

<b>Inhalt</b>	<b>Seite</b>
<b>1. Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2. Die Ursprünge der Völkerkundemuseen und ihre Entwicklung</b>	<b>3</b>
<b>3. Die Ziele und klassischen Hauptaufgaben der Museen: ein historischer Abriss</b>	<b>4</b>
<b>3.1. Das Sammeln und Bewahren</b>	<b>4</b>
<b>3.2. Das Forschen</b>	<b>5</b>
<b>3.3. Das Vermitteln</b>	<b>7</b>
<b>4. Die praktischen Tätigkeiten hinter den Zielen der Museen der Weg eines Objektes von der Anschaffung bis hin zur Ausstellung</b>	<b>8</b>
<b>4.1. Das Sammeln, wie gelangt ein Objekt ins Museum?</b>	<b>8</b>
<b>4.2. Die Objektforschung</b>	<b>10</b>
<b>4.3. Das Bewahren</b>	<b>12</b>
<b>4.3.1. Inventarisieren</b>	<b>12</b>
<b>4.3.2. Katalogisieren</b>	<b>13</b>
<b>4.3.3. Restaurieren und Konservieren</b>	<b>15</b>
<b>4.4 Das Vermitteln</b>	<b>16</b>
<b>4.4.1. Ausstellungsformen</b>	<b>17</b>
<b>4.4.2. Ausstellungsplanung</b>	<b>17</b>
<b>4.4.3. Ausstellungsorganisation</b>	<b>18</b>
<b>4.4.4. Ausstellungsaufbau</b>	<b>19</b>
<b>4.4.5. Öffentlichkeitsarbeit</b>	<b>19</b>
<b>4.4.6. Weitere Hilfsmittel zur Vermittlung</b>	<b>20</b>
<b>5. Die heutige Situation in Völkerkundemuseen und ihre Auswirkungen auf die Museumsarbeit</b>	<b>20</b>
<b>6. Verwendete Literatur</b>	<b>23</b>

## 1. Einleitung

Das erste uns bekannte Museum wurde um 290 v. Chr. in Alexandria von Ptolemäus I., einem Erben Alexanders des Großen, gegründet. Es war ein Ort des Lernens und Lehrens anhand gesammelter Objekte sowohl biologischer als auch kultureller Natur und wurde den Musen geweiht, woher auch sein Name herrührt: Museion (vgl. Burcaw 1975: 17).

Moderne Museen unserer Tage sind keine zum Vergnügen von Königen geschaffene Musentempel mehr, sondern öffentlich-rechtliche Institutionen mit klaren Zielvorstellungen und harter Arbeit hinter den Kulissen der Schauausstellungen.

Die vorliegende Arbeit möchte nicht nur die Entstehung und Entwicklung moderner Museen näher beleuchten, sondern auch deren Ziele und die dahinterstehenden konkreten Tätigkeiten erläutern. Dabei werde ich nicht rein theoretisch bleiben, sondern dort wo es möglich ist alle anfallenden Tätigkeiten anhand des hawaiianischen Federmantels im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln näher aufzeigen.

Zu Beginn jeder wissenschaftlichen Arbeit steht die Literatursuche, die sich im vorliegenden Fall als problematisch herausstellte. Ließ sich auch über die Ziele und Konzeptionen eines Völkerkundemuseums noch Näheres erfahren (vgl. Frese 1960, Hog 1981; Hog 1990, Pfeil 1978), gestaltete sich die Suche nach Informationen über die praktischen Tätigkeiten der Museumsmitarbeiter äußerst schwierig. Meist wurden sie nur kurz am Rande erwähnt oder so theoretisch erklärt, dass sich daraus kaum ein Referat, geschweige denn eine Hausarbeit erstellen ließ (Vgl. Fischer 1991; Kraus 2000; Leyten 1991; Rietschel 1997). Äußerst hilfreich war mir ein persönliches Gespräch mit dem Kunsthistoriker M.A. Herrn Groß-Morgen, der eine feste Stelle am Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum in Trier innehat. Dieser ermöglichte es mir erste Vorstellungen von den konkreten Tätigkeiten eines Museumsmitarbeiters/ einer Museumsmitarbeiterin zu gewinnen. Ihm möchte ich an dieser Stelle herzlich für seine Geduld und Mitteilungsfreude danken. Darüber hinaus zeitigte eine intensive Recherche meinerseits doch noch Erfolg. Mit den Büchern „Introduction to museum work“ von Ellis Burcaw und einem Lehrbuch der Museologie, herausgegeben vom Deutschen Verlag der Wissenschaften, standen mir zwei detaillierte Ausführungen rund um die Museumstätigkeit zur Verfügung. „Museologie“ beschreibt in allen Einzelheiten sowohl die Grundlagen systematischen Sammelns, Inventarierens und Katalogisierens als auch Methoden des Konservierens sowie die Grundzüge von Ausstellungstechniken. Ellis Burcaw, selbst Museumsdirektor, beschreibt in einfacher, sehr verständlicher Sprache die fiktive

Gründung eines Museums und weicht den Leser so auf unterhaltsame Weise in die Geheimnisse der Museumsarbeit ein.

Im Folgenden werde ich, ausgehend von der Geschichte der Völkerkundemuseen in Deutschland, die angestammten Hauptaufgaben der Museen aufzeigen und im Anschluss daran näher auf die dahinterstehenden konkreten Tätigkeiten eingehen.

In einem Museum gibt es eine Vielzahl von Mitarbeiter/innen, angefangen beim Museumsdirektor, der die Gesamtleitung innehat, über wissenschaftliches Personal, welches die Sammlungen betreut, über Verwaltungsangestellte, Restauratoren und Konservatoren, Techniker, Sicherheitspersonal etc. Alle diese Tätigkeiten zu beschreiben würde sicherlich den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Hauptbestandteil dieses Teiles der Hausarbeit soll deshalb die Beschreibung der Tätigkeitsfelder eines Ethnologen/ einer Ethnologin sein, wenn er/sie in den Genuß eines Arbeitsplatzes im Museum gekommen ist. Meist dürfte es sich um eine Stelle als Kurator/Kuratorin handeln, denen die gesamte Fürsorge für eine bestimmte Sammlung obliegt, oder um eine Anstellung als wissenschaftliche/r Mitarbeiter/in, die vorwiegend im Bereich der Forschung eingesetzt werden. Da in einem Museum aber grundsätzlich alles mit allem in Beziehung steht, werden hier auch Arbeiten Erwähnung finden, für die es speziell ausgebildete Mitarbeiter/innen gibt, welche aber im allgemeinen in enger Zusammenarbeit mit den Kuratoren/Kuratorinnen oder dem wissenschaftlichen Personal stehen. Zu nennen wäre hier z. B. die Aufgabe der Restaurierung und Konservierung der Sammlungsobjekte.

Weiter zu erwähnen wäre hier die Tatsache, dass, je kleiner das Museum ist, sich das Aufgabenfeld eines Mitarbeiters/ einer Mitarbeiterin um so umfassender gestalten dürfte, da die finanziellen Mittel fehlen, um spezialisierte Posten einzurichten. Herr Groß-Morgen z.B. hat je zwei halbe Anstellungen als wissenschaftlicher Mitarbeiter und als Museumspädagoge. Darüber hinaus muß er aber auch weitere anfallende Arbeiten übernehmen, wenn „Not am Mann ist“ (Groß-Morgen, pers. Mittl).

Abschließend möchte ich mich kritisch mit der Situation der Museen in heutiger Zeit als auch der Arbeitssituation ihrer Mitarbeiter/innen und deren Ausbildung an Universität und Fachhochschule auseinandersetzen.

Bevor ich jedoch darauf näher eingehen werde, möchte ich als Einstieg mit dem Ursprung und der Entwicklungsgeschichte der Völkerkundemuseen beginnen.

