer und gleichzeitig philosophischer und religiöser Hinsicht als optionaler

⁸⁷⁰ Vgl. Schütz 2017b, 47; Groys 1997, 25.

⁸⁷¹ Vgl. Schütz 2017b, 47; Groys 1997, 25.

⁸⁷² Vgl. Schütz 2017b, 47.

⁸⁷³ Vgl. ebd.

⁸⁷⁴ Vgl. Farago, Jason, „Why museums are the new churches“, 16.07.2015, <http://www.bbc.co.uk/culture/story/20150716-why-museums-are-the-new-churches?ocid=fbcul>. Zuletzt eingesehen am 06.02.2017. Die gigantischen architektonischen Ausmaße der Museumsneubauten sowie ihre Prominenz werden als weiterer Beleg für die These genannt.

Mehrwert nicht zu vernachlässigen. Im Grunde wird eine völlig neue, singuläre Meta-Ebene der Rezeption eröffnet, die in dieser Form einzigartig ist.⁸⁷⁵ Die Objekte im Museum Schnütgen sind kirchliches Inventar, das in Bezug zum Raum der Kirche steht. Die historische Präsenz des Objektes begründet beim Besucher die Erlebbarkeit der „mittelalterlichen Kunst“.⁸⁷⁶ Der Besucher wird aktiviert, indem seine christlich geprägten Sehgewohnheiten in das Seherlebnis mit einbezogen werden.⁸⁷⁷ Die korrespondierende Ausbreitung der Objekte der unterschiedlichen Gattungen im Raum der Cäcilienkirche basiert auf der didaktischen Absicht, die Korrespondenz der Erscheinungsformen als den wesentlichen Punkt herauszuarbeiten.⁸⁷⁸ Es soll keine konstruierte Kirchensituation im Rahmen eines Museums geschaffen werden, sondern eine echte museale Situation, die das Mittelalter und die zugehörige Religion erlebbar macht.⁸⁷⁹

Das Museum stützt sich nicht allein auf seine architektonischen und religiösen Möglichkeiten ab, um die Objekte vorteilhaft zu präsentieren.⁸⁸⁰ Es greift zudem auf die kuratorischen Möglichkeiten der akademischen Kunstgeschichte als auch die kirchlichen Gepflogenheiten zurück.⁸⁸¹ Als Beispiel hierfür kann die Inszenierung des Kruzifixes aus St. Georg,⁸⁸² Köln, angeführt werden.⁸⁸³ Es ist untersichtig gearbeitet und dergestalt an einen Pfeiler der Kirche

⁸⁷⁵ Es gibt in anderen Museen ähnliche *Zwitterformen*, jedoch nicht in dieser Dopplung einer geweihten Kirche mit musealer Widmung, unter säkularer, städtischer und somit staatlicher Trägerschaft. Die Ausstellungsorte sind – als Institution – Museen und somit *per definitionem* säkulare Orte. Auch wenn „Museen als Kathedralen der Moderne“ titulierte werden. [Vgl. Bonnet 2016, 86; dies. zitiert dahingehend Lorente, Jesús Pedro: *Cathedrals of urban modernity. The first museums of contemporary art, 1800–1930.*] Das *Museu Nacional d'Art de Catalunya* in Barcelona stellt eine große Anzahl an Kapellen aus den katalanischen Pyrenäen aus, deren Wanderschmuck und Malereien vor der Zerstörung – im Rahmen einer „Erhaltungskampagne“ in den Jahren 1919–1923 von den Kirchenwänden abgenommen – gerettet wurden. Diese Kapellen sind aus restauratorischen Gründen in gleicher Form, wie sie *in situ* vorgefunden wurden, wieder im Museum aufgebaut worden. Es handelt sich jedoch um ein klassisches museales Display, mit sakraler Anmutung durch die kappellenartige Architektur, zumal diese nicht geweiht und nicht mit weiteren Artefakten bestückt ist. Dadurch fehlt in diesem Fall die dargestellte subtile Meta-Ebene und die angesprochene »Janusköpfigkeit«. Vgl. Castiñeiras/Camps 2008, 9; Castiñeiras 2008, 21–87. *Museu Nacional d'Art de Catalunya* in Barcelona, <http://www.museunacional.cat/en/exhibitions>. Auch die sog. *Cloisters des Metropolitan Museum of Art*, New York, sind delokalisierte und dekontextualisierte Architekturfragmente französischer mittelalterlicher Klöster, die dort nach ihrer Translozierung als Teil der Sammlung mittelalterlicher Kunst des heutigen *Metropolitan Museums of Art* wiederaufgebaut worden sind. Vgl. <http://www.metmuseum.org/visit/met-cloisters>. Zuletzt eingesehen am 03.12.2013.

⁸⁷⁶ Vgl. Legner 1977, 192.

⁸⁷⁷ Vgl. Legner 1977, 193; Scholze 2010, 129 f.

⁸⁷⁸ Vgl. Legner 1977, 193; Scholze 2010, 129 f.

⁸⁷⁹ Vgl. Legner 1977, 193; Scholze 2010, 129 f.; Claußen 2009, 131 f.

⁸⁸⁰ Vgl. Scholze 2010, 129 f.

⁸⁸¹ Vgl. Scholze 2010, 136 f.; Westermann-Angerhausen 2013, 224.

⁸⁸² Kruzifix aus St. Georg, Köln um 1067 (Weihe von St. Georg), Nussbaumholz, H: 190 cm, im Rücken ausgehöhlt, Reste verschiedener alter Fassungen; vgl. Ausst.-Kat. Köln 1958, 21, Nr.: 19; Ausst.-Kat. Köln 1961, 23, Nr. 19; vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 56 f., Köln, letztes Drittel 11. Jh., Weide, 189,5 × 52 × 38 cm, Inv.-Nr. A 9.

⁸⁸³ Vgl. Scholze 2010, 138 f.; Beer 2015, 146 (dort wird die Hängung des Kruzifixes für die museale Inszenierung von 1977 und die damalige Neuhängung diskutiert). Diskutiert wird die „isolierende Hervorhebung einzelner Hauptwerke“, die in der Institutionshistorie des Museums von 1932 mit der Neukonzeptualisierung durch Fritz Witte sowie den „Typenreihen“ Alexander Schnütgens für die Inszenierung der Objekte ein prägendes Stilmittel darstellte.

gehängt, dass ein unterhalb stehender Besucher die Knöchel des Christus in Augenhöhe hat.⁸⁸⁴ Durch diese Ausführung der Hängung kann das Objekt die vom Künstler und Auftraggeber intendierte Wirkung auch heute im 21. Jh. voll entfalten, auch wenn ihm ursprünglich ein anderer Ort innerhalb eines Kirchenraumes reserviert war.⁸⁸⁵ Auch das kultische Geschehen innerhalb eines Kirchenraumes findet innerhalb der Ausstellung Berücksichtigung:⁸⁸⁶ Die Sakristei als „fiktive Schatzhaus“ ist, der musealen Situation des Museum Schnütgen geschuldet, architektur- wie kirchenhistorisch der Ort, an dem die liturgischen Gefäße, Gewänder und Geräte für den konkreten anlassgebundenen Gebrauch innerhalb des Kirchenjahres aufbewahrt wurden.⁸⁸⁷ Insofern handelt es sich um eine Analogie zur historischen Nutzung der Sakristei.

Ein (gläubiger) Mensch des Mittelalters erlebte einen zeitgenössischen Kirchenraum nicht in der Form, in der wir heute einen Kirchenraum erfahren.⁸⁸⁸ Der Besuch einer mittelalterlichen Kirche war ein multisensorisches Gesamterlebnis, das alle Sinne ansprach und durch die religiösen Rituale geprägt war.⁸⁸⁹ Der Kirchenraum bot für die damaligen Betrachter ein mannigfaltiges, semiotisches Zeichensystem, aus dem sich die unterschiedlichsten religiösen und oftmals sogar weltlichen Aspekte decodieren bzw. ausdifferenzieren ließen.⁸⁹⁰ Dieses Zeichensystem war den mittelalterlichen Laien, die hauptsächlich Analphabeten waren, bekannt und wurde auch in diesem Sinne individuell genutzt.⁸⁹¹ Der heutige Museumsbesucher ist faktisch darauf angewiesen, sich bei Bedarf das nicht vorhandene Wissen über die in der Ausstellung gebotenen Zusatzmaterialien anzueignen.⁸⁹² Es wird nicht explizit auf die Ausgestaltung des Kirchenraumes im Mittelalter hingewiesen.⁸⁹³ Die museale Inszenierung entspricht nach dem den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs geschuldeten Wiederaufbau der Cäcilienkirche aufgrund

⁸⁸⁴ Vgl. Claußen 2009, 138 f.

⁸⁸⁵ Vgl. ebd., 138 f.

⁸⁸⁶ Vgl. ebd., 143; Westermann-Angerhausen 2013, 224.

⁸⁸⁷ Vgl. Gerhards 2013, 31 f.

⁸⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁸⁹ Vgl. Gerhards 2013, 31 f.

⁸⁹⁰ Vgl. ebd., 118–120; Scholze 2010, 129 f.; vgl. für einen optischen Eindruck der Cäcilienkirche im 19. Jahrhunderts: Kier/Krings 1984, S. 106–109, Abb. 212–217; S. 106, Abb. 212, Blick in den Chor mit der Ausstattung des 18. Jh. Slg. J. P. Weyer, Aquarell, um 1838; S. 106, Abb. 213, Blick nach Westen. Raumfassung des 18. Jh. Slg. J. P. Weyer, Aquarell um 1838; S. 106, Abb. 214, nördliches Schiff nach Osten. Slg. J.P. Weyer, Aquarell, um 1838; S. 106, Abb. 215, Blick nach Südosten. Slg. J.P. Weyer, Aquarell, um 1838; S. 107, Abb. 216, Blick nach Osten. Raumfassung des 18. und frühen 19. Jh., Fotografie, vor 1890; S. 107, Abb. 217, Nordwand des Chores mit der Cäcilienlegende. Fassung von A. Bardenhewer (1898), Fotografie vor 1930. S. 108, Abb. 218, Blick nach Nordwesten. Raumfassung von 1894–98 (F. C. Heimann). Fotografie, vor 1930; S. 109, Abb. 219, Blick nach Osten. Raumfassung von 1894–98 (F. C. Heimann). Fotografie, vor 1930.

⁸⁹¹ Schaich 2010, 120.

⁸⁹² Vgl. ebd. 128.

⁸⁹³ Vgl. Claußen 2009, 143; Schaich 2010, 118. S. bezüglich der Ausstattung damaliger Kirchen; vgl. Schaich 2010, 118 f.; Laube 2011, 36–38, 41, 47–62.

ihres zeithistorischen Rahmens der Gestaltung des 21. Jahrhunderts. In diesem Sinne ist sie eine Annäherung an den ursprünglichen Sakralbau.

Mithilfe der Ausstellungsdidaktik oder der vorhandenen Vorbildung haben die heutigen Besucher prinzipiell Zugriff auf den Wissenskontext, über den die Menschen im Mittelalter verfügten. Durch die stilistische Einordnung oder die Vermittlung weiterer Aspekte des Objektes geht die Erfahrbarkeit jedoch grundsätzlich über diesen ursprünglichen Wissenskontext hinaus.⁸⁹⁴ Der heutige Rezipient kann *sacralia* auf mehreren Bedeutungsebenen erfassen, mithin sowohl emotionalen als auch intellektuellen.⁸⁹⁵ Besucher des Museums, denen die kirchlich-katholische Erfahrungswelt fremd ist, können sich auch innerhalb der Ausstellung in der „mittelalterlichen Kunst“ wiederfinden.⁸⁹⁶ Sie begegnen während ihres Aufenthaltes im Museum Schnütgen Objekten, Themen und Artefakten, die der Erfahrungswelt eines modernen Menschen im 21. Jahrhundert genauso entsprechen, wie denjenigen eines Menschen des Mittelalters.⁸⁹⁷ Diese Aspekte können z. B. aus den Themenbereichen Reisen, Wallfahrt, Lebensfreude und Todesangst stammen.⁸⁹⁸ Generell können sich wirtschaftliche, soziale, künstlerische und private Frömmigkeits-, Selbstdefinitions- und Reflexionsaspekte dem Rezipienten damals wie heute durch die Konfrontation mit der „mittelalterlichen Kunst“ eröffnen.⁸⁹⁹

Fragen, die sich nach der museologischen Analyse des Displays aufdrängen, sind solche, die gerade nicht im Rahmen des Ausstellungsrundganges angesprochen werden. Sie betreffen den geistesgeschichtlichen und historischen Hintergrund der Kunst in diesem vermeintlich klar definierten Zeitraum des Mittelalters. Wie definiert das Museum Schnütgen, die in seinem Untertitel angesprochene Kunst? Wie wird das Mittelalter eingegrenzt und definiert? Was bedeutet der Terminus der „mittelalterlichen Kunst“? Gab es „Kunst“ und Künstler im Mittelalter? Diese Aspekte bleiben unausgesprochen, sie werden nicht diskutiert, sondern es werden das Verständnis des Christentums und insbesondere die Kenntnis der Bedeutungszusammenhänge im Kirchenraum implizit vorausgesetzt. Rezipienten, die nicht über den christlich-geprägten Referenzrahmen verfügen, können die Objekte der Ausstellung allein als Kunstobjekte bzw. Artefakte rezipieren und nicht als Zeugnisse eines konkreten Glaubens.

⁸⁹⁴ Vgl. Claußen 2009, 143; Schaich 2010, 118. S. bezüglich der Ausstattung damaliger Kirchen; vgl. Schaich 2010, 118 f.; Laube 2011, 36–38, 41, 47–62.

⁸⁹⁵ Vgl. Claußen 2009, 143; Schaich 2010, 118. S. bezüglich der Ausstattung damaliger Kirchen; vgl. Schaich 2010, 118 f.; Laube 2011, 36–38, 41, 47–62.; Schawelka 2011, 39.

⁸⁹⁶ Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, Vorwort, S. 9.

⁸⁹⁷ Vgl. ebd.

⁸⁹⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹⁹ Vgl. ebd.

Eine didaktische Hinführung durch das Display des Museums oder ein Rückgriff auf Aktivierungsoptionen bzw. -lenkungen finden nicht statt. Dadurch sind die Rezipienten nicht in der Lage, die Rezeptionsangebote, die dem musealen Display des Museum Schnütgen immanent sind, zu nutzen. Nur eine sehr kleine, elitäre Gruppe könnte in der Lage sein, diese Optionen zu nutzen. Für alle anderen Besucher bleibt dieser spannende Mehrwert verborgen und die vielgestaltige Option der Zeitzugenschaft und Interaktion sowohl zwischen den Objekten untereinander als auch mit den Besuchern bleibt ungenutzt.

Das Museum Schnütgen ist singulär in seiner Ausstellungsstruktur, es verbindet das Wechselspiel zwischen der „Kunst des Mittelalters“ und den sakralen Objekten auf einem hohen museologischen Niveau.⁹⁰⁰ Es hält bewusst die katholische Widmung der Cäcilienkirche aufrecht, um auf diese Art und Weise den Objekten und Besuchern neue und alte (Seh-)Erfahrungen und Möglichkeiten zu bieten.⁹⁰¹ Die christlichen Inhalte der Kunst erschließen sich nicht allein dem christlich vorgebildeten, sondern auch Besuchern mit anderen religiösen oder nicht religiösen Weltanschauungen.⁹⁰²

Alexander Schnütgen beweist historisch betrachtet mit seiner Intention für den Aufbau seiner Sammlung, dass er sich ganz dem damaligen Zeitgeist verordnet hat und sich den „Ideen des Heimatschutzes“, dem „antiquarischen Rettungsgedanken“ verpflichtet fühlte. Zu dieser Bewegung gehörten hauptsächlich Individualinitiativen oder Vereine, die um die Wende des 20. Jahrhunderts entstanden. Sie agierten unabhängig von etablierten Universitäten. Ihre Arbeit widmeten sie der Erforschung von Sachgütern und Volkskunst des Mittelalters und der

⁹⁰⁰ Vgl. Claußen 2009, 163 ff.

⁹⁰¹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=299&tid=126&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 26.02.2013. Die Widmung wird dadurch aufrechterhalten, dass zweimal im Jahr – einmal am Patrozinium am 22. November, dem Namenstag der hl. Cäcilie, der Patronin der Kirchenmusik, und zu Weihnachten in der Weihnachtsoktav – Messen in der Kirche abgehalten werden. Zudem werden die kirchenrechtlichen und liturgischen Auflagen des Erzbistums Köln berücksichtigt. Diese wurden 1954 vor der Eröffnung des Museum Schnütgen zwischen dem Erzbischof Köln und der Stadt Köln vertraglich festgelegt. So soll der Charakter des geweihten Ortes jedes Jahr neu „vergegenwärtigt“ werden. Das Lesen der Messen obliegt laut Vertrag einem „vom Erzbischof zu ernennenden »Rektor an St. Cäcilien«“. Vgl. Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 15; Westermann-Angerhausen 2013, 224; Beer, Manuela, in „Museen im Rheinland 04/06“. Informationen für die rheinischen Museen, »(...) großzügig der Stadt Köln zum Geschenk gemacht« – 100 Jahre Schenkung Schnütgen, <http://www.rheinischemuseen.lvr.de/app/rama/pdf/0604Beer.pdf>. Zuletzt eingesehen am 13.12.2017.

⁹⁰² Vgl. Claußen 2009, 166. Das Museum verweist z. B. in seiner Broschüre zur Studiensammlung und zum Cäciliengarten explizit auf den interkulturellen Charakter, den ein solch paradiesischer Lustgarten verkörpert; vgl. Broschüre zur Studiensammlung des Museum Schnütgen, S. 100. [S. 5 des Teilbereichs der Broschüre, der sich dem Cäciliengarten widmet. Wegen der ebenfalls vorhandenen rückwärtigen Zählweise werden beide aufgeführt.]:

s. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/download/Studiensammlung.pdf>. Zuletzt eingesehen am 26.12.2013.

Neuzeit.⁹⁰³ Zu Zeiten Alexander Schnütgens war „der Sammler so etwas wie der Schöpfer eines Mikrokosmos, der seine Objekte beherrscht.“⁹⁰⁴ „Auch Elemente der Tradition zu sammeln, um die drohende Gefahr eines Traditionsverlustes zu kompensieren bzw. zu verdrängen, verhilft zu Identität.“⁹⁰⁵

Es wurden Objekte gehortet und bewahrt, „um vor dem eigenen fremd gewordenen und dem anderen Fremden weniger Angst empfinden zu müssen.“⁹⁰⁶ Insofern steht die heutige Präsentation des Museum Schnütgen ganz in der Tradition seines ursprünglichen Stifters. Die Sammlungstaktik und -konzeption, materielle Hinterlassenschaften und Kunst der Ethnien vor dem drohenden kulturellen Traditionsverlust zu bewahren, ist analog zur Schaffung bzw. kongruent mit der Basis ethnologischer Sammlungen der damaligen Zeit zu setzen. Ganz im Geiste des heute als überholt geltenden Rettungsgedanken, demzufolge die Objekte und Kunst vor dem „Untergang“ zu bewahren sind.⁹⁰⁷ Denn damals wie heute soll sich mithilfe der materiellen Hinterlassenschaften aus historischen, religiösen und dem eigenen Lebensumfeld „fremden“ Kontexten, der eigenen Vergangenheit vergewissert werden und die Rezipienten in ihrer eigenen individuellen Kultur der Gegenwart bestätigen. Das Display steht in der historischen Tradition des Stifters und des kulturell-politischen Zeitgeistes zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Das Rekurrenieren auf diesen historischen Impetus schöpft jedoch nicht alle Optionen des heutigen musealen und kunsthistorischen Zeitgeistes aus. Spannend für die potenziellen Rezipienten könnte das Verbinden dieser unterschiedlichen Erwartungshorizonte sein.

⁹⁰³ Vgl. Hartung 2010, 55 f., 69; Grasskamp 1981, 80, (75–84).

⁹⁰⁴ Vgl. Sturm 1991, 50. [Musealisierung als Angstabwehr vor dem Zerfall von Identität. Vorratshaltung und Identitätsbildung]. Sturm bezieht sich dort auf die Ausführungen von Pazzini 1988 (Vortrag im IWK am 25.01.1988, unveröffentlichtes Manuskript) [Anm. der Verfasserin, leider keine weiteren Ausführungen zu dieser Quelle].

⁹⁰⁵ Vgl. ebd.

⁹⁰⁶ Vgl. Sturm 1991, 50.

⁹⁰⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2017, 12.

6 Das Rautenstrauch-Joest-Museum

Das Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt ist ein ethnologisches Völkerkundemuseum, das auf den privaten Sammlungen des Weltreisenden Wilhelm Joest beruht.⁹⁰⁸ Nach seinem Tod 1897 hinterließ er die Sammlungen seiner in Köln mit Eugen Rautenstrauch verheirateten Schwester Adele.⁹⁰⁹ Der Schwerpunkt bezieht sich auf außereuropäische Objekte, die zur Blütezeit des ethnografischen Sammelns akkumuliert wurden und aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert stammen.⁹¹⁰

6.1 Museumskonzeption

Das Museum widmet sich der Vermittlung von Aspekten außereuropäischer Geschichte und Kultur. Es kommt damit einem bildungspolitischen Auftrag nach, der für die Bewältigung aktueller Fragestellungen und Probleme des Zusammenlebens in einer multikulturell geprägten Gesellschaft des 21. Jahrhunderts eine immer größere diskursive Bedeutung erlangt.⁹¹¹ Die Kenntnis anderer Kulturen und der mit ihnen einhergehenden Lebensentwürfe fördern das gegenseitige Verständnis, die Wertschätzung und die Toleranz zwischen den Menschen.⁹¹² Das Museum als Ort der Kultur fördert die „interkulturelle Kompetenz“ seiner Rezipienten.⁹¹³

Die Neukonzeption des RJM und der Dauerausstellung stellt nicht, wie sonst in ethnologischen Museen üblich, Regionen, sondern Themen in den Vordergrund des musealen

⁹⁰⁸ Der Untersuchungszeitraum dieses Dissertationsprojektes bezieht sich auf den Zeitraum ab der Neueröffnung 2010 bis zum Ende der Amtszeit von Prof. Klaus Schneider im Jahre 2018. Es wird die Präsentation aus den Jahren 2012–2017/18 zugrunde gelegt. Für Abbildungen und Grundrisse bezüglich des Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt verweise ich auf die Homepage des Museums, die einschlägige Literatur (s. Literaturverzeichnis) und das Informationsmaterial des Museums.

⁹⁰⁹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 11; s. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=5>. Zuletzt eingesehen am 18.12.2013. Modest 2012, 82 f., 85–87, kurze Historie ethnografischer Ausstellungen. Des Weiteren werden die Aktualität und der Hintergrund für Titeländerungen von Museen mit dem Zusatz „Weltkunst“ oder „Weltkulturen“ diskutiert. Es wird ein Bezug zu universellen Prinzipien hergestellt. Modest gibt dabei zu bedenken, dass „die Dichotomie bestehen bleibt“, nach der in ethnologischen Museen Weltkunst zu sehen ist, in Kunstmuseen hingegen Kunst. Museen der Weltkulturen bleiben somit indigenen, nicht westlichen Kulturen mit Kunst der *source communities* vorbehalten. Kramer 2005, 35–80; Penny 2002, 51–94; Hog 1981, 8–12; Bolz 2010, 113, fordern, dass moderne ethnologische Museen moderne, neue indigene Kunst in ihre Sammlungen und Ausstellungen integrieren, was nur ein logischer Schluss aufgrund dieser Neubenennungen und -ausrichtungen der Museen sein kann.

⁹¹⁰ Vgl. Himmelheber 2014, 166.

⁹¹¹ Vgl. ebd.; <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=9&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 06.12.2013. Scholze 2010, 121; Waidacher 1996, 214–220.

⁹¹² Vgl. Himmelheber 2014, 166; <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=9&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 06.12.2013. Scholze 2010, 121; Waidacher 1996, 214–220; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 11; Scholze 2010, 129 f.

⁹¹³ Vgl. Magdowski 2008, 217 f.

Interesses.⁹¹⁴ Das Museum orientiert sich an dem Motto: „Der Mensch in seinen Welten am Vergleich der Kulturen“.⁹¹⁵ Die Abkehr der thematischen Konzentration der musealen Präsentation auf Regionen hin zu einer Kohärenz mit einem kulturvergleichenden Ansatz ist ein Novum⁹¹⁶ in Bezug auf ethnografische Museen. Es ist ein Alleinstellungsmerkmal des RJM in Deutschland.⁹¹⁷ Dieser Ansatz soll den Aspekt widerspiegeln, dass „es für Themen und Problemstellungen, die Menschen weltweit beschäftigen, unterschiedliche, aber gleichberechtigte Lösungsansätze gibt.“⁹¹⁸ Diese Meta-Ebene soll es den Rezipienten ermöglichen, Parallelen zwischen den unterschiedlichen „Lebensrealitäten“ zu erkennen und einen Vergleich zwischen den eigenen, subjektiv beurteilten Lebensumständen und den im Museum präsentierten Lebensumfeldern zu ziehen.⁹¹⁹

Wahrzeichen des Museums ist seit der Neukonzeption 2010 der im Foyer aufgestellte indonesische Reisspeicher.⁹²⁰ Das Museum lädt den Besucher mithilfe des Ausstellungsparcours zu einer Entdeckungsreise und zur aktiven Begegnung mit neuen und alten, fremden und vertrauten Welten ein und versucht auf diesem Wege, die Toleranz zwischen den Kulturen durch „Kulturkontakte“ zu fördern.⁹²¹

⁹¹⁴ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12 f.; Tietmeyer 2006, 145; Modest 2012, 87; Kohl 2012, 194–197; Deliss 2012, S. 177–185, beschreibt eine andere Option zur Konzeption einer Dauerausstellung in einem ethnologischen Museum, dem „Weltkulturen Museum“ in Frankfurt, <http://www.weltkulturenmuseum.de/>. Zuletzt eingesehen am 20.12.2013.; Pöhlmann 2007, 33–49, zur Ausstellungsplanung, -gestaltung, -konzeption und zur thematischen Ausrichtung und Strategie. Habsburg-Lothringen 2012, 9–18, zum Wesen, Inhalt und der Historie von Dauerausstellungen s. a. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=1&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 20.12.2013; ein Film über die Dauerausstellung des RJM, „Der Mensch in seinen Welten“; im Winter 2013 läuft im RJM parallel eine Sonderausstellung „Das göttliche Herz der Dinge, Altamerikanische Kunst aus der Sammlung Ludwig“, 29.09.2012–03.03.2013; vgl. Ausst.-Kat. Köln 2012. Naylor/Hill 2011, 64: Museen kreieren und produzieren räumliche Ebenen sowie Bezüge und Geografien innerhalb ihrer Mauern.

⁹¹⁵ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12.

⁹¹⁶ Novum bei der Wiedereröffnung des RJM 2010, nach der Neukonzeption. Vgl. Völger 1986, 12.

⁹¹⁷ Vgl. Himmelheber 2014, 165; Voges 2016, 99, Voges analysiert, dass das RJM eine „Selbstinspektion (Sammlungsgeschichte samt Betrachtung der Zeitumstände)“ dem eigentlichen Rundgang durch die ständige Sammlung voranstellt. Dabei würde diese anstatt „kulturell-geografischen Zuweisungen anthropologischen Aspekten von Lebenslauf bis Jenseitsglauben“ folgen.

⁹¹⁸ Vgl. Himmelheber 2014, 165 f.

⁹¹⁹ Vgl. ebd., 166.

⁹²⁰ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=238&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 27.12.2013.

⁹²¹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=5&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 20.12.2013; Tietmeyer 2006, 144 f.; Korff 2002, 143 f., „Interpretation qua Inszenierung“ soll die Objekte für den Rezipienten erfahrbar machen; Schuster 2006, 162–165.

Der Ausstellungsparcours selbst umfasst 3.600 m² und erstreckt sich über drei Etagen.⁹²² Das RJM ist das einzige ethnografische Museum in kommunaler Trägerschaft in Nordrhein-Westfalen.

Der Ausstellungsparcours des RJM beinhaltet eine Vielzahl der zu verschiedenen Zeiten aus unterschiedlichen Interessen gesammelten Schätze des Hauses aus allen Kontinenten der Welt und inszeniert diese museal.⁹²³ Die Ausstellung ist mit in sich abgeschlossenen Themenblöcken und Einzelthemen konzipiert.⁹²⁴ Welche Themenblöcke der Besucher letztendlich rezipieren möchte, ist seiner individuellen Entscheidung überlassen. Durch die architektonischen Gegebenheiten auf jeder der drei Etagen ist jedoch eine gewisse Struktur vorgegeben.⁹²⁵ So ergibt sich für den Besucher nach Donhauser eine Form der „Zwangsführung“ durch die Ausstellung.⁹²⁶

Exemplarisch verfolgt das Konzept Fragen der Lebensgestaltung über Raum und Zeit.⁹²⁷ Es werden existenzielle, jeden Menschen singular betreffende Facetten des Lebens behandelt und in der Ausstellung aufgearbeitet.⁹²⁸ Diesen Aspekten begegnen die Menschen je nach regionaler und kultureller Prägung auf jeweils eigene Weise im Rahmen ihrer spezifischen Möglichkeiten.⁹²⁹ Der vergleichende Ansatz betont das gleichberechtigte Dasein und die Ebenbürtigkeit aller Kulturen und vermittelt Denkanstöße, Dialogansätze und Respekt gegenüber dem „Anderen“ bzw. „Fremden“.⁹³⁰ Der Einbezug unserer eigenen europäischen Kultur in die vergleichende Betrachtung der ethnografischen Objekte soll den Rezipienten zur Reflexion seines individuellen, subjektiven Standpunktes anregen.⁹³¹ In jedem Bereich der Ausstellung erfolgt der

⁹²² Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=19&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 20.12.2013. Hausflyer Deutsch, Innenseite; S. für die architektonischen Details die Pressemitteilung des Museumsdienstes Köln, anlässlich „Wiedereröffnung von Rautenstrauch-Joest-Museum und Museum Schnütgen im Kulturquartier

am 22. Oktober 2010“ in Köln. Vgl. http://www.schneider-sendelbach.de/gal/koeln_kan/meldungen/2010-10-22/101022-kan-presseinfo.pdf. Zuletzt eingesehen am 19.01.2016.

⁹²³ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 13–15.

⁹²⁴ Vgl. ebd., 12.

⁹²⁵ Vgl. Donhauser 2011, 70 f., zu „Museen mit Zwangsführung“. Seiner Definition nach fallen Museen darunter, die nur in einer bestimmten Raumabfolge durch den Rezipienten durchschritten werden können. Durch unterschiedliche Faktoren können sich dabei teilweise „Ausstiegsmöglichkeiten“ für den Besucher ergeben. Vgl. Schuster 2006, 162–165.

⁹²⁶ Vgl. Donhauser 2011, 70.

⁹²⁷ Vgl. ebd.; vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013.

⁹²⁸ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12.

⁹²⁹ Vgl. ebd.; Tietmeyer 2006, 145.

⁹³⁰ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12.; Tietmeyer 2006, 151–155; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20.

⁹³¹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12.; Tietmeyer 2006, 151–155; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20; Scholze 2010, 129 f.; Pearce 1992, 219. Waidacher vertritt jedoch die Auffassung, dass durch die museale Rezeption nur bedingt eine Veränderung des Standpunktes beim Besucher erreicht und diese allenfalls erhofft werden könne. Es komme somit nur zu einem Gedankenanstoß mit ungewissem Erfolg; vgl. Waidacher 1996, 218.

Zugang zu den Themen über Aspekte der vertrauten Umgebungskultur.⁹³² Jeder Rezipient soll in die Lage versetzt werden, seine Gedanken über andere, fremde Kulturen kritisch zu hinterfragen und unter Umständen sogar zu verändern und anzupassen.⁹³³

Die Gestaltung der einzelnen Themen der Ausstellung basiert auf szenografischen⁹³⁴ und modularen Gestaltungsaspekten.⁹³⁵ Für jedes der Themen gibt es einen eigenen Raum, in dem im Zusammenspiel mit den Exponatgruppen, die dort gezeigt werden, Zusammenhänge entwickelt werden.⁹³⁶ Der modulare Charakter der Innenarchitektur des Museums ermöglicht es, die Inhalte der spezifischen Themen mit musealen Inszenierungsmöglichkeiten zu verstärken.⁹³⁷

Die Gestaltung der Dauerausstellung soll eine Abwendung von dem gängigen Präsentationsmuster in ethnologischen Museen sein.⁹³⁸ Dieses Muster zielt darauf ab, geografische Großräume und Regionen vorzustellen.⁹³⁹ Es wird dadurch der Eindruck evoziert, es würden Kulturen verschiedener Kontinente über große Zeiträume (Jahrhunderte) vorgestellt.⁹⁴⁰ Der Besucher gewinnt durch die regional perspektivierte Präsentation den Eindruck, dass eine Vielzahl von

⁹³² Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12.; Tietmeyer 2006, 154; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20; Scholze 2010, 129 f.; Pearce 1992, 219. Waidacher vertritt jedoch die Auffassung, dass durch die museale Rezeption nur bedingt eine Veränderung des Standpunktes beim Besucher erreicht und diese allenfalls erhofft werden könne. Es komme somit nur zu einem Gedankenstoß mit ungewissem Erfolg; vgl. Waidacher 1996, 218.

⁹³³ Vgl. Tietmeyer 2006, 154.

⁹³⁴ Szenografie beinhaltet alle Aspekte, die eine intendierte oder zufällige Ordnung oder Gestaltung des Raumes in öffentlich zugänglichen Räumen betreffen und die dem Ausstellen von musealen Objekten gewidmet sind. Dabei soll die ganzheitliche Vermittlung des Ausstellungsinhaltes maximalen Qualitätsstandards entsprechen; vgl. Kilger 2011, 6.

⁹³⁵ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 13–15; Howard 2009, 66 f., Howard führt unter dem Aspekt „A living museum“ in Bezug auf den Proberaum eines Theaters aus, dass dieser in ein „lebendes Museum“ verwandelt werden soll und dass durch diese Ausgestaltung der auf diesem Wege transportierte Inhalt besser durch die Schauspieler und Rezipienten aufgenommen und verarbeitet werden kann. Daraus könnte ein Umkehrschluss zu szenografischen Ausstellungsgestaltungskonzepten gezogen werden, der besagt, dass durch diese der Inhalt anschaulicher vermittelt werden kann.

⁹³⁶ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12–15; s. Schematische Grundrisse des Rautenstrauch-Joest-Museum. http://www.museenkoeln.info/presse/101022_RJM2/Gesamt_de.pdf. Zuletzt eingesehen am 25.10.2013. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013.

⁹³⁷ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013, 1–15; Lasar 2010, in: *architekturzeichnung.com*.

⁹³⁸ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013, 1–15; Lasar 2010, in: *architekturzeichnung.com*; s. z. B. Übersee Museum Bremen, das in seinen Dauerausstellungen „Erleben, was die Welt bewegt“ seit 2010 den Besuchern geografische Großräume und überblicksartig wissenschaftliche Forschungsgebiete, Völker, handels- und naturkundliche Themen vorstellt. Das Museum rühmt sich, als einziges Museum Europas drei wissenschaftliche Forschungsgebiete parallel auszustellen. <http://www.uebersee-museum.de/Dauer-ausstellungen.html>. Zuletzt eingesehen am 08.12.2013.

⁹³⁹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12–15.

⁹⁴⁰ Vgl. ebd., ähnliche Konzeptionen der Ausstellungskonzeption verfolgen die beiden Museen: Museum für Weltkultur (*Världskulturmuseet*), Göteborg, <http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet/om-museet/in-english/>. Zuletzt eingesehen am 18.10.2013. Museum der Kulturen, Basel, <http://www.mkb.ch/de.html>. Zuletzt eingesehen am 18.10.2013.

Kulturen in unterschiedlichen Siedlungsformen, Regionen, Ländern und Kontinenten über Jahrhunderte umfassend aus- und vorgestellt wurde.⁹⁴¹

Verschiedene Informationsebenen in Wort und Bild ermöglichen dem einzelnen Rezipienten die gezielte Vertiefung in die unterschiedlichen thematischen Bereiche.⁹⁴² Spezielle Medieneinheiten, sog. „BlickPunkte“, laden zur Beschäftigung mit Fragestellungen und zur intensivierte Reflexion ein.⁹⁴³ Für Kinder gibt es eigene, für die einzelnen Themen didaktisch aufbereitete und zur Partizipation anregende Informationsdisplays, die ihnen das jeweilige Thema altersspezifisch näherbringen sollen.⁹⁴⁴

Die gegenwärtigen Lebensformen der Bevölkerung, die heute in den Ursprungskontexten der in der Dauerausstellung ausgestellten Objekte leben, sollen den Besuchern durch kurze Film- und Interviewsequenzen auf „kleinen Monitoren“, immer parallel zur Ausstellung, vorgestellt und Entwicklungen innerhalb dieser Gesellschaften präsentiert werden.⁹⁴⁵ Die Darstellung der Wandlungen der Wohnformen in den Ursprungskulturen greift den Vorwurf auf, dass diese Museen einer „Entzeitlichung“ Vorschub leisten. Damit wird der Aspekt beschrieben, dass in Museen mit ethnografischen Objekten zeitliche Abläufe und Entwicklungen außer Acht gelassen werden. Die Objekte sind vielmehr in ihrem zeithistorischen Ursprungskontext „eingefroren“ und vermitteln mithin den Eindruck, dass die Ursprungsgesellschaften keine weiteren Entwicklungen und Wandlungen innerhalb ihrer spezifischen Kulturen durchlaufen hätten. Hauptaufgabe musealer Institutionen ist es heute, die Objekte kulturellen Erbes, deren Historie und Objektbiografien zu erforschen und darzustellen, um diese Aspekte für die Zukunft zu erhalten.⁹⁴⁶

Den Besuchern werden fünf Inhalte für den Audioguide angeboten.⁹⁴⁷ Diese Zusammenstellungen können entweder im Vorfeld von der Homepage geladen oder im Museum per Geräteleihe erworben werden.⁹⁴⁸ Sie decken, wahlweise in Deutsch oder Englisch, die Begrüßung,

⁹⁴¹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12–15; Modest 2012, 87 f.

⁹⁴² Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 12–15; s. Schematische Grundrisse des Rautenstrauch-Joest-Museum. http://www.museenkoeln.info/presse/101022_RJM2/Gesamt_de.pdf. Zuletzt eingesehen am 25.10.2013. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=8&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 07.10.2013.

⁹⁴³ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 13.

⁹⁴⁴ Vgl. ebd.; Waidacher 1996, 244 f.

⁹⁴⁵ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 172 f.; s. in der Dauerausstellung des RJM den Teilbereich „Lebensräume – Lebensformen: Wohnen“, in dem zeitgenössische Wohnformen der vorgestellten Kulturen präsentiert werden.

⁹⁴⁶ Vgl. in diesem Sinne: Aliviatzou 2012, 16.

⁹⁴⁷ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=2154>. Zuletzt eingesehen am 25.02.2014.

⁹⁴⁸ Vgl. ebd.

einen Abriss über die Historie des Museums, eine Themen-, eine Highlight- und eine Kinderführung ab.⁹⁴⁹

Die Exponatbeschriftungen im RJM sowie die Einführungen zu den jeweiligen Oberthemen sind wie im Schnütgen Museum durchgehend bilingual Deutsch/Englisch verfasst.⁹⁵⁰ Die Beschriftung beinhaltet die wichtigsten Daten des Objekts, darunter – falls bekannt – der Künstlername, Titel, Jahr, Leihgeber und Objektnummer des Museums.

Die nicht unbelastete und unproblematische Historie als Völkerkundemuseum negiert das Rautenstrauch-Joest-Museum innerhalb der Ausstellung nicht.⁹⁵¹ Im Gegenteil, es versucht an verschiedenen Punkten innerhalb der Ausstellungen, diesen Teil seiner Geschichte kritisch zu reflektieren.⁹⁵² Dies geschieht beispielsweise innerhalb des Ausstellungsabschnittes „Begegnung und Aneignung: Grenzüberschreitungen“ innerhalb dessen es thematisch um die Reisen der beiden Sammler Wilhelm Joest und Max von Oppenheim geht.⁹⁵³ Innerhalb des Wandtextes „Die Afrikareisen“ heißt es, „bei aller Aufgeschlossenheit war Joest dem eurozentrischen Denken seiner Zeit verhaftet, das die Europäer über die Afrikaner stellt.“⁹⁵⁴

„Der verstellte Blick: Klischee und Vorurteil“. Innerhalb eines „Klischee-Containers“ wird kritisch mit den Vorurteilen der Gesellschaft, damals wie heute, gegenüber „fremden Kulturen“ umgegangen und es werden die Objektgenese und deren historischer Hintergrund thematisiert.⁹⁵⁵ Die Homepage des Museums gibt zu diesem Aspekt zu bedenken, dass die Objekte aus

⁹⁴⁹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=2154>. Zuletzt eingesehen am 25.02.2014.

⁹⁵⁰ S. a. Kapitel 5.1.

⁹⁵¹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 10 f., 15, 36–40; s. z. B. Ausstellungsbereich „Die Welt erfassen“, Abschnitt 4, „Begegnungen und Aneignungen: Grenzüberschreitungen“, Ausstellungsbereich „Die Welt erfassen“, Abschnitt 5, „Der verstellte Blick: Vorurteile“, Ausstellungsbereich „Die Welt erfassen“, Abschnitt 6, „Die Welt in der Vitrine: Museum“; Modest 2012, 82 f., „Rettings-Ethnologie“; Waidacher 1996, 244 f.; zur Entwicklung und Gründung ethnografischer Museen in Deutschland vgl. Hartung 2010, [67–79], 69 f.

⁹⁵² Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 10 f., 15, 36–40; s. z. B. Ausstellungsabschnitt „Begegnungen und Aneignungen: Grenzüberschreitungen“, „Der verstellte Blick: Vorurteile“, „Die Welt in der Vitrine: Museum“.

⁹⁵³ Vgl. z. B. den Ausstellungstext, zu den Afrikareisen Wilhelm Joests. S. a. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 34–57, der Ausstellungskatalog thematisiert und zitiert. Dabei auch auf das damals in den westlichen Gesellschaften weitverbreitete „Gefühl zivilisatorischer Überlegenheit“ der auf dem „herrschenden Fortschrittsglauben“ und „evolutionistische Denken“. Vgl. dies. 36.

⁹⁵⁴ Vgl. Ausstellungsbereich „Die Welt erfassen“, Abschnitt 4, „Begegnung und Aneignung: Grenzüberschreitungen“, Wandtext: „Die Afrikareisen“.

⁹⁵⁵ Ausstellungsinhalt/-display, wie es sich der Verfasserin im Februar 2013 dargestellt hat. Zur Debatte über Vorurteile und deren Gegenwärtigkeit und den Umgang mit eben diesen innerhalb der deutschen Gesellschaft im Juli 2015, s. Schmoll/Wagner 2015, 14–21. S. a. hierzu: In der 2015 neu aufgelegten Jubiläumsausgabe zum 55-jährigen Jubiläums des Kinderbuchklassikers „Jim Knopf und Lukas, der Lokomotivführer“ von Michael Ende wird der Begriff „Neger“ weiterhin verwendet. Dies wird von der Verlegerin des Thienemann Verlages, Bärbel Dorweiler, mit einem Auszug aus dem Originaltext begründet: „*Jim Knopf*“: zum Thema: „*Eine Menge Menschen haben doch irgendwelche besonderen Eigenschaften. Herr Knopf, zum Beispiel, hat eine schwarze Haut. So ist er von Natur aus und dabei ist weiter nichts Seltsames, nicht wahr? Warum soll man nicht schwarz sein? Aber so denken leider die meisten Leute nicht. Wenn sie selbst zum Beispiel weiß sind, dann sind sie*

dem Bestand des Museums anhand der Auswahlkriterien der damaligen Sammler viel mehr Auskünfte über die Gesellschaft im 19. Jh. vermitteln.⁹⁵⁶ Tatsache ist, dass der Sammlungsbestand des Museums eng mit der Kolonialzeit verbunden ist und zu einem Großteil das Ergebnis der territorialen Expansion durch deutsche Soldaten, Beamte der Verwaltung, Missionare, Kaufleute und Forschungsreisende in außereuropäische, weitgehend unbekannte Kulturen ist.⁹⁵⁷ Die Artefakte sind dabei vielfach gewaltsam angeeignet worden und haben im Museum einen Bedeutungswandel vollzogen hin zum musealen Objekt.⁹⁵⁸

Die institutionelle Museumsarbeit des RJM wird durch die 1901 gegründete Museums-gesellschaft RJM und seine ehrenamtlichen Mitglieder in vielfältiger Form unterstützt.⁹⁵⁹ Das RJM beteiligt sich auch am „KölnTag“.⁹⁶⁰

6.2 Historie des Rautenstrauch-Joest-Museum

Die Keimzelle des Museums umfasste über 3.500 Objekte aus der Privatsammlung Wilhelm Joests.⁹⁶¹ Zum Gedenken an ihren Bruder und ihren drei Jahre später ebenfalls verstorbenen

überzeugt, nur ihre Farbe wäre richtig und haben etwas dagegen, wenn jemand schwarz ist. So unvernünftig sind die Menschen bedauerlicherweise oft“. Vgl. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/das-wort-neger-bleibt-in-jim-knopf-neuaufgabe-13732460.html>. Zuletzt eingesehen am 03.08.2015. S. a. in diesem Kontext Artikel von

Bartzky, Arnold über »öffentliche Kunst«, „Die Tyrannei der Beleidigten“ in FAZ Feuilleton vom 23.08.2016, der über die Zumutbarkeit und Unzumutbarkeit politischer Korrektheit berichtet, „wird immer häufiger die Beseitigung irritierender Kunstwerke aus dem öffentlichen Raum gefordert. Was nicht in unser Weltbild passt, gilt zunehmend als unzumutbar“. Es wird zu bedenken gegeben, dass manches, was aus heutiger Sicht politisch nicht korrekt erscheint und auch historisch eine Schmähung oder Kränkung von Teilen der Gesellschaft darstellte, so intendiert war. Dabei werden die unterschiedlichsten *best-practice* Beispiele genauso wie Negativbeispiele des Umgangs mit diesem diffizilen und nicht singulär zu lösendem Kontext aufgezeigt. Heute können diese Verschmähungen als Ausdruck eines historischen Disputs zu interpretieren sein, der nicht auf das aktuelle Geschehen und die heutige Gesellschaft projiziert werden soll. Wenn solche historisch gesehen, politisch inkorrekte und intolerante Zeugnisse sämtlich negiert und entfernt würden, würde ein Aspekt kulturellen Erbes negiert, könnte im Sinne der Aufklärung nicht thematisiert und diskutiert werden. „Vor allem die Fähigkeit, Bilder, Begriffe und Denkmuster der Vergangenheit in kritischer Distanz historisch einzuordnen, sie für uns produktiv zu machen und von ihnen zu lernen statt sie als unzumutbar ausradieren zu wollen, geht verloren“. Unreflektiert, unkommentiert und ohne kritische Distanz dürfen und sollen derartige Verunglimpfungen von Teilen der Gesellschaft als materielle Zeugen der Historie auf keinen Fall bestehen bleiben. Jedoch können sie als Anlass zur Reflexion und Diskussion für einen besseren und friedlicheren Umgang und für eine gemeinsame Zukunft zitiert werden. Vgl. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kritiker-fordern-beseitigung-von-wittenberger-judensau-14400937.html>. Zuletzt eingesehen am 05.09.2016.

⁹⁵⁶ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=109&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 07.03.2014; s. a. Scholze 2010, 129 f.

⁹⁵⁷ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 13–15; Claußen 2009, 261–269; s. a. Feest 2002, 82–91; Himmelheber 2014, 166.

⁹⁵⁸ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 13–15; Claußen 2009, 261–269; s. a. Feest 2002, 82–91; Himmelheber 2014, 166; Kohl 2003, 158, (155–158); Modest 2012, 82 f., „Rettungs-Ethnologie“.

⁹⁵⁹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=3&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2014; vgl. Waidacher 1999, 266, 545 f.

⁹⁶⁰ S. a. Kapitel 5.1.

⁹⁶¹ Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 01–05, 07–12; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, Grußwort, S. 6, 43; Engelhard 2010, 60.

Ehemann finanzierte Adele Rautenstrauch den Bau des Museums. Der Sammlungsbestand macht heute über 60.000 Objekte aus Ozeanien, Afrika, Asien und Amerika aus und beinhaltet weitere 100.000 historische Fotografien und 40.000 Fachbücher.⁹⁶² Die materiellen Objekte der Sammlung des RJM stammen [nicht]⁹⁶³ aus dem „[direkten]⁹⁶⁴ kolonialen Kontext“, aber auch der Weltreisende Wilhelm Joest war von der Überlegenheit der europäischen Zivilisation überzeugt.⁹⁶⁵ Wilhelm Joest vertrat die damals „zeitgemäße, weitverbreitete“ Ansicht, dass „zu retten, was zu retten ist“ und dass es durch die wachsende Vorherrschaft Europas in der Welt auf lange Sicht hin zu einem Verlust der lokalen, indigenen Traditionen kommen würde und daher „die materiellen Güter als Zeugnisse der Menschheitsgeschichte für die Wissenschaft erhalten bleiben müssten.“⁹⁶⁶ Der Gründungsdirektor des Rautenstrauch-Joest-Museum

⁹⁶² Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 01–05, 07–12; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, Grußwort, S. 6, 43; Engelhard 2010, 60.

⁹⁶³ Vgl. Slenczka 2015, 344.

⁹⁶⁴ Vgl. ebd.

⁹⁶⁵ Vgl. Fenner 2010, 41, (S. 37–46) (Ausstellungskatalog zur Neueröffnung des RJM 2010, Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010); Ausst.-Kat. Köln 1908, 15–21, „Einleitung in die Völkerkunde“, der Tenor, dass die europäische Kultur anderen Kulturen überlegen sein soll, spiegelt sich auch als Grundtendenz im Katalogtext von 1908 zur Eröffnung des Rautenstrauch-Joest-Museum wider. Als hehre Aufgabe der „Völkerkunde“ sollte auch die Bewahrung vor Missverständnissen und falschem, eigenem Benehmen gesehen werden. Ein weiteres Ziel der Völkerkunde sollte sein, der kolonialen Wirtschaft wertvolle Hilfestellungen zu leisten, damit „die Grundlage für kolonialisatorische Erfolge“ gegeben werden. In diesem Sinne erfüllte die Völkerkunde einen konkreten wirtschaftlichen Nutzen für den wirtschaftlichen Erfolg in den Kolonien. Dieser Nutzen sollte sich nicht allein auf das akademische Fach der Völkerkunde beschränken, sondern vielmehr auch der Wirtschaft, der damaligen Gesellschaft und Personengruppen, die in die Kolonien reisten, vorab eine Informationsmöglichkeit eröffnen. Damit diese sich über ihre zukünftigen Betätigungsfelder und Umgebungen im Vorfeld praktisch informieren bzw. Anregungen aufnehmen können.

Slenczka 2015, 344, verweist unter Bezugnahme auf Fenner 2010, 41, darauf, dass die Objekte aus der Sammlung des RJM „nicht in einem unmittelbaren kolonialen Kontext entstanden“ seien. „Aber auch der Weltreisende Joest war von der Überlegenheit der europäischen Zivilisation überzeugt“. Vgl. 2015, 344, Slenczka 2015 verweist dort auch auf Fenner 2013, 132, [Eine Sammelstelle für den stofflichen Kulturbesitz der fremden Völker – Das Rautenstrauch-Joest-Museum]. Das Zitat „nicht in einem unmittelbaren kolonialen Kontext entstanden“ erweckt den Eindruck, es könnten im Rahmen der Diskussion dieses Themenkomplexes graduelle Abstufungen vorgenommen werden, wobei direkt im Nachklang dieser Aussage auf das gedankliche Umfeld, in dem sich Wilhelm Joest bewegt hat, angefügt wird. Das Zitat wirkt wie eine Entschuldigung für das gedankliche und tatsächliche Entstehungsumfeld der Sammlung des RJM. Ob es im Rahmen des Gesamtkontextes opportun sein kann, graduelle Unterschiede aufzumachen, mag fraglich sein. Eher könnte es angemessen sein, eine umfassende Darstellung des gesamtgesellschaftlichen Themenkomplexes, zumindest als Annex in der Dauerausstellung, anzubieten. Die Stadt Köln „gilt als die Kolonialmetropole des Westens“. Vgl. Bechhaus-Gerst 2008, 46, Köln stand als Stadt und ihrem „kolonialen Engagement den Metropolen Hamburg oder Berlin“ in nichts nach und war in Bezug auf ihr koloniales Engagement mit diesen Städten gleichbedeutend. Die Teilnahme der Kölner Wirtschaft und Gesellschaft am „kolonialen Projekt“ des Deutschen Reichs waren vielfältig. Insofern wird hier für die Darstellung dieses Kontextes im Rahmen der Dauerausstellung plädiert.

⁹⁶⁶ Vgl. Fenner 2010, 43. Der Ausstellungsrundgang der Dauerausstellung des RJM nimmt auf diesen Aspekt im Verlauf des ersten thematischen Abschnittes, „Die Welt erfassen“, insofern Bezug, als das dort vier Themen im Kontext der Entstehung und des Umgangs mit ethnografischen Sammlungen aufgegriffen und den Rezipienten vorgestellt werden.

Der „Führer durch das Rautenstrauch-Joest-Museum (Museum für Völkerkunde) der Stadt Cöln“ Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 17, beinhaltet, dass die „primitiven Völker, die sog. Naturvölker (...), die uns jenes unersetzbare entwicklungsgeschichtliche Material liefern, bei der Berührung mit dem Europäertum zumeist in kürzester Zeit, unwiederbringlich dahinschwinden“. Innerhalb dieses Führers gibt es auch eine Beschreibung und

Dr. Wilhelm Foy schreibt im Führer zur Eröffnung, „mit diesen Museumsgründungen waren geeignete Sammelstellen für den stofflichen Kulturbesitz der fremden Völker geschaffen, und erst jetzt konnte mit dessen systematischer Bearbeitung begonnen werden.“⁹⁶⁷ Das Museum sollte 1908 mit seiner Eröffnung „den Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung erheben und für Einheimische und Freunde eine würdige Stätte der Anregung und Belehrung bilden – ein schönes Denkmal Cölner Bürgersinns!“⁹⁶⁸ „Es ist ein Museum für Kulturgeschichte, jedoch mit besonderer Betonung der primitiven Kulturformen.“⁹⁶⁹

Das RJM wurde 1901⁹⁷⁰ gegründet und 1906 „als vorletztes der großen ethnologischen Museen in Deutschland“⁹⁷¹ in der Kölner Südstadt am Ubierring nach den Entwürfen des Kölner Architekten Edwin Cronen eröffnet.⁹⁷² Das Museum ist eine der wenigen Institutionen weltweit, bei dem nicht singular die Sammlung Bestandteil der Schenkung an die Stadt war, sondern vielmehr auch das Gebäude zum privaten Stiftungsvermögen gehörte.⁹⁷³ Interessant ist in diesem Kontext, dass das Museum einen „prohibitiv hohen Eintrittspreis von 50 Pfennigen“

Kategorisierung der „Naturvölker im Gegensatz zu den Kulturvölkern“, [vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 32–36], sowie zum Themenkomplex „Rasse und Völker“ [vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 36–42].

⁹⁶⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 21.

⁹⁶⁸ Vgl. ebd., 12.

⁹⁶⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 45. Der mit vielen Abbildungen und Karten ausgestattete Ausst.-Kat. Köln 1908, ist seinerseits als zeithistorisches Phänomen zu charakterisieren und inhaltlich geprägt durch den gesellschaftlichen Tenor zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Er greift die Argumentation und die Begrifflichkeiten der „kulturellen Überlegenheit“ der „höchstzivilisierten Völker“ gegenüber „primitiven Völkern, den sog. Naturvölkern“ auf. Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 16 f., 31 f., 36–42, „Einführung in die Völkerkunde“, „Rassen und Völker“ 49–51. Für weitere Beispiele siehe Ausst.-Kat. Köln 1908.

⁹⁷⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 4, bevor das Rautenstrauch-Joest-Museum über ein eigenes Gebäude dank einer Spende von Frau Kommerzienrat Eugen Rautenstrauch in der Höhe von 250.000 Mk., 1900 an die Stadt Köln sowie ab 01.10.1901 über eine eigenständige Verwaltung und einen eigenen Direktor für das Museum verfügen konnte, war es „bis dahin mit dem Naturhistorischen Museum vereinigt“.

⁹⁷¹ Vgl. Slenczka 2015, 340.

⁹⁷² Vgl. Abend-Ausgabe der Kölnischen Zeitung vom 12.11.1906, zur Neueröffnung des Rautenstrauch-Joest-Museums. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=587>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2013. Morgen-Ausgabe des Kölner Tageblattes vom 13.11.1906. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=588>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014. In dem Artikel werden die Reden zur Eröffnung des Museums wiedergegeben; <https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/Der-Altbau-am-Ubierring>. Zuletzt eingesehen am 28.02.2017.

Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, dem inhaltlichen Führer des Rautenstrauch-Joest-Museum sind – direkt nach dem Cover – die Grundrisse der unterschiedlichen Geschosse des Museums vorgeschaltet. Eine fotografische Abbildung der Fassade ist auf Ausst.-Kat. Köln 1908, 1* abgedruckt. Eine kurze architektonische Beschreibung des Museumsneubaus am Ubierring, s. ebd. 5–7; Voges 1986 10 f., fotografische Abbildungen des Gebäudes am Ubierring, „Das Museumsgebäude im Vorkriegszustand mit Mansarddach“ und „Das sanierungsbedürftige Museumsgebäude heute [1986] mit Satteldach. Hinter den zugemauerten Fenstern der Beletage die Kammerspiele“. Dietrich, 1988, verweist für das Jahr 1906 (fehlende fortlaufende Nummerierung) auf die damalige Bedeutung des Rautenstrauch-Joest-Museum als „der neuen Stätte der Wissenschaft“.

S. a.: Hintergründe und Abbildungen zum Gebäude am Ubierring. [Das Rautenstrauch-Joest-Museum am Ubierring, Anfang des 20. Jahrhunderts. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=598>. Zuletzt eingesehen am 26.10.2013].

⁹⁷³ Vgl. Völger 1986, 8; Ausst.-Kat. Köln 1908, 4; unter der Bedingung, dass die Stadt Köln ein geeignetes Grundstück für den Bau des Museums zur Verfügung stellt, hat Frau Kommerzienrat Rautenstrauch 1903 erklärt, das Gebäude für das Museum privat zu finanzieren.

erhob.⁹⁷⁴ Die Höhe sollte auf potenzielle Rezipienten – die Kölner Bevölkerung – abschreckend wirken, da das Museum sich eher als eine wissenschaftliche Institution verstand und auch frühzeitig über einen sehr renommierten Ruf verfügte.⁹⁷⁵ Insofern sollte der elitäre und wissenschaftliche Hintergrund des Museums unterstrichen werden. Der Preis für den Eintritt in das Museum sowie der Preis für den Katalog entsprachen sich mit 50 Pfennig – Katalogpreis = Eintrittspreis.⁹⁷⁶ Wilhelm Foy, der Gründungsdirektor des Museums, wird zitiert mit: „In den Sälen ist auf jedes unnütze architektonische Beiwerk mit Absicht verzichtet worden (...), wie es dem Ernste eines wissenschaftlichen Instituts entspricht.“⁹⁷⁷ Das historische museale Konzept⁹⁷⁸ verfügte somit über eine konkret wissenschaftliche Ausrichtung, die im Gegensatz zu einer Zuwendung auf den (nicht-akademisch ausgerichteten) Rezipienten stand.⁹⁷⁹ Bei der Gründung und Eröffnung des Museums stand nicht die Öffnung sowie die Präsentation der Sammlung für die städtische Gesellschaft im Vordergrund, sondern vielmehr das Bewahren der Sammlung, verbunden mit der Stiftung der Sammlung an die Stadt. Ganz im Sinne des damaligen Zeitgeistes waren Ausstellungen kein primäres Ziel.⁹⁸⁰ *State-of-the-Art* dagegen waren

⁹⁷⁴ Vgl. Völger 1986, 8, in den Anfängen des Museums kamen durchschnittlich 500 Besucher im Jahr.

⁹⁷⁵ Vgl. Völger 1986, 9 f.; das Rautenstrauch-Joest-Museum hatte den Ruf als „Bibel der Kulturkreislehre“. Das Konzept basierte auf dem von Leo Frobenius etablierten Kulturkreisprinzip. S. a. Ausst.-Kat. Köln 1908, 12.

⁹⁷⁶ Vgl. Völger 1986, 9 f.; Ausst.-Kat. Köln 1908, Cover des „Führer durch das Rautenstrauch-Joest-Museum (Museum für Völkerkunde) der Stadt Cöln“.

⁹⁷⁷ Vgl. Völger 1986, 8; Ausst.-Kat. Köln 1908, 5, „Im Sommer 1906 wurde darin die Neuaufstellung der Sammlungen in einer großen Reihe moderner eiserner Schränke mit Spiegelglasscheiben bewerkstelligt (...)“.

⁹⁷⁸ Ganz bewusst wurde innerhalb der Sammlung, als auch damit einhergehend innerhalb der Präsentation der Ausstellung, auf materielle Objekte der ostasiatischen Kultur verzichtet, „die künstlerische und kunstgewerbliche Seite der ostasiatischen Kultur ist absichtlich nicht gepflegt worden, da dies dem Kunstgewerbe-Museum vorbehalten bleiben muss“. Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 11.

Das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln ist 1909 als erstes Museum mit diesem Sammlungs- bzw. inhaltlichem Schwerpunkt gegründet worden. Davor befanden sich Artefakte aus China, Japan sowie aus Korea in den Sammlungen der Kunstgewerbemuseen [vgl. Wiesner 1984, 14]. Insofern ist dieser Aspekt in den zeitlichen und sammlungshistorischen Kontext einzuordnen und verweist darauf, dass das Museum für Ostasiatische Kunst in Köln jünger als das Rautenstrauch-Joest-Museum ist, das drei Jahre (1906) vor dem Museum für Ostasiatische Kunst in Köln (1909) gegründet worden ist.

Die „Verselbstständigung des Ostasiatischen Museum im Jahr 1913“ bzw. die Eröffnung des ersten Museums mit dem Fokus auf ostasiatische Kunst in Europa war ursächlich dafür, dass diese Objekte, bedingt durch eine Neuordnung der Kölner Museen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in die Sammlung des Museum für Ostasiatische Kunst gelangten. Letztere basiert auf der Sammlung von Adolf Fischer, der als Begründer der musealen Kategorie für ostasiatische Kunst anzusehen ist. Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 06.03.2017.; Wiesner 1984, 14; Goepper 1987, 241.

⁹⁷⁹ Im Grunde handelt es sich um keinen niedrigschwelligen Zugang zum Museum und der dazugehörigen Sammlung, sondern vielmehr um eine intendierte, finanziell-regulierte »Teilöffentlichkeit«. Der Eintrittspreis als bedingendes Ausschlussregulativ.

⁹⁸⁰ Vgl. Voges 2016, 97; Grasskamp 1981, 75, der sich auf Per Kirkeby mit dem Hinweis bezieht, dass „der Bestand eines Museums (...) eine andere Geschichte hat als der Gebrauch, den das Museum von ihm macht. Es gehört aber zur Besonderheit der musealen Tradition, dass sich die Geschichte des Gebrauchs hinter den Objekten verbirgt“.

Die Diskussion hinsichtlich der Trennung der Sammlung eines Museums in zwei separate Abteilungen, eine öffentliche für das Publikum und eine Sammlung für die Wissenschaft, war damals Trend. Dieser Zeitgeist führte u. a. dazu, dass im Londoner *British Museum for Natural History* eine solche Trennung 1864 etabliert worden ist. 1866 wurde beschlossen, dass im Hamburger Neubau des Museums getrennte Sammlungen für Forscher und

„Schaueffekte“, die sich auf die Präsentation von Totempfählen, Displays mit afrikanischen Masken, Waffen oder Instrumenten abstützten. Die Ausstellungswände beinhalteten dekorative Elemente oder Dioramen im Maßstab 1:1, in denen sich szenische Darstellungen befanden.⁹⁸¹ Das Display beinhaltete Schauschränke, die Parallelen zu solchen aus Naturalienkabinetten aufweisen und dort „dekorativ“, ähnlich wie in Warenhäusern der damaligen Zeit, präsentiert wurden.⁹⁸² Insgesamt erfolgte die Sammlungspräsentation unter der Berücksichtigung „geografisch-ethnologischer“ Gesichtspunkte.⁹⁸³

Trotz schwerer Schäden während des Zweiten Weltkrieges blieb das Museum bis Anfang 2008 an diesem Ort lokalisiert. Am 7. Juli 1967 wurde das RJM offiziell nach dem Krieg wiedereröffnet.⁹⁸⁴ Das Gebäude des RJM am Ubierring war der einzige nicht zerstörte Museumsbau der Stadt Köln aus der Vorkriegszeit.⁹⁸⁵ Der Neubau des Museums war trotz eines Anbaus in den 1960er Jahren, auch wegen der schweren Schäden durch die Hochwasser 1993 und 1995 in den unterirdischen Depots des Museums, notwendig geworden.⁹⁸⁶ Im Oktober 2010 wurde der heutige moderne Zweckbau des Museums an der Cäcilienstraße zusammen mit dem zum Kulturkomplex gehörenden Museum Schnütgen eröffnet.⁹⁸⁷

potenzielles öffentliches Publikum entstehen sollten. Diese Trennung sollte die Basis dafür bilden, dass wenige ausgesuchte Objekte einer breiten Öffentlichkeit „kontextualisiert und erklärend“ zugänglich gemacht werden können. Es war ein Ausdruck der damaligen Museumsreformbewegung. Vgl. Köstering 2016, 53.

⁹⁸¹ Vgl. Voges 2016, 97; Grasskamp 1981, 75; Köstering 2016, 55; Gillmann 2016, 258; Baur 2016, 263, dioramaartige Inszenierungen innerhalb des Ausstellungsraums, die aus detaillierten Rekonstruktionen historischer Aspekte bestehen und mit unterschiedlichen musealen Objekten ausgestattet sind. Laut Baur sollen die musealen Objekte als »Authentizitätsanker« dienen. Vgl. Baur 2016, 263.

⁹⁸² Vgl. Köstering 2016, 55; Gillmann 2016, 258; Baur 2016, 263; <https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/Der-Altbau-am-Ubierring>. Zuletzt eingesehen am 28.02.2017.

⁹⁸³ Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 46, 48, 116, 129. Alle Schränke weisen auf rotem Untergrund gedruckte „kleine“ Karten auf, die den geografischen Bezug zum konkreten Inhalt der Schränke sowie der dazugehörigen Kultur herstellen sollen.

Die rückwärtigen Wände der Vitrinen sind, insofern sie Sammlungen von Kleidung und Schmuck beinhalten, „in der ungefähren Hautfarbe des betreffenden Volkes gehalten, um die Wirkung der Gegenstände im Gebrauch besser hervortreten zu lassen. Zum Teil ist auch Schwarz als Hintergrund gewählt, um die künstlerische Wirkung gewisser Gegenstände zu erhöhen. Beispielsweise bei den Schnitzereien von Neumecklenburg und bei den Altstümpfen von Benin“. [Ausst.-Kat. Köln 1908, Abb. auf S. 116, „Schrank mit den Schnitzereien und Masken von Nord-Neumecklenburg“ und auf S. 129, „Schrank mit den Sammlungen von den mikronesischen Randinseln nordöstlich von Melanien“]. Die dort ausgestellten „Schnitzereien und Masken von Nord-Neumecklenburg“ werden vor einer schwarzen Rückwand der Vitrine präsentiert.

⁹⁸⁴ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=9&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014. Während des Zweiten Weltkrieges war die Sammlung des RJM in ein Bergwerk nach Kuckuckstein bei Liebstadt durch den damaligen Direktor Martin Heydrich evakuiert, bzw. ausgelagert worden. Vgl. Ludwig Theodor von Rautenstrauch, in: Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 7; Rassool 2014, 193; Völger 1986, 11.

⁹⁸⁵ Vgl. Scheibe, Alles unter einem Dach. Das neue Kulturzentrum am Neumarkt, http://www.koelnarchitektur.de/pages/de/home/news_archiv/2310.htm. Zuletzt eingesehen am 19.01.2016.

⁹⁸⁶ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=23&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014; Engelhard 2010, 60.

⁹⁸⁷ Vgl. ebd.

Die Sammlung des RJM, die sich seit seiner Gründung sukzessive erweitert hat, basiert auf den Sammlungen der drei Persönlichkeiten Wilhelm Joest, Max Freiherr von Oppenheim⁹⁸⁸ und Wilhelm Müller.⁹⁸⁹ Prof. Dr. Wilhelm Joest war ein Bildungsreisender, den seine weitläufigen Reisen u. a. in den Orient, nach Nord-, Mittel- und Südamerika und Westafrika führten.⁹⁹⁰ Auf seinen Reisen legte er großen Wert auf die kulturelle Begegnung mit der einheimischen Bevölkerung.⁹⁹¹ Die umfassende Privatsammlung erbte mit seinem Tod seine Schwester Adele Rautenstrauch, die der Stadt Köln die meisten Objekte 1899 zusammen mit ihrem Mann Eugen Rautenstrauch stiftete.⁹⁹² Eine Kollektion von Objekten aus Benin hatte Eugen Rautenstrauch der Stadt bereits 1897 vermacht.⁹⁹³ 1900 stiftete Adele Rautenstrauch in Andenken an ihren Mann der Stadt 250.000 Mark, die als Grundkapital für den Neubau des Museum für Völkerkunde bestimmt waren. Dieses sollte auf ihren Wunsch hin den Namen „Rautenstrauch-Joest-Museum“ führen.⁹⁹⁴ Es war die entscheidende Initiative für den Bau des RJM am Ubierring.⁹⁹⁵

Freiherr Max von Oppenheim, Forscher, Sammler und Diplomat, war besonders fasziniert vom Orient, wo er auch einige Jahre lebte und arbeitete.⁹⁹⁶ Über die Jahre sammelte er in Berlin eine eigene große Fachbibliothek, die teilweise während des Zweiten Weltkrieges verloren ging.⁹⁹⁷ Er eröffnete ein Forschungsinstitut für Orientalistik und ein Museum für seine

⁹⁸⁸ Vgl. auch zur Orientalischen Sammlung Max von Oppenheims, Emge 1995, 28–36; Ausst.-Kat. Bonn 2014, 16, „Max von Oppenheim, Leben in Daten“.

⁹⁸⁹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=22&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014.

⁹⁹⁰ * 15. März 1852, Köln–† 25. November 1897, auf See, während einer Reise nach Australien und in die Südsee, bestattet auf der Insel Ureparapara, Banks-Inseln, Vanuatu; vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=130>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014. Dort findet sich auch ein tabellarischer Lebenslauf Wilhelm Joests in Kurzform.

⁹⁹¹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=130>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014.

⁹⁹² Vgl. ebd.; Abend-Ausgabe der Kölnischen Zeitung vom 12.11.1906, zur Neueröffnung des Rautenstrauch-Joest-Museum.

⁹⁹³ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=130>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014;

⁹⁹⁴ Vgl. Abend-Ausgabe der Kölnischen Zeitung vom 12.11.1906, zur Neueröffnung des Rautenstrauch-Joest-Museum; <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=130>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014. Abend-Ausgabe der Kölnischen Zeitung vom 12.11.1906, zur Neueröffnung des Rautenstrauch-Joest-Museum.

⁹⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁹⁶ * 15. Juli 1860, Köln–† 15. November 1946, Landshut; vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=131>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014; Emge 1995, 28–31; Ausst.-Kat. Bonn 2014, 16; Teichmann 2014a, 23–28, Teichmann 2014b, 29–33; Teichmann 2001, 11–105; Kröger 2001, 106–139 [Diplomat]; Nippa 2001, 140–175 [Beduinenforscher]; Oppenheim 2001, 176–203 [Der Archäologe]; Orthmann 2001, 205–247 [Der Archäologe]; Röllig 2001, 248–265 [Der Archäologe]; Völger 2001, 278–315.

⁹⁹⁷ Vgl. Emge 1995, 28–31; Ausst.-Kat. Bonn 2014, 16; Teichmann 2014a, 23–28, Teichmann 2014b, 29–33; Teichmann 2001, 11–105; Kröger 2001, 106–139 [Diplomat]; Nippa 2001, 140–175 [Beduinenforscher]; Oppenheim 2001, 176–203 [Der Archäologe]; Orthmann 2001, 205–247 [Der Archäologe]; Röllig 2001, 248–265 [Der Archäologe]; Völger 2001, 278–315; Dubiel 2014a, 63–71, zur Grabung und Entdeckung des Tell-Halaf; Niehr 2014, 87–93, zur archäologischen und kultischen Bedeutung des Tell-Halaf-Fundes.

Grabungsfunde der hethitischen Palastanlage am Tell Halaf, das Tell-Halaf-Museum in Berlin-Charlottenburg, und begründete die Max Freiherr von Oppenheim-Stiftung.⁹⁹⁸ 1.500 Objekte der Sammlung Max Freiherr von Oppenheims, die den Zweiten Weltkrieg überstanden haben, befinden sich heute als Dauerleihgabe im RJM.⁹⁹⁹ Wilhelm Müller unternahm als Ethnologe für mehrere deutsche Völkerkundemuseen Forschungsreisen zu ostindischen Inseln.¹⁰⁰⁰ 1908–1910 nahm er an einer Südseeexpedition der Hamburgischen Wissenschaftlichen Gesellschaft als Ethnograf teil.¹⁰⁰¹

6.3 Kommentierter Ausstellungsrundgang durch die Dauerausstellung

Der Themenparcours ist in zwei übergeordnete Ausstellungsabschnitte aufgliedert, zuerst der Themenbereich „Die Welt erfassen“ mit vier Themenblöcken und – verbunden durch einen Übergangsbereich – daran anschließend der Bereich „Die Welt gestalten“ mit fünf Themenblöcken.¹⁰⁰² Die Dauerausstellung beinhaltet zusätzlich einen Prolog zur Einleitung und einen Epilog zur Verabschiedung.

Der Besucher wird durch den das Foyer dominierenden, historischen, indonesischen Reisspeicher von der Insel Sulawesi als *Pars pro Toto* noch vor dem Prolog empfangen.¹⁰⁰³ Dieser Reisspeicher als größtes Objekt der Sammlung des Museums vereinigt als vorangestellte Klammer quasi alle Aspekte, die dem Rezipienten innerhalb der Dauerausstellung begegnen

⁹⁹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Bonn 2014, 16; Teichmann 2014a, 23–28, Teichmann 2014b, 29–33; Teichmann 2001, 11–105; Kröger 2001, 106–139 [Diplomat]; Nippa 2001, 140–175 [Beduinenforscher]; Oppenheim 2001, 176–203 [Der Archäologe]; Orthmann 2001, 205–247 [Der Archäologe]; Röllig 2001, 248–265 [Der Archäologe]; Völger 2001, 278–315; Dubiel 2014a, 63–71; Emge 1995, 30 f.; Teichmann 2014b, 32, Oppenheims Sammlung „islamischen Kunsthandwerks“ galt „früh“ als eine „der bedeutendsten Sammlungen ihrer Art“; Dubiel 2014b, 170–181.

⁹⁹⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Bonn 2014, 16; Teichmann 2014a, 23–28, Teichmann 2014b, 29–33; Teichmann 2001, 11–105; Kröger 2001, 106–139 [Diplomat]; Nippa 2001, 140–175 [Beduinenforscher]; Oppenheim 2001, 176–203 [Der Archäologe]; Orthmann 2001, 205–247 [Der Archäologe]; Röllig 2001, 248–265 [Der Archäologe]; Völger 2001, 278–315; Dubiel 2014a, 63–71; Emge 1995, 30 f.; Teichmann 2014b, 32, Oppenheims Sammlung „islamischen Kunsthandwerks“ galt „früh“ als eine „der bedeutendsten Sammlungen ihrer Art“; Dubiel 2014b, 170–181.

¹⁰⁰⁰ * 20. Mai 1881, Wismar – † 10. Oktober 1916, Malang auf Java; vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=361>. Zuletzt eingesehen am 19.03.2014.

¹⁰⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰² Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013; insgesamt gibt es 14 unterschiedliche Aspekte des Ausstellungsrundganges. Sie beginnen mit dem Wahrzeichen des Museums im Foyer, dem Reisspeicher, setzen sich fort mit dem Prolog, dem nachfolgenden Bereich „Einstimmung: Musik“, den vier Themenblöcken des Bereichs „Die Welt erfassen“, dem Übergang zum zweiten Themenbereich mit einer Türeninstallation, dem zweiten Themenbereich selbst mit insgesamt fünf Blöcken und enden mit dem Epilog. Slenczka 2015, 341, Kurzbeschreibung des thematischen Ausstellungsrundganges.

¹⁰⁰³ Seit der Eröffnung des Neubaus im Oktober 2010 ist der Reisspeicher im Foyer das Symbol für das RJM-Museum. [Maße: 11 m lang, 5 m breit und 7,5 m hoch, der gesamte Reisspeicher ist ohne die Verwendung von Nägeln konstruiert und erbaut worden]. Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 15–20; s. a. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=238&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 25.03.2014; Im Bereich der Nr. 1 des Grundrisses des Erdgeschosses des RJM.

werden.¹⁰⁰⁴ Er bildet die inhaltliche Basis und Meta-Ebene des folgenden Rundganges durch die Dauerausstellung. Der Speicher ist „Zeugnis einer spektakulären Architektur und der handwerklich bedeutenden Zimmermannskunst der *Sa'dan-Toraja*“, der indonesischen Ursprungskultur des Objektes. Zudem dient er als Prosperitätsbeweis und legt Zeugnis hinsichtlich seiner Bedeutung als soziales und rituelles Zentrum adliger Familienverbände ab.¹⁰⁰⁵ In diesem Aspekt ist auch eine Parallele zum Kölner Museumsbau zu sehen, und zwar insofern als dass ein Museumsbau immer auch die Darstellung einer – in diesem Fall städtischen Gesellschaft – nach Außen beinhaltet und den wirtschaftlichen und intellektuellen Reichtum der Ursprungsgesellschaft repräsentieren und widerspiegeln soll.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁴ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 20; dies. 2010, 16 f., Einblick in die Raumsituation des Foyers bzw. den Aufstellungsort des Reisspeichers; s. a. Engelhard 2008, 32–37, Das RJM hat den Reisspeicher, der über vier Jahrzehnte auf der indonesischen Insel Sulawesi in Gebrauch als Stammhaus eines hochrangigen Familienverbandes war, 1984 erworben. Das Dach musste erneuert werden und aus diesem Grund entschloss man sich zum Verkauf des Speichers. Das ist der Grund für den Verkauf nach Köln 1984. Seitdem befindet sich der Speicher im Besitz des RJM und ist in der Zwischenzeit aufwendig restauriert worden; Engelhard 2009, 2–11.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Engelhard 2008, 33 f.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Franckenberg 2012, 88.

6.3.1 Prolog und Einführung

Der Prolog¹⁰⁰⁷ zur Einleitung des Rundgangs ist als Videoinstallation gestaltet, die visuelle Botschaften auf einen begehbaren Multimediateppich projiziert. Der folgende Bereich thematisiert unter der Bezeichnung „Einstimmung: Musik“ die Musik als vereinigendes Sprachelement aller Menschen und Kulturen. Musik begleitet Menschen aller Kulturen und gesellschaftlicher Hintergründe und ist vielfach mit positiven Assoziationen besetzt.¹⁰⁰⁸ Symbolisiert wird die Musik durch ein vollständig aufgebautes, indonesisches Gamelan-Orchester mit seinen insgesamt fünfzig Instrumenten.¹⁰⁰⁹ Auf eine wandgroße Fläche hinter diesem Aufbau werden verschiedene Gamelan-Aufführungen projiziert.¹⁰¹⁰

6.3.2 Themenbereich „Die Welt erfassen“

Im ersten Obergeschoss des RJM beginnt der erste der beiden übergreifenden Themenbereiche des Ausstellungsrundgangs mit dem Titel „Die Welt erfassen“.¹⁰¹¹ Innerhalb dieses Abschnitts wird dem Rezipienten die Möglichkeit eröffnet, in den vier dazugehörigen Themenblöcken „andere Kulturen aus europäischer Sicht kennenzulernen.“¹⁰¹² Es werden der „Blick Europas auf andere Kulturen, wie er im Sammeln und Ausstellen ethnografischer Objekte reflektiert wird“ sowie die kolonialen Hintergründe und der durch den historischen „europäischen Überlegenheitsgedanken geprägte Kontext des Sammlungserwerbs“ thematisiert.¹⁰¹³

¹⁰⁰⁷ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Modest 2012, 87 f., dass RJM präsentiert eine thematische anstatt – wie in vielen ethnografischen Museen üblich – „regional perspektivierte Präsentation“; http://www.museenkoeln.info/presse/101022_RJM2/Gesamt_de.pdf. Zuletzt eingesehen am 25.10.2013; Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013. Die gleichen Personen, die im Verlauf der Video-Loop-Projektion des Prologs die Besucher in unterschiedlichen Muttersprachen mit dazugehörigen Gesten begrüßen, verabschieden die Rezipienten im Epilog der Dauerausstellung, abschließend jedoch bilingual, in ihrer Muttersprache und auf Deutsch. (Vgl. auch: Himmelheber 2014, 172).

¹⁰⁰⁸ Vgl. Haller/Rodekohl 2010, 275 f.; zu den unterschiedlichen Funktionen und Aspekten von Musik und zur Ethnologie der Musik.

¹⁰⁰⁹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=106&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2014; vgl. Engelhard 2001, 4–12; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 24–29; Gamelan-Musik ist ein musikalisches Phänomen, welches in einigen Ländern Südostasiens existiert. Die Besonderheit an diesem aus Java stammenden Orchester ist jedoch, dass die mit ihm gespielte Musik ein Spektrum von sieben Oktaven umfasst und über eine höchst anspruchsvolle Rhythmik und Melodie verfügt. S. Informationstafel im Bereich Nr. 3 des Grundrisses des Erdgeschosses des RJM. (Stand Oktober 2013). Die Gamelan-Gruppe *Kyai Sabda* bespielt die Instrumente des RJM, und für interessierte Besucher besteht die Möglichkeit, Kurse über die Homepage des Museums zu buchen; vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=1582&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 08.03.2014.

¹⁰¹⁰ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 22 f., Einblick in die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes.

¹⁰¹¹ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013. Ausstellungsabschnitt 4, „Begegnung und Aneignung: Grenzüberschreitungen“.

¹⁰¹² Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 1. Obergeschoss.

¹⁰¹³ Vgl. Slenczka 2015, 341, 344 f.

Der erste dieser vier Blöcke widmet sich dem Aspekt „Begegnung und Aneignung: Grenzüberschreitungen“.¹⁰¹⁴ Der Besucher soll über den historischen Kontext der Sammlung des RJM informiert, für die Objektgenese sensibilisiert und über die dahinterstehenden Persönlichkeiten aufgeklärt werden.¹⁰¹⁵ Zuerst kann er sich an einem großen Stehpult mit einem großformatigen Multimediafolianten, auch „Elektronisches Buch“ genannt, beschäftigen.¹⁰¹⁶ Unter anderem werden die Gründe für die koloniale Expansion, die geografische Ausbreitung der Kolonien und – unter dem Aspekt „die Welt im Museum“ – die Kontroverse über die Ausstellbarkeit von *ethnologica* innerhalb der Wissenschaft thematisiert.¹⁰¹⁷ Mittels einer Bücherwand wird der Rezipient animiert, durch das Herausziehen der Bücher und dem Öffnen von alphabetisch geordneten Schubladen der „nutzBar“ mehr über Forschungsreisende, Ethnografen und Entdecker zu erfahren.¹⁰¹⁸ Die Schubladen der „nutzBar“ beinhalten Alltagsobjekte, mit denen jeder in seinem Leben bereits des Öfteren konfrontiert worden ist. Sie stammen von anderen Kontinenten und sind über wirtschaftlichen oder kulturellen Austausch zu uns gekommen.¹⁰¹⁹

Im angrenzenden Raum werden die verschiedenen Forschungsreisen von Wilhelm Joest als „Weltreisender, Sammler, Ethnograf“ auf Karten dargestellt sowie Auszüge aus seinen

¹⁰¹⁴ Vgl. Engelhard 2010, 62; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 34 f., Einblick in die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes; <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=107&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 08.03.2014.

¹⁰¹⁵ Vgl. Ausstellungsabschnitt 4 des Rundganges der Dauerausstellung; Modest 2012, 81–83, „Rettungs-Ethnologie“. Penny, 2002, 51–130, „The international market in material culture“, „The cultures of collecting and the politics of science“; Simpson 2001, 191–214.

¹⁰¹⁶ Die Oberthemen des Multimediafolianten: I.) Unbekannte Welten. II.) Die Expansion Europas. III.) In der Fremde. IV.) Vertraute Fremde V.) Die Welt im Museum. Vgl. Kaebelmann 2012, 14, Kaebelmann verweist darauf, dass die Besonderheit dieses Buch darin besteht, dass während des Blätterns der Besucher im Buch eine spezielle Sensorik über Barcodes erkennt, welche Inhalte auf die verschiedenen Seiten eingespielt werden müssen.

S. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=107&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 08.03.2014.

¹⁰¹⁷ „Das sind nicht nur Sammlungen, es sind Ahnen“, Rose Evans (Te Ati Awa), Maori, conservator, New Zealand, 1994. „Diese Artefakte werden zu Ihnen sprechen, und was sie zu sagen haben, hängt sowohl von Ihnen als auch den Artefakten selbst ab. Die Tatsache jedoch, dass sie zu uns sprechen, sollte uns eine nachhaltige Mahnung sein, dass wir und die Männer und Frauen, die sie schufen, der einen Menschheit angehören“. Kwarne Anthony Appiah, Professor für Philosophie, USA 1995. „Man sieht nicht nur ein Objekt, man sieht ein ganzes Volk und wie es gewesen sein muss“. Debra Sparrow, Musqueam (Salish), Künstlerin, Kanada, 1995. „Hat die Öffentlichkeit ein Recht, alles zu wissen, zu sehen, was eine andere Kultur als zu heilig empfindet, um es auszustellen und das kulturelle und spirituelle Erbe anderer zu besitzen?“, Richard W. Till, Tuscarora, Künstler und Museumsberater, Kanada 1988. „...Eure Aufgabe ist es, diese ‚Dinge‘ zu bewahren. Unsere Aufgabe ist es, die Kultur zu bewahren, in der diese ‚Dinge‘ eine Bedeutung besitzen“, Gloria Crammer Webster, 'Namgis (Kwakwaka'wakw), Gründerin des *U'mista Cultural Centre*, Kanada, 1995. S. a. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 36–40, dort wird das paternalistische Verhalten der Europäer gegenüber den Kolonialvölkern charakterisiert.

¹⁰¹⁸ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=107&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 27.02.2014; Bei Interesse kann der Besucher beispielsweise mehr über den Geografen Johannes Leo Africanus, * 1490, Granada, heute Spanien – † 1550 Tunis, heute Tunesien, erfahren.

¹⁰¹⁹ Vgl. ebd., ausgestellte Alltagsgegenstände sind beispielsweise: U=Usambaraveilchen, I=Ingwer, M=Meerschweinchen, A=Anorak.

Werken, Schriften und Tagebüchern sowie Abbildungen gezeigt.¹⁰²⁰ Über Hörstationen kann der Rezipient verschiedene Textauszüge anwählen, die ihm dann vorgetragen werden. Die auf dem Boden ab- bzw. aufgestellten Transportkisten beinhalten ausgewählte Objekte von seinen Reisen. Jede seiner Reisen, die Route, die dazugehörigen Schriften und Objekte werden in einen Kontext zueinander gesetzt und historisch und biografisch eingeordnet. Der andere Raum ist Max von Oppenheim gewidmet, dessen historische Fotos seiner Wohnungen in Berlin und Kairo auf die Wand appliziert sind.¹⁰²¹ Mit den Abbildungen korrespondierende Objekte der Sammlung sind unmittelbar daneben ausgestellt und kontextualisiert.

Der zweite Block mit dem Titel „Der verstellte Blick: Vorurteile“ thematisiert Vorurteile, die Menschen gegenüber den ihnen „Fremden“ in Abgrenzung des ihnen „Bekanntem“ geäußert haben.¹⁰²² Der Besucher kann bei Interesse Klappen in den Wänden des Innenraumes öffnen, über deren Inhalt er dann tiefergehend informiert wird. Auf der metallummantelten Außenhülle des Klischee-Containers, der wie ein Fremdkörper von den Rezipienten der Ausstellung wahrgenommen wird, sind auf dunklem Grund historische Zitate aus der Kolonialzeit appliziert, während zeitgenössische Zitate der „deutschen Alltagskultur“ aus Printmedien, Büchern,

¹⁰²⁰ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 41–47.

¹⁰²¹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 48–57; der Katalog verweist vieldeutig auf ein „schillerndes Doppelleben: Beruflich bewegt er sich in westlichen Kreisen, privat dagegen lebt er wie ein Araber und unterhielt sogar einen eigenen Harem. [Vgl. Emge 1995, 29, Max von Oppenheim „verfügte“ über „ein fünfzehnjähriges, bildhübsches arabisches Mädchen mit einem abessinischen Einschlag als „Zeitfrau“ sowie über eine spezielle „Bett-dienerin“.] Sein eigenes Haus spiegelte sein Grenzgängertum wider: Neben europäischen Möbeln beherbergte es eine ständig wachsende Sammlung an chinesischem und europäischem Porzellan, orientalischen Waffen, Mobiliar und Metallobjekten, islamischen Messinstrumenten, Einlegearbeiten, Bildern, Handschriften, Schmuck und Textilien. Max von Oppenheim fühlte sich – wie er in seinen Lebenserinnerungen schreibt – „seinem Traumlande Aegypten [...](einerseits innerhalb des diplomatischen internationalen Verkehrs, andererseits innerhalb der eingeborenen Welt, die ich verstand, die mich verstand, verbunden“. [Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 49]. In diesen Aussagen wird die ambivalente Persönlichkeit Max von Oppenheims deutlich: Auf der einen Seite agiert er als Repräsentant kolonialer Machtverhältnisse, wie sie in seinen mannigfachen beruflichen Facetten/Rollen zum Tragen kommen. Auf der anderen Seite betrachtet er sich als „Teil“ der Beduinenbevölkerung, der er sich sehr verbunden fühlt und über die er akribisch forscht und publiziert. [Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 50]. Zwischen den Jahren 1939–1968 erschien das mehrbändige Werk, Max von Oppenheim, »Die Beduinen«, Band 1–3, 1939, 1943, 1952, Band 4, Teil 1, 1967, Band 4 Teil 2, 1968; Emge 1995, 30; Ausst.-Kat. Bonn, 1995. Diese Dichotomie von Diplomatie und Forschungsdrang ist sicherlich auch ein zeithistorisches Phänomen. Es ist jedoch im Zusammenhang mit den jeweiligen militärischen, wirtschaftlichen und kulturellen Machtansprüchen zu sehen, deren mehrschichtige Ambivalenz sich in den beteiligten Persönlichkeiten widerspiegelt.

S. a. zur Orientsammlung des Max Freiherr von Oppenheim: Emge 1995, 28–36. Emge weist daraufhin, dass im RJM seit der Mitte der 1980er Jahre die Sammlung des Vorderen Orients erforscht und ausgebaut wird, um diese später innerhalb eines Neubauprojektes zu präsentieren. Ziel sei es dabei, Menschen mit Migrationshintergrund innerhalb der Dauerausstellung einen Anknüpfungspunkt geben zu können sowie das allgemeine Interesse der Besucher an diesem Themenkomplex aufzugreifen. Vgl. Emge 1995, 28.

¹⁰²² Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 1. Obergeschoss Stand Herbst 2013; vgl. Engelhard 2010, 62; Hatoum, 2010, 121–136, zur Musealisierung des kulturell „Anderen“ im Dialog von westlichen und nicht-westlichen Kulturen. Gottowik 1997, 136–138; Schwemmer 2008, 119–135.

Aussagen im TV oder mit ähnlichem Hintergrund großflächig und für jeden rezipierbar im Inneren des Cubus appliziert sind.¹⁰²³

Der dritte Block widmet sich dem Aspekt „Die Welt in der Vitrine?!: Museum“.¹⁰²⁴ Thematisiert werden Grundfragen der ethnologischen Forschung und ethnologischer Museen, deren Aufgaben, ihrer Inhalte sowie der Objektgenese unter historischen und zeitgenössischen Betrachtungsweisen.¹⁰²⁵ Dies geschieht exemplarisch anhand von 332 Objekten aus dem Massim-Gebiet in Südostneuguinea, fast alle in der Sammlung des RJM befindlich.¹⁰²⁶ Darunter befinden sich 98 Waffen: Speere, Schlagwaffen und Schilde.¹⁰²⁷ Auf einem großen vierteiligen Tisch werden mit den unterschiedlichsten Medien die Oberthemen Sammeln, Bewahren, Erforschen und Vermitteln als museale Aufgaben für den Rezipienten erfahrbar gemacht.¹⁰²⁸

Der vierte Block „Ansichtssache?!: Kunst“ setzt sich mit der ästhetischen Wahrnehmung von Artefakten und dem europäisch geprägten Verständnis von Kunst und deren Aneignung auseinander.¹⁰²⁹ Kennzeichen dieses Verständnisses ist, dass oftmals der Funktionskontext des Objektes negiert wird.¹⁰³⁰

¹⁰²³ Vgl. Himmelheber 2014, 169.

¹⁰²⁴ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 68 f., Einblick in die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes und das korrespondierende Display.

¹⁰²⁵ Vgl. ebd.; Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 1. Obergeschoss; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 76–81; Engelhard 2010, 62; Riegel 2005, 83–104.

¹⁰²⁶ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=109&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 09.03.2014.

¹⁰²⁷ Vgl. ebd.

¹⁰²⁸ Diese Aspekte sind Teile der Aufgaben die Museen wie sie gemäß ICOM-Standard als ethische Richtlinien definiert sind. „Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt“. (Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, 2010). Vgl. <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>. Zuletzt eingesehen am 17.02.2016. Vgl. Kaebelmann 2012, 15.

¹⁰²⁹ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 1. Obergeschoss; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 82 f., Einblick in die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes, S. 84–88; Engelhard 2010, 62. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich sieben, Kunst; Kohl 2012, 194, 196; Weiss 2007, 70–83, 196 f.; Slenczka 2015, 341;

Dieser Ausstellungsabschnitt greift den 1909 von Guillaume Apollinaire umgekehrt/analog geforderten Ansatz des Einzuges der außereuropäischen Kunst in den Louvre wieder auf. Indem die Kunst der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts innerhalb dieses Ausstellungsabschnittes in das Rautenstrauch-Joest-Museum 101 Jahre später nach Apollinaires Forderung einzieht.

¹⁰³⁰ Vgl. zur „Fremdwerdung“ des musealen Objektes oder des Museums als Katalysator zwischen dem Fremden und Eigenen. Das museale Objekt als Zeichenträger/Semioaphore der Kunst und dem dazugehörigen gesellschaftlichen Kontext; vgl. Korff 2002, 146–154; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20 f.; s. a. Benjamin 2005, 13, 7–44 zur Bedeutung der Aura eines Objektes.

