

Hans Vorländer,
Felicitas von Mallinckrodt (Hg.)

Beiträge zur Henry Arnhold Dresden Summer School

Beitrag 3

Raúl Acosta García, Corinna Egdorf, Ute Thomas,

Transkulturalität im ethnologischen Museum

Vorschlag zur Zitierweise:

Corinna Egdorf, Ute Thomas und Raúl Acosta, Transkulturalität im ethnologischen Museum; in: Hans Vorländer/ Felicitas von Mallinckrodt (Hg.): Beiträge zur Henry Arnhold Dresden Summer School, Beitr. 3, Dresden 2017



Raúl Acosta García, Corinna Egdorf, Ute Thomas

Transkulturalität im ethnologischen Museum

Gerade von der Institution Museum wird heute erwartet, den Umgang mit Ungewissheiten unserer Zeit erlernbar zu machen. In diesem Beitrag möchten wir erläutern, wie Museen mit einer solchen gesellschaftlichen Forderung umgehen und wie eine entsprechende Ausstellungsarbeit aussehen könnte. Als Ausgangspunkt unserer Überlegungen dienen aktuelle Diskussionen um die Neugründung und -ausrichtung von Museen und Sammlungen in Deutschland.¹ Diese spiegeln das gestiegene gesellschaftliche Interesse am Museum wider, das einhergeht mit der Entstehung neuer museologischer Studiengänge an den Universitäten, dem zunehmend positiven Bild des Kuratorenberufes und der Umbenennung und Umgestaltung vieler traditionsreicher Museumshäuser.²

Besonders kontrovers diskutiert werden dabei die ethnologischen und volkswissenschaftlichen Museen und Sammlungen, die sich im Zuge der postkolonialen Aufarbeitung seit den 1970er Jahren mit der Provenienz ihrer Sammlungen, aber auch mit der inhaltlichen Ausrichtung ihrer Tätigkeit auseinandersetzen müssen.³ Seit den 1990er Jahren stellen Ursprungsgesellschaften Restitutionsforderungen an westeuropäische Sammlungen und seit den 2010er Jahren rückt vermehrt die Frage nach dem Umgang mit menschlichen Überresten in den Fokus.⁴ Ethnologische Museen haben daraufhin in den letzten Jahrzehnten begonnen, sich der gesellschaftlichen Debatte zu öffnen und ihr Selbstbild und ihre Vermittlungsstrategien zu überdenken.⁵ Im Zuge dieser Diskussion wird an die Sammlungen die Forderung herangetragen, einen angemessenen Umgang mit den Wunden der

¹ Unter anderem auf die Tagungen "Das Wissen der Kuratoren" am 16.06.2015 und "Rasse. Geschichte und Aktualität eines gefährlichen Konzepts." vom 08.-10.10.2016 im Deutschen Hygienemuseum Dresden, sowie auf den Radiobeitrag von Michael Stang, Vom Umgang mit kolonialen Skelettsammlungen, 14.04.2016, Deutschlandradio Kultur, das Interview mit Bonaventure Ndikung von Werner Bloch, So etwas wie Unterwerfung, DIE ZEIT, Nr. 2/2016, 07.01.2016 und den Artikel von Stefan Zucker und Uta Kenter, Wie zeitgemäß ist die Institution Museum?, SRF, 22.04.2016.

² Vgl. zu den Studiengängen die Zusammenstellung des Deutschen Museumsbundes:

http://www.museumsbund.de/de/aus_und_weiterbildung/studiengaenge/museumsbezogene_studiengaenge/ und zum Kuratorenberuf: Tobias Timm, Die Macht der Geschmacksverstärker. Für viele junge Leute ist Kurator der neue Traumberuf. Die Folgen für die Kunstwelt sind gravierend, DIE ZEIT, Nr 19/2011, 05.05.2011 und Thomas Bärthaler, Dauerbrenner: Hans Ulrich Obrist gilt als einflussreichster Kurator der Gegenwart, Süddeutsche Zeitung Magazin, Heft 15/2015.