## 2. Die Ursprünge der Völkerkundemuseen und ihre Entwicklung

Gesammelt wurde schon in der Antike. Im Mittelalter waren es vor allem Kirchen, welche religiöse Artefakte anhäuferten oder auch Fürsten, die Kunstwerke sammelten, mit denen sie ihren Ruhm zu mehren suchten. Als prominente Beispiele wären hier neben dem Kirchenschatz von San Marco in Venedig oder von St. Denis in Paris auch die Sammlung Karls des Großen römisch-antiker Kunstwerke zu nennen. Aber als eigentliche Vorläufer der meisten Museen sind die Kunst- und Wunderkammern der Renaissancefürsten des 16. Jh. anzusehen (vgl. Burcaw 1975: 18, Hog 1981: 29). Sie sollten die Prachtentfaltung und Machtansprüche ihrer Besitzer dokumentieren und bestanden aus einem ungeordneten „Sammelsurium“ von Naturalien, wie Steinen, Mineralien, Pflanzen und Tieren und Kunstwerken verschiedenster Art, zu denen außer den sehr begehrten Antiken auch Kunsthandwerk, Automaten und wissenschaftliche Geräte gehörten. Darüber hinaus beinhalteten sie schon sog. Exotica. Diese völkerkundlichen Objekte gelangten erstmals durch die großen Entdeckungsfahrten des 15. und 16. Jhs. nach Europa und waren als Sammlungsobjekte sehr beliebt, da sie in besonderem Maße die Wissbegierde der Sammler reizten und deren Lust am Kuriosen, dem Andersartigen, stillten (vgl. Hog 1981: 39 + 44-50). In der Folge nahmen solche Kuriositätenkabinette zu und auch außerhalb der Fürstenhäuser begann man zu sammeln. Hier waren es vor allem reiche Bürger, Künstler und Gelehrte, die der eigenen Bildung willen die verschiedensten Objekte zusammentrugen. So verbreiteten sich bis ins 18. Jh. hinein solche Sammlungen, denen allen die Tatsache gemein war, niemals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu sein. An den Höfen der Adligen kamen nur die geladenen Gäste in den Genuss einer Besichtigung und auch im bürgerlichen Milieu waren diese Kabinette Menschen vorbehalten, die der gleichen sozialen Schicht wie deren Besitzer angehörten. Besuche bei Bürgern, die über Kunst- und Wunderkammern verfügten, wurden vor allem im 18. Jh. äußerst beliebt, als die sog. Kavaliersreise in Mode kam, in deren Rahmen junge Männer ihre humanistische Bildung vervollkommneten (vgl. Hog 1981: 36f). Die Idee, solche Sammlungen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, entwickelte sich im Zeitalter der Aufklärung. Erste öffentliche Museen entstanden aus den Beständen privater Kunst- und Kuriositätenliebhabern. Das Britische Museum wurde 1753 gegründet, basierend auf der Sammlung des Physikers Sir Hans Sloane (1660-1753); im Jahre 1779 öffnete das Fridericeum in Kassel seine Tore und 1791 wurden die Sammlungen des gestürzten französischen Königs durch eine Öffnung des Louvre dem Volk zugänglich (vgl. Böhner 1974: 88).

Die meisten Völkerkundemuseen entstanden jedoch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. bis ins frühe 20. Jh. hinein (vgl. Kraus 2000:18). Man begann, die enzyklopädischen Sammlungen der Fürsten und Privatsammler in einzelne Themenbereiche zu unterteilen und erhielt so die ersten Spezialmuseen: Alle naturwissenschaftlichen Objekte gelangten in Naturkundemuseen, alle Kunstwerke in Kunstmuseen und alle ethnographischen Objekte in Völkerkunde- oder Ethnologiemuseen (vgl. Fischer 1991:15).

Zuwachs erhielten die Museen auch durch die Anfang des 19. Jhs. gegründeten Museums-Natur-, Kunst-, und Altertumsvereinen, die ihre Sammlungen oftmals komplett den Museen zur Verfügung stellten (vgl. Hog 1990: 100). Im Laufe des 19. und zu Beginn des 20. Jhs. erreichten besonders viele ethnographische Objekte Europa und landeten in den Völkerkundemuseen. Dieser Höhepunkt innerhalb der Sammlungstätigkeit von Ethnographica beruht weitestgehend auf der Expansion der Kolonialmächte in dieser Zeit (vgl. Hog 1981: 12). Es ist daher nicht erstaunlich, dass gerade die großen Kolonialmächte England, Niederlande, Spanien, Deutschland und Frankreich über die größten Völkerkundemuseen Europas verfügen.

### **3. Die Ziele und klassischen Hauptaufgaben der Museen - ein historischer Abriss**

#### **3.1. Das Sammeln und Bewahren**

Sammeln und Bewahren sind im Selbstverständnis der Museen untrennbar miteinander verbunden, denn gesammelt wurde und wird, um Natur- und Kulturgüter vor der Zerstörung und dem Verfall zu bewahren (vgl. Pfeil 1978: 35f.). In der Anfangszeit der Völkerkundemuseen wurde von den ersten ethnologischen Wissenschaftlern die Evolutionstheorie favorisiert, nach der „Völker“ sich zielgerichtet von primitiveren zu höherentwickelten Kulturen verändern würden. Deshalb sollte die materielle Kultur solcher „primitiver Völker“ in den Museen sichergestellt werden, da man davon ausging, dass sie nicht mehr lange in dieser Form existieren würden (vgl. Leyten 1991:28). Für Museumsmitarbeiter/innen entstanden Sammelaufträge durch die sie verpflichtet waren, auf all ihren Forschungsreisen für ihr Museum Ethnographica zu sammeln, was sich oftmals als hemmend für die Forschungstätigkeit herausstellte. Sammeln entwickelte sich so häufig zur Forschungsfinanzierung, denn Museen finanzierten Expeditionen meist nur dann vor, wenn als Gegenleistung eine bestimmte Anzahl an ethnographischen Objekten garantiert wurde (vgl. Kraus 2000: 24, Pfeil 1978: 42f.).

Aber auch durch Kauf, Stiftungen oder Schenkungen gelangten Museen in den Besitz materieller Kultur. In einigen Museen entstanden Sammelanweisungen, die das Sammeln systematisieren sollten und z. B. Überseekapitänen an die Hand gegeben wurden, die damit im Auftrag der Museen Artefakte erwarben (vgl. Hog 1990: 101).

Gesammelt wurde nun zielgerichtet und geordnet, im Gegensatz zur Vergangenheit, in der man sammelte was gefiel und nur ganz einfache Ordnungsprinzipien kannte, welche die Objekte in verschiedene weitemspannende Kategorien unterteilte. Die Ethnologie wandte ein der Naturwissenschaft entlehntes Sammlungsprinzip an. Mitte des 18. Jhs. entwickelte Carl Linné die taxonomische Ordnung für Naturalien. Auf diesem System beruhte in der Folge jede ethnologische Sammeltätigkeit, „bei der `Völker´ die Taxa bildeten“ (Feest 1999:3).

Heute sammeln ethnologische Museen vorwiegend außereuropäische materielle Kultur von Ethnien der sog. „dritten Welt“. Manche Museen haben sich darüber hinaus auf sog. Europäische Volkskunst spezialisiert (vgl. Böhner 1974: 85). Noch immer bewahrt das Sammeln der Museen ethnographische Objekte vor der Zerstörung oder dem Verfall, von dem sie aufgrund der rapiden Veränderungen in der Lebensweise vieler Ethnien bedroht sind. Für diese Ethnographica ist es auch heute noch oft „Rettung im letzten Augenblick“ (vgl. Böhner 1974: 92).

Wichtiger Fortschritt für das Bewahren der Objekte im Museum selbst bildete die Entwicklung der Museologie, einer Wissenschaft, deren Aufgaben unter anderem in der Entwicklung einer Ordnung zur systematischen Katalogisierung der Museumsobjekte liegt.

Heutzutage versteht man unter Bewahren weit mehr als das bloße Aufbewahren ethnographischer Objekte im Museum. Restaurierung und Konservierung der Objekte haben sich zu eigenen Fachbereichen entwickelt. Mit Hilfe naturwissenschaftlicher Methoden und moderner Technik ist es möglich, die Artefakte dauerhafter zu konservieren und in einer für ihre Erhaltung optimalen Umgebung zu verwahren (vgl. Böhner 1974: 94).

### **3.2. Das Forschen**

Zu Beginn der Ethnologie als Wissenschaft im 19. Jh. bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jhs. hinein stand die materielle Kultur von Ethnien, also ethnographische Objekte, im Mittelpunkt der Forschung (vgl. Fischer 1991: 17). Da Museen Bewahrer dieser materiellen Kultur darstellten, ist es nicht verwunderlich, dass die Entwicklung der Ethnologie zur akademischen Wissenschaft in enger Verbindung zu den Museen stand. Der erste offizielle Lehrstuhl für Ethnologie entstand im deutschen Reich erst 1916 in Heidelberg. Davor waren die Museen

gleichzeitig auch wissenschaftliche Institute, Museumsdirektoren hatten Gastprofessuren an den Universitäten inne und Museumsmitarbeiter waren oftmals als Dozenten tätig (vgl. Kraus 2000: 20). So waren es vor allem die Ethnologen an den Museen, die einen großen Beitrag zur Methodik des Faches leisteten (vgl. Feest 1999: 5).

Doch ab den 30er Jahren des 20. Jhs. geriet das Studium der materiellen Kultur ins Hintertreffen, da sich mittlerweile die Erkenntnis durchgesetzt hatte, dass man sich beschränkt auf die Objektforschung einer Kultur nur unzureichend nähern konnte. Weitere Informationen über Bedeutung, Symbolik und Funktion innerhalb der Herkunftskultur der gesammelten Objekte konnten nur über andere Methoden wie die Feldforschung erlangt werden (vgl. Fischer 1991: 17). Mittlerweile erlebt die Forschung am Objekt aber eine Renaissance und verschiedene Ethnologen sprechen sich für eine größere Anerkennung dieses Forschungsbereiches aus. Da die materielle Kultur der meisten Völkerkundemuseen aus der Zeit der großen Expeditionsfahrten Ende des 19. und Anfang des 20. Jhs. stammen, werden diese Objekte mittlerweile als wichtige historische Quellen angesehen (vgl. Hog 1981: 26, Pfeil 1978: 23ff.).