Viele Gesellschaften verfügen über keinen Ausdruck für Kunst.¹⁰³¹ In vielen Kulturkreisen existiert auch kein sprachlicher Begriff für Ästhetik.¹⁰³² Trotz dieser Unterschiede gibt es jedoch eine in allen Kulturen vorhandene Idee von Kunst.¹⁰³³ Sie bildet die verbindende Verständnisgrundlage, nach der es nicht allein anwendungsorientierte, sondern auch „außergewöhnliche“ Objekte gibt.¹⁰³⁴

Der folgende Abschnitt der Dauerausstellung „Übergang: Türen“ steht symbolisch für den Übergang zwischen dem ersten und dem zweiten übergeordneten Themenbereich.¹⁰³⁵ Dreizehn Türen bilden eine Installation.¹⁰³⁶ Türen stehen kulturübergreifend beispielsweise für die Antonympaare drinnen–draußen, Trennen–Verbinden, privat–öffentlich und für die Kanalisation von Zu- bzw. Ausgängen. Sie sind zudem „Visitenkarten“ der sie verschließenden Häuser und werden deshalb besonders gestaltet.¹⁰³⁷ Neben den Türen auf dem Boden sind Erklärungsfelder geklebt, die jeweils unterschiedliche Aspekte und Assoziationen zu den einzelnen Türen aufzeigen. Sie thematisieren beispielsweise „schützende Ahnen“, „geschnitzte Sprichwörter“, „Reichtum und Fruchtbarkeit“ oder „eine kosmische Reise im Zickzack“.

6.3.3 Themenbereich „Die Welt gestalten“

Der zweite große übergeordnete Themenbereich des Ausstellungsrundganges durch das RJM unter dem Motto „Die Welt gestalten“ ist in fünf untergeordnete Themenblöcke geteilt und

¹⁰³¹ Vgl. Korff 2002, 146–154; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20 f.; s. a. Benjamin 2005, 13, 7–44 zur Bedeutung der Aura eines Objektes.

¹⁰³² Vgl. Korff 2002, 146–154, anders jedoch Förster, der sich auf die Forschungen von Robert Farris Thompson, Margaret Thompson Drewal und Henry John Drewal bezieht und über das umfangreiche Vokabular der Yoruba in Nigeria berichtet, deren Sprache über ein ähnlich ausdifferenziertes, kunstkritisches Vokabular verfügt, wie das westlicher Kulturen; vgl. Förster 2012, 250. S. a. Kubach-Reutter, 1985, diskutiert, inwieweit Ästhetik in der Ethnologie und der „Präsentation der völkerkundlichen Ausstellungsgegenstände“ und Sammlungsinhalte im Kontext des eurozentrischen Terminus der Ästhetik verwendet werden kann und darf. Kubach-Reutter plädiert dafür, im akademisch-fachlichen Kontext der ethnologischen Forschung von „Kunst“ zu sprechen, solange – unabhängig von Aspekten der Lokalisation der Objekte und daraus womöglich abzuleitenden unterschiedlichen Definitionen – kein weiteres Argument zur Unterscheidung vorliegt. Das Wort „Kunst“ bezieht sich auch auf Phänomene anderer Kulturen, Gesellschaftsformen und Zeiten.

Die Präsentation außereuropäischer Kunst bzw. deren „Ästhetisierung“ als »*Louvre-level masterpieces*«, deren Niveau durch die Präsentation in großzügigen, musealen Galerieräumen bestimmt wird.

¹⁰³³ Vgl. Korff 2002, 146–154; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20 f.; Koloss 1999, 8–30, zur wissenschaftlichen Erfassung und ästhetischen Bewertung afrikanischer Kunst und Traditionen afrikanischer Kunst.

¹⁰³⁴ Vgl. Korff 2002, 146–154.

¹⁰³⁵ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 1. Obergeschoss; Engelhard 2010, 62.

¹⁰³⁶ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 1. Obergeschoss; Engelhard 2010, 62.

<http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=111&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 09.03.2014.

¹⁰³⁷ Vgl. Informationstafel im Boden zu diesem Ausstellungsabschnitt des Übergangs.

behandelt verschiedene Formen der Lebensgestaltung in den Kulturen.¹⁰³⁸ Jede der folgenden Kategorien der Lebensgestaltung geht von einem „europäischen Bild“, das als subjektiver, europäischer Referenzrahmen prägend für den Kontext ist, als Ausgangspunkt aus.¹⁰³⁹

Der erste Block widmet sich den verschiedenen Lebensbedingungen und Möglichkeiten des Wohnens unter dem Titel: „Lebensräume – Lebensformen: Wohnen“.¹⁰⁴⁰ Um einen zentral gelegenen, barock anmutenden, weißen, europäischen „Salon“, der durch einen großen interaktiven Tisch¹⁰⁴¹ mit zwölf Sitz- und Interaktionsoptionen dominiert wird, gruppieren sich vier Räume, die unterschiedlichen Wohnformen in verschiedenen Kulturen einschließlich der zugehörigen gesellschaftlichen und sozialen Aspekte gewidmet sind.¹⁰⁴² Der Tisch mit einer applizierten Weltkarte, inklusive einer dazugehörigen Multimediainstallation, die sich unterschiedlichen Aspekten der Globalisierung widmet, ist zentraler Mittelpunkt des Ausstellungsabschnittes. Von hier gehen die vier thematischen Räume ab.¹⁰⁴³

Die vier Räume sind „Kayseri“, „Plains“, „Asmat“ und „Tuareg“ titulierte worden.¹⁰⁴⁴ Der Wohnraum steht hier als Symbol und Ausdruck menschlicher Identität und für die verschiedenen Sozialisierungsmöglichkeiten innerhalb der Kulturen.¹⁰⁴⁵ Gleichzeitig ist er aber auch Ausdruck für die Anpassung an die spezifischen geografischen Gegebenheiten.¹⁰⁴⁶ In den Räumen werden kontextualisierende Interviews zu konkreten Fragestellungen angeboten, die von den Besuchern bei Interesse über Touchscreens angewählt werden können.¹⁰⁴⁷

„Kayseri“ steht symbolisch für die Repräsentation und Gastlichkeit in der Sommerresidenz einer wohlhabenden türkischen Familie in der Stadt Kayseri. Die Ausstattung entspricht dabei

¹⁰³⁸ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 1. Obergeschoss; Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013; Himmelheber 2014, 168; Slenczka 2015, 341.

¹⁰³⁹ Vgl. Himmelheber 2014, 171.

¹⁰⁴⁰ Vgl. ebd.; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 118–135; Engelhard 2010, 62.

¹⁰⁴¹ Dieser Tisch und seine unterschiedlichen Multimediaoptionen widmen sich inhaltlich Globalisierungsaspekten. Der Besucher ist durch diese Elemente in der Lage, sich selbst aktiv über inhaltliche Fragestellungen zu informieren.

¹⁰⁴² Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 116 f., Einblick in die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes und dessen szenografische Gestaltung; Himmelheber 2014, 171.

¹⁰⁴³ Vgl. Kaebelmann 2012, 16.

¹⁰⁴⁴ Vgl. ebd. 64–66; s. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=112&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 10.03.2014.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 118–121.

¹⁰⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Kaebelmann 2012, 16.

dem europäisierten Geschmack des 18. Jahrhunderts und verbindet islamische mit europäischen Einrichtungselementen als Ausdruck der Weltläufigkeit des Besitzers.¹⁰⁴⁸

Die „Plains“, ein Steppengebiet zwischen Kanada und den U.S.A., sind die Heimat von mehr als 30 indigenen Völkern.¹⁰⁴⁹ Es bot ihnen den Lebensraum für ihr Nomadenleben.¹⁰⁵⁰ In dieser Lebensform, gekennzeichnet durch den generationenübergreifenden Familienverband, war der Zusammenhalt untereinander besonders wichtig, um das gesellschaftliche und soziale Überleben der Gemeinschaft zu sichern.¹⁰⁵¹

Der Ausstellungsbereich, der den „Tuareg“ gewidmet ist, soll dem Rezipienten eine Lebensform nahebringen, die durch die Abhängigkeit von geografischen und klimatischen Besonderheiten geprägt ist.¹⁰⁵² Die Tuareg sind eine nordafrikanische Berbergruppe, die in der Sahelzone am Rande der Sahara in mobilen Heimstätten lebt(e) und heute hauptsächlich in festen Häusern wohnhaft ist.¹⁰⁵³

„Asmat“ steht stellvertretend für die Gendersegregation innerhalb einer spezifischen Gesellschaft und soll das geschlechtsspezifische Zusammenleben von Männern und Frauen anhand der Asmat aus Westneuguinea thematisieren.¹⁰⁵⁴ Das ausgestellte Männerhaus *yeu* ist der spirituelle Mittelpunkt des Lebens der Asmat.¹⁰⁵⁵ Es ist allein den Männern vorbehalten, während separate Wohnhäuser den Familien bestimmt sind.¹⁰⁵⁶ Das Männerhaus dominiert die Siedlungen der Asmat und beinhaltet sowohl profane als auch sakrale Nutzungsaspekte.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁴⁸ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 122 f. Eine „Duftbar“ bietet die Option, unterschiedliche Gerüche orientalischer Gewürze aus orientalischen Gefäßen olfaktorisch zu erfassen bzw. zu riechen.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Slenczka 2015, 343 unter Bezug auf Himmelheber 2014, 173, Fn. 15, Slenczka 2015 und Himmelheber 2014, verweisen darauf, dass der Ausstellungsteilabschnitt „Plains – Zusammenleben der Generationen“ unter Zusammenarbeit und insbesondere nach den Vorgaben des Blackfoot-Co-Kurators Clifford Crane Bear konzipiert und gestaltet worden ist. In den Vitrinen innerhalb dieses Sub-Ausstellungsbereichs wird darauf hingewiesen, dass der ehemalige Träger der ausgestellten Objekte bekannt ist. Ein Foto zeigt ihn beim Tragen der Objekte.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 126.

¹⁰⁵¹ Vgl. ebd. 126 f. Zur weiteren Vertiefung dieses Themas wird dem Besucher eine sog. „Sichtbar“ angeboten, die Aspekte des familiären Zusammenlebens über mehrere Generationen hinweg, der möglichen Arbeitsteilung oder der Wohnformen der Indianer thematisiert. Der Besucher kann diese Aspekte über eine Art „Mikroskop“ kaleidoskopartig erfahren und bekommt auf Erläuterungsdisplays dazu Hintergrundinformationen. Auf einem Flachbildschirm gibt es die Möglichkeit, verschiedene thematische Filme auszuwählen. „Blackfoot – Zusammenleben der Generationen“, fünf unterschiedliche Filme zum Thema Leben in einem Tipi.

¹⁰⁵² Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich neun – Tuareg; vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 130 f.

¹⁰⁵³ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 131.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich neun – Asmat; vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 119, 134 f.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 119, 134 f.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich neun – Asmat.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 119, 134 f.

Der zweite Block „Der Körper als Bühne: Kleidung und Schmuck“ thematisiert die Selbstinszenierungsmöglichkeiten der Individuen in den unterschiedlichen Gesellschaften und deren Aussagekraft als Ausdruck kultureller Zugehörigkeit.¹⁰⁵⁸ Die Ausstellung beleuchtet sieben Aspekte und Lebenssituationen zu diesem Oberthema: „Herkunft und Heimat“, „Weiblich und Männlich“, „Lebenszyklus-Hochzeit“, „Abstammung und Familie“, „Macht und Reichtum“, „Magie und Religion“ und „Krieg und Kopffjagd“.¹⁰⁵⁹ Zu den einzelnen Themen werden sinnfällige Objekte aus den verschiedenen Kontinenten der Sammlung des RJM gezeigt. Zentral dominiert wird der Raum von schwarzen Schneiderpuppen, auf denen verschiedene Kleidungsstücke in einer Multimediaschleife projiziert werden, die bei den meisten Besuchern des RJM – durch Accessoires angedeutet – einen Wiedererkennungswert besitzen.¹⁰⁶⁰ Die Schneiderpuppen und die dazugehörigen Projektionen sind immer sinnfällig zu den jeweiligen Themenkojen ausgerichtet und spiegeln die europäische Sicht und den zugehörigen modischen Kontext wider. Die Themen beinhalten kulturübergreifende Aspekte wie beispielsweise geschlechtsspezifische Ausstattungsstücke in unterschiedlichen Lebensphasen, -formen und -situationen sowie in Abhängigkeit von gesellschaftlichem Rang, Prosperität oder Religionszugehörigkeit.¹⁰⁶¹

Der dritte Block des thematischen Spektrums des Bereichs „Die Welt gestalten“ widmet sich der Thematik „Der inszenierte Abschied: Tod und Jenseits“.¹⁰⁶² Der Besucher erreicht diesen Ausstellungsabschnitt auf einem mäandernden Weg durch weiße Fadenvorhänge, die ihm auch die Möglichkeit zum Verweilen auf in Nischen stehenden Bänken ermöglichen.¹⁰⁶³ Es werden unterschiedlichste Formen der Trauerbewältigung, des Abschiedes oder Rituale, die mit dieser

¹⁰⁵⁸ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 2. Obergeschoss; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 140–179; Engelhard 2010, 62.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Texttafeln zu den Themenabschnitten in der Ausstellung; vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 140–179; Engelhard 2010, 62.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 138 f., Einblick in die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes; Kaebelmann 2012, 16.

¹⁰⁶¹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 138 f., 140–145, Einblick in die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes; Kaebelmann 2012, 16. Texttafeln zu den Themenabschnitten in der Ausstellung. Aufgrund des begrenzten Platzes kann hier nicht näher auf die unterschiedlichen Aspekte dieses Abschnittes eingegangen werden; Muttenthaler/Wonisch 2006, 21.

¹⁰⁶² Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 180 f. (Einblick in die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes), 182–219; Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 2. Obergeschoss.

¹⁰⁶³ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 180 f., innerhalb dieser Kojen werden sinnfällige Musikstücke aus verschiedenen Kulturen zur Einstimmung auf den nächsten Ausstellungsbereich gespielt. Sie setzen sich mit dem Themen Bestattung, Requiem und Übergang in eine Welt nach dem Tod musikalisch auseinander. Den Rezipienten wird ein Moment der besinnlichen Einstimmung auf den nächsten Teil der Dauerausstellung ermöglicht.

Musikstücke: „Om, der immerwährende Ton“ ©Winfried Michael Zaga (10:00); „Requiem Bardo I“ © Christian Bollmann (5:21); „Elevation“ ©Wolfgang Schröter (11:17).

jedes Individuum betreffenden Zäsur im Leben in Verbindung stehen, thematisiert.¹⁰⁶⁴ Es werden in den Boden eingelassene Grabbeigaben, Urnen, Ossuare, *ibeji*, sog. Zwillingsfiguren der Yoruba aus Nigeria gezeigt. Mittels Flachbildschirmen, auf denen thematische Filme gezeigt werden, werden die Themen Wiedergeburt, Kreislauf des Lebens, Feuerbestattung, Totenkult, Erst- und Zweitbestattungen und Totenehrung vermittelt.¹⁰⁶⁵ Des Weiteren wird der mexikanische *Dia de los Muertos* oder die besondere balinesische Form des Hinduismus *Agama Hindu Bali*, bei dem der Leichnam verbrannt wird, nahe gebracht.¹⁰⁶⁶ Stellvertretend für diese spezielle, hinduistisch-balinesische Form der Bestattung sind in der Ausstellung zwei monumentale Objekte ausgestellt: Ein weißer Stiersarkophag *patulangan lembu putih*,¹⁰⁶⁷ der als Verbrennungssarkophag für Angehörige der obersten vier Kasten genutzt wird, und ein Lotusthron *padmasana*,¹⁰⁶⁸ der für die Überführung eines hohen Priesters von seinem Heim zum Verbrennungsplatz verwendet wird.¹⁰⁶⁹ Der Tod wird in seiner abstrakten Objektgestalt gezeigt, ohne dabei den Toten zu enthumanisieren, wobei die mit den Ritualen verbundenen Emotionen der Betroffenen nicht negiert werden.¹⁰⁷⁰

Der vierte Themenblock trägt den Titel „Die Vielfalt des Glaubens: Religionen“.¹⁰⁷¹ Religion steht hier auch als Ausdruck für die Sehnsucht nach Spiritualität und den Glauben an übernatürliche, transzendente Kräfte und als spezifischer Ausdruck der humanen Natur in allen

¹⁰⁶⁴ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich elf – Tod und Jenseits. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 182; Engelhard 2010, 65.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Ausstellungsabschnitt elf; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 182–219; Kaebelmann 2012, 17.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich elf – Bestatten; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 192–194, 218 f.

¹⁰⁶⁷ Stiersarkophag *patulangan lembu putih*. Hergestellt für das Rautenstrauch-Joest-Museum von I Ketut Budiana, Ubud, Bali, Indonesien, Südostasien 2006, Holz, Baumwolle, Stoff, Papier; Höhe: 387 cm, RJM 62588. Erworben mit Mitteln der Kölner Kulturstiftung der Kreissparkasse Köln. Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 194 f.

¹⁰⁶⁸ Lotusthron *padmasana*. Hergestellt für das Rautenstrauch-Joest-Museum von I Ketut Budiana, Ubud, Bali, Indonesien, Südostasien 2006, Holz, Bambus, Leder, Papier; Höhe: 390 cm, erworben mit Mitteln der Kölner Kulturstiftung der Kreissparkasse Köln. Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 196 f.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 184 f. (dort wird ein Einblick in die Aufstellungssituation der beiden den Raum dominierenden Objekte gewährt), 192–197; vgl. Majlis 2007, 28 f., der Verbrennungsturm ist 4,50 m hoch, sehr aufwendig gestaltet und mit Leder und Blattgold verziert. Der Sarg in der Form eines überlebensgroßen, weißen Stiers, eines *lembu*, ist für die Bestattung von Mitgliedern der Priesterkaste auf Bali (Indonesien) vorgesehen und diesen allein in dieser Bestattungsform vorbehalten. Der Verbrennungsturm und der Sarkophag sind extra für das RJM, in dessen Auftrag, von dem bekannten balinesischen Maler und Künstler I Ketut Budiana hergestellt und gestaltet worden in Ubud, Bali, Indonesien, Südostasien, 2006. [Holz, Baumwolle, Stoff, Papier, H. 387 cm, RJM 62588.] Für die Herstellung des Sarges wurden nur authentische und hochwertige Materialien verwandt, wobei der Künstler besonderen Wert auf die detaillierte und sorgfältige Gestaltung legte. [Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 180 f.]

¹⁰⁷⁰ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 185.

¹⁰⁷¹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 220 f. [Einblick die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes], 220–249; vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 2. Obergeschoss.

Kulturen.¹⁰⁷² Religion soll als Basis der menschlichen Anschauungen und Antwort auf grundlegende Sinnfragen des Lebens dargestellt werden.¹⁰⁷³ Es werden die großen Weltreligionen Buddhismus, Christentum, Hinduismus, Islam und das Judentum vorgestellt. Sozusagen als spirituelle Option einer „lokalen Religion“¹⁰⁷⁴ werden die Glaubensvorstellungen des *Mami-Wata*-Kultes vorgestellt.¹⁰⁷⁵ Rituelle Exponate für die unterschiedlichen Glaubensrichtungen, charakteristische Geräusche in Form von musikalischen Akzenten, jeweils ein Foto und erläuternde Texte bieten Hintergrundinformationen für den interessierten Rezipienten.¹⁰⁷⁶

Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf den Statuen des Buddhismus und Hinduismus. Diesen beiden Religionen wird eine Vielzahl der ausgestellten Exponate neben den Symbolträgern der Weltreligionen zugeordnet.¹⁰⁷⁷ Kinder können an der „findBar“ mehr über das Thema erfahren. An den Wänden finden sich angeleuchtete Handgesten von Buddha-Statuen, die sogenannten *Mudra*, die von den Kindern spielerisch nachempfunden werden sollen.

An den Abschnitt mit dem spirituellen Schema schließt sich durch eine Glasscheibe abgetrennt eine Galerie mit Sitzbänken und ausgelegten Katalogen an, die zum Verweilen, Reflektieren und Resümieren einlädt. Der Blick kann nach draußen durch die die Gebäudeansicht dominierende große Glasfront auf das bunte Treiben der vorbeilaufenden Cäcilienstraße schweifen oder einen Yamsspeicher im Ausstellungsabschnitt „Die Welt in der Vitrine: Museum“ erfassen.¹⁰⁷⁸

Der fünfte und letzte Block im zweiten Themenbereich ist mit „ZwischenWelten: Rituale“ titulierte und beinhaltet religiöse, spirituelle Rituale, mit denen die Menschen höhere Mächte zu

¹⁰⁷² Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 222, 225; Engelhard 2010, 62; Texttafeln zu den Themenabschnitten in der Ausstellung: Ausstellungsbereich „Die Welt gestalten – Vielfalt des Glaubens: Religionen“.

¹⁰⁷³ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 220–249; vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 2. Obergeschoss.

¹⁰⁷⁴ Dieser Kult wird neben den unterschiedlichen Weltreligionen präsentiert und ist mit dem erläuternden Lichtspot „LOKALE RELIGION“ als eine singulär auftretende Religion deklariert. Dadurch wird dem Aspekt Rechnung getragen, dass es weltweit neben den großen Weltreligionen viele kleine Kulte oder Religionen gibt. Diese können jedoch nicht alle im Rahmen der Dauerausstellung berücksichtigt werden.

¹⁰⁷⁵ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=115&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 10.03.2014.

¹⁰⁷⁶ Vgl. ebd.; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 220–249.

¹⁰⁷⁷ Siehe Ausstellungsrundgang Winter 2013.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Schuster 2006, 161, zur möglichen Distanz zur Außenwelt im Museum, hervorgerufen durch die gebotene architektonische Abgeschiedenheit. Die visuelle Trennung zwischen „Innen“ und „Außen“ wird in gewisser Weise aufgehoben und das Leben und die musealen Objekte werden in den gegenseitigen Sphären zu einem gewissen Grad integriert.

ihren Gunsten positiv beeinflussen möchten.¹⁰⁷⁹ Mithilfe von Masken aus unterschiedlichsten Kontexten soll der Glaube an spezifische Riten und deren Kraft thematisiert werden.¹⁰⁸⁰ Diese Rituale begleiten mannigfache Aspekte im Leben und den Glaubensvorstellungen der Menschen und werden z. B. zyklisch in Abhängigkeit von Jahreszeiten, in spezifischen Lebensabschnitten oder in Krisen vollzogen.¹⁰⁸¹ Innerhalb des Ritus vollzieht der Maskenträger eine Identitätsmetamorphose, um sich mithilfe der Maske und des oftmals dazugehörigen Kostüms in ein Wesen mit übernatürlichen Kräften zu verwandeln.¹⁰⁸² Diese Verwandlung wird oftmals von spezifischer Musik, Gesang und einer rituellen Interaktion mit den Teilnehmern verbunden.¹⁰⁸³

Anhand der Masken und sinnfälligen, wandgroßen Videoprojektionen werden bestimmte Aspekte vorgestellt. Hierbei überlagern sich die verschiedenen Filmsequenzen, auf den Wandmonitoren wird ethnografisches Filmmaterial gezeigt, während auf die Wände übergroße Szenen unterschiedlicher Filme in Slow-Motion-Technik projiziert werden.¹⁰⁸⁴ Mithilfe dieser sich überlagernden Filmsequenzen wird laut Kaebelmann eine Verzerrung in der Besucherwahrnehmung evoziert, die eine besonders „passende mystische Atmosphäre“ erschafft.¹⁰⁸⁵

Der Aspekt „Erwachsen werden“ betrachtet Initiierungsriten, mit denen der Übergang vom Kind zum Erwachsenen vollzogen wird.¹⁰⁸⁶ Es wird der melanesische Initiationsritus der männlichen Jugendlichen der *Uramot Baining*, die im Bergland der melanesischen Insel Neubritannien leben, anhand des nächtlichen Feuertanzes der maskierten Tänzer als Höhepunkt dieser Feierlichkeiten gezeigt.¹⁰⁸⁷ Besucher aller Altersgruppen sind zur Partizipation aufgefordert. Sie dürfen durch Masken schauen und ihr verändertes Konterfei dabei in Spiegeln betrachten.¹⁰⁸⁸

¹⁰⁷⁹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 250 f., [Einblick die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes], 250–283; Engelhard 2010, 65; Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 2. Obergeschoss.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 250 f., [Einblick die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes], 250–283; <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=116&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 11.03.2014.

¹⁰⁸¹ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich dreizehn – „ZwischenWelten: Rituale“.

¹⁰⁸² Vgl. ebd.

¹⁰⁸³ Vgl. ebd.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Kaebelmann 2012, 17.

¹⁰⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich dreizehn – „ZwischenWelten: Rituale – Erwachsen werden“.

¹⁰⁸⁷ Vgl. ebd.; z. B. *Vungvung*-Maske, 20 Jh., Rindenbaststoff, Rotang, Feder, *Madaska*-Maske, 20 Jh., Rindenbaststoff, Rotang, Feder. Die für den sog. Tagtanz als Parallele zum sog. Nachttanz vollzogen wird; vgl. Erläuterungsschild in der Ausstellung zu dieser Maske. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 272 f.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 250 f.

Unter der Überschrift „Für Frauen und Felder“ wird das Fruchtbarkeitsritual der Bwaba in Burkina Faso, Westafrika, vorgestellt.¹⁰⁸⁹ Darauf folgt „Krankheit und Dämonen“ – „Heilrituale auf Sri Lanka, Südasien“.¹⁰⁹⁰

Der letzte Aspekt in diesem Block ist einem ausgleichenden, versöhnlichen Thema gewidmet, dem „Ausgleich von Gut und Böse“. Im Mittelpunkt stehen die Völker der Barong und Rangda aus Bali, Indonesien, Südostasien.¹⁰⁹¹ Ziel ist es, dem Rezipienten die Augen für gegenseitige Akzeptanz durch die Überwindung von Gegensätzen zu öffnen, um ein gemeinsames Equilibrium des achtsamen, harmonischen Zusammenlebens zu ermöglichen.¹⁰⁹²

6.3.4 Epilog

Abschließend verabschieden sich im Epilog als Antagonismus zum Prolog die Protagonisten mit ihren unterschiedlichen Verabschiedungsformeln bei den Besuchern, jeweils in deutscher und in ihrer spezifischen Muttersprache.¹⁰⁹³ Der Epilog ist ausstellungstechnisch analog dem Prolog gestaltet und soll die Konzeption des RJM als „multikulturellem Begegnungsort“ zusätzlich unterstreichen.¹⁰⁹⁴

6.4 Analyse der musealen Inszenierung

Die insgesamt 12 Ausstellungsabschnitte sind thematisch dem Gesichtspunkt der Entdeckungsreise „Kulturen der Welt“ untergeordnet. Der Besucher kann den Museumsparcours innerhalb

¹⁰⁸⁹ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich dreizehn – „ZwischenWelten: Rituale – Für Frauen und Felder“; vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 274–277.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich dreizehn – „ZwischenWelten: Rituale – Krankheit und Dämonen“; Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 278 f.

¹⁰⁹¹ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich dreizehn – „ZwischenWelten: Rituale – Ausgleich von Gut und Böse“; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 280–283; Majlis 2007, 28 f., die hier ausgestellten sakralen Masken der Barong und Rangda sind im Auftrag des RJM 2006 auf Bali hergestellt worden. *Cokorda Raka Tisnu*, ein Meister der sakralen, balinesischen Maskenschnitzerei, hat diese in Handarbeit hergestellt. Die Masken, symbolisieren „die »böse«, Herrscherin über alle Hexen Rangda und der »gute« König der Baumgeister Baron symbolisiert die antagonistischen Kräfte, die die Welt der Balinesen in Harmonie und Balance halten“.

¹⁰⁹² Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 280; vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich dreizehn – „ZwischenWelten: Rituale – Ausgleich von Gut und Böse“.

¹⁰⁹³ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 2. Obergeschoss; vgl. auch Himmelheber 2014, 172.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 2. Obergeschoss; Himmelheber 2014, 172; s. a. Kapitel 6.3.1.

der beiden übergeordneten Ausstellungsbereiche „Die Welt erfassen“ und die „Welt gestalten“ unterstützt durch die szenografisch gestaltete Ausstellungsarchitektur rezipieren.¹⁰⁹⁵

Es haben sämtliche Kontinente Einzug in den Rundgang gefunden. Die thematische Behandlung Europas beschränkt sich jedoch auf die historischen Einsichten in die Wohnungen der Sammler, auf denen die ursprüngliche Sammlung und das Museum beruhen. Zudem werden europäische Sichtweisen zu Referenzzwecken herangezogen, wie es im vierten Block „Ansichtssache?!: Kunst“ der Fall ist, der sich mit der ästhetischen Wahrnehmung von Artefakten und dem europäisch geprägten Verständnis von Kunst auseinandersetzt.¹⁰⁹⁶ Den in Europa sozialisierten Rezipienten soll der eigene „eurozentrischen Blick“ auf die außereuropäischen Kulturen und die im RJM ausgestellten Objekte vorgeführt und vergegenwärtigt werden. Zumindest ist es das Ziel, eine Sensibilisierung herbeizuführen, die eine Reflexion über das eigene Verhalten anstoßen kann.¹⁰⁹⁷

Die den Besucher begrüßende Multimediainstallation stellt eine „transformative Passage“ zwischen dem Eintritt des Besuchers in das Museum und der eigentlichen musealen Präsentation dar.¹⁰⁹⁸ Sternfeld bezeichnet einen solchen Empfang als eine „kulturelle *Rite de Passage*“, so dass der Empfang zum Rundgang durch eine Einstimmung und Erklärung auf das Kommende gesäumt ist.¹⁰⁹⁹ Diese partizipatorischen Aspekte erleichtern es dem Besucher, die wissenschaftlichen, historischen und gesellschaftlichen Fragen, die mit einem ethnologischen Museum wie dem RJM verbunden sind zu „erforschen“.¹¹⁰⁰ Flankiert wird das „Elektronische Buch“ von den an den Wänden thematisierten Biografien der beiden Sammler Wilhelm

¹⁰⁹⁵ S. a. Kapitel 6.1; Waidacher 1996, 454 f., [454–475]; Donhauser 2011, 70.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums, mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 1. Obergeschoss; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 84–88. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich sieben, Kunst; Kohl 2012, 194, 196; Weiss 2007, 70–83, 196 f.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Himmelheber 2014, 168.

¹⁰⁹⁸ Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013. Im Bereich der Nr. 2 des Grundrisses des Erdgeschosses des RJM; vgl. Sternfeld 2009, 62. Ähnlich gestaltet ist der Weg in die Ausstellung des *Musée du Quai Branly* in Paris, dessen Prolog aus einer 160 m langen Rampe mit einer Installation besteht, die den Besucher in der Mitte des Raumes über die Sammlungsaufeilung sowie die Logik des Sammelns und Ordnen informiert. Parallel dazu wird der Weg des Besuchers in die Sammlung von einer mehrteiligen Multimediainstallation flankiert. „L’Autre marche“ von Trinh T. Minh-Ha und Jean-Paul Bourdier.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013. Im Bereich der Nr. 2 des Grundrisses des Erdgeschosses des RJM; vgl. Sternfeld 2009, 62.

¹¹⁰⁰ Vgl. Flügel 2009, 103–105, 107–112; Schuster 2006, 34; Ameln-Haffke 2006, 126, äußert sich kritisch zum Lerneffekt speziell bei Kindern durch Partizipation.

Joest¹¹⁰¹ bzw. Freiherr Max von Oppenheim.¹¹⁰² Dem Rezipienten soll die Option eröffnet werden, sich unter Nutzung „der Kombination aus Haptik und Elektronik interaktiv mit den europäischen Kulturkontakten vom Beginn der Neuzeit an bis heute zu beschäftigen.“¹¹⁰³

Jeder thematische Sinnabschnitt der Dauerausstellung wird in einer eigens dafür konzipierten Galerie präsentiert, die optisch und inhaltlich zugleich die thematischen Aspekte und

¹¹⁰¹ Der Sammler Wilhelm Joest wird im Katalog zur Dauerausstellung des RJM wie folgt zitiert: „Allein man bedenke doch nur, dass diese Eingeborenen auf derselben geistigen Stufe stehen wie unsere Kinder, und dagegen wird doch wohl niemand etwas einzuwenden haben, dass unsere Kinder zur Arbeit angehalten und gezwungen werden“. Mit der hier zitierten Aussage rechtfertigt Wilhelm Joest die Arbeitspflicht, welche die niederländische Kolonialregierung im Jahr 1895 den Bewohnern von Sulawesi in ihrer damaligen Kolonie Niederländisch-Indien auferlegt hatte. Laut Katalog erhält mithilfe dieses Zitates auch „die schamloseste Ausbeutung noch einen Anstrich von Moral“. Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 38, s. a. Joest 1895, 206. Derartige Zitate dichotom mit einer Einbettung in den gesamtgesellschaftlichen Kontext versehen, könnten bei den Rezipienten ein stärkeres Verständnis und eine bessere Einschätzung des gesellschafts-historischen Kontextes evozieren. Dabei soll die Darstellung erfolgen, dass dieser Kontext ein zeithistorisches Phänomen war, er aber bis heute in den Ressentiments in Teilen der Bevölkerung mitschwingt. Das könnte auch als didaktische Brücke hin zu den beiden Ausstellungsabschnitten „Der verstellte Blick“ und „Die Welt in der Vitrine Museum“ fungieren und in dieser Form das Verständnis der Besucher fördern.

¹¹⁰² Vgl. Ausstellungsabschnitt 4, „Begegnungen und Aneignungen: Grenzüberschreitungen“: Zur Problematik des Verschweigens des historischen sozio-kulturellen Hintergrundes in Bezug auf die Stadt Köln, sie gilt als die „Kolonialmetropole des Westens“. Bechhaus-Gerst 2008, 46; im Wandtext „Grenzüberschreitungen“ im Raum „Begegnung und Aneignung: Grenzüberschreitungen“, wird einerseits der historische Meta-Kontext eröffnet, der sich seit dem 15. Jahrhundert durch die „Entdeckung neuer Kontinente durch europäische Seefahrer“ entwickelt und damit die „Vormachtstellung in der Welt“ eingeleitet hat. [Vgl. Engelhard 2010, 62; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 34 f., Einblick die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes; <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=107&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 08.03.2014. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 36 ff.]. Andererseits werden auch der spezifische koloniale Kontext und die damit einhergehenden Machtverhältnisse dargestellt.

„Die Begegnung zwischen »Entdeckern« und »Entdeckten« gestaltet sich als Akt rigoroser Aneignung. Unterwerfung und Annexion durch die europäischen Mächte gehen einher mit der geistigen Inbesitznahme der Welt. Die neuen Gebiete werden vermessen und erschlossen, ihre Bewohner erforscht und klassifiziert. Die Europäer sehen sich an der Spitze der kulturellen Evolution. Völkerkundemuseen sind Teil dieser Geschichte der Aneignung. Ihre Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis heute spiegelt die wissenschaftliche Rezeption außereuropäischer Kulturen. Im Zuge der Emanzipation der Kolonien und des Wandels im politischen Bewusstsein wich das einseitig abwertende Bild »primitiver Naturvölker« der Überzeugung, dass alle menschlichen Kulturen als gleichberechtigt zu betrachten sind“.

Diese Einordnung ist vollkommen richtig, es wird aber der sozio-kulturelle Kontext der Stadt Köln hier dem Besucher nicht eröffnet und erläutert. Die Rolle der Stadt als lokaler Bezug und Trägerin des Museums im gesamtgesellschaftlichen Kontext wird nicht angesprochen. Die Tatsache, dass das RJM jedoch auf bürgerliche Sammlungen von Stiftern aus der Kölner Gesellschaft zurückgeht und damit integraler Bestandteil sowie Phänotyp eben dieser war, sollte zur inhaltlichen Auseinandersetzung innerhalb des musealen Displays führen. Der Katalogtext zu diesem Ausstellungsabschnitt [vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 36–57] geht auf dieses Thema weiterführend ein, insbesondere im Hinblick auf die Interessen und Reisen der Stifter. Er spart jedoch den hier angemahnten sozio-kulturellen Kontext aus. Der Fokus der textlichen Darstellung liegt auf der Charakterisierung der Gründerfiguren unter Verwendung der Kategorien »Forscher«, »Sammler« und »Diplomat«, wie es z. B. auch für Max von Oppenheim erfolgt ist [vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 48 ff.]. Diese Vorgehensweise ist an sich nicht falsch, nur werden z. B. seine Handelsinteressen in den Kolonien, die er z. B. durch die Beteiligung an der „Handel-Plantagengesellschaft“, die am 06.02.1895 gegründet worden ist, nicht erwähnt. „Max Freiherr von Oppenheim, Königlicher Regierungsassessor“ brachte „25.000 M.“ als Beteiligung an der Gesellschaft ein [vgl. Bechhaus-Gerst 2013, 79 f.].

¹¹⁰³ Vgl. Kaebelmann 2012, 15.

inhaltlichen Ebenen fokussiert und widerspiegelt.¹¹⁰⁴ Das museale Display unterstützt in dieser Form die Objekte und die mit ihnen vermittelten Inhalte und Meta-Ebenen.¹¹⁰⁵

Innerhalb der ersten vier Themenblöcke sollen die Rezipienten „andere Kulturen aus europäischer Sicht kennenlernen.“¹¹⁰⁶ Der erste dieser vier Blöcke widmet sich dem Aspekt „Begegnung und Aneignung: Grenzüberschreitungen“.¹¹⁰⁷ Der Besucher soll über den historischen Kontext der Sammlung des RJM informiert, für die Objektgenese sensibilisiert und über die dahinterstehenden Persönlichkeiten aufgeklärt werden. In diesem Zusammenhang wird ein historisch geprägter Rückgriff durch einen Einblick in die Wohnungen Max von Oppenheim vollzogen. Durch historische Fotos werden Einblicke in seine Wohnsitze in Berlin und Kairo gewährt, die in diesem Ausstellungsabschnitt szenografisch re-inszeniert werden.

Im Ausstellungsabschnitt „Grenzüberschreitungen“ findet eine szenografische Kontextualisierung statt, die deutlich von einer auf konkreten Daten basierenden abzugrenzen ist. Es ist dezidiert keine auf historischen Fakten abzielende Vermittlung beabsichtigt. Das Ausstellungsdisplay korrespondiert zwar mit historischen Fakten, diese sind jedoch sehr selektiv gewählt. Das Ausstellungserlebnis ist szenografisch-visuell gestaltet.

Dem Besucher wird das private Interieur der Sammlerwohnung Max von Oppenheims präsentiert. Sein subjektiver privater Geschmack prägt das Display. Auf seinen Lebensstil innerhalb der privaten vier Wände oder weitere Details wird jedoch nicht verwiesen. Das hier Gezeigte ist keine singuläre Re-Inszenierung eines orientalisch anmutenden privaten Interieurs um die Wende zum beginnenden 20. Jahrhundert, sondern Ausdruck gelebter internationaler, kolonialer Machtstrukturen, Überzeugungen, Verhaltensmustern und Ressentiments, die sich bis heute in der Gesellschaft perpetuiert haben. Diese »Leerstelle« der konkreten Benennung der kolonialhistorischen Fakten eröffnet daher für das Museum die Möglichkeit, diese diffizilen Aspekte didaktisch aufzubereiten.

Muthenthaler und Wonisch schlagen für den Umgang mit »Leerstellen« innerhalb des musealen Displays die konkrete Thematisierung und Visualisierung analog zu den „Voids“ im Jüdischen Museum¹¹⁰⁸ in Berlin vor.¹¹⁰⁹ Das „Memory Void mit der Installation Schalaechet“ des

¹¹⁰⁴ Vgl. Engelhard 2010, 61.

¹¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁰⁶ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums mit den Grundrissen der einzelnen Ebenen und allen besucherrelevanten Kurzinformationen. Erläuterungen zum 1. Obergeschoss.

¹¹⁰⁷ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=107&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 08.03.2014.

¹¹⁰⁸ Jüdische Museum Berlin, Jüdisches Museum Berlin, Lindenstraße 9–14, 10969 Berlin. <https://www.jmberlin.de/wer-wir-sind.> „Voids“, <https://www.jmberlin.de/libeskind-bau>. Zuletzt eingesehen am 21.07.2017.

¹¹⁰⁹ Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006, 170 f.

Künstlers Manashe Kadishman ist der Thematisierung der „physischen Leere (...), die in der Schoa entstanden ist und die nicht nachträglich wieder gefüllt werden kann“, gewidmet.¹¹¹⁰ Einen weiteren Ansatz könnte eine Gestaltung in Analogie zur Installation »Voided Void« [Entleerte Leere] am Ende der „Achse des Holocaust“ im Jüdischen Museum sein. Dabei handelt es sich um einen unterirdisch mit dem „Libeskind-Bau“ des Jüdischen Museum verbundenen „isolierten Gebäudesplitter“, der singulär über einen dünnen Spalt beleuchtet wird und ein „unbeheizter Betonschacht“ ist.¹¹¹¹ Geräusche dringen kaum in diesen Schacht. Bei den Rezipienten soll er Beklemmungen evozieren.¹¹¹² »Leerstellen« werden bewusst genutzt, um einen Ort und einen Moment der kontemplativen Reflexion zu schaffen. Dies erfolgt subtil und ohne den Einsatz von museumspädagogischer Didaktik, vielmehr werden architektonische und künstlerische Setzungen genutzt.

Insofern könnte im konkreten Fall der attestierten »Leerstelle« offensiv und positivierend durch ein Mehr an Information, unter Zuhilfenahme von Multimedia-Optionen und künstlerischer bzw. architektonischer Intervention, entgegengetreten werden. In dieser Form kann den historischen Fakten die dringend notwendige – unbedingte – Präsenz verschafft werden.

Innerhalb des Ausstellungsabschnittes „Grenzüberschreitungen“ ist kein expliziter „Europa-Bezug“ für den Besucher erfahrbar.¹¹¹³ Im Grunde kann in diesem Kontext allein von einem *impliziten Europa* gesprochen werden. Es kann daher die Frage aufgeworfen werden, inwieweit die Inszenierung des „Kontinents Europa“ mittels einer ausschließlich *indirekten* Referenz in der Ausstellung in Einklang zu dem inhaltlichen Auftrag eines ethnografischen Museums zu bringen ist. Die europäische Kultur in Abgrenzung und zugleich in Verbindung mit den nicht-europäischen in einer Form vorzustellen, die es dem Besucher erlaubt, Rückschlüsse vom einen zum anderen zu ziehen, ist tatsächlich eine Herausforderung an sich. Denn die beiden affirmativen und alteritären Antipoden – Europa und der „Rest der Welt“ – sind indifferent und bringen kein homogenes Phänomen als solches hervor.¹¹¹⁴ Es stellt sich die grundlegende Frage, wie das »Eine« im Museum darzustellen ist, wenn Europa, oder genauer definiert, der lokale Kontext des musealen Umfeldes innerhalb der Stadt Köln, sich derart indifferent darstellt, dass es

¹¹¹⁰ Vgl. <https://www.jmberlin.de/libeskind-bau>. Zuletzt eingesehen am 21.07.2017.

¹¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹¹² Vgl. ebd.

¹¹¹³ Vgl. Ausstellungsabschnitt 4 des Rundganges der Dauerausstellung, „Grenzüberschreitungen“; Modest 2012, 81–83, „Rettungs-Ethnologie“. Penny, 2002, 51–130, „The international market in material culture“, „The cultures of collecting and the politics of science“; Simpson 2001, 191–214.

¹¹¹⁴ Vgl. Kaiser/Krankenhagen/Poehls 2012, 26–45, 95–137, (Kapitel 2: Europa Musealisieren: Kompensation, Verhandlung und Zukunftseroberung, S. 26–45; Kapitel 5: Europa sammeln: Strategien und Aporien transnationaler Sammlungspraxis, S. 95–137).

diesbezüglich keinen singulären, gemeinsamen Nenner gibt. Dieser „vermeintliche“ Dissens lässt sich gerade im Zusammenspiel der beiden benachbarten Museen aufgrund der einzigartigen räumlichen und lokalen Parallelität herausarbeiten. Es bietet sich die Option an, die beiden Antipoden unter „einem Dach“ einfühend vorzustellen und damit eine Definitionsgrundlage anzubieten und zugleich voneinander abzugrenzen und Erkenntnis aus der bewusst herbeigeführten Gegenüberstellung zu generieren. Es ist damit die konsequente Verbindung der musealen mit der kulturellen Meta-Ebene in einer konsensualen Art und Weise gegeben, die dem Rezipienten alle Freiheiten hinsichtlich der Wahrnehmung selbst als auch der Verarbeitung derselben bietet. Der Rezipient kann die unterschiedlichsten individuellen Perspektiven auf die museale Dichotomie der beiden Museen, die sich in unmittelbarer Nachbarschaft befinden, anwenden und erleben.

Im Abschnitt „Die Welt in der Vitrine: Museum“ soll dem Besucher vermittelt werden, dass ethnologische Sammlungen durch interkulturellen Kontakt, Handelsbeziehungen, Kolonialbeziehungen, Tausch, Aneignung oder ähnlicher Form zustande gekommen sind. Dadurch stellen sie ein vielschichtiges Surrogat beispielsweise zwischen dem (meist männlichen) Sammler und der Bevölkerung bzw. der (oftmals männlichen) Kontaktperson des Sammlers vor Ort dar.¹¹¹⁵ In diesem Bereich ist auch an die alters- und entwicklungsgerechte Vermittlung von Wissen über ethnologische Arbeit an Kinder gedacht worden. Sie können sich eigenständig und spielerisch Informationen über zwei interaktive Touch-Displays aneignen.¹¹¹⁶

Die Thematik der Abgrenzung gegenüber dem „Fremden“ oder „Anderen“ wird anhand eines „Klischee-Containers“ aufgearbeitet.¹¹¹⁷ „Vorurteile, Stereotype, Klischees“ sind in allen Kulturen der Erde verbreitet. Sie dienen dem Inhaber dazu, die eigene subjektive

¹¹¹⁵ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 76–81; s. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=109&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 09.03.2014.

¹¹¹⁶ Vgl. Kaebelmann 2012, 16.

¹¹¹⁷ Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 58 f., Einblick in die Raumsituation des Ausstellungsabschnittes; s. a. Kohl 2012, 187, zur Metapher des Containers in Bezug auf den „Kulturbegriff“ als universelles Erklärungsmodell für kulturelle Konflikte, die auf sozialen Veränderungen basieren, die der steigenden Tendenz globaler Migrationsbewegungen geschuldet sind. [„Container-Modell“, vgl. Lentz 2009, 315]. S. a. Antweiler 2011, 51, der zu bedenken gibt, dass das „Container-Modell“ innerhalb der Ethnologie stark umstritten ist und auch in anderen Wissenschaften wie z. B. den Betriebswirtschaften verwendet wird. Erll 2011, 59: „Ein Erinnerungsgegenstand wird aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und als »Container«, als *floating signifier* (bzw. als Schema, Formel oder narrative Abbrüviatur) genutzt, um neue und andere Erfahrungen zu deuten“. Erll bezieht diese These, die auf Levy und Sznajder beruht und im Kontext der Erinnerungskultur im Zusammenhang mit dem Holocaust entstanden ist, auf die Entkontextualisierung der Historie. Beide Container-Modelle bzw. Metapher, die sich auf einen Container beziehen, können für den „Klischee-Container“ im RJM als theoretische (Hintergrund-)Konstruktion fungieren. Des Weiteren plädiert Erll für einen konstruktiven „Dialog zwischen kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung und den *postcolonial studies*“. Letztere arbeiten mit amorphen und sehr sensiblen wie umkämpften historischen Inhalten und Praktiken in „multikulturellen Kontexten“ als „Kontaktzonen der Erinnerung“ in transnationaler wie auch transkultureller Hinsicht. (Erll 2011, 62). S. a. Levy/Sznajder 2007.

Wahrnehmung des Fremden zu kategorisieren.¹¹¹⁸ In diesem Container, der im Inneren komplett in Weiß gehalten ist, wird die Problematik per Videoprojektion und aufgeklebten Zitaten medial vermittelt.¹¹¹⁹ Der Rezipient soll sich mit der Problematik von „Vorurteilen gegenüber afrikanischen Gesellschaften“ mithilfe des Stilmittels der unmittelbaren Konfrontation in diesem Abschnitt der Ausstellung auseinandersetzen, diese reflektieren und sich seiner subjektiven Haltung als Individuum gewahr werden.¹¹²⁰ Dieser Teilaspekt des Rundganges setzt sich auf einer zusätzlichen, dem Display immanenten Ebene mit den in der Gesellschaft vorherrschenden Vorurteilen auseinander.

Das Problem dabei ist, dass sich diese Vorurteile im Laufe der Jahre in Machtverhältnissen manifestiert haben.¹¹²¹ Dieser Aspekt bedingt, dass Afrika bis heute nicht als gleichberechtigter Partner Europas oder anderer Kontinente angesehen wird.¹¹²² Afrika gilt weiterhin als Musterbeispiel des *Fremden*.¹¹²³ Der „Klischee-Container“ soll dem Rezipienten diese oftmals im Alltag nicht bewussten, paternalistischen Klischees vor Augen führen und diese entlarven.¹¹²⁴

Am Beispiel der „menschlichen Figur“ werden herausragende Exponate außereuropäischer Kulturen gezeigt.¹¹²⁵ So wird die Bronzeskulptur „Apaisement“¹¹²⁶ von Max Ernst aus dem Museum Ludwig in Köln, die auf den Betrachter wie eine Kultstatue wirkt, neben den *Nikisi-Figuren*¹¹²⁷ aus der Demokratischen Republik Kongo in Zentralafrika platziert.¹¹²⁸ Die Skulpturen und Plastiken der indigenen Völker außerhalb Europas waren nach Auffassung Försters für die Künstler der Brücke und die Pariser Künstler um Pablo Picasso »*objet trouvé*«,

¹¹¹⁸ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 60.

¹¹¹⁹ Vgl. Himmelheber 2014, 169; Goede-Montalván 2015, 175.

¹¹²⁰ Vgl. Goede-Montalván 2015, 175.

¹¹²¹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 60; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20.

¹¹²² Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 60; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20.

¹¹²³ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 60; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20.

¹¹²⁴ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=108&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 09.03.2014; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 60–67. Es ist auch eine Sitzmöglichkeit, eine weiße Bank, aufgestellt, die zum Verweilen und Nachdenken einlädt.

¹¹²⁵ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich mit der Nummer sieben, Kunst; vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 88 (84–88); Korff 2002, 146; auf der 46. Biennale in Venedig (1995) wurde in der Ausstellung „Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995“, in der es analog zu dem hier gezeigten Ausstellungsabschnitt um die musealisierte Darstellung des eigenen Körpers und um den Körper als ultimativen Träger des Ich, als Substrat der eigenen Persönlichkeit, ging. Derselben Thematik hat sich die Ausstellung „The Physical Self“ im *Boymanns-van-Beuningen-Museum*, Rotterdam [27. Oktober 1991–12. Januar 1992] gewidmet, s. a. Ausst.-Kat. Rotterdam 1991. Bolz 2010, 113–119. Förster 2012, 237–253, zur Kunstethnologie und der Auseinandersetzung mit der außereuropäischen Kunst.

¹¹²⁶ „Apaisement“, Max Ernst, Deutschland, 1961, Bronze, H: 68 cm, Museum Ludwig, Köln.

¹¹²⁷ *Nikisi-Figuren*, Songye, Demokratische Republik Kongo, Zentralafrika, Anfang 20. Jh. Holz Eisen, Kupfer, Leder, Federn, Pflanzenfasern, Glas, Schlangenhaut, restauriert mit Mitteln der Kulturstiftung der Kreissparkasse Köln, Ankauf Klaus Clausmeyer, Düsseldorf, 1966.

¹¹²⁸ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 84–86; Weiss 2007, 70–83, 196 f.

gefundene Objekte, über deren Herkunft die Künstler keine Kenntnis hatten und die zur künstlerischen Inspiration dienten.¹¹²⁹

Dieser Abschnitt präsentiert sich dem Besucher als *Black Cube* analog zum sog. *White Cube*.¹¹³⁰ Alle Wände und Vitrinen sind schwarz gehalten, während der Boden aus einem sehr dunklen Parkett gestaltet ist.¹¹³¹ Die Objekte werden zumeist singulär oder in kleinen thematischen Gruppen in gläsernen Kuben ausgestellt.¹¹³² Sie stehen auf schwarzen Sockeln, die in ihrer Form den gläsernen Kuben nachgestellt sind. Die Objekte werden durch Deckenfluter, die auf jedes Objekt singulär bezogen angebracht sind, direkt beleuchtet bzw. angestrahlt.¹¹³³ Die Besucher können diese Lichter, wie auch objektbezogene Hintergrundinformationen, über einen „Touchpunkt“, der in das Erklärungsdisplay seitlich integriert ist, anwählen.¹¹³⁴ Der *Black Cube* weist inszenatorische Parallelen zur Ausstellung „Kunst aus Afrika“ im Ethnologischen Museum Berlin und zum bereits erwähnten Ausstellungsdisplay im *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac* auf.¹¹³⁵ Er evoziert auf einer weiteren Ebene eine Assoziation „des dunklen Kontinents“, wie Bose es für das Ausstellungsdisplay der Dauerausstellung im Ethnologischen Museum Berlin beschreibt.¹¹³⁶ Insofern steht dieser Ausstellungsabschnitt im Kontext des *post-colonial turn* und dessen Diskussionspunkten sinnbildlich für viele Fragestellungen und Kritikpunkte, mit denen sich Museen mit Objekten aus dem kolonialen Umfeld auseinandersetzen müssen. Zugleich steht dieser Teil der Dauerausstellung metaphorisch für den Wandel innerhalb der ethnografischen Museen in den letzten Jahren: Weg von den typologischen Reihungen oder Dioramen, der Präsentation des „Exotischen“ hin zu einer musealen Präsentation auf Augenhöhe, die die unterschiedlichsten wissenschaftlichen Diskurse und Entwicklungen in ihrem musealen Display vereinigt.

¹¹²⁹ Vgl. Förster 2012, 239; Binter 2017b, 89 f., [88–97].

¹¹³⁰ Vgl. O’Doherty 1999, 9.

¹¹³¹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 82 f.

¹¹³² Vgl. ebd.

¹¹³³ Vgl. ebd.

¹¹³⁴ Vgl. Kaebelmann 2012, 16, Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 82 f.

¹¹³⁵ Die Ausstellung ist im Zeitraum 27.08.2005? 08.01.2017 als „neue Dauerausstellung“ bis zur Schließung des Ethnologischen Museum Berlin für den Umzug in das Humboldt-Forum gezeigt worden ist. Vgl. Bose 2016, 206, 203–212; Ausst.-Kat. Berlin 2005. <http://www.smb.museum/ausstellungen/detail/kunst-aus-afrika.html>. Zuletzt eingesehen am 28.06.2017.

¹¹³⁶ Vgl. Bose 2016, 207, 211. Bose verweist darauf, dass die Farbe Schwarz den architektonisch-konservatorischen Mängeln des Ethnologischen Museum in Berlin geschuldet gewesen sei. Des Weiteren verweist Bose auf ein Kuratorenengespräch, in dem der Kurator der Ausstellung, Peter Junge, (Dezember 2010) darauf hinweist, dass durch die schwarze Rauminszenierung die Ausstellungsobjekte sichtbar gemacht werden sollten. Ein intendierter Gegenansatz zu einer Thematisierung des Ausstellungsraumes selbst. Die Fokussierung soll auf den Objekten liegen. Eine mögliche Fortschreibung kolonialer Stereotype von Afrika als „dunklem Kontinent“ sieht Junge jedoch auch als Gefahr in diesem Display.

Laut Himmelheber verweisen diese auf den kolonialen Ursprung aktueller Vorurteile und Klischees.¹¹³⁷ Die verwendeten Schlagwörter dabei sind: „...dörflich?, ...dienend?, ...hilfsbedürftig?, ...kindlich? ...kannibalisch?“, „triebhaft“ „Kolonialismus“, „faul und arm“ und „Deutsche Kolonien“, die anhand von Erläuterungstafeln, Zitaten oder Objekten thematisiert werden.¹¹³⁸ Der Kunstgriff des „Klischee-Containers“ besteht darin, dass mithilfe dieses subtilen Stilmittels „multimedial dagegen argumentiert wird.“¹¹³⁹ Die eigentliche Wirkung wird durch die Kontrastierung mit der „realen Präsenz des Objekts“ erzielt, welches aus dem kolonialen Zusammenhang stammend in seiner „materialisierten und zugleich visualisierten Form dem konkreten Vorurteil zugrunde liegt.“¹¹⁴⁰ Den Rezipienten wird sprichwörtlich der Spiegel des womöglich eigenen Verhaltens vorgehalten. Dieser Container repräsentiert bzw. visualisiert durch die szenografische Umsetzung das „Container-Modell“, das als Metapher für den klassischen Kulturbegriff und die Kritik an eben diesem steht.¹¹⁴¹ Dieser Teil der Ausstellung ist durch einen besonders hohen Einsatz von Medien charakterisiert, wodurch eine jüngere Durchschnittszielgruppe mit der Thematik konfrontiert und zur Reflexion über die Inhalte angeregt werden soll.¹¹⁴²

Die Objekte im Ausstellungsabschnitt „Ansichtssache?!: Kunst“ werden durch Anwahl spezieller „Touchpunkte“ an den Vitrinen angeleuchtet.¹¹⁴³ Dabei wird in den Hintergrund der Vitrine ein Foto projiziert, das dem spezifischen Ursprungskontext des Objektes *in-situ* entspricht.¹¹⁴⁴ Somit ist der Rezipient in der Lage, den Fokus bei der Betrachtung des materiellen Objektes entweder auf den rein ästhetischen Wahrnehmungsaspekt zu legen oder den

¹¹³⁷ Vgl. Himmelheber 2014, 169.

¹¹³⁸ Vgl. ebd. 63–67.

¹¹³⁹ Vgl. Goede-Montalván 2015, 175.

¹¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹¹⁴¹ Vgl. Kohl 2012, 187; Lentz 2009, 315.

¹¹⁴² Vgl. Himmelheber 2014, 170.

¹¹⁴³ Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006, 151, die beiden Autoren analysieren das museale Display im Völkerkundemuseum Wien; dort evozieren „punktuell mit Spots ausgeleuchtet(e) Objekte ein interessantes Licht-Schattenspiel in den dunklen Vitrinen, welches die Plastizität der Objekte betont“. Des Weiteren sei ein reduzierter Lichteinsatz im Museum ein Verweis auf „schonungsbedürftige Objekte“. [Das Museum für Völkerkunde Wien war aufgrund von Renovierungsmaßnahmen vom März 2004–2007 geschlossen und es wird auf den Zustand vor der Schließung im März 2004 Bezug genommen.]

¹¹⁴⁴ Vgl. „Apaisement“-Vitrine, Max Ernst, Deutschland, 1961, Bronze, Leihgabe Museum Ludwig Köln. Ausstellungsabschnitt 7: Ansichtssachen?!: Kunst.

Die erste Ausstellung, die den Umgang mit indigenen, nicht-westlichen Objekten thematisiert hat, ist die Ausstellung „Art, artifact: African art in anthropology collections“ im *Center for African Art*, New York., 1988. Die Botschaft dieser Ausstellung bestand darin, dass Ausstellungen über nicht-westliche Objekte mindestens genauso viel über den spezifischen gesellschaftlichen und kulturellen Kontext aussagen sollten, in denen sie (tatsächlich) kontextualisiert sind, wie über die Kunst und Kultur, die sie im westlichen Museum präsentieren. Es muss vielmehr der Verwendungszusammenhang herausgearbeitet und vermittelt werden; s. a. Ausst.-Kat. New York 1988.

ursprünglichen Kontext zu rezipieren, je nach Belieben auch beides.¹¹⁴⁵ Die dem Betrachter dargebotene Option, den ästhetischen oder ethnografischen Kontext eines Objektes zu erwähnen und in der Folge wahrzunehmen, soll dessen inhärente Dekontextualisierung mithilfe affirmativer Alterität entgegenwirken oder zumindest abmildern.¹¹⁴⁶ Ähnlich wie im *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac*, Paris, soll dieser Rekurs und das Aufzeigen der Parallelen zwischen „den außereuropäischen Künsten und der okzidentalen Kunst der Moderne“ deren wechselseitige Beeinflussung und zugleich auch subtil deren Anerkennung bei den Rezipienten evozieren.¹¹⁴⁷

Die innerhalb des Ausstellungsabschnittes „Ansichtssache?!: Kunst“ umgesetzte Lösung weist Analogien zum von Godelier geforderten „Interpretationsraum“ auf, der eine „museologische Parteinahme“ innerhalb des Ausstellungsdisplays gewährleisten sollte.¹¹⁴⁸ Es soll nicht allein der kontemplative Aspekt des „Schauens“, sondern auch der „geistige Genuss“ gefördert werden.¹¹⁴⁹ Um diese beiden Aspekte zu verbinden, würde es eines „Interpretationsraumes“ bedürfen, der beide Sphären miteinander verbindet. Dieser Forderung wird innerhalb des Ausstellungsdisplays elegant nachgekommen. Die von Godelier geforderte Zwei-Raum-Lösung besteht aus einem Raum mit den eigentlichen Objekten und einigen wenigen, entscheidenden Informationen sowie aus einem „Interpretationsraum“, in dem die Rezipienten eigenständig tiefergehende Detailinformationen aufnehmen können. Diese Forderung wird innerhalb der Vitrinen multimedial in der Form realisiert, dass Hintergrundinformationen über die „Touchpunkte“ an jeder Vitrine angefordert werden können.¹¹⁵⁰

Der den weißen Salon dominierende, interaktive, ovale [Globalisierungs-]¹¹⁵¹ Tisch zeigt umrisshaft eine Landkarte der Erde.¹¹⁵² Wenn der Besucher an den jeweiligen zwölf Sitzplätzen die Schubladen unterhalb der Tischplatte öffnet, kann er durch Berühren von spezifischen

¹¹⁴⁵ Vgl. Kaebelmann 2012, 16.

¹¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁴⁷ Vgl. Pippel 2013, 152; Sieber 1989, 11–27.

¹¹⁴⁸ Vgl. Godelier 2006, 221.

¹¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁵⁰ Vgl. ebd., 221–223, Godelier diskutiert dabei vier Kriterien bzw. Anhaltspunkte, nach denen die Inhalte der „Interpretationsräume“ zu strukturieren sind. Welche Informationen sollen den Rezipienten zugänglich sein? Wer kuratiert diese Informationen? Wer trifft die abschließende Auswahl? Ein Aspekt, der für die wissenschaftliche und politische sowie ethische Verantwortung wichtig ist. Beschäftigungsfelder sind daher die wissenschaftliche Analyse der Objekte und ihrer Herstellungsprozesse, die Nutzung der Objekte im Ursprungskontext, die Analyse der Ursprungsgesellschaft und die Provenienz (Geschichte) der Objekte. Einen weiteren Problemkomplex sieht Godelier in der Finanzierung derartiger Projekte und zugehöriger Datenbanken.

¹¹⁵¹ Vgl. Himmelheber 2014, 171.

¹¹⁵² Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 116 f. Ausstellungsabschnitt 10: „Interaktiver Tisch“ im Salon. „Die Welt gestalten“ – Lebensräume – Lebensformen: Wohnen. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=112&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 04.10.2013.

Punkten auf der abdeckenden Glasplatte „animierte“ Projektionen visualisieren. So können die weltweiten Vernetzungen zu Themen wie beispielsweise Handel, Migration oder Produktionswege von bestimmten Produkten nachvollzogen werden.¹¹⁵³ Laut Himmelheber wird durch die Visualisierung der Produktions- und Migrationswege die Forderung von Harris/O’Hanlon aufgenommen,¹¹⁵⁴ „dass ethnologische Museen der beispiellosen Bewegung von Menschen und Produkten im 21. Jahrhundert Rechnung tragen sollten.“¹¹⁵⁵

Die schneeweiße Gestaltung dieses zentralen Mittelraums eröffnet unterschiedliche Assoziations- und Interpretationsmöglichkeiten bei den Besuchern eines Museums, das historisch bedingt auf Objekte aus ethnografischem Kontext rekurriert. In metaphorischer Hinsicht steht die Farbe Weiß für die Hautfarbe, die bis heute mit den ehemaligen europäischen Kolonialherren korreliert. Die Farbe Weiß, die vielfach mit einer symbolischen „weißen Weste der Unschuld“ für historisches Unrecht oder die Negierung kolonialen Unrechts in Verbindung gebracht wird. Weiß als weitverbreitetste Wandfarbe in vielen Wohnungen weltweit, als Farbe des *White Cube* und als Unfarbe, die mannigfache Interpretationen und Projektionen ähnlich den im Raum befindlichen Multimediaprojektionen evozieren kann. Ein weiterer Aspekt, der durch die Farbe und die Raumgestaltung bei den Rezipienten evoziert wird, ist ein subjektives Gefühl der Leere, Stille und der Beklemmung. Die Besucher werden mit einem Gefühl der Unsicherheit konfrontiert, unterstützt durch die in den vorherigen und folgenden Ausstellungsabschnitten stark vertretenen unterschiedlichen Farbpaletten. An den Wänden befinden sich gerahmte sepia-farbene Fotografien, die aus dem Kolonialkontext stammen, und die neben der historisch anmutenden Vitrineninszenierung neben dem Eingang in das Treppenhaus des Museums seltsam beklemmend wirken. Sie dürften für den Besucher viele Fragezeichen aufwerfen. Auf den zweiten Blick jedoch muten sie als historische Kontextualisierung und Situierung dieses Raumes an. Farblich gesehen ist Weiß der „größte“ gemeinsame Nenner, der sich an den Wänden vieler Menschen weltweit befindet, und insofern nicht nur eine decodierende, sondern auch inkludierende Komponente aufweist. Die Möbelausstattung mit ihrem barock anmutenden Charakter evoziert bei den Rezipienten des Displays Eindrücke von Herrschafts- und Machtansprüchen.

¹¹⁵³ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=112&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 05.03.2014; Kramer 2005, 80–82; Muttenthaler/Wonisch 2006, 20; Modest 2012, 81, Modest referiert dabei über die zehn Jahre alte Forderung, dass ethnografische Museen sich verstärkt mit den aktuellen Lebenswelten von Flüchtlingen, Arbeitsmigranten, illegalen Einwanderern und dem Multikulturalismus befassen sollen. Es soll als zentrale Aufgabe ihrer thematischen Arbeit betrachtet werden. Diese Aspekte würden jedoch leider allzu häufig vernachlässigt oder negiert.

¹¹⁵⁴ Hier antizipiert das RJM diese Forderung, weil das Museum bereits 2010 eröffnet worden ist und der Artikel von Harris/ O’Hanlon erst 2012 publiziert worden ist.

¹¹⁵⁵ Vgl. Himmelheber 2014, 171; Harris/ O’Hanlon 2012, 8.

Konträr dazu werden bei Bedienen der *Hands-On*-Schubladenelemente des Tisches die weltweiten Handels- und Warennetzwerke appliziert. Diese Netzwerke spiegeln oftmals als Schattenseiten den direkten Zusammenhang zwischen dem Reichtum der westlichen Welt mit den ausbeuterischen Arbeitsbedingungen, negierten Menschenrechten und den Umweltproblemen in den sich entwickelnden Ländern wider. Die Multimedia-Einspielungen und das weiße Ausstellungsdisplay werden in vielfacher Hinsicht genutzt, um die „vermeintlich weiße Weste“ um aktuelle, schwierige globale Themenfelder zu erweitern. Insofern stellt das Setting des Raumes einen ausstellungsdidaktischen Kunstgriff dar, der sich den Besuchern erst durch die aktive Exploration des Ausstellungsraumes eröffnet.

Bei konsequenter Kooperation der beiden Museen, dem Museum Schnütgen mit seiner mittelalterlich-christlich geprägten Meta-Ebene und dem RJM mit seinem außereuropäischen, ethnografischen Kontext, könnte ein wichtiger Schritt in Richtung einer musealen Vorreiterrolle im Hinblick auf die transkulturelle Kunstgeschichte gemacht werden. Kravagna bezeichnet unter Bezug auf Wilson 2001¹¹⁵⁶

ethnografische Museen nicht nur als Monumente des kolonialen Unrechts, sie sind vor allem auch Monumente der Erziehung des weißen europäischen Menschen in kolonialem Denken und eurozentrischer Überlegenheitsfantasie, der epistemischen und ästhetischen Schulung in Exotismus und Rassismus. Schließlich sind sie staatlich geschützte Schatzkammern, in denen das materielle kulturelle Erbe anderer Völker als »Geisel« gehalten wird.¹¹⁵⁷

Insofern verfügen Museen und insbesondere solche mit einer Sammlung, die aus dem kolonialen Kontext stammen, über einen vielschichtigen Vermittlungs- und Sendungsauftrag.

Auffällig ist das Fehlen eines konkret herausgearbeiteten Bezugs des Rautenstrauch-Joest-Museum zum historischen, sozio-kulturellen und insbesondere kolonialen Kontext der Stadt Köln in der Ausstellung. Der dargestellte historische Hintergrund, der für die Gründung des Museums eine so entscheidende Rolle gespielt hat, blendet innerhalb der musealen Präsentation den kolonialen Kontext aus. Vielmehr tritt er hinter die Vorstellung der Gründerpersönlichkeiten zurück, so dass diese stellvertretend für eine umfassendere Darstellung kolonialer Historie stehen sollen. Diese Vorgehensweise verdeckt jedoch wie ein „Feigenblatt“ die Thematik und verhindert, dass die kolonial-geschichtlichen Aspekte innerhalb der deutschen und der Kölner Gesellschaft vertiefend angesprochen werden. Die kolonialen Hintergründe und die historischen Bezüge werden als immanentes Wissen bei den Besuchern der Ausstellung vorausgesetzt. Auch die mit dem Kolonialismus einhergehenden und oft bis in die heutige Zeit

¹¹⁵⁶ Vgl. Wilson 2001, 120.

¹¹⁵⁷ Vgl. Kravagna 2015, 96.

nachwirkenden Probleme der betroffenen Kulturen werden durch das museale Display nicht thematisiert. Damit wird die Option ausgelassen, sich in der post-kolonialen Debatte explizit zu positionieren. Die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit historischen Phänomenen bedeutet immer auch die kritische Reflexion mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten und Beweggründen, unter denen das Geschehene zugelassen und toleriert worden ist. Die Stadt Köln „galt als die Kolonialmetropole des Westens.“¹¹⁵⁸ Insofern sollte ein Museum, dessen Wurzeln untrennbar mit der Kolonialgeschichte verbunden sind, nicht allein der Vollständigkeit halber den sozio-kulturellen Kontext in einem ausschließlich individuell geprägten Ansatz anhand der sammelnden Gründungspersönlichkeiten darstellen. Leeb spricht in diesem Zusammenhang von einer Divergenz „zwischen Artefakten und Leuten, die der Produktion musealer Objekte eingeschrieben ist“. Diese „bringt es mit sich, dass trotz allen zivilisatorischen Selbstverständnisses der Museen die Geschichte der Sammlungen und die genauen Umstände, wie Objekte Teil davon wurden, außen vor gelassen werden.“¹¹⁵⁹ Die Objektgenese der musealen Sammlung basiert auf der „Abtrennung der lokalen Zeit (...) als Hauptquelle westlicher Sammlungen“, in Folge dessen, „die Objekte in einem Prozess der Überhöhung aus ihrem Kontext gelöst, individualisiert sowie formalisiert werden, so dass ihre Überhöhung zur primären Identität wird, die die ehemalige, spezifisch soziale Bedeutung ersetzt oder beschleunigt.“¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁸ Bechhaus-Gerst 2008, 46, Köln stand als Stadt und ihrem „kolonialen Engagement den Metropolen Hamburg oder Berlin“ in nichts nach und war in Bezug auf ihr koloniales Engagement gleichbedeutend. Die Teilnahme der Kölner Wirtschaft und Gesellschaft am „kolonialen Projekt“ des Deutschen Reichs waren vielfältig. Bechhaus-Gerst/Treins 2013, 27–29, skizzieren die Anfänge der „kolonialen Bewegung“ in Köln ab 1879. Die »Deutsche Kolonialgesellschaft (DKG)« wurde am 19.12.1887 gegründet und fungierte als Dachverband der Kolonialbewegung. Ziel der DKG war es, „sich der nationalen Arbeit der deutschen Kolonisation zuzuwenden und die Erkenntnisse der Notwendigkeit derselben in immer weitere Kreise zu tragen“. Am 19.10.1888 fand die konstituierende Sitzung der Kölner Sektion statt. Dabei trugen sich 100 Bürger in die ausliegenden Mitgliedslisten ein, bis zum Jahreswechsel desselben Jahres hatte sich ihre Anzahl auf 200 bereits verdoppelt. Die Kölner Sektion der DKG war die größte im Rheinland. Bechhaus-Gerst/Treins verweisen darauf, dass die DKG mit ihrer höchsten Mitgliederzahl von 600 Mitgliedern gemessen an der Gesamtbevölkerung der Stadt Köln von 400.000 um 1905 keine besondere Größe hinsichtlich der Mitgliedszahlen aufwies. Jedoch waren die tatsächlichen Mitglieder aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung umso bedeutender. (Vgl. Bechhaus-Gerst/Treins 2013, 28 f.). Medial wurde dieses Projekt von der »Kölnischen Zeitung« prominent und vielfältig unterstützt, und zwar durch umfassende außenpolitische Artikel und Berichterstattung aus den Kolonien, die teilweise durch einen eigenen Reporter, Hugo Zöller, vor Ort erfolgte. (Vgl. Wiese 2013, 31–36). Hugo Zöller charakterisierte seinen eigenen Schreibstil als „colonialpolitische Agitation“ und sein propagandistischer Stil wurde dem jeweiligen politischen Klima entsprechend opportun angepasst. Dabei war Zöller vom „Segen(s) der Kolonisation“ überzeugt und charakterisierte die koloniale Situation als einen innereuropäischen Interessenkonflikt. Zöller war von den Europäern als „Herrenmenschen“ überzeugt. Das spiegelte sich vielfach in seinen Veröffentlichungen wider. (Vgl. Wiese 2013, 35). Eine derartige Berichterstattung aus den Kolonien beeinflusste natürlich auch die damalige Leserschaft in ihrer Meinungsbildung. S. a. Binter 2017a, 13–25; Ausst.-Kat. Bremen 2017.

¹¹⁵⁹ Vgl. Leeb 2017, 101, innerhalb dieses Artikels artikuliert Susanne Leeb Kritik am „Verwahren und Ausstellen von Antiken in Europa“. Diese Kritik lässt sich aufgrund der historischen Sammlungsgenesen und deren Analogien auch auf den Kontext von musealen Objekten mit dezidiert kolonialem Hintergrund projizieren. Im Verlauf der Diskussion verweist Leeb auch auf derartige historische Parallelen. [Vgl. Leeb 2017, 99–117].

¹¹⁶⁰ Vgl. Leeb 2017, 105, 109.

Folgerichtig sollte den Besuchern, denen die historische Vielschichtigkeit der kolonialen Thematik und Problematik nicht zwingend präsent ist – sie wird und wurde nicht umfassend in den Schulen thematisiert – durch das museale Display präsentiert werden.¹¹⁶¹ Das Thema sollte im Rahmen der Dauerausstellung dargestellt werden.¹¹⁶²

¹¹⁶¹ S. z. B. Bechhaus-Gerst 2008, 46–49, beschreibt die koloniale Thematik der Ausstellung als ein „wenig bekanntes Kapitel Kölner, deutscher und transnationaler Geschichte“, die diese Ausstellung im Kölner Stadtmuseum im Jahr 2008 „erfahrbar“ machen sollte.

Zimmerer verweist darauf, dass die Auseinandersetzung mit dem »Dritten Reich« diejenige auf die zeitlich davorliegenden „kolonialen Verbrechen“ überlagert habe. „Die Aufarbeitung des Holocaust scheint lange Zeit alle Kräfte gebunden zu haben“. Dies kulminiert darin, dass sich in den auf den Zweiten Weltkrieg folgenden Jahrzehnten weder die deutsche Gesellschaft noch die Politik für die in den deutschen Kolonien begangenen „Untaten“ interessierte. Dieses Desinteresse für eine Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit in Deutschland, das bis heute andauert, wird mit den unterschiedlichsten Erklärungen begründet. Zum einen hätte die deutsche Gesellschaft sich mit Fragestellungen „nach den Vorläufern der nationalsozialistischen Verbrechen“ auseinandersetzen müssen. Zum anderen hätte sie sich auch mit den Gründen des latenten Rassismus in der aktuellen Gesellschaftssituation befassen müssen. Ein weiterer Aspekt, der in dieses amorphe Themenfeld hineinspielt, ist derjenige, dass sich die Bundesrepublik Deutschland auch mit dem Komplex möglicher Reparationsforderungen und möglicherweise daraus entstehender Reparationszahlungen an die Nachkommen der Opfer befassen und auseinandersetzen muss. Vgl. Zimmerer 2016, 139 f.

Die Aktualität der Fragestellung wird durch die zum Jahreswechsel 2016/17 von den Nachfahren der Herero und Nama aus Namibia erhobene Sammelklage gegen Deutschland deutlich. Diese Klage wurde im Januar 2017 gegen die Bundesrepublik Deutschland in New York eingereicht. Die Sammelklage intendiert die Zahlung von Entschädigungen an die Nachfahren für die zu Beginn des 20. Jahrhunderts begangenen Kolonialverbrechen in Namibia. „Die Bundesregierung bezeichnet die Massaker zwar als Völkermord, lehnt Entschädigungszahlungen aber ab“. Vgl. FAZ.net vom 06.01.2017, <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/kolonialverbrechen-in-namibia-herero-und-nama-verklagen-deutschland-wegen-voelkermordes-14607512.html>. Zuletzt eingesehen am 08.02.2017.

Mitschrift Regierungspressekonferenz, 10.07.2015, Vollabdruck: <https://www.bundesregierung.de/Content/DE/Mitschrift/Pressekonferenzen/2015/07/2015-07-10-regpk.html>. Zuletzt eingesehen am 09.02.2017.

Im Rahmen dieser Pressekonferenz wird durch den Sprecher der Bundesregierung bestätigt, dass es sich bei den Taten, die zwischen 1904–1908 im deutschen Namen in Namibia ausgeführt wurden, um einen „Völkermord“ handelt. (Dr. Martin Schäfer, Sprecher des Auswärtigen Amtes, im Rahmen der Regierungspressekonferenz vom 10.07.2015). Zur Brisanz und Kontextualisierung dieser Erklärung vgl. den Blogbeitrag von Kim Sebastian Todzi der Forschungsstelle Hamburgs (post-)koloniales Erbe, Hamburg und die frühe Globalisierung: <https://www.kolonialismus.uni-hamburg.de/preseschau-erkennung-des-genozids-an-den-herero-und-nama/>. Zuletzt eingesehen am 09.02.2017.

¹¹⁶² Die erste „umfassende“ Ausstellung, die sich mit dem Thema der deutschen Kolonialpolitik auseinandersetzt, ist die Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin, „Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart“, 14.10. 2016 bis 14.05.2017, Berlin. <https://www.dhm.de/ausstellungen/deutscher-kolonialismus.html>. Andreas Kilb merkt jedoch in seiner Rezension der Ausstellung in der FAZ vom 21.10.2016 an: „Das Deutsche Historische Museum erzählt die Geschichte der deutschen Kolonien. Die zeitliche Einordnung des Geschehens und seine Verdichtung in historischen Porträts sucht man aber vergebens“. Auch innerhalb dieser Ausstellung würde keine umfassende Aufarbeitung stattfinden, wohingegen der Katalog vieles, was in der Ausstellung an historischem Kontext vermisst wird, darstellt. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/deutscher-kolonialismus-im-deutschen-historischen-museum-in-berlin-14481515.html>. Zuletzt eingesehen am 08.02.2017; Bergemann 2017, 215–220, Review zur Ausstellung „Deutscher Kolonialismus“. In dieser Rezension versucht Bergemann die vielfältigen Aspekte und Problematiken einer derartigen Ausstellung aufzuzeigen. Dabei werden die verschiedenen Herangehensweisen und Präsentationsformen des Ausstellungsdisplays sowie der dazugehörigen Didaktik an Objekten aus dem kolonialen Kontext problematisiert und diskutiert. Bergemann fordert, in Zukunft auf das originale Objekt zu verzichten und stattdessen Kopien als Objekte mit einem konkreten Verweischarakter auf eine spezifische immanente sowie inhärente Historie zu verwenden. [Ebd., 220]; s. a. Ausst.-Kat. Berlin 2016.

Jedoch ist diesbezüglich darauf hinzuweisen, dass bei aller Kritik, die diese Ausstellung generiert hat, es die erste in dieser Form in Deutschland ist. Der britische *Guardian* schreibt in seinem Editorial vom 26.12.2017, dass diese Ausstellung das leisten würde, was die britische Gesellschaft vermissen ließe: Die Konfrontation mit

2008 – zwei Jahre vor der Neueröffnung des Rautenstrauch-Joest-Museum 2010 – fand im Kölnischen Stadtmuseum die Ausstellung „Köln – Postkolonial“¹¹⁶³ statt, die sich inhaltlich mit dem kolonialen Erbe der Stadt Köln befasste.¹¹⁶⁴ Unter anderem wurden die kolonialen Verflechtungen des Rautenstrauch-Joest-Museum mittels einer Aufbereitung im zeit- und gesellschaftshistorischen Kontext kritisch hinterfragt. Der Fokus lag dabei nicht vordergründig auf den namensgebenden Sammlern als Persönlichkeiten und deren Interesse am kulturellen Erbe bzw. den angewandten Methoden zum Aufbau der Sammlungen. Die Ausstellungsmacher erweiterten die Bezugsebene, in dem sie die wirtschaftlichen und kolonialen Handelsinteressen weiterer Mitglieder der Familie von Oppenheim mit in die Betrachtung aufnahmen.¹¹⁶⁵

Konkret werden in diesem Fallbeispiel nicht nur singulär die kontextuellen und historischen Aspekte des Erwerbs der Objekte für die Sammlung verschwiegen, es werden auch die resultierenden Auswirkungen der Kolonisierung für die Bevölkerung vor Ort nicht behandelt.¹¹⁶⁶ Insofern werden subtil koloniale Stereotype durch die Semantik des Displays bedient. Durch im Alltag wiederkehrende Bilderwelten mit kolonialem Bezug und der stetigen immanenten Bestätigung des individuellen, subjektiven Referenzrahmens findet eine permanente Fortschreibung der bisherigen, in der deutschen Gesellschaft vorherrschenden Auffassungen statt.

sowie die Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit eines Landes, „The Guardian view on the colonial past: a German lesson for Britain“, Guardian Online vom 26.12.2016, https://www.theguardian.com/commentis-free/2016/dec/26/the-guardian-view-on-the-colonial-past-a-german-lesson-for-britain?CMP=share_btn_tw. Zuletzt eingesehen am 08.02.2017.

¹¹⁶³ S. Kölnisches Stadtmuseum, „Köln-Postkolonial“, 22.11.2008–21.02.2009. Vgl. Bechhaus-Gerst/Horstmann 2013.

¹¹⁶⁴ Vgl. Kölnisches Stadtmuseum, „Köln-Postkolonial“, 22.11.2008–21.02.2009. Vgl. Bechhaus-Gerst/Horstmann 2013. Siehe auch die Zusammenfassung der Ausstellung auf der Homepage des Kölnischen Stadtmuseums: „KÖLN POSTKOLONIAL, 22. November 2008 – 21. Februar 2009, in Zusammenarbeit mit dem Verein KopfWelten – gegen Rassismus und Intoleranz e. V. und Studierenden der Afrikanistik. Die deutsche Kolonialvergangenheit ist in der Öffentlichkeit lange Zeit kaum präsent gewesen. Nach vorherrschender Einschätzung war sie kurz und unerheblich. Bislang wurde auch Kölns koloniale und neokoloniale Vergangenheit nicht aufgearbeitet. Dabei kann man von Köln – ehemals selbst eine ‚Colonia‘ des römischen Reiches – als der ‚Kolonialmetropole des Westens‘ sprechen, die in ihrem kolonialen Engagement Hamburg oder Berlin nicht nachstand. Köln ist heute eine internationale Stadt, in der Menschen vieler Nationen zusammenleben. Der Umgang mit dem ‚Fremden‘ ist aber weiterhin geprägt von Bildern und Vorurteilen, die aus der Kolonialzeit stammen. ‚Köln Postkolonial‘ widmet sich der Aufarbeitung dieser Vergangenheit und ihres Nachwirkens bis in die Gegenwart“. Vgl. <http://www.museenkoeln.de/koelnisches-stadtmuseum/Rueckblick>. Zuletzt eingesehen am 06.02.2017.

¹¹⁶⁵ Vgl. Bechhaus-Gerst 2013, 79–82; Max Freiherr von Oppenheim initiierte die „Rheinische Handels-Plantagengesellschaft (RHPG)“, die am 06.02.1895 gegründet worden war, und beteiligte sich, neben weiteren Mitgliedern der Familie Oppenheim und bekannten Unternehmern des Deutschen Reiches, mit 25.000 Mark an ihr. Die Aufgabe der RHPG war es, den landwirtschaftlichen Anbau, den Bergbau und den Erwerb von Ländereien zu fördern. Die RHPG pflanzte Sisal-Pflanzen in Monokulturen an. Sie waren ursächlich für die Zerstörung von Wirtschafts- und Sozialstrukturen in Deutsch-Ostafrika verantwortlich. Vgl. Bechhaus-Gerst 2013, 59, 80. S. a. <http://www.kopfwelten.org/kp/index.html>. Zuletzt eingesehen am 06.02.2017. [Köln Postkolonial. Ein lokalhistorisches Projekt der Erinnerungsarbeit]. Zu wirtschaftlichen Aktivitäten von Kölner Unternehmern und den kolonialen Wirtschaftsbeziehungen s. Bechhaus-Gerst 2013, 57–59.

¹¹⁶⁶ S. z. B. Bechhaus-Gerst/Horstmann 2013, 79 f., (79–82).

In dieser Form werden „koloniale Deutungsmuster, die ihre Wirkmächtigkeit bis heute nicht verloren haben“, unterschwellig eingeübt.¹¹⁶⁷

In diesem Fallbeispiel werden diese Stereotypen anhand der wiederkehrenden Bilderwelten indirekt angesprochen und bestätigt, auch wenn Ausstellungsabschnitte wie der „Der verstellte Blick: Klischee und Vorurteil“ den Rezipienten mit den in der Bevölkerung weitverbreiteten Vorurteilen in historischer und aktueller Form konfrontieren.¹¹⁶⁸ Es zeugt von der unmittelbaren Konfrontation und der Spiegelung des womöglich eigenen, unreflektierten Verhaltens in Alltagssituationen und weist auf das hartnäckige Fortbestehen und zugleich die Provenienz alltäglicher Ressentiments und Rassismen hin. Leider werden den Rezipienten die Hintergründe der innerhalb dieses Ausstellungsbereichs vermittelnden Inhalte als Voraussetzung für die Vorspiegelung und Darstellung der „eigenen“ Vorurteile nicht deutlich (genug) vor Augen geführt, sondern es wird vielmehr bei den Besuchern ein Gefühl des Wiedererkennens evoziert, welches eher einen bestätigenden als einen reflektierenden Effekt evoziert. Die durch das Museum intendierte Wirkung, die auf die tiefere Reflexion der Besucher bezüglich des eigenen Verhaltens abzielt, findet aufgrund mangelnder Anleitung und diesbezüglich auffordernder Textangebote nicht statt.¹¹⁶⁹ Wünschenswert wäre eine Form der Miteinbeziehung und Anleitung der Besucher zu einem Diskurs über die in der Gesellschaft vorhandenen Ressentiments und Vorurteile. Einen diesbezüglich interessanten Ansatz lieferte die Installation einer Säule in der Ausstellung der „Der blinde Fleck – Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit“ in der Kunsthalle Bremen. Besucher konnten ihre Eindrücke, Gedanken oder Kritik schriftlich auf kleinen Zetteln hinterlassen.¹¹⁷⁰

Dies ist jedoch nur ein kleiner Teil der Problematik bezüglich der Auseinandersetzung, der sich die heutige Gesellschaft nach dem *postcolonial turn* zu stellen hat.¹¹⁷¹ Des Weiteren gilt

¹¹⁶⁷ Vgl. Hartmann 2016, 219.

¹¹⁶⁸ S. a. Kapitel 6.3.2.

¹¹⁶⁹ So auch die einhellige Meinung der TeilnehmerInnen der Übung „Interaktive Museologie in der Praxis – Übung vor und in Originalen“ des Kunsthistorischen Instituts der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn im Sommersemester 2018.

¹¹⁷⁰ Ausstellung „Der Blinde Fleck. Bremen und die Kunst der Kolonialzeit“, 05.08.–19.11.2017. Vgl. <https://www.kunsthalle-bremen.de/view/exhibitions/exb-page/der-blinde-fleck>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2018.

¹¹⁷¹ Einen Versuch, sich als Kunstmuseum seiner kolonialen Vergangenheit zu stellen und die kolonialen Bezüge der Vergangenheit aufzuarbeiten und darzustellen, hat die Kunsthalle Bremen unternommen. In der Ausstellung „Der Blinde Fleck. Bremen und die Kunst der Kolonialzeit“, 05.08.–19.11.2017 stellt die Kunsthalle Bremen die kolonialen Bezüge ihrer Sammlung, ihrer Förderer und der Stadt Bremen insgesamt aus. Ausst.-Kat. Bremen 2017, [ebd., 8 f., Vorwort und Dank]; <http://www.kunsthalle-bremen.de/view/exhibitions/exb-page/der-blinde-fleck>. Zuletzt eingesehen am 14.09.2017.

Die Ausstellung soll nicht singular die Netzwerkstrukturen aufzeigen, die in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht bezogen auf die städtische Gesellschaft in der Hansestadt Bremen und vor dem Hintergrund des europäischen Kolonialismus diesen befördert haben. Vielmehr werden die bis in die heutige Zeit spürbaren Folgen für

es, diese wirkmächtigen Tableaus auch und gerade im 21. Jahrhundert in Zeiten des wachsenden Bedürfnisses vieler Staaten zur Abgrenzung gegenüber Migranten und dem Protektionismus bezogen auf die eigenen Besitzstände zu erklären, indem die historischen Kontexte mit kolonialem Bezug dem Rezipienten explizit vorgestellt werden.

Eine Möglichkeit der unmittelbaren lokalen Anknüpfung an die Kölner Historie, aus der sich ein didaktischer Mehrwert ergeben könnte, stellt der „Klischee-Container“ dar. In einem der in die Außenhaut eingelassenen kubischen Elemente befindet sich die Figur eines „Sarotti-Mohrs“.¹¹⁷² Diese Werbefigur, die 1918 erfunden worden ist, verweist auf ein aus Kolonialzeiten stammendes Motiv. Es referenziert das Statussymbol des „Hofmohren“ als Metapher für luxuriöse Exotik unterschiedlicher Kolonialwaren wie z. B. Kaffee und Kakao.¹¹⁷³ Zugleich ist es jedoch auch für viele Schokoladenkonsumenten unmittelbar als Werbeträger mit der Marke

unsere Wahrnehmung und die damit zusammenhängenden Denkmuster thematisiert. Dazu werden die kolonialen Stereotypen des gegenwärtigen und des historischen Kontextes reflektiert. Diese Analyse erfolgt anhand der Werke der klassischen Moderne aus der Sammlung der Kunsthalle. Der Fokus liegt dabei auf der Analyse des „Fremden“ in diesen Werken. Diese thematische Auseinandersetzung erfolgt parallel zur dialogischen Gegenüberstellung von „außereuropäischer Kunst“ und zeitgenössischer Kunst. Das Meta-Thema der Ausstellung soll „eine kritische Schule des Sehens“ sein, die den Diskurs über ihre Inhalte in mannigfacher Hinsicht anregen soll. Vgl. Ausst.-Kat. Bremen 2017, 8, 14.

Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Ausstellung, insbesondere bezüglich der Umgehung der Bestätigung alter Stereotype in sprachlicher Hinsicht. Briegleb, Till, Süddeutsche Zeitung vom 24.08.2017, Feuilleton, S. 13, Nr. 194, „N****mädchen. Wie soll man über Deutschlands koloniale Vergangenheit sprechen? Die Schau „Der blinde Fleck“ fordert in der Kunst den Wechsel der Perspektive – pflegt aber erst einmal Sprachhygiene“. Ähnlich lautende Kritik an der Ausstellung: „[...] unsere heutige Moral zu beugen haben und Schuld zum letzten Qualitätskriterium wird, ist kein Museum mehr. Es ist eine Besserungsanstalt“. Vgl. Hanno Rauterberg, Die Zeit vom 30.08.2017, Nr. 36/2017 „Mit **** fängt es an. Die Kunsthalle Bremen erforscht in einer couragierten Ausstellung ihre koloniale Geschichte. Das Ergebnis ist verheerend“. Vgl. <http://www.zeit.de/2017/36/kunsthalle-bremen-blinde-fleck-kolonialismus-ausstellung/komplettansicht>. Zuletzt eingesehen am 14.09.2017.

¹¹⁷² Sarotti-Mohr, Deutschland 1950. Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 64.

¹¹⁷³ Vgl. ebd.; <http://www.stollwerck.de/de/marke/sarotti/>. Zuletzt eingesehen am 16.02.2017. Auf der Homepage von Stollwerck wird für die Marke Sarotti mit dem Emblem eines modifizierten „Sarotti-Mohrs“ geworben. Dieser ist 2004 zum „Magier der Sinne“ umstilisiert worden. Dieser Magier jongliert mit Sternen, anstatt Pralinen auf einem Tablett zu reichen. Somit ist der Erkennungswert der Marke erhalten geblieben; das „dienende Element“ des Darreichens der Pralinen ist durch das unverfängliche Jonglieren mit Sternen abgelöst worden. Auch verfügt der Magier über eine goldfarbene Haut, wie auch andere Stilelemente des Markenemblems sich nun goldfarbig präsentieren. Vgl. Gundermann 2004, 153, 155 f., 162. Die Verbindung der Firma Sarotti mit der Figur eines „Mohren“ hat historische Gründe. Nach dem Verkauf des Unternehmens Felix & Sarotti an Hugo Hoffmann, dessen erster Unternehmenssitz in der Mohrenstraße 10 in Berlin lag, soll der Grafiker Julius Gipkens in diesem Straßennamen 50 Jahre später die Inspiration zur Werbefigur gefunden haben. [Vgl. Gundermann 2004, 26]. Seit 1918 wurde der „Knabe mit dem großen Turban“ das Markenzeichen der Marke Sarotti. [Vgl. Gundermann 2004, 36, 57–59; 60–66, „Mohren in der Europäischen Kulturgeschichte“, „Ein Platz an der Sonne“, dort wird auch eine Einbettung der Firma in die damalige „Kolonialbegeisterung“ sowie der damaligen gesellschaftlichen Stimmung vorgenommen].

Zum Diskurs über Umtitulierungen und die Verwendung und Stilisierung des Begriffs „Mohr“ s. SZ-Magazin 30/2015, „In der Grauzone. Darf ein Schwarzer sein Restaurant »Zum Mohrenkopf« nennen? Darf ein Dachdecker namens Neger sein Werbelogo mit Wulstlippen illustrieren? Und warum musste der Sarotti-Mohr weg? Eine Reise durch ein Land, das darüber streitet, wo Rassismus beginnt“. Schmoll/Wagner 2015, [SZ-Magazin Heft 30/2015, 24. Juli 2015 Gesellschaft/Leben], <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/43356/1/1>. Zuletzt eingesehen am 16.02.2017.