³ Vgl. hierzu z.B. das Herrenhäuser Symposium "Museum of Cultures, Wereldmuseum, Världskulturmuseet,... What else? - Positioning Ethnological Museums in the 21st Century" der Volkswagenstiftung und des Deutschen Museumsbundes, 21.-23. Juni 2015, Hannover. Im Folgenden werden wir der Einfachheit halber unter dem Begriff ethnologische Museen alle kolonialen, ethnologischen, ethnographischen, volkswissenschaftlichen, sozial- und kulturanthropologischen Sammlungsinstitutionen zusammenfassen.

⁴ Vgl. dazu die Berichterstattung um die Rückführung der Herero-Schädel nach Namibia 2013 in Berlin und Freiburg, unter anderem hier: Andreas Winkelmann, Thomas Schnalke, Holger Stoecker (Hg.), Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen, Berlin 2013.

⁵ Als Konsequenz aus dem geänderten Selbstbild haben sich zahlreiche Museen umbenannt, Beispiele seien hier: das Museum of World Culture in Gothenburg, das Wereldmuseum in Rotterdam, das Rijksmuseum in Amsterdam, das World Museum in Liverpool, das Musée de Quai Branly in Paris, das Weltmuseum Wien, das Rautenstrauch-Joest Museum in Köln und das Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main. Prominente Beispiele aus Deutschland für die Neuausrichtung ethnologischer Museen sind die Projekte der zwei größten Kultureinrichtungen Deutschlands; erstens der Neubau des Humboldt-Forums in Berlin mit den ethnologischen Sammlungen aus der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und zweitens die Pläne für eine Wiedereröffnung des Dresdner Völkerkundemuseums im Verbund der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Siehe dazu <http://www.skdmuseum.de/museen-institutionen/japanisches-palais/museum-fuer-voelkerkunde-dresden/index.html> und <http://www.sbs-humboldtforum.de/de/Information/>.

Kolonialzeit zu finden und den interkulturellen Dialog zu fördern. Zentraler Begriff ist dabei Transkulturalität. Doch trotzdem auf ihm basierende Konzepte immer wieder politisch und programmatisch von Museen eingefordert werden, bleibt dieses häufig gebrauchte Schlagwort in der praktischen Umsetzung weiterhin vage und uneindeutig.

Wir möchten in diesem Beitrag zunächst den Begriff der Transkulturalität näher betrachten und darauf eingehen, wie das Museum historisch zu einem Ort wurde, von dem heute eine transkulturelle Ausrichtung als Antwort auf die herrschenden „Zeiten der Ungewissheit“ verlangt wird. Abschließend möchten wir unsere Ideen zur praktischen Umsetzung von Transkulturalität in der Museumsarbeit anhand eines fiktiven Ausstellungskonzepts für die Staatlichen Ethnologischen Sammlungen Sachsen vorstellen und dabei auf die zuvor erläuterten Begrifflichkeiten eingehen.

1. Was ist „Kulturalität“?

Kulturalität als Substantivierung des Adjektivs kulturell verweist auf die Kulturgebundenheit als heuristische Dimension und Grundprinzip menschlichen Denkens und Handelns und damit auch auf die Subjektivität jeglicher wissenschaftlichen Perspektive.⁶ Die Definition von Kultur ist daher entscheidend für das Verständnis, wie diese in ihrer Kulturalität agiert. In den letzten Jahrzehnten ist interdisziplinär die Definition für Kultur und damit verbunden der Kulturalität als Oberbegriff für Konzepte des Kulturkontaktes und der Kulturdifferenzierung neu gedacht worden. Damit hat sich auch die Vorstellung davon verändert, was ein (ethnologisches) Museum sei und welche kulturellen Aufgaben es zu erfüllen habe. Einleitend soll an dieser Stelle daher die kulturtheoretische Basis kurz erläutert werden, auf der unsere Überlegungen zu einer transkulturellen Museumsarbeit gründen.

Unter Kultur verstand man im 19. Jahrhundert in erster Linie die Gemeinsamkeit von Traditionen, Sprache, Religion, Normen und Werten einer relativ homogenen und gut abgrenzbaren Gruppe von Menschen.⁷ Durch die postkoloniale Debatte seit den 1960er Jahren und den *cultural turn* in den 1990er Jahren wurde dieser essentialistische Kulturbegriff dekonstruiert.