Zu einer endgültigen Trennung zwischen Museum und Universität kam es jedoch erst in den 60er Jahren des 20. Jhs.. Gründe hierfür waren neben den steigenden Studentenzahlen, denen Rechnung getragen werden musste, auch die gewachsenen Anforderungen an die Museen, ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse an das Museumspublikum zu vermitteln.

Trotzdem sind und bleiben Museen Forschungseinrichtungen, denn die Forschung ist Grundvoraussetzung für einen verantwortungsvollen Umgang mit den Objekten und guter Museumsarbeit: Nur aufgrund der Forschung ist ein zielgerichtetes Sammeln möglich, erlangen Museumsmitarbeiter/innen die Fähigkeit, Originale von Fälschungen zu unterscheiden und ist die Erstellung von Ausstellungskonzepten auf der Basis wissenschaftlicher Erkenntnisse und damit die Vermittlung der Inhalte an ein breites Museumspublikum möglich (vgl. Böhner 1974: 95).

### 3.3. Das Vermitteln

Da die ersten Museen gegründet wurden, um auch eine breite Bevölkerungsschicht an Bildung teilhaben zu lassen, gehörte die Vermittlung der Forschungsergebnisse von Beginn an zum Selbstverständnis der Museen. Allerdings scheinen früh Probleme in dieser Vermittlungstätigkeit aufgetreten zu sein: Schon 1902 gab es ein Treffen zwischen Museumsvertretern und Angehörigen der Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen, um über aufgetretene Schwierigkeiten in der Vermittlungsarbeit zu diskutieren (vgl. Böhner 1974: 90). Die Völkerkundemuseen stellten ihre Objekte meist nach Herkunftsländern oder Kulturräumen geordnet aus. Leider war diese Präsentation aber oft dekontextualisiert. Zwar wurden Angaben über Herkunft, Herstellungstechnik und Stil der ausgestellten Objekte gemacht, aber Informationen über Funktion, Gebrauch oder die Bedeutung des Objektes in seiner Herkunftskultur fehlten. Dies änderte sich mit dem Aufkommen der Feldforschung, da hiermit genau diese Faktoren in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses rückten (vgl. Feest 1999: 3f.). Auch die Auswahl der Objekte änderte sich. Es wurde nicht mehr wahllos alles ausgestellt, sondern gezielt eine Auswahl getroffen, die sich nach den Kriterien des Informationsgehaltes, Exemplarcharakters und der Ästhetik von Objekten richteten (vgl. Frese 1960: 129).

In den 60er Jahren des 20. Jhs. begann dann zunehmend eine Diskussion über die Zielvorstellungen der Museumsethnologen bezüglich der Bildung des Publikums. Einig war man sich zwar darüber, dass der breiten Öffentlichkeit in den Völkerkundemuseen durch das ästhetische Erlebnis fremde Völker und deren Lebensweise nähergebracht werden sollte, jedoch uneins über das Ausmaß dieser Erziehungstätigkeit.. Die Forderungen reichten von Erwecken einer Toleranz gegenüber fremden Kulturen bis hin zum Wunsch, das Publikum solle sich aufgrund eines Museumsbesuches mit den Völkern der sog. „Dritten Welt“ solidarisieren (vgl. Hog 1981: 32-42 & 61; Hog 1990: 155, Anm. 73).

In den 70er Jahren änderten sich jedoch die Umstände, was auch Auswirkungen auf die Vermittlungsarbeit hatte. Leere Haushaltskassen brachten die Museen zunehmend in prekäre finanzielle Situationen und der Wunsch, das Publikum zu erziehen, musste dem Wunsch nach hohen Besucherzahlen weichen. Damit sollte Geld in die leeren Kassen gebracht und die Rentabilität der Museen vor den Verantwortlichen in der Politik bewiesen werden (vgl. Beer 2000: 81). Man versuchte, für das Publikum attraktive Ausstellungen zu organisieren, indem man nicht nur die Objekte präsentierte, sondern begann, in den Ausstellungen das alltägliche Leben darzustellen (vgl. Leyten 1991: 28).



#### **4. Die praktischen Tätigkeiten hinter den Zielen der Museen - der Weg eines Objektes von der Anschaffung bis hin zur Ausstellung**

Im vorangehenden Kapitel habe ich versucht, die Ziele der Völkerkundemuseen und deren Entwicklung über die Zeit zu skizzieren. Nachfolgend möchte ich die praktischen Tätigkeiten erläutern, welche hinter den Aufgaben eines Museums stehen. Ich versuche dabei so konkret wie möglich vorzugehen und die verschiedenen Arbeitsvorgänge, die sich um ein Objekt ranken, soweit möglich anhand des hawaiianischen Federmantels des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln zu skizzieren.

##### **4.1. Das Sammeln - wie gelangt ein Objekt ins Museum?**

Das Sammeln ethnographischer Objekte fällt in den Aufgabenbereich eines/einer Kurator/in oder eines/einer wissenschaftlichen Mitarbeiter/in. Gesammelt werden sollte zielgerichtet und systematisch, wobei der Themenschwerpunkt des Museums, in dem man arbeitet, die Grenzen meist in geographischer und zeitlicher Form vorgibt (vgl. Böhner 1974: 84). Dabei sollen Lücken im Bestand des Museums sinnvoll geschlossen werden. Dies geschieht vermittelt der Forschung. „Forschung für die Bestandsbildung“, so ist in einem Handbuch der Museologie zu lesen, „bedeutet vor allem Ermitteln, Entdecken, Bestimmen neuer Objekte, die in die Bestände aufgenommen werden sollen“ (Herbst 1988: 71).

Dieses Entdecken neuer Objekte geschieht dabei auf vielfältige Weise. Herr Groß-Morgen aus dem Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum sieht z.B. in regelmäßigen Abständen Auktionskataloge durch, um auf dem neuesten Stand des Kunstmarktes zu sein (Groß-Morgen, pers. Mittl.).

Für Völkerkundemuseen sind Ankäufe während Feldforschungen von großer Bedeutung (vgl. Herbst 1988:72). Darüber hinaus sollte ein Museumsmitarbeiter/eine Museumsmitarbeiterin viel reisen und so Kontakte zu privaten Sammlern pflegen, um eventuell auf diese Weise an interessante Objekte zu gelangen. Auch eine kontinuierliche Werbung für das Museum kann potenzielle Verkäufer oder Stifter anregen, ihre Artefakte dem Museum zu überlassen (vgl. Osten 1974: 141f.).

Aus all diesen Angeboten wählt der Museumsmitarbeiter/die Museumsmitarbeiterin die für die Sammlung sinnvollsten aus und gibt dafür eine Ankaufsempfehlung. Ob die von ihm oder

ihr ausgewählten Objekte letztendlich gekauft werden, liegt in der Hand des Direktors und ist abhängig von der Höhe des Einkaufsetats (Groß-Morgen, pers. Mittl.).

Im Falle des hawaiianischen Federmantels konnte das Rautenstrauch-Joest-Museum den Ankauf im Jahre 1957 nur aufgrund der großzügigen Unterstützung von Förderern finanzieren. Die genauen Zahlen liegen mir leider nicht vor., aber es dürfte sich beim Kaufpreis um eine erhebliche Summe gehandelt haben, denn allein in Deutschland gibt es nur einen vergleichbaren Mantel im Berliner Völkerkundemuseum zu bewundern. Weltweit existieren nur insgesamt fünfzig ähnliche Exemplare (vgl. Thode-Arora 1999: 24). Thematisch passt der Federmantel hervorragend in das Sammlungskonzept des Museums und seine Einzigartigkeit dürfte den Ausschlag gegeben haben, ein solch außergewöhnliches Stück materieller Kultur zu erwerben.

Verfolgt man den Weg des Federmantels von Hawaii bis ins Rautenstrauch-Joest-Museum, kann man viel über die Dynamik des Sammelns erfahren.