Sarotti verbunden, die seit 1997 eine Marke des Stollwerck-Konzerns ist, einem ehemaligen Kölner „Global Player“, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Kölner Familienunternehmen das größte „Schokoladenimperium“ Europas war.¹¹⁷⁴ Die direkte Referenz auf wirtschaftliche Netzwerke in Verbindung mit den mit kolonialen Bedeutungszuweisungen und Stigmatisierungen einhergehenden Mechanismen ermöglicht die Einbettung des Museums in den lokalen stadthistorischen Kontext. Damit können aktuell etablierte Wahrnehmungsmuster durchbrochen und der Blick für bestehende Ressentiments geschärft werden.¹¹⁷⁵

Die Bedeutung eines Museums wie des RJM, dessen Existenz sowie Relevanz in einer derart eindeutigen Form auf koloniale Ursprünge zurückzuführen ist, kann nicht nur anhand der tatsächlichen Fähigkeit erlassen werden, Wissen über die verschiedenen Lebensformen auf der Welt und deren Kulturen zu vermitteln, sondern insbesondere an der Eigenschaft, eine Mahnfunktion für die Zukunft zu übernehmen.¹¹⁷⁶ Es sollten gerade nicht vermeintlich überkommene, bis heute existierende Stereotype bestätigt werden, um in dieser Form immanent die Geschichte der Institution durch das Display fortzuschreiben. Denn Sichtachsen und Blickwinkel auf dieses spezifische Thema der kolonialen Machtstrukturen sind bis heute Ausdruck von manifestierten sowie sich weiterhin manifestierenden transkulturellen, globalen Machtverhältnissen.¹¹⁷⁷

Die szenografische Ausstellungsarchitektur des RJM (seit seiner Neupräsentation 2010) könnte eine historische Analogie zu den „Stilräumen“ von Wilhelm von Bode darstellen, die Karl Scheffler 1921 in seinem Pamphlet zum „Berliner Museumskrieg“ zitiert und beschreibt.¹¹⁷⁸ Es könnte sich bei Wilhelm von Bodes „Stilräumen“ um ein analoges, *szenografisch geprägtes Setting* handeln, ohne dass es sich dabei um einen sog. *period room* handelt, der in angelsächsischen Museen damals weit verbreitet war.¹¹⁷⁹ Die „Stilräume“ waren Bestandteil von Bodes „integrativer“ Ausstellungspräsentation im von ihm 1904 eingerichteten Kaiser-Friedrich-Museum.¹¹⁸⁰ Die „Stilräume“ waren Bestandteil der musealen Inszenierung

¹¹⁷⁴ Vgl. Epple 2003, 73 f.; <http://www.stollwerck.de/de/unternehmen/historie/>. Zuletzt eingesehen am 16.02.2017.

¹¹⁷⁵ Vgl. für die Beschreibung und Charakterisierung dieser Stereotype und ihrer unterschiedlichen Ausprägungen, Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 62.

¹¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁷⁸ Vgl. Scheffler 1921, 81–82; Gaethgens/Paul 1997a, 437–448; Kamel 2004, 43.

¹¹⁷⁹ Vgl. Gaethgens 1992, 59. S. a. zu diesem Phänomen in Frankreich: Brückle 2015, 20 f.

¹¹⁸⁰ Vgl. Gaethgens 1992, 58–63. Laut Gaethgens wurden diese Räume oft fälschlicherweise als „Epochenräume“ titulierte; Köstering 2016, 55.

und wurden letztendlich allein im ersten Stockwerk des Kaiser-Friedrich-Museum realisiert.¹¹⁸¹ In Folge des Purismus und Zeitgeschmacks der 1920/30 Jahre wurden diese Räume wieder geschlossen und zurückgebaut.¹¹⁸² Die „Stilräume“ sollten die Objekte in einem kontextualisierten, historischen Rahmen situieren.¹¹⁸³ Es sollte der Dekontextualisierung der Objekte durch das Museum entgegengewirkt werden.¹¹⁸⁴ Laut Gaethgens versuchte von Bode in den „Stilräumen“ besonderen Gemälde und Skulpturen mithilfe von dezenten Arrangements von Möbeln oder Kleinbronzen einen spezifischen zeitlichen und stilistischen Rahmen „durch eine zeit- und ortsgemäße Ausstattung“¹¹⁸⁵ zu geben.¹¹⁸⁶ Von Bode wollte jedoch unter keinen Umständen die Vorbilder der Kunstgewerbemuseen und explizit des Schweizer Landesmuseum in Zürich¹¹⁸⁷ nachahmen,

die in einer Folge alter Zimmer das Kunstgewerbe als Ausstattung der Umgebung möglichst vollständig und getreu zur Anschauung bringen suchen, sondern wir dachten durch solche monumentalen Ausstattungsstücke die Kunstwerke in einer zeitgemäßen Umgebung zu stellen, die ihre Wirkung erhöhen, und der ursprünglichen Absicht möglichst entsprechen sollte.¹¹⁸⁸

Von Bode versuchte damit der, seiner Ansicht nach, nicht besonders gelungenen Architektur des Kaiser-Friedrich-Museum das Beste abzugewinnen. Die Installation der „Stilräume“ bot seiner Ansicht nach hierfür die optimale Lösung.¹¹⁸⁹ Die szenografische Ausstellungsarchitektur des RJM, die bei der Eröffnung 2010 für Museen mit einem kolonial geprägten, ethnografischen Kontext mit materiellen Hinterlassenschaften neu war und 2012 mit dem „Europäischen Museumspreis des Europarates“¹¹⁹⁰ ausgezeichnet worden ist, stellt sich somit in die Historie der von Wilhelm von Bode initiierten Stilräume.

¹¹⁸¹ Vgl. Gaethgens 1992, 58–63; Köstering 2016, 55; Kamel 2004, 43, 76; Gaethgens/Paul 1997a, XII, 300; Gaethgens/Paul 1997b, 273, 1/300.

¹¹⁸² Vgl. Gaethgens 1992, 58–63; Köstering 2016, 55; Kamel 2004, 43, 76; Gaethgens/Paul 1997a, XII, 300; Gaethgens/Paul 1997b, 273, 1/300.

¹¹⁸³ Vgl. Gaethgens 1992, 58–63; Köstering 2016, 55; Kamel 2004, 43, 76; Gaethgens/Paul 1997a, XII, 300; Gaethgens/Paul 1997b, 273, 1/300; Ausst.-Kat. Berlin 2017, 9 f.

¹¹⁸⁴ Vgl. Gaethgens 1992, 58–63; Köstering 2016, 55; Kamel 2004, 43, 76; Gaethgens/Paul 1997a, XII, 300; Gaethgens/Paul 1997b, 273, 1/300.

¹¹⁸⁵ Vgl. Gaethgens/Paul 1997a, 300.

¹¹⁸⁶ Vgl. ebd., XII [Einführung]; Ausst.-Kat. Berlin 2017, 9 f., Abb. 5, „Afrika-Ausstellung des Museums für Völkerkunde vor 1926“.

¹¹⁸⁷ Das Schweizer Landesmuseum in Zürich verfügte zur damaligen Zeit über die Besonderheit, dass es in seinen Ausstellungsräumen „historische Interieurs“ beheimatete, die fest eingebaut waren. Vgl. Gaethgens/Paul 1997b, 273, 1/300.

¹¹⁸⁸ Vgl. Gaethgens/Paul 1997a, 300.

¹¹⁸⁹ Vgl. ebd. 1997a, 301; Gaethgens 1992, 42 f. [29–65].

¹¹⁹⁰ Vgl. Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln, <https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/>. European Museum Forum: <https://europeanforum.museum>. Zuletzt eingesehen am 02.07.2018.

Die Leitung der Besucher erfolgt zwischen den beiden Fugenräumen¹¹⁹¹ des Ausstellungsbereiches mit seiner massiv geschlossenen Bauweise innerhalb des Museumskomplexes.¹¹⁹² Diese Bauweise findet nur eine Ausnahme im Ausstellungsabschnitt, „Die Welt in der Vitrine: Museum“, in dem das „Schaufenster“ den Blick auf das Treiben auf der Cäcilienstraße in Köln freigibt oder alternativ einen Blick von außen nach innen auf den Yamsspeicher eröffnet.¹¹⁹³ Es stellt eine dichotome Architektur- und Bedeutungssymbolik dar, die den Titel des Ausstellungsabschnitts selbst sowie dessen architektonische Hülle betrifft. Es findet eine Anbindung, Öffnung und Interaktion mit der Stadt und ihren Bürgern statt. Die Öffnung weist im Sinne der postkolonialen Perspektive und Konzeption des Museums eine Permeabilität in beide Richtungen auf. Zum einen wird ein Bezug zum lokalen Kontext der Institution hergestellt, in dem die Objekte seit ihrer Musealisierung lokalisiert sind. Zum anderen wird eine unverhoffte Interaktion durch die architektonisch bedingten Aus- und Einblicke ermöglicht. Diese frontale Öffnung hin zur Stadt und Gesellschaft stellt eine Abkehr von der ehemals kolonialen Ausstellungspraxis ethnologischer Museen dar. Sie war durch eine *dunkle* Institutionsarchitektur in Bezug auf die äußere Hülle als auch innerhalb des Ausstellungsrundganges selbst geprägt.¹¹⁹⁴

Diese Assoziationen werden häufig als historische aber auch als zeitgenössische Kritik im Zusammenhang mit der musealen Präsentation von „ethnologischen Sammlungen“ und beispielsweise „Afrika als dem *dunklen Kontinent*“ vorgebracht. Beispielfhaft wird diese Kritik auch im Hinblick auf die Architektur des Pariser *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac* formuliert.¹¹⁹⁵ Die in Erdtönen gehaltenen Kästen, die sich an der Frontfassade des Museums befinden, sollen „mehr einem kolonialen als einem postkolonialen Bild vom kulturell »Anderen«

¹¹⁹¹ Scheibe 2009, spricht in diesem Zusammenhang von „Lichtfugen“. S. Scheibe 2009, http://www.koelnarchitektur.de/pages/de/home/news_archiv/2310.htm. Zuletzt eingesehen am 19.01.2016. [Der Artikel ist im Vorfeld der Wiedereröffnung des RJM basierend auf einer Vorbesichtigung des Kulturzentrums am Neumarkt, die am 05.06.2009 unter der Leitung von Prof. Dr. Schneider, dem Direktor des Rautenstrauch-Joest-Museum (RJM), Hr. Ostermeyer als Architekten des Komplexes und Hr. Kreuz, Projekt- und Bauleiter Technische Gebäudeausrüstung stattfand sowie auf Fotos des Neubaus am 10.06.2009 unter dem Titel, „Alles unter einem Dach. Das neue Kulturzentrum am Neumarkt“ veröffentlicht worden].

¹¹⁹² Vgl. Scheibe 2009, http://www.koelnarchitektur.de/pages/de/home/news_archiv/2310.htm. Zuletzt eingesehen am 19.01.2016; Schuster 2006, 158–162.

¹¹⁹³ Vgl. Lasar 2010. Ira Scheibe hat 2009 dieses über zwei Etagen fassende „Schaufenster“ als „gläsernen Guckkasten an der Nordseite“ des Museums bezeichnet, der die einzige natürliche Lichtquelle innerhalb des Ausstellungsparcours darstellen würde. S. Scheibe 2009, http://www.koelnarchitektur.de/pages/de/home/news_archiv/2310.htm. Zuletzt am eingesehen am 19.01.2016; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 68 f.

¹¹⁹⁴ S. GRASSI Museum für Völkerkunde, Leipzig, <http://www.mvl-grassimuseum.de/>. Museum Haus Völker und Kulturen der Steyler Missionare, Sankt Augustin, <http://www.haus-voelker-und-kulturen.de>. Teile der ständigen Sammlung des Museums für Völkerkunde Hamburg, <http://www.voelkerkundemuseum.com>. Zuletzt eingesehen am 19.01.2016.

¹¹⁹⁵ Vgl. Pippel 2013, 134. Pippel vertritt die Auffassung, dass die Fassadenarchitektur des Pariser *Musée du Quai Branly* eine Fortschreibung der disparaten Beziehungen zwischen dem »Eigenen« und dem »Anderen« darstelle, anstatt einer Beendigung eben dieser.

entsprechen.“¹¹⁹⁶ Die gläserne Öffnung des RJM über zwei Stockwerke der Frontfassade an einer derart prominenten Stelle symbolisiert den postkolonialen „Neustart“ (»ausstrahlender Leuchtturmcharakter«) sowie den Ausblick in eine Zukunft, der hoffentlich in einer konsequenten Begegnung der kulturellen Protagonisten »auf Augenhöhe« mündet. Die Protagonisten umfassen hierbei die Gesellschaft und das Museum in seinem »kölschen«, deutschen und europäischen Kontext als auch die indigenen Ursprungskulturen der Objekte, die nicht auf dem europäischen Kontinent situiert sind.

Die Backsteinarchitektur der Außenfassade dieses durchaus monumental anmutenden Museumsneubaus soll nach Scheibe eine Reminiszenz an die römische Vergangenheit der Stadt Köln aufweisen, die inhaltlich wie auch architektonisch ansonsten keine weitere Entsprechung innerhalb der Gebäudearchitektur findet.¹¹⁹⁷ Weiterhin ist der Ausstellungsbereich des RJM komplett ohne Fenster gestaltet und bietet Raum für den szenografisch gestalteten Rundgang.¹¹⁹⁸ Die durch das Treppenhaus führenden Übergänge des „Parcours“ bilden einen spannungsgeladenen Kontrast zum Rundgang durch die Ausstellung. Erreicht wird das durch die gläserne, vom Tageslicht durchdrungene Glashaut des Daches und der Innenfassade des Verwaltungstraktes des 2010 entstandenen Neubaus sowie der Aufzüge.¹¹⁹⁹ Im zentralen Bereich, zwischen dem Museums- und dem Verwaltungskomplex ist im zweiten Obergeschoss die wissenschaftliche, für Besucher öffentlich zugängliche Bibliothek des Museums lokalisiert.¹²⁰⁰

Inhaltlich werden die thematischen Sektionen analog zum Museum Schnütgen durch sehr ausführliche Paratexte auf Tafeln zu den jeweiligen Oberthemen, unter denen die Objekte in der derzeitigen Präsentation angeordnet sind, bilingual in Deutsch und Englisch erläutert.¹²⁰¹ Die inhaltlichen Aspekte dieser Tafeln orientieren sich an den Oberthemen der ausgestellten *ethnologica* und geben dem Rezipienten die Möglichkeit, sich über die ausgestellten Objekte

¹¹⁹⁶ Vgl. Pippel 2013, 134.

¹¹⁹⁷ Vgl. S. Scheibe 2009, http://www.koelnarchitektur.de/pages/de/home/news_archiv/2310.htm. Zuletzt am eingesehen am 19.01.2016.

¹¹⁹⁸ Vgl. ebd.; Schuster 2006, 161.

¹¹⁹⁹ Vgl. Scheibe 2009, http://www.koelnarchitektur.de/pages/de/home/news_archiv/2310.htm. Zuletzt am eingesehen am 19.01.2016; Waidacher 1996, 454 f.

¹²⁰⁰ Vgl. Obergeschoss des Rautenstrauch-Joest-Museum. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013. S. <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=14&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 11.10.2013. <http://www.museenkoeln.de/juniormuseum/default.asp>. Zuletzt eingesehen am 11.10.2013; vgl.

Ameln-Haffke 2006, 125 f., (104–138); Sturm 2004, 7–11, das Museum als alternativer Lernort zur Schule. Roghè 2003, 17–27; Zacharias 2003, 29–49; Hericks 2006, 15–19, 27 f., 62, 64–672, Begriffsdefinition, Historie, pädagogisches Konzept, Relevanz und Bedeutung von Kindermuseen und Museumspädagogik als Standortfaktor für das Museum und Kommunen.

¹²⁰¹ S. a. Kapitel 6.1.

oder das Thema und dessen Begleitumstände zu informieren.¹²⁰² Alle Objekte sind entweder direkt oder bei größeren Wandthemen, wie z. B. die Masken im Ausstellungsabschnitt „ZwischenWelten: Rituale“, einzeln oder in Gruppen auf schematischen Übersichttableaus, benannt.¹²⁰³ Inwieweit die spezifische Provenienz und Delokalisierung der einzelnen Objekte in einer „wissenschaftlichen Nahaufnahme“ und einer damit einhergehenden Untersuchung berücksichtigt wurde, ist aus der Gesamtschau der musealen Objekte und deren konkreter Präsentation nur schwer feststellbar. Für eine derartige Konkretisierung ist das museale Display, bzw. sind die einzelnen Objektbeschriftungen zu unspezifisch. Analoges gilt auch für den Katalog. Dem „normalen Besucher“ des Museums wird dieses Detail allerdings nicht auffallen. In einigen Teilen der Ausstellung wird in Einzelfällen die Dekontextualisierung durch Filme, die auf Bildschirmen von den Rezipienten abgerufen werden können, zu einem gewissen Grad zumindest in »philosophisch/hypothetischer« Hinsicht aufgehoben. In diesen Fällen kann der individuelle Ursprungskontext des Objektes aufgerufen und angefordert werden. In diesem Zusammenhang stellt sich die Herausforderung, eine historisch bedingte Dekontextualisierung durch eine *hypothetisch-dogmatische*, auf heutigen wissenschaftlichen Forschungen beruhende Kontextualisierung zu ersetzen. Retrospektiv kann der Ursprungskontext der einzelnen Objekte in der Regel nicht mehr vollständig rekonstruiert werden. Kritik wird an einer nur scheinbaren und vorgeschobenen – da rekonstruierten – Kontextualisierung geübt. Diese spezifische Problematik ist ethnografischen Museen aufgrund ihrer Historie inhärent. Das Grundproblem der historisch bedingten wie auch der unvollständigen Rekonstruktion geschuldeten Dekontextualisierung äußert sich in dem Umstand, dass es keine allgemeingültige bzw. in der Fachwelt durchweg akzeptierte Lösungsansätze gibt. Dies ist einerseits der jeweils einzigartigen – weil objektspezifischen – Lokalisierung im jeweiligen Museum geschuldet. Andererseits ist bei etwaigen Repatriierungen dieser Exponate nicht gewährleistet, dass es zu einer Nivellierung oder gar Aufhebung der expliziten Dekontextualisierung kommt.¹²⁰⁴ Es kann daher nur *Best-Practice*-Modelle bzw. -Angebote geben.

¹²⁰² S. a. Kapitel 6.1.

¹²⁰³ Vgl. Waidacher 1999, 256 f.; Bal 2006, 76, Bal vertritt die Auffassung, dass Artefakte, *ethnologica*, als Indiz bzw. Zeichen für ihre jeweilige Kultur fungieren. Die Artefakte verweisen nicht auf die Kunst der indigenen Völker, sondern auf den Realismus ihrer Darstellung innerhalb der Ausstellung.

¹²⁰⁴ S. a. Süddeutsche Zeitung, Nr. 144, Dienstag, 26. Juni 2018, S. 9; das Rautenstrauch-Joest-Museum hat im Juni 2018 einen „mumifizierten und tatauierten menschlichen Kopf (*toi moko*)“ aus der Sammlung des Museums an das *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* restituiert. S. „Rückgabe eines Maori-Schädels (*toi moko*) aus dem Bestand des Rautenstrauch-Joest-Museums“ (*toi moko*, RJM Inv.-Nr. 22510), „Der Rat stimmt der Rückgabe des Māori-Schädels aus dem Bestand des Rautenstrauch-Joest-Museum (*toi moko*, RJM Inv.-Nr. 22510) an das *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* (<https://www.tepapa.govt.nz>) aus ethischen Gründen zu“. Vgl. https://buergerinfo.stadt-koeln.de/vo0051.asp?__kvonr=73398. Zuletzt eingesehen am 26.06.2018.

Für Exponate mit einem ethnografisch geprägten musealen Kontext werden historische Entwicklungen und Bezüge zu ihrer Meta-Ebene, definiert durch den ursprünglichen kulturhistorischen Gesamtkontext, vollständig ausgeschlossen. Die materiellen Hinterlassenschaften werden innerhalb der Ausstellungsdisplays als ahistorisch, mithin ohne evidenten zeithistorischen Bezug ausgestellt. Als Folge entsteht der Eindruck, dass es relevante historische Entwicklungen – insbesondere für das Objektverständnis und dessen Rezeption – nur in den westlichen Ländern bzw. den ehemaligen Kolonialmächten und den U.S.A. gegeben hätte. Nationen und Kulturen werden in den Museen, die aus den Sammlungen kolonialer Strukturen und deren Historie hervorgegangen sind, ohne Anlehnung oder Einbindung in eine historische Entwicklung vorgestellt. Ihre Darstellung erscheint vielmehr in einem Istzustand eingefroren oder einem zeitlosen Aggregatzustand ohne konkrete historische Bezüge zum Ursprungskontext befindlich. Der Umgang von Museen mit ahistorischen Objekten, die keinen realen historischen Bezug außer zu dem Punkt haben, an dem sie durch die Sammler oder Forscher aus der Ursprungskultur herausgenommen wurden und im Nachgang unter „wissenschaftlichen“ Aspekten Eingang in die jeweilige Sammlung gefunden haben, wird in den jeweiligen musealen Ausstellungsdisplays festgeschrieben und versinnbildlicht. Diese „Ahistorizität“ ethnografischer Museen (und Forschung) ist bereits vielfach als Phänotyp beschrieben und als institutionelle Kritik formuliert worden.¹²⁰⁵

In diesem Kontext gilt jedoch auch der Grundsatz „all Art has been Contemporary.“¹²⁰⁶ Dieser Satz war das Motto des Ägyptischen Museum Berlin im Jahr 2004 und wurde dort übersetzt in „Kunst ist immer zeitgenössische gewesen“, (...) „in dieser ursprünglichen Modernität (...) noch heute da zu sein, als so neu, so frisch, so unmittelbar erlebt zu werden, wie in seinen ersten Tagen.“¹²⁰⁷ Aus heutiger Perspektive ist es geboten, sich die Vergegenwärtigung der historischen Zeitgenossenschaft der musealen Objekte zum Zeitpunkt ihrer Herstellung und Nutzung in das Bewusstsein zu rufen. Bonnet verweist darauf, dass es Aufgabe der an den Ausstellungen beteiligten Wissenschaften sei, „diese Zeitgenossenschaft wieder aufleben zu lassen.“¹²⁰⁸ Insofern gilt es, die „Ahistorizität“ innerhalb der ethnografischen Museen aufzuheben und die

„Provenienzforschung im Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt (RJM)“, http://www.museenkoeln.de/Downloads/rautenstrauch/Statement_RJM_2017_Deutsch.pdf. Zuletzt eingesehen am 26.06.2018. Süddeutsche Zeitung, Nr. 144, Dienstag, 26. Juni 2018, S. 9.

¹²⁰⁵ Vgl. Kravagna 2015, 96, der auf Johannes Fabian verweist, der 1983 in „Time and the Other. How anthropology makes its object“, in diesem Kontext den ethnografischen Museen die „Verweigerung der Zeitgenossenschaft“ attestiert hat und diese gleichzeitig anprangert. Ausst.-Kat. Berlin 2017, 14.

¹²⁰⁶ Vgl. Bonnet 2017, 26.

¹²⁰⁷ Vgl. Bonnet 2017, 26.

¹²⁰⁸ Vgl. ebd.

„ursprüngliche Modernität“ der Objekte in den Fokus der Präsentation der Museen zu stellen.¹²⁰⁹ Eine zeithistorische Einbettung und Erläuterung als auch die Vermittlung der aktuellen Lebensumstände der jeweiligen Bevölkerung sollte im Rahmen einer umfassenden Darstellung der Kulturen „auf Augenhöhe“ erfolgen. Eine Fortschreibung eines ahistorischen musealen Displays kann bestehende Vorurteile und Rassismen dadurch perpetuieren und bestätigen, dass potenzielle Rezipienten die Ahistorizität nicht dechiffrieren und die museale Darstellung deshalb mit den aktuellen Lebensumständen gleichsetzen.

Im RJM wird in Teilen der Ausstellung oder vielmehr für einzelne Objekte mithilfe von digitalen Medien, Filmen, *Hands-On*-Schubladen und weiteren didaktischen Möglichkeiten versucht, diesem Phänomen entgegenzutreten. Dies erfolgt beispielsweise in dem Ausstellungsbereich „Lebensräume – Lebensformen“, „Plains“ oder auch im Ausstellungsabschnitt „Ritualisierter Abschied“. Prinzipiell jeder Teilbereich des RJM verfügt über diese Multimediaunterstützung, jedoch erschließt sich dem Rezipienten nicht immer, dass sowohl der Ahistorizität als auch der Dekontextualisierung der Objekte entgegengewirkt werden soll. Diese Intention müsste im Sinne einer vereinfachten und besseren Verständlichkeit deutlicher deklariert werden. Im Bereich „Die Welt gestalten“ – Lebensräume – Lebensformen: Wohnen.“ finden sich zwar zeitliche Angaben in den Objektschildern, jedoch gibt es eine Wahrnehmungskonfusion, ob in den einzelnen Ausstellungsinselfen die dargestellte Situation aktuell oder historisch ist.

Schirilla bezieht sich in seinem Überblick über die „Postkoloniale Kritik an interkultureller Philosophie“ auf die „Gründungsväter und -mütter“ der postkolonialen Kritik und verweist hinsichtlich des hier dargestellten Phänomens der Ahistorizität ethnografischer Museen auf eine Kritik von Edward Said.¹²¹⁰ Said analysiert in seiner Monografie „Orientalism“ das Phänomen, dass viele Orientalisten den Islam als „monolithische Entität“ und als nicht wandelbar darstellen. Das bedingt, dass das Islambild im »Westen« eine „Parallelkonstruktion derjenigen des Okzidents“ sei.¹²¹¹ Dieser „Orient“ sei ein imaginäres Trugbild, einer reinen Projektion entstammendes Konstrukt, auf dem die beiden Antipoden »Orient« und »Okzident« basieren und darüber hinaus gestützt werden.¹²¹² Dieses statische, in sich nicht veränderbare Konstrukt in Bezug auf den Islam sei so oft repetiert worden, dass die Reproduktion des Konstrukts im Grunde eine inhärente, sich selbst wiederholende Bestätigung eben dieser darstelle.¹²¹³ Schirilla

¹²⁰⁹ Vgl. Bonnet 2017, 26.

¹²¹⁰ Vgl. Schirilla, 2014, 159; Said 1978, Orientalism.

¹²¹¹ Vgl. Said 1978, Orientalism, 128; Schirilla, 2014, 159.

¹²¹² Vgl. Said 1978, Orientalism, 1, 3; Schirilla, 2014, 159.

¹²¹³ Vgl. Said 1978, Orientalism, 108; Schirilla, 2014, 159.

verweist zwar auf die Defizite dieser These, zeigt aber insbesondere die Adaption und Applikation dieser Basisaussagen durch beispielsweise Mudimbe und dessen Aussagen bezüglich der „Erfindung Afrikas“ auf.¹²¹⁴ Diese Anwendung unterstreicht auch die oben aufgezeigte Praxis innerhalb der Ausstellungsdisplays vieler Museen. Pippel verweist darauf, dass in der ersten paradigmatischen, „programmatischen Wechseiausstellung“ des *Musée du Quai Branly? Jacques Chirac*, „*D’un regard l’Autre*“, Historizität innerhalb der Ausstellung präsentiert worden ist, während sie in der Dauerausstellung außer Acht gelassen bzw. negiert wird.¹²¹⁵ Diese Diskrepanz zwischen der Darstellung grundlegender Aspekte der Historizität im musealen Display wird von Pippel dahingehend interpretiert, dass die Ambivalenz des „eigenen Blicks“, der Eurozentrismus, der allen europäisch sozialisierten Wissenschaftlern und Rezipienten genuin und inhärent ist, bewusst gespiegelt werden soll.¹²¹⁶

Der erste Block im Ausstellungsabschnitt „Lebensräume – Lebensformen: Wohnen“ widmet sich den verschiedenen Lebensbedingungen und Möglichkeiten des Wohnens.¹²¹⁷ Der Ausstellungsteilbereich, der den „Tuareg“ gewidmet ist, soll den Rezipienten eine nomadische Lebensform vorstellen, die durch die Abhängigkeit von geografischen und klimatischen Besonderheiten geprägt ist.¹²¹⁸ Die Tuareg sind eine nordafrikanische Berbergruppe, die in der Sahelzone am Rande der Sahara in mobilen Heimstätten lebt(e) und heute hauptsächlich in festen Häusern wohnhaft ist.¹²¹⁹ Dieser Teilabschnitt thematisiert eine nomadische Lebenssituation innerhalb einer statischen, ortsgebundenen musealen Präsentation, die in Bezug auf die dargestellte Lebenssituation der Tuareg ein Paradox bildet.¹²²⁰ Das Hauptelement nomadischer Gemeinschaften, die Nicht-Sesshaftigkeit, die sich nicht allein in dem in der Ausstellung inszenierten Zelt manifestiert, sondern auch in den materiellen Hinterlassenschaften, beispielsweise dem Schmuck und den Taschen der Tuareg, wird den Rezipienten aufgrund der musealen Gegebenheiten statisch, ortsgebunden und somit delokalisiert und in vielfacher Hinsicht als hintergründiges, systemimmanentes Paradoxon präsentiert.¹²²¹ Grasskamp verweist darauf, dass sich die

¹²¹⁴ Vgl. Schirilla, 2014, 159; Mudimbe 1988, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*.

¹²¹⁵ Vgl. Pippel 2013, 154.

¹²¹⁶ Vgl. ebd.

¹²¹⁷ Vgl. ebd.; Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 118–135; Engelhard 2010, 62; Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013, Ausstellungsabschnitt 10: „Die Welt gestalten“ – Lebensräume – Lebensformen: Wohnen.

¹²¹⁸ Vgl. Texttafel in der Ausstellung zum Themenbereich neun – Tuareg; vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 130 f.; Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013, Ausstellungsabschnitt 10: „Tuareg“ – „Die Welt gestalten“ – Lebensräume – Lebensformen: Wohnen.

¹²¹⁹ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 131.

¹²²⁰ Vgl. Grasskamp 2006, 22.

¹²²¹ Vgl. ebd. 22 f.

Objekte nomadischer Lebensformen von denen sesshafter Kulturen insofern diametral unterscheiden, als dass die Objekte „die Beweglichkeit als Urgrund ihrer Existenz erkennen lassen, denn diese müssen im Gegensatz zur ‚Ballastkunst‘ sesshafter Kulturen mobil sein.“¹²²² Es ist ein Phänomen, das der Idee des Museums konträr ist, und den Aspekt der Dekontextualisierung durch und in Museen unterstreicht. Die „Ballastkunst“ der Museen ist nach Grasskamp Ausdruck der „Apotheose der Sesshaftigkeit.“¹²²³

Die Fortschreibungen des eurozentrischen Blickes äußern sich in der vorgeprägten Konzeptualisierung und der impliziten Typisierung des „Anderen“.¹²²⁴ Es wird letztlich nicht berücksichtigt „und in seiner Alterität weitgehend undifferenziert festgeschrieben, während die Kontinuität, die historische Differenzierung und die Vielfalt der europäischen Blicke durchaus gezeigt werden.“¹²²⁵ Der Fokus des Interesses manifestiert sich dabei dergestalt, als ob das »Fremde« nur in seiner Abgrenzung und als Stereotype zur »eigenen Kultur« funktionieren und fortgeschrieben werden könne.¹²²⁶ Es handelt sich um ein Verharren in der Alterität im Kontext und in der Affirmation der jeweiligen »Herkunftskultur«. Diese Affirmation bestätigt jedoch zugleich den „okzidentalen Blick“ auf die nicht-europäischen Kulturen, wodurch implizit eine Einordnung und inhärente Kategorisierung in Bezug auf den europäischen Kunstkontext erfolgt.¹²²⁷ Der ahistorische Status-quo bestätigt und wiederholt sich im 21. Jahrhundert in den Museen sowie in kolonialen Stereotypen in der Politik, obwohl er eigentlich überholt sein müsste und politisch inkorrekt sowie nicht opportun ist.¹²²⁸ Hoffmann weist daraufhin, dass sich „ethnografische Museen nicht nur als Institution im Dienst derjenigen Gesellschaft präsentieren, von der sie finanziert werden, sondern auch all derer, von denen sie Teile des kulturellen Gedächtnisses aufbewahren.“¹²²⁹

Innerhalb des dritten Blocks des ersten Ausstellungsabschnittes, der dem Aspekt „Die Welt in der Vitrine?!: Museum“ gewidmet ist,¹²³⁰ werden Grundfragen der ethnologischen Forschung, der ethnologischen Museen, deren Aufgaben, ihre Inhalte sowie die Objektgenese unter historischen und zeitgenössischen Betrachtungsweisen in vielfältiger Form thematisiert. Mithilfe dieser Eigenreflexion durch das Museum als Institution innerhalb der eigenen Ausstellung,

¹²²² Vgl. Grasskamp 2006, 22.

¹²²³ Vgl. ebd., 23.

¹²²⁴ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 155.

¹²²⁵ Vgl. ebd.

¹²²⁶ Vgl. ebd.

¹²²⁷ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 154.

¹²²⁸ Vgl. Kravagna 2015, 95–100.

¹²²⁹ Vgl. Hoffmann 2015, 201.

¹²³⁰ Vgl. Informations-/Orientierungsflyer des Museums. Stand Herbst 2013, Ausstellungsabschnitt 6: „Die Welt in der Vitrine: Museum“, Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 68 f.

einer Meta-Reflexion, rechtfertigt das RJM das Fortbestehen als ethnologisches Museum im 21. Jahrhundert. In dieser Form vermeidet es eine Relevanzdiskussion und präsentiert sich den Rezipienten inhaltlich und museologisch auf einer höheren Ebene als *Meta-Museum*.¹²³¹ Mithilfe dieses Kunstgriffes wird potenziellen Kritikern „der Wind aus den Segeln genommen“, indem gezeigt wird, dass das Museum sich der aktuellen programmatischen Auseinandersetzung hinsichtlich der ethnologischen Disziplin als Ganzes und der Rolle der Museen im Besonderen bewusst ist. Zugleich werden den Besuchern die wissenschaftlichen Aspekte nähergebracht. Dies erfolgt, ohne dass der potenzielle Rezipient sich bevormundet oder belehrt fühlt. Vielmehr wird er in die Lage versetzt, sein Wissen selbst zu explorieren oder aber sich mit der Disziplin als solcher auseinanderzusetzen und sich über das akademische Forschungsfeld der Ethnologie zu informieren.

Harris/O’Hanlon weisen darauf hin, dass historisch gesehen ethnografische Museen im 19. Jahrhundert den Besuchern einen Einblick in eine Disziplin eröffnet haben, die ihnen zuvor verschlossen war. Es wurden erstmals greifbare Objekte der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die sonst allein Anthropologen im Wissenschaftsbetrieb vorbehalten waren.¹²³² Als Folge standen diese Objekte bis Mitte des 20. Jahrhunderts metonymisch für das „Fremde/Andere“, welches an entfernten, fremden Orten von Anthropologen in Feldstudien analysiert und erforscht wurde.¹²³³ Dadurch, dass das RJM sich in diesem Bereich der Dauerausstellung kritisch mit der Forschungsgeschichte der Ethnografie auseinandersetzt, diese hinterfragt und nicht negiert, verortet sich das RJM innerhalb der aktuellen Diskussion und legitimiert seine institutionelle Existenz in dieser Form im 21. Jahrhundert. Harris/O’Hanlon verweisen darauf, dass Sturtevant 1969 in seinem Aufsatz „Does anthropology needs museums?“ ethnografische Museen als „petrified institutions/versteinerte Institutionen“, in diesem Sinne als Fossilien bezeichnet hat, die über eine nicht besonders gute Reputation verfügen („shabby image as a bordello“).¹²³⁴

Das RJM bietet den Rezipienten seit der Neugestaltung der Dauerausstellung und dem Umzug des Museums eine größere Vergleichbarkeit der Kulturen untereinander, anstatt einen Fokus auf die geografischen Gegensätze zu betonen und so eine der Ausstellung inhärente Fortschreibung dieser Differenzen innerhalb des Ausstellungsrundganges zu subtil zu manifestieren.¹²³⁵ Stattdessen sollen die aktuellen und historischen Parallelen und Verwandtschaften

¹²³¹ S. a. Kapitel 3.3; Waidacher 2005, 257–271.

¹²³² Vgl. Harris/O’Hanlon 2013, 8.

¹²³³ Vgl. ebd.

¹²³⁴ Vgl. Harris/O’Hanlon 2013, 8.

¹²³⁵ Vgl. Goede-Montalván 2015, 173.

stärker akzentuiert werden.¹²³⁶ Diese Akzentuierung wird durch eine kuratorische Selektion der ausgestellten Objekte hervorgehoben.¹²³⁷

¹²³⁶ Vgl. Goede-Montalván 2015, 173.

¹²³⁷ Vgl. ebd.

7 Vergleich der Konzeptionen und der museologischen Ansätze

Das RJM und das benachbarte Museum Schnütgen weisen Parallelen und Analogien aber auch dezidierte Unterschiede auf, die im Folgenden ausschließlich mit Bezug auf die Anwendbarkeit der im ersten Teil dieser Arbeit vorgestellten Beschreibungsansätze herausgearbeitet werden sollen.

7.1 Grundlegender Vergleich der beiden Museen

7.1.1 Konzeptionelle und inhaltliche Gemeinsamkeiten

Bewahren und Sammeln sind museale Hauptfunktionen, denen sich beide Museen seit ihrem jeweiligen Bestehen zu Beginn des 20. Jahrhunderts verpflichtet fühlen.¹²³⁸ Dieser Aspekt steht auch in der Tradition von mittelalterlichen Kirchen und antiken Tempeln, die wie Museen die Objekte aufbewahrten und schützen sollten.¹²³⁹ Der Begriff Museum spiegelt ihn auch heute im 21. Jahrhundert noch wider.¹²⁴⁰

Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der Sammlungsgenese. Für beide Sammlungen wird durch die jeweiligen Initiatoren ein „Rettungsaspekt“ geltend gemacht. Er bezieht sich auf das zeithistorische Anliegen, die materiellen Hinterlassenschaften früherer Kulturen möglichst vollständig zu bewahren, um es vor dem „Untergang“ zu retten und für die Nachwelt zu erhalten. Der Leitspruch Alexander Schnütgens lautete: „Sammelt die Stücklein, damit sie nicht untergehn.“¹²⁴¹ Im übertragenen Sinne findet er sich auch im Credo der Gründung des RJM wieder. Demzufolge seien die ethnologischen Objekte in den Sammlungen der europäischen Erwerber besser aufgehoben als in ihren Ursprungskulturen.¹²⁴² Das Credo Alexander Schnütgens „colligite fragmenta ne pareant“ spiegelt in seiner Intention und Ausgangspunkt einen genuin ethnografischen Sammlungsaspekt wider.¹²⁴³ Dies gilt für die materiellen Hinterlassenschaften des Rheinlandes in gleicher Form wie für die außereuropäischen Kulturen.¹²⁴⁴ Somit kann für die Sammlungsintention Alexander Schnütgens eine Analogie zum ethnografisch geprägten Sammeln der damaligen Zeit attestiert werden, zumal Alexander Schnütgen dies im Sinne eines

¹²³⁸ S. a. Kapitel 5.2, 6.2.

¹²³⁹ S. a. Kapitel 3.5.

¹²⁴⁰ Vgl. ebd.

¹²⁴¹ S. a. Kapitel 5.3.1; Schnütgen betrachtete seine Sammlung auch als „Rettungsanstalt kultureller Reste aus Zerstörungsprozessen“.

¹²⁴² S. a. Kapitel 3.5, 5.2.

¹²⁴³ Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2017, 12.

¹²⁴⁴ Vgl. ebd.

anachronistischen Ansatzes intendiert hat, da er von der materiellen Produktion seiner Zeitgenossen keine hohe Meinung pflegte.

Die Semiophoretheorie von Krzysztof Pomian besagt, dass museale Objekte als Mittler zwischen dem Rezipienten und dem Unsichtbaren ihres Ursprungs fungieren. Dieser Aspekt verbindet die Objekte der beiden Museen gleichsam in universeller Art und Weise.¹²⁴⁵ Die Objekte sind in beiden Fällen Mittler und Informationsquelle zwischen dem spezifischen kulturellen Ursprungskontext und dem heutigen Besucher. Sie stellen inhaltliche Aufhänger dieses Kontextes dar und können in dieser Form dem interessierten Rezipienten die zugehörigen inhaltlichen Aspekte vermitteln. Als Beispiel sei die Werbung für Toleranz durch Aufklärung bezüglich der spezifischen Kulturen und der damit verbundenen Kontexte und Riten genannt. In diesem Zusammenhang kann wiederum das Zitat von André Malraux,¹²⁴⁶ „A stuffed tiger in a museum is a stuffed tiger in a museum, not a tiger“,¹²⁴⁷ aufgenommen werden. Es verweist implizit auf die divergierenden Episteme im Sinne von Foucault,¹²⁴⁸ die im Kontext einer Ausstellungssituation entstehen und rezipiert werden. Auch innerhalb dieses spezifischen Epistems stellen die Objekte des Museum Schnütgen zum einen *sacralia* und zum anderen Artefakte innerhalb eines Museums dar, die von den Besuchern rezipiert werden. Dieses Beispiel basiert auf den Ausführungen von Michel Foucault¹²⁴⁹ zu dem bereits zitierten Werk von René Magritte¹²⁵⁰, „Ceci n’est pas une pipe/Der Verrat der Bilder“.¹²⁵¹ Im Kontext des Museum Schnütgen ist es jedoch nicht hundertprozentig deckungsgleich, wie es bereits für die Versinnbildlichung und Verdeutlichung der Frage des „kulturell Fremden“ von Kohl und Hahn im Sinne eines *objet trouvé* aufgegriffen wurde.

Das Museum Schnütgen stellt Teile seiner Objekte in der geweihten Kirche St. Cäcilien aus,¹²⁵² wodurch im Gegensatz zum RJM keine offensichtliche Dekontextualisierung der Objekte gegeben ist.¹²⁵³ Aus diesem Aspekt resultiert der spezifische Kontrast auf der

¹²⁴⁵ S. a. Kapitel 3.5.

¹²⁴⁶ Vgl. Malraux 1956, 11 f.; „Ein romanisches Kruzifix ist bei seinem Entstehen ebenso wenig ein Werk der Skulptur gewesen wie Cimabues *Madonna* ein Bild; selbst die Pallas *Athene* des Phidias war in diesem Sinne keine Statue“.

¹²⁴⁷ Vgl. Hudson 1977, 7.

¹²⁴⁸ Vgl. Foucault 1974, 22.

¹²⁴⁹ Michel Foucault, * 15.10.1926, Poitiers–† 25.06.1984 Paris, französischer Philosoph des Poststrukturalismus, Psychologe, Historiker und Soziologe.

¹²⁵⁰ * 21.11.1889, Lessines–† 15.08.1969, Brüssel.

¹²⁵¹ Vgl. Kohl 2012, 199; Hahn 2014, 139.

¹²⁵² Die Kirche St. Cäcilien als Ort „lokaler Identität“ für die Stadt Köln und die Gläubigen des Erzbistums Köln sowie als größtes, dem Museum Schnütgen immanentes, ortsspezifisches Ausstellungsobjekt.

¹²⁵³ S. a. Kapitel 5.4; s. <http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=1871&tid=240&kontrast=&schrift=>. Zuletzt eingesehen am 12.03.2013.

Bedeutungsebene der Objekte, der dem Besucher im Foyer vor Augen geführt wird.¹²⁵⁴ Als Beispiel sei der Standpunkt des Besuchers vor dem monumentalen Reisspeicher, der das Wahrzeichen des RJM ist, genannt. Er gibt gleichzeitig den Blick auf die Cäcilienkirche frei.¹²⁵⁵ Es ist eine gewisse „Permeabilität“ zwischen den Sphären der beiden Museen gegeben, die aber nicht arbiträr ist, sondern vielmehr durch die architektonischen Gegebenheiten des Museums und insbesondere des Foyers kanalisiert wird.¹²⁵⁶

Die beiden Museen sind über das Foyer mit dem Shop, dem Café „Bistro KOLBS im Kulturquartier“ und dem gemeinsamen Kassenbereich beider Museen über die Gebäudestruktur miteinander verbunden.¹²⁵⁷ Über die Architektur hinaus gibt es auf den ersten Blick für den Besucher keinen zusammenhängenden Kontext.¹²⁵⁸ Nach dem Besuch beider Museen werden jedoch die verbindenden Aspekte deutlich.¹²⁵⁹ Sie stellen Objekte aus den unterschiedlichsten Facetten des menschlichen Lebens aus und versuchen, diese dem Besucher in ihrem jeweiligen Kontext näher zu bringen und erfahrbar zu machen. Dabei wird die mögliche Kombinatorik der historischen und religiösen Ausgangspunkte der Sammlungen berücksichtigt.¹²⁶⁰

Die beiden Museen befinden sich innerhalb des „Kulturkomplexes am Neumarkt“ in einer architektonischen, verbindenden Hülle. Wenn man jedoch von der von Grasskamp in seiner Monografie über Kunstmuseen hervorgehobenen These ausgeht, „im Museumswesen gilt seit jeher: Der Bau ist Teil der Schau“, würde diese verbindende Gemeinsamkeit der

¹²⁵⁴ Vgl. Erdgeschoss des Museumsneubaus, Grundriss. [<http://schweiz.architekturzeitung.com/>. Bearbeitung durch die Verfasserin. Zuletzt eingesehen am 08.11.2013.]; vgl. Donhauser 2011, 68–75.

¹²⁵⁵ Vgl. Nordansicht, Schema der Neubausituation des Museum Schnütgen, 2010 [<http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=167&tid=95&nr=&kontrast=&schrift=&bild=110>. Zuletzt eingesehen am 20.10.2013]. Querschnitt, Schema der Neubausituation des Museum Schnütgen, 2010 [<http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=167&tid=95&nr=&kontrast=&schrift=&bild=118>. Zuletzt eingesehen am 20.10.2013]; Städtebaulicher Kontext des Museum Schnütgen, 2010 [<http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=167&tid=95&nr=&kontrast=&schrift=&bild=120>. Zuletzt eingesehen am 20.10.2013]. Vgl. Bal 2006, 72–116, Bal kontrastiert und analysiert zugleich die beiden Museen, das *Metropolitan Museum of Art* und das *American Museum of Natural History* in New York, bezüglich ihrer Objekte und ihrer inhaltlichen Ausrichtung.

¹²⁵⁶ Vgl. Bal 2006, 72–116; Chubb 2012, 199.

¹²⁵⁷ Schuster 2006, 161 f., 166. Nordansicht, Schema der Neubausituation des Museum Schnütgen, 2010 [<http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=167&tid=95&nr=&kontrast=&schrift=&bild=110>. Zuletzt eingesehen am 20.10.2013]. Querschnitt, Schema der Neubausituation des Museum Schnütgen, 2010 [<http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=167&tid=95&nr=&kontrast=&schrift=&bild=118>. Zuletzt eingesehen am 20.10.2013]; Städtebaulicher Kontext des Museum Schnütgen, 2010 [<http://www.museenkoeln.de/museum-schnuetgen/default.asp?s=167&tid=95&nr=&kontrast=&schrift=&bild=120>. Zuletzt eingesehen am 20.10.2013].

¹²⁵⁸ Vgl. Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010, 13–15.

¹²⁵⁹ Vgl. ebd.

¹²⁶⁰ Vgl. Korff 2002, 141.

architektonischen Show von einer über das Foyer und die Verwaltung verbindenden Meta-Ebene der beiden Museen im übertragenden Sinne ausgehen.¹²⁶¹

Abgesehen von der gemeinsam genutzten Empfangshalle, die mit ihrer beeindruckenden Größe und Backsteinästhetik erst einmal keinen Rückschluss auf die thematischen Inhalte der beiden Museen zulässt, ist dennoch eine thematische Meta-Verklammerung durch die inhaltliche Bespiegelung der beiden Institutionen gegeben. Das wird durch die herausragenden und nicht allein wegen ihrer Größe dominierenden Meta-Instanzen verdeutlicht. Dazu gehören der Yams-Speicher, der von der Cäcilienstraße über das große Fenster gegebene Einblick¹²⁶² in die Dauerausstellung des RJM sowie der Bau der romanischen Cäcilienkirche selbst. Das Schaffen der Voraussetzungen für eine bewusste Rezeption der Meta-Ebene ist nicht allein eine museumspädagogische Vermittlungsaufgabe. Vielmehr ist eine umfassende interdisziplinäre und transkulturelle Betrachtung auf wissenschaftlicher Basis dafür notwendig.

Das „narrative Konzept“ beider Museen kann auf Rezipienten, die sich mit dem jeweiligen spezifischen Inhalt vom individuellen Kontext ausgehend beschäftigen, analog dem eines *Memory Museums* wirken.¹²⁶³ Es werden zwar in beiden Museen, wie bereits dargestellt, nicht die gleichen narrativen Aspekte und kulturhistorischen Details bedient und ausgestellt. Der Rezeptionshorizont ist jedoch für alle Besucher gleichermaßen eröffnet. Besucher, die nicht über den konkreten Erfahrungshintergrund verfügen, müssen subjektiv einen höheren Lern- und Abstraktionsaufwand erbringen, um das museale Display auf der Meta-Ebene zu dechiffrieren. Es muss ein höherer Vermittlungsaufwand zur zielführenden „Erkenntnis“, dem Verständnis der Ausstellung und deren Inhalten geleistet werden.

Im RJM wirkt die Architektur nicht gleichermaßen subtil auf den Rezipienten ein, wie es durch die Cäcilienkirche im Museum Schnütgen gegeben ist. Vielmehr wird dort mithilfe der Szenografie der Ausstellungsarchitektur ein Setting geschaffen, das die Objekte in einen analogen kulturellen Kontext versetzt, der „analog“ subtil auf das „Erinnerungsmilieu“, dem subjektiven und objektiven Erfahrungs- und Lernhorizont wirken soll.¹²⁶⁴ Das Fehlen eines kulturhistorischen Kontextes bezogen auf die Objekte bzw. eines erfahrungsbezogenen Kontextes der Rezipienten, welches aufgrund der immanenten Dekontextualisierung im RJM omnipräsent ist,

¹²⁶¹ Vgl. Grasskamp 2016, 40.

¹²⁶² Von der Cäcilienstraße in Köln, einer zentral in der Stadt verlaufenden Straße in unmittelbarer Nähe des stadtgeografischen Knotenpunktes der Stadt Köln, dem Neumarkt, gelegen, kann durch eben dieses Fenster in den Ausstellungsabschnitt „Die Welt in der Vitrine: Museum“ geblickt werden.

¹²⁶³ Vgl. Schröder 2012, 132.

¹²⁶⁴ Vgl. Schröder 2012, 133.

soll durch den szenografischen Kunstgriff innerhalb des Ausstellungsdisplays aufgehoben bzw. abgefedert werden. Ein Wiedererkennungseffekt, den es bei Museen, die nationale Historien ausstellen, den sog. *Memory Museums*, aufgrund des nationalen Erfahrungshorizonts in historischer und objektiver Sicht bei den meisten Besuchern gibt, ist in diesem Fall nicht vorhanden. Innerhalb des RJM können nur die Angehörigen der jeweiligen Ursprungskulturen in direkter Konfrontation mit den dort ausgestellten Objekten diesen Effekt reklamieren.

Die Architektur hat jedoch in beiden Museen einen subtilen Meta-Effekt, der die subjektive und objektive Erfahrung der Ausstellungsrezeption beeinflusst und in beiden Museen das Ausstellungserlebnis harmonisch ergänzt. So werden in beiden Museen das „gelebte/nicht gelebte/erlebte“ „Erinnerungsmilieu“ als Erfahrungshorizont angesprochen und durch die Architektur ergänzt.¹²⁶⁵ In dieser Form nutzen beide Institutionen ihre Architektur und das dazugehörige Ausstellungsdisplay im positiven Sinne als Alleinstellungs- und zugleich als Abgrenzungsmerkmal gegenüber dem jeweils anderen, ebenfalls um Aufmerksamkeit konkurrierenden Nachbarhaus. Es ist jedoch ein Merkmal, das eine sehr subtile Spannung von Gegensätzlichkeit erzeugt und dadurch das Bedürfnis bei Besuchern hervorrufen kann, Unbekanntes zu entdecken und Bekanntes in neuem Licht zu bestätigen oder infrage zu stellen.

Beide Museen bemühen sich – einem Axiom gleich – die „Aura“ der Objekte zu respektieren.¹²⁶⁶ Es soll die Einzigartigkeit bzw. die Singularität der Objekte herausgearbeitet werden, deren Kennzeichen es ist, dass sie aus ihrem kultischen, rituellen Kontext herausgenommen worden sind. Als direkte Konsequenz daraus kann deren auratisches Wesen weder gelöst vom Kontext der ursprünglichen Funktion noch profaniert berücksichtigt werden.¹²⁶⁷ Vielmehr ist es im Sinne von Clifford Geertz beabsichtigt, das „lokale Wissen“ und die „lokalen Theorien“ – lokal bezieht sich hier ausdrücklich auf die originäre Erlebniswelt des Rezipienten – auf die Inhalte der beiden Museen anzuwenden und so den beiden thematischen Klammern *sacralia* und *ethnologica* gebührende Aufmerksamkeit und Respekt zu zollen.¹²⁶⁸

Der Rückgriff auf und das Einbinden des lokalen Wissens erfolgt in Bezug auf das Museum Schnütgen in einer offensichtlichen und nahe liegenden Form, denn die Verbindung zwischen den ausgestellten christlich-katholischen Objekten aus dem Rheinland und dessen katholische

¹²⁶⁵ Vgl. Schröder 2012, 133.

¹²⁶⁶ Benjamin 2005, 13; Benjamin 2012, zweite Fassung, 59; Laube 2011, Vorwort, XII f.; Burke 2000, 15; Kohl 2012, 194–197.

¹²⁶⁷ Vgl. Kohl 2012, 59 f.; Simpson 2001, 204–214; s. a. Kilger 2011, 6; Neves Afonso 2017, 38 f.

¹²⁶⁸ Vgl. Burke 2000, 15; Geertz 1983, 94–120; Modest 2012, 84 f., basierend auf der *New-Museology*-Bewegung soll eine vorbildhafte Veränderung des Verhaltens und des Umganges ethnologischer Museen mit den *source communities* ihrer musealen Objekte stattfinden.

Traditionen gleichsam inhärent ist. Im Falle des Museum Schnütgen kann der Begriff der Lokalität zusätzlich – sozusagen im Kleinen – explizit auf den Kirchenraum der Cäcilienkirche und seine besondere Wirkung in Bezug auf die Vermeidung der Dekontextualisierung angewendet werden.

Für das RJM ist auf den ersten Blick die Ausgangslage für einen intendierten Rückgriff auf das lokale Wissen des Rezipienten komplexer bzw. vielschichtiger. Die schlichte Anzahl und die Vielfalt der Kulturen und damit der relevanten Kontexte, aus denen die Ausstellungsstücke stammen, scheinen keine offensichtliche, gemeinschaftliche Verbindung der Objekte zum spezifischen lokalen Erfahrungshorizont des Rezipienten zuzulassen.¹²⁶⁹ Der gewählte Ansatz des Museums, universelle, kulturübergreifend existierende, grundsätzlich die Existenz des Menschen betreffende Lebenserfahrungen als verbindendes Element zu nutzen, setzt aber ebenfalls voraus, dass der Rezipient in seiner lokalen Erfahrungswelt abgeholt wird. „Lokal“ deckt also nicht nur explizit die räumlich-geografisch einschränkbare Erlebniswelt mit ihren spezifischen historischen und sozio-kulturellen Ausprägungen ab. Es lässt sich auch der Rückgriff auf die grundsätzlich bei allen Menschen in einer individuellen Ausprägung – und damit lokal vorhandenen – prinzipiell von Zeit und Raum unabhängigen, existenziellen Erfahrungswelten einordnen.

Das *Pars-pro-Toto*-Prinzip, welches durch den Reisspeicher im Foyer des RJM symbolisiert werden soll, ist eine Spezialform der Synekdoche, die eine Fundamentalstruktur des Fetischismus ist.¹²⁷⁰ Durch die verschiedenen Einzelteile soll man sich die Kraft in ihrer Gesamtheit aneignen.¹²⁷¹ Es kommt also zu einer Kraftkumulation, in der sich die dingliche Macht der Objekte widerspiegelt.¹²⁷² Alle Objekte verfügen über eine genuine Macht, deren Inhalt das „Phänomen Fetischismus“ kreiert.¹²⁷³ Diesem Ansatz folgend könnte sich in dem spezifischen Objekt des Reisspeichers die konzentrierte Kraft der Objekte des gesamten RJM „vereinigen“.¹²⁷⁴ Damit wäre eine Parallele zum Reliquienkult des Christentums aufzeigbar und ein gemeinsames Grundverständnis zur Einordnung der Objekte des RJM und des Museum Schnütgen wäre

¹²⁶⁹ Köln verfügt zu Beginn des 21. Jahrhunderts über einen großen Anteil an Bürgern mit Migrationshintergrund. Deren Familien leben teilweise schon in zweiter oder dritter Generation in Köln und sind damit in mehreren „*Ursprungs-Kulturen*“ zu Hause. In diesem Sinne besteht (mindestens) eine Affirmation einer bipolaren Alterität im Kontext von Heimat und Fremde bzw. fremder Kultur.

¹²⁷⁰ Vgl. Böhme 2006, 190; Silva 2017, 88.

¹²⁷¹ Vgl. Böhme 2006, 190; Silva 2017, 88.

¹²⁷² Vgl. Böhme 2006, 190 f.

¹²⁷³ Vgl. ebd., 191.

¹²⁷⁴ Vgl. ebd., 187, 190 f.

gegeben.¹²⁷⁵ Beispielhaft seien an dieser Stelle die im Ausstellungsabschnitt „Ansichtssache?!: Kunst“ ausgestellten *Nikisi*-Figuren aus der Demokratischen Republik Kongo in Zentralafrika angeführt. Sie sind nach Hartmut Böhme Fetische und zugleich Semiophoren im Sinn von Krysztof Pomian.¹²⁷⁶

Silva vertritt die Ansicht, dass die 1976 im *Museu de Etnologica*, Lissabon¹²⁷⁷ in der Ausstellung „Modernismo e arte negro-africana“ [Modernism and Black-African Art] ausgestellten afrikanischen, religiösen Objekte eine Metamorphose in der Rezipientenakzeptanz hin zu ästhetischer Spiritualität vollzogen haben. Die Objekte stammten sämtlich aus den portugiesischen Kolonien und wurden im Museum wie moderne Kunst präsentiert, weshalb sie als *art/Kunst* – und eben nicht als *cultural artifacts* redefiniert – in ihrer gesamten Präsenz und unter Einschluss ihrer »Aura« gewürdigt wurden. Aufgrund dieser Präsentation sollten sie nicht mehr als „primitive Fetische“, sondern vielmehr als „Kultobjekte“, die von einer „religiösen Aura und ästhetischen Spiritualität“ umgeben waren, wahrgenommen werden.¹²⁷⁸ Sie standen nicht als Metapher oder Synekdochen für etwas Entferntes oder das viel zitierte „Fremde“.¹²⁷⁹

Hervorzuheben ist, dass die originäre Form der Displaypräsentation von Objekten nichtwestlicher Kulturen als „Kunst“ und dichotom zu westlicher Kunst in einer Ausstellung im Sinne der *Art/Artifact*-Diskussion der Ausstellung „Art, artifact: African art in anthropology collections, *The Center for African Art*, New York 1988“¹²⁸⁰ zugeschrieben wird. Die Diskussion bzw. das Themenfeld der beiden Ausstellungen in Lissabon und New York gehen jedoch jeweils von vermeintlich diametral entgegengesetzten Gesichtspunkten aus. Das Museum in Lissabon ist ein ethnografisches Museum, das seine Objekte afrikanischer Kunst wie in einem Kunstmuseum mit dem Fokus auf die ästhetischen Aspekte präsentiert hat.¹²⁸¹ Alle Objekte waren freistehend, auf unterschiedlichen Sockeln angeordnet und durch einzelne Spots angestrahlt.

Die Ausstellung „Art, artifact: African art in anthropology collections“ im New Yorker *Center for African Art* firmiert als Kunstmuseum für afrikanische Kunst und präsentierte die

¹²⁷⁵ Vgl. Böhme 2006, 187, 190 f.

¹²⁷⁶ S. a. Kapitel 1.4; vgl. Böhme 2006, 187.

¹²⁷⁷ *Museu de Etnologica*, Lissabon, Avenida Ilha da Madeira 1400-203 Lisboa, <https://mnetnologia.wordpress.com>. Zuletzt eingesehen am 22.06.2017.

¹²⁷⁸ Vgl. Silva 2017, 82.

¹²⁷⁹ Vgl. Silva 2017, 87 f., (86–88).

¹²⁸⁰ Vgl. Ausst.-Kat. New York 1988.

¹²⁸¹ Vgl. Silva 2017, 86? 88, Fig. 2 (Abbildung mit Blick in die Ausstellung, „Modernism and Black-African-Art, an exhibition held at the NEM in 1976“.

Der Einblick in die Ausstellung weist starke Parallelen bezüglich des Displays und der Präsentation des Rautenstrauch-Joest-Museums, vor allem im Ausstellungsabschnitt „Ansichtssache?!: Kunst“, auf.

Objekte aus dem afrikanischen Kontext ebenfalls wie Kunstobjekte.¹²⁸² Obwohl beide Museen historisch unterschiedlichen musealen Kategorien entstammen, handeln sie inhaltlich die *Art/Artifact*-Diskussion aus.

Der Beginn dieser Diskussion und dessen Phänotyp innerhalb einer Ausstellung wurde bisher der New Yorker Ausstellung und dem Center for African Art, New York, 1988 zugeschrieben. Dogmatisch für den Argumentationsweg den Ausgangspunkt dieser Diskussion von diesem Kunstmuseum ausgehen zu lassen, kann in Bezug auf diese museale Kategorie und dessen präfigurative wie affirmative Bedeutungszuweisung richtig sein. Das gilt jedoch gleichermaßen für die Verwendung dieses Präsentationsansatzes durch ethnologische Museen, wie es dem *Museu de Etnologica* in Lissabon erstmalig zugeschrieben werden kann.

Im Sinne der innerhalb dieser Arbeit vertretenen transdisziplinären Kunstgeschichte wird dafür plädiert, den Beginn dieser Diskussion dem *Museu de Etnologica* in Lissabon zuzuschreiben. Diese Diskussion hat insofern Relevanz für die Analyse, als dass das museale Display des Rautenstrauch-Joest-Museum (ab 10/2010) im Ausstellungsabschnitt „Ansichtssache?!: Kunst“ die *Art/Artifact*-Diskussion subtil rezipiert und auf dieser rekurriert. Das geschieht durch die Präsentation von Objekten nichtwestlicher neben solchen von westlicher Provenienz, im letzteren Fall von Kunst der Moderne des 20. Jahrhunderts. Sie werden in diesem Kontext als „*objetos testemunho*“/„*witness objects*“/„Objektzeugen für Kontexte früherer Kulturen“ titulierte, die als materieller Beleg für die Existenz der Letzteren dienen.¹²⁸³ Silva gibt abschließend zu bedenken, dass das Konzept hinter diesem Ausstellungsdisplay sich ohne den historischen kolonialen Kontext in dieser Form nicht entwickelt hätte, auch wenn es eine klare Abgrenzung zur kolonialen Vergangenheit darstellt. Denn die Begriffe »Kunst« und »Kultur« sind aufgrund ihrer Historie und der historisch-kulturellen Entwicklungen und Konnotationen präfigurativ im jeweiligen Kontext einer Kultur. In der Ausstellung 1976 im *Museu de Etnologica* in Lissabon sind keine „afrikanischen Stimmen“ zu Wort gekommen, die den präfigurativen Gebrauch in Bezug auf die ausgestellten Objekte durch die „Addition“ zeitgenössischer afrikanischer Perspektiven verdeutlichen und hinterfragen hätte können.¹²⁸⁴

Das *Pars-pro-Toto*-Prinzip kann aber auch bezogen auf die geweihte Cäcilienkirche des Museum Schnütgen Anwendung finden. In Analogie zum Reisspeicher des RJM kann sie als

¹²⁸² Vgl. Ausst.-Kat. New York 1988; ein weiteres Beispiel aus dem Winter 1984/85 war die Präsentation im Museum of Modern Art (MOMA), „Primitivism“ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern“, die sehr kontrovers diskutiert worden ist, vgl. Clifford 1988, S. 189–251.

¹²⁸³ Vgl. Silva 2017, 82.

¹²⁸⁴ Vgl. ebd., 92.

Substitut ihres eigenen thematischen Kontextes dargestellt werden.¹²⁸⁵ Die romanische Basilika versinnbildlicht die Inhalte der beherbergten *sacralia*. Sie ist eben selbst ein solches. Als Kirche mit bestehendem Patrozinium verfügt die Basilika über einen heiligen Symbolgehalt und kann als ein die Transzendenz verkörperndes architektonisches Objekt betrachtet werden. Des Weiteren verfügt sie über eine immaterielle und materielle Authentizität sowie über eine gesteigerte soziale und gesellschaftliche Aufmerksamkeit.¹²⁸⁶

Schmid unterscheidet zwischen „religious reality“ (Religiöser Realität) und „the reality of religion“ (Realität der Religion).¹²⁸⁷ Die „religious reality/religiöse Realität“ bezeichnet alle historisch belegbaren Aspekte einer Religion.¹²⁸⁸ Die „reality of religion/Realität der Religion“ bezieht sich auf die *Realität*, die mit den materiellen Objekten einer Religion in Verbindung gebracht wird und auf die durch diese verwiesen wird.¹²⁸⁹ Das Museum Schnütgen steht innerhalb dieses Begriffspaares sinnbildlich für die „Religious Reality“ (religiöse Realität) mit seinen materiellen Hinterlassenschaften religiösen Brauchtums im Rheinland. Während im Gegensatz dazu das RJM abgesehen von den Objekten innerhalb seiner Abteilung „Vielfalt des Glaubens. Religionen“, materielle Objekte der großen Weltreligionen als Stellvertreter mit Verweischarakter symbolisch für die jeweiligen Religionen – fast summarisch – ausstellt. Die „reality of religion/religiöse Realität“ wird dem Rezipienten mithilfe des Stilmittels des Verweises im übertragenden Sinne vergegenwärtigt. Schmid gibt zu bedenken, dass die „religiöse Realität“ eine vorgebliche sei, auf die sich die unterschiedlichen Religionen jeweils beziehen.¹²⁹⁰ Von sekundärem Interesse sollen dabei die religiösen Ausübungen, Handlungen und die Materialien der physischen Objekte sein, in denen die Religiosität sich widerspiegelt und mit deren Hilfe diese durch die Gläubigen ausgedrückt wird.¹²⁹¹ Diese Aspekte sind allein interessant in ihrer Beziehung, auf die sich die tatsächliche religiöse Handlung/Ausübung bezieht.¹²⁹² Kuratoren können diese Aspekte nach Schmid negieren, wenn sie es sich innerhalb ihres konkreten musealen Displays „einfach“ machen wollen, in dem sie sich der Auffassung bedienen, dass Religion keines „nachweisbaren Bezuges“ als solchem bedürfe und somit „kein Objekt wissenschaftlicher Forschung sein könne.“¹²⁹³ Natürlich kann ein Museum, das

¹²⁸⁵ Vgl. Böhme 2006, 190 f.

¹²⁸⁶ S. a. Kapitel 2.

¹²⁸⁷ Vgl. Schmid 1979, 33; Arthur 2000, 9.

¹²⁸⁸ Vgl. Schmid 1979, 33; Arthur 2000, 9.

¹²⁸⁹ Vgl. Schmid 1979, 33; Arthur 2000, 9.

¹²⁹⁰ Vgl. Schmid 1979, 33; Arthur 2000, 9.

¹²⁹¹ Vgl. Schmid 1979, 33; Arthur 2000, 9.

¹²⁹² Vgl. Schmid 1979, 33; Arthur 2000, 9.

¹²⁹³ Vgl. Schmid 1979, 33.

religiöse Inhalte (*religious data*) ausstellt und in seinem didaktischen Anspruch miteinbezieht, sich auf die rein materiellen oder – konträr dazu – nur auf die religiösen Fakten der Objekte abstützen. Aber die Frage, die sich diesbezüglich laut Schmid stellt, ist, ob das ausreichend sei?¹²⁹⁴ Ist es ausreichend, die Objekte innerhalb einer Ausstellung für sich selbst sprechen zu lassen, sind die Objekte aus intrinsischen Gründen heraus für den Rezipienten interessant? Oder sollte nicht vielmehr der Kontext eines Objektes aus einem religiös geprägten Zusammenhang heraus erläutert werden? Dabei sollte nach Arthur die Frage beachtet werden, welche Funktion einem Museum der Religion (*museum of religion*) zugeschrieben wird. Eine Frage, die sich diesbezüglich stellt, ist die, ob ein Museum selbst eine religiöse Funktion reklamieren kann bzw. ob Museen über einen religiösen Auftrag verfügen können?¹²⁹⁵

7.1.2 Konzeptionelle und inhaltliche Unterschiede

Es gibt spezifische Unterschiede zwischen den beiden Museen, die ausschließlich im Hinblick auf die Frage der Anwendbarkeit der bereits vorgestellten Beschreibungsansätze herausgearbeitet werden sollen.¹²⁹⁶ Im Museum Schnütgen wird sakrale „Kunst des Mittelalters“ ausgestellt, die hauptsächlich aus dem Rheinland stammt. Es liegt also eine zeitlich und räumlich definierte Einschränkung vor. Das RJM dagegen hat sich inhaltlich einer großen thematischen Bandbreite verschrieben, die im direkten Vergleich keiner besonderen zeitlichen, räumlich-geografischen und kulturellen Einschränkung unterliegt.¹²⁹⁷

Die Schwerpunkte der beiden Sammlungen gehen auf die Interessen der jeweiligen Sammler zurück. Sie bedeuten gleichzeitig das Vorliegen spezifischer Herausforderungen.¹²⁹⁸ Im RJM werden neben kultischen oder religiösen Objekten auch Alltagsgegenstände ausgestellt und Lebensformen gezeigt, die geografisch bedingt sind. Im Museum Schnütgen wird dagegen die alltägliche Lebensrealität der Menschen des Mittelalters im Rheinland komplett

¹²⁹⁴ Vgl. Schmid 1979, 35.

¹²⁹⁵ Vgl. Arthur 2000, 9. S. in diesem Zusammenhang auch: <http://www.bbc.com/culture/story/20150716-why-museums-are-the-new-churches>. Zuletzt eingesehen am 20.07.2015. Jason Farago bezeichnet Kunstmuseen und deren Bauaufträge als die neuen Kathedralen, da diese als bauliche Prestigeobjekte des 21. Jahrhunderts gelten. Sicherlich gilt dieser Aspekt nicht allein für die prestigeträchtigen Architekturprojekte, die hinter den neuen Museen des 21. Jahrhunderts stehen, sondern gleichermaßen auch für die musealen Inhalte und die damit verbundene Akzeptanz durch die Rezipienten, die diese modernen Kathedralen besuchen und denen der Besuch eines Museums womöglich als Ersatz zum Besuch eines religiösen Gottesdienstes fungiert. Es hat eine kulturelle Verschiebung stattgefunden. S. a. Kapitel 2.

¹²⁹⁶ Eine vollständige Ausdifferenzierung aller Aspekte ist leider innerhalb dieses beschränkten Rahmens nicht möglich.

¹²⁹⁷ S. a. Kapitel 6.1.

¹²⁹⁸ S. a. Kapitel 5.2, 6.2.

ausgeklammert. Es werden allein die *sacralia* und deren Kontext berücksichtigt und thematisiert. Alexander Schnütgen hegte eine starke Geringschätzung und Abneigung gegenüber nicht-sakralen Objekten aber auch gegenüber der sakralen Kunst seiner Zeit. Die mittelalterlichen Objekte seiner Sammlung sollten Letzterer zum Vorbild dienen.

Im Gegensatz dazu sind in der Sammlungsgenese des RJM keine Abgrenzungsententionen in Form von (latenten) Ressentiments gegenüber anderen, außerhalb des Sammlungsthemas stehenden Objekten nachweisbar. Das gilt explizit nicht für den bereits erwähnten Rettungsaspekt. Die Objektgenese des RJM wird durch die Erwerber, wie auch im Falle von Alexander Schnütgen, mit dem wissenschaftlichen Forschungsdrang gerechtfertigt. Der Unterschied besteht mithin darin, dass Alexander Schnütgen nicht das Objekt als solches schützen wollte, sondern das Artefakt. Die Sammler des RJM dagegen wollten das ethnografische Objekt schützen.

Diese Unterschiede bezüglich der historischen und sozio-kulturellen Konzeption werden jedoch weder an zentraler Stelle noch jeweils innerhalb der beiden Museen thematisiert. Es bleibt dem Besucher selbst überlassen, die Rückschlüsse aus diesen Gegebenheiten zu ziehen.

Beide Museen verfügen über die heute in Museen üblichen Audioguide, sodass der Besucher sich bei Interesse über die Paratexte innerhalb der Dauerausstellung weitergehend informieren kann.¹²⁹⁹ Das RJM betreibt insgesamt jedoch einen höheren medialen, didaktischen Aufwand und bietet einen aktuellen, die Ausstellung begleitenden Katalog an. Beide Museen halten Angebote für Kinder unterschiedlicher Altersstufen bereit, jedoch ist dieser Aspekt aufseiten des

¹²⁹⁹ S. a. Kapitel 5.1, 6.1. Das RJM bietet drei unterschiedliche Audioführungen in deutscher und englischer Sprache zum Preis von jeweils 2 € an. Auf der Homepage des Museums steht ein kostenloser Link zum Download der verschiedenen MP3-Files zur Verfügung:

- a) Eine Themenführung, die sich mit den Inhalten des Rundganges befasst.
- b) Eine Highlight-Führung, die sprichwörtlich die Highlights der Dauerausstellung vorstellt und sich mit den spannendsten und interessantesten Objekten auseinandersetzt.
- c) Eine Kinderführung

Zusätzlich werden spezielle Videoführungen offeriert, die an der Kasse entliehen werden können. Diese Video-Guides bieten die drei Führungen des RJM durch Muttersprachler in deutscher Gebärdensprache an.

Vgl. Kaebelman 2012, 17; <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.aspx?s=602>. Zuletzt eingesehen am 23.08.2016.

Das Museum Schnütgen bietet zu den gleichen Konditionen wie das RJM seine Themen- und Kinderführungen in deutscher und englischer Sprache an. Für Freundeskreismitglieder ist der Audioguide kostenlos.

<http://www.museum-schnuetgen.de/default.aspx?s=12>. Zuletzt eingesehen am 23.08.2016. <http://www.museum-schnuetgen.de/default.aspx?s=1897>. Zuletzt eingesehen am 23.08.2016. Unter dem Aspekt „Dialog“ werden auf der Homepage des Museum Schnütgen „Multimediaführungen für Tabletcomputer“ angeboten. Die dort zugänglichen Filme, die als „Audioführungen“ titulierte sind, bieten thematische Führungen durch die Sammlung. Parallel zur Audiospur werden in dieser (Youtube-)Präsentation dem Rezipienten die dazugehörigen Objekte gezeigt. Das komplette Audioguide-Angebot beider Museen wird auch über die Internetplattform der Firma Pausanio kostenlos zum Download zur Verfügung gestellt. Link, Museum Schnütgen: <http://www.audioguideportal.de/audioguide/287/museum-schnuetgen-dialog-zwischen-den-welten>. Zuletzt eingesehen am 23.08.2016. Link für Rautenstrauch-Joest-Museum: <http://www.audioguideportal.de/audioguide/448/rautenstrauch-joest-museum-themenfuehrung-deutsch>. Zuletzt eingesehen am 23.08.2016.

RJM mit dem „JuniorMuseum“¹³⁰⁰ stärker ausgebaut. Zudem verfügen sie jeweils über eine Bibliothek, jedoch kann die zum RJM zugehörige zu den regelmäßigen Öffnungszeiten täglich besucht werden, während diejenige im Museum Schnütgen nur nach vorheriger Anmeldung zugänglich ist.

Auch ist zu erkennen, dass es im RJM aufgrund des gewählten szenografischen Konzepts und der damit im Zusammenhang stehenden Ausstellungsarchitektur eine Art linearer „Zwangsrundgang“ durch die Dauerausstellung als „narrativer Kette“ existiert.¹³⁰¹ Der Rundgang als solcher stellt „eine mehrdimensionale, nicht eindimensionale Erzählung mit Anfang, Mitte und Ende“ dar, bei dem der Besucher individuelle Schwerpunkte setzen kann.¹³⁰² Im Museum Schnütgen dagegen wählt der Besucher den Weg innerhalb des Museums frei nach seinem Belieben. Der Rundgang selbst folgt keinen spezifischen Ordnungskriterien und kann somit vom Rezipienten frei und individuell gewählt werden.¹³⁰³

¹³⁰⁰ Vgl. Engelhard 2010, 65. Das „JuniorMuseum“ richtet sich im Besonderen an die Zielgruppe Kunst und junge Erwachsene. Inhaltlich werden hauptsächlich Themen wie Sozialisierung und Initialisierung fokussiert. Dabei sollen Gemeinsamkeiten, Unterschiede sowie besondere Spezifika der unterschiedlichen Kulturen in Bezug auf diesen frühen Lebensabschnitt weltweit behandelt und vorgestellt werden. Innerhalb dieses Kontextes werden fünf Protagonisten innerhalb ihrer unterschiedlichen Lebensumstände in den verschiedenen Heimatländern vorgestellt. Dabei wird den Besuchern die Möglichkeit eröffnet, diese Lebensumstände innerhalb des Displays des „JuniorMuseums“ eigenständig zu erleben und zu erforschen. Ein Medienraum sowie zwei Arbeitsräume laden die Besucher ein, diesen Erfahrungsaustausch zwischen den Kulturen zu vertiefen.

¹³⁰¹ Vgl. für die Begrifflichkeiten im szenografischen Kontext und deren Bedeutungen in diesem Zusammenhang, Kossmann 2014, 51 f.

¹³⁰² Vgl. ebd., 51.

¹³⁰³ S. a. Kapitel 5.1.

8 Fünf exemplarische museologische Fallstudien

Die folgenden fünf Museen der Stadt Köln stellen aufgrund ihrer diversen thematischen Ausrichtungen, unterschiedlichen Objektkategorien, lokalen Verortung und historischen Parallelen eine sinnstiftende Erweiterung dieser Analyse dar. Alle fünf Museen werden im Folgenden kursorisch unter Betonung der historischen, inhaltlichen und programmatischen Aspekte vorgestellt. Abschließend werden alle Museen einander gegenübergestellt und einem Vergleich unterworfen. Dabei werden nicht alle Aspekte in jedem Museum mit dem gleichen Anteil berücksichtigt, vielmehr werden individuelle Schwerpunkte gesetzt und es wird eine Auswahl getroffen. Aus diesem Grunde variieren die einzelnen »Kategorien« von Museum zu Museum. Diese Auswahl und Schwerpunktbildung entspricht keiner pejorativen Wertung, sondern basiert vielmehr auf praktischen Gesichtspunkten aufgrund der Begrenztheit des Forschungsvorhabens.

8.1 Das Museum für Ostasiatische Kunst

Das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln¹³⁰⁴ ist 1913 als erstes Museum für den Bereich der ostasiatischen Kunst in Europa eröffnet worden.¹³⁰⁵ Seit der Wiedereröffnung des Museums nach dem Zweiten Weltkrieg am Aachener Weiher 1977 residiert das Museum für Ostasiatische Kunst in einem vom japanischen Architekten Kunio Maekawa entworfenen, in einem sich in die Umgebung einschmiegenden Museumsgebäude mit pavillonartiger Architektur.¹³⁰⁶ Die für Maekawa typische Architektur bildet eine Synthese zwischen der sie umgebenden städtischen Geografie Kölns und der in ihr enthaltenen Objekte auf der einen Seite sowie der architektonischen Konzepte Japans auf der anderen Seite.¹³⁰⁷

8.1.1 Museumskonzeption

Das Konzept des Museum für Ostasiatische Kunst wird durch dessen Titel und Logo bzw. Siegel¹³⁰⁸ präfiguriert. Die Präsentation ostasiatischer Kunst und deren Vermittlung verfolgt das

¹³⁰⁴ Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Universitätsstraße 100, 50674 Köln. Für Abbildungen und Grundrisse bezüglich des Museum für Ostasiatische Kunst Köln verweise ich auf die Homepage des Museums, die einschlägige Literatur (s. Literaturverzeichnis) und das Informationsmaterial des Museums.

Vgl. <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Start>. Zuletzt eingesehen am 13.03.2017; <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Museum>. Zuletzt eingesehen am 19.06.2019.

¹³⁰⁵ Vgl. Fischer 1913b, V.

¹³⁰⁶ Vgl. Ströber 1995a, 23.

¹³⁰⁷ Vgl. Goepper 1983, 22.

¹³⁰⁸ Logo des Museum für Ostasiatische Kunst Köln/Museumssiegel: Geschnitten von Luo Suizu einem im Palastmuseum in Peking tätigen Siegelkünstler. Die Legende lautet: *Kelong dongya yishu bowugan* (Köln, Museum für Ostasiatische Kunst). Vgl. Schlombs 1995a, Impressum.

Museum seit seiner Eröffnung 1913 stringent in vielfältiger Form. Das Museum beinhaltet neben der Sammlung des *Museum für Asiatische Kunst*¹³⁰⁹ der Staatlichen Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, die größte Sammlung an Kunst aus China, Korea und Japan.¹³¹⁰

8.1.2 Historie des Museum für Ostasiatische Kunst

Das Museum für Ostasiatische Kunst in Köln ist am 25. Oktober 1913 am Hansaring 32a eröffnet worden und wurde als erstes seiner Art mit einer singulären Schwerpunktsetzung auf Objekte der ostasiatischen Kunst eröffnet.¹³¹¹ Die treibende Kraft dahinter war Adolf Fischer, der seine Sammlung der Stadt Köln 1909 „unter der Bedingung, dass ein Museum (...) errichtet würde, dem meine jahrelangen Erfahrungen und Studien zugrunde lägen“, übergeben hat.¹³¹²

Das Museum für Ostasiatische Kunst war das erste Museum in Europa, das seinen alleinigen inhaltlichen Fokus auf die Kunst Ostasiens legte und dieser ein eigenes Museum widmete.¹³¹³ Wiewohl es, wie v. Seidlitz in seinem Aufsatz mit dem Titel „Ein deutsches Museum für asiatische Kunst“ in der Zeitschrift „Museumskunde“ ausführt, durchaus andere bekannte deutsche und europäische Sammlungen in Europa gab.¹³¹⁴ Staatliche Sammlungen für die „gesamte“ asiatische Kunst existierten zu diesem Zeitpunkt nicht. In England gab es zum damaligen Zeitpunkt Spezialisierungen einzelner Museen, wie zum Beispiel das *India-Museum*, das nur Objekte aus Indien beherbergte. Auch gab es Ausstellungen über und mit orientalischer Kunst 1885 und 1886 im *Burlington Fine Arts Club*, die wiederum als Beleg für ein bestehendes Interesse in Bezug auf die asiatische/ostasiatische Kunst herangezogen werden. Das *British*

¹³⁰⁹ Vgl. Museum für asiatische Kunst, Berlin. <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-asiatische-kunst/besuchersinformationen.html>. Zuletzt eingesehen am 29.03.2017. [ab 09.01.2017 ist das Museum am Standort Berlin-Dahlem wegen des anstehenden Umzugs in das Berliner Humboldt Forum geschlossen. Die Eröffnung des Humboldt Forums ist in 2019 geplant. Vgl. <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/newsroom/dossiers-und-nachrichten/dossiers/dossier-humboldt-forum.html>. Zuletzt eingesehen am 29.03.2017].

¹³¹⁰ Vgl. <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Sammlung>. Zuletzt eingesehen am 29.03.2017.

¹³¹¹ Vgl. Fischer 1913a in, Sonderdruck aus »Der Cicerone«, V. Jahrgang, 1913, Heft 20, S. 1–16; Fischer 1913b, V. Vorher soll es laut Fischer nur Kunstgewerbeausstellungen asiatischer Kunst in ethnografischen oder kunstgewerblichen Museen gegeben haben. Selten wurden Werke der „hohen“ asiatischen Kunst ausgestellt. Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1908, 11; Wiesner 1984, 14; s. a. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 06.03.2017. Klesse 1981, 9, Aufführung der wichtigsten Daten, die zur Eröffnung des „Erweiterungsbau für die Sammlung Fischer“ geführt haben. Drei dazugehörige Abbildungen, die den Erweiterungsbau während der Bauphase, nach der Fertigstellung und schließlich eine Innenansicht in die Ausstellung des Museum für Ostasiatische Kunst zeigen.

¹³¹² Vgl. Fischer 1913a in, Sonderdruck aus »Der Cicerone«, V. Jahrgang, 1913, Heft 20, S. 1, [1–16].

¹³¹³ Das Museum für Ostasiatische Kunst in Köln ist zum Zeitpunkt seiner Gründung 1913 das erste „Spezialmuseum“ in Deutschland, das seinen singulären Fokus auf die Kunst aus China, Japan und Korea ausrichtet. Vgl. <https://mok.kulturelles-erbe-koeln.de>. Zuletzt eingesehen am 08.03.2017. Wiesner 1984, 14; Goepper 1987, 241; Welzig 1998, 48; Heimann 1914, 109.

¹³¹⁴ Vgl. Seidlitz 1905, 181–197.

Museum beherbergte die Sammlung Franks mit orientalischem Porzellan. Dieses Porzellan befindet sich im *Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography*. Sammlungs-erweiterungen erfolgten durch die Unterstützung der seit 1902 bestehenden „Friends of the British Museum“.

In Frankreich wird der ostasiatischen Kunst laut v. Seidlitz seit den sechziger Jahren des 19. Jh. eine größere Aufmerksamkeit gewidmet. Das *Musée Guimet*¹³¹⁵ beinhaltet nur asiatische Kunst und soll allein auf religionswissenschaftlicher Grundlage basieren.¹³¹⁶ Das *Musée de l'extreme Orient* und die Mittelalterabteilung des *Louvre* beinhalten ebenfalls Objekte aus dem ostasiatischen Kontext. Die Sammlung derartiger Objekte wurde zu Beginn des 20. Jh. ausgeweitet, wobei die Vereinigung „Amis du Louvre“ den Ankauf asiatischer Kunst stark förderte, unterstützt durch ihre sehr vermögenden Mitglieder. Einige der Sammler verfügten über ausgesuchte Privatsammlungen, die z. T. mit dem eigentlichen Zweck, diese hinterher dem *Louvre* zu vererben, aufgebaut worden sind.¹³¹⁷ Gemeinsam haben diese Beispiele, dass sie alle keine Museen mit einer rein ostasiatischen Schwerpunktsetzung sind, sondern es sich um Sammlungen handelt, die als solche Teil von bereits bestehenden renommierten Häusern sind oder wie das *Musée Guimet* über eine religiös geprägte Ausrichtung verfügen.

Ziel war es, den Besuchern des Kölner Museums nicht nur die Vielseitigkeit der ostasiatischen Kunst zu präsentieren, sondern

in geschlossener Form die reichen Blüten der ganzen ostasiatischen Kunst in ihrer Vielseitigkeit (...), und zwar nicht als Kultobjekte oder Gebrauchsgegenstände einer uns fremden Kultur, sondern als Offenbarungen eines universellen, schöpferischen, allgemein verständlichen Kunstgeistes.¹³¹⁸

1909 stellte Prof. Adolf Fischer der Stadt Köln sein Konzept für ein Museum ostasiatischer Kunst vor. Auf Initiative des Herrn Kommerzienrat Arnold von Guillaume gründete sich ein

¹³¹⁵ Vgl. Seidlitz 1905, 181–197; Musée Guimet, *Musée national des arts asiatiques-Guimet*, 6, place d'Iéna-75116 Paris. <http://www.guimet.fr/fr/>. Zuletzt eingesehen am 23.10.2014.

¹³¹⁶ Vgl. Seidlitz 1905, 181–197; Musée Guimet, *Musée national des arts asiatiques-Guimet*, 6, place d'Iéna-75116 Paris. <http://www.guimet.fr/fr/>. Zuletzt eingesehen am 23.10.2014.

¹³¹⁷ Vgl. Seidlitz 1905, 182 f.; W. v. Seidlitz diagnostiziert in seinem Artikel „Ein deutsches Museum für asiatische Kunst“ in der *Museumskunde* 1905 einen regelrechten Wettkampf, welches Land als erstes über ein Museum für ostasiatische Kunst verfügt. Hierfür werden in dem Artikel die musealen und sammlungsspezifischen Entwicklungen in England, Frankreich, Österreich, den U.S.A. und Deutschland vorgestellt. Seidlitz favorisiert in seiner ersten Fassung vom Februar 1903, die nur einer eingeschränkten Leserschaft bzw. Öffentlichkeit zugänglich war und deren Ende aus der Fassung von 1905 gestrichen worden ist, die Einrichtung eines Reichsmuseums für ostasiatische Kunst in Berlin favorisiert. In der Zeit zwischen der ersten Veröffentlichung und der Fassung des Artikels, der in der *Museumskunde* veröffentlicht worden ist, ist W. v. Seidlitz zu der Erkenntnis gekommen, dass für ein derartiges Projekt in Deutschland die erforderlichen Rahmenbedingungen nicht vorliegen würden. Dennoch spricht er sich für einen Ausbau einiger Sammlungen asiatischer Kunst aus. Vgl. Seidlitz 1905, 181.

¹³¹⁸ Vgl. Fischer 1913b, VII.

Verein mit der Prämisse, das Museum für Ostasiatische Kunst zu fördern und die Stadt bezüglich der Unterhaltungskosten des zukünftigen Museums zu entlasten.¹³¹⁹ Im Juni 1909 beschloss der Rat der Stadt Köln für die Sammlung ostasiatischer Kunst von Adolf Fischer ein eigenes Museum zu errichten. Es sollte kein „Prachtbau“ errichtet werden, „sondern ein Schatzhaus, das Kunst birgt.“¹³²⁰ „Kunst sollte lebendig gemacht werden.“¹³²¹ Das Museum für Ostasiatische Kunst wurde an das Kunstgewerbemuseum am Hansaring angebaut.¹³²² Das sollte der örtlichen Zentralisierung der städtischen Museen in Köln dienen.¹³²³ Die Front des Museums lag an der (damals) nicht sehr verkehrsreichen Bremer Straße¹³²⁴ und dem Gereonswall.¹³²⁵ Der Eingang erfolgte durch das Kunstgewerbemuseum am Hansaring 32a.¹³²⁶ Der Anbau für das Museum für Ostasiatische Kunst setzt sich zwar architektonisch vom Bau des Kunstgewerbemuseums ab, es wurde jedoch kein architektonischer Stil gewählt, der die inhaltliche Widmung des Gebäudes von außen widerspiegelt.¹³²⁷ Adolf Fischer begründete diese Entscheidung in seinem Aufsatz im »Der Cicerone«, in dem er darlegt, dass er

zu der Erkenntnis gekommen sei, dass der ostasiatische Baustil sich keineswegs zu Museumszwecken eignet (...) und ein künstliches Verpflanzen eines fremden Baustils etwas Verlogenes ist (...), es mit den hiesigen Verhältnissen nicht in Einklang zu bringen ist.¹³²⁸

Der Anbau zeichnet sich durch eine gegenüber dem Museum für Angewandte Kunst abweichende Geschosshöhe, eine davon divergierende Fassadengliederung, der „Hausstein-Fassade“,

¹³¹⁹ Vgl. Fischer 1913b, VII.; Wiesner 1984, 15.

¹³²⁰ Vgl. Fischer-Wieruszowski 1922, 34.

¹³²¹ Vgl. ebd. 33.

¹³²² In der Sammlung des Kunstgewerbe-Museum befinden sich historisch bedingt Objekte aus dem ostasiatischen Kontext [Dabei handelt es sich hauptsächlich um Objekte aus der Sammlung O. v. Falke. (Vgl. Klesse 1981, 9]. Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1910a, 117–122, Saal XVII. Orientalisches Kunstgewerbe. Der „IX. und X. Jahresbericht für die Etatjahre 1899 und 1900, nebst Mitteilungen über das Kunstgewerbe-Museum [Köln 1901] des Kölnischen Kunstgewerbevereins titulierte die „Japansammlung“ als „etwas rückständig“.

¹³²³ Vgl. Fischer 1913a, 2; Fischer 1913b, VIII.

¹³²⁴ Die Bremer Straße ist die heutige Adolf-Fischer-Straße. Vgl. Wiesner 1984, 18.

¹³²⁵ Vgl. Menne-Thomé 1980, 247, Abb. 270, Lageplan der Museen an Gereonswall, Bremer Str. und Hansaring, dort findet sich auch ein Schema der räumlichen Anordnung bzw. der Nachbarschaft der drei Museen (Museum für ostasiatische Kunst, Museum Schnütgen, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln).

¹³²⁶ Vgl. Fischer 1913b, VII; Fischer 1913a, 2,4; Adolf Fischer war nicht sehr zufrieden mit dem formalen baulichen Zusammenhang des Museum für Ostasiatische Kunst und dem Museum für Kunstgewerbe am Hansaring. In seinem Aufsatz betont Fischer besonders, dass zwischen den beiden Museen nur ein rein räumlich-architektonischer Zusammenhang bestehen würde und beide Museen inhaltlich vollkommen andere Ziele verfolgen würden. Des Weiteren betont er, dass beide Institutionen über keinen gemeinsamen Verwaltungsapparat verfügen. Dto., VIII. Wiesner schreibt in seinem Band „Zum 75-jährigen Jubiläum des Museums“: » „Das Museum für Ostasiatische Kunst, Sammlung Adolf Fischer“ bildet eine selbstständige Abteilung des Kunstgewerbemuseums«, vgl. Wiesner 1984, 16; Menne-Thomé 1980, 246 f., Abb. 269, Fassadenschema des Entwurfs von 1910 für das Museum für ostasiatische Kunst).

¹³²⁷ Vgl. Fischer 1913b, VIII; alle drei Museen sowie deren damalige Räumlichkeiten sind trotz ihrer architektonischen Nähe eigenständig und voneinander unabhängig. Vgl. Menne-Thomé 1980, 299, s. a. S. 247, Abb. 270, S. 248, Abb. 271 f.

¹³²⁸ Vgl. Fischer 1913a, 4.

und der „mächtigen Bedachung als ein selbstständiges Gebäude“ aus.¹³²⁹ Das Grundstück am Gereonswall beherbergt zu Baubeginn bereits das Museum für Angewandte Kunst und den kurz vor der baulichen Vollendung stehenden Anbau für die Sammlung Schnütgen.¹³³⁰ Das Gebäude für die beiden anderen Museen stammten von dem Kölner Architekten Franz Brantzky,¹³³¹ der die Pläne für das Museum Ostasiatischer Kunst in Kiel von Adolf Fischer und Georg Pauly entsprechend den Kölner Gegebenheiten angepasst und überarbeitet hat.¹³³²

Die räumliche Nähe der Museen zueinander führte in der Gründungsphase des Museums zu einigem Wirbel zwischen dem Stifter, der Stadt Köln und dem Direktor des Kunstgewerbemuseums Max Creutz.¹³³³ Dieser Konflikt wurde jedoch einen Tag vor der Grundsteinlegung dadurch beigelegt, dass Adolf Fischer der Beschluss der Verfassungskommission mitgeteilt wurde: Das Museum für Ostasiatische Kunst solle ein selbstständiges Museum der Stadt Köln darstellen und nur in einem architektonischen Zusammenhang zum Kunstgewerbemuseum stehen. Dem Stifter Herrn Adolf Fischer wird der Titel „Direktor des Museum für Ostasiatische Kunst“ durch den Oberbürgermeister Wallraf verliehen.¹³³⁴ Das Ehepaar Fischer fühlte sich der Leitidee der „Weltkunst“ verbunden und vertrat die Auffassung, dass „die europäische und die ostasiatische Kunst ebenbürtig und gleichberechtigt seien.“¹³³⁵ Adolf Fischer verfocht die visionäre Ansicht, „die Besucher sollten Gelegenheit haben, sich christliche Kunst im Schnütgen Museum und danach buddhistische Kunst im benachbarten Museum für Ostasiatische Kunst anzuschauen.“¹³³⁶ Direktor Fischer ging somit von der Äquivalenz „christlicher und buddhistischer Kunst“ aus. Diese Auffassung war und ist bis „heute keine Selbstverständlichkeit.“¹³³⁷

Die Gründung des ersten Museum für Ostasiatische Kunst in Europa war somit durch die erstmalige eigenständige Musealisierung seiner Objekte in einer diesem Zweck singular gewidmeten musealen Institution (außerhalb von Kunstgewerbemuseen) charakterisiert und daher von besonderer Bedeutung.¹³³⁸ Unterstrichen wurde dieser Impetus von visionären Aussagen

¹³²⁹ Vgl. Fischer 1913a, 4.