Mittlerweile ist es allgemeiner wissenschaftlicher Konsens, dass Kulturen keine statischen, voneinander isolierten homogenen „Inseln“ oder „Kugeln“ sind, sondern im ständigen Austausch miteinander stehen.⁸ Kulturalität gilt in der gegenwärtigen Geisteswissenschaft als dynamisches Konzept der Differenz, das sich unter inneren Prozessen, äußeren Einflüssen und durch die Abgrenzung zum als fremd Imaginierten stets wandelt und neu konstruiert.⁹

⁶Vgl. Franz Wimmer, *Interkulturelle Philosophie*, Wien 2004, S.49. Er verwendet den Begriff als Erklärung für die kulturelle Bedingtheit der Philosophie. Vgl. Arjun Appadurai, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis 1996, S.12f. 48-65. Appadurai bevorzugt das Wort “cultural” anstelle von “culture”, um Kultur eher als heuristische Dimension wahrnehmen zu können und weniger als Substanz. Dieser Fokus entspricht unserer Definition von Kulturalität als Substantivierung des Adjektivs kulturell.

⁷ Edward Burnett Tylor definierte 1873 “Kultur” (ohne Unterscheidung von “Zivilisation”) als “jenes komplexe Ganze, welches Wissen, Glaube, Kunst, Moral, Recht, Sitte und Brauch und alle anderen Fähigkeiten und Gewohnheiten einschließt, welche der Mensch als Mitglied der Gesellschaft erworben hat.” Vgl. Alfred Kroeber, Clyde Kluckhohn u. A., *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York 1963; Karl-Heinz Kohl, *Ethnologie - die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung*, München 1993, S.130.

⁸ Vgl. dazu Thomas H. Eriksen, *In which sense do cultural islands exist?*, *Social Anthropology* 1(18), 1993, S. 133-147. Vgl. auch Elmar Holenstein, *Europa und die Menschheit. Zu Husserls kulturphilosophischen Meditationen*, in: ders., *Kulturphilosophische Perspektiven*, Frankfurt/M. 1998, S. 230: “Nicht die an einer platonischen Organismus-Vorstellung orientierte *Kugel*-Metapher (...) ist das angemessenste Modell für einzelne Kulturen, sondern das *Bastelei*-Bild (...).”

⁹ Vgl. Wolfgang Welsch, *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, in: Lucyna Darowska, Claudia Machold (Hg.), *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*, Bielefeld 2009, S. 39-66. [Vortragstext von 1997]. Vgl. Aleida Assmann, Heidrun Friese (Hg.), *Identitäten*, Frankfurt a.M. 1999. Vgl. auch Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin 2006.

Die Konzepte der Inter-, Trans- und Multikulturalität stehen heute für den gesellschaftlichen Diskurs über eine transnationale, globale Gesellschaft, die durch verschiedene kulturelle Einflüsse angereichert wird. In diesen Diskursen geht es vor allem um die Bemühungen um Gleichberechtigung und Anerkennung von verschiedenen in einer Gesellschaft vertretenen kulturellen Identitäten und den Kontakt zwischen ihnen. Bei dem Begriff der Interkulturalität wie auch der Multikulturalität wird dabei grundsätzlich von der Existenz verschiedener kultureller Identitäten ausgegangen, die in sich relativ homogen sind.¹⁰ Während in einer multikulturellen Gesellschaft die unterschiedlichen Kulturen parallel existieren, entsteht im interkulturellen Kontakt das sogenannte Inter- oder Zwischenkulturelle, das ein Verstehen über kulturelle Unterschiede hinweg ermöglichen kann.¹¹

Das Konzept der Transkulturalität zielt ebenfalls auf den Kontakt zwischen Kulturen ab, jedoch geht dieses Modell davon aus, dass jegliche kulturelle Identität veränderlich und offen ist und in sich schon „hybride“ Anteile verschiedener Identifikationsgruppen respektive Kulturen vereint.¹² Damit entsteht weniger ein punktueller Kontakt zwischen zwei kulturellen Identitäten, sondern vielmehr ein (unauflösbares) Geflecht mit mehr oder weniger deutlich hervortretenden Gemeinsamkeiten.¹³ Transkulturalität betont den dynamischen Prozess durch den sich kulturelle Verständigung mithilfe von Einflüssen entwickelt, die über Kollektivgrenzen hinweggehen.