Der Federmantel gehörte wahrscheinlich zum Besitzstand des hawaiianischen Fürsten Liholiho, genannt Kamehameha II, der 1824 in Begleitung seines Hofstaates nach England reiste. Schon auf der Reise verschenkten er und sein Tabu-Aufseher Boki einige Federmäntel. Der Federmantel des Rautenstrauch-Joest-Museums wurde vermutlich um diese Zeit einem gewissen George Hill zum Geschenk gemacht. Eine nähere Identifizierung des George Hill war nicht möglich. Eine Nachkommin dieses Hill, Miss Sumner Woodborough Norwich av. Bournemouth-West verkaufte den Mantel an den Londoner Ethnographica-Händler W. D. Webster, der ihn im Jahre 1902 dem Dresdner Museum für Völkerkunde veräußerte. Da das Museum zur gleichen Zeit mehrere Federmäntel aus Hawaii erstanden hatte, tauschten sie besagten Mantel 1929 gegen ein anderes Objekt ein. Arthur Max Heinrich Speyer hatte dem Museum ein für ihre Sammlung offensichtlich nützlicheres Artefakt angeboten. Der Ethnographica-Händler Speyer bot dann zu Beginn der 50er Jahre des 20. Jh. den Mantel dem Rautenstrauch-Joest-Museum zum Kauf an, das ihn dann 1957 erwarb (vgl. Thode-Arora 1999: 30ff).

Das Beispiel des Federmantels des Rautenstrauch-Joest-Museums zeigt, auf welchem verschlungenen Wegen Ethnographica in die Museen gelangen können. Besonders professionelle Händler spielten in diesem Falle eine große Rolle. Der Tausch des Völkerkundemuseums Dresden macht überdies das zielgerichtete Sammeln deutlich: sie veräußerten den Mantel im Tausch, da sie mehrere Exemplare besaßen. Für die Museen zählt aber nicht die Masse an Besitz, sondern der Exemplarcharakter eines Objektes für eine Kultur

(vgl. Pfeil 1978: 149). Im Tausch erhielten sie vermutlich ein Stück, das ihre Sammlung auf anderer Ebene komplettierte.

## 4.2. Die Objektforschung

Die Forschung im Museum ist in erster Linie die Forschung am Objekt und die Tätigkeiten, die bei der Inventarisierung eines neuen Stückes anfallen, beinhalten meist schon den Großteil der Forschungsarbeit (vgl. Osten 1974: 144, Groß-Morgen, pers. Mittl.). Aus diesem Grund soll die Untersuchung der Objekte hier an erster Stelle behandelt werden.

Unmittelbar nach Eingang des Objektes in das Museum folgen verschiedene Untersuchungen, die hier kurz aufgezeigt werden sollen. Als erstes wird das Objekt vermessen und einer Materialanalyse unterzogen. Sollte das Material nicht auf den ersten Blick zu identifizieren sein, stehen den Ethnologen/Ethnologinnen hilfreiche Methoden zur Materialbestimmung zur Verfügung. Bei organischen Materialien können dabei verschiedene naturwissenschaftliche Techniken sehr nützlich sein. Hier wären z. B. die Spektralanalyse von Metallen, die mineralogische Analyse von Stein oder Keramik, chemische Analysen oder auch Röntgenuntersuchungen zu nennen. Bei Materialien, welche durch Herstellungsprozesse entstanden sind, benötigt der Wissenschaftler genauere Kenntnis der häufigsten Produktionsverfahren (vgl. Herbst 1988: 108f.). Zur Erlangung dieser Erkenntnisse entwickelten Ethnologen die Technologie und die Ergologie. „Technologie ist die Lehre von der Anwendung chemischer und physikalischer (mechanischer) Vorgänge zur Produktion. Die Lehre von Form und Anwendung der Produkte bezeichnet man als Ergologie (ein Terminus, der gelegentlich auch die Befassung mit den psychischen und physischen Grundlagen der Arbeit bezeichnet)“ (Feest 1999: V). Mit deren Hilfe ist es dem wissenschaftlichen Personal auch möglich die Herstellungsart des Artefaktes zu ermitteln. Dabei wird unter anderem auch untersucht, ob das Objekt in Handarbeit oder maschinell erzeugt worden ist und welche Hilfsmittel zu seiner Herstellung verwendet wurden (vgl. Herbst 1988: 109).

Die Bestimmung der Form und des Aufbaus des Untersuchungsgegenstandes ist Grundvoraussetzung zur Ermittlung seiner Funktion (vgl. Herbst 1988: 109). In der Ethnologie müssen darüber hinaus weitere Quellen zu Rate gezogen werden, denn aus der Form alleine kann nicht die Funktion und Bedeutung eines Objektes in seiner Herkunftskultur ermittelt werden. Hier müssen Feldforschungsberichte, schriftliche Quellen in Form von Reiseberichten von Missionaren, Händlern etc. , bildliche Quellen wie Filmaufnahmen oder Photographien und Fachliteratur herangezogen werden (vgl. Pfeil 1978: 27f.). Bronislaw

Malinowski, der Begründer der Feldforschung, schrieb dazu 1930: „Es gibt keine menschliche Tätigkeit ohne materielle Begleitumstände, aber es gibt auch kein Artefakt, wie einfach und praktisch es auch immer sein mag, das ohne den Kontext der lebenden Kultur, einschließlich des Glaubensbereiches und der Technik, der Sozialorganisation und des traditionellen Wissens, verstanden werden könnte“ (vgl. Feest 1999: 7).

Bevor jedoch Quellen über die Herkunftskultur des Artefaktes benutzt werden können, muss selbstverständlich erst seine Herkunft bestimmt werden, d. h. es muss ethnisch zugeordnet werden. Dazu werden ebenfalls Materialanalyse und Produktionsverfahren als Informationsquellen benutzt. Darüber hinaus kann die Provenienz, sofern bekannt, Auskunft über den Entstehungsort geben (vgl. Herbst 1988: 112f.). Üblich in Völkerkundemuseen ist auch der Vergleich mit ähnlichen Objekten, deren Herkunft schon einwandfrei festgestellt worden ist (vgl. Feest 1999: 6, Herbst 1988: 115). All die vorstehend genannten Methoden werden ebenfalls zur Datierung des Untersuchungsgegenstandes herangezogen.

Bei Artefakten, welche etwas abbilden, müssen noch zusätzliche Fragen gestellt werden. Was wird dargestellt? Wie ist die Komposition und der Stil?. Auch das Klären dieser Fragen kann zur Herkunftsbestimmung und Datierung beitragen (vgl. Herbst 1988: 110).

Die vorangehend beschriebenen Untersuchungen über Material, Produktionsweise, Herkunftsort, Datierung, Verwendungszweck, Provenienz und gesellschaftliche Funktion geben dem wissenschaftlichen Personal nicht nur Auskunft über die Bewahrungswürdigkeit des Objektes und seinen Repräsentationsgehalt für seine Herkunftskultur, sondern sind auch Grundvoraussetzung für die Restaurierung und Konservierung des Objektes und seine erfolgreiche Präsentation in einer Schauausstellung (vgl. Herbst 1988:75).

Letzter Schritt der wissenschaftlichen Tätigkeit stellt die Veröffentlichung der Forschungsergebnisse dar. Dies kann museumsintern durch Ausstellungen, Ausstellungskataloge, personelle und schriftliche Museumsführer, Schrifttafeln im Museum, Tonbandgeräte, Computermonitore und ähnliches mehr geschehen. Außerdem sollten die Forschungsergebnisse auch einem Fachpublikum in Form von Monographien oder Artikeln in Fachzeitschriften zugänglich gemacht werden (vgl. Fischer 1991: 21, Hog 1981: 27).

### **4.3. Das Bewahren**

Nachdem ein bestimmtes Objekt in ein Museum gelangt ist, in unserem Fall der hawaiianische Federmantel, durchläuft es vorgegebene Prozeduren, die alle unter den Begriff des Bewahrens fallen. Nach dem Eingang ins Museum wird das Anlieferungsdatum vermerkt, das Objekt wird untersucht, inventarisiert und katalogisiert, gegebenenfalls wird es restauriert und danach an seinen Standort ins Museum gebracht, wo Maßnahmen zur Konservierung und zum Schutz des Objektes anfallen.

Die Inventarisierung und Katalogisierung, d. h. die wissenschaftliche Dokumentation des Objektes, soll es den Mitarbeitern/Mitarbeiterinnen eines Museums ermöglichen, jedes Objekt im Museum zu identifizieren und zu lokalisieren und in kürzester Zeit an Informationen über das Exponat zu gelangen (vgl. Burcaw 1975: 84).

#### **4.3.1. Inventarisieren**

Die Erstbearbeitung des Objektes beinhaltet einen Eintrag ins Eingangs- bzw. Inventarbuch des Museums. Dort wird das Eingangsdatum verzeichnet, der Verkäufer oder Stifter aufgeführt, der Einkaufspreis vermerkt und die Umstände festgehalten, unter denen das Museum an das Objekt gelangt ist (vgl. Herbst 1988: 154). Zusätzlich werden alle Begleitdokumente des Objektes in einen eigenen Ordner abgelegt. Zu den Begleitpapieren sind Kaufverträge und Rechnungen, aber auch Zeitungsausschnitte über das erstandene Objekt, Briefe, Aufzeichnungen früherer Besitzer, Hinweise auf Publikationen, Photographien oder Forschungsberichte zu rechnen (vgl. Burcaw 1975: 86, Herbst 1988: 151).