¹³³⁰ Vgl. Wiesner 1984, 18 f.; Menne-Thomé 1980, 218–219.

¹³³¹ Vgl. Menne-Thomé 1980, 218–221, 246–249; Fischer 1913b, VIII.

¹³³² Vgl. Fischer 1913a, 4.

¹³³³ Vgl. ebd.

¹³³⁴ Vgl. Voges 1986, 18. Am 24.01.1911 wurde der Grundstein für das Museum für Ostasiatische Kunst in Köln gelegt.

¹³³⁵ Vgl. <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 13.03.2017.

<https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Museum>. Zuletzt eingesehen am 19.02.2019.

¹³³⁶ Vgl. ebd.

¹³³⁷ Vgl. ebd.

¹³³⁸ Vgl. Fischer 1913b, VI, nach Ansicht Fischers bedarf es eines eigenen Rahmens, in dem das Künstlerische bewertet wird, „um den Aufgaben, die einem Museum für Ostasiatische Kunst gestellt sind, gerecht zu werden“. Dazu gehört die sinngemäße Darstellung der Eigenart und des in den verschiedenen Epochen herrschenden Geistes.

des Stifters und Gründungsdirektors, der nicht allein seine Institution auf Augenhöhe mit den benachbarten beiden Museen sah, sondern auch die zu rezipierende Kunst gleichberechtigt in den kultur- sowie kunsthistorischen Kategorisierungen ansiedelte. Adolf Fischer erkannte einen Wandel in der Rezeption der ostasiatischen Kunst in dem Sinne, als dass das interessierte Publikum und Kunstkenner die „ostasiatische Kunst nicht als Ansammlung ethnografischer Kuriositäten“ ansahen und dieser „einen gleichberechtigten Platz neben der europäischen Kunst“ einräumten.¹³³⁹

Die Auseinandersetzung um die formale Unabhängigkeit des Museum für Ostasiatische Kunst spiegelt den Konflikt um die Relevanz der ostasiatischen Kunst als eigene wichtige museale Sparte wider. In dieser Auseinandersetzung ging es auch darum, der Kunst Ostasiens einen höheren Stellenwert als den bis dahin dieser zugestandenen zu etablieren.¹³⁴⁰ Die Sammlung Adolf Fischer konnte auf der Basis einer Widmung nur durch die Zusicherung an die Stadt Köln gebunden werden, dass diese Sammlung ein eigenes Museum erhielt. Das Museum sollte formal und wirtschaftlich komplett unabhängig sein und Adolf Fischer dessen Direktor. Nach dessen Ableben war seine Frau Frieda Fischer¹³⁴¹ als Nachfolgerin im Amt vorgesehen.¹³⁴² Dieser Stifterwille wird bis heute dahingehend berücksichtigt, als dass das Museum für Ostasiatische Kunst seine Eigenständigkeit innerhalb der Museen der Stadt Köln bewahrt hat. Der ursprüngliche Bau ist jedoch im Zweiten Weltkrieg am 29. Juni 1943 zerstört worden.¹³⁴³ Die musealen Objekte waren ausgelagert, somit gab es nur geringfügige Kriegsverluste.¹³⁴⁴

1977 wurde das Museum am Aachener Weiher wieder neu eröffnet.¹³⁴⁵ Die Stadt Köln hat 1966 den ehemaligen Schüler Le Corbusiers und japanischen Architekten Kunio Maekawa¹³⁴⁶

¹³³⁹ Vgl. Fischer 1913b V f.; s. a. <https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Museum>. Zuletzt eingesehen am 19.02.2019.

¹³⁴⁰ S. hierzu vgl. Seidlitz 1905, 115–146.

¹³⁴¹ Frieda Fischer unterschreibt das Vorwort der vierten Auflage des Kataloges zur Dauerausstellung 1927 mit dem Namen Frieda Fischer-Wieruszowski.

¹³⁴² Vgl. Goepper 1983, 14–16; Goepper 1987, 241. Der 1909 für das Museum gegründete Förderverein „Vereins zur Förderung des stadtcölnischen Museum für Ostasiatische Kunst“ sowie einige Kölner Stifter unterstützten zwei Ankaufsfahrten Adolf Fischers in den Jahren 1909 und 1912. Vgl. <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Foerdererkreis>. 1989 hat sich der „Fördererkreis des Museums für Ostasiatische Kunst e.V.“ neu gegründet. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017.

¹³⁴³ Vgl. Goepper 1987, 241.

¹³⁴⁴ Vgl. ebd.

¹³⁴⁵ Vgl. Goepper 1987, 241; Goepper 1983, 22; <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Museum>. Zuletzt eingesehen am 15.03.2017. Der Bau wurde zu jeweils einem Drittel von der Stadt Köln, dem Land Nordrhein-Westfalen und dem Bund finanziert. Wandtext: Baugeschichte, zu Beginn des Ausstellungsbereichs des Museum für Ostasiatische Kunst. (Stand Sommer 2019).

¹³⁴⁶ Kunio Maekawa * 14.05.1905 Niigata, Präfektur Niigata–† 27. Juni 1986, Tokio. Vgl. Ströcker 1995, 13–26; <http://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Maekawa-Kunio/49940>. ©2017 Encyclopædia Britannica, Inc. Zuletzt eingesehen am 15.03.2017.

mit der Planung und Konzeption beauftragt.¹³⁴⁷ Der Bau wird geprägt durch seine strengen kubischen Elemente. Diese verfügen alle über eine konkrete Funktion und sind bis auf den Bereich des Museumsmagazins, das zweistöckig ist, einstöckig gebaut.¹³⁴⁸ Alle Teile des architektonischen Ensembles sind „pavillonartig gegliedert.“¹³⁴⁹ Die Architektur ist gleichzeitig durch ihre strenge Klarheit und Transparenz charakterisiert und rekurriert auf der „japanischen Ständerbauweise.“¹³⁵⁰

Das Museum ist mit braunen, in Japan hergestellten und für Kunio Maekawa charakteristischen Fliesen verkleidet.¹³⁵¹ Der Museumsbau rezipiert zum einen die japanische Architektur und zum anderen ist er durch den Einfluss Le Corbusiers auf Kunio Maekawa geprägt. Diese besondere Verbindung ist dadurch gekennzeichnet, dass ein europäisch sozialisierter Rezipient vorwiegend die Elemente der japanischen Architektur hervorheben wird, während ein japanischer Rezipient den Einfluss Le Corbusiers besonders betonen wird. Das ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass es sich bei Kunio Maekawa in den Augen seiner Kritiker um einen „nicht

Kunio Maekawa war 1966, zum Zeitpunkt der Beauftragung durch die Stadt Köln für den Entwurf des Museums, der bekannteste japanische Architekt. Vgl. Goepfer 1983, 22.

¹³⁴⁷ Vgl. Goepfer 1983, 22; Klein 1987, 241; Wandtext: Baugeschichte, zu Beginn des Ausstellungsbereichs des Museum für Ostasiatische Kunst. (Stand Sommer 2019). <https://japan-architect.jimdo.com/japanese-architects/maekawa-kunio-前川國男/>. Zuletzt eingesehen am 15.03.2017.

Die Ausführung wurde durch das Kölner Architektenteam Berner und Jacobs durchgeführt, die Innenausstattung erfolgte durch Wolfgang Döring, Düsseldorf. Vgl. Goepfer 1983, 22. <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017.

Das Museum, der Innengarten, das Foyer und die Ausstellungsräume sowie die Esplanade stehen seit 2012 unter Denkmalschutz – ähnlich wie einige Bauten Maekawas in Japan. [Das von Kunio Maekawa entworfene Museum für Westliche Kunst im Ueno Park in Tokio ist seit 2016 auf der UNESCO-Weltkulturerbeliste.

http://www.gotokyo.org/de/tourists/topics_event/topics/160725/topics.html.

<http://www.nmwa.go.jp/en/about/index.html>. Zuletzt eingesehen 20.03.2017.], Reynolds 2001, „Maekawa Kunio and the emergence of Japanese modernist architecture“ für einen Überblick über das Werk und die Bedeutung Kunio Maekawas.

¹³⁴⁸ Vgl. Ströber 1995a, 24.

¹³⁴⁹ Vgl. ebd., 23.

¹³⁵⁰ Vgl. Wandtext: Baugeschichte; zu Beginn des Ausstellungsbereichs des Museum für Ostasiatische Kunst (Stand Sommer 2019).

¹³⁵¹ Vgl. Ströber 1995a, 24; Reynolds 2001, 235, Figure 145, „Saitama community Center, by Maekawa. Detail of ceramic tile“. Abbildung der für Maekawas Architektur typischen Kacheln. Das *Saitama Prefecture Museum* (1969–1971) [S. 238, Figure 149], das *Tokyo Metropolitan Museum of Art* (1975) [S. 240, Figure 149] sowie das *Hisokai City Museum* (1976) [S. 241, Figure 150] sind architektonische Beispiele für Museumsbauten von Kunio Maekawa, die in etwa zeitlich parallel zum Museum für Ostasiatische Kunst in Köln entstanden sind. Alle vier Museen sind in einen umgebenden Landschaftspark eingebettet, weisen die typischen dunklen Kacheln auf und sind in einer pavillonartigen Struktur gebaut. Auch weisen die drei japanischen Museen eine in der Fläche variierende „Plaza“ vor dem Museumsgebäude auf, um die Gebäude etwas von den an ihnen vorbeiführenden Straßen zurückzunehmen. Die Architektur ist sehr funktional und minimal gehalten. Das *Saitama Prefecture Museum* verfügt z.B. wie das MOK über einen innenliegenden, offenen, vom Gebäude umfassten Steingarten. Die Gebäude sollen sich ausnahmslos in die umgebenden Parks einpassen. Maekawas Ziel war es dabei, eine vermittelnde Übergangszone zwischen der Außenwelt und dem hoch-ästhetischen Innenraum mit seinen Ausstellungsobjekten zu schaffen. Vgl. Reynolds 2001, 237, 234–242.

ausreichend japanischen Architekten“ handelt.¹³⁵² Diese Oszillation zwischen den beiden architektonischen Modernen des 20. Jahrhunderts in Japan bzw. in Europa ist im Kontext des historisch gesehen ersten Museum für ostasiatische Kunst in Europa besonders hervorzuheben. Der Wandtext zur „Baugeschichte des Museums“ zu Beginn des Ausstellungsrundganges drückt dieses Phänomen treffend aus: „So entstand nicht nur ein Museum Ostasiatischer Kunst, sondern ein ‚ostasiatisches Museum‘“, wie es im Volksmund titulierte würde.¹³⁵³ Der Innenhof des Museums ist nach dem Beispiel japanischer Landschaftsgärten als Meditationsgarten konzipiert worden.¹³⁵⁴ Der japanische Bildhauer Masayuki Nagare¹³⁵⁵ legte ihn „nach dem Vorbild zen-buddhistischer Gärten an, die als kosmische Miniaturlandschaften ein Sinnbild des Makrokosmos darstellen.“¹³⁵⁶

1995 wurde das Museum architektonisch erweitert, die Verwaltung des Museums zog in den hinteren Bereich des Gebäudes,¹³⁵⁷ während im Keller neue Depotflächen eingerichtet wurden.¹³⁵⁸ So konnte die Ausstellungsfläche um 450 m² erweitert werden. Seitdem verfügt sie über Tageslicht.¹³⁵⁹ Das museale Display, die Inneneinrichtung und die Vitrinengestaltung

¹³⁵² Vgl. Reynolds 2001, 101, s. a. Hein 2006, 496 (491–497), <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0096144205282572>. Zuletzt eingesehen am 15.03.2017.

¹³⁵³ Vgl. Wandtext: Baugeschichte, zu Beginn des Ausstellungsbereichs des Museum für Ostasiatische Kunst. (Stand Sommer 2019).

¹³⁵⁴ Vgl. Goepper 1987, 241; <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017.

¹³⁵⁵ Masayuki Nagare * 04.02.1923, Nagasaki, Japan. Masayuki Nagare ist einer der angesehensten und bekanntesten japanischen Künstler und Bildhauer der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Vgl. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199239665.001.0001/acref-9780199239665-e-1888>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017. A Dictionary of Modern and Contemporary Art (2 ed.)

Ian Chilvers and John Graves-Smith, Online Publication 2009, Oxford. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017.

<http://www.nagaremasayuki.com/flash-en/index.html>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017.

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198604761.001.0001/acref-9780198604761-e-2474>.

The Oxford Dictionary of Art (3 ed.), Ian Chilvers, Online Publication 2004, Oxford. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017. Ströber 1995b, 27–29.

Die Insel in der Wasserfläche des Aachener Weihers vor der Terrasse des Museums ist genauso wie die dort aufgestellte Skulptur „Fahne im Wind“ von Masayuki Nagare aus Granit gefertigt.

¹³⁵⁶ Vgl. <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017. Wandtext: Baugeschichte, zu Beginn des Ausstellungsbereichs des Museum für Ostasiatische Kunst. (Stand Sommer 2019).

¹³⁵⁷ Den Bereich des Gebäudes, der vorher für das Depot reserviert war. Vgl. <http://www.steiner.archi/?p=2183#more-2183>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017.

¹³⁵⁸ Vgl. ebd. An der architektonischen Erweiterung war der auch am Bau des Museums beteiligte Architekt Joachim Jacobs zuständig; Schlombs 1995, 4–12.

¹³⁵⁹ Mögliche Sonderausstellungen und die Dauerausstellung selbst müssen sich nun nicht mehr die zur Verfügung stehende Fläche teilen. Vgl. <http://www.steiner.archi/?p=2183#more-2183>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017.

dieses Bereichs wurden von Jürg Steiner entwickelt.¹³⁶⁰ Das Konzept der „Tageslicht- und Kunstlichtplanung“ (Lichtgrids) wurde von Robin Uber entworfen.¹³⁶¹

8.1.3 Kommentierter Ausstellungsrundgang

Der Rundgang durch die Dauerausstellung des Museum für Ostasiatische Kunst gliedert sich um den quadratischen japanischen Garten im Innenhof sowie einen „japanischen Seegarten.“¹³⁶² Der Garten soll die Beziehung zur Umwelt und die Veränderungen, die durch Tages- und Jahreszeiten entstehen, symbolisieren sowie die enge Naturverbundenheit der ostasiatischen Kultur widerspiegeln. Den Rezipienten soll die Option geboten werden, „ihre geistigen Energien in einer von Menschenhand gestalteten Natur zu sammeln und zu regenerieren.“¹³⁶³ Dem Garten wohnt in diesem Sinne ein kontemplativer Charakter inne. Der Garten ist nach der purifizierten Überarbeitung durch Masayuki Nagare 1995 ein Element der ständigen Sammlung.¹³⁶⁴

Durch das großzügige Foyer¹³⁶⁵ geleitet, beginnt der Rundgang innerhalb eines großen quadratischen Saales,¹³⁶⁶ der in unterschiedliche Raumsegmente unterteilt ist. Die verschiedenen Ausstellungsabschnitte können durch die Rezipienten auf mäanderndem Weg erschlossen werden.¹³⁶⁷ Die Abfolge in der Dauerausstellung orientiert sich thematisch an den Sammlungsinhalten des Museums.¹³⁶⁸ Das Ausstellungsdisplay soll sich an der Größe der Objekte orientieren.¹³⁶⁹ Ein besonderer Fokus bei der Konzeptualisierung des musealen Displays wurde auf

¹³⁶⁰ Vgl. <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 30.03.2017; <http://www.steiner.archi/?p=2183#more-2183>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017.

¹³⁶¹ Vgl. <http://www.lichtplan.de/projectlist.html#museum>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017.

¹³⁶² Vgl. Ströber 1995a, 25. Vgl. Wandtext: Baugeschichte, zu Beginn des Ausstellungsbereichs des Museum für Ostasiatische Kunst. (Stand Sommer 2019).

¹³⁶³ Vgl. Schlombs 1995, 6.

¹³⁶⁴ Vgl. Wandtext: Baugeschichte, zu Beginn des Ausstellungsbereichs des Museum für Ostasiatische Kunst. (Stand Sommer 2019).

¹³⁶⁵ Der Architekt Kunio Maekawa hat bei seinen Museumsentwürfen besonders großen Wert auf die großzügige Gestaltung des Foyers gelegt. Aus Sicht Maekawas handelt es sich bei dem Eingangsbereich eines Museums um einen Raum, der möglichst weitläufig gestaltet sein soll, denn die großzügig konzipierte Eingangshalle eines Museums soll dem Besucher ein „angenehmes Raumgefühl vermitteln“. https://www.museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2002_49. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017. [Eröffnung des Neubaus 1977 – Eine neue Heimat für die ostasiatische Kunst Kölns, Bild der 49. Woche, 2. bis 9. Dezember 2002. Interview mit Kunio Maekawa im Kölner Stadtanzeiger aus Anlass der Eröffnung des MOK, von Werner Krüger, veröffentlicht am 05.12.1977]. Ströber 1995a, 24.

¹³⁶⁶ Bis zum Umbau des Museums 1995 war das der Ausstellungstrakt des Museums.

¹³⁶⁷ Vgl. Grundrissabbildungen in: Goepper 1983, 7, Goepper 1987, 244; <http://www.steiner.archi/?p=1554>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017. [Im Licht des Großen Buddha – Schätze des Tōdaiji-Tempels, Nara, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln 01/1999, Grundriss des großen Ausstellungssaales des MOK mit einem Eindruck der Raumaufteilung und der Verteilung der Wände im Raum.

¹³⁶⁸ Vgl. Goepper 1983, 27.

¹³⁶⁹ Vgl. Goepper 1983, 26 f.; ders. 1987, 241; Schlombs 1995, 6 f.

den Aspekt des möglichst simplen und schnellen Wechsels der Objekte gelegt.¹³⁷⁰ Zum einen dient das ihrem Schutz und zum anderen soll den Besuchern durch eine gewisse Mobilität der Objekte innerhalb des musealen Displays eine möglichst hohe Vielfalt und Abwechslung geboten werden. Der intendierte lokale Austausch der Objekte hat somit nicht singular konservatorische Zwecke, sondern es sollen vielmehr mithilfe dieses didaktischen Kunstgriffes die Rezipienten zum wiederholten Besuch des Museums animiert werden.¹³⁷¹

Innerhalb des Ausstellungsrundganges werden Objekte aus den verschiedenen Sammlungen des Museums nacheinander in Galerien präsentiert. Die einzelnen Objekte werden auf der Meta-Ebene innerhalb einer thematischen Präsentation gezeigt.¹³⁷² Innerhalb des Museums soll eine „ganzheitliche Herangehensweise“ gezeigt werden. Dabei sollen die Objekte der verschiedenen Gattungen gemeinschaftlich präsentiert werden, sodass der Betrachter in die Lage versetzt wird, Einsichten in die „Lebenswelt“ der ostasiatischen Kultur zu gewinnen.¹³⁷³ Zudem sollen Erkenntnisse und Rückschlüsse evoziert werden, die innerhalb einer klassischen, dem kunsthistorischen Kanon folgenden Präsentation, gekennzeichnet durch „europäische Gattungsbegriffe“ und einer nach „Materialgruppen getrennten chronologischen Abfolge“, nicht möglich wären.¹³⁷⁴

Die beiden architektonischen Ausstellungsbereiche bestehend aus der alten Dauerausstellung [1977–1995] und dem nach dem Umbau [1995] dazugewonnenen Teil, ergänzen sich, weil sie unterschiedliche Objektkategorien beherbergen.¹³⁷⁵ Die bereits vor 1995 bestehenden Räumlichkeiten beinhalten „buddhistische Kunst, Literatenmalerei, Stellschirmmalerei und Holzschnitte.“¹³⁷⁶ Daraus resultiert eine „Skulpturen-, Gemälde- und Grafikgalerie“, die kaum „Kunsthandwerk“ beinhaltet.¹³⁷⁷ Der 1995 hinzugekommene Ausstellungsabschnitt ist dem Kunsthandwerk gewidmet und soll vertiefende Einsichten in die ostasiatische Lebenskultur vermitteln.¹³⁷⁸ So wird auch die Bestattungskultur als ein Teil des Lebens in diesem Bereich durch archäologische Funde gewürdigt.¹³⁷⁹ Auch das sog. Gelehrtenzimmer ist hier räumlich

¹³⁷⁰ Vgl. Goepper 1983, 26 f.; ders. 1987, 241; Schlombs 1995, 6 f.

¹³⁷¹ Vgl. Goepper 1983, 26.

¹³⁷² Vgl. Schlombs 1995, 6.

¹³⁷³ Vgl. Schlombs 1995, 6.

¹³⁷⁴ Vgl. ebd., 6 f.; dort werden das museale Display und die dahinterliegenden Absichten weitergehend erläutert.

¹³⁷⁵ Vgl. Schlombs 1995, 7.

¹³⁷⁶ Vgl. ebd., Abb. 5 „Blick auf den Buddhismus-Raum“, MOK, Inv.-Nr. AC412.

¹³⁷⁷ Vgl. Schlombs 1995, 7.

¹³⁷⁸ Vgl. ebd.

¹³⁷⁹ Vgl. ebd.

installiert.¹³⁸⁰ An den Bereich der Sonderausstellung anschließend, der Teil des Museums, in dem bis zum Umbau 1995 der ehemalige Verwaltungstrakt lokalisiert war, befindet sich heute die Korea- und die Japan-Galerie.¹³⁸¹ In den beiden Galerien stehen die Objekte der Sammlung aus Korea und Japan in einem besonderen Fokus. Seit 2012 steht das Gebäude unter Denkmalschutz.¹³⁸²

Der Bereich des großen Ausstellungssaales (Dauerausstellungs-/Sonderausstellungsbereich 1977) verfügt über weiße Wände, die zum Teil mit Ausstellungsabschnitten alternieren, die entweder mit einer aus hellem Holz bestehenden Vitrinenarchitektur gestaltet sind oder den Hintergrund für variierende Objekte darstellen. Das Display wird durch große, teilweise eingebaute Vitriten und Podeste unterschiedlichster Größe sowie frei stehenden Vitriten geprägt.¹³⁸³ Die Übergänge zwischen den Abschnitten der Ausstellung erfolgen fließend. Dabei wird auf trennende Türen mit der Absicht verzichtet, einen größeren Raumeindruck bei den Besuchern zu evozieren.

Die einzelnen Abschnitte besitzen einführende Saaltexpte auf weißem Untergrund sowie kürzere Texte zu den jeweiligen Objekten. Der helle Sisalboden harmoniert optisch mit den aus Sen-Esche bestehenden Vitriten.¹³⁸⁴ Innerhalb der gesamten Ausstellung wird eine sehr zurückgenommene, in den Decken integrierte oder unterhalb von diesen angebrachte Lichttechnik verwendet. Der 1995 dazugewonnene Teil der Ausstellungsfläche verfügt über Tageslicht, das bei Bedarf durch Außen-Rollos verschattet werden kann. Der Boden in diesem Bereich besteht aus Muschelkalk, die Vitriten sind aus hellem Eschenholz.¹³⁸⁵ Die Trennwandelemente sind aus Glas und Holz gefertigt, sie erlauben auf elegante Weise eine Vielzahl von Objekten aus

¹³⁸⁰ Vgl. Brusis 1995, 40, Abb. 5, „Das neu eingerichtete Gelehrtenstudio mit chinesischen Möbeln der späten Ming-Dynastie (zw. 1600 und 1650)“, Foto: Lothar Schnepf; Schlombs 1995, 7.

¹³⁸¹ Vgl. Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Grundriss des Erdgeschosses, 02.12.1969, Maßstab 1:1000, Dipl. Ing. H. Berner BDA, Köln; Dipl. Ing. J. Jacobs, BDA, Köln, Veit-Stoß-Str. 18, 50933 Köln. [Museum für Ostasiatische Kunst Köln].

Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Grundriss des Erdgeschosses. Nutzung 2019: 1.) Kasse, Buchladen, Garderobe, Toiletten, 2.) Vortragssaal 3.) Bistro, Salon & Metzgerei Schmitz im MOK 4.)–14.) Ausstellung, [4.)–10.) 17.11.2018–06.10.2019 Sonderausstellung zum 40-jährigen Jubiläum des MOK am Aachener Weiher, „Alles unter dem Himmel“, 11.) Ständige Sammlung/Dauerausstellung, 12.) Korea-Galerie, 13./14.) Japan-Galerie

vgl. Ausst.-Kat. Köln 2019, 40 für die Grundrissabbildung. Die Nummerierungen entsprechen sich, währenddessen die architektonischen Bezüge dem Stand von 2019 in der hiesigen Aufzählung entsprechen.

¹³⁸² Vgl. Wandtext: Baugeschichte, zu Beginn des Ausstellungsbereichs des Museum für Ostasiatische Kunst. (Stand Sommer 2019).

¹³⁸³ Vgl. Goepper 1983 26 f.; ebd. 1995, 8.

¹³⁸⁴ Vgl. Goepper 1983, 27; Schlombs 1995, 8, Abb. 6, „Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Innenansicht des neuen Ausstellungsflügels mit Mustervitrine“.

¹³⁸⁵ Vgl. <http://www.steiner.archi/?p=2183#more-2183>. Zuletzt eingesehen am 20.03.2017; ebd. 1995, 9.

möglichst vielen Perspektiven zu erfassen.¹³⁸⁶ Es handelt sich um eine modulare, raumgliedernde, jedoch „möglichst flexible“ Ausstellungsarchitektur.¹³⁸⁷ Dabei kann gleichzeitig die gesamte Raumflucht durch diese Wandelemente hindurch von den Rezipienten erfahren werden, wodurch die Architektur von Kunio Maekawa dichotom mit den Objekten des Museums rezipiert werden kann. In dieser Form wird es den Besuchern ermöglicht, die ostasiatische Kultur in unterschwellig verschränkter architektonischer wie materieller Form zu erleben.

8.1.4 Analyse der musealen Inszenierung

Das Museum für Ostasiatische Kunst ist historisch bedingt das erste, das seit seiner Gründung den alleinigen Fokus auf ostasiatische Kunst in Europa gerichtet hat. Es verfügt nicht nur singular historisch, museologisch und institutionell über eine bedeutende Sammlung, sondern ist bis heute auch als Zentrum ostasiatischer Kultur bekannt.¹³⁸⁸ Die Parallelität der herausragenden japanischen Architektur Kunio Maekawas und den Objekten der Sammlung unterstreicht in wechselseitiger Eintracht diese beiden jeweils für sich solitärhaften Aspekte. In institutionenhistorischer Hinsicht, in Bezug auf das Display von 1913, sowie dem zweiten Museumsbau am Aachener Weiher von 1977, bezieht sich das heutige, sehr zurückgenommene und besucherfreundliche Display gleichermaßen auf die eigene Historie wie auch auf den Ursprungskontext und die singulären Objektbiografien. Insofern findet innerhalb des musealen Displays eine subtile Kontextualisierung der Objekte in den ostasiatischen Kontext statt und wirkt der Dekontextualisierung explizit entgegen.

An das großzügige Foyer des Museums grenzt ein Café, der Museumsshop, eine Bibliothek sowie Lese- und Seminarräume an.¹³⁸⁹ Diese laden das Publikum zum Verweilen oder Entdecken ein. Über den Museumsdienst der Stadt Köln und den Förderverein des Museums wird ein vielfältiges Workshop-/Vermittlungsprogramm angeboten. Es werden verschiedene

¹³⁸⁶ Vgl. Schlombs 1995, 8.

¹³⁸⁷ Vgl. Schlombs 1995, 8.

¹³⁸⁸ Vgl. <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Programm>. Zuletzt eingesehen am 29.03.2017.

¹³⁸⁹ Vgl. Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Grundriss des Erdgeschosses. Nutzung 2019: 1.) Kasse, Buchladen, Garderobe, Toiletten, 2.) Vortragssaal 3.) Bistro, Salon & Metzgerei Schmitz im MOK 4.)–14.) Ausstellung, [4.]–10.) 17.11.2018–06.10.2019 Sonderausstellung zum 40-jährigen Jubiläum des MOK am Aachener Weiher, „Alles unter dem Himmel“, 11.) Ständige Sammlung/Dauerausstellung, 12.) Korea-Galerie, 13./14.) Japan-Galerie;

vgl. Ausst.-Kat. Köln 2019, 40 für die Grundrissabbildung. Die Nummerierungen entsprechen sich, währenddessen die architektonischen Bezüge dem Stand von 2019 in der hiesigen Aufzählung entsprechen.

temporäre Sonderausstellungen in Korrespondenz zur Sammlung präsentiert.¹³⁹⁰ Die Sammlung des Museum für Ostasiatische Kunst ist in ausgesuchten Werken, die Höhepunkte der Sammlung über die Homepage erfahrbar¹³⁹¹ und über die Datenbank *Kulturelles Erbe Köln* recherchierbar.¹³⁹² Anliegen des Museum für Ostasiatische Kunst ist es, neben seiner umfassenden Darstellung der Kunst Ostasiens und seiner Sammlung, den Besuchern die kulturellen Bezüge und Hintergründe der Objekte erfahrbar zu machen.

¹³⁹⁰ Vgl. dort die Historie der Wechselausstellungen: <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Archiv>. Zuletzt eingesehen am 29.03.2017. Zu den jeweiligen Wechselausstellungen variiert das vielfältige Workshop- und Programmangebot des Museum für Ostasiatische Kunst.

¹³⁹¹ Vgl. <http://www.museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Sammlung>. Zuletzt eingesehen am 29.03.2017.

¹³⁹² Vgl. <https://mok.kulturelles-erbe-koeln.de>. Zuletzt eingesehen am 29.03.2017.

8.2 Das Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud

Das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud ist das älteste Museum der Stadt Köln.¹³⁹³ Dessen Nucleus, die Basis der Sammlung, ist die aus dem 19. Jahrhundert stammende Sammlung Wallraf.¹³⁹⁴ Das Museum lädt den Besucher ein, auf insgesamt drei Ausstellungsetagen die unterschiedlichen Sammlungsabteilungen und Themen zu erkunden.¹³⁹⁵ Das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud beinhaltet nicht allein eine der bedeutendsten musealen Sammlungen „mittelalterlicher Kunst“, sondern verfügt auch in zwei weiteren Abteilungen über eine ausgesucht hohe Qualität und Vielfalt europäischer Kunst, die einen kunsthistorischen Zeitraum von über 700 Jahren abbildet.¹³⁹⁶

8.2.1 Museumskonzeption

Die verschiedenen Abteilungen beinhalten Sammlungen der Malerei des Mittelalters, des Barock, der Kunst des 19. Jahrhunderts sowie die Graphische Sammlung und bilden insofern einen Zeitraum von ca. 1250 bis ins 19. Jahrhundert ab.¹³⁹⁷ Das Museum ist nicht allein wegen seiner Historie und Sammlungen der mittelalterlichen Malerei oder der des Barock berühmt, sondern vielmehr wegen seiner Sammlung impressionistischer und post-impressionistischer Werke.¹³⁹⁸ Dem Besucher ist es somit möglich, durch den Besuch des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud einen Querschnitt über die europäische Kunstgeschichte zu rezipieren.

8.2.2 Historie des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

Am 1. Juli 1861 wird das Wallraf-Richartz-Museum als erstes Museum der Stadt Köln und des Rheinlandes eröffnet.¹³⁹⁹ Die Eröffnung erfolgt dreißig Jahre nach dem Tod des Kölner Gelehrten und Sammlers Ferdinand Franz Wallraf¹⁴⁰⁰ und dessen testamentarischer Schenkung der

¹³⁹³ Vgl. Budde/Brockhaus/Czymbek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 8; Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1965, 11 f. Für Abbildungen und Grundrisse bezüglich des Wallraf-Richartz-Museum Köln verweise ich auf die Homepage des Museums, die einschlägige Literatur (s. Literaturverzeichnis) und das Informationsmaterial des Museums.

¹³⁹⁴ Vgl. Terlau 2001b, 51.

¹³⁹⁵ Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/besuchereinformatoren/information/>. Zuletzt eingesehen am 16.01.2017.

¹³⁹⁶ Vgl. ebd.

¹³⁹⁷ Vgl. Terlau 2001b, 51.

¹³⁹⁸ Vgl. ebd.; <http://www.wallraf.museum/das-museum/besuchereinformatoren/information/>. Zuletzt eingesehen am 16.01.2017.

¹³⁹⁹ Es wird durch die Verfasserin darauf hingewiesen, dass diese Darstellung der Historie des Wallraf-Richartz-Museum im Kontext dieser Arbeit kursorisch und fokussiert erfolgt. Die Darstellung der kompletten Historie des Museums soll und kann hier nicht geleistet werden. Aus diesem Grunde verweise ich auf die einschlägige, zitierte Literatur.

¹⁴⁰⁰ Ferdinand Franz Wallraf (* 20.07.1748, Köln–† 18.03.1824). Vgl. Terlau 2001a, 7.

umfangreichen Sammlung Wallraf an die Stadt.¹⁴⁰¹ Diese Sammlung bildet bis heute den „ideellen und materiellen Kern“ des Wallraf-Richartz-Museums.¹⁴⁰² Sie wird 1827 im ehemaligen Sitz der Kölner Erzbischöfe dem „Wallrafianum“ bezogen und zum Teil für die Öffentlichkeit geöffnet.¹⁴⁰³ Unter dem zweiten Direktor Johann Anton Ramboux¹⁴⁰⁴ setzt man sich mit dem Neubau eines Museumgebäudes auseinander, der schon länger diskutiert worden war.¹⁴⁰⁵ Aus Geldmangel war ein solcher Bau jedoch bis dahin gescheitert.¹⁴⁰⁶ Dreißig Jahre nach der testamentarischen Schenkung durch Ferdinand Franz Wallraf an die Stadt Köln wurde durch die finanzielle Unterstützung von 100.000 Talern des Mäzens Johann Heinrich Richartz¹⁴⁰⁷ der Neubau möglich. Die Spende war an die Prämisse gebunden, ein Museum durch den Architekten Joseph Velten¹⁴⁰⁸ bauen zu lassen.¹⁴⁰⁹ Das Museum wurde an der Rechtschule, dem Standort des ehemaligen Minoritenklosters, errichtet. Dafür wurden sämtliche Gebäude unter Ausnahme der Minoritenkirche und des Kreuzgangs des ehemaligen Klosters abgerissen und die erhaltenen Teile der Klosterarchitektur in den Neubau integriert.¹⁴¹⁰ 1861 wurde das Museum nach einer weiteren Spende von 100.000 Talern durch Johann Heinrich Richartz als eine der ersten bürgerlichen Museumsgründungen in Deutschland eröffnet.¹⁴¹¹ Gleichzeitig war es das erste Museum, das in einem alleinig für eine private Sammlung konzipierten Gebäude residierte.¹⁴¹² Die erste Ausstellung zeigte zeitgenössische Kunst, bevor die eigene Sammlung Einzug in das neue Gebäude hielt.¹⁴¹³

¹⁴⁰¹ Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 18.10.2016; Noelke 1987, 14; Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1965, 11 f., die Sammlung Wallraf bildet die Basis für den gesamten stadtkölnischen Kunst- und Kulturbesitz; Czymbek 2008, 271; Henkel/Scheele/Walz 2016, 107; Budde 1986, 16, (16–24); Ridler 2012, 27 f.

¹⁴⁰² Vgl. Krischel 2008a, 6; Zehnder 1986, 25, (25–33).

¹⁴⁰³ Vgl. Terlau 2001a, 7; Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1965, 12.

¹⁴⁰⁴ Johann Anton Ramboux (* 05.10.1790, Trier–† 02.10.1866, Köln).

¹⁴⁰⁵ Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 19.10.2016.

¹⁴⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁰⁷ Johann Heinrich Richartz, Kaufmann (* 15.05.1795 Köln–† 22.04 1861 ebd.). <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/wallraf-und-richartz/>. Zuletzt eingesehen am 19.10.2016.

¹⁴⁰⁸ Joseph Velten, Architekt (* 1799–† 1880).

¹⁴⁰⁹ Vgl. Budde/Brockhaus/Czymbek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 10; Budde 1986, 16 f.; Terlau 2001a, 8. Die architektonischen Planungen von Joseph Velten wurden von Julius Raschdorff (1823–1914) abgeändert, so dass der erbaute Museumsbau des Wallraf-Richartz-Museum ein gemeinsames Werk beider Architekten darstellt.

¹⁴¹⁰ Vgl. Terlau 2001a, 8; Werber 2001, 261–275 zur architektonischen Entwicklung des ersten Wallraf-Richartz-Museum und den unterschiedlichen Einflüssen auf die Architektur des Museums.

¹⁴¹¹ Vgl. Terlau 2001a, 8; Werber 2001, 261–275; Budde/Brockhaus/Czymbek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 11 f.; Zehnder 1987, 21.

¹⁴¹² Vgl. Terlau 2001a, 8. Hugo Borger beschreibt die Architektur dieses Baus „als den gotischen Bauformen verpflichtet“. Das aus seiner Sicht jedoch Wegweisende und „Vorbildliche“ sowie zugleich Überraschende war das museale Display des Wallraf-Richartz-Museums, „die Abfolge von Räumen, in welchen nüchtern, wie man es damals begriff, die Schätze der Kunst in üppig ausgespannten Räumen“ ausgestellt waren. Vgl. Borger, in: Budde/Brockhaus/Czymbek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 14.

¹⁴¹³ Vgl. Terlau 2001a, 8; Zehnder 1987, 21.

Die Sammlung des Museums wurde in den folgenden Jahren bis heute weiter ausgebaut.¹⁴¹⁴ Die ersten gezielten Ankäufe nach der Eröffnung des Museums 1861 bildeten die Basis für das neue Museumskonzept.¹⁴¹⁵ Diese gezielten Ankäufe dürfen jedoch aus heutiger Sicht nicht als programmatische Konzeption aufgefasst werden, sondern vielmehr als eine strategische Ausrichtung im Kontext der Gründung verstanden werden. Es galt die umfangreiche Sammlung des Museums gezielt zu erweitern und zu komplettieren – im Kontrast zu der vorherigen Sammlungsstrategie des privaten Sammlers. In den folgenden Jahren wurde das Museum durch seine unterschiedlichen Direktorenpersönlichkeiten geprägt.¹⁴¹⁶

1937 beschlagnahmte eine Kommission der Regierung 45 Gemälde als „Entartete Kunst“ aus der Abteilung für Moderne.¹⁴¹⁷ Am 29. Juni 1943 wurde das erste Gebäude des Wallraf-Richartz-Museum bei Luftangriffen auf Köln stark zerstört.¹⁴¹⁸ 1955 schenkte Dr. Josef Hau-brich seine *Sammlung zeitgenössischer Kunst* der Stadt Köln, die sodann in die Sammlung des Museums übergang und heute ein bedeutender Bestandteil des Museum Ludwigs darstellt.¹⁴¹⁹ 1957 wurde der Neubau, der zweite Bau für das Museum, an gleicher Stelle wie das erste Gebäude eröffnet.¹⁴²⁰ Dieses Gebäude war das erste komplett neu errichtete Gebäude für eine museale Institution nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Deutschland.¹⁴²¹

¹⁴¹⁴ Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 25.10.2016. Terlau 2001b, 51.

¹⁴¹⁵ Vgl. Budde, in Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 11 f.; Budde 1986, 16 f.; Terlau 2001a, 8.

¹⁴¹⁶ Vgl. Budde 1986, 18 f.

¹⁴¹⁷ Vgl. Terlau 2001a, 10; s. a. Terlau 2001c, 277–288; ein vorläufiger Forschungsbericht über die Ankaufspolitik des Wallraf-Richartz-Museum von 1933–1945.

¹⁴¹⁸ Vgl. Werber 2001, 261; Budde, in Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 12; Budde 1986, 19.

¹⁴¹⁹ Vgl. Terlau 2001a, 10; <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 25.10.2016. <http://www.museum-ludwig.de/de/sammlung/die-sammlung/die-sammlung-des-museum-ludwig.html>. Zuletzt eingesehen am 25.10.2016.

¹⁴²⁰ Vgl. Budde, in Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 12; Czymmek 1986, 33. Heute befindet sich in dem Bau das Museum für Angewandte Kunst. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 25.10.2016. Vgl. für Grundrissabbildungen der „Galerie der Alten Meister“, Hauptgeschoss der „Modernen Galerie“ (Anordnung 1959), Obergeschoss, Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1965, 6 f., Darstellung der beiden Grundrisse der Etagen mit dazu korrespondierender Legende; s. a. Ronte 1979, 23.

¹⁴²¹ Vgl. Klesse 1987, 225; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 03.05.2017. Das Gebäude ist von den beiden Architekten Rudolf Schwarz (* 1897–† 1961) [Vgl.: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199674985.001.0001/acref-9780199674985-e-4166>. Zuletzt eingesehen am 03.05.2017] und dessen Mitarbeiter Josef Bernard (* 1902–† 1959) entworfen worden. <https://deu.archinform.net/arch/1715.htm>; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 03.05.2017; Mundt 1990a, 111.

1968 ging die Sammlung Ludwig in den Besitz des Wallraf-Richartz-Museum über.¹⁴²² Als Resultat auf die immer größer werdende Sammlung des Museums folgte 1971 der Ratsbeschluss für den Neubau des Museums.¹⁴²³ 1975 wurde ein Wettbewerb für den Neubau des Wallraf-Richartz-Museum ausgelobt, der 1976 entschieden wurde.¹⁴²⁴ Aufgrund der angewachsenen Sammlung wurde 1976 aus den Beständen des Museums ein neues Museum gegründet, das „Museum Ludwig – Moderne Galerie“.¹⁴²⁵ 1986 wird der Museumsneubau für beide Institutionen eröffnet. Es ist ein „Doppelmuseum“¹⁴²⁶ für das neu etablierte Museum Ludwig sowie das Wallraf-Richartz-Museum an der Südost-Seite des Kölner Doms, das zwischen Dom und Rhein lokalisiert ist.¹⁴²⁷

Die Neustrukturierung der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums seit der Gründung des Museum Ludwig betraf Bestände aus vier übergeordneten kunsthistorischen Epochen. Es handelt sich um die Malerei des Mittelalters, der Renaissance, des Barocks und der Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts.¹⁴²⁸ Sie werden als Bestandteil der ständigen Sammlung des Museums präsentiert. Die Graphische Abteilung bildet einen eigenständigen Teil innerhalb der Institution.¹⁴²⁹

Eine weitere Zäsur in der Historie des Museums war das Angebot einer Schenkung des Sammlerehepaares Ludwig 1994 an die Stadt Köln, die mit der Auflage verbunden war, aus dem acht Jahre zuvor eröffneten Doppelmuseum auszuziehen und dem Wallraf-Richartz-Museum einen eigenen Bau für die „Alte Kunst“ zu errichten. Dieser Neubau wurde in unmittelbarer Nähe des historischen Rathauses, an der Nordseite von St. Alban am Rathausvorplatz

¹⁴²² Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 26.10.2016; Terlau 2001a, 11; Zehnder 1987, 21.

¹⁴²³ Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 26.10.2016; Budde, in Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 13, 18.

¹⁴²⁴ Vgl. Zehnder 1987, 21.

¹⁴²⁵ Vgl. Budde, in Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 18; Budde 1986, 22.

<http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016.

¹⁴²⁶ Vgl. Terlau 2001a, 11. Innerhalb der musealen Doppelstruktur wurden die zwischen den beiden Institutionen aufgeteilten Bestände gemeinsam in einem Gebäude gezeigt. So war eine zusammenhängende Ausstellung der Artefakte beider Museen und eine sieben Jahrhunderte überspannende Präsentation ausgehend vom 13. Jahrhundert bis in die Neuzeit möglich.

¹⁴²⁷ Vgl. Budde, in Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 18. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016. Neben dem Museumsneubau ist ein Konzertsaal für 2.000 Gäste errichtet worden, die Kölner Philharmonie. Eine Aufstellung über die Größen und Kosten des Neubaus findet sich bei Budde, in Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 19.

¹⁴²⁸ Vgl. Terlau 2001a, 11.

¹⁴²⁹ Vgl. ebd.; das Erdgeschoss des Neubaus als auch der darin befindliche Eingangsbereich wurde von beiden Museen zusammen genutzt. Das gilt auch für die Werkstätten. Auch das Treppenhaus wurde beiderseits genutzt, im ersten Obergeschoss war das Wallraf-Richartz-Museum lokalisiert und im zweiten Obergeschoss das Museum Ludwig. Das Museum Ludwig hatte weitere Ausstellungsräume im Untergeschoss. S. Budde, in Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder 1982, 18; [s. a. Westfeling 1986, 37–39].

errichtet. Ende 2000 war der vierte kubische Neubau für das Museum fertiggestellt und 2001 eröffnet.¹⁴³⁰ Dieser Museumsbau ist in unmittelbarer Nachbarschaft zum Geburtshaus von Stefan Lochner und Barthel Bruyn lokalisiert.¹⁴³¹

Eine weitere subtile Zäsur, die sich im Titel des Museums unmittelbar niederschlug, war wiederum eine Schenkung an das Wallraf-Richartz-Museum.¹⁴³² Das Schweizer Ehepaar Gérard J. und Marisol Corboud wenden ihre umfangreiche Kunstsammlung, die Werke von impressionistischen und postimpressionistischen Malern inkludiert, als „ewige Leihgabe“ dem Museum zu.¹⁴³³ Der Stiftername wurde dem Museumstitel hinzugefügt und das Museum firmiert seitdem unter dem Namen Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Die Nennung im Titel des Museums ist Ehrung und Dank zugleich.¹⁴³⁴

¹⁴³⁰ Vgl. Terlau 2001a, 13 f.

¹⁴³¹ Vgl. Terlau 2001a, 11; Strodthoff 2001, 19–29, 36–49 mit Grund- und Aufrissen; Cimera 2001, 381; Krischel 2008, 6, 10. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016.

¹⁴³² Vgl. Terlau 2001a, 11; <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016.

¹⁴³³ Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016; Terlau 2001b, 51.

Die „ewige Leihgabe“ ist keine Dauerleihgabe (Dauerleihgaben sind im Allgemeinen für 30 Jahre an eine spezifische Institution gebunden), bei der die zur Disposition stehenden Objekte für einen konkreten, vertraglich festgelegten Zeitraum einer musealen Institution zur „Präsentation, Bewahrung und Forschung“ übergeben werden. Der die Leihgabe zeitlich terminierende und sogleich beende Aspekt fehlt bei einer ewigen Leihgabe. Der Unterschied zu einer Schenkung besteht jedoch darin, dass die Bestandteile der Sammlung nicht in das Eigentum der Trägerin/Trägers der musealen Institution übergehen, sondern vielmehr Vermögensbestandteil der Leihgeber bleiben. Der Leihgeber gibt sein Eigentumsrecht somit nicht komplett auf. Die annehmende Institution bekommt jedoch alle Rechte und Pflichten, die mit der Annahme der Leihgabe einhergehen, übertragen und muss diese wahrnehmen. Vgl. Ridler 2012, 84 f. Die Stadt Köln als öffentlich-rechtliche Trägerin des Wallraf-Richartz-Museum hat nicht das Eigentum, sondern den Besitz der Sammlung Corboud erhalten. Das Eigentum verbleibt beim Ehepaar Corboud.

¹⁴³⁴ Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016; Terlau 2001b, 51.

In den nächsten Jahren soll ein Erweiterungsbau für das Museum auf dem Grundstück (städtische Grundstück Martinstraße 34–42) an der Martin- und Steinstraße in der Kölner Altstadt in unmittelbarer Nachbarschaft zum Museumsbau von 2001 errichtet werden. Im Erweiterungsbau mit einer Ausstellungsfläche von ungefähr 1.000 m² sollen in Zukunft Sonderausstellungen gezeigt werden, während im „Stammhaus“ die Sammlung der Fondation Corboud gezeigt werden sollen. <http://www.stadt-koeln.de/politik-und-verwaltung/presse/investorenwettbewerb-fuer-wallraf-richartz-museum-fondation-corboud>. <http://www.wallraf.museum/ausstellungen/aktuell/erweiterungsbau-privater-investor-gesucht/hintergrund/>. <http://www.wallraf.museum/ausstellungen/aktuell/erweiterungsbau-privater-investor-gesucht/information/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016. Den Wettbewerb für diesen Bau hat 2013 das Basler Architektenbüro Christ & Gantenbein [http://www.christganteben.com/index.php/main/project_details/26] gewonnen. „Der Rat der Stadt Köln hat im Dezember 2014 beschlossen, das Museumsgebäude von einem Investor bauen zu lassen und es anschließend von diesem im Teileigentum zu erwerben“. Vgl. <http://www.wallraf.museum/ausstellungen/aktuell/erweiterungsbau-privater-investor-gesucht/information/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016. Vorstellung und Besprechung des Entwurfs vom zukünftigen Bau, mit Studien und Grundrissen, in: Kenchiku-to-toshi = Architecture and urbanism 2015, N. N. [Autor nicht bekannt]: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Extension, Band/Heft 535, Tokyo 2015, S. 108–113, der Aufsatz bezeichnet das zukünftige museale Ensemble als „urban diptych/urbanen Diptychon“.

8.2.3 Kommentierter Ausstellungsrundgang durch die Abteilung Mittelalter

Der Rundgang durch das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud wird durch die unterschiedlichen architektonischen, sinnfälligen sowie historischen Gliederungsebenen strukturiert.¹⁴³⁵

Der kubische Bau des Museums ist innerhalb der Präsentation der ständigen Sammlung durch die drei architektonischen Ebenen gegliedert.¹⁴³⁶ Für jede der drei großen Kategorien, Malerei des Mittelalters, Malerei des Barock sowie die Kunst des 19. Jahrhunderts ist jeweils eine Ebene reserviert. Die vierte große Kategorie der Sammlung, die Graphische Abteilung des Wallraf-Richartz-Museums, wird aus konservatorischen Gründen in Wechsausstellungen präsentiert.¹⁴³⁷ Es wird auch nicht dauerhaft der gesamte Sammlungsbestand von 3.500 Gemälden gezeigt.¹⁴³⁸

Die Abfolge der unterschiedlichen Abteilungen erfolgt mit steigender Geschosshöhe chronologisch: Das erste Obergeschoss beinhaltet das Mittelalter, das zweite den Barock und das dritte, oberste Geschoss beinhaltet das 19. Jh.¹⁴³⁹ Die Graphische Sammlung wird in Form von Wechsausstellungen im Graphischen Kabinett gezeigt, welches zentral im zweiten Obergeschoss lokalisiert ist.¹⁴⁴⁰ Das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM) verfügt über eine Ausstellungsfläche von insgesamt 2.700 m².¹⁴⁴¹ Die einzelnen Etagen sowie deren räumliche Gliederung innerhalb der einzelnen Abteilungen divergieren in Korrespondenz zu

¹⁴³⁵ Der Rundgang durch die drei Ausstellungsebenen wird hier nur stark verkürzt und unter Verweis auf die einschlägige, zitierte Literatur beschrieben.

¹⁴³⁶ Vgl. Cibera 2001, 381.

¹⁴³⁷ Vgl. Terlau 2001b, 51; <http://www.wallraf.museum/sammlungen/graphische-sammlung/graphisches-kabinett/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016.

¹⁴³⁸ Vgl. Terlau 2001b, 51; <http://www.wallraf.museum/sammlungen/graphische-sammlung/graphisches-kabinett/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016.

¹⁴³⁹ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016. Informationsflyer Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019.

¹⁴⁴⁰ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/graphische-sammlung/graphisches-kabinett/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016; Informationsflyer Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019.

¹⁴⁴¹ Vgl. ebd.

den Inhalten auf dem nahezu quadratischen Grundriss.^{1442,1443} Die Böden sind in allen Abteilungen einheitlich aus dunkel gebeiztem Eichenparkett.¹⁴⁴⁴

Das erste Obergeschoss¹⁴⁴⁵ ist für die Abteilung des Mittelalters reserviert.¹⁴⁴⁶ In insgesamt 13 aufeinanderfolgenden Räumen werden auf 850 m² Grundfläche 140 Artefakte bestehend aus altitalienischen Andachtsbildern, Altarbildern niederländischer, westfälischer oder Kölner Meister sowie der frühen nordalpinen Porträtmalerei präsentiert.¹⁴⁴⁷ Die Homepage des Museums konkretisiert die Präsentation dieser Ebene dahingehend, dass ihr der Untertitel „Von der Faszination des Mittelalters“ zugeordnet wird.¹⁴⁴⁸ Jeder der 13 Räume steht unter einem

¹⁴⁴² Vgl. Terlau 2001b, 51; Strodt Hoff 2001, 42–47, mit Grundrissabbildungen des ersten bis drittes Obergeschoss und den axonometrischen Ansichten, die eine Ahnung von der räumlichen Aufteilung vermitteln. Dieser Eindruck kann unterstützt bzw. verstärkt werden durch die Lightshows, die korrespondierend zu den unterschiedlichen Geschossen fotografische Eindrücke vermitteln. S. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/information/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016.

¹⁴⁴³ Vgl. Krischel 2008a, 6, 10: Bis zum Abschluss der Neupräsentation/-konzeption der Abteilungen Mittelalter und Barock im Wallraf-Richartz-Museum wiesen die einzelnen Ausstellungsabteilungen unterschiedliche Wandfarben auf. Der jeweiligen Abteilung war seit der Eröffnung des Neubaus im Januar 2001 eine konkrete Farbe und deren „farbiger Freskoputz“ als rahmender Hintergrund und Distinguierungsmerkmal gegenüber den anderen Abteilungen zugewiesen worden. Für das erste Obergeschoss, das Mittelalter, wurde ein „heller Terrakotta-Ton“ gewählt, der von der Wandfarbe eines 1441 datierten Gemäldes aus der Sammlung des Museums abgeleitet wurde. Diese Farbgebung innerhalb der mittelalterlichen Abteilung erfolgte mit der Absicht, die spezifischen „Farbkonstellationen“ der mittelalterlichen Werke möglichst optimal zu präsentieren; Krischel 2008a, 57; S. 78 f., Barock, zweites Obergeschoss, „einheitlicher heller Grünton“, S. 67; drittes Obergeschoss, „Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts/Fondation Corboud, S. 92 f., „heller Grauton“ des Freskoputzes.

¹⁴⁴⁴ Vgl. Strodt Hoff 2001, 26, f. Abb. s. beispielsweise ebd. S. 30. <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 08.12.2016.

¹⁴⁴⁵ Das erste Obergeschoss, wie es sich für die Besucher des Museums in Bezug auf die Ausstellung darstellt, wenn diese sich wahlweise über das Treppenhaus oder den Aufzug im Gebäude orientieren wollen. Bei Strodt Hoff wird basierend auf den architektonischen Zeichnungen und Aufrissen eine andere Geschoszzählung angegeben. Darauf sei an dieser Stelle der Vollständigkeit halber verwiesen. Vgl. Strodt Hoff 2001, 42–48, die axonometrischen Aufrisse stellen die Geschossabfolge wie folgt dar: Foyer, erstes Obergeschoss (Mittelalter), zweites Obergeschoss (Barock), drittes Obergeschoss (19. Jahrhundert). Die einzelnen Abteilungen sind von oben nach unten, in den Jahren 2006–2008 neugestaltet worden, sodass die Neupräsentation des 19. Jahrhunderts 2006 erfolgte, die der Barockabteilung 2007 und das Mittelalter seit 2008 in neuer Form den Besuchern präsentiert wird. Vgl. Krischel 2008a, 10.

¹⁴⁴⁶ Vgl. Informationsflyer Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019. Quelle: <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 19.06.2019. Krischel 2008a, 8–12, 16.

¹⁴⁴⁷ Die neue Präsentation der Mittelalterabteilung ab 2008 bietet die Möglichkeit, die 140 Werke mittelalterlicher Kunst auf 410 m umlaufender Hängefläche präsentieren zu können. Durch diese Präsentation und das zu Grunde liegende Konzept soll den Besuchern eine optimale Möglichkeit zur Rezeption angeboten werden. Vgl. Krischel 2008a, 10; <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016. Über die Webseite des Museums gibt es die Option, eine Auswahl der in den dreizehn Räumen lokalisierten Werke anzuwählen und bei Interesse diese Werke als Abbildung zur Vor- oder Nachbereitung auf den Besuch im Museum präsentiert zu bekommen. Das geschieht gemeinsam mit prägnanten kunsthistorischen Abrissen zum spezifischen Objekt. <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016. Dort findet sich auch ein farblich gegliederter Grundriss der Abteilung Mittelalter des Wallraf-Richartz-Museums. Terlau 2001b, 53–65, u. a. mit einer Auswahl von Objekten der Mittelaltersammlung des Museums.

¹⁴⁴⁸ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/information/>. Zuletzt eingesehen am 30.11.2016.

eigenständigen, sinnfälligen Motto in Korrespondenz zu den jeweils beherbergten Werken.¹⁴⁴⁹ Um den zentralen Saal mit kreuzförmigem Grundriss herum sind weitere zwölf Räume gruppiert.¹⁴⁵⁰

Der zentrale Raum¹⁴⁵¹ [Saal 2] der Abteilung Mittelalter weist an den in den Raum ragenden Ecken eine abweichende Farbigekeit auf.^{1452,1453} Diese sind farblich durch einen helleren Ton gegenüber dem restlichen Steingrau des Saales abgesetzt.¹⁴⁵⁴ Durch diese optische Täuschung wird für die hier aufgestellten Retabeln der zur Verfügung stehende Raum visuell vergrößert. Die Farbigekeit kreiert eine Nischenillusion, in denen die Retabeln selbst lokalisiert sind.¹⁴⁵⁵ Zusätzlich bewirkt die farbliche Gestaltung für die Rezipienten eine „bessere Erfahrbarkeit der chromatischen Charakteristika der einzelnen Künstler und Werke vor der steingrauen Wand.“¹⁴⁵⁶ Mithilfe der Dichotomie von Grundriss und Farbigekeit der Wände soll innerhalb dieses zentralen Raumes eine Kirchenraumillusion in Analogie zum christlichen Sakralraum evoziert werden,¹⁴⁵⁷ die von der Möblierung mit sechs Kirchenbänken aus Eichenholz, die vormals in der Münchner Kirche St. Benno lokalisiert waren, unterstützt wird.¹⁴⁵⁸ Die Farbigekeit der Kirchenbänke harmoniert mit derjenigen des Parkettbodens.¹⁴⁵⁹ Die verschiedenen Reta-

¹⁴⁴⁹ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 03.11.2016; Raum 1 steht unter dem Motto „Die Erfindung der Kunst“, Raum 2, „Das Altarbild – Lösung für eine Aufgabe“, Raum 3, „Art Cologne vor 600 Jahren“, Raum 4, „Schönheit als Stil“, Raum 5, „Das Bild als Gebetbuch“, Raum 6, „Stefan Lochner – Eine fragile Identität“, Raum 7, „Im Bann der Niederlande“, Raum 8: „Vision und Wirklichkeit“, Raum 9, „Chronik eines vermarkteten Märtyrertodes“, Raum 10, „Factory“, Raum 11, „Vom Bild zum Bildnis“, Raum 12, „Qual und Erlösung“, Raum 13, „Die Renaissance kommt nach Köln“.

¹⁴⁵⁰ Vgl. <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 19.06.2019. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung.

¹⁴⁵¹ Zentraler Raum in der Mittelalterabteilung ist Saal 2. S. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 09.11.2016.

¹⁴⁵² Vgl. Krischel 2008a, 8 f., 10; <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 07.11.2016. Dort findet sich eine Abbildung des Grundrisses und eine darin integrierte schematische Darstellung der farblichen Gestaltung. Die in den Raum ragenden Ecken sind farblich mithilfe eines helleren Grautones abgesetzt, in Korrespondenz zum Deckenspiegel, und evozieren den Eindruck von Schattenfugen.

¹⁴⁵³ Vgl. <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 07.11.2016. Vgl. Krischel 2008a, 8–12.

¹⁴⁵⁴ Vgl. Krischel 2008a 8 f., 10; <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 07.11.2016.

¹⁴⁵⁵ Vgl. Krischel 2008a 8 f., 10.

¹⁴⁵⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁵⁷ Vgl. Krischel 2008a 8 f., 10; <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/information/>. <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Beides zuletzt eingesehen am 07.11.2016.

¹⁴⁵⁸ Vgl. Krischel 2008a 8 f., 10; <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/information/>. <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Beides zuletzt eingesehen am 07.11.2016; [St. Benno, Loristr. 21, D-80335 München].

¹⁴⁵⁹ S. Saal 2, des Rundganges der Sammlung Mittelalter im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. [So gesehen im vierten Quartal 2016.]

beln stehen in der gesamten Abteilung Mittelalter jeweils auf „stählernen Altarsockeln“, die in „Umbragrau“ lackiert sind.¹⁴⁶⁰

Umlaufend um den zentralen Raum situieren sich die restlichen zwölf Räume, ohne dabei, abgesehen von Raum 1, über eine Verbindung zu diesem zu verfügen.¹⁴⁶¹ Die Wände dieser kleineren Räume sind in einem erdnahen Grünton gehalten.¹⁴⁶² An den jeweiligen vier Längsseiten bilden die Durchgänge zu den einzelnen Räumen mittels ihrer architektonischen Abfolge eine Enfilade.¹⁴⁶³ Die umlaufenden Räume werden von insgesamt vier Räumen farblich unterbrochen, die in der Raumflucht der jeweiligen Längsseite eine andere Farbigkeit der Wände aufweisen. Sie fällt aus dem grauen Farbschema heraus.¹⁴⁶⁴ Zwei blaue Räume, jeweils einer im Norden und Süden und zwei purpurrote im Westen und Osten, bestätigen dabei ein weiteres Mal das kreuzförmige Grundschema innerhalb der Abteilung.¹⁴⁶⁵

Saal 1 sowie der gegenüberliegende, korrespondierende Saal 8 weisen als Wandfarbe ein dunkles Blau auf, das bei den Besuchern den Eindruck von „gealterten Azuritpigmenten in mittelalterlichen Gemälden“ hervorrufen soll.¹⁴⁶⁶ Das Zusammenspiel aus der Inszenierung, der in den Sälen 1 und 8 angebotenen Gestaltung und insbesondere der Rückgriff auf das kunsthistorische Zitat der Wandfarbe soll die Analogie zum christlichen Sakralraum verstärken und damit den Besuchern eine Rezeption unter Nutzung seiner kunsthistorisch vorgeprägten Sehgewohnheiten zu ermöglichen.¹⁴⁶⁷ Auf den blauen Grundton sind mit „Goldbronze“ aufgetragene, „sechszackige Sterne“ appliziert worden.¹⁴⁶⁸ Die Sterne sowie die blaue Deckenbemalung stellen in doppelter Hinsicht kunsthistorische Bezüge dar. Einerseits ist diese Inszenierung als Parallele zur frühen Kölner Malerei und andererseits zur „frühen italienischen Kunst“, wie sie in der Arenakapelle von Giotto in Padua zu finden ist, zu verstehen.¹⁴⁶⁹ Die goldenen Sterne

¹⁴⁶⁰ Vgl. Krischel 2008a, 8 f., 10; <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>, mit Blick in Raum 1. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/information/>. Beides zuletzt eingesehen am 07.11.2016.

¹⁴⁶¹ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 07.11.2016.

¹⁴⁶² Vgl. Krischel 2008a, 7, 11. <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 07.11.2016.

¹⁴⁶³ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 07.11.2016; diese Raumabfolge lässt subtil die in den Wänden verbaute Architektur erfahrbar werden. Vgl. Krischel 2008a, 10, 12.

¹⁴⁶⁴ Vgl. Krischel 2008a, 12 f.; <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 07.11.2016.

¹⁴⁶⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶⁶ Vgl. Krischel 2008a 10 f., 12.

¹⁴⁶⁷ Vgl. ebd., 12.

¹⁴⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁶⁹ Vgl. Krischel 2008a, 12, Eine historische, analoge Inszenierung findet sich z. B. vor 1816, im *Musée des monuments Français*, Paris, Salle du XIII^e siècle, Wasserfarbe, ill.1, (Jean-Lubin Vauzelle), vgl. Hurley 2015, 69.

sind daher nicht nur Wandschmuck, sondern auch ein Verweis auf die in der Abteilung ausgestellten Objekte der Sammlung und deren spezifische Farbigkeit.¹⁴⁷⁰ Saal 8 weist neben der beschriebenen Wandfarbe in einem hellen Grauton gezeichnete Maßwerkelemente auf.¹⁴⁷¹ Sie zitieren die Sakralarchitektur des Mittelalters und erzeugen eine sakrale Anmutung innerhalb des Ausstellungsraumes in Korrespondenz mit den dort lokalisierten Werken.¹⁴⁷²

Die quadratischen Säle im Osten und Westen sind purpurrot gestaltet und mit einer alternierenden Motivik ausgestattet.¹⁴⁷³ Saal 5 weist eine heraldische Lilie¹⁴⁷⁴ in stilisierter Form auf, die wiederum mit einem ähnlichen Motiv im Heiligenschein von Stefan Lochners „Muttergottes in der Rosenlaube“ korrespondiert, dem zentralen Werk in Saal 5.¹⁴⁷⁵ In Saal 11 wird die Lilienmotivik durch einen „heraldisch steigenden Löwen“ ersetzt, der seine Entsprechung und Wurzeln im Alten Testament hat. Dort tituliert sich Judas selbst als Löwe und wird gleichzeitig als Christus bezeichnet.¹⁴⁷⁶ Auch dieses Gestaltungselement steht in Zusammenhang mit den im Saal gezeigten Objekten.¹⁴⁷⁷ Die Form der Präsentation der Sammlung reflektiert gleichzeitig die neuere Forschung.¹⁴⁷⁸

Vor drei Altären, dem Georgsaltar, dem Sippenaltar und einer Tafel von Barthel Bruyn, stehen transparente Kreuze.¹⁴⁷⁹ Die Koinzidenz der vor den Retabeln bzw. der Tafel aufgestellten

¹⁴⁷⁰ Vgl. Krischel 2008a, 10 f., [Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung, Blick in Saal 11], 13. S. a. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/information/>. Zuletzt eingesehen am 09.11.2016.

¹⁴⁷¹ Diese architektonischen Zitate sind in Korrespondenz zur Lichtdecke des Saales gezeichnet und auf deren Struktur unmittelbar abgestimmt worden.

Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/information/>. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung, Blick in Saal 8; Krischel 2008a, 12.

¹⁴⁷² Vgl. Krischel 2008a, 12, Bei der Wandgestaltung wurde die historische Fassmalerei nachempfunden.

¹⁴⁷³ Vgl. Krischel 2008a, 13; <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/information/>; <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Beides zuletzt eingesehen am 09.11.2016. Die alternierende, mit Blattgold applizierte Motivik wurde bei allen vier dieser (blauen und purpurroten) Säle mit transparentem Lack überzogen. Es soll eine mystische Atmosphäre evoziert werden.

¹⁴⁷⁴ Die Lilie ist ein Verweis auf die Unschuld Mariens. Vgl. Krischel 2008a, 14; <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/information/>. Zuletzt eingesehen am 09.11.2016.

¹⁴⁷⁵ Vgl. Krischel 2008a, 14.

¹⁴⁷⁶ Geheime Offenbarung des Johannes (5, 5). Vgl. Krischel 2008a, 14.

¹⁴⁷⁷ S. in diesem Saal, Jacob Jansz, Die Heilige Familie beim Mahl.

¹⁴⁷⁸ Vgl. Krischel 2008a, 14–16; Krischel 2008b, 73–168. Im Rahmen dieser Arbeit kann dieser Forschungsstand leider nicht präsentiert bzw. reflektiert werden. Deshalb verweise ich auf die angegebene Literatur. Dabei verweise ich auch auf die Beschriftung innerhalb der Ausstellung, in Saal 11, „Das Bild als Gebetbuch/The Picture as Prayer Book“, werden beispielsweise die Ergebnisse von Forschungen zur „Madonna in der Rosenlaube“ von Stefan Lochner innerhalb eines Wandtextes präsentiert. Krischel 2008a und Krischel 2008 b bezieht sich auf die Multimedialität von Altarbildern im Mittelalter.

¹⁴⁷⁹ Vgl. Krischel 2008 a, 16; s. ebd. 2008 b, 74 f., Abb. 2, Meister der Georgslegende, Georgsaltar, um 1460, geschlossen: je 122 x 75 cm (Malfläche Flügelaußenseiten), geöffnet: 122 x 164,5 cm (Malfläche Mitteltafel), je 122 x 75 cm, (Malfläche Flügelinnenseiten), Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. [Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung, Blick in Saal 2, „Neuaufstellung des Jüngeren Sippenaltars“, Krischel 2008a, 16].

Kreuze sowie das Hervorrufen des Eindrucks einer Altarmensa durch die Sockel unterstreichen als historische Verweise die vormuseale Funktion der Artefakte als mittelalterliche Sakralobjekte. Mithilfe dieser Präsentationsform soll der ursprüngliche Aufstellungskontext für die Besucher nachvollziehbar werden.¹⁴⁸⁰ Dieser wird erlebbar, ohne dass die Besucher sich in einem Sakralraum¹⁴⁸¹ befinden. Vielmehr wird mithilfe des Ausstellungskontextes der ursprüngliche Zusammenhang und die damit in Verbindung stehende Aura bei den Rezipienten evoziert.

Das zweite Obergeschoss des Wallraf-Richartz-Museum widmet sich der Barock-Sammlung des Museums.¹⁴⁸² Die Grundrisse der Abteilungen orientieren sich an der Sammlungsstruktur. Die Abteilung verfügt über insgesamt zehn Räume mit 350 m laufender Hänge- und einer Grundfläche von 850 m².¹⁴⁸³ Die Sammlung der Kunst des 19. Jahrhunderts ist im dritten Obergeschoss angesiedelt.¹⁴⁸⁴ Es wird die „Malerei und Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts“ mit ungefähr 160 Werken präsentiert. Begonnen wird mit der Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts, mit dem Aufbruch in die Moderne wird die Abteilung beendet.¹⁴⁸⁵ Der Grundriss dieser Ebene verfügt über neun Räume, über die sich thematisch gegliedert die Werke verteilen.¹⁴⁸⁶ Die „bewährte Konzeption der chronologischen Ordnung“¹⁴⁸⁷ wird dabei durch eine stärkere inhaltliche und thematische Fokussierung erweitert. Im Verlauf des im

¹⁴⁸⁰ Vgl. Krischel 2008a, 14–16.

¹⁴⁸¹ Die Artefakte, die sich ehemals im Kirchenraum *in situ* befunden haben, befinden sich innerhalb des Museums *ex situ*.

¹⁴⁸² Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/barock/information/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016. Terlau 2001b, 51, 67 f. (S. 67–79 mit Abbildungen von ausgesuchten Werken der Sammlung); Strodthoff 2001, 43, Axonometrie des sog. 3. Obergeschosses (Barockabteilung). [Raumplan/Floor Plan. Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019 in: Informationsflyer Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019].

¹⁴⁸³ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/barock/information/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016. Terlau 2001b, 51, 67 f.; <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-barack.html>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016. Dort finden sich auch unterschiedliche Einblicke in die Barockabteilung und ein schematischer Grundriss mit der farblichen Abfolge der Räume.

Leider kann innerhalb dieser Arbeit nicht auf die genauen Details der Barockabteilung eingegangen werden. Es wird jedoch auf die umfassende Darstellung verwiesen in: Sonntag, Stephanie: Barocke Meisterwerke in neuem Glanz, in: Kölner Museums-Bulletin, Heft 1, Köln 2008, S. 14–23, für die Neupräsentation der Abteilung 2008. Die Vorstellung der Abteilung auf der Homepage des Museums, <http://www.wallraf.museum/das-museum/forschung/forschungsprojekte/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016. Sowie <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-barack.html>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016. Vgl. Terlau 2001b, 51 ff. für die Präsentation sowie die Konzeption der Barockabteilung zur Eröffnung des Wallraf-Richartz-Museum 2001.

¹⁴⁸⁴ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/19-jahrhundert/information/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016. Strodthoff 2001, 43, 47. S. [Raumplan/Floor Plan. Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019 in: Informationsflyer Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019].

¹⁴⁸⁵ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/19-jahrhundert/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016.

¹⁴⁸⁶ Vgl. Czymmek/Eschenfelder 2006, 16.

¹⁴⁸⁷ Vgl. Präsentation der Sammlung im Wallraf-Richartz-Museum 2001–2006, bis zur Neukonzeption der Abteilung 2006; Czymmek/Eschenfelder 2006, 13–22.

Uhrzeigersinn verlaufenden Rundganges durch die Sammlungspräsentation können sich die Besucher unterschiedliche Themen in Korrespondenz zur jeweiligen Hängung erschließen.¹⁴⁸⁸ Jeder der neun Räume ist einem singulären Meta-Thema gewidmet, welches für die jeweilige Epoche charakteristisch ist.¹⁴⁸⁹

Die umfassende Graphische Sammlung des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud mit mehr als 65.000 Blättern wird in einem ständigen Schauraum, dem „Graphischen Kabinett“, innerhalb der Barock-Abteilung im Rahmen von wechselnden Ausstellungen den Besuchern zugänglich gemacht.¹⁴⁹⁰

8.2.4 Analyse der musealen Inszenierung

Das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud ist eine Institution, die ihre Rezipienten „zur unmittelbaren Begegnung mit Meisterwerken der europäischen Kunst“ einlädt und auffordert.¹⁴⁹¹ Mithilfe dieser Aussage „klärt“ das Museum unmittelbar jede Form der möglichen Verwirrung oder Unkenntnis bezüglich der inhaltlichen Ausrichtung.¹⁴⁹² Es lokalisiert sich und seine Sammlung in Europa und verweist werbewirksam auf die für den Rezipienten zugänglichen Meisterwerke. Im darauffolgenden Satz wird auf „eine der wichtigsten Sammlungen mittelalterlicher Malerei weltweit“ hingewiesen.¹⁴⁹³ Das Museum ist an einem zentralen, historischen Ort der Stadt Köln lokalisiert und verfügt mit dem solitärhaften Bau Oswald Maria

¹⁴⁸⁸ Vgl. Czymbek/Eschenfelder 2006, 13–22. Präsentation der Sammlung im Wallraf-Richartz-Museum 2001–2006, bis zur Neukonzeption der Abteilung 2006.

¹⁴⁸⁹ Vgl. Czymbek/Eschenfelder 2006, 16 f.; s. z. B. Abteilung 19. Jahrhunderts, Raum 7, „Nur der Eindruck zählt“, in dem z. B. Landschaftsbilder der Impressionisten gezeigt werden, zur Darstellung, dass die Landschaftsmalerei zu deren bevorzugten Gattungen gehörte. Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/19-jahrhundert/rundgang/raum-7/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016.

Leider kann innerhalb dieser Arbeit nicht auf genauen Details der Abteilung der Kunst des 19. Jahrhunderts eingegangen werden. Es wird jedoch auf die umfassende Darstellung verwiesen in: Czymbek, Götz/Eschenfelder, Chantal: Die Befreiung der Farbe. Zur Neupräsentation der Malerei des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, in: Kölner Museums-Bulletin, Heft 2, Köln 2006, S. 13–22; die Abteilungspräsentation auf der Homepage des Museums: <http://www.wallraf.museum/sammlungen/19-jahrhundert/information/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016; Terlau 2001b, 67–93.

¹⁴⁹⁰ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/graphische-sammlung/information/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016; <http://www.wallraf.museum/sammlungen/graphische-sammlung/graphisches-kabinett/>. Zuletzt eingesehen am 28.11.2016.

¹⁴⁹¹ Vgl. Homepage des Museums, Besucherinformationen. <http://www.wallraf.museum/das-museum/besucherinformationen/information/>. Zuletzt eingesehen am 19.12.2016.

¹⁴⁹² Diese Aussage ist auch insofern von Relevanz, als dass die Titulierung des Museums zum einen auf dem Namen des Gründungssammlers basiert und zum anderen auf dem Namen des Sammlerpaars Corboud. Letzteres hat seine umfangreiche Sammlung impressionistischer und postimpressionistischer Kunst als „ewige Leihgabe“ dem Museum zur Verfügung gestellt. Die Namen der Institution spiegeln den Dank des Museums und ihrer Trägerin, der Stadt Köln, wider und erinnern in dieser Form dauerhaft an diese. Der inhaltliche Schwerpunkt wird durch den Titel nicht mitgeteilt.

¹⁴⁹³ Vgl. Homepage des Museums, Besucherinformationen. <http://www.wallraf.museum/das-museum/besucherinformationen/information/>. Zuletzt eingesehen am 19.12.2016.

Ungers über ein architektonisches Distinguierungsmerkmal. Innerhalb der einzelnen Sammlungen gibt es einen sinnstiftenden, aber nicht verpflichtenden Rundgang, der im Uhrzeigersinn verläuft bzw. mit Eintritt in die jeweilige Abteilung linker Hand beginnt. Daran anschließend sind die Besucher eingeladen, sich die Themen und Artefakte dem Rundgang folgend zu erschließen bzw. sich mit den Themen als kuratorisches Angebot auseinanderzusetzen.

Im Kontext dieser Untersuchung soll als exemplarisches Fallbeispiel allein die Inszenierung der Abteilung „Sammlung des Mittelalters“ analysiert werden.¹⁴⁹⁴ Der zentrale Raum der Mittelalterabteilung ist der „Altarraum“, Saal 2, mit seinen „steingrauen“ Wänden und dem „kreuzförmigen Grundriss.“¹⁴⁹⁵ Diese Wände evozieren durch die Inszenierung der Farbigkeit eine Reminiszenz an die Sandsteinarchitektur mittelalterlicher Kirchen.¹⁴⁹⁶ Somit wird durch die Farbigkeit des Raumes unterschwellig versucht, der Delokalisation der Retabel entgegenzuwirken. Der farbliche Eindruck des ursprünglichen Aufstellungskontextes wird inszenatorisch aufgegriffen. Die Flügel der Retabel können im geöffneten Zustand sowohl von der Vorder- als auch der Rückseite betrachtet werden, teilweise können die Retabel auch komplett umgangen werden.¹⁴⁹⁷

Mithilfe dieses Kunstgriffes wird eine farbliche Annäherung an den ursprünglichen Aufstellungskontext erreicht. Der Besucher wird in die Lage versetzt, dessen farbliche Kontraste nachzuempfinden. Er kann zudem die Farbigkeit sowie die Darstellungen in den Tafeln der einzelnen Wandlungen der Altäre miteinander in Bezug setzen. Dies geschieht dichotom in Korrespondenz zum musealen Ausstellungsraum und im Bedeutungszusammenhang „mittelalterlicher Kunst“, die hauptsächlich für den sakralen Kontext bestimmt war.¹⁴⁹⁸ Die Lichtdecken, die dem Ausstellungsraum eine indirekte Beleuchtung zu Teil werden lassen, sind den musealen Gegebenheiten geschuldet. Sie unterstützen im Zusammenspiel mit den hellen Deckenflutern,

¹⁴⁹⁴ Alle Abteilungen des Museums sind nach ihrer Neukonzeption neu kuratiert und überarbeitet worden. In der bereits zitierten Literatur ist dieser Umstand eingehend besprochen worden.

¹⁴⁹⁵ Vgl. Terlau 2001b, 51. [Raumplan/Floor Plan. Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019, in: Informationsflyer Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung, vgl.: <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 19.06.2019].

¹⁴⁹⁶ Vgl. Krischel 2008a, 6, 8f., 10f., 12f., 16.

¹⁴⁹⁷ Vgl. für einen Einblick in den Saal 2, Krischel 2008a, 8 f.; s. a. hierzu: <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 10.01.2017.

¹⁴⁹⁸ Die den Saal umlaufenden weißen Fußleisten als auch die Deckenfluter und die restlichen technischen, musealen Details laufen diesem Eindruck jedoch zuwider bzw. schränken diesen ein. Eine Vorstellung vom ursprünglichen Aufstellungszusammenhang wird dem Besucher angeboten. Vgl., Krischel 2008a, 8; s. a. hierzu: <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 10.01.2017.

welche die Altäre direkt anstrahlen, die Farbigkeit und Bedeutung eben dieser für den Ausstellungsraum.¹⁴⁹⁹ Die im direkten Kontrast zu den dunkel gestalteten Wänden stehenden, hellen Schattenfugen an den Ecken des Saales sollen den Retabeln optisch mehr Raum gewähren. Die Illusion der „chromatischen Charakteristika der einzelnen Künstler und Werke vor der steingrauen Wand“¹⁵⁰⁰ sollen für den Rezipienten einen erfahrbaren Mehrwert bieten. Der Aufstellungskontext wird durch die Darstellung der Multimedialität der Retabel unterstützt.¹⁵⁰¹

In das Zentrum des Saales, analog zu einer sakralarchitektonischen Vierung des kreuzförmigen Grundrisses mit seinen „kappellenartigen Nischen“, sind – vom Eingang des Raumes gesehen – vor dem Kopf und an den kurzen Armen des Raumes sechs Kirchenbänke aufgestellt.¹⁵⁰² Diese Bänke bilden ein weiteres inszenatorisches Element und unterstreichen ebenfalls die sakrale Anmutung dieses zentralen Saales. Auch durch Anwendung dieses Hilfsmittels soll der Dekontextualisierung entgegengewirkt werden.

Saal 1 und 8 verfügen – wie bereits dargestellt – über Blau als Raumfarbe,¹⁵⁰³ während Saal 3 und Saal 10 des Rundganges in einer dunkelroten Wandfarbe gehalten sind.¹⁵⁰⁴ Beide Farben korrespondieren mit den jeweiligen Werken und Ausstellungsthemen.¹⁵⁰⁵ In diesen kleineren Räumen, die eine Enfilade bilden, soll für die kleinformatigen mittelalterlichen Artefakte ein „Schatzkammer-Ambiente“ evoziert werden, dessen Wirkung die Objekte nicht überstrahlen, sondern unterstützen und hervorheben soll.¹⁵⁰⁶ Den gleichen Zweck verfolgt die bereits dargestellte Ornamentik der Wände in diesen Räumen.¹⁵⁰⁷ Ziel ist es, im Verlauf des Ausstellungsrundganges die unterschiedlichsten Kontexte, Episteme und historischen Zusammenhänge „mittelalterlicher Kunst“ unter Einbindung sowohl der Sammlung als auch der Ausstellungsrarchitektur für den Besucher erlebbar und zugleich aktivierbar zu machen.

¹⁴⁹⁹ Vgl. für einen Einblick in den Ausstellungskontext im Museum: Krischel 2008a, 8 f.

¹⁵⁰⁰ Vgl. Krischel 2008a, 10.

¹⁵⁰¹ Vgl. Krischel 2008a, 14–16; Krischel 2008b, 73–168.

¹⁵⁰² Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung, vgl. <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 19.06.2019. Krischel 2008a, 8f.

¹⁵⁰³ Vgl. <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 10.01.2017. Mit der Abbildung des Grundrisses und der farblichen Gliederung und der Abfolge der unterschiedlichen Räume der Abteilung Mittelalter.

¹⁵⁰⁴ Vgl. Krischel 2008a, 10 f., 12, „Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung, Blick von Saal 1 in Saal 2, den „Altarraum““, „Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung, Blick in Saal 8“.

¹⁵⁰⁵ Vgl. Krischel 2008a, 12 f.

¹⁵⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁵⁰⁷ Vgl. Krischel 2008a, 14.

Eines der bekanntesten Werke des Museums ist Stefan Lochners „Madonna in der Rosenlaube“,¹⁵⁰⁸ welches in Saal 5 in die Blickachse der westlichen Enfilade zwischen den Sälen 3 bis 7 platziert worden ist.¹⁵⁰⁹ Durch die besondere, herausgenommene Form der Aufstellung, bei der der Flügel eines Diptychons von beiden Seiten betrachtet und der von jedem Besucher bei seinem Rundgang durch die Abteilung sofort gefunden werden kann, wird die besondere Bedeutung des Objekts für das Museum unterstrichen. Es ist das einzige Werk, das in dieser singulären Form präsentiert wird.

Ein weiteres Werk, das durch den architektonischen Effekt der Enfilade nobilitiert wird, ist die „Anbetung der Hl. Drei Könige“¹⁵¹⁰ von Barthel Bruyn d. Ä. Die östliche Enfilade,¹⁵¹¹ die einen durchgängigen Blick von Saal 9 bis Saal 13 gewährt, mündet aus Saal 9 her gesehen in das große Fenster in Saal 13 mit dem Ausblick auf das alte Rathaus der Stadt Köln und den Kölner Dom im Hintergrund.¹⁵¹² Zugleich wird der direkte Blick auf das bezeichnete Werk von Barthel Bruyn d. Ä. gewährt. Der Saal 13 ist allein diesem Künstler gewidmet, der in einem bestimmten historischen wie kunsthistorischen Bezug zum Museum selbst steht. Barthel Bruyn d. Ä. hat in Köln unweit des Museums im selben Doppelhaus wie Stefan Lochner gelebt und gearbeitet.¹⁵¹³ Dieser historische Bezug bedeutet in Anlehnung an die Stefan Lochner gewidmeten Säle 5 und 6 einen dichotomen kunsthistorischen und aktuellen Binnenbezug innerhalb des Ausstellungsrundgangs, der dem aufmerksamen Rezipienten mithilfe des durch die Ausstellungsdidaktik zur Verfügung gestellten Wissens einen Spannungsbogen liefert. Zugleich wird der lokale Bezug zur künstlerischen Produktion und deren Historie in Köln hergestellt, der für viele Besucher in dieser Vielfalt einen neuen Erfahrungswert darstellen wird. Das geschieht

¹⁵⁰⁸ Stefan Lochner (Hagnau (Bodensee) um 1400/1410–1451, Köln): Die Muttergottes in der Rosenlaube, um 1440–1442. Eichenholz, 50,5 x 40 cm. Erworben 1848 als Vermächtnis des Herrn F. J. von Herwegh. WRM 0067, vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-5/>. Zuletzt eingesehen am 10.01.2017.

¹⁵⁰⁹ Vgl. Grundriss „Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung“, <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 19.06.2019.

¹⁵¹⁰ „Anbetung der Hl. Drei Könige“, Barthel Bruyn d. Ä., Wesel * 1493–† 1555 Köln, Eichenholz, H 109,5 x B 147,5 cm, Sammlung Wallraf, WRM 245, vgl. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1965, 38, Abb. 35. S. a. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-13/>. Zuletzt eingesehen am 10.01.2017.

¹⁵¹¹ Vgl. Krischel 2008a, 7, Abb. 1, mit einer Darstellung der östlichen Enfilade.

¹⁵¹² Vgl. Raumplan/Floor Plan. Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019, in: Informationsflyer Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung, s. <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 19.06.2019. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. 5. Obergeschoss, Blick nach Norden auf den Kölner Dom, in: Terlau 2001a, 18.

¹⁵¹³ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-13/>. Zuletzt eingesehen am 10.01.2017.

darüber hinaus auch im Zusammenspiel mit den anderen Werken dieser Abteilung, wodurch sich dem Rezipienten neue Einblicke in die „Kunst des Mittelalters“ auch im Hinblick auf das europäische Umfeld und Netzwerk der Künstler eröffnen. Beispielfhaft seien die Inspirationen und Einflüsse der niederländischen Malerei genannt.¹⁵¹⁴

Ein weiterer Binnenbezug lässt sich thematisch zwischen den farblich gleich gehaltenen und – gegenüber den anderen – herausgenommenen Sälen festmachen. Es handelt sich um die Säle 5 und 11 [Purpurrot, Westen und Osten] sowie die Säle 2 und 8 [dunkles Blau (farbliche Anlehnung zu „gealterten Azuritpigmenten in mittelalterlichen Gemälden“)].¹⁵¹⁵ Das erste Saal-Pendant, Saal 5 und 11, nimmt über die farbliche Gestaltung und der Lokalisierung innerhalb des Ausstellungsgrundrisses hinaus auch inhaltlich Bezug zueinander auf. In Saal 5 wird unter der thematischen Überschrift „Das Bild als Gebetbuch“ Stefan Lochners „Madonna in der Rosenlaube“ zentral präsentiert. Im dazugehörigen Saaltext wird dieser Umstand betont und darauf verwiesen, dass diese Tafel wahrscheinlich ein Teil eines Diptychons gewesen sei. Auf der anderen – nicht mehr vorhandenen – Tafel soll sich wahrscheinlich das „Bildnis“ des Auftraggebers dieses Diptychons befunden haben.¹⁵¹⁶ In Saal 11 wiederum wird unter dem thematischen Motto „Vom Bild zum Bildnis“ die Entwicklung des Porträts des jeweiligen Stifters bzw. Auftraggebers der Tafeln thematisiert. Diese Stifterporträts mussten nicht zwingend mit den Gesichtszügen eben dieser übereinstimmen. Vielmehr war die Kleidung der einzelnen Personen wichtiger als die individualisierten Gesichtszüge der Porträtierten.¹⁵¹⁷ Die gesellschaftliche Stellung war von großer Bedeutung bei der Darstellung. Der historische Entstehungskontext der dort gezeigten Porträts stellt damit eine inhaltliche Korrelation zur vermuteten bildhaften Darstellung des Stifters des Diptychons in Saal 5 dar.

Saal 1 und Saal 8 im Norden und Süden des Grundrisses sind in einem dunkelblauen Farbton gestaltet, dessen Farbigkeit die Assoziation an „die gealterten Azuritpigmente in

¹⁵¹⁴ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-13/>. Zuletzt eingesehen am 11.01.2017.

¹⁵¹⁵ Vgl. <http://transport-design.weebly.com/ausstellungsdesign-sammlung-mittelalter.html>. Zuletzt eingesehen am 11.02.2017. Krischel 2008a, 12; vgl. Raumplan/Floor Plan. Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019, in: Informationsflyer Wallraf das Museum. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig. Stand Juli 2019. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Mittelalterabteilung, s. <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/>. Zuletzt eingesehen am 19.06.2019.

¹⁵¹⁶ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-5/>. Zuletzt eingesehen am 11.01.2017.

¹⁵¹⁷ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-11/>. Zuletzt eingesehen am 11.01.2017. Vgl. Krischel 2008a, 13, Abb. 5 für einen Einblick in Saal 11.

mittelalterlichen Gemälden“ evozieren soll.¹⁵¹⁸ Auch diese beiden Säle verfügen nicht allein bezüglich des Farbaspekts über eine Korrelation, sondern nehmen vielmehr inhaltlich und thematisch Bezug aufeinander. Saal 1 „Die Erfindung der Kunst“ beinhaltet die ältesten Werke der Sammlung. Dabei wird die Frage aufgeworfen, ob es zur Entstehungszeit der Werke den Begriff „Kunst“ aus akademischer Sicht schon gab oder ob es nicht zu diesem Zeitpunkt allein auf den kultischen bzw. sakralen Kontext sowie den Gebrauch der Artefakte ankam.¹⁵¹⁹ In Saal 8 „Vision und Wirklichkeit“ dagegen werden der teleologische Impetus und die die Lebensrealität der Menschen prägenden Gegensätze des Mittelalters thematisch behandelt.¹⁵²⁰ In diesen beiden Sälen werden den Rezipienten kulturhistorische Hintergründe nähergebracht, die eine wertvolle Hilfe zur Entschlüsselung der mittelalterlichen Bildinhalte sein können. Diese kulturhistorischen Zusammenhänge hatten bestimmenden Einfluss auf die Form der Darstellung und waren nicht zuletzt Ausdruck tief verwurzelter Religiosität.¹⁵²¹ Im Gegensatz zum bereits diskutierten Raumpaar bestehend aus Saal 5 und 11 werden keine Bildsujetbezüge oder -entwicklungen aufgezeigt. Sondern es werden kulturhistorische Meta-Ebenen, Bildebenen und kontemplative Aspekte der „mittelalterlichen Kunst“ und deren situierende Parameter dargestellt.¹⁵²² Zwischen den Sälen 5 und 11 besteht eine intrinsische Verbindung, während konträr dazu für die Säle 1 und 8 eine extrinsische Verbindung im ausstellungsdidaktischen Kontext und in Bezug auf den Spannungsbogen in der Mittelalterabteilung besteht. Diese Unterscheidung beruht insbesondere auf dem Auftreten von epistemischen Netzwerkebenen bezüglich des zweiten Saalpaars, welche über die eigentlichen Ausstellungsobjekte weit hinausgehen und diese auf höherer Ebene in ein Beziehungsgeflecht setzen.

Jedes der präsentierten Artefakte verfügt über ein weißes Label, das inhaltliche Details zu den Kategorien Titel, Künstler und Herkunft vermittelt. Sie stellen einen starken Kontrast zu den farbig gestalteten Wänden der Abteilung dar.¹⁵²³ Alle Säle verfügen über einen großen, in das Meta-Thema des Raumes einführenden Text, der die jeweiligen kunsthistorischen, historischen und religiösen Facetten beleuchtet. Die Rezipienten werden zum besseren Verständnis

¹⁵¹⁸ Vgl. Krischel 2008a, 10 f., 12, Abb. 3, Blick von Saal 1 in Saal 2, dem „Altarraum“, mit einem Blick auf die Gestaltung von Saal 1 und Abb. 4, mit einer Abbildung der Gestaltung von Saal 8.

¹⁵¹⁹ Vgl. Saaltext zu Saal 1 und der Text auf der Homepage des Museums zu Saal 1, vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-1/>. Zuletzt eingesehen am 11.01.2017.

¹⁵²⁰ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-8/>. Zuletzt eingesehen am 11.01.2017. Saaltext zu Saal 8. Krischel 2008a, 12.

¹⁵²¹ Vgl. <http://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-8/>. Zuletzt eingesehen am 11.10.2017. Saaltext zu Saal 8 und Saal 1.

¹⁵²² Vgl. ebd.

¹⁵²³ Vgl. Krischel 2008a, 14. Die Fußleiste, die Label und die Wandtexte verfügen über den gleichen Weißton.

bilingual in deutscher und englischer Sprache in die Themen eingeführt.¹⁵²⁴ In einigen Räumen sind Sitzmöbel mit integrierten Hörstationen als begleitendes audiomediales Angebot aufgestellt.¹⁵²⁵ Die Sitzmöbel weisen seitliche Schubler auf, die Informationsmaterial zur inhaltlichen Vertiefung des spezifischen Saalthemas enthalten.¹⁵²⁶ Die Hängung in Saal 3 ist eine Reminiszenz an die sogenannte „Petersburger Hängung“. Auf dem dunklen Parkettboden finden sich an den Längsseiten auf den Boden applizierte weiße Linien, um den Besucher visuell zur Einhaltung eines gewissen Abstandes zu motivieren.¹⁵²⁷

Die stadt- und kulturhistorische Positionierung des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud als geografischer Fixpunkt wird durch die Werke der Mittelalterabteilung sowie dem architektonischen, „optischen Dialog mit der Umgebung“¹⁵²⁸ und die „städtebaulichen Bezüge“¹⁵²⁹ wieder aufgegriffen. Die Institution soll eine „materielle Huldigung an den Genius Loci“ und die „Kölner (Kirchen-) Bautraditionen“ evozieren.¹⁵³⁰

Die Präsentation der mittelalterlichen Sammlung im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud präsentiert sich auf den ersten Blick dem Rezipienten als eine „klassische“ museale Präsentation. Die Details dieser Klaviatur werden in der Form bedient, dass der Besucher sich vollkommen auf die Artefakte konzentrieren kann, ohne über die Ausstellungsdidaktik zu reflektieren. Dieses Manual wird jedoch durch subtile Bezüge innerhalb der Abteilungspräsentation der Sammlung Mittelalter erweitert. Dabei werden inhaltliche Querverbindungen zwischen den unterschiedlichen Sälen hergestellt, die auf kunsthistorischen Entwicklungen beruhen. Diese unterschwellige Didaktik bietet dem Rezipienten Zugang zu einem Beziehungsgeflecht mit semiotischen Verweischarakter, das ihn einerseits in seiner Erwartungshaltung an den Besuch der Institution bestätigt, ihm andererseits neue Erkenntnisse und kunsthistorische Entdeckungen zu Teil werden lässt, die sich „en passant“ erschließen lassen. Das geschieht ohne Zuhilfenahme einer den Rezipienten erdrückenden oder überfordernden Didaktik. Die Wahl der Mittel dazu setzt sich allein aus der Ausstellungsarchitektur, dem farblich erzeugten Spannungsbogen der Wandgestaltung und den inhaltlichen Bezügen in Korrelation zum Grundriss zusammen.