Bei transkulturellen Kulturbegegnungen kann durch Selektion, Adaption, Subtraktion und Addition etwas noch nie dagewesenes Drittes entstehen. In der postkolonialen Debatte hat sich für diese Vermischung kultureller Identitäten vor allem der Begriff der Hybridität hervor getan. Diese wird nach Homi K. Bhabha auch als *third space* bezeichnet und kann sich untrennbar in die Ausgangsidentitäten einlagern, sie dauerhaft verändern und zudem autonom als eigene Identität agieren.¹⁴ Mit Hinblick auf die bis dahin kolonialistisch geprägte Darstellung „fremder“ Kulturen im ethnologischen Museum als das „Andere“, wohnt dem transkulturellen *third space* die Hoffnung inne, das neu entstandene Dritte könne eine kreative Subversivität entfalten, die in der Lage wäre, die alten dualistisch-hierarchisch geprägten Kulturkontakte positiv zu verändern.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität?, in: Lucyna Darowska, Claudia Machold (Hg.), Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz, Bielefeld 2009, S. 39-66. [Vortragstext von 1997]. Kritik an Welschs Definition von Interkulturalität übt der Philosoph Hamid Reza Yousefi, für den Interkulturalität auf einem offenen, dynamischen, veränderbaren Kulturbegriff beruht, wie auch Welsch ihn für Transkulturalität definiert, vgl. Hamid Reza Yousefi, Interkulturalität und Geschichte, Reinbek 2010, S. 44-47.

In Bezug auf die Kunstwissenschaft wiederum werden durch den Begriff „Transkulturalität“ Verflechtungsprozesse in der Produktion und Rezeption von Kunst über Kulturen hinweg beschrieben, was wiederum Welschs Definition entspricht, der wir im Artikel folgen, vgl. Monica Juneja, Kunstgeschichte und kulturelle Differenz, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heidelberg, 02/2012, S. 6-12.

¹¹ Andreas Cesana (Hg.), Interkulturalität - Grundprobleme der Kulturbegegnung, Mainz 1999.

¹² Seien es Nationen, Religionen, Ethnien, Gruppen, Klassen, Geschlechter, ... etc.

¹³ „Der Begriff der Transkulturalität stellt im Gegensatz zur Interkulturalität nicht das Zwischen- oder Interkulturelle, sondern das über das Kulturelle Hinausgehende, Grenzüberschreitenden somit wieder Verbindende und Gemeinsame ins Zentrum.“, s. D. Domenig, Das Konzept der transkulturellen Kompetenz, in: D. Domenig (Hg.), Transkulturelle Kompetenz. Lehrbuch für Pflege-, Gesundheits- und Sozialberufe, S. 165-189, Bern 2007, S. 172. Vgl. auch Arjun Appadurais Begriff der ‘global cultural flows’, d.h. “external systems of meaning” wurden immer schon in eigene lokale Kosmologien übersetzt und somit transkulturell eingepasst, Arjun Appadurai, ‘How histories make geographies: circulation and context in a global perspective’, In The future as cultural fact: essays on the global condition. London 2013, S. 61-69.

¹⁴ Homi K. Bhabha, The Third Space. Interview with Homi K. Bhabha, in: Jonathan Rutherford (Hg.), Identity, Community, Culture, Difference, London 1990, S. 207-221, hier S. 211. Vgl. auch Homi K. Bhabha, The Location of Culture. London 1994. Dt. Übersetzung in: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen (Hg.), Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen 1997. Das Konzept des »Third Space« ähnelt auch der Mythentheorie von Roland Barthes, der den Mythos als manipulierende, dritte Metaebene bezeichnet. Vgl. dazu Kapitel 3 in diesem Artikel.

Als Konsequenz aus der Idee hybridkultureller Identitäten folgt, dass es nie nur eine Geschichte eines Gegenstandes, einer Nation oder Kultur geben kann – wie bisher in musealen Ausstellungen häufig suggeriert wurde –, sondern immer eine sogenannte *histoire croisée*¹⁵. Dieses auch unter dem Namen „Verflechtungsgeschichte“ bekannte Konzept verweist auf die wechselseitigen, netzwerkartigen Verbindungen zwischen Vergleichsobjekten, sodass immer mehrere Perspektiven parallel existieren, die je nach Standpunkt des Erzählers und Verwendung des Gegenstandes mehr oder weniger deutlich hervortreten.¹⁶

Das Konzept der Transkulturalität hat unmittelbare Konsequenzen für die Konzeption von Museen, Sammlungspraxis und Ausstellungsgestaltung, die im Folgenden näher erläutert werden.