Im nächsten Schritt erhält das Artefakt eine Inventarnummer, welche meist direkt auf der Objektoberfläche angebracht wird. Diese Nummer muss dauerhaft sein, darf das Objekt allerdings nicht beschädigen und sollte so unauffällig wie möglich angebracht werden, aber trotzdem leicht zu finden sein. Meist wird zu diesem Zweck ein Feld mit weißer Farbe an der Oberfläche angebracht, auf die getrocknete Farbe erfolgt dann die Beschriftung mit Tinte und darüber wird zum Schutz ein Klarlack aufgetragen. Bei Objekten, die nicht beschriftet werden dürfen, wie z. B. Textilien, wird ein Band mit der Inventarnummer in der Innenseite, meist in der Nähe einer Naht, eingenäht (vgl. Burcaw 1975: 85).

Die Inventarnummer selbst wurde früher in den Museen einfach fortlaufend geführt, so dass z.B. die Nummer 1034 das 1034. Stück bezeichnete, welches in das Museum gelangt war (vgl. Burcaw 1975:85, Herbst 1988: 155). Mit diesem System wurde offensichtlich der

hawaiianische Federmantel des Rautenstrauch-Joest-Museums inventarisiert, denn seine Inventarnummer lautet 46830 (vgl. Thode-Arora 1999: 25). Heute hat sich jedoch vielfach eine andere Methode etabliert. Dabei bezeichnen die ersten Ziffern das Eingangsjahr und die nächsten die laufende Nummer der Erwerbung innerhalb dieses Jahres. Bei Museen, welche im 19. Jh. gegründet wurden, empfiehlt sich zusätzlich die Jahrhundertzahl anzugeben, da sonst Verwechslungen zwischen Objekten verschiedener Jahrhunderte möglich wären. Zur Kennzeichnung mehrteiliger Gegenstände wird jedem Einzelteil zusätzlich noch ein weiterer Buchstabe angehängt, also dann a, b, usw. (vgl. Burcaw 1975: 85, Herbst 1988: 155). Zu diesen Zahlen kommt dann noch die Bezeichnung für die Kategorie, unter die das Objekt eingeordnet worden ist. Diese Einordnung zu einer bestimmten Gruppe kann nach verschiedenen Kriterien geschehen. Nach chronologischen Gesichtspunkten, z. B. nach Herstellungszeit oder Nutzungszeitraum, nach geographischen Kriterien, die Gruppierung wird dann auf Erdteile oder Länder bezogen, oder die Objekte können nach ihrem Zweck klassifiziert werden (vgl. Herbst 1988: 115f.). Für ein Plakat, welches als 24. Anschaffung im Jahre 1988 in ein Museum gelangt ist benützte man also die Inventarnummer P.988.24. (fiktiv).

Zum Schluß erhält das Objekt eine Signatur, die oft auch direkt am Artefakt als Siegel angebracht wird. Erst mit dieser Signatur ist eine spätere Lokalisierung des Objektes im Museum möglich, da diese Nummer den Standort des Exponats angibt (vgl. Herbst 1988: 155).

#### **4.3.2. Katalogisieren**

Bei der Katalogisierung werden alle Forschungsergebnisse der wissenschaftlichen Untersuchung systematisch festgehalten, so dass diese Informationen für die Mitarbeiter/innen des Museums schnell abrufbar sind. Dies ist für die Konzeption einer Ausstellung von Bedeutung, aber auch für weitere wissenschaftliche Untersuchungen des Objektes (vgl. Herbst 1988:157).

Folgende Aspekte werden dabei in der Regel aufgenommen, wobei deren Reihenfolge nichts über ihre Wichtigkeit aussagt und von Museum zu Museum divergieren kann: die Inventarnummer; eine knappe Kennzeichnung des Objektes, also z. B. Mantel, Federn; die Datierung; der Ort der Entstehung oder Nutzung; Maßangaben ( bei Gegenständen Höhe x Breite x Tiefe, bei Gemälden u. ä. Höhe x Breite, bei runden oder elliptischen Objekten größter Durchmesser, bei Kleidungsstücken Schulter- und Gürtelbreite vor Länge); die

Signatur zur Standortbestimmung im Museum; Material, Farbe und Technik; der Name des/der Vorbesitzer/in, der Wert (aus versicherungstechnischen Gründen); Datum und Art der Erwerbung; eine Kurzbeschreibung des Objektes; Literatur über das Objekt; die vorgenommenen Konservierungs- bzw. Restaurierungsmaßnahmen; ein Foto und schließlich freier Raum für Zusatzbemerkungen, da im Laufe der Zeit viele neue Informationen hinzukommen können (vgl. Burcaw 1975: 87, Herbst 1988: 158-161).

Früher geschah die Katalogisierung auf Karteikarten, die man dann als Steilkarteien in spezielle Kästen einordnete. Um innerhalb dieser Kästen das Objekt gut finden zu können, wurden sie nach einem hierarchischen Ordnungssystem alphabetisch zusammengestellt (vgl. Herbst: 162). Für das Völkerkundemuseum bietet sich, wie bereits erwähnt, eine geographische Ordnung an. Hier wäre der Mantel dann unter O für Ozeanien, Untergruppe Polynesien oder Hawaii zu finden. Darüber hinaus konnten noch weitere Hilfskarteien angelegt werden, so dass das Objekt auch unter anderen Gesichtspunkten gefunden werden konnte. In einer Objektkartei wäre der Mantel dann unter K wie Kleidungsstück oder unter M wie Mantel untergebracht gewesen. Oft gab es in Museen auch Stifter- bzw. Verkäuferkarteien. In ihnen stünde der Federmantel dann in der Rubrik Speyer, Arthur Max Heinrich. Oder aber es gab eine Materialkartei in der er im Bereich Federn oder organische Materialien eingetragen gewesen wäre. In all diesen Zusatzkarteien fand sich dann ein Vermerk auf den Standort der Objektkarte in der Hauptkartei, denn nur hier fanden sich alle Angaben zu dem Objekt (vgl. Burcaw 1975: 85f.). Diese Katalogkarten bestanden aus starkem Papier oder Karton und waren meist doppelt beschriftet und gefaltet, um die vielfältigen Informationen unterzubringen und eventuell ein Foto einlegen zu können (vgl. Herbst 1988: 157). Heutzutage hat sich dieses System jedoch erübrigt. Im Zeitalter moderner Medien verfügt nahezu jedes Museum über ein computergestütztes Katalogisierungssystem. Man kann sich leicht vorstellen, dass diese Entwicklung den Zeitaufwand beim Inventarisieren und Katalogisieren enorm verringert hat und zudem die Möglichkeiten, ein Objekt unter den verschiedensten Merkmalen finden zu können sehr verbesserte. Mittlerweile können in den Computer Suchbegriffe eingegeben werden und binnen kurzem werden alle Objekte, die unter dieses Merkmal fallen, aufgelistet (Groß-Morgen, pers. Mittl.).

Um einen besseren Eindruck über die Katalogisierung zu geben, habe ich eine Katalogmaske für den hawaiianischen Federmantel des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln erstellt. Bei Angaben die mir leider nicht vorlagen habe ich das Kürzel „???“ verwendet (vgl. Anlage).

### 4.3.3. Restaurieren und Konservieren

Restaurieren und Konservieren fallen nicht direkt in den Aufgabenbereich eines Ethnologen oder einer Ethnologin am Museum, für diese Tätigkeiten gibt es speziell ausgebildetes Fachpersonal. Kuratoren/Kuratorinnen als das wissenschaftliche Personal sind sie jedoch für das Wohl ihrer Sammlung verantwortlich und sollten deshalb über Grundkenntnisse in diesen Fragen verfügen., damit sie nicht durch unsachgemäße Handhabung oder Unterbringung den Objekten Schaden zufügen. Die Konservatoren und Restauratoren stehen in der Regel in ständigem Kontakt mit den Wissenschaftlern, da Entscheidungen über Maßnahmen an den Objekten gemeinsam getroffen werden (vgl. Herbst 1988:182).

„Die Restaurierung erstrebt (...) die umfassende Instandsetzung und Wiederherstellung eines Objektes mit dem Ziel, seinen (...) Aussagewert und seine ursprüngliche künstlerische Wirkung wiederzugewinnen (...)“ (Herbst 1988: 181). Dies geschieht durch das Zusammensetzen der Einzelteile zerstörter Objekte, die Rekonstruktion verlorengangener Teile (dabei muß die Ausbesserung als moderne Zutat immer erkennbar bleiben) oder auch die Entfernung fälschlicherweise hinzugefügter Teile (vgl. Herbst 1988: 181).

„Unter Konservierung versteht man die Sicherung von Objekten gegen materiellen Verfall mit dem Ziel, ihren überkommenen (...) Zustand und damit ihre Dokumentareigenschaften zu erhalten.“ (Herbst 1988: 181).