¹⁵²⁴ Hier sei exemplarisch auf den Text zu Saal 2 „Das Altarbild – Lösungen für eine Aufgabe/The Altarpiece – Ways to Solve a Task“ verwiesen.

¹⁵²⁵ S. z. B. in Saal 4, „Schönheit als Stil/Beauty as Style“ der Abteilung Mittelalter. [Stand November 2016].

¹⁵²⁶ S. z. B. Saal 3, des Rundganges der Sammlung Mittelalter im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. [So gesehen im vierten Quartal 2016.]

¹⁵²⁷ Vgl. ebd.

¹⁵²⁸ Vgl. Strodthoff 2001, 21.

¹⁵²⁹ Vgl. ebd.

¹⁵³⁰ Vgl. ebd., 22.

Das Museum bietet ein vielfältiges und umfassendes Vermittlungsprogramm an, bestehend aus einem Audioguide, klassischen Führungen durch geschultes Personal sowie einem sehr elaborierten Kinderprogramm zum Selbststudium der jungen Besucher.¹⁵³¹ Dabei wird auf die verschiedenen Besuchergruppen, die Altersunterschiede, das Rezeptionsverhalten der Besucher sowie die Vertrautheit mit der Nutzung von neueren Medien eingegangen.¹⁵³² Es kann somit aus einem breiten Angebot eine auf das Individuum zugeschnittene Lösung ausgewählt werden. Das ist im Einklang mit der appellativen Ansprache des Einzelnen auf der Homepage des Museums zu sehen: „Das Wallraf lädt Sie ein zur unmittelbaren Begegnung mit Meisterwerken der europäischen Kunst.“¹⁵³³

Das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud bietet als Kunstmuseum dem Publikum ein Display, bei dem die „Erwartungshaltungen“ des Publikums bestätigt werden. Es nutzt darüber hinaus innerhalb des Displays implizite Stilmittel, die als zusätzlicher Mehrwert für den Rezipienten neue Horizonte, neue Forschungsergebnisse und erweiterte Bedeutungsinhalte eröffnen bzw. zukommen lassen sollen. Es werden dabei Wege exploriert, die der Dekontextualisierung explizit entgegenwirken bzw. den Besuchern den kontextuellen Hintergrund eröffnen sollen.

¹⁵³¹ Vgl. <http://www.wallraf.museum/junior/>. Zuletzt eingesehen am 23.01.2017.

¹⁵³² Aufgrund der großen Vielfalt des museumspädagogischen Angebotes wird auf die Homepage des Museums verwiesen. Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/kunstvermittlung/gruppen/>. Zuletzt eingesehen am 16.01.2017.

¹⁵³³ Vgl. <http://www.wallraf.museum/das-museum/besuchereinformationen/information/>. Zuletzt eingesehen am 16.01.2017.

8.3 Das Museum Ludwig

Das Museum Ludwig¹⁵³⁴ besteht seit der Unterzeichnung des Schenkungsvertrages des Sammlerpaars Peter¹⁵³⁵ und Irene Ludwig am 05. Februar 1976 und der Stadt Köln.¹⁵³⁶ Das Museum wurde am 06. September 1986 eröffnet.¹⁵³⁷ Es ist programmatisch der Kunst des 20. Jahrhunderts gewidmet und ein selbstständiges Museum für moderne Kunst der Stadt Köln.¹⁵³⁸

8.3.1 Museumskonzeption

Das Museum Ludwig „definiert sich in deutlichem Maße durch die eigene Geschichte, seine Sammlung und vor allem durch die Menschen, die diese geprägt haben – als ein Museum der Künstlerinnen und Künstler.“¹⁵³⁹ Die Geschichte des Museum Ludwig ist unmittelbar mit

¹⁵³⁴ Heinrich-Böll-Platz, 50667 Köln. <http://www.museum-ludwig.de/de/information.html>. Zuletzt eingesehen am 23.01.2017.

Das Museum soll im Kontext dieser Arbeit nur cursorisch vorgestellt werden, um das Netzwerk und die Beziehung zum Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud darzustellen sowie die Bedeutung für die museale Szene Kölns herauszuarbeiten. In diesem Sinne wird es zur Erweiterung des Referenzrahmens dieser Fallstudie herangezogen.

Die Lokalisierung dieser kurzen Vorstellung des Museums innerhalb der Gliederung dieser Arbeit, bedingt sich aus der historischen Beziehung zum Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Für Abbildungen und Grundrisse bezüglich des Museum Ludwig verweise ich auf die Homepage des Museums, die einschlägige Literatur (s. Literaturverzeichnis) und das Informationsmaterial des Museums.

¹⁵³⁵ Peter Ludwig, * 09.07.1925, Koblenz–† 22.07.1996, Aachen. Vgl. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191792229.001.0001/acref-9780191792229-e-1605#>. Zuletzt eingesehen am 23.01.2017. [A Dictionary of Modern and Contemporary Art (3 ed.), John Graves-Smith and Ian Chilvers].

¹⁵³⁶ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 23.01.2017.

¹⁵³⁷ Vgl. Gohr 1986, 7; Weiss 1979, 18. 2016 hatte das Museum Ludwig drei unterschiedliche Jubiläen zu feiern. Den 40. Geburtstag des Museums selbst, umrahmt mit der Jubiläumsausstellung „Wir nennen es Ludwig“. Hinzu kamen das 30-jährige Eröffnungsjubiläum des Neubaus und 70 Jahre Schenkung Haubrich. Dabei sollte u. a. der „Weltkunst“-Gedanke, dem sich das Sammlerehepaar Ludwig verpflichtet sah, aufgegriffen werden. Es wurden 25 Künstler aus aller Welt eingeladen, sich mit der Sammlung und dessen Museum auseinanderzusetzen. Vgl. http://www.museum-ludwig.de/fileadmin/content/07_Presse/ML_PM_Wir_nennen_es_Ludwig.pdf. Zuletzt eingesehen am 06.04.2017.

¹⁵³⁸ Vgl. Gohr 1986, 7; Weiss 1979, 18; Im Schenkungsvertrag war vereinbart, dass Peter und Irene Ludwig der Stadt Köln 350 Werke ihrer Sammlung moderner Kunst schenken, und die Stadt Köln als vertraglich vereinbarte Gegenleistung ein Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts bzw. nach 1900 entstandene Werke errichtet. Dieses Museum soll den Namen „Museum Ludwig“ nach dem Sammlerpaar erhalten. Die Sammler schenken der Stadt somit die Exponate, die in einem neu von der Stadt als Bauherrin zu errichtendem Museum beheimatet werden. Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 23.01.2017.

Informationen zu den Artefakten der Sammlung können unter dem Link, <http://www.museum-ludwig.de/de/sammlung/die-sammlung/die-sammlung-des-museum-ludwig.html>, eingesehen werden. Die Sammlung des Museum Ludwig kann über einen Link [<http://www.museum-ludwig.de/de/sammlung.html>. Zuletzt eingesehen am 25.01.2017.] auf der Homepage „Kulturelles Erbe Köln“ digital rezipiert werden. Vgl. https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/gallery/encoded/eJzjYBly5ulrKk0qysxOzYvPKcsxMBQSNTCM8T68LSvtUg-hODE3N6c0Lz01T4rZ0c9FibkkJlulLQcgrTZORKLJvaXFqaa6CT2IKeWZ6DUEjAEvMJ3o*. Zuletzt eingesehen am 25.01.2017. Bonnet 2017, 34 f.

¹⁵³⁹ Vgl. http://www.museum-ludwig.de/fileadmin/content/07_Presse/ML_PM_Wir_nennen_es_Ludwig.pdf. Zuletzt eingesehen am 25.01.2017. [Presseinformation. Wir nennen es Ludwig. Das Museum Ludwig wird 40! Ausstellung: 27. August 2016–08. Januar 2017].

seinen Sammlern, dem Ehepaar Irene und Peter Ludwig, verbunden. Es ist die auf das Ehepaar zurückgehende Sammlung des Hauses, die – mit mehreren Schenkungen verbunden – das Museum begründete. Die Schenkungen selbst erfolgten in den Jahren 1976, 1994 und zuletzt durch die Schenkung von 774 Picasso-Werken von Irene Ludwig im Jahr 2001.¹⁵⁴⁰ Das Museum bzw. dessen Sammlung ist immer wieder erweitert worden, wobei die Bedeutung des Sammlerpaars für diese Entwicklung durch den Titel affirmativ unterstrichen wurde. Neben den Sammlungsbeiträgen des Ehepaares Ludwig und die zugleich programmatische Setzung des Hauses mit der weltweit renommierten Pop-Art Sammlung, sei auf die umfassende Schenkung des Rechtsanwalts Dr. Josef Haubrich¹⁵⁴¹ verwiesen. Dr. Josef Haubrich hat 1946 seine umfassende Sammlung expressionistischer Kunst der Stadt Köln vermacht.¹⁵⁴² Diese zwei benannten Sammlungen sind die bekanntesten Bestandteile der ständigen Sammlung des Museum Ludwig.¹⁵⁴³

Das Ehepaar Ludwig hat für seine Sammlung eine große Anzahl an Objekten außereuropäischer Kunst gekauft.¹⁵⁴⁴ Insofern soll ein „globaler Diskurs“ im Museum Ludwig verhandelt werden.¹⁵⁴⁵ Dieser Diskurs soll Fragen der „kulturellen Identität“ in Zusammenhang mit der Historie des Museums thematisieren.¹⁵⁴⁶ Somit könnte die Quintessenz eines – zumindest bisher nicht offiziell kommunizierten – Konzeptes für das Museum sein, die Historie der

Hier wurde anlässlich der Neupräsentation und der vom Direktor Dr. Yilmaz Dziewior (seit 01.02.2015 im Amt) des Museum Ludwig gegebenen Interviews in unterschiedlichen Presseorganen und der nach der Verrentung Kasper Königs in kurzer Abfolge stattgefundenen Direktorenwechsel von Philipp Kaiser (November 2012) zu Dr. Yilmaz Dziewior auf die Aussagen von diesem in der Presse und auf der Homepage des Museums zurückgegriffen. Denn wie Dziewior im Interview zu bedenken gibt, hält das Museum keinen eigenen Etat für Publikationen vor, es sei denn für Kataloge zu den unterschiedlichen Ausstellungen, die aus eben diesen Etats finanziert werden. Somit gibt es zur „Neu-Konzeptualisierung“ der Sammlung unter dem derzeitigen Direktor keine aktuelle Publikation. [Interview von Michael Kohler mit Yilmaz Dziewior in der Online Ausgabe des Art Magazins, vom 15.05.2014, <http://www.art-magazin.de/szene/9313-rtkl-yilmaz-dziewior-interview-es-hilft-nichts-sich-staendig-zu-beklagen> <http://www.art-magazin.de/szene/9313-rtkl-yilmaz-dziewior-interview-es-hilft-nichts-sich-staendig-zu-beklagen>. Zuletzt eingesehen am 25.01.2017].

¹⁵⁴⁰ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 25.01.2017. [Interview von Michael Kohler mit Yilmaz Dziewior in der Online Ausgabe des Art Magazins, vom 15.05.2014] 2001, 13 f.

¹⁵⁴¹ Dr. Josef Haubrich, * 15.06.1889, Köln – † 04.09.1961, Bad Münstereifel.

¹⁵⁴² Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 25.01.2017; Gohr 1986, 14, (10–15); Ruhrberg 1979, 7; Borger 1987, 16; Scheps 1996, 7 f.

¹⁵⁴³ Hier sei nur auf diese beiden Sammlungen verwiesen. In der von mir zitierten Literatur werden die weiteren Schenkungen privater Sammler an die Stadt Köln als Trägerin des Museum Ludwig behandelt. S. zur Sammlung des Museum Ludwig, <http://www.museum-ludwig.de/de/sammlung/die-sammlung/die-sammlung-des-museum-ludwig.html>. Zuletzt eingesehen am 25.01.2017.

¹⁵⁴⁴ Vgl. <http://www.art-magazin.de/szene/9313-rtkl-yilmaz-dziewior-interview-es-hilft-nichts-sich-staendig-zu-beklagen>. Zuletzt eingesehen am 25.01.2017.]

¹⁵⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁵⁴⁶ Vgl. ebd.

Institution »Museum Ludwig« an sich und die damit verbundenen Aspekte einer kulturellen Identität zu reflektieren.¹⁵⁴⁷

Das Museum verweist auf eine fortlaufende Entwicklung. „Die Sammlung ist die DNA des Museum Ludwig“,¹⁵⁴⁸ laut Dziewior, und diese wiederum wird auf der Homepage des Museums als nicht abgeschlossen gekennzeichnet. Sie soll fortwährend um „substanzielle Positionen“ erweitert werden.¹⁵⁴⁹ Es ist daher mit einer stetigen Veränderung bzw. Erweiterung der Sammlung und – daraus folgend – dem Museum zu rechnen.

Es ist durchaus intendiert, dass sich das Museum Ludwig dem Rezipienten gegenüber als *sui generis* in einer affirmativen, dem Titel der musealen Institution verpflichtenden Weise präsentiert. Die Einzigartigkeit soll durch die »Aura«, den »Nimbus« sowie den Bekanntheitsgrad der Institution und seiner Inhalte unterstrichen werden.¹⁵⁵⁰ Historie des Museum Ludwig

Die Historie des Museum Ludwig beginnt mit der Schenkung der Sammlung Ludwig an die Stadt Köln, wirksam geworden mit der Unterzeichnung des Vertrages am 05. Februar 1976.¹⁵⁵¹

¹⁵⁴⁷ Dieser „globale Diskurs“ innerhalb der Sammlung wurde mit einer Aktion der „Guerilla Girls“, einer anonym auftretenden, feministischen Künstlerinnengruppe eingefordert [<http://www.guerrillagirls.com/>. Zuletzt eingesehen am 26.01.2017]; Sie bewerteten die Sammlung in der selbstreflexiven Jubiläumsausstellung „Wir nennen es Ludwig. Das Museum wird 40!“ im Rahmen des 40-jährigen Bestehens des Museum Ludwig „aus feministischer Sicht neu“, [27. August 2016–08. Januar 2017]. Dabei wurde die Unterrepräsentanz von Werken weiblicher und außereuropäischer Künstlerinnen im Museum Ludwig angeprangert. Laut Pressemitteilung des Museums zur Eröffnung der Ausstellung war die Aufgabe der „Guerilla Girls“ mit ihrer Arbeit „aus feministischer Sicht eine kritische Neubewertung der Sammlung vor[zun]ehmen“. [Presseinformation: Wir nennen es Ludwig. Das Museum Ludwig wird 40!, Ausstellung: 27. August 2016 – 08. Januar 2017, Pressegespräch: Donnerstag, 25.8.16, 11 Uhr, Pressevorbesichtigung ab 10 Uhr, Eröffnung: 26.8.16, S. 2]. Diese künstlerische Auseinandersetzung mit der Sammlung ist für das Museum von enormer Bedeutung, beinhaltet sie doch einen reflexiven Fingerzeig in Richtung der ausstellenden sowie beauftragenden Institution (!). Deren Eigendarstellung verweist auf die außereuropäischen Objekte und betont zudem, dass sie sich zukünftig mit diesen stärker auseinandersetzen will. Videoperformance, Installation und mahnender Charakter in einer Kombination, die auch in dieser Form in Zukunft kuratorisch genutzt werden kann. Eine unter dem Pseudonym „Frida Kahlo“ agierende Künstlerin des Kollektivs „Guerilla Girls“ statuiert im Spiegel-Interview „Guerilla Girls in Köln“ zur Ausstellung vom 26.08.2016: „Zu weiß, zu europäisch, zu männlich“. Die mangelnde Diversität der Sammlung wird angeprangert, allerdings nicht singulär im Kontext des Museum Ludwig, sondern auch generell für alle Kunstmuseen im weltweiten Maßstab. [<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/guerrilla-girls-in-koeln-kunst-im-museum-ludwig-neu-bewertet-a-1109135.html>. Zuletzt eingesehen am 26.01.2017].

Diese Form der musealen (Selbst-)Reflexion durch und mit der Kunst stellt in dieser Form eine implizite Infragestellung des musealen Konzepts des Museum Ludwig dar.

¹⁵⁴⁸ Vgl. Wilmes, Hartmut: Neukonzeption in Köln. Museum Ludwig rückt seine Sammlung in neues Licht, Kölnische Rundschau, Online Ausgabe, 21.03.2016. <http://www.rundschau-online.de/kultur/neukonzeption-in-koeln-museum-ludwig-rueckt-seine-sammlung-in-neues-licht-23762188>. Zuletzt eingesehen am 26.01.2017.

¹⁵⁴⁹ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/sammlung/die-sammlung/die-sammlung-des-museum-ludwig.html>. Zuletzt eingesehen am 26.01.2017.

¹⁵⁵⁰ Dieser Aspekt ist zumindest dahingehend gegeben, als dass bei der Vorstellung der Sammlung des Museums darauf hingewiesen wird, dass die Schenkung der Sammlung Haubrich an die Stadt nicht an eine Titulierung gebunden war.

¹⁵⁵¹ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 23.01.2017. Handbuch Museum Ludwig, 6–29, [Verschiedene Autoren, s. ebd.]; Gohr 1986, 10–15, Noelke 1987, 53; Scheps 1996, 4–29; Borger 1987, 18; Ronte 1979, 24; s. a. Weiss 1979, 13–21, Auflistung der wichtigen Aspekte, die zur Schenkung Ludwig an die Stadt Köln und zur Gründung des Museum Ludwig Köln

Bestandteil des Schenkungsvertrages war die Verpflichtung der Stadt Köln, einen musealen Neubau innerhalb eines konkreten Zeitraumes zu realisieren.¹⁵⁵² Das Sammlerehepaar Peter und Irene Ludwig verpflichtete sich im Gegenzug in den Verhandlungen dazu, der Stadt Köln 350 Werke „moderner Kunst“ zu schenken.¹⁵⁵³ Die Stadt Köln nahm die Schenkung Ludwig mit der an sie gerichteten Auflage (vertraglich niedergelegte Verpflichtung) an, für die Kunst des 20. Jahrhunderts – solche der Moderne bzw. „für die nach 1900 entstandenen Werke“ – ein eigenes Museum zu errichten.¹⁵⁵⁴ 1986 wurde das „Doppelmuseum“, das das Wallraf-Richartz-Museum und das Museum Ludwig beherbergte, in unmittelbarer Nähe zu Dom und Rhein eröffnet.¹⁵⁵⁵ 1994 schenkt das Mäzenatenpaar Ludwig dem nach diesem benannten Museum 90 Picasso Werke unter der Bedingung, dass die beiden Museen des bisherigen „Doppelmuseums“ räumlich getrennt werden und das älteste Museum der Stadt Köln, das Wallraf-Richartz-

ausgehend von der ehemaligen Abteilung für Moderne des Wallraf-Richartz-Museum geführt haben. Seit der Eröffnung des Wallraf-Richartz-Museum Fondation Corboud ist dieses der Kunst vor 1900 gewidmet, während sich das Museum Ludwig der Kunst nach 1900 verpflichtet hat. Diese Trennung ist nicht allein eine historische Kategorisierung und zeithistorische Setzung damaliger Museumspolitik in Köln, sondern vielmehr auch institutionelles Telos und Daseinsberechtigung zugleich. (Vgl. Ronte 1979, 24); Ridler 2012, 84 f.

¹⁵⁵² Vgl. Gohr 1986, 11; Gohr 2012, 84, hier hat die Stadt Köln als Trägerin des zukünftigen Museums eine Sammlung privaten Kunstbesitzes als Gegenleistung für den von ihr für diese Sammlung finanzierten Museumsneubau übereignet bekommen. Die Stadt hat somit die Bedingung für die Schenkung einer Leistung erfüllt.

¹⁵⁵³ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 30.03.2017. S. a. Knirim 2016, 175, zur zum Teil ambivalenten Sammlungspolitik des Ehepaars Ludwig. Mir bezeichnet das Prinzip des Sammler-Paares Ludwig als eine museale Analogie zu „lizenzbetriebenen Handelsketten“ oder „Franchising-Systemen“. Museen als institutionelle Marken zu etablieren, „für eine flächendeckende Verbreitung“ zu sorgen, wie es das Ehepaar Ludwig mit 15 europaweit lokalisierten Museen, die alle mit Objekten aus ihrer Sammlung bestückt sind und unter dem Namens-Zusatz „Ludwig“ firmieren, offenbare eine Vorreiterrolle für museale Institutionen weltweit. Und zwar zeitlich gesehen noch vor dem viel zitierten „Guggenheim-Prinzip“, dem auf Expansion ausgerichteten Dependence-Prinzip der Guggenheim Foundation, welches seit den 1990er Jahren angewendet wird. Es sei Ausdruck eines sich weltweit wandelnden, neoliberalen und durchökonomisierten Museumsbetriebs. Das Ehepaar Ludwig mit seiner „Marke Ludwig“ sei das „erste große Franchise-Unternehmen der westlichen Museumsgeschichte“. Insofern habe das Sammlerpaar Ludwig mit seinen Schenkungen und Museumsgründungen eine Entwicklung, deren Höhepunkt nicht abzusehen ist, antizipiert und angestoßen. Vgl. Mir 2017, 130 f.

¹⁵⁵⁴ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 30.03.2017. S. a. Knirim 2016, 175; Mir 2017, 130 f.; Wilmes 2001, 13 f.; Budde 1986, 22.

¹⁵⁵⁵ Die Eröffnung war am 06.09.1986. Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 30.03.2017. S. a. Knirim 2016, 175; die Pläne für den Neubau des Wallraf-Richartz-Museum wurden seit 1969 in den Gremien der Stadt Köln diskutiert, 1975 wurde ein Ideenwettbewerb für eine mögliche Architektur ausgeschrieben und 1976 fiel die Entscheidung für die Kölner Architekten Dipl.-Ing. Peter Busmann und Dipl.-Ing. Godfried Haberer. Vgl. Gohr 1986, 11; Lohmann 1986, 18; Borger 1986, 10; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980, Einleitung; Borger 1987, 17 f.; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1983, 12. Die Eröffnung hatte zur Folge, dass das damalige Kunstgewerbemuseum, das heutige Museum für Angewandte Kunst, in das bis dahin vom Wallraf-Richartz-Museum genutzte Gebäude einziehen konnte. Vorher war das Museum für Angewandte Kunst 25 Jahre lang, von 1961–1986, im Overstolzenhaus in der Rheingasse ansässig. Somit war es dem Museum für Angewandte Kunst nach fast 50 Jahren Unterbrechung wieder möglich, seine ständige Sammlung zu präsentieren.

Vgl. Borger 1987, 18; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

Museum, aus dem gemeinsam genutzten Gebäude auszieht.¹⁵⁵⁶ Somit verdrängt das neuere Museum die ältere Institution. Die Moderne-Abteilung des Stammhauses war damals der Ausgangspunkt des Museum Ludwig. Für das Wallraf-Richartz-Museum wurde nach langjähriger Planung in unmittelbarer Nachbarschaft zum Dom ein neues Gebäude errichtet, der Neubau für das Wallraf-Richartz-Museum.¹⁵⁵⁷ Die beiderseitige Nutzung des Gebäudes durch die Museen behielt Bestand bis zur Eröffnung des neuen Gebäudes, des vierten kubischen Neubaus für das Wallraf-Richartz-Museum.¹⁵⁵⁸ Der Bau wurde im Jahr 2000 fertig gestellt und 2001 eröffnet.¹⁵⁵⁹ Die Sammlung des mäzenatischen Ehepaars Ludwig als Phänotyp ihrer Leidenschaft war nicht zuvorderst auf privaten Besitz gerichtet, sondern vielmehr auf die Präsentation eben dieser in einem öffentlichen Museum.¹⁵⁶⁰

Das Museum Ludwig beherbergt heute allerdings nicht allein die titelgebende Sammlung des Sammlerpaars, sondern auch die Sammlung expressionistischer Kunst des Kölner Juristen und Ratsherren Dr. Josef Haubrich.^{1561,1562} Auch förderte das „Kuratorium Wallraf-Richartz-Museum und Museum Ludwig“ und der „Verein der Freunde“ weitere Ankäufe, darunter Teile der Sammlung von Günther und Carola Peill (1976–1988).¹⁵⁶³ 1994 hat das Sammlerpaar Peter und Irene Ludwig dem Museum 90 Werke von Pablo Picasso gestiftet.¹⁵⁶⁴ Diese Schenkung bildete die Basis für den Auszug des Wallraf-Richartz-Museum aus dem Gebäude am Heinrich-

¹⁵⁵⁶ Vgl. <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 02.03.2022.

¹⁵⁵⁷ Vgl. ebd.; Weiss 1979, 13–21. Architektonisch lässt sich dieser Aspekt bis heute sehr subtil erleben, denn im heutigen Museum Ludwig gibt es große Fenster, die den Ausblick auf den Kölner Dom ermöglichen [1. Obergeschoss, Pop-Art-Saal, vgl. Museum Ludwig Programm 07/2019], analog zu dem großen Fenster im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. 5. Obergeschoss, Blick nach Norden auf den Kölner Dom. [Terlau 2001a, 18, Abbildung mit Blick auf den Kölner Dom]. Diese Fenster im Museum Ludwig sollten den Blick von der dort lokalisierten Mittelaltersammlung des Wallraf-Richartz-Museum auf den Dom ermöglichen und damit einen optischen Bezug herstellen.

¹⁵⁵⁸ Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Obenmarspforten, Am Kölner Rathaus, D-50667 Köln.

¹⁵⁵⁹ Vgl. Terlau 2001a, 11; Strodthoff 2001, 19–29, 36–49, mit Grund- und Aufrissen; Cimera 2001, 381; Krischel 2008, 6, 10. <http://www.wallraf.museum/das-museum/geschichte/historie/>. Zuletzt eingesehen am 02.11.2016.

1994 wurde die architektonische Trennung der beiden Museen beschlossen und das heutige Gebäude des Museum Ludwig am Heinrich-Böll-Platz [an der Bischofsgartenstraße] beherbergt seitdem die Sammlung Ludwig mit der Kunst nach 1900.

¹⁵⁶⁰ Vgl. Ruhrberg 1979, 8 f.

¹⁵⁶¹ Josef Haubrich * 15.06.1889, Köln–† 04.09.1961, Bad Münstereifel. Jurist, Kunstsammler und Ratsherr der Stadt Köln; vgl. Kilp 2016, 16, 189.

¹⁵⁶² Vgl. ebd. 2016, 62–65; Gohr 1986, 14; Borger 1987, 16; Ruhrberg 1979, 8; <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017; Ridler 2012, 36.

¹⁵⁶³ Vgl. Kilp 2016, 62–65; Gohr 1986, 14; <http://gesellschaft-museum-ludwig.de/ueber-uns/>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

¹⁵⁶⁴ Vgl. Wilmes 2001, 13; <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

Böll-Platz.¹⁵⁶⁵ Seit 1995 wird das Museum durch die „Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig“ und die Stiftung Ludwig unterstützt.^{1566,1567} Zur Wiedereröffnung des Museum Ludwig im November 2001, nach der Renovierung der Galerien und den erweiterten Möglichkeiten der Präsentation, die sich durch den Auszug des Wallraf-Richartz-Museum aus dem Gebäude ergeben hatten, schenkte Irene Ludwig dem Museum 774 weitere Werke von Pablo Picasso.¹⁵⁶⁸ Aufgrund dieser Schenkung besitzt das Museum Ludwig nach den Museen in Barcelona (*Museu Picasso*)¹⁵⁶⁹ und Paris (*Musée Picasso Paris*)¹⁵⁷⁰ die drittgrößte Sammlung an Werken des Künstlers.¹⁵⁷¹ Seit der Jahrtausendwende sammelt das Museum auch Medienkunst.¹⁵⁷² Von 2001–2012 hat Kaspar König das Museum Ludwig als Direktor geleitet.¹⁵⁷³ Ihm folgte Philipp Kaiser 2012–2014, und seit 2014 wird das Museum von Yilmaz Dziewior geleitet.¹⁵⁷⁴ Die Sammlung des Museum Ludwig ist nicht Phänotyp eines „diachronischen Wachstums der Sammlung im Sinne einer lexikalischen Darstellung der Kunst des 20. Jahrhunderts“. Die Sammlungsbestandteile sind zum einen historisch begründet und zugleich eng mit den Interessen, Vorlieben und Schwerpunkten der verschiedenen stiftenden Sammler verbunden.¹⁵⁷⁵ Somit ist die Sammlung Ausdruck dieser unterschiedlichen Partikularinteressen. Im Museum Ludwig bildet sie sich an „inhaltlich-historischen Schwerpunkten“ heraus, wobei sie nicht auf singuläre Meisterwerke fokussiert ist, sondern an unterschiedlichen „Werkgruppen“ orientiert gewachsen ist. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass von ausgewählten Künstlern ausgehend die kunsthistorischen Zusammenhänge sowie deren Relevanz für die Kunst des 20. Jahrhunderts aufgezeigt werden können.¹⁵⁷⁶ Die Relevanz der Sammlung des Museum Ludwig und damit des Museums selbst für die Kunst des 20. Jahrhunderts wird dadurch wechselseitig unterstrichen.

¹⁵⁶⁵ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

¹⁵⁶⁶ Vgl. <http://www.ludwigstiftung.de>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

¹⁵⁶⁷ Vgl. ebd.;

¹⁵⁶⁸ Vgl. König 2001, 7; <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017. 2003/2004 fanden weitere kleine Umbaumaßnahmen statt. Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/architektur.html>. Zuletzt eingesehen am 03.04.2017.

¹⁵⁶⁹ Vgl. <http://www.bcn.cat/museupicasso/en/museum/presentation.html>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

¹⁵⁷⁰ Vgl. <http://www.museepicassoparis.fr/en/the-collection/>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

¹⁵⁷¹ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

¹⁵⁷² Vgl. ebd.; Wilmes 2001, 22 f.

¹⁵⁷³ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

¹⁵⁷⁴ Vgl. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neuer-direktor-des-museums-ludwig-12937602.html>. <http://www.art-magazin.de/szene/8120-rtkl-museum-ludwig-koeln-scheiden-tut-weh>. Zuletzt eingesehen am 31.03.2017.

¹⁵⁷⁵ Vgl. Wilmes 2001, 13 f.

¹⁵⁷⁶ Vgl. ebd., 13.

Das Museum ist seit seiner Eröffnung am Heinrich-Böll-Platz lokalisiert und residiert seit 2001 allein in dem singular gewidmeten Bau.¹⁵⁷⁷ Die Errichtung erfolgte nach der Ausschreibung eines Ideenwettbewerbes durch den Rat der Stadt Köln für den historischen Bauplatz in direkter Nachbarschaft zur gotischen Kathedrale des Kölner Doms. Die Ausschreibung intendierte unter anderem eine Revitalisierung der Kölner Altstadt und des Martinsviertels.¹⁵⁷⁸ Von 1980–1986 wurde der Neubau für das Wallraf-Richartz-Museum, das Museum Ludwig und der Neubau der Konzerthalle, der Kölner Philharmonie, realisiert.¹⁵⁷⁹

8.3.2 Analyse des Ausstellungsparcours

Das Erdgeschoss als auch der Eingangsbereich des heutigen Museum Ludwig befinden sich auf einer Höhe mit der Domplatte des Kölner Doms.¹⁵⁸⁰ Das Foyer des Museum Ludwig gliedert sich in einen großzügigen, durchgehenden öffentlichen Eingangsbereich. Dieses Foyer ist sowohl aus dem Bereich der Dombauhütte als auch von der Seite des Römisch-Germanischen Museum kommend zu erreichen.¹⁵⁸¹ Innerhalb dieses öffentlich für jedermann zugänglichen Eingangsbereichs sind der Buch-Shop, die Garderobe, die Schließfächer und der Toilettenbereich lokalisiert. Davon abgehend ist hinter dem im Treppenhaus des Museum Ludwig

¹⁵⁷⁷ Das heutige Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, ist an den Obenmarspforten, Am Kölner Rathaus, D-50667 Köln, beheimatet. In dem 2001 eröffneten Neubau.

¹⁵⁷⁸ Vgl. Ronte 1979, 24 f.; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1983, 7; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980, 3 f., dort finden sich Abbildungen des Modells für das damals noch zu schaffende Areal, „1. Modell nach Süden“,

„2. Modell nach Nordosten“, „3. Modell nach Osten“ und „4. Modell nach Norden“. Die Ansichten sowie der Lageplan bieten die Möglichkeit, einen stadtgeografischen Eindruck von der räumlichen Situierung des neuen Gebäudes in das städtische Ensemble zu gewinnen.

¹⁵⁷⁹ Vgl. Ronte 1979, 24–29; Zehnder 1987, 18. Von der Eröffnung des „Doppelmuseums“ 1986 war das Wallraf-Richartz-Museum im 1. Obergeschoss lokalisiert, während im 2. Obergeschoss das Museum Ludwig mit seiner Sammlung vertreten war. Zehnder 1987, 22; Kreidler 1987, 54. Die beiden Ebenen mit den zwei unterschiedlichen Institutionen wurden über eine Treppe im Osten des Museums zu einem – gemeinsamen – Rundgang miteinander verbunden. [Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/architektur.html>. Zuletzt eingesehen am 03.04.2017.]

Diese – damalige – Verbindung der beiden Museen über ein von beiden Institutionen gleichzeitig genutztes Treppenhaus, „erlaubt Konfrontationen unterschiedlichster Kunstepochen; Sammlungsgruppen innerhalb beider Museen“. Vgl. Siems 1986, 15.

Die „Reorganisation des östlichen Domumfeldes“ zwischen 2010 und 2017 hat den Bezug zwischen dem Umfeld des Museum Ludwig und dem angrenzenden Kölner Dom städtebaulich verbessert. Das hat zu einer neuen Wegführung für Fußgänger und Radfahrer zwischen Dom, Museum Ludwig und Hauptbahnhof geführt. Vgl. http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Reorganisation_des_oestlichen_Domumfelds_von_Allmann_Sattler_Wappner_5025190.html. Zuletzt eingesehen am 06.04.2017.

¹⁵⁸⁰ Dieser Teil des Museums liegt bei 54.00 NN. Der Eingangsbereich des Museums soll einen Schnittpunkt zu dem umliegenden städtischen Areal des Doms, des Rheins, der Altstadt und der Fußgängerzone bilden. Vgl. Ronte 1979, 25 f.; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980, 4; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1983, 10–12, (dort findet sich eine städtebauliche Einordnung und Erläuterung), siehe dort S. 2 Schnitt, Übersichtsplan des städtischen Umfeldes; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980, 20 f. Querschnitte des Gebäudes, S. 22 f., Ansichten aus den unterschiedlichen Himmelsrichtungen; <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/architektur.html>. Zuletzt eingesehen am 03.04.2017.

¹⁵⁸¹ Vgl. Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1983, 13; Ronte 1979, 26; Borger 1986, 9; <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/architektur.html>. Zuletzt eingesehen am 15.07.2019.

angeordneten Kassenbereich die Gastronomie ansässig.¹⁵⁸² Die Beziehung zu den Ebenen mit den verschiedenen Ausstellungsflächen im Untergeschoss sowie den beiden Obergeschossen wird durch ein „axiales Treppenhaus“ hergestellt.¹⁵⁸³ Die unterschiedlichen Ebenen des Museums erschließen sich den Rezipienten – fast intuitiv – über eine an das zentrale Treppenhaus (in Nord-Süd-Richtung verlaufende) angegliederte, axial-verlaufende „Museums- oder Ausstellungsstraße“, von der die Abteilungen des Museums abgehen.¹⁵⁸⁴ Dort verschränken sich die auf verschiedenen Ebenen verteilten Säle zu einer räumlichen Einheit.¹⁵⁸⁵ Im ersten Obergeschoss zweigen diese stringent zu einer Seite der „Ausstellungsstraße“ ab, im zweiten Obergeschoss erfolgt dies dichotom zu beiden Seiten dieser Achse.¹⁵⁸⁶ Der Besucher kann sich in beliebiger Form, ausgehend von der „Museumsstraße“, für die Räume entscheiden.

Innerhalb der verschiedenen Ebenen wechseln sich Räume unterschiedlichster Größe miteinander ab. Sie verfügen über verschiedene Nutzungsqualitäten und zeichnen sich durch ein wechselvolles Spiel zwischen künstlicher Beleuchtung und Tageslicht – Nordlicht – sowie Seiten- und Oberlicht aus.¹⁵⁸⁷ Die variierenden Lichteinwirkungen und Reflexe werden auch durch das von innen wie außen charakteristisch für die Architektur des Museum Ludwig stehende Sheddach mit seinen „zinkverkleideten“¹⁵⁸⁸ „Oberlicht-Sheds“ geprägt.¹⁵⁸⁹ Die Böden im Ausstellungsbereich sind mit Parkett in „amerikanischer Eiche“ ausgestattet, während im Eingangsbereich „Natursteinbelag“ und im Treppenhaus Tonplatten bzw. Terrakottafliesen verwendet

¹⁵⁸² Vgl. Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1983, 13; Ronte 1979, 26; Borger 1986, 9; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980, 10, 54.00 NN, „Erschließungsebene“ des Museums.

¹⁵⁸³ Vgl. Ronte 1979, 26; Siemes 1986, 15. <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/architektur.html>. Zuletzt eingesehen am 15.07.2019.

¹⁵⁸⁴ Vgl. Siemes 1986, 15; Ronte 1979, 26; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980 4 f. Lageplan; Busmann 1986, 39.

¹⁵⁸⁵ Vgl. Busmann 1986, 43 f.

¹⁵⁸⁶ Vgl. ebd.; Lohmann 1986, 42 f. Grundriss 1. Obergeschoss – Museum, S. 44 f., Grundriss des 2. Obergeschosses – Museum).

Für die Grundrisse des 1. und 2. Obergeschosses im heutigen Museum Ludwig, vgl. Zehnder 1987, 22, Abb.: „Orientierungsplan des Wallraf-Richartz-Museums“; Kreidler 1987, 54, Abb.: „Orientierungsplan des Museum Ludwig“ für einen Eindruck der räumlichen Gegebenheiten innerhalb der Institution.

¹⁵⁸⁷ Vgl. Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1983, 12; Westfeling 1986, 40; Borger 1986, 10; Gohr 1986, 40, 42, S. 40, Abb.: „Neubau, Blick in den Expressionismus-Saal ‚Die Brücke‘“; S. 42: Neubau, 2. Obergeschoß mit Tom Wesselmann, „Great American Nude“. Gohr 1987, 12 f. Einblick in einen Raum mit Sheddachbeleuchtung. Für einen Raumeindruck.

¹⁵⁸⁸ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/architektur.html>. Zuletzt eingesehen am 04.04.2017; Siemes 1986, 12, Abb.: „Dach-Detail, Aussichtsterrasse, Shed mit Titanzinkverkleidung“; S. 13, Abb.: „Fassade des Neubaus, Ansicht von der Bischofsgartenstraße, leichte Vorhangfassade in Titanzink auf Holzunterkonstruktion“.

¹⁵⁸⁹ Vgl. Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980, 25.

wurden.¹⁵⁹⁰ Die Räumlichkeiten innerhalb der Ausstellung entsprechen dem für die Kunst der Moderne des 21. Jahrhunderts »manifestierten« *White Cube*.¹⁵⁹¹

Im ersten Obergeschoss sind diejenigen Säle angeordnet, die weitgehend dem Expressionismus vorbehalten sind.¹⁵⁹² Am östlichen Ende des Museums sind Treppen lokalisiert, die eine Verbindung zwischen allen drei Ebenen des Museums zu einem optionalen Rundgang eröffnen.¹⁵⁹³ Der zweistöckige Raum, der die alle drei Ebenen verbindenden Treppen aufnimmt, wird zusätzlich für raumgreifende Installationen genutzt.¹⁵⁹⁴ Dieser Raum wird durch „halbgeschossig versetzte Ebenen“ miteinander vernetzt, sodass der Besucher – unabhängig von seiner Richtungswahl bezüglich des nicht verpflichtenden Rundganges – unbewusst über die „Museumsstraße“ in ost-westlicher Richtung zurück zum anfänglichen Treppenhaus (zurück-)geleitet wird.¹⁵⁹⁵ Auch das Untergeschoss wird als Ausstellungsfläche genutzt.¹⁵⁹⁶

8.3.3 Analyse der musealen Inszenierung

Das Ausstellungs- und Museumskonzept des Museum Ludwig ist geprägt durch die Wechselbeziehung zwischen den Bereichen, in denen Teile der ständigen Sammlung gezeigt werden und denjenigen, die mehrmals im Jahr wechselnde Sonderausstellungen beherbergen. Der Rezipient kann zwischen diesen beiden Polen optional und unabhängig oszillieren. Diese Wahlfreiheit und die namhaften Sonderausstellungen ermöglichen den Besuchern, zeitgenössische Kunst in gleicher Form wie die Kunst der Moderne des 20. Jahrhunderts zu rezipieren. Dabei variiert das Ausmaß der angebotenen Ausstellungsdidaktik zwischen den Ausstellungen. Alle Werke verfügen über dezente Schilder, die die Objekte kurz vorstellen. Des Weiteren gibt es in einigen Sälen und Ausstellungen einleitende Saaltexpte. Zu einzelnen Sonderausstellungen werden kurz gehaltene Ausstellungsführer als Einführung mit Erläuterungen zu den unterschiedlichen Werken beim Erwerb der Eintrittskarten an die Besucher ausgehändigt. Es gibt keine stringente, schablonenhafte Didaktik, sondern ein auf die unterschiedlichen Ausstellungen und

¹⁵⁹⁰ Vgl. Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1983, 25; ebd. 1980, 25, die für das Foyer dort angegebenen Kokosfasermatten sind dort heute nicht mehr zu finden.

¹⁵⁹¹ Vgl. O’Doherty 1999, 9; Borger 1986, 10, bzgl. des Innenausbaus des Gebäudes (des Museum Ludwig).

¹⁵⁹² Vgl. Museum Ludwig, Köln. Programm. Plan/Map, 07/2029; <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/sammlung/die-sammlung-des-museum-ludwig.html>. Zuletzt eingesehen am 15.07.2019.

¹⁵⁹³ Vgl. O’Doherty 1999, 9; Borger 1986, 10, bzgl. des Innenausbaus des Gebäudes (des Museum Ludwig); Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980, „Ebene +60 NN“, [Ausstellungsbereich].

¹⁵⁹⁴ Vgl. O’Doherty 1999, 9; Borger 1986, 10; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980, 20 f., Längsschnitt, S. 1–4.

¹⁵⁹⁵ Vgl. Busmann 1986, 44 f.

¹⁵⁹⁶ Vgl. Museum Ludwig, Köln. Programm. Plan/Map. 07/2019. <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/sammlung/sammlung-gegenwartskunst.html>. Zuletzt eingesehen am 15.07.2019.

Inhalte abgestimmtes Didaktikkonzept. Das Programm des Museum Ludwig ist sehr umfangreich und verfügt neben dem klassischen Führungsprogramm über eine Vielzahl von Spezialangeboten, z. B. die kunst:dialoge, Vorträge, verschiedene musikalische Kooperationen oder auf jeweilige Altersgruppen zugeschnittene Workshops.¹⁵⁹⁷

Das Museum verfügt über eine sehr zurückgenommene, kaum auffallende Ausstellungstechnik.¹⁵⁹⁸ Die Werke werden singular und möglichst optimal ausgeleuchtet. Wie bereits dargestellt entsprechen die Ausstellungssäle dem für die Kunst der Moderne des 21. Jahrhunderts »etablierten« *White Cube*.¹⁵⁹⁹ Durch die verschiedenen Sonderausstellungen werden den Rezipienten in Korrespondenz mit der ständigen Sammlung der Kunst nach 1900, eine Vielzahl unterschiedlicher Eindrücke und Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne offeriert.

¹⁵⁹⁷ Vgl. <http://www.museum-ludwig.de/de/programm.html>. Zuletzt eingesehen am 06.04.2017. Dort findet sich die gesamte Bandbreite des Angebots. Eine komplette Darstellung würde diesen Rahmen sprengen.

¹⁵⁹⁸ S. zur verwendeten Ausstellungstechnik: Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1983, 25; Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980, 25.

¹⁵⁹⁹ Vgl. O'Doherty 1999, 9; Borger 1986, 10, bzgl. des Innenausbaus des Gebäudes (des Museum Ludwig).

8.4 Museum für Angewandte Kunst Köln

Das Museum für Angewandte Kunst der Stadt Köln (MAKK) ist das zweitälteste Museum der Stadt und besteht als bürgerliche Initiative seit dem 11.06.1888.¹⁶⁰⁰ Seit seiner Gründung liegt der inhaltliche Fokus des MAKK auf „der Kunstgewerbeförderung“. Das Museum sollte „dem Kunsthandwerker den Anschauungsunterricht vermitteln“ sowie „belehrend und anregend auf die Freunde der Kunstgegenstände wirken“ (1888).¹⁶⁰¹ Diese Intention ist im Kern bestehen geblieben auch wenn die Aussage des musealen Konzeptes sich inhaltlich verändert und eine Aktualisierung für das 21. Jahrhundert erfahren hat.

8.4.1 Museumskonzeption

Das Konzept des Museum für Angewandte Kunst folgt einem „Leitbild“ demzufolge „das Museum einzigartig, überraschend und aufgeschlossen zu sein hat.“¹⁶⁰² Diesem Meta-Konzept werden alle Teilaspekte und Inhalte der Institution untergeordnet. Das Museum für Angewandte Kunst bezeichnet sich selbst als „einzigartig“, weil es „das gesamte Spektrum des europäischen Kunsthandwerks vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert mit den Schwerpunkten Möbel, Keramik, Glas, Textilien und Mode, Schmuck und Metallkunst, Grafik, Gemälde und Skulptur“ präsentiert.¹⁶⁰³ Einen besonderen Stellenwert genießt die „Designsammlung“, deren Fokus „auf nordamerikanischen und westeuropäischen Erzeugnissen aus der freien und angewandten Kunst“ liegt.¹⁶⁰⁴ Der Aspekt der Einzigartigkeit der Sammlung soll hierdurch unterstrichen werden. Das Thema der Dauerausstellung ist „Kunst + Design im Dialog“.¹⁶⁰⁵

Des Weiteren tituliert das Museum sich selbst als „überraschend“, zurückgehend auf seine Institutionshistorie, den architektonischen Besonderheiten sowie seiner zentralen Lage in der

¹⁶⁰⁰ Vgl. Dietrich 1988, 9; ders. 1989, 12; Klesse 1981, 2; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 20.04.2017.

Für Abbildungen und Grundrisse bezüglich des Museum für Angewandte Kunst verweise ich auf die Homepage des Museums, die einschlägige Literatur (s. Literaturverzeichnis) und das Informationsmaterial des Museums.

¹⁶⁰¹ Vgl. Dietrich 1988, 9; ders. 1989, 12; Klesse 1981, 2; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 20.04.2017.

¹⁶⁰² Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Museum>. Zuletzt eingesehen am 27.04.2017.

¹⁶⁰³ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Leitbild>. Zuletzt eingesehen am 27.04.2017.

¹⁶⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁶⁰⁵ Vgl. ebd. Das Motto „Kunst + Design im Dialog“, als dichotomer Titel und Credo der Dauerausstellung zugleich, prägt die Inhalte des Museums wie die Erwartungshaltung der Rezipienten seit der Neueröffnung der „Designabteilung“ 2008. Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 27.04.2017; vgl. Baumerich/Damm 2008, 7–9.

Kölner Innenstadt.¹⁶⁰⁶ Als „aufgeschlossen“ bezeichnet es sich mit Verweis auf seine große inhaltliche Vielfalt, den mannigfachen Kooperationen in Relation zum Meta-Thema des Designs sowie den vielfältigen Veranstaltungen für unterschiedliche Rezipientengruppen.¹⁶⁰⁷ Dabei sieht sich das Museum selbst in einer vermittelnden Rolle getreu dem Motto „Das MAKK ist Designbotschafter!“¹⁶⁰⁸

Der »Dialog« der Objekte wird als „musikalischer Dialog“, als „die Paraphrase eines Motivs in der anderen Stimmlage, im komplementären Instrument“ interpretiert, und zwar dergestalt, dass ein „gleich gesinntes Aufgreifen und Variieren von Kompositionselementen, an anderer Stelle von Echo und Nachhall des Vorangegangenen oder Benachbarten,“ zur Beschreibung der Stilmittel im übertragenen Sinne herangezogen werden.¹⁶⁰⁹ Dabei sollen die verblüffenden Parallelen zwischen den Objekten unterschiedlichster »Gattungen« aufgezeigt und „synästhetische Erfahrungen vermittelt werden.“¹⁶¹⁰ Die Analogien, die es zwischen den verschiedenen »Gattungen« des Museums gibt, sollen den Besuchern in kunsthistorischer Rezeption mittels variierender Arrangements innerhalb der Dauerausstellung vorgestellt werden. Dadurch wird es den Rezipienten ermöglicht, die wechselseitigen Inspirationen und Abhängigkeiten in vielfältiger Hinsicht nachzuvollziehen und zu erschließen. Telos dieses Konzeptes ist es, den Rezipienten „einen völlig neuartigen, aufschlussreichen und spannenden Zugang zur Kunst und Kultur des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts (zu) ermöglichen.“¹⁶¹¹ Dabei soll „der Prototyp einer neuen Museumskonzeption“ entstehen, der wiederum ein „Modellfall für ein integratives Museum der Zukunft“ darstellen könnte.¹⁶¹² Dieses „dialogische Prinzip“ soll auch eine Option für alle anderen Abteilungen des Museums darstellen. Die zentrale Erkenntnis ist hierbei, dass „die Einheit der Künste (...) jahrhundertlang die Regel“ gewesen sei.¹⁶¹³ Der Rückgriff auf diese grundlegende Erkenntnis soll in eine „neue Ära der Museumsgeschichte“ resultieren, „die Kunst und die anspruchsvolle, künstlerische Produktkultur als zusammengehörige, integrative Teile der Lebenskultur, des Lebensrahmens, des *Lifestyle* ins Bewusstsein

¹⁶⁰⁶ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Leitbild>. Zuletzt eingesehen am 27.04.2017.

¹⁶⁰⁷ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Leitbild>. Zuletzt eingesehen am 27.04.2017.

¹⁶⁰⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁰⁹ Vgl. Baumerich/Damm 2008, 8.

¹⁶¹⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹¹ Vgl. ebd., 9.

¹⁶¹² Vgl. Baumerich/Damm 2008, 8 f.; diese Vision wurde 2008 zur Eröffnung der Designabteilung des Museum für Angewandte Kunst in der Begleitpublikation [s. ebd.] postuliert.

¹⁶¹³ Vgl. ebd.

zu heben.“¹⁶¹⁴ Dadurch soll ein „Qualitätsbewusstsein“ bei den Rezipienten generiert werden bzw. ein solches gefördert werden, wie es auch die Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert als Hauptimpetus für ihre Gründungen manifestierten. Insofern stellt sich das Museum für Angewandte Kunst mit seiner Vision für die Zukunft in die unmittelbare Tradition der Kunstgewerbemuseen, denen es durch seinen Titel seit 1989 sowie der erklärten Vision für das »integrative Museum« entrückt zu sein schien.¹⁶¹⁵

8.4.2 Historie des Museum für Angewandte Kunst Köln

Das Museum ist bei seiner Eröffnung im Jahre 1888 in der ehemaligen Taubstummschule „An der Rechtschule“ lokalisiert gewesen.^{1616,1617} Am 09. April 1885 hat es den ersten Antrag zur Gründung eines „Kunst-Gewerbe-Museums“ von 49 Kölner Bürgern an den Oberbürgermeister der Stadt Köln gegeben.¹⁶¹⁸ Institutionshistorisch reiht sich die Neugründung des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln in die zahlreichen Gründungsakte von Kunstgewerbemuseen ein, die dem Vorbild des *Museum of Manufacturers* in London, der Vorgängereinstitution des heutigen *Victoria and Albert Museums*, nacheiferten.¹⁶¹⁹ Die Schwerpunkte der Sammlungen in den damals als neuem Phänomen auftretenden Kunstgewerbemuseen sollten

¹⁶¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁶¹⁵ Dabei wird der Begriff »entrückt« nicht im exaltierten Sinne verwendet, sondern vielmehr soll hiermit unterstrichen werden, dass es sich nicht um eine vermeintlich negativ konnotierte Abwendung von der Begrifflichkeit und der Historie des Kunstgewerbemuseums handelt. Vielmehr wird dieser Anspruch des Museum für Angewandte Kunst hier als eine Weiterentwicklung in Richtung einer neuen Meta-Ebene verstanden. [Anmerkung der Verfasserin].

¹⁶¹⁶ Vgl. Falke 1907, 5 f.; Dietrich 1988, 9, 21; ders. 1989, 12; Klesse 1981, 2; Mundt 1990a, 111, 115; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 20.04.2017. Am 11.06.1888 fand die Eröffnung des Kunstgewerbe-Museum der Stadt Köln statt. Am 16.07.2017 erfolgte die „offizielle feierliche Eröffnung des Kunstgewerbe-Museum“ im Beisein der lokalen Honoratioren der Stadt Köln und der Mitglieder des Kunstgewerbe-Vereins. Zu diesem Zeitpunkt war die „endgültige Einrichtung“ der Dauerausstellung abgeschlossen. Dabei wurde auch die erste Sonderausstellung des Museums „zu altem rheinischem Steinzeug aus dem Privatbesitz Bourgeois, Oppenheim, Thewalt“ gezeigt. Dieses bürgerliche Engagement setzt sich bis in die Gegenwart durch die Overstolzengesellschaft, welche als Förderverein des Museums das Erbe des Kölnischen-Kunstgewerbe-Vereins angetreten hat, fort. Vgl. Baumerich/Damm 2008, 8; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Foerderverein>; <http://www.overstolzen.de/freundeskreis/geschichte.html>. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Maezene-und-Stifter>. Zuletzt eingesehen am 03.05.2017.

¹⁶¹⁷ Vgl. Klesse 1987, 223; Ausst.-Kat. Köln 1971, 40; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 27.04.2017.

¹⁶¹⁸ Vgl. Klesse 1981, 6.

¹⁶¹⁹ Vgl. Klesse 1988, 4; Wiewelhoeve 2016, 88, (Angewandte Kunst) 88–92. Klesse weist daraufhin, dass die Neugründungen der Kunstgewerbemuseen auf den Gedanken Gottfried Sempers beruhten, „Die Sammlungen und öffentlichen Monumente sind die wahren Lehrer eines freien Volkes“. Die Museumsreformbewegung um 1900 intendierte, mithilfe von „Vorbildsammlungen zur Geschmacksbildung aller“ durch die Kunstgewerbemuseen beizutragen. Diese Geschmacksbildung sollte nicht dekontextualisiert in Vitrinen ohne „historischen Kontext“ erfolgen, sondern vielmehr innerhalb von „Stilräumen“ präsentiert werden.

zeitgenössischen Künstlern als Inspirationsquelle hinsichtlich ihrer Ideenfindung für Produkte und Kunst dienen.¹⁶²⁰ Museen für angewandte Kunst wurden gegründet, um den Besuchern und der Gesellschaft Qualitätsstandards in Bezug auf das künstlerische Niveau des historischen Kunsthandwerks zu vergegenwärtigen. Deren Güte sollte hervorgehoben werden, da diese bedingt durch die technischen Fortschritte der industriellen Revolution abgenommen hatte. Die Fokussierung auf die Qualität der historischen, kunsthandwerklichen Produkte resultierte in der Sammlung und Ausstellung von Musterbeispielen zu stilbildenden Zwecken.¹⁶²¹

Die Gründungen der Kunstgewerbemuseen zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren auch Ausdruck eines gesellschaftlichen Auftrags an die Museen, ihr gesellschaftliches Engagement in einem Bildungsauftrag zu manifestieren und zu aktivieren.¹⁶²² Der hinter den Kunstgewerbemuseen stehende Bildungsauftrag war Spiegelbild der als besonders wichtig angesehenen ästhetischen Standards, die es den Rezipienten durch das museale Display zu vermitteln galt. Dies erforderte von den Museen die aktive Erweiterung ihrer institutionellen Reichweite und ihres Engagements.¹⁶²³

Der Nukleus der Sammlung des Museums rekuriert auf den Schenkungen der beiden Sammlungen von Ferdinand Franz Wallraf und Matthias Joseph de Noël.^{1624,1625} Aufgrund des starken Anwachsens der Sammlung zog das Museum im Jahr 1900 in den am Hansaring errichteten Neubau für das „Kunstgewerbemuseum“, der von 1896–1900 nach Plänen des Architekten Franz Brantzky erbaut worden ist.¹⁶²⁶ In den Jahren 1906 und 1909 erfolgten Erweiterungsbauten für die Sammlung Schnütgen¹⁶²⁷ (26.10.1910 eröffnet) und für die Sammlung Fischer

¹⁶²⁰ Vgl. Beer 2015, 130.

¹⁶²¹ Vgl. Bonnet 2017, 44.

¹⁶²² Vgl. Joachimides 2001, 104, 105–113, zur „Reform der Ausstellungspraxis, Das neue Publikum des Museums“ und den „Zielkonflikten der Museumsreform“, eine Diskussion der mannigfachen Facetten der Museumsreformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ihrer Anliegen.

¹⁶²³ Vgl. ebd.

¹⁶²⁴ Matthias Joseph de Noël * 28.12.1782, Köln–† 18.11.1849 ebd.

¹⁶²⁵ Vgl. Falke 1907, 5–7; Klesse 1987, 223; Ausst.-Kat. Köln 1971, 42 f.; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 27.04.2017. Klesse 1981, stellt die einzelnen Stufen der Entwicklung sowie die Schenkungen an das Museum sehr ausführlich bis zum Jahr 1981 dar. Dietrich 1988, zeigt in der umfassenden Chronik des Museums die historischen Abläufe und Entwicklungen des Kunstgewerbe-Museum auf. Zudem werden wichtige Daten und Ereignisse für die Kölner Kulturinstitutionen aufgeführt.

¹⁶²⁶ Vgl. Falke 1907, 7; Heimann 1914, 105; Klesse 1981, 7; dies. 1987, 223; Dietrich 1988, zum Jahr 1900 (keine fortlaufenden Seitenzahlen); Ausst.-Kat. Köln 1971, 49, 53, 57. Das Kunstgewerbemuseum am Hansaring war in den Monaten Mai–September von 09.00–17.00 Uhr, im Oktober von 10.00–17.00 Uhr und in den Monaten November bis Februar von 10.00–15.00 Uhr geöffnet. Der Eintritt erfolgte unentgeltlich, das stellte ein Novum gegenüber dem vorher erhobenen Eintrittspreis von 50 Pfennigen dar.

[Am 30.10.1900 findet im Neubau am Hansaring die „3. Jahresversammlung des Internationalen Museen-Verbandes“ statt. Museumsdirektoren aus ganz Europa besichtigen das neu eröffnete Museum und das dazugehörige Konzept der Ausstellung].

¹⁶²⁷ Die Sammlung Schnütgen firmiert erst ab 1918 als „Museum Schnütgen“, nach der Neutitulierung.

(25.10.1913 eröffnet) sowie für das „Museum für Ostasiatische Kunst“.¹⁶²⁸ Zwischen den Jahren 1927 und 1932 kommt es zu „Neuordnungen“ der Museen, die auch Teile der Sammlung des Kunstgewerbemuseums betrafen.¹⁶²⁹ Infolge dessen kommt es zu „Ausgliederungen von Sammlungsbereichen zugunsten des Stadtmuseum, des Museum Schnütgen und des Wallraf-Richartz-Museum.“¹⁶³⁰

Bereits zum Zeitpunkt seiner Eröffnung 1900 kann das Museum als Avantgarde¹⁶³¹ in Bezug auf sein museales Display angesehen werden. Hervorzuheben ist auch, dass das historische Ausstellungsdisplay von 1932 „*White Cube*-Reminiszenzen“ aufweist, als auch Parallelen zu dem als zukunftsweisend deklarierten Ausstellungsdisplay des Museum für Ostasiatische Kunst

¹⁶²⁸ Vgl. Klesse 1981, 9; Dietrich 1988, zum Jahr 1914 (keine fortlaufenden Seitenzahlen), Nebeneinanderstellung der Grundrisse des Erdgeschosses des Museumsgebäudes am Hansaring 1900, 1910, 1913, mit den dazugehörigen Anbauten. Ausst.-Kat. Köln 1971, 56.

¹⁶²⁹ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 27.04.2017; Ausst.-Kat. Köln 1971, 60 f.

¹⁶³⁰ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 27.04.2017; Klesse 1988, 11, stellt die größten Veränderungen für die Sammlung des Kunstgewerbemuseums dar und gibt Einblicke in das Ausstellungsdisplay von 1932; die drei Abbildungen beinhalten Trinkgefäße, Vorratsgefäße und „bildgeometrische(s) Ornament“. Diese „Ausdünnung“ der musealen Bestände führte zu einem neuen „modernen und unhistorischen“ Ausstellungsdisplay. [„Beim Durchwandern der Räume feststellen könne, dass mit Bedacht und unter Benutzung neuzeitlicher Aufstellungsmittel jedes Stück zu voller Geltung gebracht worden ist. (...) Bei dieser nur phänomenologischen Orientierung ist die Museumsordnung keineswegs ahistorisch zu nennen“, vgl. Ausst.-Kat. Köln 1932, 7]. Das Display der Ausstellungen orientierte sich anhand unterschiedlicher Oberthemen z. B. „Zweck und Form“ oder „Werkstoff und Verarbeitung“. Die „Schausammlung“ war durch Karl Wirth nach „form- und ornamenttypologischen Grundsätzen“ neugestaltet worden. [Vgl. Dietrich 1989, 14; Ausst.-Kat. Köln 1932, 7]. S. a. Ausst.-Kat. Köln 1932: Dort finden sich u. a. in den Einführungen in die verschiedenen Abteilungen die Details zur Neupräsentation. Die drei verschiedenen, „neuen“ Abteilungen des Museums waren nicht singular einzelnen Epochen, sondern vielmehr verschiedenen Meta-Themen zugeordnet, „drei Ordnungsprinzipien“, „typologisch geordnet“, „Abteilung I: Werkstoff und Verarbeitung, Raum 29–37, Raumbeschriftung Gelb“, „Abteilung II: Zweck und Form, Raum 1–7, Raumbeschriftung Blau“, „Abteilung III: Farbe und Ornament, Raum 8–15, Raumbeschriftung Rot“, bot den Rezipienten eine „phänomenologische Orientierung“. S. Ausst.-Kat. Köln 1932, 8, 2 f. Raumpläne des Erd- und Obergeschosses sowie die Raumabfolgen; s. Ausst.-Kat. Köln 1932, 8, 2 f., Taf. 15, Aufstellung von 1932 (K. With). Die „innenräumliche Gestaltung“ stammt vom Architekten Josef Op Gen Oorth (* 1895–† 1973) aus Köln; vgl. Ausst.-Kat. Köln 1971, 661 f.

Prof. Karl With leitete seit 1925 an den Werkschulen der Stadt Köln den kunsthistorischen Unterricht, seit 1931 war er auch der Direktor dieser Schulen, zusätzlich zu seiner leitenden Tätigkeit im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Von 1911–1912 hat Karl With mit Karl Ernst Osthaus (* 1874, Hagen–† 1921 Ebd.) am Folkwang-Museum Hagen zusammengearbeitet, dessen Nachfolger er nach dessen Tod wurde. Karl Withs „revolutionäre Neuordnung der Sammlungen und die moderne Art der Aufstellung wurden weit über Kölns Grenzen hin beachtet und diskutiert“. Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1971, 61; http://www.osthausmuseum.de/web/media/files/keom/museum/Osthaus_Chronologie.pdf. Christoph Dorsz (Folkwang Universität der Künste, Essen), im Oktober 2012. Zuletzt eingesehen am 28.04.2017.

¹⁶³¹ Avantgarde bezeichnet ab der Mitte des 19. Jahrhunderts neue Gruppierungen, die sich als Vordenker für neue Ideen im Gegensatz zu tradierten Vorstellungen einsetzten. (Avantgarde im militärischen Sinne bedeutete die „Vorhut“). Nach Peter Bürger kann ein „Phantombild“ der historischen Avantgarde gezeichnet werden. Kriterien dafür sind: dass die Gruppierungen den Phänotyp einer Bewegung aufweisen, die Aufhebung der Autonomie der Künstler intendieren, die Kunst in das (Alltags)-Leben der Menschen integrieren möchten sowie für die Auflösung des Werkbegriffs plädieren. Vgl. Bonnet 2008, 32 f.

Hier wird der Begriff der *Avantgarde* in Bezug auf Museen dahingehend verwendet, als dass Museen, die derartig titulierte werden, eine Vorreiterrolle in ihrem Metier einnehmen.

der Stadt Köln von 1913 aufgreift.¹⁶³² Es war von Innenarchitekten gestaltet worden, die den Ideen des Bauhauses nahestanden.¹⁶³³ Insofern gilt es als wegweisend für die spätere Entwicklung von Museumsdisplays.¹⁶³⁴ Dieser Umstand steht konträr zur ursprünglichen Intention, die zur Eröffnung des Museums führte. Diese Intention beruhte auf dem Gedanken, dass die „Alttertümchen“ (1890)¹⁶³⁵, „belebend und fördernd auf das Kunsthandwerk und belehrend und anregend auf die Freunde der Kunstgegenstände wirken.“¹⁶³⁶ Die Ausstellungen in den Anfangsjahren des Museums waren durch „kunsthistorisch geprägte Ausstellungen“ charakterisiert und hauptsächlich Leistungspräsentationen der „kölnischen Kunstindustrie“. Jedoch nicht im Sinne des Spiegelbildes der Avantgarde, sondern vielmehr reaktionär geprägt. Es wurden „nach historischen Vorbildern“ gestaltete Objekte ausgestellt.¹⁶³⁷

Das „Kunstforum am Hansaring“ war bis 1934 das meistbesuchte Museum der Stadt Köln.¹⁶³⁸ Im Zweiten Weltkrieg wird es weitgehend zerstört, die Sammlungen waren zu ihrem Schutz ausgelagert.¹⁶³⁹ Als Übergangsräumlichkeiten nach dem Krieg diente bis 1961 die

¹⁶³² Das Kunstgewerbemuseum wurde bereits im Jahr 1900 eröffnet.

¹⁶³³ Vgl. Joachimides 2001, 214; Osborn 1932, 7 (Vossische Zeitung, abends), Osborn spricht hier von „Neueröffnung“, wobei es sich jedoch streng genommen um die am 06.02.1932 neu eröffneten sowie neu eingerichteten Säle des Kunstgewerbemuseums handelte. [Vgl. Dietrich 1988, zum Jahr 1932 (keine fortlaufenden Seitenzahlen); Linfert 1932, X.

¹⁶³⁴ Vgl. Joachimides 2001, 40 f., 43, 100, Analyse der im 19. Jahrhundert gängigen Ausstellungspraxis in Kunstgewerbemuseen. Das durch die Serialität der Objekte geprägte Ausstellungsdisplay des 19. Jahrhunderts sollte die Etablierung der „neuen Kategorie der autonomen Kunst“ unterstreichen. Das Display sollte den Referenzrahmen für die „Vergleichbarkeit“ der Ausstellungsobjekte bieten. Insbesondere der repetierende Effekt, die Bildung von Typenreihen, die das vergleichende Sehen ermöglichten, war hierbei ein Schlüsselprinzip. Die dabei entstehende Monotonie innerhalb der Ausstellungen war gewollt und Bestandteil der musealen Inszenierung.¹⁶³⁵ Vgl. Dietrich 1988, 10, die Objekte des Museums wurden am 27.03.1890 als „Alttertümchen“ titulierte. Der provisorische Aufenthaltsort der Objekte des Museums für Kunstgewerbe war die ehemalige „Rechtsschule“ der Kölner Universität. Die „Kronenbourse“, die zeitweise als „städtische Taubstummenschule“, Schule für Gehörlose [<http://leidmedien.de/aktuelles/sichtweisen/stumm-geschrieben/>. Zuletzt eingesehen am 28.04.2017.] gedient hat und damals aufgrund der baulichen Mängel und der nicht prominenten Lage als nicht repräsentativ galt. Deshalb, so wurde damals kolportiert, könnte es „bei den vielen, die nicht Kenner sind, den Eindruck erwecken (muss), als habe man auf die Alttertümchen keinen zu großen Wert gelegt“. Der Gründungsdirektor Dr. Arthur Pabst favorisierte die „effektive Förderung von Handwerk und Gewerbe an vorderster Stelle“ (Ausst.-Kat. Köln 1971, 44).

¹⁶³⁶ Vgl. Klesse 1981, 6, Zitat aus der Eröffnungsrede von Oberbürgermeister Friedrich Wilhelm von Becker. Das Museum sollte nach den Vorstellungen von Beckers eine ergänzende Funktion für das Kölner Handwerk neben der Fachschule der Stadt Köln innehaben. Diese Intention entsprach ganz dem Willen des Kölnischen Kunstgewerbevereins, der sich am 30.01.1888 als Voraussetzung für die Gründung des Museums konstituiert hatte.

¹⁶³⁷ Dietrich 1988, 10; Ausst.-Kat. Köln 1971, 41.

¹⁶³⁸ Vgl. Dietrich 1989, 14, neben dem Museum für Kunstgewerbe, dem Schnütgen Museum und dem Museum für Ostasiatische Kunst, gehörte auch die Sammlung (Stiftung) Wilhelm Clemens zum „Kunstforum am Hansaring“.

¹⁶³⁹ Vgl. Dietrich 1988, zum Jahr 1943 /44 (keine fortlaufenden Seitenzahlen), dort finden sich auch Abbildungen zu den Zerstörungen am Gebäude am Hansaring; Klesse 1981, 13; Klesse 1987, 223; Dietrich 1989, 14; Ausst.-Kat. Köln 1971, 64; Mundt 1990a, 111.

Eigelsteintorburg und von 1961 bis 1986 das „restaurierte“¹⁶⁴⁰ Overstolzenhaus in der Rheingasse.¹⁶⁴¹ Im April 1986 wird der Umbau des damaligen Wallraf-Richartz-Museum für „Kunstgewerbe-Schätze“ durch die zuständigen Ausschüsse des Rates der Stadt Köln sowie die Neueinrichtung des Museums gebilligt.¹⁶⁴² Im Juli 1986 wird im Rahmen der Mitteilung des Eröffnungstermins durch den Generaldirektor der Kölner Museen Hugo Borger vom neuen „Museum für Angewandte Kunst“ gesprochen.¹⁶⁴³

Seit 1989 ist das neu titulierte Museum für Angewandte Kunst im ehemaligen Gebäude des Wallraf-Richartz-Museum an der Rechtschule in der Kölner Innenstadt lokalisiert.¹⁶⁴⁴ Etwas mehr als 100 Jahre nach seiner Eröffnung und nach der Schließung des Museums aufgrund des Zweiten Weltkrieges wird das vormalige Kunstgewerbemuseum als Museum für Angewandte Kunst der Stadt Köln im Juni 1989 an derselben Adresse wie 1888 wieder eröffnet.¹⁶⁴⁵

Das Gebäude „An der Rechtschule“, das über den Grundriss einer Dreiflügelanlage verfügt, ist auf dem Grundstück des ehemaligen Minoritenklosters unmittelbar angrenzend an die

¹⁶⁴⁰ Vgl. Klesse 1981, 13, dort findet sich auch eine Abbildung des Overstolzenhauses sowie eine Abbildung des Gebäudes am Hansaring von 1945 und dessen Zustand durch die Kriegszerstörung.

¹⁶⁴¹ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 28.04.2017. Dietrich 1988, im Jahr 1955 fand die Rückführung von Teilen der Bestände aus der Festung Ehrenbreitstein, Koblenz, aus Schlössern in Süddeutschland und weiteren Auslagerungsorten statt. Von 1957–1960 diente die Eigelsteintorburg dem Museum für Angewandte Kunst als Ort für Ausstellungen. Vorher war das Museum zerstörungsbedingt zwölf Jahre geschlossen. In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die unterschiedlichsten Lösungen für die Museen der Stadt Köln diskutiert. (Vgl. Dietrichs 1988). Am 21.01.1960 Eröffnung der Eigelsteintorburg als „Ausstellungsbau“ des Kunstgewerbemuseums. Am 02.12.1961 wurde das architektonisch ausgebaut und sanierte („erneuerte“) Overstolzenhaus in der Rheingasse als Kunstgewerbemuseum eröffnet. Vgl. Dietrichs 1988, 1961 (keine fortlaufenden Seitenzahlen). Klesse 1981, 13; vgl. Ausst.-Kat. Köln 1971, 67–72.

¹⁶⁴² Vgl. Dietrichs 1988, 1986 (keine fortlaufenden Seitenzahlen).

¹⁶⁴³ Vgl. ebd., 1987; im September 1986 findet die Schlüsselübergabe, welche die Übernahme des „Altbaus von Wallraf-Richartz-Museum und Museum Ludwig durch das Kunstgewerbemuseum“ symbolisch besiegelt, statt.

¹⁶⁴⁴ Vgl. Dietrichs 1988, 1988 (keine fortlaufenden Seitenzahlen). <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 28.04.2017; Mundt 1990a, 111. Grundriss des Erdgeschosses des Museum für Angewandte Kunst. Nach der Renovierung und Einrichtungsgestaltung 1989. Architekten: Walter von Lom & Partner, Köln, [<http://www.vonlom.de/index.php/de/projekte/14-museum-angewandte-kunst-mak-koeln>]. Zuletzt eingesehen am 16.07.2019; Schematischer Grundriss in: „Sie wollen uns besuchen, wir wollen Sie führen“. Informationsflyer zur Eröffnung des Museum für Angewandte Kunst 1989 [Im Erdgeschoss befindet sich seit 2008 die „neue Designabteilung Kunst + Design im Dialog“. (Die Nummern 3–4 in diesem Ausstellungsabschnitt sind insofern nicht richtig titulierte.)].

¹⁶⁴⁵ Vgl. Klesse 1988, 4; Wievelhove 2016, 90; Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989, 10; 13. Mundt 1990a, 111, 113 f. Mit den notwendigen Umbauten für das Museum für Angewandte Kunst nach dem Auszug des Wallraf-Richartz Museum und des Museum Ludwig wurde der Architekt Walter von Lom beauftragt. Seine Umbauten „beschränken sich auf funktionsverbessernde Baumaßnahmen“ sowie „das Entfernen von Zwischenwänden“ und „das Freilegen der übertünchten Glasbausteine von der Bibliothek zum Foyer“ und „der vermauerten Fenster der beiden Erker des Galerieumganges“. Vgl. Dietrich 1988, 1985 (keine fortlaufenden Seitenzahlen). [Walter von Lom, * 16.07.1938, Krefeld].

mittelalterliche Minoritenkirche als Vierflügelanlage um den zentralen Innenhof des Museums lokalisiert.¹⁶⁴⁶

Die Architektur des Museums rezipiert und evoziert zugleich die architekturhistorische Ideengeschichte mittelalterlicher Klosteranlagen. Um diesen Effekt zu betonen, wurden erhaltene Teile des Kreuzganges des ehemaligen Minoritenklosters in das Gebäude integriert.¹⁶⁴⁷ Das Museum besteht aus einem dreigeschossigen, vertikal durch Lisenen, mit umlaufenden Fensterreihen und parallel verlaufenden Spitzgiebeldächern strukturierten Backsteinbau.¹⁶⁴⁸ Von außen wirkt das Gebäude auf den Besucher relativ geschlossen und kompakt. Dieser Eindruck wird jedoch in das Gegenteil verkehrt, sobald der Besucher sich in der zentralen Haupthalle mit Blick in den Innenhof des Museums und dem Brunnen von Ewald Mataré¹⁶⁴⁹ zu Stefan Lochners 500. Todestag befindet.¹⁶⁵⁰ Das Innere des Museums wird hauptsächlich durch die große, zentral die Besucher leitende Halle dominiert.¹⁶⁵¹ Von dieser Halle ausgehend bieten sich das Treppenhaus und daran anschließend die oberen „Galerien“/ Stockwerke den Rezipienten

¹⁶⁴⁶ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 04.05.2017.; Mundt 1990a, 112. Grundriss des Erdgeschosses des Museum für Angewandte Kunst. Nach der Renovierung und Einrichtungsgestaltung 1989. Architekten: Walter von Lom & Partner, Köln, [<http://www.vonlom.de/index.php/de/projekte/14-museum-angewandte-kunst-mak-koeln>. Zuletzt eingesehen am 16.07.2019]; Schematischer Grundriss in: „Sie wollen uns besuchen, wir wollen Sie führen“. Informationsflyer zur Eröffnung des Museum für Angewandte Kunst 1989 [Im Erdgeschoss befindet sich seit 2008 die „neue Designabteilung Kunst + Design im Dialog“. (Die Nummern 3–4 in diesem Ausstellungsabschnitt sind insofern nicht richtig titulierte.)); Grundriss des Erdgeschosses des Museum für Angewandte Kunst. Nach der Renovierung und Einrichtungsgestaltung 1989. Architekten: Walter von Lom & Partner, Köln. Quelle: <http://www.vonlom.de/index.php/de/projekte/14-museum-angewandte-kunst-mak-koeln>. Zuletzt eingesehen am 16.07.2019.

¹⁶⁴⁷ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 04.05.2017.; Mundt 1990a, 111 f.; Thome 2015, 76–96, für die Integration mittelalterlicher Architekturelemente in das museale Display. Mittelalterliche Baukunst im Museum und deren Übergang in eine museale Sammlung.

¹⁶⁴⁸ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 04.05.2017.; Mundt 1990a, 111; Klesse 1987, 225, s. Abbildung: Das Museum für Angewandte Kunst im Gebäude an der Rechtschule (ab 1988); Dietrich 1989, 4 f., „Museumsgebäude an der Rechtschule“, 1953–1957 erbaut nach den Entwürfen von Rudolf Schwarz und Josef Benard. Erster bedeutender Museumsbau nach dem Kriege und heute denkmalgeschützt.

¹⁶⁴⁹ Ewald Wilhelm Hubert Mataré, * 25.02.1887 Aachen–† 29.03.1965 Buderich, Bildhauer, Grafiker, Maler. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191792229.001.0001/acref-9780191792229-e-1707>. Zuletzt eingesehen am 04.05.2017.

¹⁶⁵⁰ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 04.05.2017.

Von Mataré stammen auch der Pfeiler und der Tragbalken, die an der Nordseite des Innenhofes des Museums lokalisiert sind. Beide betonen die dortige Fassade und gehören zum ursprünglichen Ausstattungsprogramm.

¹⁶⁵¹ Grundriss des Erdgeschosses des Museum für Angewandte Kunst. Nach der Renovierung und Einrichtungsgestaltung 1989. Architekten: Walter von Lom & Partner, Köln, <http://www.vonlom.de/index.php/de/projekte/14-museum-angewandte-kunst-mak-koeln>. Zuletzt eingesehen am 16.07.2019. „Sie wollen uns besuchen, wir wollen Sie führen“. Informationsflyer zur Eröffnung des Museum für Angewandte Kunst 1989. Im Erdgeschoss befindet sich seit 2008 die „neue Designabteilung Kunst + Design im Dialog“. (Die Nummern 3–4 in diesem Ausstellungsabschnitt sind insofern nicht richtig titulierte.), Flyer anlässlich der Neueröffnung des Museum für Angewandte Kunst Köln 1989; Treppenhalle des MAKK mit großer Fensterfront zum Innenhof., <http://www.vonlom.de/index.php/de/projekte/14-museum-angewandte-kunst-mak-koeln>. Zuletzt eingesehen am 16.07.2019.

an.¹⁶⁵² In der oberen Hauptetage verfügen alle Räume über großzügige Fenster und fünf doppelgeschossige Säle zusätzlich über Oberlicht.¹⁶⁵³

Seit 2008 präsentiert das Museum die „neue Designabteilung Kunst + Design im Dialog“ mit einem „singulären Ausstellungskonzept, das internationales Design mit Werken der Bildenden Kunst in Beziehung setzt.“¹⁶⁵⁴ Die Neueröffnung dieser Abteilung wurde durch die Schenkung Winkler 2005, die vielfältige Designobjekte und Kunstwerke bildender Kunst beinhaltet, notwendig und zugleich möglich.¹⁶⁵⁵

8.4.3 Kommentierter Ausstellungsrundgang durch die Dauerausstellung

Der Rundgang durch das Museum für Angewandte Kunst wird durch die unterschiedlichen architektonischen, sinnfälligen und historischen Gliederungsebenen strukturiert. Innerhalb der einzelnen Ebenen sind die Etagen durch eine „Enfilade von durchfensterten“ Sälen gegliedert.¹⁶⁵⁶ Diese Enfilade und die dazugehörigen Säle ermöglichen es den Rezipienten durch ihre Abfolge, einen Rundgang durch die Ausstellung »sinnfällig« um den Innenhof des Museums vorzunehmen.¹⁶⁵⁷ Dabei ergibt sich für den Einzelnen durch die räumliche Abfolge der Enfilade ein Zusammenspiel mit der Architektur des musealen Displays. Innerhalb der einzelnen Kabinette ergibt sich mittels der Positionierung der Ausstellungsobjekte in den Vitrinen ein mäandernder Weg.¹⁶⁵⁸ Die Größe der verschiedenen Säle und Kabinette variiert dabei. Die Räume mit „kunstgewerblichen Gegenständen“ alternieren mit solchen, die „kulturgeschichtliche Ensembles mit Gewerk- und Materialgruppen“ beherbergen.¹⁶⁵⁹ Im Hauptgeschoss des Museums ist die „Schausammlung“ lokalisiert. Sie ist gekennzeichnet durch Objekte, die aus der

¹⁶⁵² <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Architektur>. Zuletzt eingesehen am 04.04.2017; Klesse 1987, 225; Mundt 1990a, 111.

¹⁶⁵³ Vgl. Klesse 1987, 225; Mundt 1990a, 112, durch die dargestellte Doppelgeschossigkeit dieser fünf Säle reduziert sich dementsprechend die Anzahl der Säle um diese Fläche im Obergeschoss.

¹⁶⁵⁴ Vgl. Baumerich/Damm 2008, 9; Lueg 2008, 6–15; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Geschichte>. Zuletzt eingesehen am 28.04.2017; <http://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/default.aspx?s=1323>. Zuletzt eingesehen am 05.08.2019.

¹⁶⁵⁵ Vgl. Lueg 2008, 6; Baumerich/Damm 2008, 7.

¹⁶⁵⁶ Vgl. "Sie wollen uns besuchen, wir wollen Sie führen". Informationsflyer zur Eröffnung des Museum für Angewandte Kunst 1989", [Im Erdgeschoss befindet sich seit 2008 die „neue Designabteilung Kunst + Design im Dialog“. (Die Nummern 3–4 in diesem Ausstellungsabschnitt sind insofern nicht richtig titulierte.), in: Flyer anlässlich der Neueröffnung des Museum für Angewandte Kunst Köln 1989].

¹⁶⁵⁷ Vgl. Mundt 1990a, 112; Dietrich 1989, 10 f., Grundrisse der einzelnen Geschosse und Übersichten der Räumlichkeiten. „Erdgeschoss, Zwischengeschoss, Hauptgeschoss, Obergeschoss“.

¹⁶⁵⁸ Vgl. Mundt 1990a, 112; Dietrich 1989, 10 f.; für einen Einblick in das Ausstellungsdisplay des Museum für Angewandte Kunst. Nach der Renovierung und Einrichtungsgestaltung 1989. Architekten: Walter von Lom & Partner, Köln: <http://www.vonlom.de/index.php/de/projekte/14-museum-angewandte-kunst-mak-koeln>. Zuletzt eingesehen am 16.07.2019; <https://koeln-magazin.info/angewandte-kunst.html>. Zuletzt eingesehen am 05.08.2019.

¹⁶⁵⁹ Vgl. Mundt 1990a, 114; Dietrich 1989, 10 f.

Sammlung des Museums stammen und den Zeitraum von der „Kunst der Renaissance“ bis zum „Jugendstil“ abdecken.¹⁶⁶⁰ Im Obergeschoss des Museums ist die „Moderne Keramik, die Studiensammlung Textilien, die Studiensammlungen Holz, Metall, Glas, Keramik, die Museumspädagogik und die Modesammlung“ verortet.¹⁶⁶¹

Der Besucher betritt das Museum durch das Foyer, „der Eingangsschiene“, die den Kassensbereich, die Garderobe mit den Schließfächern und den Shop des Museums beinhaltet.¹⁶⁶² Von der zentralen Haupthalle, die oft für Wechselausstellungen genutzt wird, geht im Ostflügel, an der Kopfseite dieser Halle gelegen, die Kunst- und Designabteilung ab. Sie ist seit 2008 dort lokalisiert.¹⁶⁶³ Der Eingang zu dieser Abteilung sowie die Halle wird auf der einen Seite von der zum Innenhof hin lokalisierten Fensterfront und auf der anderen Seite von der großen, im untersten Segment „begehbaren Regalinstallation“ flankiert. In deren Fächern befinden sich, soweit keine Sonderausstellungen stattfinden, zahlreiche Designobjekte aus der Sammlung Winkler.¹⁶⁶⁴

Das Ausstellungsdisplay wird von einem allen Ausstellungssälen und -kabinetten durchziehenden, flachen, grauen Sockelband und dazugehörenden Wandverblendungen geprägt.¹⁶⁶⁵ Auf diesem Sockelband sind sowohl Ausstellungsvitrinen als auch museale Objekte ohne Vitrinen angeordnet.¹⁶⁶⁶ Die Wandverblendungen, Vitrinen und Sockelbänder variieren in Größe, Anzahl und der Lokalisierung im Raum, abhängig von den jeweiligen Objekten, die durch diese Elemente herausgestellt werden sollen.¹⁶⁶⁷ Teilweise stehen zusammengehörende „Ensembles“ auf einem gemeinsamen Sockel, wobei auch dort die Größen variieren.¹⁶⁶⁸ Zum Teil verbinden

¹⁶⁶⁰ Vgl. Dietrich 1989, 11.

¹⁶⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶⁶² Vgl. Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989.

¹⁶⁶³ Vgl. Lueg 2008, 6.

¹⁶⁶⁴ Vgl. ebd.; zur Sammlung von Designobjekten des Museums: <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Design>. Zuletzt eingesehen am 05.04.2017; Baumerich 2008, 14–65; Lueg 2008, 7, „Abb. 01: Museum für Angewandte Kunst Köln, Eingangsbereich der neuen Abteilung Kunst + Design mit Sammlung Winkler“.

¹⁶⁶⁵ Vgl. Mundt 1990a, 114; Mundt 1990b, 121; Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989, 11–14, Abbildungen mit Einblicken in unterschiedliche Säle des Museum für Angewandte Kunst sowie Darstellungen des musealen Displays. Für einen Einblick in das Ausstellungsdisplay des Museum für Angewandte Kunst. Nach der Renovierung und Einrichtungsgestaltung 1989. Architekten: Walter von Lom & Partner, Köln: <http://www.von-lom.de/index.php/de/projekte/14-museum-angewandte-kunst-mak-koeln>. Zuletzt eingesehen am 16.07.2019; <https://koeln-magazin.info/angewandte-kunst.html>. Zuletzt ein gesehen am 05.08.2019.

¹⁶⁶⁶ Vgl. Mundt 1990a, 114; Mundt 1990b, 121; Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989, 11–14, Abbildungen mit Einblicken in unterschiedliche Säle des Museum für Angewandte Kunst sowie Darstellungen des musealen Displays.

¹⁶⁶⁷ Vgl. Mundt 1990a, 114, 116.

¹⁶⁶⁸ Vgl. ebd. 116; Dietrich 1989, 8 f., Abb.: „Kunst und Möbel der Renaissance“, Blick in einen der nach dem Konzept des Architekten Walter von Lom neugestalteten Räume.

die Sockelbänder „Epochenräume“ bzw. „zeitbezogene Schwerpunkträume“¹⁶⁶⁹ und bilden ein an den Wänden orientiertes Band. Diese Rahmung variiert in den Tiefen in Abhängigkeit zu den präsentierten Objekten.¹⁶⁷⁰ Objektgruppen als auch Gruppen von filigranen Objekten oder große Einzelobjekte werden in komplett gläsernen Vitrinen mit „gläsernen Tablarern“ präsentiert.¹⁶⁷¹ Die Vitrinen werden von außen durch spezifisch positionierte Lampen beleuchtet.¹⁶⁷²

Die Wände in allen Ausstellungsräumen sind weiß getüncht. Die Böden variieren, zum Teil liegt Parkett aus, in anderen Bereichen bilden Terrakottafliesen den Bodenbelag.¹⁶⁷³ Die Objektbeschriftungen sind außerhalb der Vitrinen mit Laserdruck auf Folien und zwischen Stabhalterungen feiner Stahlrohrrahmen befestigt.¹⁶⁷⁴ In gleicher Manier finden sich auch längere Texte in einigen Sälen angebracht. Daneben gibt es auch Varianten unter Verwendung von Plexiglasscheiben und direkt auf die Wand geklebten Texten.¹⁶⁷⁵ Teilweise gibt es Exponatbeschriftungen auf kleinen Tafeln zu den jeweiligen Objekten.¹⁶⁷⁶

Die 2008 eröffnete Kunst- und Designabteilung im Ostflügel des Museums folgt im Vergleich zu den anderen Abteilungen der Schausammlung einer abweichenden Gliederungsebene. Sie verfügt insgesamt über ein gegenüber dem Rest des Museums abweichendes museales Display. Der Eingang zu diesem Bereich wird durch eines einer Leuchtreklame ähnelnden Eingangsschild mit der Titulierung dieses Ausstellungsabschnittes initiiert. Diese Abteilung besteht aus zwei übereinander lokalisierten, gänzlich gleich konzipierten Ausstellungsräumen.¹⁶⁷⁷ Auf beiden Ebenen befinden sich vier zentral angeordnete, zuweilen miteinander verbundene, offene Kabinettstrukturen aus weißem Holz. Sie sind analog zu der Regalstruktur der zentralen

¹⁶⁶⁹ Vgl. Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989, 12.

¹⁶⁷⁰ Vgl. ebd.; Mundt 1990b, 121 f., s. S. 122 für die Maße der unterschiedlichen Vitrinen; Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989, 9, 10–13; Dietrich 1989, 8 f., Abb.: „Kunst und Möbel der Renaissance“, Blick in einen der nach dem Konzept des Architekten Walter von Lom neugestalteten Räume.

¹⁶⁷¹ Vgl. Dietrich 1989, 8 f., Abb.: „Kunst und Möbel der Renaissance“; Mundt, 1990a, 116; Mundt 1990b, 121.

¹⁶⁷² Vgl. Mundt 1990b, 121, die Vitrinen bzw. deren Inhalte werden mit „Niedervoltlämpchen über Streuraster beleuchtet“; Dietrich 1989, 8 f., Abb.: „Kunst und Möbel der Renaissance“, Blick in einen der nach dem Konzept des Architekten Walter von Lom neugestalteten Räume.

¹⁶⁷³ Vgl. Dietrich 1989, 8 f.; Mundt 1990b, 122.

¹⁶⁷⁴ Vgl. ebd.; Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989, 14.

¹⁶⁷⁵ Vgl. Dietrich 1989, 8 f.; Mundt 1990b, 122; Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989, 14; Ausstellungsdisplay Winter 2016/2017.

¹⁶⁷⁶ Die eklektischen Phänotypen der Exponatbeschriftungen oder Raumtexte scheinen aus unterschiedlichen zeithistorischen Entwicklungsstufen des musealen Displays des Museum für Angewandte Kunst seit 1989 zu resultieren. [Anmerkung der Verfasserin]. Mundt verweist darauf, dass die Exponatbeschriftungen nicht allein Details wie „Titel, Lokalisierung, Datierung, Materialangabe“ aufweisen, sondern vielfach auch zusätzlich über kurze Erläuterungen zu den Objekten verfügen.

¹⁶⁷⁷ Vgl. Lueg 2008, 6; Baumerich/Damm 2008, 8, das Vitra Design Museum in Weil am Rhein fungierte für die Konzeption dieses Ausstellungsabschnittes als Kompetenzzentrum. Gleiches gilt für die *Köln International School of Design*.

Halle des Museums konzipiert.¹⁶⁷⁸ Die verschiedenen Kabinette bieten Platz für Designobjekte aus den unterschiedlichsten „Gestaltungsperioden“ und sind dabei „thematisch-chronologisch“ situiert.¹⁶⁷⁹ Informationen zu den dargebotenen Objektpräsentationen werden über Saaltexte angeboten. An besonderen Fixpunkten innerhalb des mäandernden Rundganges sind den Designobjekten „Werke der bildenden Kunst“ zugeordnet.^{1680,1681} Grafiken und Gemälde sind an den Kabinettaußenseiten lokalisiert. Dabei werden diese selektiv „mit einem Schlüsselwerk der Designgeschichte“ konfrontiert.¹⁶⁸² Um beide Ebenen herum läuft an den umgebenen Wänden ein dreigliedriger, bebilderter Zeitstrahl, der den Objekten mit „Designer-Biografien, Filmen, Fotos und weiteren Zeitdokumenten“ eine kultur- und kunsthistorische Kontextualisierung zur Seite stellt.¹⁶⁸³

Das Ausstellungsdisplay wird geprägt durch die insgesamt auf beiden Ebenen lokalisierten acht unterschiedlichen Themen, die jeweils von einleitenden Wandtexten flankiert werden. Diese acht Themen werden anhand wichtiger Exponate aus der Sammlung verdeutlicht. Der Ausstellungsrundgang startet historisch betrachtet mit dem Beginn des Designs im 19. Jahrhundert und deckt den Zeitraum bis zum Zweiten Weltkrieg bzw. dessen Auswirkungen ab.¹⁶⁸⁴ In der oberen Ebene der Designabteilung beginnt der Rundgang mit der Thematisierung der Formensprache und des Designs der 1950er Jahre.¹⁶⁸⁵ Dabei werden oftmals europäische und amerikanische Exponate miteinander kontrastiert, um die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges und die damit einhergehende Emigration vieler Architekten und Designer zu verdeutlichen.¹⁶⁸⁶ Die immer wiederkehrende Gegenüberstellung von historischen Design- und Stilelementen in den beiden Ausstellungsebenen ist ein grundlegendes Stilmittel. Dem Besucher wird dadurch ein Rückblick innerhalb dieser Meta-Design-Retrospektive auf den Anfang des Rundganges gewährt. Die Darstellung der Entwicklung der Designgeschichte endet mit einem futuristischen Ausblick in die Zukunft.¹⁶⁸⁷

¹⁶⁷⁸ Vgl. Lueg 2008, 6; Baumerich/Damm 2008, 8.

¹⁶⁷⁹ Vgl. Lueg 2008, 6; Baumerich/Damm 2008, 8.

¹⁶⁸⁰ Vgl. Baumerich 2008, 14–65, für die konzeptuellen Meta-Inhalte der Abteilung und deren Hintergründe.