2. Warum wird Transkulturalität im Museum gefordert?

Hier lohnt sich ein kurzer Blick in die Geschichte des Museums, um zu verstehen, warum von Museen erwartet wird, in „Zeiten der Ungewissheit“ Stellung zu beziehen und das „Fremde“ im Eigenen (Land) zu erklären.¹⁷

Das heutige Konzept des Museums basiert einerseits auf dem antiken *museion* als Tempel der Musen und Ort des gelehrten Dialoges und Verehrung, andererseits geht es historisch auf die während der Renaissance aus wissenschaftlichem Interesse gegründeten *studioli hervor*. Im 16. Jahrhundert bildeten die Sammlungen fremder und wundersamen Kuriositäten aus aller Welt an Fürstenhöfen, den beeindruckenden Mittelpunkt eines Kabinettes für auserwählte Besucher.¹⁸ Zunehmend wird die Erforschung der Funktion dieser Gegenstände Teil der Sammlungstätigkeit. Bis schließlich mit den Ideen der Aufklärung im 18. Jahrhundert ausdifferenzierte, geordnete und auf Vollständigkeit und Vergleich ausgelegte Sammlungen aufgebaut werden. Kunst, Natur und Technik werden voneinander separiert und erste öffentliche Museumshäuser gegründet.¹⁹ Durch die koloniale Expansion europäischer Staaten im 19. Jahrhundert entstehen erste ethnologische Museen, welche die „zivilisatorischen Stufen“ anderer Kulturen zeigen sollten, um im Vergleich die „Überlegenheit“ der eigenen Kultur durch wissenschaftliche Legitimation zu festigen und hervorzuheben. „Fremde“ Kulturen wurden dabei gesammelt und exotisiert, untersucht und vermessen. Diese ersten Museen sowohl des 18. als auch des 19. Jahrhunderts hatten einen deutlichen Bildungsauftrag: „Die Überführung des Sammlungs- in den Museumsgedanken ist von Anfang an nationalstaatlich gebunden

¹⁵ Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft*. Band 28, 2002, S. 607-636. Vgl. auch das Konzept der »entangled history« in Sidney Wilfred Mintz, Sweetness and power: the place of sugar in modern history, Harmondsworth 1986 und Sebastian Conrad, Shalini Randeria (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt 2002.

¹⁶ Vgl. hierzu besonders Monica Juneja, Kunstgeschichte und kulturelle Differenz, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heidelberg, 02/2012, S. 6-12. Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Theodor W. Adorno (Hg.), Schriften Band I, Frankfurt am Main 1955, S. 366-405.

¹⁷ In ähnlicher Weise, wie Museen beispielsweise das Konzept der „Rasse“ einführen und nun dekonstruieren, sehen sich ethnologische Museen damit konfrontiert, die Komplexität menschlicher Kultur und ihrer Überschneidungen auszustellen. Vgl. dazu Tracy Teslow, A troubled legacy: making and unmaking race in the museum. *Museums & Social Issues* 2(1) 2007, S. 11-44. Vgl. auch Annette Fromm, The challenge of coexistence: the contribution of museum ethnographers to the social harmony debate. *International Committee for Museums and Collections News* 1: 8, 2011.

¹⁸ Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kammern und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 2000.

¹⁹ Michel Foucault beschreibt diesen Übergang als den vom Zeitalter der Repräsentation in das Zeitalter der Klassifikation. Vgl. dazu Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1971.

und soll – so die Vorstellungen der Zeit – identitätsstiftend wirken.“²⁰ Daraus erklärt sich die historisch gewachsene Erwartung, dass Museen heute als Institutionen der Bildung und Aufklärung zu fungieren haben und dass Ausstellungen in einem Museum Antworten auf die Fragen der Zeit gäben, die allgemeingültige Autorität besäßen.