Materieller Zerfall kann dabei durch die verschiedensten Einflüsse ausgelöst werden. Das Raumklima hat direkten Einfluß auf Alterungserscheinungen an den Objekten. Eine zu niedrige Luftfeuchtigkeit führt zu Rissbildungen, Verwerfungen und vermehrter Brüchigkeit bestimmter Materialien und eine zu hohe Luftfeuchtigkeit beschleunigt chemische Prozesse und fördert so einen Schimmel- und Pilzbefall. Temperatur und Luftfeuchtigkeit sollten deshalb auf die Materialien abgestimmt sein und keinen Schwankungen unterliegen, da gerade starke Abweichungen der Raumtemperatur auf viele Stoffe negative Auswirkungen haben. Da die verschiedenen Objekte einer Ausstellung oftmals unterschiedliche Anforderungen an das Raumklima stellen, empfiehlt sich für die meisten Ausstellungen ein Mittelwert, der bei 12-18° C und einer Luftfeuchtigkeit von 50-58% liegt. Grenzwertige Objekte benötigen ein Mikroklima in einer Vitrine. Die Regulierung des Umgebungsklimas geschieht am besten mit einer Klimaanlage, kann aber auch mittels einer Heizung in Verbindung mit Luftbefeuchtungsanlagen und gezielter Belüftung erreicht werden. Auch für einen Lichtschutz muß gesorgt werden. Manche Materialien sind besonders lichtempfindlich gegen Tageslicht, dessen hohe UV-Strahlung insbesondere bei Leinwand und Textilien zu



starken Farbausbleichungen oder sogar zum Farbverlust führen kann. Hier sind geeignete Schutzmaßnahmen wie Vorhänge und Lichtschutzscheiben angebracht. Aber auch künstliches Licht kann den lichtempfindlichen Objekten durch seine hohe IR-Strahlung schaden. Das Material kann dann spröde und brüchig werden. Deshalb sollte auch Kunstlicht mit Bedacht eingesetzt und dosiert werden. Ein weiteres Problem stellen biologische Schäden durch Schimmelpilze und Fraßschädlingen dar. Hiervon sind primär Textilien, Holz, Papier, Baumwolle, Leder, Fell und Leinwand bedroht. Der wirksamste Schutz stellt die Prophylaxe in Form ständiger Kontrollen und Sauberkeit dar. Bei eingetretenem Schimmel- oder Schädlingsbefall müssen die Stücke mechanisch oder mit chemischen Mitteln gereinigt werden (vgl. Herbst 1988: 175-180).

Im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum stand Herr Groß-Morgen mit dem Restaurator des Museums vor solch einem Fall. Die Textilien des Hauses in den Magazinen zeigten starken Schimmelbefall. Die Objekte mußten gereinigt werden und das Raumklima des Magazins wurde überprüft. Luftfeuchtigkeit und Temperatur waren konstant, aber der Luftaustausch funktionierte nicht. Wie dieses Beispiel zeigt sind in solchen Fällen immer auch die Kuratoren/Kuratorinnen und das wissenschaftliche Personal gefragt (Groß-Morgen, pers. Mittl.).

#### **4.4. Das Vermitteln**

Nach der Inventarisierung, Katalogisierung und Restaurierung wird das Objekt entweder in die Dauerausstellung gebracht oder verpackt und ins Magazin des Museums verfrachtet. Welchen Weg es auch immer einschlägt, ein museales Objekt dient immer der Forschung und der darauf beruhenden Vermittlung. Heutzutage sind Museumssammlungen unterteilt in Schau- und Studiensammlungen. Die Objekte der Schausammlungen werden im Rahmen von Dauerausstellungen innerhalb des Museums untergebracht und dienen so direkt der Vermittlung der Forschungsergebnisse und damit der Bildung des Publikums. In den Lagerräumen des Museums befinden sich alle anderen Artefakte, wo sie ein wissenschaftliches Archiv bilden und so als Studiensammlungen für Forschungstätigkeiten zur Verfügung stehen sollten. Allerdings können die dort aufbewahrten Objekte jederzeit im Rahmen einer Sonderausstellung hervorgeholt und der Öffentlichkeit präsentiert werden (vgl. Hog 1981: 47).

#### **4.4.1. Ausstellungsformen**

In Dauerausstellungen hat sich in Völkerkundemuseen mittlerweile das „geographische Prinzip“ eingebürgert, d. h. die Objekte werden nach ihren Herkunftsländern geordnet ausgestellt. Meist werden dafür verschiedene Länder in den Abteilungen zu Kulturräumen zusammengefasst (vgl. Hog 1981: 48, Hog 1990: 104, Pfeil 1978:163). Der Federmantel des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln befindet sich z. B. nach seinem Herkunftsland Hawaii in der Ozeanienabteilung des Hauses. Zusätzlich werden die meisten Abteilungen nach weiteren Gesichtspunkten unterteilt, beispielsweise nach Wirtschafts- und Gesellschaftsform, kulturellem Leben, Beziehungen zu benachbarten Völkern, Kulturwandel usw. (vgl. Hog 1981: 48).

Unabhängig von den Dauerausstellungen finden in Völkerkundemuseen in regelmäßigen Abständen sog. Sonderausstellungen statt. Ihrer Konzeption liegt meist das thematische Prinzip zugrunde, d. h. im Rahmen eines übergeordneten Themas werden Teilaspekte verschiedener Kulturen miteinander verglichen (vgl. Pfeil 1978: 165, Hog 1981: 149).

Sowohl die Konzeption einer Ausstellung als auch die Auswahl der Objekte ist Aufgabe des Kurators/der Kuratorin oder des wissenschaftlichen Personals, denn die Grundvoraussetzung beider Tätigkeiten ist die intensive Forschungsarbeit am Objekt.

#### **4.4.2. Ausstellungsplanung**

Der Federmantel des Rautenstrauch-Joest-Museums könnte z. B. in einer Sonderausstellung zu Herrschaftssymbolen präsentiert werden. Damit wäre eine Idee geboren, der Beginn jeder Planungsphase einer Sonderausstellung (vgl. Tobler 1996: 11). Entscheidend für ihre Umsetzung sind jedoch die Verfügbarkeit einer genügenden Anzahl passender Objekte im Museum, ausreichend Raum zur Aufstellung der Exponate und die nötigen finanziellen Mittel (vgl. Herbst 1988: 231). Natürlich können im Bedarfsfall auch Leihgaben von anderen Museen erbeten werden. Für größere Ausstellungen mit vielen internationalen Leihgaben muss eine Vorbereitungszeit von 3-4 Jahren berechnet werden (vgl. Tobler 1996: 15). Kleinere Ausstellungen wie z. B. im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum in Trier benötigen eine Planungs- und Durchführungsphase von etwa 2 Jahren (Groß-Morgen, pers. Mittl.). An den großen Zeitabständen, mit denen von einer Ausstellungskonzeption bis hin zur ihrer Verwirklichung gerechnet wird, wird deutlich, welche umfangreiche Arbeit hinter solchen Projekten steckt. Aus diesem Grund kann sie auch nur in Zusammenarbeit

verschiedener museumsinterner oder auch außenstehender Mitarbeiter gelingen. Die Leitung einer Ausstellung dürfte jedoch in der Regel dem Kurator/ der Kuratorin oder einem/einer wissenschaftlichen Mitarbeiter/in obliegen (vgl. Herbst 1988: 230).

Nach der Idee folgt eine Phase intensiver Forschungstätigkeit, auf deren Basis ein wissenschaftliches Grundkonzept erstellt werden kann. In ihm sollten Idee und Ziele einer Ausstellung klar definiert sein und ihre thematische Struktur, also die Gliederung in Abschnitte mit Themen und Unterthemen, festgelegt werden (vgl. Herbst 1988: 231f., Tobler 1996: 15). Zusätzlich muss eine erste Kostenberechnung erfolgen, um so sicher zu gehen, dass das Projekt für das Museum bezahlbar ist. Ausstellungskonzept und Kostenplan werden dann der Ausstellungskommission des Museums vorgelegt, die entscheidet, ob mit der Realisierung begonnen werden kann (vgl. Tobler 1996: 17).