¹⁶⁸¹ Vgl. Baumerich 2008, 14; Baumerich/Damm 2008, 8; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Leitbild>. Zuletzt eingesehen am 04.05.2017.

¹⁶⁸² Vgl. Baumerich 2008, 14; Baumerich/Damm 2008, 8; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Leitbild>. Zuletzt eingesehen am 04.05.2017.

¹⁶⁸³ Vgl. Baumerich 2008, 14; Baumerich/Damm 2008, 6, 8, „Abb. 02.: Museum für Angewandte Kunst Köln, Abteilung Kunst + Design im Dialog mit Sammlung Winkler, Detailansicht mit Rietveld-Stuhl und Zeitleiste“; <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Leitbild>. Zuletzt eingesehen am 04.05.2017.

¹⁶⁸⁴ Vgl. Baumerich/Damm 2008, 6, 8 f.

¹⁶⁸⁵ Vgl. Baumerich/Damm 2008, 9, 38–65.

¹⁶⁸⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁸⁷ Vgl. Baumerich/Damm 2008, 15.

8.4.4 Analyse der musealen Inszenierung

Das Museum für Angewandte Kunst Köln beinhaltet innerhalb seines Ausstellungsrundganges mehrere Ebenen inhaltlicher Zuschreibungen, die das historische Wachstum der Sammlungen, die mit dem Einbringen zahlreicher privater Stiftungen in das Museum zusammenhängen, repräsentieren. Im Phänotyp dieses Displays spiegelt sich sowohl das signifikante historische Wachstum als auch die wechselvolle Historie des Museums wider. Der Rundgang durch die Schausammlung soll auf drei voneinander unabhängigen, aber zueinander in Korrelation stehenden Präsentationsebenen rezipiert werden können. Der „räumlich-architektonischen, der museal-inhaltlichen und der präsentationstechnischen“ Ebene.¹⁶⁸⁸ Diese drei Ebenen sollen in Einklang mit der Architektur von Rudolf Schwarz (1897–1961) und Josef Bernard (1953–1957) und den musealen Inhalten zu einer „spannungsvollen Präsentation“ verbunden werden.¹⁶⁸⁹ Die Gesamtkonzeption des Museums soll verschiedene Widersprüche in sich vereinigen, die aus der Umnutzung und Renovierung des vormals durch das Wallraf-Richartz-Museum und das Museum Ludwig genutzte und für die Sammlung des Wallraf-Richartz-Museum ursprünglich gebauten Gebäudes resultieren.¹⁶⁹⁰ Dabei wurde versucht, diesen Aspekten in ihrer Gesamtheit Tribut zu zollen, und zwar sowohl den architektonischen Gegebenheiten als auch der eklektischen Sammlung mit ihren vielen unterschiedlichen Objekten.¹⁶⁹¹ Die Einordnung der Objekte in einen „eigenen“ historischen Gesamtzusammenhang hebt als tief verankerte Gemeinsamkeit aller ausgestellten Objekte der Sammlung den kulturhistorischen Ursprungskontext des „architektonischen Gebäudes“ – des Schwarz/Bernard-Baus aus den 1950er Jahren – pointiert hervor.¹⁶⁹² Bei der Konzeption wurde Wert darauf gelegt, dass sich das museale Display des Museum für Angewandte Kunst bezüglich der präsentierten Inhalte an den räumlichen Gegebenheiten orientiert und die Objekte mithilfe von „zeitgemäßem Design“ flankiert.¹⁶⁹³

Die „begehbare Regalinstallation“ in der zentralen Haupthalle des Museums stellt eine Schaulagerreminiszenz dar. Hierbei handelt es sich um die Visualisierung des Depots bzw. einer nicht offensichtlich angelegten Sichtbarmachung der Sammlung. Sie findet in direkter Verbindung mit der Thematisierung der eigenen Kernaufgaben eines Museums – „beschafft,

¹⁶⁸⁸ Vgl. Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989, 14.

¹⁶⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁹⁰ Vgl. ebd, 10.

¹⁶⁹¹ Vgl. ebd.

¹⁶⁹² Vgl. ebd.

¹⁶⁹³ Vgl. ebd.

bewahrt, erforscht, macht bekannt und stellt aus“ statt.¹⁶⁹⁴ Das institutionelle Selbstverständnis wird auf einer ausstellungsimmanenten, selbstreferenziellen Meta-Ebene angesprochen. Die Regalinstallation bildet die eigentliche Ausstellung und stellt ein multipel zu nutzendes, ergänzendes Stilelement innerhalb des Museums dar. Zugleich eröffnet und erweitert sie die begrenzte „horizontale“ Ausstellungsfläche in die Vertikale und bietet in dieser Form für die Institution und deren Besucher zahlreiche Optionen. So ist es den Rezipienten möglich, die Vielfalt unterschiedlichster Exponate sowohl in einer Gesamtschau durch das Schweifen des Blickes als auch die direkte Positionierung vor der Installation einzeln zu erfassen. Das Eintauchen in die Vielfalt der Objekte wird für den Betrachter in einer Art und Weise ermöglicht, wie es ansonsten in einer in die Fläche gebauten musealen Präsentation allein durch einen erhöhten Standort oder ein „Überfliegen“ möglich wäre.

Die Halle als solche verfügt innerhalb des Museums über eine vielfältige Funktion. Sie beherbergt nicht nur die teilweise „begehbare Regalinstallation“, sondern übt auch eine gewisse Scharnierfunktion aus, in dem sie sinnbildlich die unterschiedlichen Abteilungen des Museums durch die hier lokalisierten, abgehenden Treppen miteinander verbindet.

Sonderausstellungen bieten durch eine temporäre und wechselnde Fokussierung auf Themen eine Vielfalt und Aktualität, die in der Dauerausstellung nicht realisiert werden könnten. Insofern stellt die teilweise „begehbare Regalinstallation“ ein *Pars pro Toto* für diesen Sachverhalt dar. Die Objektvielfalt und Größe der Sammlung ermöglicht „einen direkten Vergleich verwandter Dinge“ und Scherfahrungen und Bezüge über die gesamte, im Museum abgedeckte historische Bandbreite. Alle Elemente der Sammlung sind Bestandteile einer »Studiensammlung« und zeichnen sich durch eine „systematische und fundierte Anordnung“ aus.¹⁶⁹⁵ Diese Tatsache bietet die Möglichkeit von Objektanalysen als auch das Aufzeigen historischer Entwicklungen und Tendenzen und deren Vergleich. In dieser Hinsicht ist die Intention des heutigen Museum für Angewandte Kunst Köln im 21. Jahrhundert – trotz der inhaltlichen Aktualisierung, der zeitgemäßen Neuausrichtung und der Neutitulierung der Institution – nicht sehr weit entfernt von der ursprünglichen Gründungsintention des Kunstgewerbemuseums von 1888. Das Museum für Angewandte Kunst versteht sich zeitgemäß als „Schnittstelle zur Kreativwirtschaft“ der Stadt Köln und fungiert für diese als Inspirationsquelle.¹⁶⁹⁶ Bei der Gründung

¹⁶⁹⁴ Vgl. Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, 2010, <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>. Zuletzt eingesehen am 05.05.2017.

¹⁶⁹⁵ Vgl. Haar 2016, 246.

¹⁶⁹⁶ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Leitbild>. Zuletzt eingesehen am 08.05.2017.

kam dem damaligen Zeitgeist entsprechend eine reaktionäre Grundhaltung zum Ausdruck. Die Ausrichtung war „rückwärtsgerichtet“, festzumachen am Impetus, die Kunsttradition vergangener Epochen wieder aufleben zu lassen, „zur Verbreitung des Kunstsinns auf jede geeignete Weise“. ¹⁶⁹⁷ Im Gegensatz dazu liegt der auf der Meta-Ebene des Museums verortete Impetus im 21. Jahrhundert vielmehr auf einer zukunftsweisenden Funktion als inspirierende Schnittstelle für neue Designentwicklungen bzw. -ideen. Und doch sind die beiden „Leitbilder“ von 1888 bzw. 2017 – so konträr sie auch auf den ersten Blick scheinen – im zeithistorischen Sinne analog in ihrer Schnittmenge zu setzen. So sind jeweils die Rezipienten aufgefordert, die ausgestellten Objekte als *Wert* innerhalb ihrer eigenen Seherfahrung sowie Inspiration zu erkennen. Der neue Titel *Museum für Angewandte Kunst Köln* seit 2008 schlägt eine Brücke zwischen der historischen Gründungsintention und dem Anspruch der vermittelnden Rolle im 21. Jahrhundert als „Schnittstelle“.

Das Museum für Angewandte Kunst nimmt mit seinem musealen Display innerhalb der Abteilung „Kunst + Design“ zwei museale Trends auf bzw. ist als einer deren Wegbereiter zu betrachten. Es betrifft das Konzept der „Dialogisierung der Objekte“ und die „begehbare Regalinstallation“. In Kombination mit der horizontalen Ausstellungsfläche, die sich in das Gedächtnis der Besucher einschreibt, sind diese beiden Aspekte seit der Eröffnung dieser Abteilung in vielfältiger Form zitiert worden, ¹⁶⁹⁸ sei es als Formensprache oder als Stilmittel in

¹⁶⁹⁷ Vgl. Dietrich 1988, 1888 (keine fortlaufenden Seitenzahlen).

¹⁶⁹⁸ Hier sei jedoch darauf hingewiesen, dass es das Phänomen der sog. Schaulager/-depots in anderer Gestaltung, einhergehend mit einem abweichenden Phänotyp des musealen Displays, schon vorher gab (vor der Eröffnung der neuen Abteilung des Museum für Angewandte Kunst Köln 2008). Die Projektion der Ausstellungsfläche in die Horizontale wiederum gab es als Gestaltungsmerkmal danach z. B. in der Ausstellung „Weltwissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin“ im Martin-Gropius-Bau, 24.09.2010–09.01.2011, Berlin, vgl.

<http://www.weltwissen-berlin.de/>. https://www.hu-berlin.de/de/pr/medien/publikationen/humboldt/2009/201007/titel/weltwissen_im_martin_gropius_bau. Zuletzt eingesehen am 08.05.2017.

Anlässlich dieser Ausstellung hat der Künstler Mark Dion [* 1961 in Bedford, Massachusetts] ein Regal in der Form eines „Kugelsegments“ in den Lichthof des Martin-Gropius-Baus gestellt. In dessen Fächern waren durch Dion ausgewählte und angeordnete Objekte, die ausnahmslos ihren Ursprung in der Berliner Wissenschaftshistorie hatten. Das Display als auch die Objektvielfalt sollten dabei „eigenwillige Arrangements früherer Kunst- und Wunderkammern“ rezipieren. Vgl. <http://www.weltwissen-berlin.de/index.php/grossregal.html>. Zuletzt eingesehen am 08.05.2017.

Ausst.-Kat. Berlin 2010, 82; Meyer 2010, 84–87; Heesen 2010, 88–95.

Im Juni 2016 hat das Vitra Design Museum in Weil am Rhein das von den Architekten Herzog & de Meuron entworfene Schaudepot eröffnet. Dort soll die ständig wachsende, über 20.000 Objekte umfassende Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Dieses Schaudepot soll ein „Gläsernes Designmuseums“ sein, das „die Erforschung von Design in all seinen Facetten öffentlich macht“. Die Designobjekte werden in »typologischen Reihungen« in Stahlregalen präsentiert. Der Besucher kann durch die unterschiedlichen Regale wandeln und dabei die Designobjekte rezipieren. Vgl. http://www.design-museum.de/fileadmin/user_upload/Downloads/Presseseite/Presstexte/Presstext_Schaudepot_Zusammenfassung_DE_final.pdf; http://www.design-museum.de/fileadmin/user_upload/Bilder/Sammlung/Schaudepot/Schaudepot_Installation_Views_DE_EN.pdf. [Dort finden sich unterschiedliche Abbildungen des Schaudepots, Innen-/Außenansichten]. Zuletzt eingesehen am 08.05.2017.

museologischer Hinsicht.¹⁶⁹⁹ Insofern dient das Museum mithilfe des Displays in vielfacher Hinsicht als Quelle der Inspiration, als *Eyecatcher*, um nicht zu sagen als eigenständige Ergänzung zur eigentlichen Abteilung „Kunst + Design“.¹⁷⁰⁰ Es liegt eine sich gegenseitig bedingende Wechselbeziehung vor, wobei die eindeutige Fokussierung auf dem Designaspekt liegt.¹⁷⁰¹

Dichotom zu den Parallelen des Schaudepots wird die „Seherfahrung“ der Museumsbesucher durch die Regaloptik der „begehbaren Regalinstallation“ bedient. Diese weist optische Parallelen zu zeitgenössischen Möbelhäusern und Concept Stores in den internationalen Metropolen der Welt auf. Es wird unterschwellig auf die Funktion der musealen Objekte als Ware oder Möbelstücke für den privaten und öffentlichen Gebrauch sowie die Wertigkeit von Objekten angewandter Kunst in ihrem ursprünglichen »Gebrauchskontext und -habitat« verwiesen, ohne dabei den Charakter einer „Verkaufsveranstaltung oder Werbung für Produkte“ zu evozieren.

Die musealen Displays innerhalb der anderen Abteilungen sind demgegenüber als zeithistorische Displaydokumente zu werten. Sie stehen für die musealen, inszenatorischen Optionen der ausgehenden 1980er Jahre. Sie spiegeln eine gewisse Selbstreferenzialität wider und können daher als ein systemimmanentes Objekt des Museums aufgefasst werden. Insofern kann der Besucher beim Durchschreiten des Museums nicht nur verschiedene zeithistorische Displayformen und Objekte angewandter Kunst, sondern auch das Design für das Spezialgebiet des musealen Displays rezipieren. Es findet eine systemimmanente Meta-Musealisierung statt.

Ein Aspekt ist auffällig und zieht sich seit der Eröffnung des Museums 1989 als Museum für Angewandte Kunst Köln durch alle Publikationen, Artikel und Informationsmaterialien, der Begriff des „Designs“. Eine Definition des Begriffes „Design“ oder eine konkretisierende Annäherung findet nicht statt. Eine eindeutige Klärung dieses amorphen Begriffes erfolgt auch nicht in dem Sinne, als dass die Sammlung oder das Display selbst dazu herangezogen werden. Die inhaltlichen Aspekte des Designbegriffes bzw. -verständnisses des MAKK werden nicht aufgegriffen. Eine affirmative Zustandsbeschreibung und Darstellung dieses Umstandes und damit einhergehend die Einladung an die Besucher, einen eigenen Designbegriff herauszuarbeiten, könnte ein wohlfeiles didaktisches Hilfsmittel darstellen.

¹⁶⁹⁹ Vgl. Beyer 2010, 153; Haar 2016, 246.

¹⁷⁰⁰ Vgl. Haar 2016, 247.

¹⁷⁰¹ Vgl. Beyer 2010, 153–166; Natter/Fehr/Habsburg-Lothringen 2011.

Zur Untermauerung des Anspruchs auf eine Schnittstellenfunktion für die Kreativbranche, die Hochschulen oder andere an den Inhalten des Museums interessierte Besucher gibt es ein vielfältiges Vermittlungsprogramm für alle Altersklassen und Bildungshorizonte. Unterschiedliche Vortragsveranstaltungen, Veranstaltung von Designmessen oder Netzwerkoptionen für Interessierte bilden eine Brücke in die Kölner Gesellschaft.¹⁷⁰² Das Museum bietet auch die Option an, sich ausgewählte Sammlungen in kurzen Darstellungen zu vergegenwärtigen, um eine Vorstellung von den Inhalten des Museums zu bekommen oder gezielter den Museumsbesuch vorzubereiten.¹⁷⁰³ Unter dem Punkt „Kunst-Stücke“ werden „in loser Folge“ Objekte aus der Sammlung online präsentiert. Ziel dabei ist es, das Projekt in einen Online-Führer durch die Sammlungen münden zu lassen.¹⁷⁰⁴ Zurzeit ist jedoch nur die Funktion eines „Grußes aus dem Museum/Teasers“ in Analogie zum „Gruß aus der Küche“ in der gehobenen Gastronomie verfügbar.

¹⁷⁰² Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Aktuelles>. Zuletzt eingesehen am 08.05.2017.

¹⁷⁰³ Vgl. <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Sammlungen>. Zuletzt eingesehen am 08.05.2017.

¹⁷⁰⁴ <https://www.museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/Kunst-Stuecke>. Zuletzt eingesehen am 08.05.2017.

8.5 Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln

Das Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln,¹⁷⁰⁵ das ehemalige Diözesanmuseum, ist ein Kunstmuseum in kirchlicher Trägerschaft¹⁷⁰⁶ mit dem Ausstellungsfokus auf „alter und moderner Kunst im kirchlichen Kontext.“¹⁷⁰⁷ Das Museum beinhaltet eine Sammlung von christlichen Objekten, welche den zeitlichen Bogen vom 1. Jahrhundert n. Chr., mit einem Porträt der Schwiegertochter des Kaisers Tiberius, bis zur heutigen zeitgenössischen Kunst abdecken.¹⁷⁰⁸ Das Kolumba Museum ist eines der ältesten Museen in Trägerschaft der katholischen Kirche und das einzige, das „durchgehend Bestand“ hat.¹⁷⁰⁹

8.5.1 Museumskonzeption

Das Konzept des Kolumba Museum postuliert, dem Besucher „jenseits aller Sparten und Spezialisierungen Fragen künstlerischer Gestaltung umfassend vor- bzw. darzustellen.“¹⁷¹⁰ Das Museum interpretiert seinen Auftrag als „Museum der Nachdenklichkeit“¹⁷¹¹, „als einen Ort des Nachdenkens über den Menschen“.¹⁷¹² Die Verbindung und zugleich die Meta-Ebene zwischen der Kirche und ihrem transzendenten Auftrag besteht darin, dass jede der Kunst gewidmete Sammlung – genau wie es jeder anderen musealen Institution immanent ist – einen Mikrokosmos abbildet, in dem sich die gesamte Vielfältigkeit der Schöpfung, der Gestaltung und des humanen Intellekts widerspiegeln würde.¹⁷¹³ Wie Kardinal Joachim Meisner ausführt, soll ein Museum nicht singular ein Speichermedium für Historie sein, sondern vielmehr ein Forum bieten, in dem sich moderne Kunst mit der alten Kunst treffen und einen Ort des kollektiven

¹⁷⁰⁵ Kolumba. Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Kolumbastraße 4, 50667 Köln. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=22&artikle=281&preview=. Zuletzt eingesehen am 29.08.2016.

Für Abbildungen und Grundrisse bezüglich des Kolumba Museum verweise ich auf die Homepage des Museums, die einschlägige Literatur (s. Literaturverzeichnis) und das Informationsmaterial des Museums.

¹⁷⁰⁶ Vgl. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=22&preview=. Zuletzt eingesehen am 29.08.2016. Nach Knacker handelt es sich um ein „Museum der katholischen Kirche“. Der Titel ist bewusst gewählt, um das Kolumba Museum gegenüber Museen anderer Konfessionen/Glaubensgemeinschaften klar abzugrenzen und die Trägerschaft der katholischen Kirche herauszustellen. Die lutherisch-evangelische Kirche betreibt kein dezidiertes Kunstmuseum im deutschsprachigen Raum. Vgl. Knacker 2016, 15.

¹⁷⁰⁷ Vgl. Duka 2011, 8; Müller 2013, 80.

¹⁷⁰⁸ Vgl. Carrington 2008, 79.

¹⁷⁰⁹ Vgl. Knacker 2016, 163.

¹⁷¹⁰ Homepage des Museums, „Museumskonzept“, vgl. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=22&artikle=33&preview=. Zuletzt eingesehen am 29.08.2016. S. a. Liste der Museen in kirchlicher Trägerschaft, Museumsprofile, Kolumba, in „Das Münster“, Sonderheft 2008, 275 f.

¹⁷¹¹ Vgl. Homepage des Museums, „Museumskonzept“, vgl. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=22&artikle=33&preview=. Zuletzt eingesehen am 29.08.2016. Liste der Museen in kirchlicher Trägerschaft, Museumsprofile, Kolumba, in „Das Münster“, Sonderheft 2008, 276.

¹⁷¹² Vgl. Duka 2011, 8.

¹⁷¹³ Vgl. ebd.

Bewusstseins bilden könne.^{1714,1715} Nach Meisner soll ein Dialog zwischen den Menschen durch und mithilfe der Kunst entstehen. Dieser Dialog könnte die Basis dafür bilden, die Kunst aus einem neuen Blickwinkel zu sehen, neue Horizonte zu öffnen und „zu sich selbst“ zu finden.¹⁷¹⁶ Die Kunst tritt demzufolge als Vermittler zwischen dem Sakralen bzw. Transzendenten und dem Profanen auf.¹⁷¹⁷ Dieser Dialog ist laut Meisner ein Experiment und zugleich der Versuch, durch die unmittelbare Gegenüberstellung der „alten Kunst“ und der „modernen Kunst“ die Rezipienten zu konfrontieren. Daraus kann ein Verständnis für die Kunst und die Ausdrucksformen der Menschen vorheriger Generationen evoziert werden.¹⁷¹⁸ Der Beweggrund, ein international renommiertes Museum zu betreiben, sei mithin „Menschen, die nicht mehr in die Kirche kommen“, Begegnungen mit dem Ziel zu ermöglichen, diese mit existenziellen und transzendenten Fragen in Berührung zu bringen. Damit ist die Hoffnung verbunden, dass „Menschen wieder zu Christus finden mögen.“¹⁷¹⁹ Im Jahr 2001 hat die päpstliche Kommission für die Kulturgüter der Kirche postuliert, dass es das Ziel der kirchlichen Museen sei, „das Wirken der Kirche mithilfe der Kulturgüter zu stärken und dadurch einen neuen Humanismus im Hinblick auf die Neuevangelisation zu fördern.“¹⁷²⁰

Zusammenfassend lässt sich der museale Impetus des Kolumba Museum dahingehend komprimieren, dass es sich um ein Kunstmuseum handelt, das jedoch um die Facette eines dahinterstehenden, unterschwelligeren Meta-Auftrags erweitert werden kann, und zwar dem der Missionierung seiner Besucher für den katholischen Glauben.¹⁷²¹ Es handelt sich um eine sehr subtile, transzendente Ebene, die sich nicht jedem Rezipienten des Museums bewusst erschließen wird. Jedoch stellt sich das Kolumba Museum in dieser Form in die kirchliche Tradition bzw.

¹⁷¹⁴ Vgl. Bonnet 2016, 87. S. a. Päpstliche Kommission für die Kulturgüter der Kirche, Rundschreiben: Die pastorale Funktion der kirchlichen Museen, Vatikanstadt, den 15. August 2001, http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_ge.html. Zuletzt eingesehen am 18.10.2016.

¹⁷¹⁵ Vgl. Interview mit Kardinal Joachim Meisner, „Kirche als Kulturträgerin heute“, 1. Interview 2006, durchgeführt von Norbert Schmidt, in *Salve*, 21 (2011), 13.

¹⁷¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷¹⁷ Vgl. Interview mit Kardinal Joachim Meisner, „Kirche als Kulturträgerin heute“, 1. Interview 2006, durchgeführt von Norbert Schmidt, in *Salve*, 21 (2011), 13.

¹⁷¹⁸ Vgl. ebd. 14.

¹⁷¹⁹ Vgl. ebd.

¹⁷²⁰ Vgl. Päpstliche Kommission für die Kulturgüter der Kirche, Rundschreiben: Die pastorale Funktion der kirchlichen Museen, Vatikanstadt, den 15. August 2001, S. 5, http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_ge.html. Zuletzt eingesehen am 18.10.2016. Weber 2008, 252, 255.

¹⁷²¹ Vgl. Interview mit Kardinal Joachim Meisner, „Kirche als Kulturträgerin heute“, 1. Interview 2006, durchgeführt von Norbert Schmidt, in *Salve*, 21 (2011), 14, Kardinal Joachim Meisner: „Das Kolumba Museum ist insofern auch ein missionarischer Schwerpunkt im Zentrum von Köln“; Weber 2008, 255; Carrington 2008, 79. Ganz im Sinne des Rundschreibens der Päpstlichen Kommission für die Kulturgüter der Kirche, vom 15. August 2001. http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_ge.html. Zuletzt eingesehen am 18.10.2016.

in deren kultische und demonstrative Abläufe, in denen die Kunst und ihre Materialität als Vergegenwärtigung des »Transzendenten im Jetzt« eine lange Historie hat.

Es ist ein Bezug auf die Dichotomie von „Museen als Kathedralen des 21. Jahrhunderts“ zu konstatieren.¹⁷²² Das Kolumba Museum bzw. dessen Kuratoren differenzieren anhand des Kriteriums, „ob ein Werk für den Sakralraum geschaffen wurde oder nicht“. Es wird zwischen „profaner Kunst“ und „sakraler Kunst“ unterschieden.¹⁷²³ Die „profane Kunst“ als solche definiert sich aus dem Umstand, dass sie „nicht aus einem Kirchenraum stamme“, während im Kontrast dazu „sakrale Kunst“ sich „vormals im Kirchenraum befunden habe, bevor sie ins Museum kam.“¹⁷²⁴ Knacker zitiert den Kurator des Kolumba Museum Stefan Kraus dahingehend, als dass zwischen „profaner“ und „sakraler“ Kunst im Kolumba eine „Nichtbeziehung“ bestehen würde.¹⁷²⁵ Die Kunst sei grundsätzlich frei, das wäre die Basis des Kolumba Museums. Dieser Ansatz würde durch die vielen Besucher der Institution bestätigt. Es würde konzeptuell nicht um die konkrete „Frage nach Kunst gehen, »nicht *l'art pour l'art*«, sondern vielmehr wäre das alles zusammengenommen „Teil der Caritas“, also Ausdruck des Wertes und der Bedeutung, die der Kunst als solcher beigemessen würde.^{1726,1727} Die Sammlung sakraler Kunst des Kolumba Museum wird jedoch nicht singulär innerhalb der unterschiedlichen Jahresausstellungen gezeigt, sondern es soll vielmehr eine Kontrastierung [„Gegenüberstellung“] in Korrelation mit Design und Künstlerbüchern stattfinden.¹⁷²⁸

8.5.2 Historie des Kolumba Museum

1853 war ein christlicher Kunstverein gegründet worden, dessen Absicht es war, eine Sammlung zu etablieren sowie ein Diözesanmuseum zu eröffnen.¹⁷²⁹ Diese Gründung basiert im Grunde auch auf das Sichberufen auf eine „Art Rettungsgedanken.“¹⁷³⁰ Der Sammlungsfokus

¹⁷²² S. a. Kap. 5.4 [Museum Schnütgen].

¹⁷²³ Vgl. Knacker 2016, 251.

¹⁷²⁴ Vgl. ebd.

¹⁷²⁵ Vgl. ebd.

¹⁷²⁶ Knacker 2016, 252; Gerhards 2006, 308. *Caritas* lat. Bedeutung: Liebe, Bedeutung, Geltung, Hochschätzung, Nächstenliebe, Teuerung, Wert.

¹⁷²⁷ Anmerkung der Verfasserin: Bezüglich dieser Aussage ist zu beachten, dass diese Interpretation Auslegungssache ist.

¹⁷²⁸ Vgl. Müller 2013, 80.

¹⁷²⁹ Vgl. Backes 2015, 16, 18; Knacker 2016, 36; Surmann 1996, 3; Meiring/Schein 2003, 48. Es wird darauf hingewiesen, dass die Darstellung der Historie des Kolumba Museum nur cursorisch erfolgt, in dem Sinne, wie es für diese Arbeit erforderlich erscheint. Die Homepage des Museums wie auch die im Literaturverzeichnis aufgeführten Monografien widmen sich diesem Aspekt in aller Ausführlichkeit.

¹⁷³⁰ Vgl. Backes 2015, 18; Knacker 2016, 37; dort Verweis auf Organ für christliche Kunst 1869, S. 86.

selbst lag auf Kölner und niederrheinischer Kunst des Spätmittelalters.¹⁷³¹ Die dahinterliegende Intention war, dass die Gotik stilbildenden Einfluss ausüben und mittels der Sammlungsobjekte „den lebenden Künstlern und Handwerkern Gelegenheit gegeben werden sollte, im mittelalterlichen Style einzurichten.“¹⁷³² Das Museum öffnete 1855 und ist somit nach dem Wallraf-Richartz-Museum das zweitälteste Museum der Stadt Köln.¹⁷³³ Neben dem Wallraf-Richartz-Museum beinhaltet es die älteste noch existente Kunstsammlung der Stadt Köln.¹⁷³⁴ Das Museum sollte dem Ideal der im Mittelalter verwirklichten Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Handwerk und dem einzigen aus dem „Christentum heraus geborenen Stil der Gotik“, der allein als Mittel zur Erreichung dieses Ziels auserkoren war, dienen.¹⁷³⁵ 1860 eröffnete das Diözesanmuseum nach zweijähriger Schließung an historischer Stelle¹⁷³⁶ im „ehemaligen Offizialatsgebäude mit der Thomaskapelle südlich des Doms.“¹⁷³⁷ Über die Jahre erweiterte sich die Sammlung durch Schenkungen und Leihgaben immer weiter.¹⁷³⁸ Die nächstgrößere Veränderung erfolgte mit der Berufung des Domvikars und späteren Domherren Alexander Schnütgen 1891 zum Vereinspräsidenten, der den ersten Präsidenten Johann Baudri nach 16 Jahren ablöste.¹⁷³⁹ Auch unter der Naziherrschaft bewahrte das Diözesanmuseum seine Unabhängigkeit und wurde nicht Mitglied der »Reichskammer der bildenden Künste«.¹⁷⁴⁰ Nach dem Krieg wurden Räumlichkeiten im Lyzeum der Gemeinde St. Gereon angemietet und vom Diözesanmuseum provisorisch bis 1963 genutzt.¹⁷⁴¹ Eine Wiedereröffnung des Museums erfolgt erst wieder 1972 in den Räumlichkeiten des Kuriengebäudes des Erzbistums Köln am Roncalli-

¹⁷³¹ Vgl. Knacker 2016, 37.

¹⁷³² Vgl. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=18&artikle=68&preview=. (ms2003), zuletzt eingesehen am 03.09.2016. Vgl. Knacker 2016, 37, dort Verweis auf „Organ für christliche Kunst“ 1869, S. 86. S. a. Surmann 1996, 7 f.

¹⁷³³ Vgl. Surmann 1996, 3; Plotzek 1995, 5.

¹⁷³⁴ Vgl. Knacker 2016, 39.

¹⁷³⁵ Vgl. Surmann 1996, 5, diese Festschreibung und Anknüpfung an das „gotische Ideal“ war bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts in der Satzung des „Christlichen Kunstvereins“ festgeschrieben und Bestandteil eben dieser. S. a. Backes 2015, 14–16, zur gesellschaftshistorischen Situation, die die Basis für diese „Renaissance“ in Bezug auf die Gotik gelegt hat; Knacker 2016, 36–39.

¹⁷³⁶ Vgl. Backes 2015, 19, die Historie des ehemaligen Offizialats reicht bis in die Zeit Karls des Großen, der Bischofspfalz, zurück und verfiel später nach dem Weggang der Bischöfe aus Köln. Architektonische Reste des bischöflichen Gerichts waren erhalten geblieben und wurden im 17. Jh. zur Thomaskapelle umgebaut.

¹⁷³⁷ Vgl. Surmann 1996, 7; Backes 2015, 19; Knacker 2016, 38; Plotzek 1995, 7; http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=18&artikle=68&preview=. (ms 2003). Zuletzt eingesehen am 06.09.2016. Meiring/Schein 2003, 54, mit Abbildung des Gebäudes.

¹⁷³⁸ Vgl. Backes 2015, 20; Surmann 1996, 8.

¹⁷³⁹ Vgl. Surmann 1996, 9; Meiring/Schein 2003, 59–63, [59–66].

¹⁷⁴⁰ Vgl. Backes 2015, 25. (»Reichskammer der bildenden Künste«, s. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/reichskulturkammer.html>. Zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

¹⁷⁴¹ Vgl. Backes 2015, 29 f.

platz.¹⁷⁴² Das Museum kehrt an seinen ursprünglichen, historischen Standort in unmittelbarer Nähe zum Kölner Dom, an dessen Südseite, zurück.¹⁷⁴³

Für den Neubau des jetzigen Museumsbaus konnte Peter Zumthor als Architekt gewonnen werden, der den Architekturwettbewerb anonym für sich entscheiden konnte.¹⁷⁴⁴ Seit Beginn der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts hat sich im Vorfeld des Neubaus des Kolumba Museum ein Wandel und eine Probensituation in Vorarbeit auf die Neueröffnung und das museale Display der Ausstellungen ergeben. Parallel dazu wurde über neue Vermittlungsformen und Inhalte reflektiert. Das Resultat sind dialogische Führungsformate, in denen Verzicht auf Objektbeschriftungen und Audioguides geübt wird. Stattdessen wird dem Besucher mit Erwerb der Eintrittskarte ein Kurzführer durch die aktuelle Ausstellung an die Hand gegeben.¹⁷⁴⁵ 2007 wurde die erste Ausstellung im Neubau des Diözesanmuseums als Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, eröffnet und seitdem kontinuierlich mit Mitte September wechselnden Jahresausstellungen bespielt.¹⁷⁴⁶

8.5.3 Kommentierter Ausstellungsrundgang

Der tatsächliche Ausstellungsrundgang¹⁷⁴⁷ durch die jeweilige Jahresausstellung des Kolumba Museum beginnt im ersten der beiden Ausstellungsgeschosse, nachdem eine schmale, steile Treppe, die mit einer hohen Decke wie eine *rites de passage* korrespondiert, erklommen worden

¹⁷⁴² Vgl. Roncalliplatz 2. Vgl. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=18&artikle=72&preview=. Zuletzt eingesehen am 06.09.2016.

¹⁷⁴³ Vgl. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=18&artikle=73&preview=. Zuletzt eingesehen am 06.09.2016.

¹⁷⁴⁴ Vgl. Knacker 2016, 171; https://www.deutschlandfunkkultur.de/ausgezeichnete-gegenwartsarchitektur.1013.de.html?dram:article_id=168712. Zuletzt eingesehen am 05.08.2019; Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Grundrisse des Erdgeschosses, des 1. und 2. Obergeschosses Kolumba. Römisch-Germanisches Museum, *Pas de deux*, Köln 2018/19, S. 3–4.

¹⁷⁴⁵ Vgl. Backes 2015, 34 f.

¹⁷⁴⁶ Auf der Homepage des Museums findet sich unter der Rubrik „Ausstellungen“ eine archivalische Auflistung mit Kurzvorstellung der Jahresausstellungen, Sonderausstellungen und Kabinettausstellungen seit 2007. Brückle/Mariaux/Mondini 2015, 9, weisen darauf hin, dass die Umbenennung des Diözesanmuseum Köln in Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, einen subtilen Hinweis auf die den Besucher erwartenden Inhalte des Museums bietet. Sie verweist auch auf die gewandelten Parameter, die als Wahrnehmungsprämisse die Rezipienten innerhalb der Institution empfangen. Der inhaltliche Verweis im Titel soll möglicherweise neue, gegebenenfalls auch mehr Besucher auf das Museum aufmerksam machen.

¹⁷⁴⁷ Anmerkung der Verfasserin: Der Ausstellungsrundgang wird hier nur „rudimentär“ wiedergegeben. Für die umfassende Beschreibung und Analyse des Rundganges durch die unterschiedlichen Jahresausstellungen seit der Eröffnung des Museums 2010 wird auf die dazugehörigen Kataloge und die einschlägige und innerhalb dieser Arbeit zitierte Literatur verwiesen. Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Grundrisse des Erdgeschosses, des 1. und 2. Obergeschosses, vgl. Kolumba. Römisch-Germanisches Museum, *Pas de deux*, Köln 2018/19, S. 3–4.

ist.¹⁷⁴⁸ Die Treppen bilden einen integrativen Bestandteil des Rundganges.¹⁷⁴⁹ Es folgt ein teil-
mändrierender Weg durch das erste Ausstellungsgeschoss, der durch die Rezipienten frei ge-
wählt werden kann, jedoch im Grunde einem ausstellungsdidaktischem Spannungsbogen – un-
terschwellig durch die Museums- und Ausstellungsarchitektur vorgegeben – folgt.¹⁷⁵⁰ Der Be-
sucher hat den Freiheitsgrad, bei seinem Gang durch das Museum die unterschiedlichen Räume
und die darin enthaltene Kunst entlang des Hauptweges und dem davon abzweigenden schma-
len Nebenweg zum „Armarium“¹⁷⁵¹, der „Schatzkammer“¹⁷⁵² des Museums, zu erkunden und
zu rezipieren.¹⁷⁵³ Die Räume variieren in ihrer Größe und in ihren architektonischen Grundma-
ßen.¹⁷⁵⁴ Über einen weiteren, schmalen, „länger gestreckten Treppenaufgang“¹⁷⁵⁵ gelangt der
Besucher in das zweite Obergeschoss.¹⁷⁵⁶ Die „architektonische Meta-Hülle“ des Kolumba
Museums, die die verschiedenen amorphen zeithistorischen Aspekte der zeitgenössischen Ko-
lumba-Architektur in sich vereint, findet sich in den unterschiedlichen Höhen, Bezügen und
Maßen in diesem Geschoss unmittelbar wieder.¹⁷⁵⁷ Diese Variationen der Ausstellungsräume
stehen im Gegensatz zu denen der ersten Ebene des Rundganges.¹⁷⁵⁸

Zu Beginn dieser Ebene findet sich in einem Nebenraum am Hauptweg ein Leseraum, der
komplett mit dunklen, edlen Mahagonihölzern ausgekleidet ist und den Besucher zum kon-
templativen Verweilen einlädt.¹⁷⁵⁹ Die einzelnen Ausstellungsräume dieser Etage gehen von
einem großen, im Grundriss amorphen, zentralen Raum ab.¹⁷⁶⁰ Von diesem Zentralraum kann
der Rezipient über einen verbindenden Zwischenraum in weitere, sehr hohe Räume der Aus-
stellung gelangen. Diese Raumfolgen sind durch „Überschneidung der Durchgangswände“

¹⁷⁴⁸ Vgl. Knacker 2016, 280; Backes 2015, 48 f., dort finden sich auch Abbildungen des Treppenaufganges.

¹⁷⁴⁹ Vgl. Knacker 2016, 280.

¹⁷⁵⁰ Vgl. Knacker 2016, 280, Knacker beschreibt den Weg durch die Ausstellung als „klar“, auch wenn es immer
wieder Möglichkeiten zum Abzweigen in kleinere Räume gibt, würde sich der Weg dem Besucher von selbst
erschließen. Backes beschreibt diese Variabilität der freigewählten Wegführung durch die Ausstellung als
„Haupt- und Nebenwege“. Vgl. Backes 2015, 50; Carrington 2008, 80; Plotzek/Winnekes/Kraus/Surmann/Stein-
mann 2007, 16.

¹⁷⁵¹ Das „Armarium“ ist der einzige Raum der Ausstellung, der in Bezug auf ein spezifisches Werk hin konzi-
piert worden ist. Der Raum liegt „vertikal“ angeordnet direkt über der Kapelle der „Madonna in den Trümmern“
und beherbergt den historischen Kirchenschatz von St. Kolumba. Vgl. Kraus 2010, 13.

¹⁷⁵² Vgl. Knacker, 280. Auf die Besonderheit der Inszenierung des „Armarium“ in der Jahresausstellung *playing
by heart*, 2014/15, wird in diesem Kontext nicht eingegangen.

¹⁷⁵³ Vgl. Backes 2015, S. 38, Abb. 21, Grundriss 1. Obergeschoss, S. 50, Abb. 44, [Armarium, der Jahresausstel-
lung *playing by heart*, 2014/15]. S. a. Carrington 2008, 85, Abbildung der Grundrisse des Kolumba Museums.

¹⁷⁵⁴ Vgl. Backes 2015, 49.

¹⁷⁵⁵ Vgl. ebd., 52.

¹⁷⁵⁶ Vgl. Backes 2015, 52; Carrington 2008, 85; Backes 2015, 52.

¹⁷⁵⁷ Vgl. Knacker 2016, 279 f.; Plotzek/Winnekes/Kraus/Surmann/Steinmann 2007, 15–17.

¹⁷⁵⁸ Vgl. Carrington 2008, 85; Backes 2015, 55.

¹⁷⁵⁹ Vgl. Backes 2015, 55; Knacker 2016, 280 f.; Carrington 2008, 85.

¹⁷⁶⁰ Vgl. Knacker 2016, 280 f.

entstanden und „ergänzen einander durch ihre offenen Durchblicke.“¹⁷⁶¹ Mithilfe dieses architektonischen Kunstgriffes ist es möglich, raumübergreifend zu inszenieren.¹⁷⁶² Die unterschiedlichen dynamischen Raumabfolgen ermöglichen eine subtile Wegführung, eröffnen Blickachsen und lassen „die Strukturen des Architekturkörpers im Horizontalen wie im Vertikalen“ für den Rezipienten erfassbar machen.¹⁷⁶³ Der Grundriss des großen zentralen Ausstellungsraumes korreliert mit dem der unmittelbar darunter befindlichen Kapelle.¹⁷⁶⁴ Von diesem Raum gehen drei paarig angeordnete Räume ab, die im Norden, Osten und Süden in „turmhohe Räume“ – einem Schlussakkord gleich – münden.^{1765,1766}

Die zweite Ausstellungsebene verfügt im Kontrast zur ersten Ebene des Rundganges nicht allein über künstliches Licht, durch welches die Besucher zu den Objekten geleitet werden sollen.¹⁷⁶⁷ Sie ist gekennzeichnet durch das Vorhandensein unterschiedlichster Fenster, durch die Tageslicht eindringen kann und die zum Teil den Blick auf die umliegende städtische Bebauung freigeben. Auch der Ausblick in Richtung des Kölner Doms wird gewährt. In dieser Hinsicht wird nicht allein mit den Lichtverhältnissen im Kontext der ausgestellten Objekte und der Architektur gespielt,¹⁷⁶⁸ sondern auch der Ort selbst, die Stadt und der Kölner Dom – stellvertretend als Wahrzeichen für den Eigentümer des Museums, das Erzbistum Köln – werden als Objekte »antizipierend« in die museale Inszenierung integriert.¹⁷⁶⁹

Die wandgroßen, fast ganze Wände einnehmenden, von außen auf die Fassade aufgesetzten „Broschenfenster“ gliedern die zweite Ebene des Ausstellungsrundganges dergestalt, dass durch diese Fenster Licht aus allen Himmelsrichtungen in das Gebäudeinnere eindringen kann und divergierend helle und dunklere Lichtzonen ermöglicht werden, wobei letztere im Schatten liegende architektonische Elementen betonen.¹⁷⁷⁰ Es eröffnet sich architektonisch, ausstellungsspezifisch und im Zusammenhang mit den facettenreichen Ausblicken in die städtische Bebauung eine vielschichtige „Erfahrungssinfonie“.

¹⁷⁶¹ Vgl. Backes 2015, 55.

¹⁷⁶² Vgl. ebd., Plotzek/Winnekes/Kraus/Surmann/Steinmann 2007, 16.

¹⁷⁶³ Vgl. Plotzek/Winnekes/Kraus/Surmann/Steinmann, 2007, 16.

¹⁷⁶⁴ Vgl. Backes 2015, 55.

¹⁷⁶⁵ Vgl. ebd.; Carrington 2008, 85.

¹⁷⁶⁶ Vgl. Knacker 2016, 281, Knacker bezeichnet diese hohen Räume und deren Wirkung „wie ein Höhe- oder Schlusspunkt des Rundganges“.

¹⁷⁶⁷ Vgl. Backes 2015, 49.

¹⁷⁶⁸ Vgl. ebd. 2015, 55, [Die Glasscheiben sind mit einem UV-Filter als (restauratorischem) Schutz für die Objekte ausgestattet, s. ebd., 52].

¹⁷⁶⁹ Vgl. Carrington 2008, 85; Plotzek/Winnekes/Kraus/Surmann/Steinmann 2007, 15–17; ebd. 2015, 52–55, dort sind auch Abbildungen zu finden, die das Raumpfinden in Korrelation mit den unterschiedlichen Fenstersituationen widerspiegeln und einen Eindruck diesbezüglich evozieren.

¹⁷⁷⁰ Vgl. Plotzek/Winnekes/Kraus/Surmann/Steinmann 2007, 15–17.

Die Räume, die den tatsächlichen Ausstellungsrundgang beherbergen, setzen sich gegenüber denen des zentralen Eingangsbereichs sowie des restlichen Bereichs der Kolumba-Architektur durch ihre Gestaltung ab.¹⁷⁷¹ In allen Räumen wird nicht im Material bezüglich Böden, Decken oder Wänden unterschieden. „Die Räume wirken wie aus einem Guss.“¹⁷⁷² Ein Kabinett, welches wie ein singulärer baulicher *corpus* innerhalb der umliegenden Architektur anmutet, bietet einen weiteren Freiheitsgrad zum „Hauptweg“ an. Der Raum verfügt über eine vier Zentimeter hohe Schwelle, die einen Materialwechsel in der Bodenbeschaffenheit von Terrazzo zu Mörtelboden markiert.¹⁷⁷³ So wird dieser Raum auch subtil nochmals in seiner Wirkung herausgehoben und dessen räumliche Besonderheit unterstrichen.¹⁷⁷⁴ In dieser Form wird dem Rezipienten eine sich verändernde räumliche Wirkung suggeriert und die Wahrnehmung diesbezüglich architektonisch aktiviert.¹⁷⁷⁵

Das Ausstellungsdisplay besteht aus Vitrinen, die einen dunklen Sockel und einen hohen gläsernen Aufsatz aufweisen.¹⁷⁷⁶ Die Vitrinen besitzen eine Regalform. Die Sockel, deren Farbe mit derjenigen der Böden korrespondiert, evozieren den Eindruck, unmittelbar aus dem Boden zu »wachsen«. Des Weiteren werden innerhalb des Displays die unterschiedlichsten ledernen Sitzmöglichkeiten und Tische eingesetzt, sowohl als genuines Sitzmöbel als auch zu Präsentationszwecken.¹⁷⁷⁷ Beide Elemente strukturieren die musealen Räumlichkeiten. Die Architektur soll den Besuchern die Option anbieten, die »Aura«, „die durch die Ruine der Kolumba-Kirche und die sakrale Herkunft vieler Werke aus der Kolumba-Sammlung“ unterschwellig „vorhanden“ zu sein scheint, als elementare Erfahrung zu erleben.¹⁷⁷⁸

Das Kolumba-Museum betont, dass Kunst an den jeweils spezifischen Kontext gebunden sei.¹⁷⁷⁹ Es verweist jedoch auf die substanziell stattgefundene Dekontextualisierung, die mit dem Einzug der Objekte in das Museum einhergeht, und insofern allen Objekten des Museums immanent ist.¹⁷⁸⁰ Es wird zu bedenken gegeben, dass nicht alle Kontexte recherchierbar seien. Jedoch würde mit dem musealen Kontext eine „Inhaltlichkeit“ geschaffen, die mithilfe bzw.

¹⁷⁷¹ Vgl. Plotzek/Winnekes/Kraus/Surmann/Steinmann 2007, 15–17.

¹⁷⁷² Vgl. Knacker 2016, 281.

¹⁷⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁷⁴ Vgl. ebd.

¹⁷⁷⁵ Vgl. Knacker 2016, 281. Für Abbildungen der beschriebenen Raumsituationen s. Backes 2015, Abb. 44, S. 50; Abb. 45, S. 51; Abb. 46, S. 51.

¹⁷⁷⁶ Für Abbildungen der beschriebenen Raumsituationen s. Kraus/Winnekes/Surmann/Steinmann 2010a, 42; 250.

¹⁷⁷⁷ Vgl. Backes 2015, 55.

¹⁷⁷⁸ Vgl. Kraus/Winnekes/Surmann/Steinmann 2010, 13. Für Abbildungen der beschriebenen Raumsituationen s. Kraus/Winnekes/Surmann/Steinmann 2010a, 42; 250, 125.

¹⁷⁷⁹ Vgl. Kraus/Winnekes/Surmann/Steinmann 2010, 15.

¹⁷⁸⁰ Vgl. Kraus/Winnekes/Surmann/Steinmann 2010, 15.

durch die spezifische museale Inszenierung eine Annäherung schafft, zumindest aber eine Analogie herausarbeitet.¹⁷⁸¹ Das Kolumba Museum und dessen kuratorisches Team haben sich „auf den ästhetischen Wert der aus ihrem Zusammenhang gerissenen Werke und (...) auf die Qualität des Fragments konzentriert, welche es in einen neu geschaffenen Kontext sinnstiftend zu integrieren gilt.“¹⁷⁸² Aufgrund der neuen Kontextualisierung würde „das Facettenreichtum des Kunstwerks offengelegt.“¹⁷⁸³

8.5.4 Analyse der musealen Inszenierung

Das Kolumba Museum ist eine Institution, die von allen zurzeit üblichen „Entertainmentfaktoren“ eines Museums, wie ein Café oder einen Museumsshop, bewusst befreit ist. Stattdessen können an der Kasse ausgesuchte Karten mit Abbildungen aus der derzeitigen Ausstellung und Sammlung käuflich erworben werden.¹⁷⁸⁴ Des Weiteren fehlen die charakteristischen semiotischen Parameter der Bedeutungszuweisung als Grundbestandteil der musealen Klaviatur. Es gibt keine »klassischen« Objektbeschriftungen, die es dem Besucher ermöglichen würden, die Objekte einzuordnen.¹⁷⁸⁵ „Das einzelne Objekt und nicht dessen Information soll in den Mittelpunkt der Betrachtungsweise gestellt werden.“¹⁷⁸⁶ Vielmehr wird dem Besucher „als Eintrittskarte“ ein Kurzführer des Museums gegeben, in dem die wichtigsten Aspekte inklusive der Objektbeschriftung über ein codierendes Zahlensystem dem spezifischen Objekt zugewiesen wird.¹⁷⁸⁷ Auch wird auf einen Audioguide konsequent verzichtet. Stattdessen finden nur außerhalb der Öffnungszeiten Führungen statt.¹⁷⁸⁸ Diese Führungen sollen ein „begleitender Rundgang“ sein, um dadurch mit den Besuchern in einen Dialog einzutreten.¹⁷⁸⁹ Ziel ist es dabei, die „persönliche Auseinandersetzung“ mit der Kunst zu fördern.¹⁷⁹⁰ Dem Rezipienten soll ein „emotionales Erlebnis geboten“ werden.¹⁷⁹¹ Die aktive Resonanz der am „begleiteten

¹⁷⁸¹ Vgl. Kraus/Winnekes/Surmann/Steinmann 2010, 15.

¹⁷⁸² Vgl. ebd.; Knacker 2016, 281 f.

¹⁷⁸³ Vgl. Knacker 2016, 282, Fn.: 587, [Interview Köln, (B1)]429, Interviewleitfaden (Anhang), S. 429–432.]

¹⁷⁸⁴ Vgl. Carrington 2008, 79.

¹⁷⁸⁵ Vgl. ebd.; Backes 2015, 34.

¹⁷⁸⁶ Vgl. dies. 2015.

¹⁷⁸⁷ Vgl. Backes 2015, 34; Lechner 2008, 245. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=22&artikel=34&preview=. Zuletzt eingesehen am 20.09.2016.

¹⁷⁸⁸ Vgl. Backes 2015, 35; Carrington 2008, 80; Knacker 2016, 310 f., das Kolumba Museum trennt die Gruppen und Einzelbesucher zeitlich. So soll die Kontemplation der einzelnen Besucher durch die Gruppen nicht gemindert werden und die Interaktivität der dialogischen Vermittlung in Bezug auf die Gruppen gefördert werden. Dadurch soll die optimale Auseinandersetzung mit der Kunst gewährleistet werden. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=43&artikel=32&preview=. Zuletzt eingesehen am 05.09.2016.

¹⁷⁸⁹ Vgl. Knacker 2016, 309; Backes 2015, 35; Müller 2013, 80, das Museum und sein Kuratorenteam haben sich der „Idee des forcierten Dialogs verschrieben“.

¹⁷⁹⁰ Vgl. Knacker 2016, 309–311.

¹⁷⁹¹ Vgl. ebd.

Rundgang“ teilnehmenden Besucher soll mit in die gemeinsame Reflexion über die Kunst einbezogen werden.¹⁷⁹² Das Kunstwerk jedoch soll immer die Priorität innerhalb der Vermittlung einnehmen.¹⁷⁹³

Carrington zitiert Stefan Kraus mit den Worten, dass „das Museum zweitausend Jahre Architektur und zweitausend Jahre Kunst umspannt.“¹⁷⁹⁴ Die Architektur des Kolumba Museum sowie die jährlich wechselnden Ausstellungen sind beide für sich genommen solitärhafte Rezeptionsaspekte, die gerade auch im Kontext mit der Böhm-Kapelle, der Kapelle der »Madonna in den Trümmern«, einzigartig in ihrer Mannigfaltigkeit der unterschiedlichen Bedeutungs- und Meta-Ebenen sind.¹⁷⁹⁵ Damit findet auch hier eine Überlagerung der Sphären nach Mohr, des Makro-, Meso- und des Mikro-Raumes des musealen Displays, statt. Der Vierklang (Quarta) zwischen architektonischer Hülle, dem sog. Zumthor-Bau, der Jahresausstellung des Museums, der Kapelle sowie der archäologischen Zone, die jeweils für sich alle eine solitärhafte Bedeutung innehaben, katalysieren als Teil des Gesamtkonzeptes den Ort und seine vielfältigen Aspekte zu einer „Über-Meta-Ebene“. Dabei besteht die latente Gefahr, dass sich diese Inhalte derart überlagern, dass nicht alle Aspekte des architektonischen, musealen Bezugsrahmens in gleicher Weise durch die Rezipienten gewürdigt werden können und daher eine partielle Auswahl getroffen werden muss.¹⁷⁹⁶ Die hier beschriebenen, an sich solitärhaften Ebenen des Kolumba Museum fügen sich zu einem großen, in sich geschlossenen, *site-specific* Gesamtkunstwerk zusammen. Im Kolumba Museum ist nicht allein der Inhalt „Bestandteil eines Kunstwerkes“, sondern alle museologischen, architektonischen, inszenatorischen und kuratorischen Details fügen sich zu einem Kunstwerk zusammen. Dazu gehören auch die kontemplativen Aspekte der Einzelbesucher- bzw. Besuchergruppenregulierung und das dezidierte Führungsmanagement mit der Verlagerung der Führungen außerhalb der Öffnungszeiten. Auch der Verzicht

¹⁷⁹² Vgl. Knacker 2016, 310.

¹⁷⁹³ Vgl. ebd. Flankiert wird diese Form der Vermittlung durch die Reihe „hören/sehen“, deren Ziel es ist, zeitgenössische Musik und Literatur in Beziehung zur Sammlung und deren Präsentation innerhalb des Museums zu setzen. Vgl. Backes 2015, 35.

¹⁷⁹⁴ Vgl. Carrington 2008, 79.

¹⁷⁹⁵ Die Kapelle der »Madonna in den Trümmern« ist parallel zu ihrer Nutzung als Gemeindekirche der Kolumba Gemeinde einer der meist frequentierten Orte der privaten Andacht und Kontemplation. Aus diesem Grunde war für den Neubau des Kolumba Museum die eigenständige Nutzungsoption der Kapelle eine wichtige Vorgabe. Vgl. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=14&artikle=57&preview=. Zuletzt eingesehen am 05.09.2016. S. a. Liste der Museen in kirchlicher Trägerschaft, Museumsprofile, Kolumba, in „Das Münster“, Sonderheft 2008, 275 f.: Dort wird die Institution des Kolumba Museum als „Dreiklang von Ort, Sammlung und Architektur“ bezeichnet.

¹⁷⁹⁶ Auch bei diesem Fallbeispiel, ähnlich wie bei den vorangegangenen, gilt, dass wahrscheinlich nicht alle Besucher gleichermaßen diese mannigfachen Bedeutungsebenen wahrnehmen können. Es kommt diesbezüglich zu subjektiven, „bedarfsangepassten“ Rezeptionen.

auf Objektbeschriftungen und die stattdessen stattfindende Ausgabe eines Informationsheftes mit den Objektdetails sprechen dafür.

Walz charakterisiert und analysiert zugleich das Kolumba Kunstmuseum bzw. dessen Architektur als „Reparatur des dicht bebauten Altstadt-kerns“, bei dem es durch die Integration der Kapelle zu einer Neuinterpretation der aus dem Zweiten Weltkrieg resultierenden „Kriegsruine der Kölner Pfarrkirche St. Kolumba“ gekommen ist. Deren solitärhafte Überbauung hat zu einer vollkommen neuen und überraschenden Bedeutung als auch Aufwertung geführt.¹⁷⁹⁷

Das Kolumba Museum spielt dezidiert mit dem Evozieren und den Bezügen einer sakralen Atmosphäre des Ausstellungsbereichs. Dies erfolgt durch die kontemplative Atmosphäre in den Räumen, der Farbigkeit der Architektur, die Lichtführung und durch die subtilen Bezüge z. B. durch die Lokalisierung des Armariums und der in ihm ausgestellten Objekte in Korrelation zur Kolumba Kapelle. Auch die architektonische Integration der Kapelle selbst in den Kolumba Gesamtkomplex stellt diesbezüglich ein Stilmittel dar.

In der Begründung der Internationalen Vereinigung der Kunstkritiker (AICA¹⁷⁹⁸) zur Wahl des Museums des Jahres durch die deutsche Sektion des Verbandes heißt es:

Alles ist auf Beschaulichkeit und Wahrnehmung ausgerichtet, auf die Erziehung zur Langsamkeit des Sehens – wahrlich ein Museum gegen die Hektik der Zeit, in diesem Sinne ein Museum gegen den Strich (...).¹⁷⁹⁹

Ein „Museum gegen den Strich“, nicht unbedingt auf „Beschaulichkeit“ ausgerichtet, sondern vielmehr ein Museum, das die kontemplative Auseinandersetzung mit dem Objekt und dessen individuellen, intimen Dialog mit dem Rezipienten in intrinsischer Form fördern möchte. Dafür werden die „konventionellen“ musealen Aspekte und solche der akademischen Kunstgeschichte nicht explizit in den Vordergrund gerückt. Sie scheinen auf den ersten Blick zweit-rangig zu sein. Im ursprünglichen Gebrauchskontext im kirchlichen Raum gab es auch keine Vermittlung im klassischen Sinne. Das Objekt wurde mithilfe seines Nutzungskontextes durch die Gläubigen decodiert. Jedoch wird aufgrund des als Eintrittskarte fungierenden Heftes der Besucher mit seinem Drang, die Hintergründe zu den ausgestellten Artefakten zu decodieren, nicht allein gelassen. Vielmehr wird dieser Aspekt dadurch kanalisiert.

¹⁷⁹⁷ Vgl. Walz 2016 b, 321.

¹⁷⁹⁸ Vgl. <http://aica.de/aktuell.html>. Zuletzt eingesehen am 05.10.2016.

¹⁷⁹⁹ Danièle Perrier 2013. <http://aica.de/auszeichnungen/museum-des-jahres/2013-das-kolumba-museum-koeln.html>. Zuletzt eingesehen am 05.10.2016. S. a. Knacker 2016, 1, 13.

„Beschaulichkeit“¹⁸⁰⁰ impliziert nicht zwangsläufig Offenheit, sondern sie kann auch auf räumliche und gedankliche Enge bezogen werden. Daher kann im Kontext der musealen Charakterisierung besser von Intimität und Freiheit der Kontemplation gesprochen werden. „Gelassenheit“ als Synonym für die „Beschaulichkeit“ der Aura des Kolumba Museum ist dagegen anwendbar, da das Museum zahlreiche Freiheitsgrade bezüglich der Rezeptionsoptionen seiner mannigfachen Inhalte einräumt. Und das in einer unaufdringlichen Art und Weise. Insofern lässt das Kolumba Museum seinen Besuchern viel Spielraum für frei gewählte Assoziationsansätze, ohne dabei den implizit vorhandenen missionarischen Ansatz der Institution in den Vordergrund zu rücken. Es ist ein Angebot, das auch in rein atheistischer Kontemplation wahrgenommen werden kann.

¹⁸⁰⁰ Laut Duden sind die Worte „Gelassenheit, Gemütlichkeit, Muße, Versenkung“ Synonyme für die Beschaulichkeit. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Beschaulichkeit>. Zuletzt eingesehen am 05.10.2016.

9 Vergleich der Konzeptionen und der museologischen Ansätze

Im Folgenden sollen die exemplarischen musealen Beispiele anhand ihrer Konzepte, museologischen Ansätze, spezifischen Alleinstellungsmerkmale und Unterschiede verglichen, charakterisiert und abschließend analysiert werden.

9.1 Museumsarchitektur

„Der Bau ist Teil der Schau“,¹⁸⁰¹ und das nicht erst seit dem viel zitierten Bilbao-Effekt, der für das Guggenheim Museum im spanischen Bilbao am symbol- und prestigeträchtigen reklamiert wird.¹⁸⁰² Der Umstand, dass die architektonische Hülle aufgrund ihres solitären architektonischen Charakters zum Objekt des Rezipienteninteresses und des Besucherfokusses sowie Teil der institutionellen Marke »Museum« wird, hat sich in den letzten Jahrzehnten nachdrücklich manifestiert.¹⁸⁰³ Breyhan warnt jedoch davor, dass der in diesem Zusammenhang mit herinspielende Aspekt der Wirtschaftlichkeit, mithin der Amortisierung der Kosten von Museen mit ihrem Kerngeschäft, den Ausstellungen, nicht in einen zu hohen wirtschaftlichen Druck kulminieren darf, um die institutionellen Kernaufgaben des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Ausstellens nicht zu konterkarieren bzw. „das Museum als Verpackung für die »Ware Kunst«“ nicht zu degradieren.¹⁸⁰⁴ Die „neue Vielfalt“ an Museumsbauten schreibt Breyhan dem „neuen Selbstbewusstsein der Architekten“ zu, die den Ausgangspunkt für „die Anziehungskraft der quasi als Tempel der Postmoderne fungierenden Bauten bilden und denen auch deshalb Kultcharakter zugeschrieben wird, weil sie in den Städten die Kirchenbauten an Prominenz zurückgedrängt haben.“¹⁸⁰⁵

¹⁸⁰¹ Grasskamp 2016, 40.

¹⁸⁰² Guggenheim Bilbao, Avenida Abandoibarra, 2, 48009 Bilbao, Spanien. <https://www.guggenheim-bilbao.es/de/nutzliche-informationen/offnungszeiten-und-preise/>. Zuletzt eingesehen am 11.10.2016. Vgl. Walz 2016, 319, spricht in diesem Zusammenhang von einer „neuen Sensationsqualität von Architektur“, ausgehend vom Guggenheim-Museum Bilbao. Walz verweist dabei auf Frey, der diese museale Kategorie als „Superstar“-Museum tituliert und gleichzeitig Henderson zitiert, „The mentality of pop culture in movies, television and best sellers has seeped into the museum world as well“. Henderson weist auf die „ikonoklastische Energie“ der Museumsarchitektur hin, wodurch sich eine subtile Ambivalenz und die gleichzeitige Charakterisierung der architektonischen Struktur und dessen Phänotyp zeigt. Vgl. Henderson 2001, 11; Frey 1988, 113–125. S. a. Wendl 2017, 101? 109; Schütz 2017c, 90–97.

¹⁸⁰³ Vgl. Walz 2016, 319, statuiert, dass der »Bilbao-Effekt« und dessen scheinbare Unabhängigkeit von der Standortqualität für viele Entscheidungsträger in der Stadtentwicklung ein Faszinosum darstellt. Tatsächlich müsse es als Ausprägung eines musealen Phänotyps innerhalb einer spezifischen Stadt aufgefasst werden. Museen würden heute einen wirtschaftlichen Standortfaktor zur innerstädtischen Wertschöpfung darstellen. S. a. Hoffmann 1999, 11–31; Iden 1999, 92 ff.; Breyhan 1997, 83 f., [Kulturelle Wachstumsindustrie, S. 73–84]; Mir 2017, 130–137, „eine sehenswerte Hülle trage mehr zum Bekanntheitsgrad eines Museums“ bei, „als dessen Ausstellungsprogramm“; Henderson 2001, 11, umfangreiche Aufnahmen des Guggenheim Museum in Bilbao, S. 32–39.

¹⁸⁰⁴ Vgl. Breyhan 1997, 83 f.; Mir 2017, 130–137.

¹⁸⁰⁵ Vgl. Breyhan 1997, 90. Frey 2001, 113–125, Frey charakterisiert dieses Phänomen (z. B. Guggenheim Bilbao) als „Superstar-Museen“ und definiert diese als Museen, die eine große eigenständige Prominenz bei

Bedingt durch die weltweiten architektonischen Entwicklungen der letzten Jahre in Bezug auf die Museumsarchitektur ist es im 21. Jahrhundert nicht zu negieren, dass die Architektur einen Aspekt der institutionellen Meta-Ebene darstellt. Es ist ein historischer Fakt, dass Kirchen und Kathedralen in der Vergangenheit als prestigeträchtigste Bauaufgaben für Architekten galten. Im 21. Jahrhundert hat der Bau von Museen diese als architektonische Herausforderung und damit als Prestigeobjekte abgelöst.¹⁸⁰⁶ Die architektonische Hülle des Museums, nach Mohr der Meso-Raum, der in den Makro-Raum eingebettet ist und mit diesem unmittelbar in vielfältiger Form vernetzt ist, ist eine stilbildende und inhaltliche sowie optische Visitenkarte, dessen Phänotyp eine Setzung darstellt, die es in den institutionellen und konzeptuellen Rahmen einzuordnen gilt. Falckenberg zitiert Anthony Giddens und verweist darauf, dass Architektur „als Bezugsrahmen von und für [soziale] Interaktionen“¹⁸⁰⁷ aufgefasst werden kann. Daran anschließend stellt er die These auf, dass die moderne Museumsarchitektur in diesem Kontext eine herausgenommene Stellung einnimmt.¹⁸⁰⁸ Die zum Teil enigmatischen bzw. solitären Architekturen würden „Impulse für die Aushandlung eines gesellschaftlichen Selbstverständnisses setzen.“¹⁸⁰⁹ Dieses von Falckenberg dargestellte gesellschaftliche Selbstverständnis ist ein Gesichtspunkt, der auch eine Rolle hinsichtlich der hier vorgestellten Museen und der Makro-Struktur der Stadt Köln spielt. Köln als „Kulturstadt“,¹⁸¹⁰ mit seinen vielfältigen

Touristen aufweisen. Sie sind ein nicht auszulassender Punkt innerhalb eines konkreten Stadtbesuchs und weisen zugleich Weltruhm unter der allgemeinen Bevölkerung auf. Sie haben eine große Anzahl an Besuchern, beherbergen Sammlungen, die über Werke von generell bekannten, berühmten Malern bzw. über Aufmerksamkeit erregende Einzelwerke verfügen, eine außergewöhnliche Architektur aufweisen und eine große Kommerzialisierung nach sich ziehen, die sich auch als ökonomisch-messbarer Faktor in der lokalen Wirtschaft niederschlägt. Für diese in Köln angesiedelte Fallstudie lässt sich herausarbeiten, dass keines der hier untersuchten Museen, alle von Frey aufgestellten Kriterien in toto erfüllt. Jedoch erfüllen alle der hier vorgestellten Institutionen zumindest eine Untermenge dieser Kriterien. Somit mag es zwar in Köln kein tatsächliches Superstar-Museum nach Frey geben, aber das Einhalten gewichtiger Kriterien unterstreichen den Ruhm und zugleich den Bekanntheitsgrad der Museen. Für den Aspekt der Architektur ist hervorzuheben, dass die vorgestellten Museen alle über singuläre, spezifische architektonische Charakteristika verfügen, die diese Museen als Solitär in der europäischen Museumslandschaft ausweisen. Für die Stadt Köln sind die Museen ein starker Standortfaktor, da sie als Besuchermagneten angesehen werden. S. a. Brauerhoch 1993, 49–51, über die Versuche und damit einhergehende Probleme einer Stadt, den Fremdenverkehr durch den Bau neuer kultureller Bauten anzukurbeln.

¹⁸⁰⁶ Vgl. Farago, Jason, „Why museums are the new churches“, 16.07.2015, <http://www.bbc.co.uk/culture/story/20150716-why-museums-are-the-new-churches?ocid=fbcul>. Zuletzt eingesehen am 06.02.2017. Dabei weist Farago darauf hin, dass Museen als Bauaufgaben für Architekten nicht allein aus Prestige Gründen eine bauliche Herausforderung darstellen. Vielmehr bewegen sich die Budgets für Neubauten in ähnlichen Dimensionen verglichen mit denjenigen, die historisch gesehen für Kathedralbauten vorgesehen waren. Insbesondere gilt das, wenn damit Namens- oder Markenrechte verbunden sind.

¹⁸⁰⁷ Vgl. Falckenberg 2012, 88; Giddens 1997 (1984), 39.

¹⁸⁰⁸ Vgl. Falckenberg 2012, 88; Giddens 1997 (1984), 39.

¹⁸⁰⁹ Vgl. Falckenberg 2012, 88; Giddens 1997 (1984), 39.

¹⁸¹⁰ Vgl. <http://www.koeln.de/koeln/kultur>. Zuletzt eingesehen am 11.10.2016. Als Stadt mit einem breitaufgefächerten kulturellen Programm, die diesen Standortfaktor nicht nur in Bezug auf die Museen für sich deklariert, sondern auch in Bezug auf sein kulturelles Erbe, die Philharmonie und die vielen musikalischen sowie mannigfachen kulturellen Highlights der rheinischen Metropole.

kulturellen Angeboten und 22 musealen Institutionen, bietet einen Makro-Raum, in dem sich die Museen nicht allein programmatisch, sondern auch architektonisch voneinander absetzen müssen.¹⁸¹¹ Die Architektur dient als Distinguierungsfaktor gegenüber den anderen Museen. Sie weist sich gegenüber dem Besucher, einer Visitenkarte gleich, als erstes aus und soll zum Besuch einladen und im Idealfall sinnstiftend für das museale Gesamtkonzept stehen oder zumindest dieses unterstützen, indem sie sich in dieses eingliedert.

Diesen Gesichtspunkt der sinnstiftenden, distinguierenden Architektur haben die hier vorgestellten Museen in unterschiedlicher Form als auch mit divergierendem Impetus gelöst. Als Erstes sei diesbezüglich der Kulturkomplex am Neumarkt genannt, der Teile der Volkshochschule Köln, das Rautenstrauch-Joest-Museum mit seinem ethnografischen Sammlungsschwerpunkt und das Museum Schnütgen, dessen Sammlungsschwerpunkt auf „mittelalterlicher Kunst“ des Rheinlandes liegt, umfasst.¹⁸¹² An dieser Stelle werden nur die beiden Museen des Komplexes in den Fokus genommen. Architektonisch betrachtet könnten die musealen Hüllen nicht gegensätzlicher sein. Das Rautenstrauch-Joest-Museum verfügt über einen kubischen Backsteinbau, der zwei Gebäuderiegel miteinander verbindet, zwischen denen ein gläsernes Band verläuft, das wie eine Membran den Blick vom Treppenhaus des Museums nach außen und umgekehrt den Blick von außen in das Museum eröffnet. Zudem gewährt das große, über beide Ausstellungsebenen sich erstreckende „Schaufenster“ den Blick von und auf die Cäcilienstraße in Köln. Das Gebäude impliziert von seiner Baustruktur her nicht den Inhalt des Museums, sondern gibt sich vielmehr neutral. Auf den zweiten Blick jedoch ist es möglich, über das „Schaufenster“ in das Museum zu blicken und sich in dieser Form einen ersten Einblick vom Meta-Thema des Museums zu machen. Insofern gewährt die architektonische Hülle als Makro-Ebene unter Nutzung dieses Stilmittels und Kunstgriffs dichotom und hintergründig Einblicke in das »Herz des Museums«. Mithilfe dieses „Schaufensters“ wird eine Verbindung zwischen der Stadt als lokalem, historischem und gesellschaftlichem Bezugsort und der von ihr eingenommenen Rolle als Eigentümerin der Institution geschlagen. Des Weiteren wird eine

¹⁸¹¹ Vgl. <http://www.museenkoeln.de/portal/pages/445.aspx?s=445>. Zuletzt eingesehen am 11.10.2016. Es ist anzumerken, dass elf Museen in städtischer Trägerschaft sind. Die Übrigen werden durch private Institutionen betrieben. Es handelt sich dabei um 12 „private Ausstellungsorte“. <http://www.museenkoeln.de/portal/pages/445.aspx?s=445&ityp=1>. Zuletzt eingesehen am 11.10.2016. Daneben gibt es noch fünf „Projekte, Institute, Archive etc.“, zu denen das historische Archiv Köln, die Kunst- und Museumsbibliothek, der Museumsdienst, das Rheinische Bildarchiv und das ZADIK-Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels gehören. <http://www.museenkoeln.de/portal/pages/445.aspx?s=445&ityp=3>. Zuletzt eingesehen am 11.10.2016.

¹⁸¹² Vgl. Die Welt kompakt. „Kultur ist sexy – neue Museen eröffnen“ (22.10.2010), http://www.welt.de/print/welt_kompakt/vermishtes/article11911333/Kultur-ist-sexy-neue-Museeneroeffnen.html. [Zuletzt eingesehen am 15.08.2016]; Beer/Gliesmann /Strelow/Täube/Westermann-Angerhausen/Ziehe 2010, S. 22.

optische Einladung in das Museum an die Passanten ausgesprochen. Ein vordergründig in sich geschlossener architektonischer Kubus, der seinen Inhalt gemäß dem ersten Eindruck nicht freigibt, öffnet sich.

Einem ganz anderen architektonischen Grundkonzept ist das benachbarte Museum Schnütgen verpflichtet. Das Museum, genauer ausgeführt ein Teil seiner Ausstellungsfläche, besteht aus der mittelalterlichen Cäcilienbasilika. Sie wiederum ist für die Passanten als auch die Museumsbesucher von der Cäcilienstraße in Köln her gut sichtbar, ein Teil des Museums und dessen Makro-Raums. Der Betrachter ist in der Lage, vom Phänotyp des Makro-Raumes auf den thematischen Inhalt zu schließen. Insofern unterstützt die Architektur der mittelalterlichen Basilika eine zeitliche und thematische Eingrenzung und gewährt einen ersten Eindruck vom größten Objekt der Ausstellung, der Cäcilienbasilika selbst. Dieser architektonische Kunstgriff gibt, ohne tatsächlich Einblick in die Ausstellung zu geben, unterschwellig das Meta-Thema der Institution vor und präfiguriert den Inhalt.

Das Museum für Ostasiatische Kunst des japanischen Architekten Kunio Maekawa, das in pavillonartiger Architektur 1977 neu eröffnet wurde, stellt mit dem sich in die umgebende Landschaft des Aachener Weihers einschmiegenden Museumsgebäude ebenfalls einen solitärhaften Ansatz dar. Dieser steht für eine nicht ganz offensichtliche Präfiguration des Meta-Themas der Institution. Zwar präfiguriert und suggeriert der architektonische Makro-Raum den Inhalt des Museums. Das geschieht jedoch weit unterschwelliger als bei den vorangegangenen Fallbeispielen. Die Architektur Maekawas ruft beim europäischen Publikum eine Reminiszenz an die Bauhaus-Architektur hervor. Der Eindruck der modernen Nachkriegsarchitektur Japans, mit Kunio Maekawa als einer der bedeutendsten Architekten des 20. Jahrhunderts in Japan, erschließt sich nicht unmittelbar. Dieser Umstand wird den Rezipienten erst beim Flanieren durch die Ausstellungsräume suggeriert. Die Architektur des Museums deutet den kulturellen bzw. kulturhistorischen Großraum an, gibt jedoch keinen weiteren Hinweis auf den historischen Zeitraum der musealen Inhalte oder deren Spezifika. Der Makro-Raum weist den Kennern der ostasiatischen Kultur singulär den kulturhistorischen Kontext aus.

Das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud verfügt über einen solitärhaften, kubischen Bau, der seinen Inhalt bzw. seine programmatische Ausrichtung auch erst auf den zweiten Blick und erst recht nicht durch den Titel offenbart. Jedoch sind auf der architektonischen Hülle des Gebäudes, in zwei parallelen, umlaufenden Bändern, sinnfällig die Namen renommierter Künstler aus der Sammlung des Museums für jedermann sichtbar, farblich abgesetzt auf dunklem Grund, eingeschrieben. Die großen Fenster des Museums, die den Blick aus den

verschiedenen Abteilungen des Museums auf das Historische Rathaus der Stadt Köln und dessen Vorplatz, die Altstadt und den Dom eröffnen, sind Mittel einer subtilen optischen Anknüpfung an die Lokation. Sie versinnbildlicht einmal mehr die Rolle der Stadt als Eigentümerin, aber auch das für die Existenz des Museums bedeutsame bürgerliche Engagement der Stifter sowie – exemplarisch für die mittelalterliche Abteilung – die kontemplativ-religiöse Anmutung des Museumskontextes über die Anknüpfung an die gotische Kathedrale des Doms. Insbesondere bezüglich der Mittelalterabteilung wird für die ausgestellten Objekte auf der kulturhistorischen Meta-Ebene, die den philosophischen, religiösen und humanistischen Kontext beinhaltet, ein unmittelbarer Bezug mittels einer imaginären Bezugstangente zur Stadt, zum Dom und auch zum Erzbistum Köln hergestellt. Beispielhaft sei an dieser Stelle das Werk Stefan Lochners „Muttergottes in der Rosenlaube“ genannt.¹⁸¹³ Eine sinnfällige Kontextualisierung der spezifischen Institution, die alle drei Sphären umfasst – den Makro-, Meso- und den Mikro-Raum.

Das Museum Ludwig wiederum gibt durch seine architektonische Hülle keinen tieferen Anhaltspunkt auf die Inhalte des Museums und seine Objekte preis. Das Gebäude des Museum Ludwig und der Philharmonie Köln ist am Übergang der Domplatte des Kölner Doms, am Kölner Hauptbahnhof und der Kölner Altstadt am Rhein lokalisiert. An diesem Ort fügt sich das Gebäudeensemble unmittelbar in das stadtgeografische Gefüge ein. Weder der Ort noch der Titel sind unmittelbarer Ausdruck oder Anhaltspunkt für die im Museum Ludwig gezeigten Kunstwerke des 20./21. Jahrhunderts. Nur Kenner der musealen bzw. der kulturellen Szene der Stadt Köln werden allein aufgrund des Titels oder der Lokalität unmittelbar Rückschlüsse auf die Inhalte ziehen können. Dieser Wiedererkennungswert des Titels, der ein signifikantes Alleinstellungsmerkmal oder Erkennungszeichen darstellen kann, vermag ein Stigmata in Verbindung mit der Architektur des musealen Gebäudes obsolet machen. Aufgrund des Renommées, zurückzuführen auf die Historie der Sammlungsbestände des Museum Ludwig und dessen Bekanntheitsgrad an sich, steht das Logo des Museums als Aussage für dessen Inhalte. Es soll hier jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass der Phänotyp des Gebäudes auch der Doppelfunktion zu Zeiten der Eröffnung 1986 geschuldet ist.

Das Museum für Angewandte Kunst Köln, das zentral in der Kölner Innenstadt „An der Rechtschule“ lokalisiert ist, präfiguriert den Inhalt seiner Sammlung und Inhalte nur zum Teil über die Architektur. Verweise auf die zum Teil aus christlichem Kontext stammenden Objekte

¹⁸¹³ Stefan Lochner, [Hagnau/Bodensee um 1400/1410 – 1451, Köln] Die Muttergottes in der Rosenlaube, um 1440 – 1442, Eichenholz, 50,5 x 40 cm, erworben 1848 als Vermächtnis des Herrn F. J. von Herwegh, Inv. Nr. WRM 0067.

der ständigen Sammlung finden sich im Innenhof, dem zentralen Atrium des Museums, durch architektonische Reste und in Spolien des Kreuzganges des ehemaligen Minoritenklosters. Dass der äußerliche Phänotyp der Architektur keinen Rückschluss auf den inhaltlichen Schwerpunkt des Museums zulässt, ist historisch bedingt. Die Verklammerung dieser beiden Aspekte spiegelt jedoch die Sammlung und ihre wechselhafte historische Entwicklung wider, sodass dieser Umstand für das Museum und dessen architektonischen Phänotyp wiederum ein Alleinstellungsmerkmal darstellt.

Es ist das einzige Museum innerhalb dieser Fallstudie, für das seit seiner Gründung kein eigenständiger Neubau errichtet worden ist. Es ist immer in vorher bereits museal genutzte und wegen Umzug und Neubau der Vorgängerinstitutionen frei gewordene Gebäude eingezogen. Das Museum für Angewandte Kunst ist des Weiteren das einzige Museum, das seit seiner Gründung umtituliert worden ist, um sich den neuen Gegebenheiten des 21. Jahrhunderts in Bezug auf den Wandel in der Rezeption seiner Objekte durch das Publikum anzupassen. Ausgehend vom Stilvorbild der ausgestellten Objekte für einen vermeintlich aussterbenden Berufsstand, der sich der Herstellung von Gebrauchsobjekten in handwerklichen Betrieben und Manufakturen widmet, über die industrielle Massenproduktion bis hin zu Designobjekten hat sich eine Rezeptions- und Nutzungsänderung von Sammelobjekten aus Einzel- und Serienproduktion vollzogen. Dieser Aspekt soll im Titel des Museums reflektiert werden. Gleichzeitig findet aber auch eine inhaltliche und semantische Abgrenzung zu den anderen Museen der Stadt statt. Es ist zudem nicht nach seinen Stiftern, sondern eindeutig nachvollziehbar nach seinem Inhalt benannt worden ist. Diesbezüglich ist zu unterstreichen, dass die Umbenennung erfolgt ist, ohne diese explizit innerhalb des musealen Displays zu thematisieren.

Das Kolumba Museum des Erzbistums Köln ist mit seinem solitärhaften und monolithischen Zumthor-Bau das Museum, welches am prägnantesten und berühmtesten für seine Architektur ist. Von seinem architektonischen Phänotyp her lässt es jedoch keinen Rückschluss auf die Inhalte oder die Widmung zu. Hier ist der Bau selbst ein weiteres Ausstellungsstück des Museums und könnte vermutlich auch ohne seine musealen Inhalte im Sinne der Generierung von Rezipienten bestehen. Das äußere Erscheinungsbild des Gebäudes präfiguriert die Inhalte nicht, vielmehr sind wesentliche Elemente des Erscheinungsbildes zum einen der Überbauung der Kapelle der Madonna in den Trümmern, der archäologischen Grabung und der umliegenden Bebauung geschuldet.

Alle der hier vorgestellten Museen sind singulär für sich in ihrer Architektur und setzen sich voneinander ab. Die Phänotypen die einzelnen Institutionen und ihre Inhalte unterstreichen die musealen Inhalte, ohne sie zu überschatten.

9.2 Vergleiche der museologischen Konzeptionen

Jedes einzelne der innerhalb dieser Fallstudie dargestellten Museen zeichnet sich durch inhaltlich singuläre Spezifika aus. Sie können sowohl verbindendes Element sein als auch ein abgrenzendes Alleinstellungsmerkmal darstellen.

Alle der hier vorgestellten Institutionen – das Kolumba Museum ausgenommen¹⁸¹⁴ – basieren auf der privaten, bürgerlichen Sammelleidenschaft ihrer Stifter. Sie haben ihre Sammlungen der Stadt als Schenkung zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten und zu ihren individuellen Bedingungen vermacht.¹⁸¹⁵ Die Sammlungen wurden langfristig der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht und sind für diese erhalten worden. Die unterschiedlichen museologischen Konzepte resultieren aus den inhaltlichen Spezifika und sind dadurch Phänotyp der historischen Entwicklung als auch der sie prägenden Institutionen. Sie lassen sich jedoch nicht allein auf ihre historischen Entwicklungen reduzieren, sondern spiegeln die vielfältige Auseinandersetzung mit den Sammlungen sowie deren Spezifika wider. Das Resultat ist das breite museale Spektrum der Stadt Köln.

Alle der hier vorgestellten sieben musealen Institutionen verfügen über eigenständige, in Korrelation mit ihren Sammlungen entwickelte Vermittlungsprogramme, Shops, Bibliotheken und Forschungsbereiche. Es werden Standards eines modernen und zeitgemäßen musealen Auftritts referenziert.¹⁸¹⁶ In der Gesamtschau sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den museologischen Konzepten für bestimmte Aspekte¹⁸¹⁷ noch einmal exemplarisch dargestellt und verglichen werden.¹⁸¹⁸

¹⁸¹⁴ Das Kolumba Diözesanmuseum stellt insofern eine Besonderheit dar, als dass es kein Museum der Stadt Köln ist, sondern das Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln und somit eine singuläre Sonderstellung in Bezug auf Teile der Sammlungen- und Träger-Genese bzw. den Träger innehat. Bei einigen Objekten der Sammlung des Erzbistums Kölns handelt es sich um private Schenkungen an eben dieses.

¹⁸¹⁵ Vgl. Ridler 2012, 84 f.

¹⁸¹⁶ Vgl. Specht/Fleige 2016, 195–199, die empirisch anhand der musealen Szene in Köln herausgearbeitet haben, dass das „ausstellungsbegleitende Vermittlungsangebot für Erwachsene“ mit der höchsten Nutzungsaffinität die klassische Führung als „systematisch-rezeptives Angebot“ sei (S. 196).

¹⁸¹⁷ Vgl. Anhang Tabelle 2–Tabelle 4.

¹⁸¹⁸ Es wird hier bewusst kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, sondern es sollen einzelne Aspekte herausgegriffen werden.

Das Museum Schnütgen stellt dem Rezipienten die „Kunst des Mittelalters“ vor und hat den Anspruch, diese erlebbar zu machen. Es ist im Rahmen dieser Studie das einzige Museum, das sich monothematisch einem historischen Meta-Thema der Kunstgeschichte verschrieben hat. Herausragend ist die museale Inszenierung, wie aufgezeigt dadurch, dass ein Teil der Museumsräumlichkeiten die Cäcilienbasilika mit bestehendem Patrozinium bespielt. Der andere Teil des Museums ist in einer klassischen musealen Inszenierung lokalisiert. Er umfasst den Bereich des 2010 neu eröffneten Erweiterungsbaus, der architektonische Fragmente, Glasmalereifenster vor Glasfenstern des heutigen Gebäudes und beispielsweise Kapitelle auf Konsolen präsentiert. Insofern wird in der musealen Inszenierung ein Display wiedergegeben, dass die Entwicklung der letzten 200 Jahre umspannt. Parallel dazu werden innerhalb des Ausstellungsabschnittes der Cäcilienbasilika die Objekte in Kontrastierung zur dezidiert musealen Präsentation in einer Art „*White-Cube-Reminiszenz*“ und *objet trouvé* zugleich präsentiert. Die Basilika ist – janusköpfig – das größte Objekt des Museums, eine architektonische Hülle, die von der Hierarchie des Ausstellungsrundganges hergesehen als architektonisches Element [nicht Fragment] eine Lokalisation im Erweiterungsbau des Museums gebühren würde. Aufgrund der Größe und der Lokalisierung dieses Objektes *in situ* ist die Cäcilienbasilika über einen Verbindungsgang parallel zu diesem Ausstellungsabschnitt angeordnet und kann dadurch von den Besuchern von außen mit Blick auf ihre äußere Erscheinung durch die Fenster des Anbaus sowie von innen rezipiert werden. Analog zu den kleineren architektonischen Fragmenten kann der Besucher zumindest zum Teil die Basilika von „allen Seiten“ betrachten und sich als museales Element wie als Bestandteil mittelalterlicher Architektur vergegenwärtigen. Mithilfe des musealen Kunstgriffes der kontrastierenden musealen Inszenierung ist die Basilika nicht singulär eine architektonische Hülle und zudem ein sinnstiftendes, den Inhalt und das Thema des Museums präfigurierendes Element, sondern vielmehr Meta-Thema, Meta-Objekt und Metamorphose einer musealen Inszenierung und eines Displays in einem einzigartigen Erscheinungsbild, dem Museum Schnütgen. Diese spezifische Anordnung der Objekte ist einer Matrjoschka vergleichbar, denn die in der Basilika selbst aufgestellten Objekte beinhalten weitere Detailobjekte.

Es wird offensichtlich angestrebt, den dekontextualisierten Objekten – sie stammen aus einem ursprünglich sakralen Kontext – einen profanen mittelalterlich-historischen zuzuordnen. Die Elemente des christlichen Glaubens werden innerhalb der musealen Inszenierung bei den Rezipienten als ihnen bekannter Referenzrahmen vorausgesetzt. In semiotischer Hinsicht kommt es daher zu einer indirekten, subtilen Re-Kontextualisierung in Bezug auf die dezidiert christlich geprägten Ursprungskontexte der Ausstellungsobjekte. Das führt dazu, dass

Rezipienten, die das Museum Schnütgen ohne den an eine Vorbildung bzw. -erfahrung gekoppelten, christlich geprägten Referenzrahmen besuchen, die Ausstellungsstücke alleinig – wie in anderen Museen auch – als »Kunstwerke« ohne die christliche Aura und damit als Bestandteil der kontemplativen Meta-Ebene betrachten. In diesem Fall kommt es trotz der Kontextualisierung der Objekte in der Cäcilienbasilika mit bestehendem Patrozinium zu einer Nivellierung des christlichen Kontextes und zu einer ausschließlich kunsthistorisch geprägten Rezeption. Die Zwitterstellung des Museum Schnütgen als säkularem Museum der Stadt Köln als Trägerin bestätigt insofern für heutige Rezipienten »institutionell« die Wahrnehmung seiner Objekte als „Kunstwerke des Mittelalters“. Alle Objekte des Museum Schnütgen, bis auf den geweihten Altar und die Cäcilienbasilika mit ihrem bestehenden Patrozinium, sind durch die Musealisierung und die Aufnahme in die Sammlung bzw. Außerdienststellung säkularisiert und damit als christliche Objekte dekontextualisiert. Insofern entsteht in diesem konkreten Fall eine widersprüchliche Situation, dass profane Objekte in einem sakralen Raum gezeigt werden, der wiederum dieser Dekontextualisierung der dort ausgestellten Objekte entgegenwirken oder gar aufheben soll. Dadurch kommt es zu einer Verstärkung dieses Aspektes.

Das Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt verfolgt den Ansatz, der Dekontextualisierung der Objekte mithilfe szenografischer Stilmittel entgegenzuwirken. Dabei investiert das Museum einen sehr hohen Vermittlungsaufwand, um dieses Konzept semiotisch auszugestalten und damit der evidenten Dekontextualisierung insbesondere der außer-europäischen Objekte entgegenzuwirken. Ausgehend vom spezifischen Referenzrahmen der Besucher wird versucht, die mannigfachen Facetten der außereuropäischen Kulturen auf Augenhöhe – im Sinne eines Abholens – darzustellen. Das Meta-Thema des Rautenstrauch-Joest-Museums sind die Kulturen außerhalb Europas. Es ist also als monothematisches Museum, vergleichbar dem Museum Schnütgen, angelegt. Die europäische Kunstgeschichte wird jedoch nicht explizit behandelt und so bestehen bis auf den Ausstellungsabschnitt „Ansichtssachen: Kunst“, innerhalb dessen außereuropäische mit europäischer Kunst in Bezug gesetzt wird, keine offensichtlichen thematischen Schnittmengen zwischen den beiden.¹⁸¹⁹ Ziel ist es, sich den vielfältigen Lebenssituationen der Menschen der außereuropäischen Kontinente zu widmen und dabei historische Entwicklungen wie aktuelle Themen aufzugreifen und darzustellen. Insofern handelt es sich nicht um ein kulturhistorisches Museum im klassischen museologischen Sinne, sondern eigentlich um ein »kulturaffines Museum«. Für diesen neuen *Terminus Technicus* in Bezug auf das Rautenstrauch-Joest-Museum wird im Kontext dieser Arbeit plädiert.

¹⁸¹⁹ Dies gilt insbesondere für den hier behandelten Untersuchungszeitraum.

Das Rautenstrauch-Joest-Museum stellt sich als einzige Institution der Fallstudie dezidiert innerhalb eines Ausstellungsabschnittes der eigenen Fach- und Institutionshistorie in der Form, dass es die Objektgenese und die historischen Hintergründe, die zur Entstehung der Sammlung geführt haben, darstellt. Die Aspekte der Proto-Musealisierung bzw. die Behandlung der historischen Hintergründe, die zu den heutigen Institutionen geführt haben, wären sicherlich für die Rezipienten interessant und könnten eine mögliche Verbindung zwischen den einzelnen Museen aufzeigen. Dabei kann die Behandlung in überleitender, verbindender oder historisierender Form als Faktor zur Generierung von Aufmerksamkeit innerhalb der musealen Szene Kölns zum Einsatz kommen. Das Rautenstrauch-Joest-Museum versucht, dem kolonialen Kontext der Sammlung mithilfe von breit angelegten Vermittlungsangeboten für alle Alters- und Interessensgruppen entgegenzuwirken. Der Sammlung und dem Museum soll dadurch ein Platz in postkolonialen Zeiten eröffnet werden. Dazu gehören auch die Einbindung und der Dialog mit den *source communities*, mit Wissenschaftlern aus aller Welt als auch den Diasporagemeinden und der lokal diversen Bevölkerung der Stadt Köln. Nicht zuletzt steht das bereits angesprochene Fenster als durchlässige Membran und Metapher für die sinnbildliche Öffnung und den Austausch aller am Dialog beteiligten Sphären.

Das Kunstmuseum stellt eine „fundamental ambivalente Institution“ dar, das Museum sei der Öffentlichkeit gewidmet, dabei jedoch ein autoritäres Konstrukt.¹⁸²⁰ Seitdem die Kirche das Monopol über die moralische Deutungshoheit verloren habe, würden die Museen zu „Zentralbanken« der künstlerischen Werte und des »symbolischen Kapitals« im Sinne von Pierre Bourdieu.¹⁸²¹ Die Interpretationshoheit über Moral und Weltanschauung oblag der Kirche, während in Fragen der Ästhetik diese den Museen und Kunstakademien zugeordnet war.¹⁸²² Diese vermeintlich klare Trennung der Zuständigkeiten in Fragen der Deutungshoheit scheint heute infrage gestellt oder vielmehr in eine semantische Schieflage geraten zu sein. Diese Problematik besteht in Bezug auf Museen, die diese Sphären auflösen und konterkarieren. Diskursiv gilt es, die Museen genauer zu betrachten, die der Kirche gehören oder wie das Museum Schnütgen ein städtisches Museum darstellen, jedoch mit einem markanten architektonischen Teilaspekt aufwarten, welcher direkt die kirchliche Sphäre berührt. Also mithin Museen, die – wie dargelegt – keine klare Trennung zwischen der ästhetischen und der weltanschaulichen Sphäre

¹⁸²⁰ Vgl. Bonnet, 2017, 36; s. a. Burzan 2017, 1–26, zu gesellschaftlich distinguierenden, selbstbestätigenden und affektgebundenen soziologischen Verhaltensmustern in Museen sowie deren Bedeutung für den singulären als auch gruppenbasierten Museumsbesuch.

¹⁸²¹ Vgl. Bonnet, 2017, 36.