Von Kulturinstitutionen wird daher heute oftmals erwartet, dass sie Kultur klassifizieren, verorten und restlos erklären können.–Besonders an ethnologische Museen wurde in jüngerer Vergangenheit noch immer der Anspruch gestellt, sie sollten nationale Mythen festigen, kulturelle Identitäten und Antworten vorgeben.²¹ Einige Dauerausstellungen europäischer ethnologischer Sammlungen sind weiterhin einer Form neokolonialer Kollaboration²² verhaftet, indem sie ihre Exponate unter exotistischen oder asymmetrischen Rahmenbedingungen ausstellen.

Der Einbezug des Konzeptes der Transkulturalität hat hier unmittelbare Folgen für die Ausstellungspraxis. Problematisch wird dadurch die Kategorisierung nach Geografien oder Ethnien. Auch die Gefahr des *othering*, also das künstliche Aufbauen von Differenzen und Fremdheit zur Abgrenzung der eigenen Identität wird durch das Aufzeigen transkultureller Prozesse in der Geschichte vermieden, die die Durchlässigkeit und ständige Anreicherung, Verbindung, Vermischung und Hybridisierung über kulturelle Grenzen von Identitätsgruppen hinweg beschreiben²³. Es geht um die Dekonstruktion von Grenzen und eine kritischere Berücksichtigung von Einflüssen verschiedener Identitäten an bestimmten Orten²⁴. Ebenso problematisch erscheint in dieser Konsequenz ebenso, die aus dem 18. Jahrhundert stammende Unterscheidung zwischen Kunsthandwerk, Kunst und Ethnologica.

Insbesondere vier Stichworte erscheinen uns in der Frage nach der praktischen Umsetzung der Transkulturalität in Museen als wichtig. Dies sind zum einen die Konzepte der Hybridität und Multiperspektivität, sowie die Forderung nach einer verstärkten kritischen Erforschung der Provenienz der eigenen Sammlung und der Einbezug gesellschaftlicher Aktualitäten. Für eine transkulturelle Ausstellungspraxis bedeutet dies die Anerkennung und Sichtbarmachung transkultureller, hybrider Prozesse und der Historizität der Objekte. Multiperspektivität als eine Methode der transkulturellen Museumsarbeit steht in diesem Zusammenhang für die Notwendigkeit, Masternarrative aufzulösen und verschiedene Stimmen in den Prozess des Sammelns und Kuratierens mit einzubeziehen. In Zeiten eines wachsenden 'Antipluralismus' ist das kritische Bewusstmachen kultureller Imaginationen und

²⁰ Vgl. zu diesem Abschnitt, Anke te Heesen, *Theorien des Museums*, Hamburg 2012, S. 30ff., Zitat auf S. 54. Zur Begründung nationaler Identität im Museum vgl. auch Gottfried Korff, Martin Roth (Hrsg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt/M., New York, 1990.

²¹ Zur Debatte der letzten Jahrzehnte vgl. Sharon J. Macdonald, *Nationale, postnationale und transkulturelle Identitäten und das Museum*, in: Rosemarie Beier (Hrsg.), *Geschichtskultur in der zweiten Moderne*, Frankfurt/M., New York 2000, S. 123-148.

²² Vgl. Boast, Robin (2011) *Neocolonial collaboration: museum as contact zone revisited*. *Museum Anthropology* 34(1): 56-70.

²³ Quetzil E. Castañeda, *The 'past' as transcultural space: using ethnographic installation in the study of archaeology*, *Public Archaeology: Archaeological Ethnographies* 8(2-3) 2009, S. 262-282. Transkulturalität definiert sie als "descriptive concept to identify for investigation and analysis a range of borrowings, fusions, mixings, re-adaptations, and hybridizations that occur across those reified cultural boundaries of identity groups which are preconceived by those groups as absolute and non-porous, if not also foundational of the difference between the groups" (Castañeda 2009: 262-263).

²⁴ Estela Rodríguez García, *The challenge of cultural diversity in Europe*, *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 9(4) 2011, S. 49-59. Sie argumentiert, Europa habe sein Selbstbild „weißgewaschen (whitewashed)“ und die Vielfalt der Menschen, die diese Weltregion seit Jahrhunderten bewohnen, ignoriert. Sie plädiert für eine kritischere Berücksichtigung von Einflüssen, Präsenz und Vermischung verschiedener Identitäten an bestimmten Orten.