#### **4.4.3. Ausstellungsorganisation**

Nach dieser Vorarbeit folgt eine Phase der Organisation, in der alle notwendigen Schritte in die Wege geleitet werden. Zum Thema passende Exponate werden ausgesucht und in einer Liste zusammengefasst (vgl. Tobler 1996: 19). Will man Leihgaben anderer Museen oder privater Sammler verwenden, sollte spätestens jetzt mit der brieflichen Anfrage begonnen werden. Für den Leihgabenverkehr gibt es in den meisten Museen Fristen, die es einzuhalten gilt. In den USA muß ein Objekt z. B. ein Jahr vor Ausstellungseröffnung erbeten werden, in Frankreich sind es nur 6 Monate (vgl. Tobler 1996: 20). Erfolgt eine Zusage, ist der Transport der Leihgaben und ihr Versicherungsschutz zu regeln (vgl. Tobler 1996: 30+34, Groß-Morgen, pers. Mittl.). Eine wichtige Tätigkeit ist auch die Vorbereitung des Ausstellungskatalogs. Für seine Erstellung sollten inklusive Redaktion und Druck je nach Größe 6-9 Monate einkalkuliert werden. Hier sind im Vorfeld Entscheidungen zu treffen bezüglich der angestrebten Zielgruppe des Kataloges, seines gewünschten Umfangs und seiner Auflagenstärke. Katalogtexte zu den Exponaten sind zu schreiben und Photographien der auszustellenden Objekte werden herausgesucht oder im Bedarfsfall neu in Auftrag gegeben. Dies wird meist bei den Leihgaben der Fall sein. Von Bedeutung ist auch die Gestaltung des Layouts und des Covers, was jedoch meist in Zusammenarbeit mit einem Grafiker/ einer Grafikerin erarbeitet wird. Liegt der Vordruck des Katalogs vor, muss mit der zeitaufwändigen Arbeit des Redigierens begonnen werden (vgl. Tobler 1996: 24f.).

#### **4.4.4. Ausstellungsaufbau**

Die endgültige Gestaltung des Ausstellungsaufbaus wird in großen Museen meist in Zusammenarbeit mit einem Designer/ einer Designerin und einem Museumspädagogen/ einer Museumspädagogin verwirklicht. Im ersten Schritt wird die Architektur der Ausstellung bzw. ihre Raumaufteilung besprochen. Ist diese Entscheidung gefallen, schließt sich die Gestaltungsphase an. Die Objekte werden aufgeteilt, ihre Abfolge innerhalb der Ausstellung festgelegt, die Farbgestaltung der Wände vereinbart und sowohl der mögliche Einsatz von Dekorationsmitteln als auch die Anbringung von Texttafeln besprochen (vgl. Tobler 1996: 42f.).

Den eigentlichen Aufbau der Ausstellung vollzieht dann das technische Team des Hauses, mit dessen Hilfe dann auch die optimale Beleuchtung der Objekte erarbeitet wird (vgl. Tobler 1996: 45).

Die Aufstellungsphase der Exponate selbst wird meist von Fachleuten des restauratorischen und konservatorischen Teams im Museum überwacht, um die Objekte vor Schädigungen zu schützen. Das gleiche gilt selbstverständlich auch für die Leihgaben. Sind sie im Museum eingetroffen müssen sie von Fachleuten vorsichtig ausgepackt und dann inventarisiert werden (vgl. Tobler 1996: 32ff.).

#### **4.4.5. Öffentlichkeitsarbeit**

Schon einige Zeit vor Ausstellungseröffnung sollte eine gute Öffentlichkeitsarbeit die Aufmerksamkeit auf die Sonderausstellung gelenkt haben. In großen Museen steht hierfür möglicherweise ein PR-Team zur Verfügung, während in kleineren Museen auch diese Arbeit von dem wissenschaftlichen Team übernommen werden muss (Groß-Morgen, pers. Mittl.). Hier ist die Erstellung eines Ausstellungsprospektes angezeigt, der z. B. an Verbände und Organisationen, Hotels und Reiseverkehrsbüros der Stadt geschickt wird. Sowohl der Prospekt als auch ein Plakat zur Ausstellung werden mit Hilfe eines/einer Grafiker/Grafikerin erstellt. Zu einer umfassenden Öffentlichkeitsarbeit gehört auch das Schalten einer Pressemitteilung und/oder Anzeigen in der Stadtzeitung, die Bekanntgabe der Sonderausstellung in den verschiedenen Veranstaltungskalendern der Stadt und der Region und die Organisation einer Pressekonferenz anlässlich der Ausstellungseröffnung (vgl. Tobler 1996: 35-38, Groß-Morgen, pers. Mittl.).

Natürlich muss das Personal das ganze Jahr über auf das Museum und seine Veranstaltungen aufmerksam machen. Zu einer kontinuierlichen Werbung für das Museum gehört deshalb ein regelmäßiger Veranstaltungskalender, in dem außer Sonderveranstaltungen auch die Dauerausstellungen des Museums bekannt gemacht werden.

#### **4.4.6. Weitere Hilfsmittel der Vermittlung**

Rund um seine Ausstellungen stehen einem Museum noch weitere Medien zur Wissensvermittlung zur Verfügung. Man unterscheidet hier zwischen personeller, schriftlicher und museumspädagogischer Vermittlung. Viele der schriftlichen Vermittlungsformen wurden bereits genannt: Kataloge, Handzettel, Texttafeln u. ä. (vgl. Hog 1981: 51). Unter personeller Vermittlung versteht man Führungen durch das ganze Museum oder bestimmte Abteilungen. Museumspädagogische Veranstaltungen versuchen das Lernen durch Eigenaktivität der Besucher zu fördern. So werden in vielen Museen, übrigens auch in dem eher kleinen Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, Workshops für Kinder und Erwachsene zu museumsspezifischen Themen angeboten (vgl. Tobler 2000: 39f.).

Im Zeitalter moderner Medien sind in den Museen darüber hinaus oftmals Touchscreenmonitore, Tonband- oder Filmaufnahmen etc. vorhanden (vgl. Hog 1981: 51f.).

### **5. Die heutige Situation der Museen und seiner Mitarbeiter/innen - ein Resümee**

Alle vorangehenden Beschreibungen der Tätigkeiten im Museum beruhen auf der Annahme optimaler Arbeitsbedingungen. Die Wirklichkeit vieler Museen sieht heute jedoch meist anders aus. Die Leere in den öffentlichen Kassen und daraus resultierende Sparmaßnahmen haben viele Museen in finanzielle Schwierigkeiten gebracht, die auch erhebliche Auswirkungen auf den Arbeitsbetrieb haben. Im Grunde fehlt es an allem. Das fängt schon mit der akuten Raumnot an. Die meisten Museen platzen aus allen Nähten, so dass die Studiensammlungen häufig nicht nutzbar sind. Hier fehlen in den Magazinen die Strukturen, wie Arbeitstische, Beleuchtung und schlichtweg der nötige Platz um sinnvoll Forschungsarbeit betreiben zu können (vgl. Feest 1993: 88f.). So kann es geschehen, dass Artefakte aus Platzmangel in Kellerwinkeln oder Dachböden untergebracht werden müssen und für Archive, Bibliotheken und Werkstätten kein Raum gefunden werden kann (vgl. Leinweber 1980: 73). Dringend benötigte Klimaanlage und Computer können oft nicht finanziert und UV-Schutz-Maßnahmen nicht durchgeführt werden (Vgl. Ramstedt 1995).

Natürlich hat solche Not auch personelle Auswirkungen. In vielen Museen besteht ein Mangel an Konservatoren/Konservatorinnen, Restauratoren/Restauratorinnen, technischen Mitarbeiter/innen, Verwaltungskräften und sogar wissenschaftlichem Personal (vgl. Leinweber 1980: 73, Ramstedt 1995). Und dies betrifft nicht nur kleine Museen: Die personelle Situation des Österreichischen Museums für Volkskunde war schon in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts so prekär, dass eine professionelle Museumsarbeit nur noch mit Hilfe außenstehender Fachkräfte zu bewältigen war (vgl. Schindler: 2000: 471). Verstärkt versuchen Völkerkundemuseen, über ausgefallene Sonderausstellungen und erlebnisorientierte Präsentationen Besucher ins Museum zu ziehen und so durch vermehrte Eintrittsgelder einem Bankrott ihrer Häuser entgegen zu wirken. Dieser Einzug der Eventkultur in das deutsche Museumswesen wird von einigen Ethnologen und Ethnologinnen sehr kritisch betrachtet. Sie sehen darin eine Gefährdung der angestammten Aufgaben der seriösen Forschung und Wissensvermittlung (vgl. Beer 2000: 83f., Fischer 1991: 22). Aber es gibt auch andere Stimmen, die den erlebnisorientierten Museen aufgrund des Spaßfaktors einen größeren Lernerfolg bescheinigen (vgl. Schafer 2001).