¹⁸²² Vgl. ebd.

beinhalten, sondern vielmehr eine janusköpfige Zwitterstellung einnehmen, indem sie die theologische und die ästhetische Sphäre miteinander verbinden und der Allgemeinheit öffentlich zugänglich sind. Die Trennung zwischen diesen Sphären wird ad absurdum geführt, wobei diese jedoch nicht an Wirkmächtigkeit verlieren, sondern sich diese Sphären in den Augen der Rezipienten verstärkend kumulieren. Jede Sphäre trägt dabei in Rückkopplung zu ihrer spezifischen Ausprägung bei. Die Kehrseite ist dadurch bestimmt, dass die originäre Zuordnung der einzelnen Objekte zu den bezeichneten Sphären nicht mehr in jedem Fall durch den Rezipienten möglich ist und sich damit ein Vakuum bezogen auf den Bedeutungszusammenhang ergeben könnte.

Das Museum Schnütgen firmiert mit dem Zusatz „Kunst des Mittelalters erleben“¹⁸²³ und deklariert dabei die in der Institution ausgestellten Objekte als Kunstwerke. Die Kategorisierung ist jedoch inkonsequent, denn „mittelalterliche Bildwerke“ sind immer innerhalb „eines Kultes entstanden“ und dort verwendet worden. „Mittelalterliche Bildwerke“ werden in Museen ausgestellt und unter ästhetischen Gesichtspunkten als „Kunstwerke“ in Kunstmuseen rezipiert. Bildwerke, Reliquiare, Monstranzen und andere Objekte aus dem kirchlich-rituellen Kontext werden „in Verkennung mittelalterlicher Bild- und Wertigkeitsvorstellungen“ hauptsächlich in „Museen für Kunsthandwerk“ ausgestellt.¹⁸²⁴ Die Objekte im Museum Schnütgen stammen alle aus dem Kultkontext der katholischen Kirche und werden im Museum unter singular ästhetischen Gesichtspunkten rezipiert.¹⁸²⁵ Das Museum Schnütgen impliziert damit eine indirekte Aufwertung seiner Artefakte. Basierend auf der Objektgenese der Ausstellungsstücke könnten diese aufgrund ihres Phänotyps auch in Museen für angewandte Kunst ausgestellt werden.¹⁸²⁶ Insofern wird das Museum Schnütgen als ein „Museum mit mittelalterlicher Kunst deklariert“, wohingegen Museen, die „Kultgeräte und -bilder anderer Kulturen ausstellen, »Museen der Kultur«, ehemals »Völkerkundemuseum«, genannt werden.“¹⁸²⁷

Im Folgenden soll der Fragestellung nachgegangen werden, inwieweit das Rezeptionsverhalten durch die beiden unterschiedlichen Ausstellungsabschnitte des Museum Schnütgen beeinflusst wird. Im geweihten Kirchenraum als Bestandteil der architektonischen Hülle wird ein Rezipient ohne entsprechende Vorbildung oder Initiation das dort ausgestellte Objekt keine kultische Wertschätzung entgegenbringen. Es wird wie ein Kunstwerk in einem Kunstmuseum

¹⁸²³ Vgl. <http://museum-schnuetgen.de/Das-Museum>. Zuletzt eingesehen am 04.09.2017.

¹⁸²⁴ Vgl. Bonnet, 2017, 49.

¹⁸²⁵ Vgl. ebd.

¹⁸²⁶ Vgl. ebd.

¹⁸²⁷ Vgl. Bonnet 2017, 49.

analog zu seiner Rezeptionsoption im säkularen Ausstellungsabschnitt des Museum Schnütgen aufgenommen. Das mithin entstandene Vakuum bezüglich des Bedeutungszusammenhanges, hervorgerufen durch den Aufenthaltsort des Objektes im konkreten musealen Kontext, wird durch das museale Display des Museum Schnütgen, das kuratorische Handeln des Museums sowie die Transferleistung des Besuchers gefüllt. Es ergibt sich ein individueller Kontext für das Objekt in Korrelation zum Besucher. In Verbindung mit der kuratorischen Intervention im musealen Raum kann sich beim Rezipienten eines konkreten Objektes eine Schnittmenge ergeben.

Konkreter fällt die Analyse für die Objekte aus, die im säkularen Ausstellungsabschnitt des Museums lokalisiert sind. Sie werden durch die Besucher als Kunstwerke in einem Kunstmuseum rezipiert. In diesem Fall ist das in Frage stehende Objekt ein *objet trompeur*¹⁸²⁸ und kein *objet trouvé*, denn das Objekt gibt vor, ein Kunstwerk zu sein, und wird als solches rezipiert. Es war jedoch im Moment seiner Herstellung nicht als Kunstwerk intendiert. Im Mittelalter existierte die Zuschreibung oder Klassifikation »Kunstwerk« nicht. Diese Klassifikation kam erst im 18. Jahrhundert auf. Der Aufstellungsort im säkularen Bereich der Ausstellung negiert die ursprüngliche Intention des Objektes. Es wird eine neue Funktion als »aus dem Mittelalter stammendes Kunstwerk« affirmiert. Das dieser Klassifikation immanente Oxymoron erscheint auch explizit im Untertitel des Museums: „Kunst des Mittelalters erleben“. Die Zuschreibungen und Klassifikationen der Objekte hängen sowohl vom Aufstellungsort innerhalb des musealen Raumes als auch vom Rezeptionsverhalten der Besucher ab. Damit werden die dargestellten Aspekte der verschiedenen Ausstellungsabschnitte konterkariert, zumindest jedoch nivelliert. Insofern treibt das Museum Schnütgen durch seine komplexe Ausstellungssituation die für die Objekte immanente semiotische Bedeutungsproblematik auf die Spitze. Die unterschiedlichen semiotischen Netzwerke, die durch die Aufstellung in den verschiedenen Ausstellungsabschnitten bedingt werden, begründen eine dichotome Dekontextualisierung der Objekte in semantischer, semiotischer und lokaler Hinsicht, die in dieser Form einmalig ist.

Das Museum für Ostasiatische Kunst nimmt in der Kategorisierung seines Inhaltes gegenüber den beiden vorangegangenen Institutionen, dem Museum Schnütgen und dem Rautenstrauch-Joest-Museum, insofern eine Zwitterstellung ein, als dass es primär kein monothematisches Museum ist. Der Titel weist den Inhalt aus. Das Museum beinhaltet Objekte aus dem ostasiatischen Kulturraum, der geografisch wie inhaltlich sehr weit gefasst ist. Diese Objekte

¹⁸²⁸ *Objet trompeur* = irreführendes Objekt, ein Augentäuscher, ein Objekt, das etwas vorgibt zu sein, dass es nicht gibt.

werden qua Titel vorab als Kunst deklariert, was wiederum auf den Gründungsdirektor Adolf Fischer zurückgeht. Es wird hier dezidiert im Titel durchgängig bis heute von Kunst gesprochen, während die beiden vorherig besprochenen Museen, die ihre Titel – ebenfalls historisch bedingt – von ihren Stiftern erhalten haben, eine fast apotropäisch-präfigurative Abgrenzung zwischen Kunst aus europäischem bzw. außereuropäischem Kontext vornehmen. Es ist ein Beispiel für das Überdauern der Deutungshorizonte und des Machtgefüges der zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschenden Episteme und deren sich repetierende Manifestation.

In dieser Form findet eine klare Abgrenzung des Museum für Ostasiatische Kunst gegenüber den anderen musealen Institutionen statt. Das Publikum knüpft dadurch eine klar definierte inhaltliche Erwartungshaltung an den Besuch der Institution. Im Grunde jedoch stellt das Museum in Bezug auf seine Dauerausstellung ein kulturhistorisches Museum für den ostasiatischen Kontext dar. In Dichotomie mit der Architektur von Kunio Maekawa ist es vielmehr als »kulturraffines Museum für den ostasiatischen Kulturraum« zu begreifen. Es werden neben den Objekten aus dem ostasiatischen Kontext solche mit den unterschiedlichsten Historien und aus verschiedenen historischen Zusammenhängen präsentiert. Das schließt auch solche der gehobenen Alltagskultur und aus rituellem Kontext ein. Die Architektur Maekawas soll sich in das umgebende städtische Umfeld am Aachener Weiher integrieren und den Kölner Bürgern dadurch einen Einblick in die ostasiatische Kultur gewähren. Dieser Einblick ist als Einladung zu verstehen. Das museale Display des Museums verweist mithilfe einleitender Texte auf den kulturellen Kontext der Objekte. Die Vermittlung des Museums findet in unterschiedlicher Form statt, sei es durch Auftritte von Künstlern aus dem ostasiatischen Raum oder durch Fachvorträge, Reiseangebote oder Workshops für Kinder.

Der Museumsbau rezipiert einerseits die japanische Architektur und zum anderen ist er durch den Einfluss Le Corbusiers auf Kunio Maekawa geprägt. Diese bereits hervorgehobene Oszillation zwischen den beiden architektonischen Modernen des 20. Jahrhunderts in Japan bzw. in Europa ist insofern interessant, als dass sich dadurch die wechselseitig divergierende Wahrnehmung der Rezipientengruppen in Abhängigkeit ihrer jeweiligen Herkunft ergibt. In diesem Sinne wohnt auch dieser Architektur eine Janusköpfigkeit inne. Das verbindende Element dieses architektonischen Phänomens ist das avantgardistische Moment des Gebäudes, welches der Besucher innerhalb des topografischen Makro-Raums der Stadt Köln in dieser Form nicht antizipiert. Am Aachener Weiher, in der Innenstadt von Köln, erwartet der europäisch geprägte Rezipient keine japanische, an das Bauhaus erinnernde Architektur. Gleiches gilt in umgekehrter Form für die japanisch geprägten Besucher. Für beide Rezipientengruppen ist

die Wahrnehmung fremd und vertraut zugleich. Der Meso-Raum, der nach Mohr den architektonischen Rahmen für den Inhalt einer musealen Institution darstellt, ist selbst ein Ausstellungsobjekt und Resonanzraum für die dort ausgestellten Objekte.

Die Museumsobjekte selbst sind alle dekontextualisiert und ihrem zeitlichen Horizont entzogen. Dadurch übernimmt der Meso-Raum für die Objekte eine Zwitterfunktion, eine japanisch anmutende Architektur eines japanischen Architekten mit westlichen Einflüssen, in der Objekte aus dem ostasiatischen Kulturraum in Europa präsentiert werden. Der Musealität ist ein *aesthetically creative principle*, ein ästhetisch kreatives Prinzip inhärent, das sich im MOK dahingehend zeigt, dass die Ausstellungsarchitektur derselbe Phänotyp ist, der sich auch für den Mikro-Raum des Museums attestieren lässt. Es soll eine dem ostasiatischen Kulturraum entsprechende Raumerfahrung und Atmosphäre evoziert werden. Innerhalb des Museums soll eine „ganzheitliche Herangehensweise“ abgebildet werden, in der die Objekte der verschiedenen Gattungen gemeinschaftlich präsentiert werden. Der Betrachter wird in die Lage versetzt, „Einsichten in die Lebenswelt der ostasiatischen Kultur zu gewinnen.“ Er soll jedoch nicht den Kontext der Objekte rezipieren. Diese Schlussfolgerung lässt sich auch auf den Mikro-Raum ausdehnen, da das Ausstellungsdisplay europäischen Standards entspricht. Die Objekte des Museums werden – wie es der Titel impliziert – wie Kunstwerke und nicht als Gebrauchsgegenstände präsentiert. Die herausgearbeitete Janusköpfigkeit betrifft alle drei Sphären und äußert sich in deren Überlagerung. Es findet keine Verschmelzung statt, wie es etwa beim Museum Schnütgen der Fall ist. Vielmehr ergänzen sie sich in diesem Fallbeispiel auf unterscheidbarer Grundlage.

Das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud ist der Malerei des Zeitraums von um 1250 n. Chr. bis ins 19. Jahrhundert gewidmet und bildet insofern einen großen kulturhistorischen Rahmen und deren Entwicklungen ab. Der Titel präfiguriert nicht den Inhalt der Institution, sondern rekurriert vielmehr auf die Sammlungen des Museums. Vergleichbar mit den anderen Institutionen dieser Fallstudie weist der Titel des Museums synonymhaft den Inhalt für das interessierte und informierte Publikum aus. Das Museum ist ein Kunstmuseum, das die Malerei der verschiedenen kunsthistorischen Epochen gegenüberstellt. Dabei verfolgt das Museum ein klassisches museales Display, das innerhalb der unterschiedlichen Etagen die verschiedenen Sammlungen und deren Inhalte vorstellt und kontrastiert. Dabei werden unterschiedliche kunsthistorische Inhalte und Künstler in den Fokus genommen und dem Besucher vorgestellt. Eine Anbindung und einen Ausblick in die Stadt als Ort und Genese der musealen Objekte findet durch die großen Panoramafenster mit Blick auf den Kölner Dom und die

Altstadt statt. Dadurch werden optische Synergien zwischen den Objekten der Mittelalterabteilung, dem Kölner Dom und den romanischen Kirchen der Stadt Köln erzeugt. Nicht zuletzt ist das als Verweis auf die vitale Bürgerschaft der Stadt Köln zu verstehen, ohne die alle der hier thematisierten Museen nicht existieren würden und die alle bis heute unmittelbar von ihr profitieren.

Das große Panoramafenster, das den Blick auf den Dom und die Kölner Altstadt gewährt, bedingt eine gewisse – philosophische – Permeabilität bzw. Oszillation zwischen den im Museum ausgestellten Objekten der unterschiedlichen Epochen und dem Makro-Raum, der Stadt Köln. Parallel dazu findet in gleicher Art und Weise über dieses Fenster auch die Wechselwirkung zwischen dem Meso- und dem Mikro-Raum statt und verbindet alle drei Sphären miteinander. Für die Abteilung der „mittelalterlichen Kunst“ ist eine Verbindung zu ihren teilweise ursprünglichen Aufstellungsorten der Kirchen und dem Dom der Stadt Köln gegeben, indem eine virtuell-philosophische Re-Auratisierung dieser Objekte durch die tatsächliche und optische Korrelation zu ihren *in situ* Aufstellungsorten stattfindet. Unterstützt wird dieser Effekt dadurch, dass in der Mittelalterabteilung des Museums Kirchenbänke aufgestellt worden sind, um einen sakralen Eindruck zu evozieren. Der Meso-Raum ist zum einen seiner heterotopischen Bestimmung eines Kunstmuseums gewidmet und lässt möglichst wenig Licht durch die kompakte Fassade hinein. Auf dieser befinden sich jedoch die Namen von bedeutenden Künstlern, deren Werke in der Sammlung beheimatet sind. Der Mikro-Raum ist in Parallelität zum Meso-Raum der Bestimmung der Architektur geschuldet und beinhaltet alle Aspekte modernen Ausstellungsequipments. Insofern steht die architektonische Hülle des Meso-Raumes präfigurativ für die zu erwartenden Künstler bzw. deren Werke und zeigt den sich im Makro-Raum aufhaltenden potenziellen Rezipienten, was sie innerhalb des Meso- und Mikro-Raumes erwarten wird. Es findet eine sich bestärkende Wechselwirkung zwischen den unterschiedlichen Sphären statt. Sie unterstützen sich gegenseitig und präfigurieren die Wirkung der anderen.

Das Museum Ludwig als jüngstes unter den hier vorgestellten Museen steht mit seinem an das Stifterpaar Ludwig erinnernden Titel synonymhaft für seine eigenen Inhalte der Kunst des 20./21. Jahrhunderts. Auch in diesem Fall ist kein inhaltlicher Bezug zwischen Titel und den Inhalten der Institution zu konstatieren. Die Sammlung des Museums ist derart renommiert, dass es eines Verweises nicht mehr zu bedürfen scheint. Die Architektur des ehemaligen Doppelmuseums ist ganz der Präsentation von Kunst und ihren konservatorischen und inszenatorischen Aspekten gewidmet. Die musealen Räumlichkeiten weisen ein Minimum an Vermittlungsoptionen aus, wodurch in den unter Verwendung des *White-Cube*-Ansatzes inszenierten

Räumen der kontemplative Aspekt der Kunst unterstrichen wird. Auch die Architektur des Museum Ludwig gewährt Ausblicke in das städtische Umfeld des Museums mit Rhein, Dom, Altstadt und Hauptbahnhof. Damit findet eine Kontextualisierung der Sammlung in das umgebende urbane Umfeld des Makro-Raumes statt. Der solitäre Museumsbau grenzt sich gegenüber diesem als heterotopischer Ort für die Kunst ab. Die unterschiedlichen Fensteröffnungen gewähren den freien Blick auf das pulsierende städtische Umfeld der Millionenstadt Köln. Der Mikro-Raum des Museum Ludwig unterstreicht den *White-Cube* des Meso-Raumes und bietet mit einer sehr zurückgenommenen Ausstellungsarchitektur, mit kleinen weißen Tafeln für die jeweiligen Objektbeschriftungen, den Rahmen für die Kunst des 20./21. Jahrhunderts. Im Kontext des Museum Ludwig findet keine dezidierte Überschneidung oder Vermischung der drei Sphären statt. Vielmehr ergänzen und bestärken sie sich wie Resonanzräume gegenseitig, ganz im Sinne des Gesamtkonzepts des Museums und dessen Bestimmung durch die Stifter. Eine Überschneidung der drei Sphären findet im Museum Ludwig schon deshalb nicht statt, weil die dort ausgestellten Objekte nicht für einen spezifischen Kontext geschaffen wurden und viele Werke als Bestandteil des globalen Sammlungsschwerpunktes nicht aus dem Kölner Kontext stammen.

Das Museum für Angewandte Kunst ist eine Art *Pars pro Toto* für alle anderen Museen der Stadt Köln, weil es Objekte beinhaltet, die in allen anderen, in dieser Studie vorgestellten Museen Teil der Sammlung sein könnten. Ein Grund dafür ist die amorphe Sammlungshistorie, die auf die vielen bürgerlichen Stiftungen, auf denen die Sammlung beruht, zurückzuführen ist. *Pars pro Toto* ist an dieser Stelle im Sinne eines stark mit der Stadt, seinen Bürgern und Stiftern verbundenen Museums zu verstehen. Es spiegelt die ursprüngliche Intention wider, als Inspirationsquelle für das Handwerk und die Künste zu dienen, und steht gleichzeitig für eine zukunftsweisende Ausrichtung, die die historischen Gegebenheiten nicht gänzlich außer Acht lässt. Die Neu-Titulierung hat eine Befreiung vom alten Nimbus des Kunstgewerbemuseums bewirkt. Zusätzlich wurde sie durch die zukunftsweisende Etablierung der Design-Abteilung als die entscheidende Aktualisierung im Sinne einer am 21. Jahrhundert orientierten Ausrichtung flankiert. Die Design-Abteilung hat gegenüber dem restlichen, aus den 80er Jahren stammenden Display eine inhaltliche wie optische Aufbereitung erfahren. Durch den *Pars-pro-Toto*-Effekt und den verbindenden Charakter, der durch die inhaltliche Vielfalt der musealen Objekte entsteht, ist es kein Kunstmuseum, sondern es bestätigt den Titel als Museum für Angewandte Kunst.

Alle Objekte stammen aus einem divers konnotierten Anwendungskontext. Dieser wird dezidiert affirmiert und ist insofern »ehrlich« im wahrsten Sinne des Wortes. Die »Angewandtheit« lässt sich damit für alle Objekte postulieren. Sie kann sowohl mit einem dezidiert historischen Ansatz rückwärtsgewandt bestätigt werden, als auch für die Inspiration jetziger und zukünftiger Rezipienten Anwendung finden. Zudem ist auch der Umgang bzw. die Integration historischer Architekturfragmente in den Bau des ehemaligen Wallraf-Richartz-Museum bemerkenswert. Denn zum einen gibt es in der Sammlung des Museum für Angewandte Kunst Objekte aus christlichem Kontext, als auch den in die Museumsarchitektur integrierten Kreuzgang des ehemaligen Minoritenklosters. Es ist dies aber ein anderer Umgang mit Architekturfragmenten aus kirchlichem Kontext als im Museum Schnütgen praktiziert. Im Museum Schnütgen findet eine museale Präsentation der Fragmente innerhalb des Anbaus, mithilfe der bekannten Stilmittel des musealen Displays, auf Konsolen, Sockeln und Podesten, und im Kontext der Cäcilienbasilika *in situ* statt. Bezüglich des Kreuzganges des ehemaligen Minoritenklosters sind nur Fragmente erhalten, die wiederum in die Außenmauer des Museums im Innenhof – in Anmutung einer Weiternutzung – integriert sind und dort einen Verweis auf die Historie des Ortes darstellen. Die Reste des Kreuzganges werden somit weiterhin als Bestandteil des Museums verwendet, sie unterstreichen die Aura des Ortes und geben subtile Querverweise in kontemplativer Form in Bezug auf die Vornutzung der aus sakralem Kontext stammenden Teile der Sammlung an die Rezipienten. Auf diesem Wege wird durch die Architektur des Museums in Analogie zu den anderen Museen ein Dialog mit der Stadt Köln, seinen Bürgern und der Historie der Sammlung aufgenommen. Der Meso-Raum, der architektonische Rahmen des MAKK, ist ein eklektischer, der den unterschiedlichen Vornutzungen und architektonischen Veränderungen des Museums geschuldet ist. Das Eklektische spiegelt sich auch in der historischen und heutigen Intention der musealen Präsentation von angewandter Kunst und den damit zusammenhängenden verschiedenen Nutzungen und Wahrnehmungen von Objekten wider. Der Meso- und der Mikro-Raum bilden eine gemeinsame Schnittmenge, die das historisch gewachsene und gewandelte Kölner Umfeld als Makro-Raum anspricht. In diesem Sinne oszillieren die drei Sphären miteinander.

Eine Sonderrolle in dieser Fallstudie nimmt das Kolumba Museum ein. Als Museum in kirchlicher Trägerschaft versteht es sich als Kunstmuseum des Erzbistums Köln und möchte gleichzeitig ein „Museum der Nachdenklichkeit“ sein. Es weist wie das Museum für Angewandte Kunst, das Museum Schnütgen und das Wallraf-Richartz-Museum Objekte aus kirchlichem Kontext auf, die sich in diesem Beispiel im Eigentum des Erzbistums Köln befinden.

Sie werden jedoch nicht mehr im christlichen Kontext verwendet, sondern sie sind musealisiert und säkularisiert worden. Der Impetus, ein Museum der Nachdenklichkeit zu sein, suggeriert den Anspruch eines kontemplativen Charakters. Das Museum zeigt Kunst aus dem christlichen Kontext aus über 2.000 Jahren und kontrastiert diese mit Werken zeitgenössischer Künstler aus der Sammlung des Erzbistums. Gleichzeitig ist die Architektur des Museums für viele Rezipienten als architektonische Raumerfahrung Bestandteil der Ausstellung. Es ist eine Analogie zur Situation in der Cäcilienbasilika. Das Kolumba Museum ist ebenfalls an einem historischen Ort lokalisiert und beinhaltet als inhärenten Bestandteil der architektonischen Hülle die Kapelle »Madonna in den Trümmern« [1949], der Sakramentskapelle [1956] von Gottfried Böhm, die heute zur Kirchengemeinde St. Aposteln in der Kölner Innenstadt gehört und von Franziskaner-Minoriten seelsorgerisch betreut wird.¹⁸²⁹ Als archäologische Zone weist sie eine ortsspezifische Vielfalt und Singularität auf, die überraschend ist für den Besucher. Bei genauerer Analyse ist sie auch bei den anderen hier vorgestellten Institutionen vorzufinden, wird jedoch im Zumthor-Bau besonders elegant und subtil vor Augen geführt. Das ist auch dem relativ jungen Konzept und dem Bau selbst zuzurechnen. Der Umgang mit den architektonischen Fragmenten kann hier als eine Zwitterform zwischen der Integration des Kreuzganges des ehemaligen Minoritenklosters im heutigen Museum für Angewandte Kunst und dem Museum Schnütgen und dessen dualer Form der Architekturnutzung angesehen werden. Es wird ein sakral geweihter Kapellenraum in den Bau des Museums integriert, er ist jedoch vom Museum her nicht zugänglich, fügt sich aber in die architektonischen Fragmente der Außenmauer der ehemaligen Fassade der Kapelle »Madonna in den Trümmern« ein. Die Fragmente sind als Spolien aus christlichem Kontext von außen im Garten des Museums und von innen in der archäologischen Grabung sichtbar. Sie verfügen über viele, dem Museum und seiner Architektur immanente Verweise auf den kirchlichen Kontext. Das Kolumba Museum verfügt über einen „missionarischen Auftrag.“ Die Integration eines geweihten, separat zugänglichen Raumes in den Museumsbau, ohne letztlich eine museale Nutzung zu realisieren sowie das Einbinden der architektonischen Fragmente der Kapellenruine in die architektonische Struktur zeigen auf, wie der kontemplative, sakrale Charakter der musealen Inhalte und Objekte in vielfältiger Form unterstützt und die Rezeption in dieser Hinsicht verstärkt werden kann.

Der topografische Makro-Raum des Kolumba-Museum ist ein besonderer aufgrund des Trägers, dem Erzbistum Köln. Die Objekte aus ehemals sakraler Nutzung werden im

¹⁸²⁹ Vgl. http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=48&preview=. Zuletzt eingesehen am 22.05.2017.

Kunstmuseum des Erzbistums, das zudem in unmittelbarer Nachbarschaft am Kölner Dom auch über eine eigene Domschatzkammer verfügt, in einem monolithischen Museumsbau präsentiert. Ähnlich den bereits vorgestellten Fallbeispielen verfügt er über große Fenster, die wie optische und philosophische Membrane fungieren und daher eine Korrespondenz mit der Stadt ermöglichen sollen. Gleichzeitig ist es ein Ort der Stille und des Nachdenkens, was durch den mäandrierenden Rundgang durch die verschachtelte Ausstellung unterstützt wird. Die Architektur

Zumthors für den Meso-Raum, der offen und verschlossen zugleich ist, gewährt einen Ausblick in den Makro-Raum, ohne dass sich die beiden Sphären überlagern. Das Kolumba-Museum als Ort der Nachdenklichkeit und Heterotopie bleibt als solcher konsistent und unterstreicht dessen spezielle Aura. Zudem bestimmt das *aesthetically creative principle* den Meso- bzw. den Mikro-Raum mit seiner sehr zurückgenommenen Ausstellungsarchitektur und dem sparsamen Einsatz von Ausstellungsequipment. Objektbeschriftungen gibt es, wie bereits dargestellt, nur über das als Eintrittskarte fungierende Booklet des Museums. Ansonsten stehen die Architektur und die Objekte des Museums singulär für sich und erklären sich dem Rezipienten intrinsisch über die individuelle Rezeption. Der Meso- wie der Makro-Raum sind sowohl in gemeinsamer als auch in voneinander getrennter Betrachtung singuläre Kunstwerke, die in ihrem Zusammenspiel ein Gesamtkunstwerk ergeben.

Die ausgestellten Werke der Kunst des 20./21. Jahrhunderts könnten von ihrer Genese und Kategorisierung her auch im Museum Ludwig ausgestellt werden oder zu dessen Sammlung gehören. Eine christlich konnotierte Rezeption bedürfte jedoch eines höheren Vermittlungsaufwandes, um eine vergleichbare Wirkung, wie sie im Kolumba Museum möglich ist, zu erzielen. Letztlich bestätigt es das Potenzial der sehr subtil daherkommenden Kontextualisierung im Kolumba Museum.

Alle hier vorgestellten Museen besitzen ihre individuellen Spezifika und Alleinstellungsmerkmale.¹⁸³⁰ Sie weisen jedoch bei genauerer Analyse einen verbindenden Charakter auf, der für die potenziellen Rezipienten als semiotisch-museologisches Netzwerkangebot, als »kulturaffine Museen«, zu beschreiben ist. Deren Charakterisierungen, Titulierungen und institutionelle Phänotypen sind immer auch zeithistorisch zu sehen. Die behandelten Museen sind nach Kirchbergs „Matrix gesellschaftlicher Funktionen von Museen“ Bestandteil „latenter Funktionen“ des *Second Space*, der „Funktionen im mentalen Raum, des Zeichen- und Symbolraumes,

¹⁸³⁰ S. Anhang Tabelle 3 und Tabelle 4: Spezifika der behandelten sieben Fallbeispiele dieser Arbeit in kompakter Darstellung.

umfasst“. Sie betreffen das „Stadtimage des »Phönix-Symbols« als Ausdruck und »Hoffnungsträger« für eine städtische Renaissance“, einem „Wiederaufstieg aus einem wirtschaftlichen Niedergang“. Er kehrt die Degeneration einer städtischen Kulturszene reüssierend um und hat insofern einen affirmativen Charakter für die städtische Gesellschaft.¹⁸³¹

Der Terminus des »Phönix-Symbols« als „Hoffnungsträger“ für die kulturelle Szene einer Stadt und deren Bevölkerung trifft auf sechs der hier vorgestellten Museen zu, im Falle des Museum Ludwig nur in einem übertragenen Sinne. Die fünf städtischen Museen, das Museum Schnütgen, das Rautenstrauch-Joest-Museum, das Museum für Ostasiatische Kunst, das Museum für Angewandte Kunst und das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud sind alle zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegründet worden und stellten damals jedes für sich und seine divergierenden musealen Inhalte einen Hoffnungsträger in der Etablierung des eigenen Topos als auch für die städtische Gesellschaft dar. Einen analogen Effekt auf das kulturelle Selbstbewusstsein und den symbolhaften Aufschwung der städtischen Gesellschaft hatte die zu späteren Zeitpunkten stattfindende Wiedereröffnung der Museen nach dem Zweiten Weltkrieg – auch wenn die Wiedereröffnung im Falle des Museum für Angewandte Kunst bis 1989 auf sich warten ließ. Es zeigt auch, wie desaströs sich der Zweite Weltkrieg auf die museale Szene ausgewirkt hat, dass es vierundvierzig Jahre gedauert hat, bis das letzte Museum wiedereröffnet werden konnte.

Für das Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln sind neben der gerade dargelegten historischen Problematik auch die aktuellen Probleme der Kirche in einer säkularisierten Gesellschaft relevant. Für sie kann ebenfalls der Ausdruck des »Phönix-Symbols« herangezogen werden. Das Erzbistum Köln hat mit seinem solitärhaften Museumsbau und seinem individuellen Konzept in mannigfacher Hinsicht eine selbstbestätigende wie selbstreferenzielle Umkehrung des „Niederganges“ ihrer eigenen Institution beschworen und lädt potenzielle Rezipienten zum kontemplativen Museumsbesuch ein.

Das Museum Ludwig als jüngstes Museum der Stadt Köln ist aufgrund seiner Gründung und Eröffnung 1986 kein dezidiertes Beispiel des »Phönix-Symbol«-Effektes. Bei genauerer Analyse der historischen Beweggründe und der sozio-kulturellen Hintergründe, die zur Schenkung Ludwig führten, stellt die Eröffnung dieses Museums jedoch eine Nachwirkung dieses Effektes dar, die sich zeitversetzt in dieser Schenkung widerspiegelt. Die Museumsgründung ist Ausdruck bürgerlichen Engagements, ähnlich wie die Schenkung Haubrich an die Stadt Köln, deren

¹⁸³¹ Vgl. Kirchberg 2016, 301 f., „Abb. 67.2 Matrix gesellschaftlicher Funktionen von Museen“.

Impetus es war, der Stadt wieder zu einem *analogen* kulturhistorischen Status zu verhelfen, und zwar wie er vor dem Zweiten Weltkrieg gehalten worden war.

Die verbindenden, genauso wie die trennenden Parameter der verschiedenen Museen können auch für ein gemeinsames »Storytelling« verwendet werden und zu Synergien im Bereich der Besuchergeneese als auch hinsichtlich der durch die Museen vermittelten Inhalte führen.¹⁸³² Diese müssen durch eine gemeinsam erzählte Rahmenhandlung, eingebettet in die städtischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, auf die verschiedenen inhomogenen Rezipientengruppen abgestimmt werden. Im besten Falle könnte daraus ein historischer roter Faden durch die Jahrtausende, Jahrhunderte und letzten Jahre der städtischen Entwicklung resultieren, die – einer historischen Perlenkette gleich – im Netzwerkverbund¹⁸³³ der Museen zu wiederholten und an Einsichten angereicherten Ausstellungsbesuchen münden können. Diese Rahmenhandlung muss jedoch die Balance zwischen dem *Storytelling* und dem Leitgedanken der objektzentrierten Ansprache halten.¹⁸³⁴ Das *Storytelling* erfolgt anhand der musealen Objekte, *object-centered*, um eine gemeinsame Historie zu erzählen. In Gänze soll diese Historie die Besucher als Spannungsbogen oder Rahmenhandlung „wie einen Krimi“ fesseln und zur Wiederkehr animieren. Die einzelnen Museen können dabei einzelne Fortsetzungen innerhalb einer zu konzipierenden Serie bilden, abgestimmt auf den Gusto der Rezipienten bzw. den Erzählstrang.

¹⁸³² Vgl. Kramper 2017, 18, 41, *Storytelling* ist eine Erzähltechnik, die im deutschsprachigen Raum hauptsächlich in den Public Relations verwendet wird. Informationen für die Rezipienten werden unter der Verwendung erzählerischer Aspekte dargeboten. Diese Vermittlungsoption soll narrative Interpretationsmöglichkeiten/ „Framing“ (Rahmung) von validen Informationen ermöglichen. S. a. Krüger 2015, 68 f.

¹⁸³³ Vgl. Simon 2010, 88–92, Nutzung von vernetzenden Optionen der Museen aber auch der Besuch im Sinne von sozialem Gesamterlebnis im Museum.

¹⁸³⁴ Vgl. Schulze 2017, 19.

10 Transkultureller Ansatz in der Musealisierung am Beispiel der Kölner Museen

Die Analyse soll komplettiert werden, in dem auch die Kompatibilität zum ausführlich diskutierten transkulturellen Ansatz (transculturation) in der museologischen Präsentation überprüft wird. Für die vorgestellten Kölner Museen sind Fragen der kulturellen Alterität und Integrität, die sich in nachweisbaren Abgrenzungs- und Identifikationsprozessen aller Beteiligten im Musealisierungsprozess – gemeint sind Stifter, Mäzene, Kuratoren, Kultur- bzw. Stadtbehörden, Rezipienten und nicht zuletzt das gesellschaftliche Umfeld in seiner Gesamtheit – zeigen, für eine lange Zeit im wahrsten Sinne des Wortes „sinnstiftend“ gewesen. Erst die gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten drei bis vier Dekaden befördern das Aufbrechen der separierenden Kategorien. Zu Letzteren gehören die historisch gewachsenen Wissens- und Machtstrukturen, die akademischen Disziplinen und die daraus hervorgegangenen Museumstypen. Die angesprochenen gesellschaftlichen Entwicklungen werden insbesondere durch die (weiter) zunehmende Interaktion der Kulturen im Zuge der Globalisierung und weltweit wachsender Migration gekennzeichnet. Gerade die letztgenannten, auf die Gesellschaften direkt einwirkenden Prozesse bedingen das Hervorbringen von Teil- bzw. Mehrfachidentitäten der Teilhaber, hier insbesondere der Rezipienten, am musealen Geschehen. Sie führen zum Einbringen des Begriffes der „translozierten Heimat“ im Sinne einer Mehrfach- oder auch im Extremfall Nichtverortung der kulturellen Identitäten. Die Konsequenz für den musealen Prozess infolge einer transkulturellen Betrachtungsweise ist bereits in Kapitel 1.2 als Gebot zur Abkehr von der lokalen, ortsspezifischen Ausstellbarkeit der Objekte und mit der Hinwendung zu einer bewussten Implementierung der ortsungebundenen, dynamischen – weil nicht dauerhaft mit einem lokalen Kontext verbunden – Ausstellbarkeit der musealen Objekte benannt worden. Damit einher geht in der Folge die angestrebte Überwindung bisheriger, über lange Zeit fortgeschriebener Strukturen, die tatsächlich die Macht- und Deutungshoheiten der lokalen Gesellschaften am Ort der Ausstellung widerspiegeln. Das Ziel ist es, den Wiedererkennungswert der Objekte für den heutigen Rezipienten mit multiplen Teilidentitäten zu erhöhen oder gar erst zu ermöglichen. Voraussetzung dafür ist, dass der bisherige, durch die Ausstellungslokalität geprägte sozio-historische Objektkontext gleichsam verlassen wird. Diese „Entkopplung“ kann im Übrigen auch gegenüber einer bewusst an rein ästhetischen Merkmalen ausgerichteten Präsentationsform, die potenziell vorhandene transkulturelle Aspekte überlagert, herbeigeführt werden. Diese Entkopplung soll jedoch explizit nicht für das Aufzeigen und Herausarbeiten von verbindenden Aspekten zwischen den Ausstellungsobjekten gelten. Es ist der »objektverbindende« Präsentationsansatz, der auch im Sinne des *second museum age* die Merkmale und die Gemeinsamkeiten

der materiellen Sammlungen, deren Genese und der Ursprungskontexte samt deren Einbettung in den zeitgenössischen Kulturkontext herausarbeiten und dem Rezipienten vermitteln kann.

Deutliche Anknüpfungspunkte zwischen dem transkulturellen Ansatz zur Theorie von Smithson sind schon durch die explizite Herausarbeitung der anzustrebenden „ortsungebundenen, dynamischen Ausstellbarkeit musealer Objekte“ ersichtlich. Diese zentrale Forderung findet sich im Konzept von Robert Smithson in Form der inhärenten, bewusst herbeigeführten Dekontextualisierung der *Non-Site* bezogen auf den Kontext der *Site* wieder. Auch die oben angesprochene Überwindung des ortsspezifischen, durch die Ausstellungslokalität geprägten sozio-historischen Objektcontextes kann direkt mit dem bei Smithson herausgearbeiteten Aspekt des Außerkraftsetzens von verstärkenden sozialen oder politischen Faktoren durch Dekontextualisierung in Übereinstimmung gebracht werden.

Für den im Rahmen dieser Arbeit eingeführten *Terminus Technicus* des »kulturrainen Museums« in Anlehnung und als Vorschlag zur konzeptuellen Weiterentwicklung des kulturhistorischen Museums mit dezidiert europäischer Prägung soll unter Einbeziehung der bisherigen Gedankengänge das Profil geschärft werden. Die Forderung nach Aufbrechen der separierenden Kategorien erfordert es geradezu, in einem weiteren Schritt die Beschränktheit auf das kulturhistorische Museum europäischer Prägung fallen zu lassen und den Terminus in einem universellen Maßstab zu gebrauchen. Ziel ist es, praktische Überlegungen zur Ausstellungspräsentation im »kulturrainen Museum« ableiten zu können.

Eine erste konkrete Anforderung besteht in der Einbindung in ein museales Netzwerk. Damit wird einerseits dem Leitgedanken Rechnung getragen, dass es sich bei »kulturrainen« Museen um Einrichtungen handelt, die sich durch eine nachvollziehbare offensichtliche Konformität hinsichtlich der kennzeichnenden Objektzusammenstellung und der Fokussierung auf kulturelle Inhalte auszeichnen. Damit stellen sie ein vernetztes Angebot gegenüber dem Rezipienten auf der Bedeutungsebene dar. Der Netzwerkgedanke ist allerdings noch umfassender auszulegen, da die im transkulturellen Ansatz geforderte ortsungebundene Ausstellbarkeit musealer Objekte mit dem Ziel der Entkopplung vom durch den tatsächlichen Ausstellungsort geprägten sozio-historischen Objektcontext geradezu einen „ausgedehnten“ Bezugsraum benötigt. Und da liegt die Schaffung eines Netzwerkes aus Museen in einem definierten räumlichen Umkreis nahe, um von vorneherein die kontextspezifischen Einflüsse eines einzelnen Museums in den Hintergrund treten zu lassen bzw. abzuschwächen und stattdessen die Einordnung in einen übergreifenden, durch multiple Sammlungskontexte gekennzeichneten Verbund zu ermöglichen. Es wird die Voraussetzung geschaffen, *musealia* innerhalb des konkreten musealen

Raumes in einen neuen Bedeutungshorizont einzustellen. *Musealia* sind Objekte, die aus einem konkreten historischen oder zeitgenössischen Kontext stammen und denen aufgrund dessen spezifische Attribute und Bedeutungen zugeschrieben werden. Diese Attribute sind Teil ihrer genuinen, intrinsischen Realität, die die Objekte innerhalb ihres neuen musealen Kontextes stellvertretend für diesen repräsentieren und zugleich dokumentieren.¹⁸³⁵ Sie basieren unmittelbar auf der ursprünglichen Intention, die bei der Herstellung der Objekte vorlag, dem Gebrauchskontext im proto-musealen Zeitraum sowie Aspekten, die in materieller und immaterieller Hinsicht den Objekten im Verlauf der Zeit hinzugefügt wurden. Die „neue“ Meta-Zugehörigkeit als museales Objekt stellt sie in einen neuen Bedeutungszusammenhang als stellvertretender Bedeutungsträger des ursprünglichen Kontextes und addiert ihnen einen neuen kuratorischen Sinngehalt hinzu. In Abhängigkeit von dem konkreten Ausstellungskontext können semantische Aspekte subtrahiert oder dazu addiert werden. Die besondere Herausforderung besteht darin, einen spezifischen kuratorischen Ansatz zu entwerfen, der das Ziel ansteuert, *musealia* im »kulturrainen Museum« eine gemeinsame Basis, mithin den gleichen Ausgangspunkt zu verschaffen. Im Kontext des transkulturellen Ansatzes ist diese Basis durch den Wiedererkennungswert des musealisierten Objektes für die a priori als inhomogen anzunehmende Gruppe der Rezipienten gekennzeichnet. Deshalb ist es entscheidend, den objektverbindenden Präsentationsansatz in Betracht zu ziehen. Exemplarisch für den gewählten Verbund der Kölner Fallbeispiele sei an dieser Stelle auf die *Pars-pro-Toto*-Rollenzuweisung verwiesen, die in der Analyse für das Museum für Angewandte Kunst vorgenommen worden ist. Sie stützt sich auf die Genese der Sammlungsobjekte, der vorliegenden »Objektcompatibilität« mit den Sammlungen der übrigen Fallbeispiele und den zahlreichen Diskontinuitäten in Raum (z. B. räumliche Verlagerung, Absorption multipler Baustile im heutigen Museumsbau) und Zeit (z. B. Umbenennungen und damit einhergehende Änderungen in der thematischen Ausrichtung) ab. In diesem Sinne kann das Museum für Angewandte Kunst als „modellhafter Verbund“ von realisierten Utopien, mithin einer spezifischen Heterotopie, angesehen werden, der in der Lage ist, die realen Räume der übrigen musealen Fallbeispiele zu repräsentieren, zu reflektieren und im positiven Sinne zu hinterfragen. Der Vollständigkeit halber sei hier vermerkt, dass sich auch der Kreis hinsichtlich der Anwendung der „Akteur-Netzwerk-Theorie“ nach Latour auf Museen in Gestalt der programmatisch geforderten Überwindung der musealen und objektbezogenen Kategorien schließt.

¹⁸³⁵ Vgl. Latham 2016, 2f.; Maroević 1998, 138f.

Zweitens ist aus dem Netzwerkgedanken heraus die Verpflichtung zum Austausch, zur Kommunikation, zur persönlichen Ansprache der Rezipienten ersichtlich. Es sei an dieser Stelle an die Meta-Kommunikation von musealen Ausstellungen erinnert, die alle Ebenen der Kommunikation umfasst, insbesondere „der Präsentation zugrunde liegende, akademische, museologische, politische und individuelle Standpunkte“. Nur das explizite Adressieren dieser Aspekte im Netzwerk kann die oben angesprochene Entkopplung sicherstellen. Austausch und Kommunikation betreffen sowohl die Museen untereinander als auch die Adressierung der Rezipienten. Es sei das Konzept des »Storytelling« als konkret anwendbare Handlungsoption genannt. Die Ausarbeitung einer übergreifenden Rahmenhandlung auf der Grundlage der expliziten Einbindung der Museumsobjekte, dem Herausarbeiten ihrer verbindenden Aspekte und der Einbettung in das städtische Umfeld durch das Anknüpfen an historischen und zeitgenössischen Entwicklungen kann die Vernetzung der Museen einer bewussten Rezeption zuführen. Eine definierte räumliche Nähe der Museen im Verbund stellt sicher, dass es tatsächlich die erforderlichen verbindenden Anknüpfungspunkte gibt.

Drittens sei der tatsächliche Gebrauch des Terminus in der alltäglichen medialen Kommunikation und Selbstdarstellung genannt. Es bedeutet, dass die explizite Titulierung der vernetzten Museen unter Nutzung des Terminus die Chance bietet, losgelöst von den bisher relevanten ortsgebundenen Kontexten, Inhalte und Themen auf der gleichen wertschätzenden Ebene zu vermitteln. Dem Rezipienten wird signalisiert, dass er sich auf Kulturen einlassen kann, um nicht zuvorderst Trennendes oder Bestätigendes zu erleben, sondern Verbindendes und Wertschätzendes zu erkennen.

Abschließend soll in diesem Zusammenhang der spezifische Aspekt der Dekolonisierung von Museen betrachtet werden. Die Nicht-Thematisierung von „kolonialen Implikationen“ in den musealen Displays führt dazu, dass das »kulturell Andere« affirmiert wird.¹⁸³⁶ Der Kolonialismus in Köln, vielmehr der Aspekt, dass Köln eine Hochburg des Kolonialismus war, ist der heutigen Gesellschaft im Allgemeinen unbekannt. Dieser historische Kontext wird seit der Jahrtausendwende langsam durch einige Projekte wieder in das Bewusstsein der Allgemeinheit geholt.¹⁸³⁷ Das zu der Genese eines Museumsprojekts wie des Rautenstrauch-Joest-Museum ein gesellschaftliches Umfeld gehörte, welches dieses Konzept mitgetragen und gefördert hat,

¹⁸³⁶ Vgl. Latham 2016, 15; Maroević 1998, 142.

¹⁸³⁷ Vgl. Horstmann 2015, 79, unter Verweis auf Bechhaus-Gerst 2004, 75, wird klargestellt, dass Köln die „Kolonialmetropole des Westens“ im ausgehenden 19. Jahrhundert, beginnenden 20. Jahrhundert gewesen ist. Bechhaus-Gerst/Horstmann 2013; Bechhaus-Gerst 2008; vgl. auch die Ausstellung „Köln Postkolonial. Ein lokalhistorisches Projekt der Erinnerungsarbeit“, 22.11.2008? 21.02.2009, Kölnisches Stadtmuseum, Köln.

ist in seiner tatsächlichen Bedeutung sicherlich den wenigsten heutigen Besuchern präsent.¹⁸³⁸ Das Auslassen der „kolonialen Implikationen“ und die Bestätigung des »kulturell Anderen« stehen in einer Wirksequenz zur Unkenntnis dieser stadthistorischen Tatsachen. Ein bewusstseinsbildender Prozess, der tief in die Stadtgesellschaft hineinwirkt, könnte in dieser Hinsicht für die Zukunft zuträglich sein.

Viele unterschiedlich gestaltete Künstlerinterventionen der letzten Dekaden haben gezeigt oder vielmehr bewiesen, dass Interventionsstrategien zur Dekolonialisierung von Museen insofern einen positiven Beitrag leisten können,¹⁸³⁹ als dass in der Retrospektive reflektiert werden kann, welche Interventionen dieses Ziel tatsächlich erreicht haben und welche wiederum nicht. Dadurch soll es möglich sein, eine *Best-Practice*-Strategie abzuleiten, die vielversprechende Optionen für die Zukunft bereithalten kann. Das kann im Rahmen einer Reflexion über die Dekolonisierung im Kontext des *postcolonial turn* und des gesellschaftlichen Wandels des 21. Jahrhunderts stattfinden und zu einem Akt der „De-Identifikation/dis-identification“ der Museen und deren Zielgruppen führen. Die Museen können sich dem amorphen Ziel des „postkolonialen Museums“ weiter annähern. Dabei könnte es zu einer größeren Annäherung und Integration der Ansichten nichteuropäischer Kuratoren und Besucher kommen.¹⁸⁴⁰

¹⁸³⁸ Vgl. Bechhaus-Gerst 2008, 46–49; Bechhaus-Gerst/Horstmann 2013, „Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche“. Ausst.-Kat. 2016: Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart, hg. v. Deutsches Historisches Museum, Berlin; Jürgen Zimmerer, FAZ vom 09.08.2017, Nr. 183, Feuilleton, S.11, „Der Kolonialismus ist kein Spiel. Die Verantwortlichen für das Humboldt-Forum haben noch nicht verstanden, welche Objekte sie zeigen wollen“.

¹⁸³⁹ Vgl. Ring Petersen 2014, 135.

¹⁸⁴⁰ Vgl. ebd.

11 Fazit

Die Verbindung zwischen der von Robert Smithson eingeführten Klassifikation der *Site/Non-Site* und dem von Michel Foucault eingeführten Terminus der Heterotopie bietet analoge Beschreibungsoptionen für Musealisierungs- und Ausstellungsprozesse. Das Wesen und die Inhalte einer Heterotopie sind insofern tangiert, als dass es sich bei einer Heterotopie um einen »anderen Ort« handelt und musealisierte Objekte für einen Ort, der in der Regel nicht das Museum, in dem sie ausgestellt werden, hergestellt worden sind. Die Objekte werden nicht *in situ* präsentiert, sondern durch ihre Eingliederung in die Heterotopie des Museums klassifiziert. Robert Smithson beschreibt diesen Transformationsprozess des konkreten musealen Objekts als *Non-Site* oder Repräsentant des ursprünglichen Kontextes. Insofern bieten die Ansätze von Foucault und Smithson einerseits eine philosophisch-linguistisch fundierte Beschreibung der Dekontextualisierung von Ausstellungsobjekten und andererseits einen daraus ableitbaren Umgang mit musealen Objekten in praktischer Hinsicht. In beiden Modellen wird von einem anderen Ort und von einer analogen Nutzung der im Museum präsentierten Objekte gesprochen.

Die Heterotopie ist ein Ort außerhalb aller anderen Orte, ein segregierter Ort. Das ist auch die konkrete Verbindung zum Modell von Robert Smithson, in dem die Konfrontation mit der Ortsspezifikation – und wie mit dieser in der Institution Museum umgegangen wird – eine zentrale Rolle spielt. Mit seinem Konzept der *Site/Non-Site* ist zudem eine neue Ausstellungsoption für materielle Objekte verbunden, die selbst nicht im Museum gezeigt werden können. Mithilfe von Fotografien werden beispielsweise seine *Earthworks* dem Besucher in Ausstellungen präsentiert. Foucault beschreibt Musealisierungsprozesse und die Institution Museum als solche, welche den Objekten eine neue genuine Bedeutung an einem anderen Ort geben. Das konkrete Museum kann diese neu hinzugefügte Bedeutungsebene aktiv aufgreifen und in seiner Ausstellungspräsentation einarbeiten, wenn nicht sogar zur Grundlage derselben machen.

Der im Rahmen dieser Arbeit geprägte Terminus des »kulturrainen Museums« geht einher mit einem Vorschlag zur konzeptuellen Weiterentwicklung der Einordnung und Klassifizierung von Museen als Teil eines übergeordneten Netzwerkes. Es werden die dargestellten Bedeutungsebenen und Modelle dahingehend aufgegriffen und eingebunden, als dass Museen generell materielle Hinterlassenschaften ausstellen, die einem spezifischen Kulturkontext entstammen. Die im Rahmen des Musealisierungsprozesses inhärente Dislozierung am »Unort« Museum kann im positiven Sinne für die Objekte dahingehend aufgelöst werden, als dass sie zu *musealia* in »kulturrainen Museen« werden. *Musealia* werden innerhalb des konkreten musealen Raumes in einen neuen Bedeutungshorizont eingestellt, der einen spezifischen

kuratorischen Ansatz erfordert. In Abhängigkeit von dem konkreten Ausstellungskontext können semantische Aspekte subtrahiert oder dazu addiert werden. Die besondere Herausforderung besteht darin, einen spezifischen kuratorischen Ansatz zu entwickeln, der den Museumsobjekten in einem »kulturrainen Museum« eine gemeinsame Verständnisplattform in Bezug auf den Rezipienten bereithält.

Letztere wird durch die Betonung des Netzwerkgedankens konkretisiert, der die Einbindung der Museen in ein Netzwerk vorsieht, um eine gegenüber dem Rezipienten auf der Bedeutungsebene kohärente Vermittlung zu ermöglichen. Dabei ist die Entkopplung vom ortsspezifischen sozio-historischen Kontext des einzelnen Museums zugunsten der Einbettung in einen übergreifenden, durch multiple Sammlungskontexte gekennzeichneten Verbund mit verbindenden Anknüpfungspunkten das erklärte Ziel. Die Verbindung wird auf der Grundlage des gemeinsamen (städtischen) Umfeldes mit seinen spezifischen historischen und zeitgenössischen Entwicklungen hergestellt. Kommunikationskonzepte wie das »Storytelling« unter Nutzung objektverbindender Aspekte unterstützen den Ansatz.

Damit rückt wiederum die herausgehobene Bedeutung der *Meta*-Kommunikation von musealen Ausstellungen in den Fokus. Sie wird letztlich vom Wissensumfeld und der kuratorischen Arbeit der spezifischen Ausstellung begründet. Das Meta-Museum wird daher nicht umsonst als zentrales Element der westlichen Moderne betrachtet, weil es die Herangehensweisen hinsichtlich der Archivierung, der Klassifizierung, der semiotischen Wissensgenerierung und damit der formellen wie informellen Macht über Inhalte und kulturelle Kontexte vereinigt. Das »kulturraine Museum« steht nicht im Widerspruch zu dieser Konzeption. In gewisser Weise setzt es jedoch einen Kontrapunkt hinsichtlich der dem Meta-Museum als direkte Auswirkung zugeschriebenen amorphen Ausdifferenzierung der Museumslandschaft. In Form der Etablierung einer kohärenten Bedeutungsebene über das einzelne Museum hinweg, welche im Sinne des transkulturellen Ansatzes eine neue Option zur wertschätzenden Vermittlung eröffnet, wird explizit der Netzwerkgedanke, der im Herausarbeiten verbindender Aspekte im Verbund der Museen gründet, in den Vordergrund gerückt.

Speziell für die vorgestellten Kölner Museen ist trotz ihrer ausgeprägten Alleinstellungsmerkmale ein verbindender Charakter zu konstatieren, der für die Rezipienten tatsächlich als museologisches Netzwerkangebot auf der Bedeutungsebene wahrnehmbar ist. Er betrifft einerseits die Vielfalt als Wert an sich und andererseits die treibende Kraft des bürgerlich-gesellschaftlichen Engagements, welches letztendlich zur Gründung der Museen führte. Die Motivation ist im Einzelfall dabei immer auch Ausdruck zeithistorischer Entwicklungen und aus

heutiger Sicht kritisch zu beurteilen. Aber auch dieser Umstand kann und muss sogar im Sinne des transkulturellen Ansatzes als verbindendes Element auf der Bedeutungsebene thematisiert und vermittelt werden.

Die für eine kuratorische Aussteuerung bedeutsamen Eigenschaften von Heterotopien im Museum sind nicht das Trennende, Ordnende oder Kategorisierende, welches durch die geforderte Relevanz von mehr als einem Raum und den damit einhergehenden Diskontinuitätserfahrungen speziell in den Musealisierung- und Rezeptionsprozessen naheliegender wäre. Und es ist auch keineswegs die Vermittlung des Unerreichbaren im Sinne von idealisierten, überhöhten gesellschaftlichen Erwartungen oder die Bereitstellung individueller Fluchtpunkte in Form von Sehnsuchtsorten, welche durch Begriffe wie »Utopie« und »Illusion« bzw. »logische Intuition« oder »fiktive Reise«, wie sie in den betrachteten Denkfiguren von Foucault und Smithson zentrale Bedeutung haben, assoziiert werden könnten. Es ist tatsächlich ein kreatives Element, welches diesem konzeptuellen Grundgedanken beigemessen werden kann. Der Schlüssel liegt einerseits in der Schaffung einer gemeinsamen Ausgangs- oder – bildlich gesprochen – Abprungbasis bezogen auf die Überwindung der mit der Dislozierung von musealen Ausstellungsobjekten einhergehenden Problematik. Andererseits stehen ausgehend von dieser gemeinsamen Abprungbasis multiple Optionen in der letztendlichen Ausgestaltung einer Verknüpfung von zueinander in Beziehung stehenden realen Räumen zur Verfügung, wobei genau einer davon den realen Raum des ausstellenden Museums ausmacht. Es kommt also auf die Schaffung eines Raumverbundes als Ausdruck eines kreativen kuratorischen Engagements an. Dieser Verbund entsteht durch die Repräsentanz, das Hinterfragen oder auch das Konterkarieren von weiteren realen, für das einzelne Individuum oder Gruppen wirkmächtigen Räumen, die das kulturelle und gesellschaftliche Leben prägen und damit einen Wiedererkennungswert besitzen.

Bezogen auf die spezifische museale Verbundsituation in Köln, wie sie anhand der ausgewählten Fallbeispiele aufgezeigt worden ist, stellen die einzelnen Museen diese realen Räume – zumindest als Untermenge – dar. Es liegen damit alle Ingredienzien vor, um eine kreative Nutzbarmachung des Heterotopie-Gedankens mittels eines entsprechenden kuratorischen Ansatzes anzugehen: Zu nennen sind das durch bürgerliches Engagement und Stiftungswesen gekennzeichnete historische Umfeld, welches bis heute nachwirkt, die expliziten Umwälzungen in Raum und Zeit in Form von Museumsumzügen, Wiederaufbauphasen nach einschneidenden Kriegereignissen, Kolonialismus, Globalisierung, Migration und der technische Fortschritt, um nur einige wenige herauszugreifen. In diesem Sinne bietet der Kölner Verbund alle

Voraussetzungen, um die Rolle eines »Hoffnungsträgers« für die Entwicklung hin zu einer modernen Stadtgesellschaft, die Verbindendes über Trennendes stellt, einzunehmen.

Musale Institution	Adresse	Öffnungszeiten	Web-Präsenz
Museum Schnütgen	Cäcilienstraße 29-33 50667 Köln	Mo: geschlossen Di–So: 10–18 Uhr Do: 10–20 Uhr	http://www.museum-schnuetgen.de/Home
Rautenstrauch-Joest-Museum	Cäcilienstraße 29-33 50667 Köln	Mo: geschlossen Di–So: 10–18 Uhr Do: 10–20 Uhr 1. Donnerstag im Monat/KölnTag: 10–22 Uhr (an Feiertagen 10–18 Uhr)	https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/
MAKK – Museum für Angewandte Kunst Köln	An der Rechtschule 50667 Köln	Mo: geschlossen Di–So: 10–18 Uhr 1. Donnerstag im Monat/KölnTag: 10–22 Uhr (an Feiertagen 10–18 Uhr)	https://museenkoeln.de/museum-fuer-angewandte-kunst/default.aspx?s=1323
Wallraf-Richartz-Museum	Obenmarspforten Am Kölner Rathaus 50667 Köln	Mo: geschlossen Di–So: 10–18 Uhr 1. & 3. Donnerstag im Monat: 10–22 Uhr (an Feiertagen: 10–18 Uhr)	https://www.wallraf.museum/das-museum/
Museum Ludwig	Heinrich-Böll-Platz 50667 Köln	Mo: geschlossen Di–So: 10–18 Uhr 1. Donnerstag im Monat/KölnTag: 10–22 Uhr (an Feiertagen: 10–18 Uhr)	https://www.museum-ludwig.de
Museum für Ostasiatische Kunst	Universitätsstraße 100 50674 Köln	Mo: geschlossen Dienstag bis Sonntag: 11–17 Uhr 1. Donnerstag im Monat/KölnTag: 11–22 Uhr	https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Start
Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln	Kolumbastraße 4 50667 Köln	Dienstags geschlossen Mi–Mo: 12–17 Uhr	https://www.kolumba.de/?language=ger

Tabelle 1: Besucherinformationen zu den behandelten Museen. Stand 24.07.2019. [Informationen wurden der jeweiligen Webpräsenz der Museen entnommen].

Museen	Objekte aus sakralem Kontext	„Kirche“/geweihter Ort <i>in situ</i> im Museum	„Kirche“/geweihter Ort in unmittelbarer Nähe zum Ausstellungsraum	Implizite Nutzung dieser Korrelation	Explizite Einbindung dieser Korrelation in den Ausstellungs-kontext	Inszenierung/ Integration religiöser Atmosphäre innerhalb des Ausstellungsdisplays	Konkrete Nutzung im Ausstellungsdisplay
Museum Schnütgen	+	+	+	+	+	+	Bestandteil des Ausstellungsrundganges ist die Cäcilienkapelle mit bestehendem Patrozinium.
Rautenstrauch-Joest-Museum	+	-	-	-	-	+	Szenografische Einbettung in einen religiös anmutenden Kontext innerhalb des Ausstellungsrundganges.
Museum für Ostasiatische Kunst	+	-	-	-	-	-	-
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud	+	-	+	+	-	+	Mittelalterabteilung, Saal 2, der „Altarraum“. Direkt angrenzend an Alt-St. Alban. Das Panoramafenster im Stiftersaal des WRM bezieht durch die Gewährung des unmittelbaren Einblicks die Ruine der romanischen Kapelle von Alt-St. Alban mit ein. [Alt-St. Alban 1954 profaniert. Im Erdgeschoss des Turmes seit 1960 Bruder-Konrad-Kapelle].
Museum Ludwig	-	-	+	-	-	-	- Kölner Dom
MAKK – Museum für Angewandte Kunst Köln	+	-	+	+	-	-	Teile des ehemaligen Kreuzganges der Minoritenkirche sind in die Architektur des Innenhofes integriert. Unmittelbar Angrenzend St. Mariä Empfängnis/Minoritenkirche.
Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln	+	-	+	+	-	-	[Autonome] Kapelle der »Madonna in den Trümmern« (1949) mit Sakramentskapelle (1956) ist in die Museumsarchitektur integriert → separater Eingang. Panoramafenster im Verlauf des Ausstellungsrundganges eröffnen Blick auf den Kölner Dom. Museumsgarten/Innenhof am Ort eines früheren, mittelalterlichen Friedhofs. Lokalisierung des Museums am Ort der im 2. Weltkrieg zerstörten St. Kolumba Kirche.

Tabelle 2: Übersicht über die Existenz sowie die Einbindung und Nutzung religiöser Kontexte innerhalb des Ausstellungsdisplays.

Museale Institution	Historische Aspekte/Daten		Inhaltliche Ausrichtung/Thematik	Schwerpunkt	Museum für „Kunst“ ?	Architektur
	Gründung/Titel	Neueröffnung/Titel				
Museum Schnütgen	1906, Museum Alexander Schnütgen	<ul style="list-style-type: none"> • 2010 Neueröffnung des Kulturkomplexes am Neumarkt • Museum Schnütgen. Kunst des Mittelalters erleben 	Fokussierung auf die Kunst des Mittelalters	<ul style="list-style-type: none"> • Kunst des Mittelalters im Rheinland • Christliche Kultur Europas 	+	<ul style="list-style-type: none"> • 2001–2003 umfassende Sanierung sowie 09/2009–10/2010 Sanierungsmaßnahmen und Schließung des Museums • Verbindungsteil zum Rautenstrauch-Joest-Museum, gemeinsames Foyer seit 2010 • Museumsgebäude mit integrierter Cäcilienbasilika mit bestehendem Patrozinium • Cäciliengarten – analog eines mittelalterlichen Klostersgartens
Rautenstrauch-Joest-Museum	1906	2010 Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt	<ul style="list-style-type: none"> • Materielle Hinterlassenschaften aus dem globalen Süden. • „Ethnografika“ 	Darstellung unterschiedlicher Lebensformen weltweit	+/- Keine explizite Ausstellung von Kunst. Jedoch wird die Frage nach Kunst und den unterschiedlichen Kategorisierungen i.S.d. Art/Artefakt-Diskussion innerhalb eines Ausstellungsabschnittes diskutiert	<ul style="list-style-type: none"> • moderner Zweckbau an der Cäcilienstraße, der zusammen mit dem zum Kulturkomplex gehörenden Museum Schnütgen 2010 eröffnet wurde

Tabelle 3: Spezifika Museum Schnütgen und Rautenstrauch-Joest-Museum, in kompakter Darstellung.

Museale Institution	Historische Aspekte/Daten		Inhaltliche Ausrichtung/Thematik	Schwerpunkt	Museum für „Kunst“ ?	Architektur	
	Gründung/Titel	Neueröffnung/Titel					
Museum für Ostasiatische Kunst	1913, Museum für Ostasiatische Kunst	1977, Museum für Ostasiatische Kunst	Sammlung beinhaltet Querschnitt durch alle Gattungen und Epochen der Kunst Ostasiens	Japanische, koreanische und chinesische Kunst	+	Gebäude des Museums von japanischem Architekten nach japanischer Architekturtradition erbaut	
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud	1861, Wallraf-Richartz-Museum	2001, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud	Kunst des Mittelalters bis zum beginnenden 20. Jahrhundert	Kunst des Mittelalters bis zur Malerei und Skulptur des beginnenden 20. Jh. (Impressionismus und Neo-Impressionismus)	+	2001 wurde der kubische Neubau in unmittelbarer Nähe des historischen Rathauses, an der Nordseite von St. Alban, am Rathausvorplatz eröffnet	
Museum Ludwig	1986	—	Sammlung der Moderne ausgehend vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart	+	Klassische Moderne, Expressionismus, Pop-Art, Pablo Picasso, Russische Avantgarde, Abstrakte Kunst, Kunst aus dem Rheinland und zeitgenössische Kunst sowie Werke aus allen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts	Ursprünglich als Doppelmuseum für das Wallraf-Richartz-Museum und das Museum Ludwig erbaut. Seit 2001 singuläre Nutzung durch das Museum Ludwig	
MAKK – Museum für Angewandte Kunst Köln	1888, Kunstgewerbemuseum	1989, Museum für Angewandte Kunst – seit 2011 Logo: „MAKK – Kunst und Design“	<ul style="list-style-type: none"> • Querschnitt durch das europäische Kunsthandwerk vom Mittelalter bis zum 20. Jh. • Kunsthandwerk und Design 	Kunsthandwerk vom Mittelalter bis zur Gegenwart und Design des 20./21. Jh.	–	Museum für Angewandte Kunst/ Kunsthandwerk/Design	Seit 1989 ist das Museum für Angewandte Kunst im ehemaligen Gebäude des Wallraf-Richartz-Museum an der Rechtschule in der Kölner Innenstadt lokalisiert
Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln	1853, Diözesanmuseum Köln	2007, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln	<ul style="list-style-type: none"> • Objekte aus der Sammlung des Kölner Erzbistums • „Museum der Nachdenklichkeit“ 	<ul style="list-style-type: none"> • Ort des „Nachdenkens über den Menschen“ • Kunst als Vermittler zwischen dem Sakralen bzw. Transzendenten und dem Profanen 	+		2007 eröffneter, solitärhafter „Zumthor-Bau“

Tabelle 4: Spezifika der fünf weiteren Fallbeispiele dieser Arbeit, in kompakter Darstellung.

13 Literaturverzeichnis

- Aliviatzou 2012 Aliviatzou, Marilena: *Intangible Heritage and the Museum. New Perspectives on cultural preservation*, Walnut Creek 2012.
- Ameln-Haffke 2006 Ameln-Haffke, Hildegard: 6 Kinder und Kunstmuseen. Exkurs: Museen für Kinder/Museen von Kindern, in: Martin Schuster/Hildegard Ameln-Haffke (Hg.): *Museumspsychologie. Erleben im Kunstmuseum*, Göttingen u. a. 2006, S. 104–138.
- Angehrn 2014 Angehrn, Emil: Kultur als Grundlage und Grenze des Sinns, in: Jammal, Elias (Hg.): *Kultur und Interkulturalität. Interdisziplinäre Zugänge*, Wiesbaden 2014.
- Angelis de/ Ianniciello/Orabona/Quadraro 2014 Angelis de, Alessandra/ Ianniciello, Celeste/Orabona, Mariangela/Quadraro, Michaela : Introduction: Disruptive Encounters – Museums, Arts and Postcoloniality, in: Chambers, Iain/Angelis, Alessandra de/ Ianniciello, Celeste/Orabona, Mariangela/Quadraro, Michaela (Hg.): *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the pressures of history*, Farnham, Burlington 2014, S. 1–21.
- Antenhofer 2011a Antenhofer, Christina (Hg.): *Fetisch als heuristische Theorie. Geschichte – Rezeption – Interpretation*, Bielefeld 2011.
- Antenhofer 2011b Antenhofer, Christina: Fetisch als heuristische Theorie, in: Christina Antenhofer (Hg.): *Fetisch als heuristische Theorie. Geschichte – Rezeption – Interpretation*, Bielefeld 2011, S. 9–38.
- Antweiler 2011 Antweiler, Christoph: *Mensch und Weltkultur. Für einen realistischen Kosmopolitismus im Zeitalter der Globalisierung*, Bielefeld 2011.
- Apollinaire 1909 Apollinaire, Guillaume: *Journal Du Soir* vom 03.10.1909, Paris.
- Appadurai 1998 Appadurai, Arjun: Globale ethische Räume, in: Beck, Ulrich (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M. 1998, S. 11–40.
- Appadurai 2008 Appadurai, Arjun: *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis u. a. 2008.

- Appadurai 2012
Appadurai, Arjun: The social life of things: commodities in cultural perspective, Cambridge 2012.
- Arthur 2000
Arthur, Chris: Exhibiting the sacred, in: Paine, Chrispine: Godly Things. Museums, Objects and Religion, Leicester 2000, S. 1–27.
- Ausst.-Kat. Berlin 1999
Afrika – Kunst und Kultur. Meisterwerke afrikanischer Kunst, hg. v. Hans-Joachim Koloss, Museum für Völkerkunde Berlin, (Ausst.-Kat. Berlin Museum für Völkerkunde, 24.09.1999–02.05.2005), München u. a. 1999.
- Ausst.-Kat. Berlin 2005
Kunst aus Afrika. Plastik, Performance, Design. Eine Ausstellung des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin, hg. Peter Junge, Paola Ivanov (Ausst.-Kat. Berlin, Ethnologisches Museum Berlin 26.08.2005–08.01.2017), Berlin 2005.
- Ausst.-Kat. Berlin 2010
WeltWissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin, eine Ausstellung im Rahmen des Berliner Wissenschaftsjahres 2010 Martin-Gropius-Bau, hg. von Jochen Hennig, Udo Andraschke (Ausst.-Kat. Berlin, Gropius Bau, 24.09.2010–09.01.2011), München 2010.
- Ausst.-Kat. Berlin 2016
Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart, hg. v. Deutsches Historisches Museum, (Ausst.-Kat. Berlin 2016, Deutsches Historisches Museum, 14.10.2016–14.05.2017), Berlin 2016.
- Ausst.-Kat. Berlin 2017
Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum, hg. von Chapius, Julien/Fine, Jonathan/Ivanov, Paola (Ausst.-Kat. Berlin 2017, Bode-Museum, 27.10.2017–24.11.2019), Berlin 2017.
- Ausst.-Kat. Bonn 2014
Abenteuer Orient. Max von Oppenheim und seine Entdeckung des Tell Halaf; [erscheint anlässlich der Ausstellung „Abenteuer Orient. Max von Oppenheim und seine Entdeckung des Tell Halaf“, (Ausst.-Kat. Bonn 2014, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 30. April bis 10. August 2014), Wiss. Red.: Ulrike Dubiel], Tübingen 2014.
- Ausst.-Kat. Bonn 2017
Die Zisterzienser – Das Europa der Klöster, hg. v. Uelsberg, Gabriele/Altringer, Lothar/Mölich, Georg/Nußbaum, Norbert/Wolter-von dem Knesebeck, Harald (Ausst.-Kat. Bonn 2017, LVR-LandesMuseum Bonn, 29.06.2017–28.01.2018) Darmstadt 2017.

- Ausst.-Kat. Bremen 2017 Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit, hg. v. Binter, Julia, (Ausst.-Kat. Bremen, Kunsthalle Bremen, 05.08.–09.11.2017) Berlin 2017.
- Ausst.-Kat. Frankfurt 2017 Magritte. Der Verrat der Bilder, hg. von Didier Ottinger (Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., 10. Februar–05. Juni 2017), München u. a. 2017.
- Ausst.-Kat. Köln 1908 Führer durch das Rautenstrauch-Joest-Museum (Museum für Völkerkunde) der Stadt Cöln, Köln 1908.
- Ausst.-Kat. Köln 1910a Führer durch das Kunstgewerbe Museum der Stadt Cöln, Köln 1910.
- Ausst.-Kat. Köln 1910b Sammlung Museum Schnütgen Cöln. Führer mit Bildern, hg. v. Fritz Witte, Düsseldorf 1910.
- Ausst.-Kat. Köln 1932 Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Führer durch die neuen Abteilungen, Zweck und Form, Farbe und Ornament, hg. v. Die Leitung des Museums (Hg.), [Karl Wirth], Köln 1932.
- Ausst.-Kat. Köln 1958 Das Schnütgen Museum. Eine Auswahl, Köln 1958.
- Ausst.-Kat. Köln 1961 Das Schnütgen Museum. Eine Auswahl, Köln 1961.
- Ausst.-Kat. Köln 1971 Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (Hg.): Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. [Bearbeitung: Peter Volk; Bibliographie: Gustav Hoffmann] Erich Köllmann zum 65. Geburtstag, Köln 1971.
- Ausst.-Kat. Köln 1995 Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, hg. v. Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günther, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1995.
- Ausst.-Kat. Köln 2012 Das göttliche Herz der Dinge, altamerikanische Kunst aus der Sammlung Ludwig, hg. v. Klaus Schneider/Christiane Clados/Teufel, Stefanie: (Ausst.-Kat. Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt, 29.09.2012–03.03.2013), Köln 2012.
- Ausst.-Kat. Köln 2019 Alles unter dem Himmel. Das Museum für Ostasiatische Kunst Köln, hg. v. Museum für Ostasiatische Kunst Köln (Ausst.-Kat. Köln,

- Museum für Ostasiatische Kunst, 17.11.2018–06. 10.2019) Köln 2019.
- Ausst.-Kat. Los Angeles/Dallas/New York 2004 Robert Smithson, hg. v. Eugenie Tsai (Ausst.-Kat. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 12 September–13 December 2004; Dallas, The Dallas Museum of Art, 14 January–3 April 2005; New York, Whitney Museum of American Art, 23 June–16 October 2005) Berkeley u. a. 2004.
- Ausst.-Kat. Los Angeles/München 2012 Ends of the earth. land art to 1974, hg. v. Philipp Kaiser (Ausst. -Kat. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, The Geffen Contemporary at MOCA, May 27–August 20, 2012, and Ausst.-Kat. München, Das Haus der Kunst, October 12, 2012– January 20, 2013) München 2012.
- Ausst.-Kat. New York 1988 Art, artifact: African art in anthropology collections, hg. v. Susan Vogel, The Center for African Art, New York 1988.
- Ausst.-Kat. Wien 2011 Angelo Soliman - Ein Afrikaner in Wien, hg. v. Blom Philipp, (Ausst.-Kat. Wien, Wien Museum, 29.09.2011–29.01.2012) Wien 2011.
- Bachmann-Medick 2004 Doris Bachmann-Medick (Hg.): Kultur als Text, Frankfurt am Main ²2004.
- Backes 2015 Backes, Elke: Kolumba. Die Evolution eines Museums, Mönchengladbach 2015.
- Baecker/Kettner/Rustemeyer 2008 Dirk Baecker/Matthias Kettner/Dirk Rustemeyer (Hg.): Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion, Bielefeld 2008.
- Bal 1996 Bal, Mieke: Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis, London, New York 1996.
- Bal 2006 Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt am Main 2006.
- Bandmann 1957 Bandmann, Günter: Das Schnütgen Museum in Köln, in Kunstchronik 19 (1957), München 1957, S. 157–160.
- Baumerich 2008 Baumerich, Andreas: Kunst + Design. Ein Dialog mit vielen Facetten, in: Baumerich, Andreas/Damm, Maria Bodil (Hg.): Kunst + Design im Dialog, Die Designabteilung mit Sammlung Winkler im Museum für Angewandte Kunst Köln, 2008, S. 14–65.

- Baumerich/Damm 2008 Baumerich, Andreas/Damm, Maria Bodil (Hg.): Kunst + Design im Dialog, Die Designabteilung mit Sammlung Winkler im Museum für angewandte Kunst Köln, 2008.
- Baur 2016 Baur, Joachim: Mit Räumen sichtbar machen: inszenatorisch-szenografischer Ansatz, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 261–266.
- Bayer/Meiering/Seidler/Struck 2013 Bayer, Clemens M.M./Seidler, Martin/Struck, Martin (Hg.) im Auftrag des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen: Schatzkunst in rheinischen Kirchen und Museen, Regensburg 2013.
- Bechhaus-Gerst 2004 Bechhaus-Gerst, Marianne: Afrika und Köln – eine koloniale Spurensuche, in: Bechhaus-Gerst, Marianne/ Klein-Arendt, Reinhard (Hg.): AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart, Münster 2004, S. 75–87.
- Bechhaus-Gerst 2008 Bechhaus-Gerst, Marianne: Köln Postkolonial, in: Kölner Museums-Bulletin, 3/2008, Köln, S. 46–49.
- Bechhaus-Gerst 2013 Bechhaus-Gerst, Marianne: Kölner Unternehmer und die Kolonialwirtschaft, in: Bechhaus-Gerst, Marianne/ Horstmann, Anne-Kathrin (Hg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln, u. a. 2013, S. 57–59.
- Bechhaus-Gerst/ Klein-Arendt 2004 Bechhaus-Gerst, Marianne/ Klein-Arendt, Reinhard (Hg.): AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart, Münster 2004.
- Bechhaus-Gerst/Horstmann 2013 Bechhaus-Gerst, Marianne/ Horstmann, Anne-Kathrin (Hg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln, u. a. 2013.
- Bechhaus-Gerst/Treins 2013 Bechhaus-Gerst, Marianne/Treins, Kathrin: Die Anfänge der organisierten Kolonialbewegung in Köln, in: Bechhaus-Gerst, Marianne/ Horstmann, Anne-Kathrin (Hg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln, u. a. 2013, S. 27–29.
- Beck 1998 Beck, Ulrich (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt a. M. 1998.
- Beer 2006 Beer, Manuela: »...großherzig der Stadt Köln zum Geschenk gemacht« – 100 Jahre Schenkung

- Schnütgen, in: Museen im Rheinland 4/06, Informationen für die rheinischen Museen, Köln 2006, S. 1–6. <http://www.rheinischemuseen.lvr.de/app/rama/pdf/0604Beer.pdf>. Zuletzt eingesehen am 18.12.2017.
- Beer 2012 Beer, Bettina: Kultur und Ethnizität, in: Bettina Beer/Hans Fischer (Hg.): Ethnologie. Einführung und Überblick, Berlin 2012, S. 53–73.
- Beer 2015 Beer, Manuela: Typenreihen und Museumsweihen für die mittelalterliche Kunst. Alexander Schnütgens Kölner Sammlung als kuratorische Herausforderung, in: Brückle, Wolfgang/Mariaux, Pierre Alain/Mondini, Daniela (Hg.): Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche, Berlin 2015, S. 127–148.
- Beer 2018 Beer, Manuela: Das ausgestellte Mittelalter. Ein kurzer Blick in die Geschichte der musealen Inszenierung der Sammlung Schnütgen, in: Museum Schnütgen – Handbuch zur Sammlung, Woelk, Moritz/Beer, Manuela (Hg.): Köln 2018.
- Beer/Fischer 2012 Beer, Bettina /Fischer, Hans (Hg.): Ethnologie. Einführung und Überblick, Berlin 2012.
- Beer/Gliesmann/ Strelow/Täube/ Westermann-Angerhausen/Ziehe 2010 Beer, Manuela/Gliesmann, Niklas/ Strelow, Hendrik/ Täube, Dagmar/Westermann-Angerhausen, Hiltrud/Ziehe, Kerstin; Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Vol. 71 (2010), S. 22 (S. 22–27).
- Bekmeier-Feuerhahn/Berg/Höhne/Keller/Tröndle/Zembylas 2012 Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid/Berg, Karen van den/Höhne, Steffen/Keller, Rolf/Mandel, Birgit/Tröndle, Martin/Zembylas, Tasos (Hg.): Zukunft Publikum III. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012, Berlin 2012.
- Below/Bismarck 2005 Below, Irene/Bismarck, Beatrice von (Hg.): Globalisierung – Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte, Marburg 2005.
- Below/Bismarck 2005a Below, Irene/Bismarck, Beatrice von: Globalisierung/Hierarchisierung – Dimensionen in Kunst und Kunstgeschichte. Einführung, S. 7–18.
- Benjamin 2005 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 2005 [Nachdr.].

- Benjamin 2012
Burkhardt Lindner (Hg.): Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin 2012.
- Bennett 2015
Bennett, Tony: Thinking (with) museums. From Exhibitionary complex to governmental assemblage, in: Witcomb, Andrea/Message, Kylie (Hg.), [Volume Editors]: Museum Theory. The International Handbooks of Museum Studies, [General Editors: MacDonald, Sharon/Rees Leahy, Helen], Chichester 2015. S. 3–20.
- Bentele/Bystrina 1978
Bentele, Günther/Bystrina, Ivan: Semiotik. Grundlagen und Probleme, Stuttgart u. a. 1978.
- Bergermann/Heidenreich 2015
Bergermann, Ulrike/Heidenreich, Nana: Total. Universalismus und Partikularismus in post-kolonialer Medientheorie, Bielefeld 2015.
- Beyer 2010
Beyer, Vera: Schaudepots. Zu einer ergänzenden Form der musealen Dauerausstellung, in: Dröge, Kurt/Hoffmann, Detlef (Hg.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, Bielefeld 2010, S. 153–166.
- Bierschenk/Krings/Lentz 2013
Bierschenk, Thomas/Krings, Mathias/Lentz, Carola (Hg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert. Berlin 2013.
- Binter 2017a
Binter, Julia: Blinde Flecke. Bremen Welthandel und Mäzenatentum in der Kolonialzeit, in: Ausst.-Kat. Bremen 2017, Berlin 2017, S. 13–25.
- Binter 2017b
Binter, Julia: Imagination und Festschreibung. Künstler_innen der Moderne und das Studium des Fremden: Ausst.-Kat. Bremen 2017, Berlin 2017, S. 88–97.
- Blackmun Visonà 2014
Blackmun Visonà, Monica: Künstlerische Kreativität und Anonymität in der Lagunenregion der Elfenbeinküste, in: Afrikanische Meister Kunst der Elfenbeinküste, Hg. von Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH und Museum Rietberg, Zürich (Ausst.-Kat. Bonn, Museum Rietberg, Zürich, 14. Februar 2014- 01. Juni 2014; Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 28. Juni – 25. Oktober 2014), Zürich, 2014, S. 64-80.
- Blum 2011
Blum, Gerd: Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance, Eine Biografie, München 2011.

- Blumenberg 1983 Blumenberg, Hans: *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge (MA) 1983.
- Blumenberg 1985 Blumenberg, Hans: *The Legitimacy of the Modern Age*. Transliteration by Robert, M. Wallace, Cambridge, Massachusetts/London 1985.
- Böhme 2006 Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006.
- Bolz 2010 Bolz, Peter: *Ethnic Art or Fine Art? Twenty years of Collecting Native American Art for the Ethnological Museum Berlin*, in: Lidia Guz/Rainer Hatoum/Susan Kamel (Hg.): *From Imperial Museum to Communication Centre? On the new role of museums as mediators between science and non-western societies*, Würzburg 2010, S. 113–119.
- Bonnet 2008 Bonnet, Anne-Marie: *Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*, Köln 2008.
- Bonnet 2016 Bonnet, Anne-Marie: *Bildende Kunst*, in: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 84–88.
- Bonnet 2017 Bonnet, Anne-Marie: *Was ist zeitgenössische Kunst oder Wozu Kunstgeschichte*, Berlin 2017.
- Bonnet/Kopp-Schmidt 1995 Bonnet, Anne-Marie/Kopp-Schmidt, Gabriele: *Vorwort*, in: Bonnet, Anne-Marie/Kopp-Schmidt, Gabriele (Hg.): *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, 1995, S. 7–11.
- Borger 1986 Borger, Hugo: *Zur Architektur der Neubauten zwischen Dom und Rhein*, in: *Zur Eröffnung des Neubaus Sonderheft 2/1986, des Bulletins der Museen der Stadt Köln* 1986, S. 5–11.
- Borger 1987 Borger, Hugo: *Die Kölner Museen und ihre Sammlungen. Einführung von Hugo Borger, Generaldirektor der Museen der Stadt Köln*, in: Noelke, Peter (Hg.): *Kölner Museumsführer. Der Schlüssel zu den 30 Kölner Museen*, Köln 1987, S. 11–19.
- Borger-Keweloh 1986 Borger-Keweloh, Nicola: *Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert*, München 1986.
- Bose 2016 Bose, Friedrich von: *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung*, Berlin 2016.

- Bourdieu 1997
Bourdieu, Pierre: Der Tote packt den Lebenden, in: Steinrück, Margareta (Hg.): Pierre Bourdieu. Der Tote packt den Lebenden. Hamburg 1997, S. 18–58.
- Brauerhoch 1993
Brauerhoch, Frank-Olaf: Das Museum und die Stadt, Münster 1993.
- Bräunlein 2004
Peter J. Bräunlein, (Hg.): Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum, Bielefeld 2004.
- Bräunlein 2004a
Bräunlein, Peter J.: „Zurück zu den Sachen!“, Religionswissenschaft vor dem Objekt. Zur Einleitung, in: Peter J. Bräunlein, (Hg.): Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum, Bielefeld 2004, S. 7–53.
- Brednich 2001
Brednich Rolf W.: Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, Berlin³2001.
- Breyhan1997
Breyhan, Christine: Freiheit des Sammlers - Grenzen des Museums. Eine Studie am Beispiel des Neuen Museum Weserburg Bremen, Essen 1997.
- Brohl 2003
Brohl, Christiane: Displacement als kunstpädagogische Strategie. Vorschlag einer heterotopie- und kontextbezogenen ästhetischen Diskurspraxis des Lehrens und Lernens, Norderstedt, 2003.
- Brook 1968
Brook, Peter: The Empty Space. A book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate, New York 1968.
- Brook 1969
Brook, Peter: Der leere Raum Hamburg 1969.
- Brückle 2015
Brückle, Wolfgang: Mittelalterliche Werke als Geschichtszeugnis und Kunsterzeugnis. Wege ins Museum, in: Brückle, Wolfgang/Mariaux, Pierre Alain/Mondini, Daniela (Hg.): Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche, Berlin 2015, S. 11–29.
- Brückle 2015
Brückle, Wolfgang: Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenografische Kontextproduktion seit 1750, in: Brückle, Wolfgang/Mariaux, Pierre Alain/Mondini, Daniela (Hg.): Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche, Berlin 2015, S. 149–175.

- Brückle/Mariaux/Mondini 2015
Brückle, Wolfgang/Mariaux, Pierre Alain/Mondini, Daniela (Hg.): Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche, Berlin 2015.
- Brutti 2006
Brutti, Lorenzo: Die Kritik: Ethnografische Betrachtungen des Musée du Quai Branly aus der Perspektive eines teilnehmenden Beobachters, in: Grewe, Cordula (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart 2006, S. 231–251.
- Büchsel, 2010
Büchsel, Martin: Einleitung. Abkehr vom »Kultbild« als Epochenbegriff, in: Büchsel, Martin/Müller, Rebecca (Hg.): Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. »Kultbild«: Revision eines Begriffs, Berlin 2010, S. 9–25.
- Büchsel/Müller 2010
Büchsel, Martin/Müller, Rebecca (Hg.): Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. »Kultbild«: Revision eines Begriffs, Berlin 2010.
- Budde 1986
Budde, Rainer: Das Wallraf-Richartz-Museum und seine Sammlungen, in: Zur Eröffnung des Neubaus Sonderheft 2/1986, des Bulletins der Museen der Stadt Köln 1986, S. 16–24.
- Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder 1982
Budde/Brockhaus/Czymmek/Lymat/Robels/Zehnder: Museum, Wallraf-Richartz-Museum 1982, (Westermann Verlag), Köln 1982.
- Bürger 1993
Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M 91993).
- Burger 2006
Burger, Paul: Embedded Case Study Methods. Integrating Quantitative and Qualitative Knowledge, in: International Journal of Sustainability in Higher Education, Vol. 7, Band 3, S. 352–356.
- Burke 2000
Burke, Peter: Kultureller Austausch. Frankfurt am Main 2000.
- Burzan 2017
Burzan, Nicole: Menschen im Museum. Theoretische Perspektiven auf empirische Erkundungen, in: Sociologia Internationalis: Vol. 55, No. 1, S. 1–26, Berlin 2017. Online Ressource: <https://doi.org/10.3790/sint.55.1.1>. Zuletzt eingesehen am 11.06.2018.
- Busmann 1986
Busmann, Peter: Zielvorstellung für das Konzept, in: Lohmann, Gerhard: Zwischen Dom und

- Strom. Neubau Wallraf-Richartz-Museum. Museum Ludwig. Kölner Philharmonie. [Hg.: Der Oberstadtdirektor, Hochbaudezernat. Autoren: Gerhard Lohmann u. a., Red.: Franz Lammersen in Zusammenarbeit mit Henning von Borstell], Köln 1986, S. 28–52.
- Butler 1999
Butler, Shelley Ruth: *Contested Representations. Revisiting, Into the Heart of Africa*, Amsterdam, 1999.
- Byrne 2011
Byrne, Sarah: *Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections*, in: Byrne, Sarah/Clarke, Ann/ Harrison, Rodney/Torrence, Robin: *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museums*, New York u. a., 2011, S. 3–26.
- Byrne/Clarke/Harrison/Torrence 2011
Byrne, Sarah/Clarke, Ann/ Harrison, Rodney/Torrence, Robin: *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museums*, New York u. a., 2011.
- Cameron 1971
Cameron, Duncan: *The Museum, a Temple or the Forum*, in: *Curator. The Museum Journal*, März 1971, 14(1), New York 1971, S. 11–24.
- Carrington 2008
Carrington, Bettina: *Peter Zumthor fuses a historical palimpsest with Modernism at Kolumba, Art Museum of the Archdiocese of Cologne, lending the space a new kind of spiritual overtone*, in *Architectural Record*, New York 2008, S. 79–85.
- Castiñeiras 2008
Castiñeiras, Manuel: *Mural Painting*, in: Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi/Duran-Porta, Joan: *Romanesque Art in the MNAC collections*, Barcelona 2008 S. 21–87.
- Castiñeiras/Camps 2008
Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi: *An Introduction to Cataln Romanesque*, in: Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi/Duran-Porta, Joan: *Romanesque Art in the MNAC collections*, Barcelona 2008, S. 9–18.
- Castiñeiras/Camps/Duran-Porta 2008
Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi/Duran-Porta, Joan: *Romanesque Art in the MNAC collections*, Barcelona 2008.
- Castro Varela/Dhawan 2015
Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015.

- Chambers 2014
Chambers, Iain: Afterword: After the Museum, in: Chambers, Iain/Angelis, Alessandra de/Ianniciello, Celeste/Orabona, Mariangela/Quadraro, Michaela (Hg.): *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the pressures of history*, Farnham, Burlington 2014, S. 241–245.
- Chambers/Angelis de/ Ianniciello/Orabona/Quadraro 2014
Chambers, Iain/Angelis, Alessandra de/Ianniciello, Celeste/Orabona, Mariangela/Quadraro, Michaela (Hg.): *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the pressures of history*, Farnham, Burlington 2014.
- Chubb 2012
Chubb, Shirley: Location and intervention. Visual practice enabling a synchronic view of artefacts and sites, in: Sandra H. Dudley/Susan M. Pearce: *The thing about museums. Objects and experience, representation and contestation*, Routledge, 2012, S. 199–213.
- Cimera 2001
Cimera, Berni: Wallraf-Richartz-Museum Köln, Der Neubau des Wallraf-Richartz-Museums, (Berichte aus westdeutschen Museen), in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LXII, Bd. 61, 2001, S. 381–385.
- Cimera 2008
Cimera, Berni: Wallraf-Richartz-Museum Köln, (Berichte aus westdeutschen Museen), in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 69, 2008, S. 10–15.
- Claußen 2009
Claußen, Susanne: *Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte*, Bielefeld 2009.
- Clifford 1988
Clifford, James: *The Predicament of Cultures. Twentieth Century, Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA/London 1988.
- Clifford 1992
Clifford, James: Travelling Cultures, in: Grossberg, Lawrence (Hg.): *Cultural Studies*, New York 1992, S. 96–116.
- Clifford 1993
Clifford, James: On Collecting Art and Culture, in: Simon During (Hg.): *The Cultural Studies Reader*. London/New York, 1997, S. 57–76.
- Clifford 1997
Clifford, James: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA, 1997.
- Clifford 2004
Clifford, James: Über ethnografische Selbststilisierung: Conrad und Malinowski, in: Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Kultur als Text*, Frankfurt am Main 2004, S. 194–225.

- Clifford/Marcus 1986 Clifford, James/Marcus, George 1986, *Writing Culture. Politics and Poetics of Ethnography*, Berkeley 1986.
- Clifton 2007 Clifton, James: Truly a worship experience? Christian art in secular museums, in: *Anthropology and Aesthetics*, No. 52, *Museums: Crossing Boundaries* (Autumn, 2007), S. 107–115.
- [Published by: The President and Fellows of Harvard College acting through the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology].
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20167746>. Zuletzt eingesehen am 29.07.2015.
- Conrad/Randeria 2002 Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M./New York 2002.
- Conrad/Randeria 2002 Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini: Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer Postkolonialen Welt, in: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M./New York 2002, S. 32–72.
- Cooke/Kelly/Funcke/Schröder 2005 Lynne Cooke/Karen Kelly/Bettina Funcke/Barbara Schröder (Hg.): *Spiral Jetty. True fictions, false realities*, Berkeley u. a., 2005.
- Curtis 2003 Curtis, Neil G. W.: Human remains: The sacred, *Museums and Archeology*, in: *Public Archeology*, 3, S. 21–32.
- Czymmek 1986 Czymmek, Götz: Bemerkungen zur Neuordnung der Malerei des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum, in: *Zur Eröffnung des Neubaus Sonderheft 2/1986, des Bulletins der Museen der Stadt Köln* 1986, S. 33–36.
- Czymmek 2008 Czymmek, Götz: Ferdinand Franz Wallraf im Bild, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band LXIX, Bd. 69, 2008, S. 271–302.
- Czymmek/Eschenfelder 2006 Czymmek, Götz/Eschenfelder, Chantal: Die Befreiung der Farbe. Zur Neupräsentation der Malerei des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, in: *Kölner Museums-Bulletin*, Heft 2, Köln 2006, S. 13–22.

- Davis/Mairesse/Desvallées 2010 Davis, Ann/Mairesse, François /Desvallées, André: What is a Museum?, München 2010.
- Dawid/Schlesinger 2002a Dawid, Evelyn/Schlesinger, Robert: Die Führung aus dem Off – Schneisen durch das Informationsdickicht, in: Evelyn Dawid/Robert Schlesinger (Hg.): Texte in Museen und Ausstellungen, Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2002, S. 95–108.
- Dawid/Schlesinger 2002b Dawid, Evelyn/Schlesinger, Robert: Die elektronische Visitenkarte – Ein Bild sagt mehr als 100 Worte, in: Evelyn Dawid/Robert Schlesinger (Hg.): Texte in Museen und Ausstellungen, Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2002, S. 109–123.
- Defert/Ewald, 1994 Defert, Daniel/Ewald, François (Hg.): Dits et écrits, Band IV, 1980–1988, Paris 1994, S. 752–762.
- Deliss 2012 Deliss, Clémentine: „Wir machen es einfach (...), wir experimentieren“. Clémentine Deliss, Direktorin des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main, im Gespräch mit Bettina Habsburg-Lothringen, in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglicht auf ein Format, Bielefeld 2012, S. 177–185.
- Derlon/Mauzé 2015 Derlon, Brigitte/Mauzé, Marie: „Sacred“ or „sensitive“ objects. http://www.necep.net/papers/OS_Derlon-Mauze.pdf. Zuletzt eingesehen am 02.03.2015.
- Desvallées 2010 Desvallées, André: About the Definition of Museums, in: Davis, Ann/Mairesse, François / Desvallées, André: What is a Museum?, München 2010 S. 121–131.
- Deusel 1990 Deusel, Hermann: Kontingenz, in: Theologische Realenzyklopädie/TRE, hg. v. Müller, Gerhard e. a., Band 1–36, Berlin 1990. [Online-Version].
- Diederich 1995 Diederich, Toni: Die Säkularisation in Köln während der Franzosenzeit. Vorgeschichte, Durchführung und Folgen, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günther (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Köln 1995, S. 77–83.
- Dietrich 1988 Dietrich, Gerhard: Museum für angewandte Kunst • Köln, Chronik 1888–1988, Museum, Kunst und Stadt im Spiegel der Presse, Köln 1988.