Hybriditäten durch eine transkulturelle Museumsarbeit eine besonders wichtige kulturpolitische Aufgabe, da das Wissen um kulturellen Austausch Vorurteilen und abwertenden Bildern des Fremden entgegenwirken kann. Der Deutsche Museumsbund hat auf die aktuellen Herausforderungen reagiert und im Februar 2015 eine Handreichung zur Museumsarbeit mit dem Titel „Museen, Migration und kulturelle Vielfalt“ herausgegeben. In der Einleitung wird die Auseinandersetzung mit Fragen einer sich dynamisch wandelnden Kulturalität im Museum als Potential verstanden:

„(...) die Gesellschaft als Gesellschaft im Wandel, in Bewegung, in ständiger Transformation zu explizieren, als Gesellschaft, die durch Kulturen im Plural und so durch dauernde Fremdheitserfahrungen, durch dauernde Kontakt- und Kontrasterfahrungen gekennzeichnet ist.“²⁵

Die Museen stehen bei der Umsetzung dieser Aufgabe vor dem Problem, dass sie mit den historisch gewachsenen Strukturen, den vorhandenen Sammlungen, Gebäuden, finanziellen Mitteln und Personal arbeiten müssen. Aus diesem Grund folgt im nächsten Kapitel ein Einblick in den Arbeitsstand einiger Museen im deutschsprachigen Raum, um daraufhin im vierten Kapitel einen praktischen Vorschlag vorzustellen.

3. Wie könnte man „Transkulturalität“ ausstellen?

Seit Mitte der 2000er Jahre werden vermehrt verschiedene Ansätze diskutiert, wie eine praktische Umsetzung von Transkulturalität in der Sammlungs- und Museumsarbeit im deutschsprachigen Raum gelingen könnte. Inzwischen haben einige Tagungen und Workshops zu diesem Thema stattgefunden, weitere sind für die Zukunft geplant.²⁶ In den letzten Jahren wurden gleich mehrere Museumshäuser umstrukturiert und umbenannt.²⁷

Das Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum und das Museum der Kulturen in Basel seien hier als Beispiele für die Umsetzung eines kulturvergleichenden Ansatzes genannt, der den Dialog von Kulturen fokussiert. Hier wurden Teile der Dauerausstellungen umgestaltet, um die eigene ethnologische Sammlungsgeschichte aufzuarbeiten.²⁸ Den Transfer von Techniken, Ideen und Kulturen zeigen auch die punktuellen, interaktiven Interventionen des Parcours „Gegenstände im Transfer“ in der Dauerausstellung des Museums für Islamische Kunst in Berlin.²⁹ Im Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg in Berlin und im Stadtmuseum München dienen lokale Migrationsgeschichten statt der „deutschen“ Nationalgeschichte als Bezugsrahmen.

Dem Weltkulturen Museum Frankfurt gelingt es durch die Zusammenarbeit von externen Künstlern, Ethnologen und Kunsttheoretikern im Vorfeld von Ausstellungen, die Deutungshoheit des Museums

²⁵ Deutscher Museumsbund (Hg.), *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit*, Berlin 2015. S.7.

²⁶ Bsp.: 2009 Werkstattgespräch „Museum – Migration – Kultur – Integration“ des Deutschen Museumsbundes; 2012 „Eine alte Institution neu gedacht. Neuaufstellungen ethnologischer Sammlungen in jüngster Zeit“, AG Museum der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde, Köln; 2015 Workshop „Transkulturelle Kunstgeschichten im Museum“, SFB 980 der FU Berlin und der Staatliche Museen zu Berlin oder auch das Team Dialog, Über kurz, mittel oder lang, der Staatlichen Museen zu Berlin.

²⁷ Göteborg 2004, Paris 2006, Leipzig 2005-2009, Köln 2010, Basel 2011, Frankfurt, Berlin und Wien (Ende 2016).

²⁸ Ein weiteres Beispiel ist die 2011 eröffnete Ausstellung „Neuzugänge“, an der das Museum für Islamische Kunst, das Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg, das Stadtmuseum Berlin, das Museum der Dinge und das Forschungsprojekt „Experimentierfeld Museologie“ der TU Berlin beteiligt war.