Die schwierige finanzielle Situation, die personelle Unterversorgung und die Entwicklung der Museen hin zu Freizeiteinrichtungen zeigen direkte Auswirkungen auf die Arbeitsbedingungen der Museumsmitarbeiter/innen. Wie Prof. Dr. Siegfried Rietschel in einem Artikel im Uni- Magazin bemerkt, sind Museen heutzutage keine Elfenbeintürme mehr für vergeistigte Wissenschaftler. Heute wird von Museumsmitarbeiter/innen ein breites Können, Flexibilität und Erfahrung, möglichst auch in anderen Berufen, gefordert. Sie sollten über Kenntnisse in Verwaltungs- und Haushaltsfragen verfügen, praktisches Geschick vorweisen, einen Sinn für Marketing und Verhandlungsgeschick haben und darüber hinaus ihr Museum repräsentieren können (vgl. Rietschel 1997: 18f.). Betrachtet man sich diesen Anforderungskatalog, von einem Vorstandsmitglied des Deutschen Museumsbundes formuliert, fragt man sich unwillkürlich nach der eigenen Qualifikation und ob ein universitäres Studium mit dem Abschluss einer Promotion zur Erfüllung all dieser Aufgaben ausreicht. Früher war dies Grundvoraussetzung, um eine Stelle im Museum als wissenschaftliche/r Mitarbeiter/in zu erlangen, da die Forschungstätigkeit im Mittelpunkt der Museumsarbeit stand. Doch heute fordert das Museum Generalisten, die sich auf allen Gebieten ein wenig auskennen. Bilden hier die Museologen die direkte Konkurrenz für Akademiker? Der FH-Studiengang Museologie beinhaltet im Gegensatz zum Universitätsstudium nicht nur angestammte Aufgaben des Sammelns, Inventarisierens und Katalogisierens einschließlich Material- und Werkkunde, vermittelt Grundkenntnisse des

Restaurierens und Konservierens und verschiedenster Fachdisziplinen wie Kunstgeschichte und Ethnologie, sondern bildet seine Studenten darüber hinaus auch in Marketing, Verwaltungsmanagement, Museumspädagogik, Besucherforschung, BWL und Recht im Museum aus. Zudem können Museologen als FH-Absolventen viel früher ins Berufsleben einsteigen und sind beim Gehalt auch noch kostengünstiger als Universitätsabgänger. Ist also die Laufbahn am Museum für Ethnologen/Ethnologinnen ein Auslaufmodell? Ich denke nicht, denn wie diese Arbeit gezeigt haben sollte ist die wissenschaftliche Forschung immer noch Grundvoraussetzung der angestammten Museumsaufgaben Sammeln, Bewahren und Vermitteln. Hierfür wird man immer gut ausgebildetes wissenschaftliches Personal benötigen. Sich die Grundkenntnisse anderer Tätigkeiten anzueignen dürfte auch kein Problem darstellen, denn schließlich ist ja gerade das schnelle und gründliche Erarbeiten eines unbekanntes Gebietes während eines Universitätsstudiums ständig gefordert. Trotzdem würde ein größerer Praxisbezug Fächern mit einer primären Ausrichtung auf den Arbeitsplatz Museum gut tun.

## 6. Verwendete Literatur

BEER, Sabine 2000: Gefährliche Liebschaften? Das Völkerkundemuseum an der Schnittstelle von Wissenschaft und Öffentlichkeit. In: Kraus, Michael und Mark Münzel (Hrsg.) 2000: Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie. Marburg: Curupira (Curupira Workshop 5).

BÖHNER, , Kurt 1974: Museen der Kulturgeschichte und Kunst. In: Denkschrift Museen: Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West). Boppard: Harald Boldt.

BURCAW, G. Ellis 1975: Intoduction to museum work.. Nashville: The american association for state and local history.

FEEST, Christian F. 1993. Needs and opportunities for research in ethnographic museums. In: Museums in Dialogue, Symposium. In: Zeitschrift für Ethnologie 118:

FEEST, Christian F. & Alfred Janata, 41999: Technologie und Ergologie in der Völkerkunde, Band 1. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

FISCHER, Hans 1991: Völkerkunde und Völkerkundemuseum. In: Zwernemann, Jürgen (Hrsg.), Die Zukunft des Völkerkundemuseums: Ergebnisse eines Symposiums des Hamburgischen Museums für Völkerkunde. Münster: Lit.

FRESE, Heinrich Hermann 1960: Anthropology and the puplic: the role of museums. Dissertation, Facultät der Rechtsgeleerdheid Leiden. Leiden: E. J. Brill.

GROß-MORGEN, persönliches Gespräch

HERBST, Wolfgang und K.G.Levykin (Hrsg.) 1988: Museologie: Theoretische Grundlagen und Methodik der Arbeit in Geschichtsmuseen. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.

HOG, Michael 1981: Ziele und Konzeptionen der Völkerkundemuseen in ihrer historischen Entwicklung. Frankfurt am Main: R. G. Fischer.



HOG, Michael 1990: Ethnologie und Öffentlichkeit: ein entwicklungsgeschichtlicher Überblick. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang.

KRAUS, Michael 2000: Über das Museum an die Universität: Etablierungsprobleme eines jungen Faches, aufgezeigt anhand der Schriftwechsel von Theodor Koch-Grünberg. In: Kraus, Michael & Mark Münzel (Hrsg.), Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie. Marburg: Curupira ( Curupira Workshop 5 ).

LEINWEBER, Ulf 1980: Die volkscundlichen Sammlungen des Landes Hessen: Analysen, Möglichkeiten und Erfordernisse einer zukunftsorientierten Museumsarbeit. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung: Museumsarbeit, Bd. 10: 70-78.

LEYTEN, Harrie M. 1991: Das Völkerkundemuseum: Museum der Vergangenheit oder der Zukunft? In: Zwernemann Jürgen (Hrsg.), Die Zukunft des Völkerkundemuseums: Ergebnisse eines Symposiums des Hamburgischen Museums für Völkerkunde. Münster: Lit.

OSTEN, von der Gert 1974: Die Tätigkeit der Museen. In: Denkschrift Museen: Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West). Boppard: Harald Boldt Verlag.

PFEIL, Horst 1978: Ethnologie und Völkerkundemuseum: Ein Beitrag zur museums-ethnologischen Diskussion. Dissertation, Institut für Völkerkunde der Universität Göttingen. Hohenschäftlarn: Klaus Renner.

RAMSTEDT, Martin & Christian Müller-Straten 1995: Das Thema des Monats: Ein Hort der Freude? Die Situation der Völkerkundemuseen im deutschsprachigen Raum. In: Museum Aktuell.

RIETSCHEL, Siegfried 1997: Arbeitsplatz Museum: Manager des Kulturguts. In: Uni-Magazin: Perspektiven für Beruf und Arbeitsmarkt 1.:19-21.

SCHAFER, Hermann 2001: Geschichte und Öffentlichkeit- Anmerkungen zur Ausstellungs- und Museumsarbeit. In: Archiv und Wissenschaft, J. 34: 169-179.

SCHINDLER, Margot 2000: Zwischen Attraktion und Irritation. Museumsarbeit in den Neunzigern. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 54: 467-473.

THODE-ARORA, Hilke 1999: Der hawaiianische Federmantel im Rautenstrauch-Joest-Museum. In: Kölner Museums-Bulletin: Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln. 3: 24-36.

TOBLER, Daniela 1996: Planung und Organisation einer Kunstaussstellung- Ein Leitfaden. Chur.

<http://www.htwk-leipzig.de/stud/studgang/museolog.htm>; aufgerufen am 18.11.2002.

**Anlage**

## Inventar Textilien

Inventarnummer	46830
Objekt	Mantel, Federn
Ort	Hawaii
Maße	Breite des Halsausschnittes: 49 cm Länge der gerundeten Unterkante: 327 cm Länge: 132,5 cm;
Signatur	???
Material	gezwirnte Olanaschnüre; gelbe und rote Federn
Farbe	rot-gelb
Technik	Netzwerk aus Filetknoten als Gerüst, Federn in Büscheln zusammengefügt und in die Schlingen der einzelnen Netzknoten eingefügt
Vorbesitzer	Speyer, Arthur Max Heinrich
Wert	???
Datum des Erwerbs	???.?.1957
Art des Erwerbs	Ankauf
Kurzbeschreibung	bodenlanges rot-gelbes Cape aus Federn mit gerundetem Nackenausschnitt und gerundeter Unterkante
Zustand	sehr gut erhalten
Restaurierung .	aus konservatorischen Gründen auf Stofffläche aufgebracht
Herkunft	wahrscheinlich wurde der Mantel 1824 oder 1829 von dem hawaiianischen König Liholiho selbst, oder nach dessen Tod von seinem Begleiter Boki dem Herrn Georg Hill geschenkt; Völkerkundemuseum in Dresden erwirbt den Mantel zu Beginn des 20. Jhs. von einer Nachkommin des Georg Hill, Arthur Max Heinrich Speyer, erwarb ihn 1929 vom Völkerkundemuseum in Dresden;

	Kauf des Museums Anfang der 50ziger Jahre vom Ethnographika-Händler
Eigentum	Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln
Photo-Nr.	???
Literatur	H. Nevermann: Zur Geschichte des hawaiianischen Federmantels, Baessler-Archiv NF 1952/1, 83-85
Bemerkung	außergewöhnlich kostbares Stück, vergleichbare Exemplare weltweit nur 50 Stück