- Dietrich 1989
Dietrich, Gerhard: Museum für angewandte Kunst, Köln, Braunschweig 1989.
- Donhauser 2011
Donhauser, Peter: Verloren im Museum. Raumwahrnehmung und Besucherführung, in: Gerhard Kilger (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen V. Raum u. Wahrnehmung, Bewegte Räume, Beiträge zu den Kolloquien der DASA ... 10. „Raum und Wahrnehmung“ vom 27. Bis 29. Januar 2010, 11. „Bewegte Räume“ vom 26. bis 28. Januar 2011 (DASA der Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin), Essen 2011, S. 68–75.
- Dori 2010
Dori, Aikaterini: Museum und nationale Identität. Überlegungen zur Geschichte und Gegenwart von Nationalmuseen, in: Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektive auf eine Institution im Wandel, Bielefeld 2010, S. 209–222.
- Dröge/Hoffmann 2010
Dröge, Kurt/Hoffmann, Detlef (Hg.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, Bielefeld 2010.
- Dubiel 2014a
Dubiel, Ulrike: Wahre Kunst ist unzerstörbar: Die wechselhafte Geschichte der Bildwerke in Tell Halaf, in: Ausst.-Kat. Bonn 2014, S. 63–71.
- Dubiel 2014b
Dubiel, Ulrike: Das Tell Halaf-Museum in Berlin, in: Ausst.-Kat. Bonn 2014, S. 170–181.
- Dudley 2010
Dudley, Sarah: Museum Materialities, Dudley, Sarah H. (Hg.), London 2010.
- Dudley 2010a
Dudley, Sarah: Museum, Materialities: Objects, Sense and Feelings, in: Museum Materialities, Dudley, Sarah H. (Hg.), London 2010, S. 1–17.
- Duka 2011
Duka, Dominik fr. OP: Vorwort, in: Kolumba. Ein deutsches Sonderheft der tschechischen Fachzeitschrift: Salve. Revue für Theologie, geistliches Leben und Kultur (das gleichzeitig als tschechisches Original Nr. 2, Jahrgang 21 (2011) erscheint), hrsg. Vom Verlag Krystal OP, s. r. o., für Kolumba, das Kunstmuseum des Erzbistums Köln, für die Tschechische Dominikanerprovinz und für das Erzbistum Prag, in: Salve, 21 (2011), 2 in tschech. und dt. Sprache erschienen, Köln 2011.
- Duncan 1991
Duncan, Carol: Art museums and the ritual of citizenship, in: Karp, I./Lavine, s. a.: Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington D.C. 1991, S. 88–103.

- Dupaigne 2006 Dupaigne, Bernard: Les scandale des arts premiers. La véritable histoire du Musée du Quai Branly, Paris 2006.
- Durrans 1993 Durrans B.: The future of ethnographic exhibitions, in: Zeitschrift für Ethnologie, No. 118, Berlin 1993, S. 125–129.
- Dziewior 2018 Dziewior, Yilmaz: Blick zurück nach vorn. Eine Sammlungsgeschichte des Museum Ludwig, in: Köln Kat. 2018b, Dziewior, Yilmaz (Hg.)/ Czerlitzki, Anna: Museum Ludwig. Kunst 20./21. Jahrhundert. Sammlung Malerei, Skulptur, Neue Medien, Köln 2018.
- Edson 2010 Edson, Gary: Definig Museum. A museum – what is it?, in: Davis, Ann/Mairesse, François /Desvallées, André: What is a Museum?, München 2010 S. 59–68.
- Eidheim/Bjørklund/Brantenberg 2012 Eidheim, Harald/Bjørklund, Ivar/ Brantenberg, Terje: Negotiating with the Public – Ethnographic Museums and Ethnopolitics, in: Museum and Society, July 2012. Volume 10, no. 2, [University of Leicester], Leicester 2012, S. 95–120.
<http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/eidheimbjorklundbrantenberg.pdf>. [Online- Version].
- Elpers/Palm 2014 Elpers, Sophie/Palm, Anna: Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen, Bielefeld 2014.
- Emge 1995 Emge, Andus: Nach »Tausend und einer Nacht«. Die orientalische Sammlung des Barons Max von Oppenheim im Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, in: Kölner Museums-Bulletin, Heft 01/1995, Köln 1995, S. 28–36.
- Engelhard 2001 Engelhard, Jutta Beate: Gamelan – Ein Ausstellungsangebot besonderer Art im Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, in: Kölner Museums-Bulletin, Heft 04/2001, Köln 2001, S. 4–12.
- Engelhard 2007/2008 Engelhard, Jutta Beate: Ein neues Dach für den Reisspeicher aus Tana Toraja im Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Kölner Museums-Bulletin, Heft 01/2008, Köln 2008, S. 32–37.

- Engelhard 2009 Engelhard, Jutta Beate: Das Wahrzeichen des neuen Rautenstrauch-Joest-Museums- Kulturen der Welt, in: Kölner Museums-Bulletin, Heft 01/2009, Köln 2009, S. 2–11.
- Engelhard 2010 Engelhard, Jutta Beate: Rautenstrauch-Joest Museum reopens in Cologne, in: Tribal Art. Quarterly Magazine of the Art, Culture, and History of traditional peoples and New World civilizations, Autumn 2010, Arquennes 2010, S. 60–65.
- Engelhard/Bechhaus-Gerst 2010 Engelhard, Jutta Beate/ Bechhaus-Gerst, Marianne (Hg.): Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt, Köln 2010.
- Epple 2013 Epple, Angelika: Schwarz auf Weiß: Das Kölner Unternehmen Stollwerk im kolonialen Kontext, in: Bechhaus-Gerst, Marianne/ Horstmann, Anne-Kathrin (Hg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln, u. a. 2013, S. 73–78.
- ErlI 2011 ErlI, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart/Weimar 2011.
- Eser/Farrenkopf/Kimmel/Saupe/Warnke 2017 Eser, Thomas/Farrenkopf, Michael/Kimmel, Dominik/Saupe, Achim/Warnke, Ursula (Hg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht, Mainz 2017.
- Fabian 1983 Fabian, Johannes: Time and the Other. How anthropology makes its Object. New York 1983.
- Fabian 2002 Fabian, Johannes: Time and the Other. How anthropology makes its Object. New York 2002, (Reprint of the version from 1983).
- Falckenberg 2012 Falckenberg, Pablo: Zwischen Funktion und Wirkung. Zur aktuellen Situation der Museumsarchitektur in Deutschland, in: Museumskunde, Band 77, Heft 1/2012, Berlin 2012, S. 88–94.
- Falke 1907 Falke, Otto von: Führer durch das Kunstgewerbe-Museum der Stadt Cöln, Köln 1907.
- Feest 2002 Feest, Christian F.: Menschen, Masken und Moneten: Ethnologische Museen und Moral, in: Museumskunde 67, (2002), Berlin u. a., S. 82–91.
- Fehr 1998 Fehr, Michael (Hg.), Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs, Köln 1998.

- Fenner 2010 Fenner 2010, in: Jutta Beate Engelhard/Marianne Bechhaus-Gerst (Hg.): Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt, Köln 2010, S. 37–46.
- Fischer 1913a Fischer, Adolf: Zur Eröffnung des Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, in: Sonderdruck aus »Der Cicerone«, V. Jahrgang, 1913, Heft 20, Leipzig 1913.
- Fischer 1913b Fischer, Adolf: Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln. Bearbeitet von dem Direktor Prof. Adolf Fischer, Köln 1913.
- Fischer 1915 Fischer, Adolf: Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln. Bearbeitet von dem Direktor Prof. Adolf Fischer, Köln³1915.
- Fischer 1927 Fischer, Adolf: Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln. Bearbeitet von dem Direktor Prof. Adolf Fischer, Köln⁴1915.
- Fischer 2012 Fischer, Hans: Ethnologie als wissenschaftliche Disziplin, in: Bettina Beer/Hans Fischer (Hg.): Ethnologie. Einführung und Überblick, Berlin⁷2012, S. 13–31.
- Fischer-Wieruszowski 1922 Fischer-Wieruszowski, Fireda: Das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg.: 1944, S. 33–43, Darmstadt 1922.
- Fleming 1974 Fleming, McClung E.: Artifact Study: A proposed Model, in: Winterthur Portfolio, Winterthur (U.S.A.) 1974 (Vol.9), S. 153–161.
- Flügel 2009 Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Darmstadt²2009.
- Flury-Lemberg 1995 Flury-Lemberg, Mechthild: Das Reliquiar für die Reliquiare vom Heiligen Rock Christi, in: Erich Aretz (Hg.): Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi, Trier 1995, S. 691–708.
- Förster 2012 Förster Till: Kunsttechnologie, in: Bettina Beer/Hans Fischer (Hg.): Ethnologie. Einführung und Überblick, Berlin⁷2012, S. 237–253.
- Förster 2013 Förster, Larissa: Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte oder

- postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum?, in: Bierschenk, Thomas/Krings, Mathias/Lentz, Carola(Hg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert. Berlin 2013 S. 189–210.
- Förster/Edenheiser/Fründt/Hartmann 2018 Förster, Larissa/Edenheiser, Iris/Fründt, Sarah/Hartmann, Heike (Hg.): Provenienzforschung in ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte, Berlin 2018.<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/19769/Provenienzforschung.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Zuletzt eingesehen am 05.04.2018.
- Foucault 1974 Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M., S. 22.
- Foucault 1987 Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie der Historie, in: Von der Subversion des Wissens, Frankfurt a. M. 1987, S. 69–90.
- Foucault 1990 Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hrsg. von Karlheinz Barck, Leipzig 1990, 34-46.
- Foucault 2005 Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«, in: Ders. Dits et écrits. Schriften. Hg. von Daniel Defert/François Ewald, Frankfurt a. M. Bd. 4, 2005, S. 931–942.
- Franckenberg 2012 Franckenberg, Pablo von: Zwischen Funktion und Wirkung. Zur aktuellen Situation der Museumsarchitektur in Deutschland, in: Museumskunde, Band 77, 1/2012. Berlin 2012, S. 88–94.
- Frey 1988 Frey, Bruno, S.: »Superstar museums: an economic analysis«, in: Journal of cultural economics, 22. Jg., 2/3, Berlin, S.113–125.
- Fromm/Gloding/Reksal 2014 Fromm, Anette B./Golding, Viv/Reksal, Per B. (Hg.): Museum and Truth, Cambridge 2014.
- Froschauer 2009 Froschauer, Ulrike: Artefaktanalyse, in: Kühl, Stefan/Strodtholz, Petra/Taffertshofer, Andreas (Hg.): Handbuch der Organisationsforschung. Quantitative und Qualitative Methoden, Wiesbaden 2009.
- Gadamer 1995 Gadamer, Hans-Georg: Der Kunstbegriff im Wandel, in: Bonnet, Anne-Marie/Kopp-Schmidt, Gabriele (Hg.): Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, 1995, S. 88–112.

- Gaethgens 1992 Gaethgens, Thomas W.: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche, München 1992.
- Gaethgens/Paul 1997a Gaethgens, Thomas W./Paul, Barbara (Hg.): Mein Leben Wilhelm von Bode, I Textband, bearb. von Paul, Barbara/Stockhauen, Tilmann von/Müller, Michael /Kornmeier, Uta, Berlin 1997.
- Gaethgens/Paul 1997b Gaethgens, Thomas W./Paul, Barbara (Hg.): Mein Leben Wilhelm von Bode, II Kommentarband, bearb. von Paul, Barbara/Stockhauen, Tilmann von/Müller, Michael /Kornmeier, Uta, Berlin 1997.
- Gauthier/La Cour 2014 Gauthier, David/ La Cour, Erin: Coding/Decoding the Archive, in: Chambers, Iain/Angelis, Alessandra de/ Ianniciello, Celeste/Orabona, Mariangela/Quadraro, Michaela (Hg.): The Post-colonial Museum. The Arts of Memory and the pressures of history, Farnham, Burlington 2014, S. 229–239.
- Geertz 1983 Geertz, Clifford: Local knowledge. Further essays in interpretative Anthropology, New York 1983.
- Geisbusch 2012 Geisbusch, Jan: For your eyes only? The magic touch of relics, in: Sandra H. Dudley (Hg.): Museum Objects. Experiencing the Property of Things, London 2012, S. 202–213.
- Gerhards 2009 Gerhards, Albert: Eine geplatzte Liaison? Zu einer Tagung über das Verhältnis von Kirche und Kunst in Bonn, in: Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 62, Regensburg 2009, S. 306–308.
- Gerhards 2013 Gerhards, Albert: »Wo Euer Schatz ist, da ist Euer Herz«. Vom verantworteten Umgang mit Kirchenschätzen, in: Bayer, Clemens M.M./Seidler, Martin/Struck, Martin (Hg.) im Auftrag des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen: Schatzkunst in rheinischen Kirchen und Museen, Regensburg 2013, S. 31–37.
- Gesser/Handschin/Janelli/Lichtensteiger 2012 Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Janelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.): Das Partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User

- Gillmann 2016
Generated Content, Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012.
Gillmann, Ursula, in: Die lehrreiche Ausstellung, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 257–261.
- Gladigow 2014
Gladigow, Burkhard: Europäische Religionsgeschichte der Neuzeit, in: Kippenberg Hans G./Rüple, Jörg/ Stuckrad, Kocku von: Europäische Religionsgeschichte, Leiden 2014, S. 442–467.
[http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/*-a0988000.
Brill Online Resource. Zuletzt eingesehen am 04.07.2016].
- Gmeiner/Pirhofer 1985
Gmeiner, Astrid/Pirhofer, Gottfried: Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung, Salzburg, Wien 1985.
- Godelier 2006
Godelier, Maurice: Die Vision: Einheit von Kunst und Wissenschaft im Musée du Quai Branly, in: Grewe, Cordula (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart 2006, S. 215–230.
- Goede-Montalván 2015
Goede-Montalván, Peggy: Museen der »Weltkulturen« oder Museen »zwischen den Welten«?, in: Kraus, Michael/Noack, Karoline: Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015, S. 169–183.
- Goepper 1983
Goepper, Roger: Museum für Ostasiatische Kunst Köln. Braunschweig 1983.
- Goepper 1987
Goepper, Roger: Museum für Ostasiatische Kunst. Kunstwerke aus China, Korea und Japan, in: Noelke, Peter (Hg.): Kölner Museumsführer. Der Schlüssel zu den 30 Kölner Museen, Köln 1987, S. 240–243.
- Göhlich 2010
Göhlich, Michael: Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur Kontexte und Spuren einer postkolonialen Identitätstheorie, in: Jörissen, Benjamin/Zirfas, Jörg (Hg.): Schlüsselwerke der Identitätsforschung, Wiesbaden 2010, S. 315–330.
- Gohr 1986
Gohr, Siegfried: Museum Ludwig Köln. Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart; [anlässlich der Eröffnung des neuen Museum Ludwig am 6. September 1986], München 1986.

- Gottowik 1997
Gottowik, Volker: Konstruktion des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation, Berlin, 1997.
- Grasskamp 1981
Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.
- Grasskamp 2006
Grasskamp, Walter: Sonderbare Museumsbesuche. Von Goethe bis Gernhardt, gesammelt und kommentiert von Walter Grasskamp, München 2006.
- Grasskamp 2014
Grasskamp, Walter: André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München 2014.
- Grasskamp 2016
Grasskamp, Walter: Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion, München 2016.
- Greenblatt 1991
Greenblatt, Stephen: Resonance and Wonder, in: Karp, Ivan/Lavine, Steven D.: Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington D.C. 1991, S. 42–56.
- Grewe 2006
Grewe, Cordula (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart 2006.
- Grewe 2006a
Grewe, Cordula: Between art, artifact, and abstraction: the ethnographic object and its appropriation in western culture, in: Grewe, Cordula (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart 2006, S. 9–43.
- Grimes 1992
Grimes, Ronald L.: Sacred objects in museum spaces, in: Studies in Religion/Sciences Religieuses (Jg. 21, H. 4), Toronto S. 419–430.
- Grimes 2011
Grimes, Ronald L.: The Journey of objects, art and beliefs, in: Material Religion, Heft 1, 72011.
- Groschwitz 2015
Groschwitz, Helmut: Und was ist mit Europa? Zur Überwindung der Grenzen zwischen »Europa« und »Außer-Europa« in den ethnologischen Sammlungen Berlins, in: Kraus, Michael/Noack, Karoline: Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015, S. 205–225.
- Grossberg 1992
Grossberg, Lawrence (Hg.): Cultural Studies, New York 1992.

- Grossmann 2018
Grossmann, Alyssa: Kontrafaktische Provokationen im ethnographischen Archiv. Knopf, Eva/Lembcke, Sophie/Recklies, Mara (Hg.): Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film, Bielefeld 2018.
- Groys 1997
Groys, Boris: Logik der Sammlung, in: Logik der Sammlung. Am Ende eines musealen Zeitalters, München, Wien 1997.
- Gundermann 2004
Gundermann, Rita: Der Sarotti-Mohr. Die bewegte Geschichte einer Werbefigur. Berlin 2004.
- Guz/Hatoum/Kamel 2010
Guz, Lidia/ Hatoum, Rainer /Kamel, Susan (Hg.): From Imperial Museum to Communication Centre? On the new role of museums as mediators between science and non-western societies, Würzburg 2010.
- Haar 2016
Haar, Frauke von der: Schaumagazin und Studiensammlung, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 246–248.
- Habsburg-Lothringen 2009
Habsburg-Lothringen, Bettina: Dauerausstellungen. Dilemma und Potential der ständigen Ausstellungen, in: Neues Museum. Die Österreichische Museumszeitschrift 09/3, S. 6–9. [http://www.museumsbund.at/uploads/neues_museum_archiv/2009_3.pdf], zuletzt eingesehen am 13.07.2017.
- Habsburg-Lothringen 2012
Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglicht auf ein Format, Bielefeld 2012.
- Habsburg-Lothringen 2012a
Habsburg-Lothringen, Bettina: Dauerausstellungen. Erbe und Alltag, in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglicht auf ein Format, Bielefeld 2012, S. 9–18.
- Hahn 2005
Hahn, Hans-Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung, Berlin 2005.
- Hahn 2014
Hahn, Hans-Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung, Berlin 2014.
- Hahn 2017
Hahn, Hans-Peter (Hg.): Ethnologie und Weltkulturmuseum. Positionen für eine offene Weltansicht, Berlin 2017.

- Hahn 2018 Hahn, Hans-Peter: Dinge erkennen. Materialität und die Formierung der Ethnologie als Wissenschaft, in: Markus Hilgert/Kerstin P. Hofmann/Henrike Simon (Hg.): Objekt epistemologien. Zur Vermessung eines transdisziplinären Forschungsraums, Berlin 2018, S. 69–88.
- Hall 2002 Hall, Stuart: Cultural representation and signifying practices, London ²2002.
- Hall/Kristeva 1997 Hall, Stuart/Kristeva, Julia: The Work of Representation, Cultural Representations and Signifying Practices, London u. a., 1997.
- Haller/Rodekohr 2010 Haller, Dieter/Rodekohr, Bernd: dtv-Atlas. Ethnologie, München ²2010.
- Hampp/Schwan 2017 Hampp, Constanze/Schwan, Stephan: Authentizität in der Wahrnehmung und Bewertung von Museumsobjekten. Ergebnisse empirischer Besucherstudien aus dem Deutschen Museum in München, in: Eser, Thomas/Farrenkopf, Michael/Kimmel, Dominik/Saupe, Achim/Warnke, Ursula (Hg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht, Mainz 2017, S. 89–100.
- Harris 2017 Harris, Jonathan: The Global Contemporary Art World, Hoboken/Oxford 2017.
- Harris/O’Hanlon 2013 Harris, Clare/O’Hanlon, Michael: The future of the ethnographic museum, in: Anthropology today, Vol. 29 No. 1, West Sussex (UK) 2013, S. 8–12.
- Hartmann 2016 Hartmann, Heike: Koloniale Sammlungen, kolonialer Blick, in: Ausst.-Kat. 2016: Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart, hg. v. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2016, 219.
- Hartung 2010 Hartung, Olaf: Kleine deutsche Museums-geschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2010.
- Hatoum 2010 Hatoum, Rainer: Musealizing Dialogue, in: Lidia Guz/Rainer Hatoum/Susan Kamel (Hg.): From Imperial Museum to Communication Centre? On the new role of museums as mediators between science and non-western societies, Würzburg 2010, S. 121–136.
- Heesen 2010 Hessen, Anke te: Das Bild der unendlichen Menge, in: Ausst.-Kat. Berlin 2010: WeltWissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin, eine

- Ausstellung im Rahmen des Berliner Wissenschaftsjahres 2010 Martin-Gropius-Bau, 24.09.2010–09.01.2011, München 2010, S. 88–95.
- Heesen 2013
Heesen, Anke te: Theorien des Museums. Zur Einführung, Hamburg ²2013.
- Heesen/Spary 2001
Heesen, Anke te/Spary, E. C.: Sammeln als Wissen, in: Heesen, Anke te/Spary, E. C.: Sammeln als Wissen. Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung, Göttingen 2001, S. 7–21.
- Heimann 1914
Die Erweiterungsbauten des Kunstgewerbemuseums in Köln, in: Die Denkmalpflege, herausgegeben von der Schriftleitung des Zentralblattes der Bauverwaltung, W. Wilhelmstraße 79a, 16. Jahrgang, Nr. 14, (1914), Berlin, S. 105–111.
- Hein 2006
Hein, Carola: National traditions and foreign influences in the architecture and urban form of China and Japan, *Journal of urban history*, Vol. 32 No. 3, March 2006, Thousand Oaks, CA, 2006, S. 491–497, DOI: 10.1177/0096144205282572
© 2006 Sage Publications.
<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0096144205282572>. Zuletzt eingesehen am 15.03.2017.
- Henderson 2001
Henderson, Justin: *Museum architecture*, Gloucester, Mass. (U.S.A.) 2001.
- Henkel/Scheele/Walz 2016
Henkel, Mathias/Scheele, Friedrich/Walz, Markus: 23. Lokalität als Thema: Orts-, Stadt- Regionalmuseen, in: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 107–113.
- Hericks 2006
Hericks, Nickola: *Das Kindermuseum – Spielplatz oder Lernort? Pädagogische Grundlagen, geschichtliche Entwicklung und Analyse von Konzepten*, Berlin 2006.
- Hermann/Klenke/Dickhardt 2009
Hermann, Elfriede/Klenke, Karin/Dickhardt, Michael (Hg.): *Form, Macht, Differenz. Motive und Felder ethnologischen Forschens*, Göttingen 2009.
<http://www.univerlag.uni-goettingen.de/bitstream/handle/3/isbn-978-3-940344-80-9/FormMachtDifferenz.pdf?sequence=1>. E-Publication, Universitätsverlag Göttingen. [Zuletzt eingesehen am 06.02.2017].

- Hetherington 2015
Hetherington, Kevin: Foucault and the Museum, in: Witcomb, Andrea/Message, Kylie (Hg.), [Volume Editors]: Museum Theory. The International Handbooks of Museum Studies, [General Editors: MacDonald, Sharon/Rees Leahy, Helen], Chichester 2015, S. 21–40.
- Hilgert/Hofmann/Simon2018
Markus Hilgert/Kerstin P. Hofmann/Henrike Simon (Hg.): Objekt epistemologien. Zur Vermessung eines transdisziplinären Forschungsraums, Berlin 2018.
- Himmelheber 2014
Himmelheber, Clara: Objektlos, aber nicht gegenstandslos. Die Präsentation von Gegenwart in der Dauerausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt, in: Elpers, Sophie/Palm, Anna: Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen, Bielefeld 2014, S. 165–176.
- Hoffmann 1999
Hoffmann, Hilmar (Hg.): Das Guggenheim Prinzip, Köln 1999.
- Hoffmann 1999a
Hoffmann, Hilmar: Das Prinzip Guggenheim, in: Hoffmann, Hilmar (Hg.): Das Guggenheim Prinzip, Köln 1999, S.11–31.
- Hoffmann 2012
Hoffmann, Beatrix: Das Museumsobjekt als Tausch- und Handelsgegenstand. Zum Bedeutungswandel musealer Objekte im Kontext der Veräußerungen aus dem Sammlungsbestand des Museums für Völkerkunde Berlin, Berlin 2012.
- Hoffmann 2015
Hoffmann, Beatrix: Partizipative Museumsforschung und digitale Sammlungen: Chancen und Grenzen, in: Kraus, Michael/Noack, Karoline: Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015, S. 186–204.
- Hog 1981
Hog, Michael: Ziele und Konzeptionen der Völkerkundemuseen in ihrer historischen Entwicklung, Frankfurt am Main 1981.
- Holzmann 2016
Holzmann, Kathrin Louise: Sammler und Museen. Kooperationsformen der Einbindung von privaten zeitgenössischen Kunstsammlungen in die deutsche Museumslandschaft, Wiesbaden 2016.

- Hooper-Greenhill 1989 Hooper-Greenhill, Eilean: The Museums in the Disciplinary Society, in: Pearce J.: Museum Studies in a Material Culture, Leicester 1989.
- Hooper-Greenhill 1992 Hooper-Greenhill, Eilean: Museums and the shaping of knowledge, London 1992.
- Horstmann 2015 Horstmann, Anne-Kathrin: Wissensproduktion und koloniale Herrschaftslegitimation an den Kölner Hochschulen: Ein Beitrag zur Dezentralisierung der deutschen Kolonialwissenschaften, Frankfurt a. M. 2015.
- Howard 2009 Howard, Pamela: What is scenography?, London u. a., 2009.
- Hudson 1975 Hudson, Kenneth: A social history of museums. What the visitors thought, London 1975.
- Hudson 1977 Hudson, Kenneth: Museums for the 1980s. A survey of World Trends, London 1977.
- Huggan 2013 Huggan, Graham: The Oxford Handbook of Postcolonial Studies. Oxford 2013.
- Hunov 1978 Hunov, John: Das ungesehene schlechte Bild. Das ist mein Traum, Interview mit Per Kirkeby, in: Kunstforum (1978), Band 25, S. 112–127.
- Iden 1999 Iden, Peter: Ein Museum ein Weltreich, in: Hoffmann, Hilmar (Hg.): Das Guggenheim Prinzip, Köln 1999, S. 92–136.
- Jammal 2014 Jammal, Elias (Hg.): Kultur und Interkulturalität. Interdisziplinäre Zugänge, Wiesbaden 2014.
- Jardine 2001 Jardine, Nicholas: Sammlung, Wissenschaft, Kulturgeschichte, in: Heesen, Anke te/Spary, E. C.: Sammeln als Wissen. Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung, Göttingen 2001, S. 199–223.
- Joachimides 2001 Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001.
- Joest 1895 Joest, Wilhelm, Welt-Fahrten. Beiträge zur Länder- und Völkerkunde, Bd.2, Berlin 1895.
- John/Dauschek 2008 Hartmut John/Anja Dauschek (Hg.): Museen neu denken. Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit, Bielefeld 2008.
- Jung 2003 Sabine Jung (Hg.): Neue Wege der Museumspädagogik

- Jurica 2014
Publikation zu einer internationalen Fachtagung des Arbeitskreises Selbstständiger Kultur-Institute e. V. – AsKI im Museumszentrum Lorsch; Fachtagung am 25./26. April 2002, Bonn 2003. Jurica, Ivan: European Museum and the Schizophrenia of Capital, in: Chambers, Iain/Angelis, Alessandra de/ Ianniciello, Celeste/Orabona, Mariangela/Quadraro, Michaela (Hg.): The Post-colonial Museum. The Arts of Memory and the pressures of history, Farnham, Burlington 2014, S. 137–145.
- Kaebelmann 2012
Kaebelmann, Iris: Installation, Interaktion und Information: Neue Medien im Rautenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt, in: Museumskunde, Band 77, 1/12, Berlin 2012, S. 14–18.
- Kaiser/Krankenhagen/Poehls 2012
Kaiser, Wolfram/Krankenhagen, Stefan/Poehls, Kerstin: Europa ausstellen. Das Museum als Praxisfeld der Europäisierung, Köln u. a. 2012.
- Kamel 2004a
Kamel, Susan: Museen als Agenten Gottes oder „0:0 Unentschieden“?, in: Peter J. Bräunlein (Hg.): Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum, Bielefeld 2004, S. 97–118.
- Kamel 2004b
Kamel, Susan: Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen. Black Kaaba meets White Cube, Wiesbaden 2004.
- Karentzos 2017
Karentzos, Alexandra: Was ist schon eine Milliarde für einen Louvre? Institutionskritik und postkoloniale Perspektiven, in: Schütz, Heinz: Museumsboom – Wandel einer Institution, Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst. Köln 2017, S. 82–89.
- Kat. Köln 1965
Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1965: Wallraf-Richartz-Museum. Der Stadt Köln, Verzeichnis der Gemälde, Köln 1965.
- Kat. Köln 1968
Schnütgen-Museum der Stadt Köln (Hg.): Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl, Köln 1968.
- Kat. Köln 2018a
Museum Schnütgen – Handbuch zur Sammlung, Woelk, Moritz/Beer, Manuela (Hg.): Köln 2018.
- Kat. Köln 2018b
Dziewior, Yilmaz (Hg.)/Czerlitzki, Anna: Museum Ludwig. Kunst 20./21. Jahrhundert. Sammlung Malerei, Skulptur, Neue Medien, Köln 2018.

- Kazeem 2009
Kazeem, Belinda: Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickung in neokoloniale Argumentationsmuster, in: Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 43–59.
- Kazeem/Martinz-Turek/Sternfeld 2009
Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009.
- Keane 2001,
Keane, Webb: Money is no Object: Materiality, Desire, and Modernity in an Indonesian Society, in: Fred Myers (Hg.): The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture, Santa Fe, Oxford 2002, S. 65–90.
- Kemp 1987
Kemp Wolfgang: Kunst wird gesammelt, in: Busch, Werner (Hg.): Funk Kolleg Kunst. Bd. 1: Eine Geschichte der Kunst im Wandel der Funktionen, München 1987, S. 205–229.
- Kier 2008
Kier, Hiltrud: Reclams Städteführer Köln, Stuttgart 2008.
- Kier 2014
Kier, Hiltrud: Die romanischen Kirchen in Köln. Führer zur Geschichte und Ausstattung, Köln, 2014.
- Kier/Krings 1984
Der Oberstadtdirektor der Stadt Köln (hg.), Kier, Hiltrud/Krings, Ulrich (Redaktion): Stadtspuren – Denkmäler in Köln. Herausgegeben von der Stadt Köln. Der Oberstadtdirektor/Stadtkonservator, Band 3, Köln: Die romanischen Kirchen im Bild. Architektur, Skulptur, Malerei, Graphik, Photographie, Köln 1984.
- Kilger 2011
Gerhard Kilger (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen V. Raum u. Wahrnehmung, Bewegte Räume, Beiträge zu den Kolloquien der DASA ... 10. „Raum und Wahrnehmung“ vom 27. bis 29. Januar 2010, 11. „Bewegte Räume“ vom 26. bis 28. Januar 2011 (DASA der Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin), Essen 2011.
- Kilp 2016
Kilp, Birgit: Josef Haubrich. Ein Anwalt der Kunst, Der Kölner Rechtsanwalt, Politiker und Sammler (1889–1962) im Spiegel von Dokumenten, Zeitzeugenberichten und Selbstzeugnissen, Köln 2016.
- Kirchberg 2016
Kirchberg, Volker: Gesellschaftliche Funktionen von Museen im Zeichen sozialer Verantwortung, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum.

- Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 300–304.
- Kirshenblatt-Gimblett 1991
Kirshenblatt-Gimblett 1991: Objects of Ethnography, in: Karp, Ivan/Lavine Steven D. (Hg.): Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display, Washington DC 1991, S. 386–443.
- Kjørup 2009
Kjørup, Søren: Semiotik, Köln/Weimar/Wien 2009.
Quelle: <https://www.utb-studi-e-book.de/Viewer2.0/pdfviewer/index/viewer?isbn=9783838530390&access=3b5c1278ab2710a4821c6a78ad266e32&code=dbafd8581b17aad743ca8d34e0db3f26&q=&lang=de&key=&page=&label=A&prodId=329&hash=c580c3d5e83c311870bdfa489c7275db&token=c580c3d5e83c311870bdfa489c7275db×tamp=dbafd8581b17aad743ca8d34e0db3f26>. Zuletzt eingesehen am 11.06.2019.
- Klein 1987
Klein, Lieselotte: Museum für Ostasiatische Kunst. Kunstwerke aus China, Korea und Japan, in: Noelke, Peter (Hg.): Kölner Museumsführer. Der Schlüssel zu den 30 Kölner Museen, Köln 1987, S. 240–263.
- Klemm 1838
Klemm, Gustav: Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, Zerbst 1838.
- Klesse 1981
Klesse, Brigitte: Kunstgewerbemuseum Köln. Die großen Stifter des Kunstgewerbemuseums, Köln 1981.
- Klesse 1987
Klesse, Brigitte: Museum für angewandte Kunst, in: Noelke, Peter (Hg.): Kölner Museumsführer. Der Schlüssel zu den 30 Kölner Museen, Köln 1987, S. 222–237.
- Klesse 1988
Klesse, Brigitte: Hundert Jahre Museum für Angewandte Kunst, Hundert Jahre Mäzenatentum, Kölner Museums-Bulletin, Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Sonderheft; 1988,[2], Köln 1988.
- Klesse/Dietrich/Krause/Lom/Lueg/Bock 1989
Klesse, Brigitte: A. Auftrag und Konzept des Museums, in: Dietrich, Gerhard/Klesse, Brigitte/Krause, Jürgen/Lom, Walter von/Lueg, Gabriele/Bock, Gisela Reineking von: Museum für Angewandte Kunst Köln. Ein Wegweiser von A bis Z, Köln 1989, S. 8 f.

- Kluge-Pinsker 2017 Kluge-Pinsker, Antje: Die Replik der „Cathedra Petri“ im Römisch-Germanischen-Zentralmuseum (RGZM). Ein Objekt, seine Repliken und ihr Publikum, in: Eser, Thomas/Farrenkopf, Michael/Kimmel, Dominik/Saupe, Achim/Warnke, Ursula (Hg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht, Mainz 2017, S. 103–110.
- Knacker 2016 Knacker, Katharina: Mission Museion. Museen der katholischen Kirche im deutschsprachigen Raum, Bielefeld 2016.
- Knirim 2016 Knirim, Helmut: Abgrenzungsfeld private Kunstsammlung, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 172–176.
- Knopf/Lembcke/Recklies 2018 Knopf, Eva/Lembcke, Sophie/Recklies, Mara (Hg.): Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film, Bielefeld 2018.
- Kohl 2003 Kohl, Karl-Heinz: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, München 2003.
- Kohl 2005 Kohl, Karl-Heinz: Sakrale Objekte im Museum, in: Udo Liebelt/ Folker Metzger (Hg.): Vom Geist der Dinge: Das Museum als Forum für Ethik und Religion [Dokumentation der Fachtagung „Vom Geist der Dinge. Das Museum als Forum für Ethik und Religion“], Bielefeld 2005, S. 29–38.
- Kohl 2010 Kohl, Karl-Heinz: Zwischen Kunst und Kontext. Zur Renaissance des Völkerkundemuseums, (Vorgetragen in der Festsitzung der Wissenschaftlichen Gesellschaft am 7. Oktober 2009). Stuttgart 2010.
- Kohl 2012 Kohl, Karl-Heinz: Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden, München 2012.
- Kohl/Kramer/Möller/Sievernich/Völger 2019 Kohl, Karl-Heinz/ Kramer, Fritz/ Möller, Johann Michael/ Sievernich, Gereon/Völger, Gisela: Das Humboldt Forum und die Ethnologie, Frankfurt a. M. 2019.
- Köhle-Hezinger 2009 Köhle-Hezinger, Christel: Religion zur Schau, Frömmigkeit zur Sammlung? Zur öffentlichen Wahrnehmung im Museum, in: Anja Schöne (Hg.): Dinge – Räume – Zeiten. Religion und Frömmigkeit als Ausstellungsthema, Münster u. a. 2009, S. 15–24.

- Koloss 1999
Koloss, Hans-Joachim: Traditionelle afrikanische kunstwissenschaftliche Erfassung und ästhetische Bewertung, in: Ausst.-Kat. 1999: Afrika – Kunst und Kultur. Meisterwerke afrikanischer Kunst, hg. v. Hans-Joachim Koloss, Museum für Völkerkunde Berlin, München u. a. 1999.
- König 1999
König, Gabriele: Kinder- und Jugendmuseen. Genese und Entwicklung einer Museumsgattung. Impulse für ein besucherorientiertes Museumskonzept, Fulda, 1999.
- König 2001
König, Kaspar (Hg.): Museum unserer Wünsche, Köln 2001.
- König 2001a
König, Kaspar: Ein Wunsch bleibt immer übrig, in: König, Kaspar (Hg.): Museum unserer Wünsche, Köln 2001, S. 7.
- König 2016
König, Gabriele: 32. Kindermuseen, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 148–151.
- König 2016a
König, Viola: Renaming Ethnographic Museums. Implications and Strategies for the Presentation of the Collection: The Example of the Humboldt Forum in Berlin, in: Positioning Ethnological Museums in the 21st Century, Museumskunde, Band 81, 1/2016, Berlin 2016, S. 80–86.
- Korff 1970
Korff, Gottfried: Heiligenverehrung in der Gegenwart. Empirische Untersuchungen in der Diözese Rottenburg, Tübingen 1970.
- Korff 2007a
Korff, Gottfried: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln/Weimar/Wien 2007.
- Korff 2007b
Korff, Gottfried: Die Mitrailleuse als Semiophor oder: Was im Museum präsent ist, in: O'Brien, Ruairi (Hg.) für das Erich-Kästner-Museum: Das Museum im 21. Jahrhundert, Dresden 2007.
- Kossmann 2014
Klesse, Brigitte: Hundert Jahre Museum für Angewandte Kunst, Hundert Jahre Mäzenatentum, Kölner Museums-Bulletin, Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Sonderheft; 1988,[2], Köln 1988.
- Köstering 2016
Köstering, Susanne: Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert, in: Walz, Markus

- (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 52–57.
- Kramer 1995
Kramer, Karl-Sigismund: Dingbedeutsamkeit. Zur Geschichte des Begriffs und seines Inhaltes, in: Mauré, Herrmann (Hrsg.): Realität und Bedeutung der Dinge im zeitlichen Wandel. Werkstoffe: Ihre Gestaltung und ihre Funktion (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1995) Nürnberg 1995, S. 22–32.
- Kramer 2001
Kramer, Dieter: Museumswesen, in: Brednich Rolf W.: Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, Berlin 2001.
- Kramer 2005
Kramer, Dieter: Alte Schätze und neue Welt-sichten. Museen als Orientierungshilfe in der Globalisierung, Frankfurt am Main 2005.
- Krämpfe 2015
Kramper, Andrea: Storytelling für Museen. Herausforderungen und Chancen, Bielefeld 2017.
- Kraus 2015
Kraus, Michael: Abwehr und Verlangen? Anmerkungen zur Exotisierung ethnologischer Museen, in: Kraus, Michael/Noack, Karoline: Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015, S. 228–253.
- Kraus/Noack 2015
Kraus, Michael/Noack, Karoline: Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015.
- Kraus/Winnekes/Surmann/Steinmann 2010
Kraus, Stefan/Winnekes, Katharina/Surmann, Ulrike/Steinmann, Marc: Das Museum als ästhetisches Labor, in: Dies. (Hg.): Auswahl Zwei, erschienen anlässlich der 4. Jahresausstellung „Noli me tangere“, Köln 2010, S. 11–23.
- Kraus/Winnekes/Surmann/Steinmann 2010a
Kraus, Stefan; Winnekes, Katharina; Surmann, Ulrike; Steinmann, Marc: Kolumba Werkhefte und Bücher. Band 35 anlässlich der Ausstellung „Noli me tangere“, Köln 2010.
- Kravagna 2009
Kravagna, Christian: Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum., in Kazeem, Belinda/ Martinz-Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 131–142.
- Kravagna 2015
Kravagna, Christian: Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, in Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Jg. 9, H. 1, Bielefeld 2015, S. 95–100.

- Kreidler 1987
Kreidler, Richard: Museum Ludwig. Malerei und Skulptur des 20. Jahrhunderts, in: Zehnder, Frank-Günther: Wallraf-Richartz-Museum, in: Noelke, Peter (Hg.): Kölner Museumsführer. Der Schlüssel zu den 30 Kölner Museen, Köln 1987, S. 52–83.
- Kreinath 2015
Kreinath, Jens: Museality, in: Stuckrad, Kocku von/Segal, Robert (Hg.): Vocabulary for the Study of Religion, Leiden 2015, S. 481–484.
- Krischel 2008a
Krischel, Roland: Neues Mittelalter im Wallraf, in Kölner Museums-Bulletin, 3/2008, Köln 2008, S. 6–16.
- Krischel 2008b
Krischel Roland: Mediensynthesen in der spätmittelalterlichen Sakralkunst: Das Altarbild als Kulisse für liturgische Gegenstände und Handlungen. Mit einem Beitrag von Tobias Nagel, in Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Vol. 69 (2008), Köln 2008, S. 73–168.
- Kröger 2001
Kröger, Martin: [Der Diplomat]. Mit Eifer ein Fremder – Im Auswärtigen Dienst, in: Teichmann, Gabriele/Vögler, Gisela (Hg.): Faszination Orient. Max von Oppenheim, Forscher • Sammler • Diplomat, Köln 2001, S. 106–139.
- Krüger 2015
Krüger, Florian: Corporate Storytelling. Theorie und Empirie narrativer Public Relations in der Unternehmenskommunikation, Wiesbaden, 2015.
- Kubach-Reutter 1985
Kubach-Reutter, Ursula: Überlegungen zur Ästhetik in der Ethnologie und zur Rolle der Ästhetik bei der Präsentation völkerkundlicher Ausstellungsgegenstände. Eine Studie zur Museumsethnologie, Nürnberg 1985.
- Kugele/Wilkens 2011
Kugele, Jens/ Wilkens, Katharina: Relocating Religion(s) – Museality as a Critical Term for the Aesthetics of Religion: Introduction, in: Journal of Religion in Europe 4(1), Leiden 2011, S. 7–13.
- Kunz-Ott 2012
Hannelore Kunz-Ott (Hg.): Mit den Ohren sehen. Audioguides und Hörstationen in Museen und Ausstellungen, Berlin u. a. 2012.
- Kunz-Ott 2012a
Kunz-Ott, Hannelore: Von Tante Schnägg, Ufos und springenden Pferden. Audioguides von, mit und für Kinder und Jugendliche, in: Hannelore Kunz-Ott (Hg.): Mit den Ohren sehen.

- Audioguides und Hörstationen in Museen und Ausstellungen, Berlin u. a. 2012, S. 39–41.
- Ladleif 1998
Ladleif, Christiane: Marcel Duchamp. Boîte-en-Valise. Multiple (Serie A–G, zwischen 1936–1971 [?] produziert) Westfälisches Landesmuseum Münster, in: Fehr, Michael (Hg.), Open Box: künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs, Köln 1998, S. 130–131.
- Lasar 2010
Lasar, Petra: Kulturzentrum im Kulturquartier am Neumarkt Köln mit den Museen Schnütgen und Rautenstrauch-Joest, in: AZ/Architekturzeitung. [Online-Version].
<http://schweiz.architekturzeitung.com/architektur/architektur-deutschland/1259-kulturzentrum-im-kulturquartier-am-neumarkt-mit-den-museen-schnuetgen-und-rautenstrauch-joest.html>.
Zuletzt eingesehen am 20.02.2013.
- Latham 2016
Latham, Kiersten F.: Jungles, Rabbit Holes and Wonderlands: Comparing conceptions of museality and document, Proceedings from the Document Academy: Vol. 3: Iss. 1, Article 9, Akron 2016.
- Latour 2007
Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2007 (Originalausgabe: *Reassembling The Social*. Oxford, 2005).
- Laube 2011
Laube, Stefan: Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum, Berlin 2011.
- Le Fur 2006
Le Fur, Yves: Songes d’horizons, in: D’un regard l’ autre. Histoire des regards européens sur l’ Afrique, l’Amérique et l’ Océanoe, hg. von ebd., Paris: Musée du Quai Branly 2006, S. 12–15.
- Lechner 2008
Lechner, Gregor OSB: Zum Stellenwert kirchlicher Museen im allgemeinen musealen Kontext, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft. Sonderheft, München 2008, S. 242–250.
- Leeb 2013
Leeb, Susanne: Asynchrone Objekte, in Texte zur Kunst, Heft Nr. 91 / September 2013 „Globalismus“ (2013), S. 41–61.

- Leeb 2017
Leeb, Susanne: Lokalzeit oder die Gegenwart der Antike, in: *Texte zur Kunst*, März 2017, 27. Jahrgang, Heft 105, Berlin 2017, S. 99–117.
- Legner 1977
Legner, Anton: Das neue Schnütgen-Museum in der alten Cäcilienkirche, in: *das münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 30, 1970, S. 191–195.
- Legner 1981
Legner, Anton: Kleine Festschrift zum dreifachen Jubiläum. Köln 1981.
- Legner 2009
Legner, Anton: *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009.
- Lentz 2009
Lentz, Carola: Der Kampf um die Kultur. Zur Ent- und Re-Soziologisierung eines ethnologischen Konzepts, in: *Soziale Welt, Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis*, Heft 3 (60), 2009, S. 305–324.
- Lenzen 1827
Lenzen. Theodor Josef: Aphorismen aus Cöln's Geschichte, in: *Sammlung von Ansichten öffentlicher Plätze, merkwürdiger Gebäude und Denkmäler in Köln*, in: Weyer, Johann Peter 1827, S. 48, S. 1–153.
- Levy/Sznaider 2007
Levy, Daniel/Sznaider, Natan: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust, Frankfurt a. M. 2007 [2001].
- Lichtensteiger/Minder/Vögeli 2014
Lichtensteiger, Sibylle/Minder, Aline/Vögeli, Detlef [Stapferhaus](Hg.): *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriff und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld 2014.
- Lidschi 2002
Lidschi, Henrietta: The poetics and the politics of exhibiting other cultures, in: Hall, Stuart: *Cultural representation and signifying practices*, London 2002, S. 151–208.
- Liebelt/Metzger 2005
Udo Liebelt/Folker Metzger (Hg.): *Vom Geist der Dinge: Das Museum als Forum für Ethik und Religion [Dokumentation der Fachtagung „Vom Geist der Dinge. Das Museum als Forum für Ethik und Religion“]*, Bielefeld 2005.
- Linfert 1932
Linfert, Carl: »Eine neue Art von Museum«, in: *Frankfurter Zeitung* vom 03.03.1932, Frankfurt.
- Lionnet 2004
Lionnet, Françoise: The Mirror and the Tomb: Africa, Museums, and Memory, in: *Messias-*

- Carbonell, Bettina: *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, London 2004, S. 92–103.
- Lohmann 1986
Lohmann, Gerhard: *Zwischen Dom und Strom. Neubau Wallraf-Richartz-Museum. Museum Ludwig. Kölner Philharmonie*. [Hg.: Der Oberstadtdirektor, Hochbaudezernat. Autoren: Gerhard Lohmann u. a., Red.: Franz Lammersen in Zusammenarbeit mit Henning von Borstell], Köln 1986.
- Long 2002
Long, Christopher: *Josef Frank. Life and Work*, Chicago 2002.
- Lorente 1998
Lorente, Jesús Pedro: *Cathedrals od urban modernity. The forst museums of contemporary art, 1800–1930*. Aldershot 1998.
- Lübbe 1983
Lübbe, Hermann: *Der Fortschritt und das Museum*, in: Rodi, Frithjof/Bollnow, Otto Friedrich (Hg.): *Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geisteswissenschaften 1* (1983), Göttingen 1983, S. 39–56.
- Lübbe 1989
Lübbe, Hermann: *Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus*, Graz 1989.
- Lubich 2010
Lubich, Gerhard: *Das Mittelalter. Orientierung Geschichte*, Köln u. a., 2010.
- Luckmann 1963
Luckmann, Thomas: *Das Problem der Religion in der modernen Gesellschaft*, Freiburg 1963.
- Lueg 2008
Lueg, Gabriele: *Die neue Abteilung Kunst + Design*, *Kölner Museums-Bulletin, Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln*, Heft 1/2009, Köln 2009, S. 6–15.
- Luepken 2011
Luepken, Anja: *Politics of Representation – Normativity in Museum Practice*, in: *Journal of Religion in Europe* 4(1), Leiden 2001, S. 157–183.
- Lymant 1981
Lymant, Brigitte: *Unsichtbare Glasgemälde*, in: Legner, Anton: *Kleine Festschrift zum dreifachen Jubiläum*. Köln 1981, S. 36–38.
- Macdonald 2011
Sharon Macdonald (Hg.): *A Companion to Museum Studies*. Chichester u. a., 2011.
- Macdonald/Gordon 2005
Sharon Macdonald/Gordon Fyfe (Hg.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a changing World*, Oxford u. a., 2005.

- Macdonald/Rees Leahy 2015 The International Handbooks of Museum Studies, [General Editors: Macdonald, Sharon/Rees Leahy, Helen], Chichester 2015.
- Mack 2011 Mack, Gerhard: Christus wird heute in Hollywood gekreuzigt. Mit der Globalisierung und dem islamistischen Terror ist auch im Westen das Interesse an Glaubensdingen neu erwacht, in: Art – Das Kunstmagazin, Heft 02, 2011, S. 20–26.
- Mädler 1997 Mädler, Inken: Kirche und bildende Kunst der Moderne. Ein an F. D. E. Schleiermacher orientierter Beitrag zur theologischen Urteilsbildung, Tübingen 1997.
- Magdowski 2008 Magdowski, Iris: Jenseits der Leuchttürme. Museumsentwicklung als Gesellschaftspolitik, in: Hartmut John/Anja Dauschek (Hg.): Museen neu denken. Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit, Bielefeld 2008, S. 211–220.
- Mairesse 2010 Mairesse, François: The Term Museum, in: Davis, Ann/Mairesse, François /Desvallées, André: What is a Museum?, München 2010, S. 19–58.
- Majlis 2007 Majlis, Brigitte: Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Vol. 68, Köln 2007, S. 28–29.
- Malraux 1956 Malraux, André: Stimmen der Stille. Titel der Originalausgabe: Les Voix de Silence, deutsche Übersetzung von Jan Lauts, Stuttgart 1956.
- Malraux 1965 Malraux, André: Le musée imaginaire, Paris 1965.
- Mango 1986 Mango, Marlia Mundell: Silver from early Byzantium: The Kaper Koraon and related Treasures. With technical contributions by C. E. Snow and T. D. Weisser, Baltimore 1986, S. 3–35 (Kapitel I/II).
- Maranda 2010 Maranda, Lynn: On ‘Museum’, Formulating a Definition of ‘Museum’, in: Davis, Ann/Mairesse, François /Desvallées, André: What is a Museum?, München 2010 S. 80–87.
- Marchart 2013 Marchart, Oliver: Kunst, Raum, Öffentlichkeit(en). Eine grundsätzliche Anmerkung zu einem schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie“, in Elia-

- Borer, Nadja/Schellow, Constnaze/Schimmel, Nina u.a. (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik, Bielefeld 2013.
- Maroević 1998
Maroević, Ivo: Introduction to museology: The European approach, München 1998.
- Martin 2005
Martin, Jean-Hubert: Das Museum – weltliches oder religiöses Heiligtum, in: Udo Liebelt/Folker Metzger (Hg.): Vom Geist der Dinge: Das Museum als Forum für Ethik und Religion [Dokumentation der Fachtagung „Vom Geist der Dinge. Das Museum als Forum für Ethik und Religion“], Bielefeld 2005, S. 39–50.
- Marx/Rehberg 2006
Marx, Barbara/Rehberg, Karl-Siegbert: Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München, Berlin 2006.
- Mason 2011
Mason, Rhiannon: Cultural Theory and Museum Studies, in: Sharon Macdonald (Hg.): A companion to Museum Studies. Chichester u. a., 2011.
- Mauré 1995
Mauré, Herrmann (Hg.): Realität und Bedeutung der Dinge im zeitlichen Wandel. Werkstoffe: Ihre Gestaltung und ihre Funktion (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1995) Nürnberg 1995.
- Meiering/Schein 2003
Meiering, Dominik M/Schein, Karl (Hg.): Der Himmel auf Erden?. Festschrift zum 150-jährigen Jubiläum des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen e. V., Köln 2003.
- Meijer-van Mensch 2012
Meijer-van Mensch, Léontine: Von Zielgruppen zu Communities, Ein Plädoyer für das Museum als Agora einer vielschichtigen Constituent Community, 86–94, in: Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Janelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.): Das Partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content, Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012.
- Menne-Thomé 1980
Menne-Thomé, Käthe: Franz Brantzky 1871–1945, Ein Architekt in seiner Zeit, Köln 1980.
- Meyer 2010
Meyer, Henning: Zur Ausstellungsgestaltung, in: Ausst.-Kat. Berlin 2010: WeltWissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin, eine Ausstellung im Rahmen de Berliner Wissenschaftsjahres 2010

- Martin-Gropius-Bau, 24.09.2010–09.01.2011, München 2010, S. 84–97.
- Mikus 1997
Mikus, Anne: Firmenmuseen in der Bundesrepublik. Schnittstelle zwischen Kultur und Wirtschaft, Opladen 1997.
- Miller 2017
Miller, Steven: The Anatomy of a Museum, An Insiders's Text, New York 2017.
- Mir 2017
Mir, Emmanuel: Das Museum im Zeitalter seiner neoliberalen Verwertbarkeit. Die Durchökonomisierung ist in den europäischen und US-amerikanischen Museen angekommen, in: Schütz, Heinz: Museumsboom – Wandel einer Institution, Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst. Köln 2017, S. 130–137.
- Modest 2012
Modest, Wayne: Ethnografische Museen. Spannungslinien, in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglicht auf ein Format, Bielefeld 2012, S. 81–90.
- Mohr 2011
Mohr Hubert: Reflections on 'Museality' as a Critical Term in the Aesthetics of Religion, in: Journal of Religion in Europe 4(1), Leiden 2011, S. 14–39.
- Montgomery 1961
Montgomery, Charles F.: Some Remarks on the Practice and Science of Connoisseurship, in: American Walpole Society Notebook, 1961, S. 7–20.
- Mudimbe 1988
Mudimbe, Valentin Y.: The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge, Bloomington [u. a.], 1988.
- Müller 2013
Müller, Sabine Elsa: Kolumba, <Art is Liturgy>. Peter Zumthors Neubau des Erzbischöflichen Diözesanmuseums Köln, der 2007 unter dem Namen <Kolumba> in Betrieb ging, ist der Begegnung Alter und Neuer Kunst gewidmet. Die aktuelle Jahresausstellung <Art is Liturgy> stellt Paul Thek ins Zentrum einer neuen Debatte um moderne Formen christlicher Kunst, in: Das Kunstbulletin. Offizielles Organ des Schweizerischen Kunstvereins, Zürich, S. 80–83.
- Mundt 1990a
Mundt, Barbara: Das neue Museum für angewandte Kunst in Köln [1. Teil], in: Kunstchronik: Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker,

43. Jahrgang, 1990-43, März 1990, Museumsbau [1. Teil], München 1990, S. 111–116.
- Mundt 1990b
Mundt, Barbara: Das neue Museum für Angewandte Kunst in Köln [2. Teil], in: Kunstchronik: Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker, 43. Jahrgang, 1990-43, März 1990, Museumsbau [2. Teil], München 1990, S. 121–123.
- Museum Schnütgen 2016
Museum Schnütgen Jahresbericht 2012–2015, Köln 2016.
- Muttenthaler/Wonisch 2006
Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.
- N.N. 2015
N.N. [Autor nicht bekannt], in: Kenchiku-to-toshi = Architecture and urbanism 2015, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Extension, Band/Heft 535, Tokyo 2015, S. 108–113.
- Natter/Fehr/Habsburg-Lothringen 2011
Natter, Tobias Günther/Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina von: Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung, Bielefeld 2011.
- Naylor/Hill 2011
Naylor, Simon/Hill, Jude: Museums, in: Sage Handbook of geographical knowledge. Los Angeles u. a. 2011.
- Ndiaye 2007
Ndiaye, Malik: Les musées en Afrique, l’Afrique au Musée: quelles nouvelles perspectives?, in: Ndiaye, Malik (Hg.): Réinventer les musées, Paris 2007. S. 12–17.
- Neves Afonso 2017
Neves Afonso, André das: Museologie zwischen Sakralisierung und Profanation, in: Kunst und Kirche. Ökumenische Zeitung für zeitgenössische Kunst und Architektur, 80. Jahrgang, 01/2017, Wien 2017, S. 38–39.
- Niehr 2014
Niehr, Herbert: Königlicher Ahnenkult in Gūzāna (Tell Halaf) und Samāl (Zincirli), Bonn 2014, S. 87–93.
- Nippa 2001
Nippa, Annegret: [Beduinenforscher], Tugendreiche Männer – Beduinenforschung, in: Teichmann, Gabriele/Vögler, Gisela (Hg.): Faszination Orient. Max von Oppenheim, Forscher • Sammler • Diplomat, Köln 2001, S. 140–175.

- Noelke 1987
Noelke, Peter (Hg.): Kölner Museumsführer. Der Schlüssel zu den 30 Kölner Museen, Köln 1987.
- Noelke 1993
Noelke, Peter (Hg.): Schnütgen Schätze – Ein Sammler und sein Museum. Begleitheft zur Ausstellung des Schnütgen Museum, Köln 26. März–27. Juni 1993, in: Kölner Museums-Bulletin. Sonderheft 1/1993, Köln 1993.
- Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980
Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1980 (Hg.), Hochbaudezernat, Hochbauamt – Abteilung Neubau WRM + ML, September 1980. Entwurfsplanung. Neubau. Wallraf-Richartz-Museum und Museum Ludwig mit Konzertsaal, Köln 1980.
- Oberstadtdirektor der Stadt Köln 1983
Oberstadtdirektor der Stadt Köln, 1983 (Hg.), Hochbauamt, Kulturdezernat, Konzeption, Köln 1983.
- O’Brien 2007
O’Brien, Ruairí (Hg.) für das Erich-Kästner-Museum: Das Museum im 21. Jahrhundert, Dresden 2007.
- O’Doherty 1999
O’Doherty, Brian: Inside the white cube. The ideology of the gallery space, Berkeley 1999.
- Offe 2004
Offe, Sabine: Museen. Tempel. Opfer. In: Peter J. Bräunlein (Hg.): Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum, Bielefeld 2004, S. 119–138.
- Oppenheim 2001
Oppenheim, Max von: Reisen zum Tell Halaf [Dieser Beitrag erschien erstmals 1931 als Eingangskapitel »Entdeckung und Ausgrabung des Tell Halaf« in Max von Oppenheims Werk »Der Tell Halaf. Eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien«.] 2001, [Der Archäologe], in: Teichmann, Gabriele/Vögler, Gisela (Hg.): Faszination Orient. Max von Oppenheim, Forscher • Sammler • Diplomat, Köln 2001, S. 176–203.
- Orthmann 2001
Orthmann, Winfried: Die Ausgrabung zum Tell Halaf – Architektur und Bildwerke [Der Archäologe], in: Teichmann, Gabriele/Vögler, Gisela (Hg.): Faszination Orient. Max von Oppenheim, Forscher • Sammler • Diplomat, Köln 2001, S. 205–247.
- Ortiz 1995
Ortiz, Fernando: Cuban Centrepoin: Tobacco and Sugar, Durham u. a., 1995.

- Osborn 1932
Osborn, Max: »Ein neuer Museumstyp«, Vossische Zeitung vom 09.02.1932, Bands, Berlin, 1932, S. 7.
[http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/dfg-vi-ewer/?no_cache=1&set%5Bimage%5D=7&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0&set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fzefys.staatsbibliothek-berlin.de%2Ffoai%2F%3Ftx_zefysoai_pi1%255Bidentifier%255D%3Dbe1fca55-14f8-4a89-b39f-fc47c593cacd. Zuletzt eingesehen am 17.05.2017].
- Ottomeyer 2011
Ottomeyer, Hans: Raumgestaltung und Sprache der Dinge, in: Gerhard Kilger (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen V. Raum u. Wahrnehmung, Bewegte Räume, Beiträge zu den Kolloquien der DASA ...
10. „Raum und Wahrnehmung“ vom 27. bis 29. Januar 2010, 11. „Bewegte Räume“ vom 26. bis 28. Januar 2011 (DASA der Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin), Essen 2011, S. 54–61.
- Paine 2000
Paine, Chrispine: Godly Things. Museums, Objects and Religion, Leicester 2000.
- Paine 2013
Paine, Chrispine: Religious Objects in Museums. Private lives and public duties, London/New York 2013.
- Parati 2014
Parati, Margherita: Performance in the Museum Space (for a Wandering Society), in: Chambers, Iain/Angelis, Alessandra de/ Ianniciello, Celeste/Orabona, Mariangela/Quadraro, Michaela (Hg.): The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the pressures of history, Farnham, Burlington 2014, S. 99–108.
- Pearce 1986
Pearce, Susan M.: Thinking about Things: Approaches of the Study of artefacts, in: Museums Journal 85 (82), 298–301.
- Pearce 1989
Pearce J.: Museum Studies in a Material Culture, Leicester 1989.
- Pearce 1992
Pearce, Susan M.: Museums, objects and collections: A cultural study, Leicester 1992.
- Penny 2002
Penny, H. Glenn: Objects of culture. Ethnology and ethnographic museums in Imperial Germany, Chapel Hill u. a. 2002.

- Phillips 2005 Phillips, Ruth Bliss: Replacing Objects: Historical Practices for the Second Museum Age, in: Canadian Historical Review 86 (1): 83–110.
- Phillips 2011 Phillips, Ruth Bliss: Museum Pieces. Towards the Indigenization of Canadian Museums, Montreal 2011.
- Pippel 2013 Pippel, Nadine: Museen kultureller Vielfalt. Diskussion und Repräsentation französischer Identität seit 1980, Bielefeld 2013.
- Plotzek 1995 Plotzek, Joachim M.: Von der Idee und der Aufgabe des Diözesanmuseums in Köln, Köln 1995.
- Plotzek/Winnekes/Kraus/Surmann/Steinmann 2007 Plotzek, Joachim M./Winnekes, Katharina/Kraus, Stefan/Surmann, Ulrike/Steinmann, Marcus: Eine Heimat für die Kunst. Auswahl Eins, Köln 2007, S. 11–27.
- Pöhlmann 2007 Pöhlmann, Wolfger: Handbuch zur Ausstellungspraxis von A – Z. Berlin 2007.
- Pomian 1993 Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1993.
- Pomian 1994 Pomian, Krzysztof: Das Museum: Die Quintessenz Europas. In: Michael Jensen, (Hg.): Wunderkammer des Abendlandes: Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, (Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 25. November 1994 bis 26. Februar 1995), Bonn 1994, S. 112–119.
- Pomian 1998 Pomian, Krzysztof: »Museum, Nation, Nationalmuseum«, in: Plessen, von Marie-Louise, Die Nation und ihre Museen, Frankfurt a. M., S. 19–32.
- Pratt 1991 Pratt, Mary Louise: Arts of the Contact Zone, in: Profession (Hg.: Modern Language Association of America), New York 1991, S. 33–40. <http://www.jstor.org/stable/25595469>. Zuletzt eingesehen am 12.10.2013.
- Pratt 1992 Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes: Travel and Writing Transculturation, New York 1992.
- Price 2007 Price, Sally: Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago 2007.
- Price 2010 Price, Sally: Silences in the Museums, in: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag, Jg. 18; H. 2; S. 176–190, Wien u. a. 2010.

- Purin 1993
Purin, Bernhard: Dinge ohne Erinnerung: Anmerkungen zum schwierigen Umgang mit jüdischen Kult- und Ritualgegenständen zwischen Markt und Museum, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde XLVII/96 (1993), Wien 1993, S. 147–166.
- Raffler 2005
Raffler, Marlies in: Waidacher, Friedrich: Museologie – knapp gefasst. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler, Wien u. a. 2005.
- Rassool 2014
Rassool, Ciraj: Remaking an Ethnographic Museum in Cologne: The New Rautenstrauch-Joest-Museum – Cultures of the World, in: Museum Worlds: Advances in research, New York/Oxford 2014, S. 189–199.
- Raulff 1992
Raulff, Ulrich: Die Museumsmaschine. Krzysztof Pomian spricht über Semiophoren und Mediatoren. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 228, 30.09.1992, Frankfurt a. M., 1992.
- Rein 2014
Rein, Anette: Framing religious world views in museum presentations, in: Fromm, Anette B./Golding, Viv/Reksal, Per B. (Hg.): Museum and Truth, Cambridge 2014, S. 125–146.
- Reinle 1988
Reinle, Adolf: Die Ausstattung Deutscher Kirchen im Mittelalter, Darmstadt 1988.
- Reitstätter 2015
Reitstätter, Luise: Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum, Bielefeld 2015.
- Reynolds 2001
Reynolds, Jonathan M.: Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture, Berkeley 2001.
- Ridler 2012
Ridler, Gerda: Privat gesammelt – öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines musealen Trends bei Kunstsammlungen, Bielefeld 2012.
- Riegel 2005
Riegel, Henrietta: Into the heart of irony: ethnographic exhibitions and the politics of difference, in: Sharon Macdonald/Gordon Fyfe (Hg.): Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World, Oxford u. a., 2005, S. 83–104.
- Ring Petersen 2014
Ring Petersen, Anne: Mining the Museum in an Age of Migration, in: Chambers, Iain/Angelis, Alessandra de/ Ianniciello, Celeste/Orabona, Mariangela/Quadraro, Michaela (Hg.): The Post-colonial Museum. The Arts of Memory and the

- Pressures of History, Farnham, Burlington 2014, S. 125–136.
- Ritter 1974
Ritter, Joachim: Aufgaben der Geschichtswissenschaft, Frankfurt a. M. 1974.
- Roghè 2003
Roghè, Dieter: Schule und Museum, in: Sabine Jung (Hg.): Neue Wege der Museumspädagogik. Publikation zu einer internationalen Fachtagung des Arbeitskreises Selbstständiger Kultur-Institute e. V. – AsKI im Museumszentrum Lorsch; Fachtagung am 25./26. April 2002, Bonn 2003, S. 17–27.
- Röllig 2001
Röllig, Wolfgang: Vermächtnis der Vorzeit – Eine Stiftung und ein Museum, [Der Archäologe], in: Teichmann, Gabriele/Vögler, Gisela (Hg.): Faszination Orient. Max von Oppenheim, Forscher • Sammler • Diplomat, Köln 2001, S. 248–265.
- Ronte 1979
Ronte, Dieter: Das neue Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, in: Ruhrberg, Karl: Handbuch Museum Ludwig. Kunst des 20. Jahrhunderts, Gemälde • Skulpturen • Collagen • Objekte • Environments, Köln 1979, S. 23–29.
- Ruhrberg 1979
Ruhrberg, Karl: Handbuch Museum Ludwig. Kunst des 20. Jahrhunderts, Gemälde • Skulpturen • Collagen • Objekte • Environments, Köln 1979.
- Said 1978
Said, Edward W.: Orientalism, London 1978.
- Saussure 1967
Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft [Cours de linguistique générale], Berlin ²1967.
- Schaden 1995
Schaden, Christoph: Die Neuausstattung der entleerten Pfarrkirche St. Severin 1803–1828, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günther (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Köln 1995, S. 113–120.
- Schawelka 2011
Schawelka, Karl: Zur Biologie des Displays, in: Gerhard Kilger (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen V. Raum u. Wahrnehmung, Bewegte Räume, Beiträge zu den Kolloquien der DASA ... 10. „Raum und Wahrnehmung“ vom 27. bis 29. Januar 2010, 11. „Bewegte Räume“ vom 26. bis 28. Januar 2011 (DASA der Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin), Essen 2011, S. 32–39.

- Scheibe 2009
Scheibe, Ira: Alles unter einem Dach. Das neue Kulturzentrum am Neumarkt, http://www.koelnarchitektur.de/pages/de/home/news_archiv/2310.htm. Zuletzt eingesehen am 19.01.2016.
- Scheps 1996
Scheps, Marc: Kunst des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln, Köln 1996.
- Schirilla 2014
Schirilla, Nausikaa: Postkoloniale Kritik an Interkultureller Philosophie als Herausforderung für Ansätze interkultureller Kommunikation, in: Jammal, Elias (Hg.): Kultur und Interkulturalität. Interdisziplinäre Zugänge, Wiesbaden 2014, S. 157–167.
- Schlafer 1975
Schlafer, Hannelore: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt am Main 1975.
- Schlombs 1995
Schlombs, Adele: Zur Wiedereröffnung des Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, Kölner Museums-Bulletin, Köln, 1995, S. 4–12, Köln 1995.
- Schlombs 1995a
Schlombs, Adele (Hg.): MOK. Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, München, New York 1995.
- Schmid 2009
Schmid, Anna: Die Institution „Ethnologisches Museum“. Historische Altlasten und innovative Möglichkeiten, in: Hermann, Elfriede/Klenke, Karin/Dickhardt, Michael (Hg.): Form, Macht, Differenz. Motive und Felder ethnologischen Forschens, Göttingen 2009, S. 99–110. <http://www.univerlag.uni-goettingen.de/bitstream/handle/3/isbn-978-3-940344-80-9/FormMachtDifferenz.pdf?sequence=1>. E-Publikation, Universitätsverlag Göttingen. [Zuletzt eingesehen am 06.02.2017].
- Schmidt 1995
Schmidt, Eva: Zwischen Kino, Landschaft und Museum. Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson (1938–1973), Frankfurt am Main u. a. 1995.
- Schmidt 1998
Schmidt, Eva: Robert Smithson, Spiral Jetty 1970, in: Fehr, Michael (Hg.), Open Box: künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs, Köln 1998, S. 176–178.
- Schmidt 2011
Schmidt, Norbert: Kolumba. hrsg. für Kolumba, das Kunstmuseum des Erzbistums Köln in:

- Salve, 21 (2011), 2 in tschech. und dt. Sprache erschienen, Köln/Prag 2011.
- Schmoll/Wagner 2015
Schmoll, Thomas/Wagner, Lorenz: In der Grauzone, in: SZ-Magazin Nummer 30, 24. Juli 2015, S. 14–21, München 2015. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/43356/1/1>. Zuletzt eingesehen am 16.02.2017.
- Schnütgen 1912
Schnütgen, Alexander: Entstehungsgeschichte der Sammlung Schnütgen, in: Witte, Fritz: Die Skulpturen. Der Sammlung Schnütgen in Cöln von Dr. Fritz Witte, Köln 1912, S. 9–13.
- Schnütgen 1919
Schnütgen, Alexander: Kölner Erinnerungen. Köln 1919.
- Scholz 2015
Andrea Scholz: Das Humboldt Lab Dahlem – Experimentelle Freiräume auf dem Weg zum Humboldt Forum, in: Kraus, Michael/Noack, Karoline: Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015, S. 277–296.
- Scholz/Tietje 2002
Scholz, Roland W./Tietje, Olaf: Embedded case study methods. Integrating quantitative and qualitative knowledge, Thousand Oaks u. a., 2002.
- Scholze 2004
Scholze, Jana: Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004.
- Scholze 2010
Scholze, Jana: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen, in: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse – Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 121–148.
- Schöne 2009
Anja Schöne (Hg.): Dinge – Räume – Zeiten. Religion und Frömmigkeit als Ausstellungsthema, Münster u. a. 2009.
- Schönebeck 2009
Schönebeck, Christine: Fremde Nähe. Die Kontexte des Religiösen, in: Anja Schöne (Hg.): Dinge – Räume – Zeiten. Religion und Frömmigkeit als Ausstellungsthema, Münster u. a. 2009, S. 199–218.
- Schreier 1985
Schreier, Christoph: René Magritte. Sprachbilder 1927–1930, Hildesheim 1985.
- Schröder 2012
Schröder, Vanessa: Die spezifische Wahrnehmung musealer Präsentation durch

- Besuchertypen. Ein Mehrmethodenansatz, in: Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid/ den Berg, Karen van/ Höhne, Steffen/ Keller, Rolf/ Mandel, Birgit/ Tröndle, Martin/ Zembylas, Tasos (Hg.): Zukunft Publikum III. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012, Berlin 2012, S. 108–137.
- Schultz 2015
Schultz, Martin: Vom Naturalienkabinett zum Mehrspartenmuseum. Die ethnologischen Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim, in: Kraus, Michael/Noack, Karoline: Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015, S. 135–154.
- Schulze 2017
Schulze, Mario: Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968–2000, Bielefeld 2017.
- Schulze/Buhl 2012
Schulze, Holger/Buhl, Hanna: Eine Ausstellung hören? Über Notwendigkeit und Qualität von Audioguides, in: Hannelore Kunz-Ott (Hg.): Mit den Ohren sehen. Audioguides und Hörstationen in Museen und Ausstellungen, Berlin u. a. 2012, S. 27–31.
- Schumacher 1999
Schumacher, Winfried: Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum in Köln. Ein Museum im Wandel der Zeit, Frankfurt a. M. 1999.
- Schürzeberg 2019
Schürzeberg, Christel und Dieter: LIU HAI bringt Glück ins Haus, in: Ausst.-Kat. Köln 2019: Alles unter einem Himmel. Das Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, Köln 2019.
- Schuster 2006
Schuster, Martin: I. Einführung in das Thema. 5 Wissensstrukturen des Besuchers. 8 Die Architektur des Kunstmuseums, in: Martin Schuster/Hildegard Ameln-Haffke (Hg.): Museumspsychologie. Erleben im Kunstmuseum, Göttingen u. a. 2006, S. 16–46.
- Schuster/Ameln-Haffke 2006
Martin Schuster/Hildegard Ameln-Haffke (Hg.): Museumspsychologie. Erleben im Kunstmuseum, Göttingen u. a. 2006.
- Schütz 2017
Schütz, Heinz: Museumsboom – Wandel einer Institution, Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst. Köln 2017.
- Schütz 2017a
Schütz, Heinz: Museumsboom – Wandel einer Institution, Kunstforum International. Die

- aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst. Köln 2017, S. 44.
- Schütz 2017b
Schütz, Heinz: Soft Power und Hard Interests. Musealer Fluchtpunkt Gegenwart, in: Schütz, Heinz: Museumsboom – Wandel einer Institution, KUNSTFORUM International, Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst, Köln 2017, S. 46–57.
- Schütz 2017c
Schütz, Heinz: Jeder Ort ist anders. Museumsarchitektur und kulturelle Differenz, ein Gespräch mit Jacques Herzog von Herzog & de Meuron, in: Schütz, Heinz: Museumsboom – Wandel einer Institution, Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst. Köln 2017, S. 91–99.
- Schwab 2016
Schwab, Christoph. From Gifts of Love to the Museum auf der Hardt. Planning an Ethnographic Collection in the Contest of Mission History, in: Positioning Ethnological Museums in the 21st Century, Museumskunde, Band 81, 1/2016, Berlin 2016, S. 40–44.
- Schwemmer 2008
Schwemmer, Oswald: Selbstsein und Andersheit. Zum kulturellen Verhältnis von Symbol, Form und Sinn, in: Dirk Baecker/Matthias Kettner/Dirk Rustemeyer (Hg.): Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion, Bielefeld 2008.
- Schwillus 2011
Harald Schwillus (Hg.): Religion ausstellen. Interdisziplinäre Perspektiven zu (Re-)Präsentation und Kommunikation christlicher Inhalte und Objekte im Kontext Museum und Ausstellung, Berlin 2010.
- Scott, David 2005
Scott, David: Stuart Hall's Ethics, in: Small Axe, March, S. 1–16, Number 17 (Volume 9, Number 1), Durham, NC 2005.
- Seidlitz 1905
Seidlitz, W.v.: Ein deutsches Museum für asiatische Kunst, in: Museumskunde, Berlin 1905.
- Shaw 2005
Shaw, Lytle: Smithson, Writer, in: Lynne Cooke/Karen Kelly/Bettina Funcke/Barbara Schröder (Hg.): Spiral Jetty. True fictions, false realities, Berkeley u. a. 2005, S. 115–146.
- Sheehan 2002
Sheehan, James J: Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung. München 2002.

- Shelton 2016
Shelton, Anthony Alan: European ethnography and world culture museums, in: Positioning Ethnological Museums in the 21st Century, *Museumskunde*, Band 81, 1/2016, Berlin 2016, S. 20–27.
- Sieber 1989
Sieber, Roy: Introduction, in: Sieber, Roy/Walker, Adele Walker: African Art in the Cycle of Life. National Museum of African Art, Washington D.C./London 1989, S. 11–31.
- Sieber/Walker 1989
Sieber, Roy/Walker, Adele Walker: African Art in the Cycle of Life. National Museum of African Art, Washington D.C./London 1989.
- Siemes 1986
Siemes, Annette: Stadtraum und Kulturlandschaft, in: Zur Eröffnung des Neubaus Sonderheft 2/1986, des *Bulletins der Museen der Stadt Köln* 1986, S. 11–15.
- Sigrist/Hofstetter 2014
Sigrist, Christoph/Hofstetter, Simon (Hg.): Kirche Bildung Raum. Beiträge zu einer aktuellen Debatte, Zürich 2014.
- Silva 2017
Silva, Sónia: Art and Fetish in the Anthropology Museum, in: *Material Religion. The journal of objects, art and belief*, Heft 13/1, Abingdon 2017, S. 77–96.
- Simon 2010
Simon, Nina: The Participatory Museum, Santa Cruz, CA, 2010.
- Simpson 2001
Simpson, Moira G.: Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era, London, New York 2001.
- Slenczka 2015
Slenczka, Anne: Das bessere Völkerkundemuseum? Überlegungen zu Impulsen aus indigenen Museen für die Zukunft ethnologischer Museen, in: Kraus, Michael/Noack, Karoline: Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015, S. 335–367.
- Smithson 1967
Smithson, Robert: „Ultramoderne“, *Arts Magazine* 42:1, Sep/Oct 1967, S. 31–33.
- Smithson 1972
Smithson, Robert: Cultural Confinement. ART-FORUM, Vol. XI, No. 2, October 1972, New York 1972, S. 39.
- Sonntag 2008
Sonntag, Stephanie: Barocke Meisterwerke in neuem Glanz, in: *Kölner Museums-Bulletin*, Heft 1, Köln 2008, S. 14–23.

- Specht/Fleige 2016
Specht, Inga/Fleige, Marion: Programmanalytisch ermittelte ausstellungsbegleitende Vermittlungsangebote für Erwachsene in Museen – Eine Programmanalyse am Beispiel des Museumsdienst Kölns, in: Zeitschrift für Bildungsforschung, Jg. 6, H. 2, S. 187–201, Wiesbaden 2016.
- Speidel 2017
Speidel, Klaus: Zwischen Wahlverwandtschaft und Beliebigkeit, in: Magritte. Der Verrat der Bilder, hg. von Ottinger, Didier, (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 21. September 2016 bis 23. Januar 2017; Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 10. Februar bis 5. Juni 2017), München u.a. 2017, S. 56–65.
- Sternfeld 2009
Sternfeld, Nora: Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du Quai Branly in Paris, in: Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 61–75.
- Stölzel 1981
Stölzel, Monika Elisabeth: Probleme der neueren Museumsethnologie. Ein Beitrag zur Kritik der eigenen und der fremden Kultur, Bonn 1981.
- Ströber 1995a
Ströber, Eva: Plädoyer für eine humanistische Ethik in der Kunst. Zum Werk von Kunio Maekawa (1905–1986), Architekt des Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, Kölner Museums-Bulletin, Köln, 1995, S. 13–26.
- Ströber 1995b
Ströber, Eva: Masayuki Nagare: Gestalter des japanischen Innengartens im Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Museums-Bulletin, Köln, 1995, S. 27–29.
- Strodthoff 2001
Strodthoff, Werner: Zum Neubau des Wallraf-Richartz-Museums am Gürzenich, in: Wallraf-Richartz-Museum und Gebäudewirtschaft der Stadt Köln (hg.): Der Neubau. Architektur Oswald Maria Ungers, Köln 2001, S. 19–49.
- Stuckrad/Segal 2015
Stuckrad, Kocku von/Segal, Robert (Hg.): Vocabulary for the Study of Religion, Leiden 2015.
- Sturge 2007
Sturge, Kate: Representing Others. Translation, Ethnography and the Museum, Manchester 2007.
- Sturm 1991
Sturm, Eva: Konservierte Welt. Museum und Musealisierung, Berlin 1991.
- Sturm 2004
Sturm, Lotte E.: Lernort Museum. Kunstbetrachtung und ästhetische Praxis, Berlin 2004.

- Sturtevant 1969
Sturtevant, William: Does anthropology need museums? Proceedings of the Biological Society of Washington 82 (1969), Washington, S. 619–650.
- Surmann 1996
Surmann, Ulrike: Zur Geschichte des Kölner Diözesanmuseums, Köln 1996.
- Teichmann 2001
Teichmann, Gabriele: [Das Leben]. Grenzgänger zwischen Orient und Okzident. Max von Oppenheim 1860–1946, in: Teichmann, Gabriele/Vögler, Gisela (Hg.): Faszination Orient. Max von Oppenheim, Forscher • Sammler • Diplomat, Köln 2001, S. 11–105.
- Teichmann 2014a
Teichmann, Gabriele: Ein Leben zwischen Orient und Okzident: Max Freiherr von Oppenheim 1860–1946, in: Ausst.-Kat. Bonn 2014, S. 21–26.
- Teichmann 2014b
Teichmann, Gabriele: Max von Oppenheim: Sammler, Gastgeber, Grenzgänger, in: Ausst.-Kat. Bonn 2014, S. 29–32.
- Teichmann/Vögler 2001
Teichmann, Gabriele/Vögler, Gisela (Hg.): Faszination Orient. Max von Oppenheim, Forscher • Sammler • Diplomat, Köln 2001.
- Terlau 2001a
Terlau, Katja: Geschichte des Wallraf-Richartz-Museums, in: Wallraf-Richartz-Museum und Gebäudewirtschaft der Stadt Köln (Hg.): Der Neubau. Architektur Oswald Maria Ungers, Köln 2001, S. 7–18.
- Terlau 2001b
Terlau, Katja: Die Neukonzeption der Sammlung, in: Wallraf-Richartz-Museum und Gebäudewirtschaft der Stadt Köln (hg.): Der Neubau. Architektur Oswald Maria Ungers, Köln 2001, S. 51–99.
- Terlau 2001c
Terlau, Katja: Das Wallraf-Richartz-Museum und seine Ankaufspolitik 1933–1945. Vorläufiger Forschungsbericht, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LXII, Bd. 61, 2001, S. 277–288.
- Thiel 2018
Thiel, Thomas: Im Interview der Ethnologe Karl-Heinz Kohl. „Die Politik hat einen Sehnstuchsort gewählt“. Ein Gespräch über die politische Renaissance des Heimatbegriffs und Loyalitätsgefühle in Migrantengemeinden, in: FAZ, Mittwoch 21.03.2018, Nr. 68, Forschung und Lehre, N4, Thomas Thiel, Frankfurt 2018.

- Thomas 2010
Thomas, Nicholas: The museum as method, in: *Museum Anthropology*, Volume 33, Issue 1, Spring 2010 S. 6–10, Chichester u. a. 2010. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1548-1379.2010.01070.x/full>. Zuletzt eingesehen am 02.12.2015.
- Thome 2015
Thome, Markus: Baukunst im Museum. Mittelalterliche Architekturteile als Anlass für historisierende Ausstellungsräume, in: Brückle, Wolfgang/Mariaux, Pierre Alain/Mondini, Daniela (Hg.): *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin 2015, S. 76–96.
- Tietmeyer 2006
Tietmeyer, Elisabeth: Das „Andere“ und das „Eigene“: Geschichte, Profil und Perspektiven des Museums Europäischer Kulturen in Berlin, in: Cordula Grewe (Hg.): *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Stuttgart 2006, S. 143–156.
- Tournier 1987
Tournier, Michel: Der Goldtropfen, aus dem Französischen von Hellmut Waller, Hamburg 1987, S. 92–98.
- Tournier 2006
Tournier, Michel: Der Goldtropfen, 1985, in: Grasskamp, Walter: *Sonderbare Museumsbesuche. Von Goethe bis Gernhardt, gesammelt und kommentiert von Walter Grasskamp*, München 2006, S. 18–23.
- Tunbridge/Ashworth 1996
Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict, Chichester 1996.
- Tyradellis 2014
Tyradellis, Daniel: *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*, Hamburg 2014.
- Ursprung 2003
Ursprung, Philip: *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening; Robert Smithson und die Land Art*, München 2003.
- Vergo 1989
Vergo, Peter: *The New Museology*, London 1989.
- Verlag Krystal OP, s. r. o 2011
Kolumba. Ein deutsches Sonderheft der tschechischen Fachzeitschrift: *Salve. Revue für Theologie, geistliches Leben und Kultur* (das gleichzeitig als tschechisches Original Nr. 2, Jahrgang 21 (2011) erscheint,) hrsg. Vom Verlag Krystal OP, s. r. o., für Kolumba, das Kunstmuseum des Erzbistums Köln, für die

- Tschechische Dominikanerprovinz und für das Erzbistum Prag, in: *Salve*, 21 (2011), 2 in tschech. und dt. Sprache erschienen, Köln 2011.
- Vetter 1985 Vetter, Adolf: Die Bedeutung des Werkbundgedankens für Österreich. Die Bedeutung Josef Hoffmanns für den Österreichischen Werkbund, in: Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 13–15.
- Vivan 2014 Vivan, Itala: What Museum for Africa?, In: Chambers, Iain/Angelis, Alessandra de/Ianniciello, Celeste/Orabona, Mariangela/Quadraro, Michaela (Hg.): *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the pressures of history*, Farnham, Burlington 2014, S. 195–206.
- Voges 2016 Voges, Hans: Ethnologie/Völkerkunde, in: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 97–99.
- Völger 1986 Völger, Gisela: Geschichte des Museums, in: Völger, Gisela/Welck, Karin v./Stöhr, Waldemar/Volprecht, Klaus/Lierz, Manfred: *Museum. Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde* Köln, München 1986, S. 8–13.
- Völger 2001 Völger, Gisela: Vom Werden eines Sammlers, [Der Sammler], in: Teichmann, Gabriele/Vögler, Gisela (Hg.): *Faszination Orient. Max von Oppenheim, Forscher • Sammler • Diplomat*, Köln 2001, S. 278–315.
- Völger/Welck/Stöhr/Volprecht/Lietz 1986 Völger, Gisela/Welck, Karin v./Stöhr, Waldemar/Volprecht, Klaus/Lierz, Manfred: *Museum. Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde* Köln, München 1986.
- Waidacher 1996 Waidacher, Friedrich: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, Wien/Köln/Weimar ²1996.
- Waidacher 1999 Waidacher, Friedrich: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, Wien/Köln/Weimar ³1999.
- Waidacher 2005 Waidacher, Friedrich: *Museologie – knapp gefasst. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler*, Wien u. a. 2005.
- Walz 2014 Walz, Martin: Museum 2.0, Museum 3.0, Europäische Ethnologie 0.0? in: Elpers, Sophie/Palm, Anna: *Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen*, Bielefeld 2014, S. 31–47.

- Walz 2016 Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016.
- Walz 2016a Walz, Markus: 14. Von der deutschen Vereinigung zur Boomkrise der Gegenwart. Die deutsche Vereinigung – im Museumswesen, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 69–75.
- Walz 2016b Walz, Markus: Museumsgebäude als Element im Städtebau, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 311–322.
- Warning 2009 Warning, Rainer: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, München 2009.
- Weber 2008 Weber, Winfried: Kirchliche Museen und ihr Auftrag, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft. Sonderheft, München 2008, S. 252–256.
- Wegner 2015 Wegner, Nora: Publikumsmagnet Sonderausstellung- Stiefkind Dauerausstellung? Erfolgsfaktoren einer zielgruppenorientierten Museumsarbeit, Bielefeld 2015.
- Weh 2013 Weh, Vitus: Die produktive Krise der Völkerkundemuseen, in: artmagazine vom 17.06.2013, <http://www.artmagazine.cc/content69897.html>. Zuletzt eingesehen am 19.06.2017.
- Weiss 1979 Weiss, Evelyn: Von der Sammlung Ludwig zum Museum Ludwig. Chronik eines Jahrzehnts (1969–1979), in: Ruhrberg, Karl: Handbuch Museum Ludwig. Kunst des 20. Jahrhunderts, Gemälde•Skulpturen•Collagen•Objekte•Environments, Köln 1979, S. 13–21.
- Weiss 2007 Weiss, Judith Elisabeth: Der gebrochene Blick, Primitivismus – Kunst – Grenzverwirrungen, Berlin 2007.
- Welzig 1998 Welzig, Maria: Josef Frank (1885–1967). Das architektonische Werk, Köln/Weimar 1998.
- Wendl 2017 Wendl, Tobias: Museumsneubauten in Afrika, in: Schütz, Heinz: Museumsboom – Wandel einer Institution, Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst. Köln 2017, S. 100–109.

- Werber 2001
Werber, Marion: Ein unbekannter Entwurf für das erste Wallraf-Richartz-Museum an der Minoritenkirche in Köln, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LXII, Bd. 61, 2001, S. 261–275.
- Weschenfelder/Zacharias 1992
Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang: Handbuch Museumspädagogik: Orientierung und Methoden für die Praxis, Düsseldorf³1992.
- Westermann-Angerhausen 2003
Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Das Museum Schnütgen in Köln. Die Wiedereröffnung in der Cäcilienkirche 2003 und der Blick auf den neuen Kontext ab 2006, in: das münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 56, 2003, S. 17–26.
- Westermann-Angerhausen 2006
Westermann-Angerhausen, Hiltrud: 100 Jahre Schenkung Schnütgen. Eine Chronik, Köln 2006.
- Westermann-Angerhausen 2013
Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Das Museum Schnütgen in Köln. Kunstmuseum des Mittelalters oder »Rettungsstation« für Kirchenkunst?, in: Bayer, Clemens M.M./Seidler, Martin/Struck, Martin(Hg.) im Auftrag des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen: Schatzkunst in rheinischen Kirchen und Museen, Regensburg 2013, S. 213–225.
- Westermann-Angerhausen/Täube 2003
Hiltrud Westermann-Angerhausen/Dagmar Täube (Hg.): Das Mittelalter in 111 Meisterwerken. Aus dem Museum Schnütgen, Köln 2003.
- Westermann-Angerhausen/Ziehe 2010
Westermann-Angerhausen, Hiltrud/Ziehe, Kerstin: Museum Schnütgen. Zum Neubau, in: Beer, Manuela/Gliesmann, Niklas/ Strelow, Hendrik/ Täube, Dagmar/Westermann-Angerhausen, Hiltrud/Ziehe, Kerstin; Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Vol. 71 (2010), S. 22 (S. 22–27).
- Westfehling 1986
Westfehling, Uwe: Die graphische Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums, in: Zur Eröffnung des Neubaus Sonderheft 2/1986, des Bulletins der Museen der Stadt Köln 1986, S. 37–39.
- Wiese 2013
Wiese, Britta: Hugo Zöllner, Die Kölner Zeitung und das koloniale Projekt, in: Bechhaus-Gerst, Marianne/ Horstmann, Anne-Kathrin (Hg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln, u. a. 2013, S. 31–36.

- Wiesner 1984
Wiesner, Ulrich: Museum für Ostasiatische Kunst, Köln 1984.
- Wiewelhove 2016
Wiewelhove, Hildegard: Angewandte Kunst, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 88–92.
- Wilmes 2001
Wilmes, Ulrich: Museum unserer Wünsche. Museum of our Wishes, Köln 2001, S. 11–33.
- Wilson 2001
Wilson, Fred: »Die museale Aufbereitung des Spektakels kultureller Produktion«, in: Das Museum als Arena, Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Kravagna, Christian (Hg.), Köln 2001, S. 119–125.
- Wintzerith/Wackernagel 2016
Wintzerith, Stéphanie/Wackernagel, Sylvia: ICOM macht sich fit für die Zukunft, in: ICOM-Deutschland Mitteilungen 2016, Heft 38, 23. Jahrgang, Berlin 2016, S. 32–35.
- Wirtz 1989
Wirtz, Rainer: Gehört Geschichte ins Museum? in: Zeitschrift für Volkskunde 85 (1989), Münster 1989, S. 67–84.
- Witcomb/Message 2015
Witcomb, Andrea/Message, Kylie (Hg.), [Volume Editors]: Museum Theory. The International Handbooks of Museum Studies, [General Editors: MacDonald, Sharon/Rees Leahy, Helen], Chichester 2015.
- Witte 1912
Witte, Fritz: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln von Dr. Fritz Witte, Köln 1912.
- Woelk/Beer 2018
Woelk, Moritz/Beer, Mauela (Hg.): Museum Schnütgen. Handbuch zur Sammlung, München 2018.
- Zacharias 2003
Zacharias, Wolfgang: Schule ist nicht alles. Das Museum als offener Lern- und Erlebnisraum und Teil eines kulturpädagogischen Netzwerks, in: Sabine Jung (Hg.): Neue Wege der Museumspädagogik
Publikation zu einer internationalen Fachtagung des Arbeitskreises Selbstständiger Kultur-Institute e. V. – AsKI im Museumszentrum Lorsch; Fachtagung am 25./26. April 2002, Bonn 2003, S. 29–49.
- Zehnder 1986
Zehnder, Günther: Zur Konzeption der Mittelalterabteilung, in: Zur Eröffnung des Neubaus

- Sonderheft 2/1986, des Bulletins der Museen der Stadt Köln 1986, S. 25–32.
- Zehnder 1987 Zehnder, Frank-Günther: Wallraf-Richartz-Museum, in: Noelke, Peter (Hg.): Kölner Museumsführer. Der Schlüssel zu den 30 Kölner Museen, Köln 1987, S. 21–51.
- Zehnder 1993 Zehnder, Frank Günther: Die Gemälde der Sammlung Schnütgen, in: Noelke, Peter (Hg.): Schnütgen Schätze – Ein Sammler und sein Museum. Begleitheft zur Ausstellung des Schnütgen Museum, Köln 26. März–27. Juni 1993, in: Kölner Museums-Bulletin. Sonderheft 1/1993, Köln 1993, S. 17–30.
- Zimmerer 2016 Zimmerer, Jürgen: Der erste Völkermord des 20. Jahrhunderts, Über den schwierigen Umgang mit Deutschlands kolonialem Erbe, in: Ausst.-Kat. 2016: Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart, hg. v. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2016, S. 138–145.
- Online Ressourcen:**
A Dictionary of Modern and Contemporary Art A Dictionary of Modern and Contemporary Art (3 ed.) [Oxford Reference, Zugang Uni Bonn], John Graves-Smith and Ian Chilvers, Publisher: Oxford University Press
Published online: 2015
Current Online Version: 2016
eISBN: 9780191792229, Oxford ³2015.
[<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191792229.001.0001/acref-9780191792229-e-1605#>]. Zuletzt eingesehen am 23.01.2017.