²⁹ Ausstellungsparcours im MIK Berlin in Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt „Gegenstände des Transfers“ des SFB 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ der FU Berlin.

aufzubrechen und die Wiederholung von neokolonialistischen Interpretationen des „Anderen“ zu vermeiden. Gemeinsam mit den Forschungskustodinnen des Museums werden „Sammlungsobjekte analysiert sowie Strategien und Konzepte kritisch hinterfragt und damit Bezüge zwischen vergangenen und heutigen Wahrnehmungen hergestellt“.³⁰ Hierbei wird nicht nur die Kulturgebundenheit jeglicher Bedeutung herausgestellt, sondern ebenso die kategorische Einteilung in Ethnologie-, Geschichts- und Kunstausstellungen kritisiert und eine Neudefinition der Institution Museum intendiert.

4. Transkulturelles Ausstellungskonzept für Dresden

Die gefundenen Innovationen in der europäischen Museumslandschaft zur Umsetzung transkultureller Museumsarbeit möchten wir um unsere eigenen Praxisideen bereichern und im letzten Teil am Beispiel eines konkreten Ausstellungsthemas verdichten. Als realistischer Bezug unseres fiktiven Konzeptes bot sich die Neueinrichtung der Dauerausstellung der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen im Japanischen Palais in Dresden an. Im Vorfeld der Wiedereröffnung sollen Teile der neu zu gestaltenden Ausstellungsräume mit Kabinettausstellungen bespielt werden, die sich u.a. mit Fragen der Zukunft ethnologischer Sammlungen und ihrer Präsentation auseinandersetzen. Anknüpfend an diese Idee möchten wir unsere fiktive Präsentation zu Fragen der Transkulturalität im ethnologischen Museum vorstellen. Nichtsdestotrotz ist unser Ausstellungskonzept in seiner Modularität jedoch ebenso geeignet, die Dynamik einer sich wandelnden Gesellschaft auch als Teil einer Dauerausstellung zu verdeutlichen.

AUSSTELLUNGSFORMAT

Modularität

Die Ausstellung selbst ist als ein Modul zu betrachten, welches durch ein breites Rahmenprogramm ergänzt wird. Ob als temporäre Kabinettausstellung oder als Teil einer Dauerausstellung gedacht, ist nicht vordergründig entscheidend, da es sich um ein dynamisches Modul handelt, das durch seine offene und interaktive Gestaltung jederzeit inhaltlich und technisch verändert und aktualisiert werden kann.

Interaktion/Aktualität

Idealerweise verknüpfen sich die Ausstellungsstücke der ethnologischen Sammlung Dresdens und weiterer Institutionen mit den Fragen und Bedürfnissen der Besucher aus aller Welt und vor Ort, präsentieren neueste wissenschaftliche Überlegungen und gehen tagesaktuell auf gesellschaftliche und politische Geschehnisse ein.

Die Herausforderung liegt hier darin, die unbekannteren Erwartungen der Besucher gleichberechtigt zu integrieren. Unser Ausstellungskonzept soll die Besucher faszinieren, bereichern und gleichzeitig den eigenen Vorstellungen Raum lassen, zum Neudenken inspirieren und dabei die kulturelle Konstruiertheit und Historizität der ausgestellten Objekte zeigen. Uns ist es wichtig, dass dabei nicht ein abgeschlossenes Narrativ und eindeutige Zuschreibungen präsentiert werden, die den Anschein von Vollkommenheit erwecken und bloß konsumiert werden. Der Besucher soll erkennen, dass die Arbeit mit der Sammlung ein Prozess ist und die Ausstellung einen temporären Zwischenstand abbildet.

Kooperation und Partizipation

³⁰ Yvette Mutumba, Das Weltkulturen Museum in Frankfurt – Zwischen Ethnologie und interdisziplinärer Praxis, Zwischentagung der AG Museum der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde Köln „Eine alte Institution neu gedacht. Neuaufstellungen ethnologischer Sammlungen in jüngster Zeit“, 29.-30.11.2012, Universität zu Köln.

Leihgaben anderer Sammlungen, besonders auch der lokalen vor Ort, sollten, unabhängig ihres "Genres" (Kunst, Technik, Handwerk, Ethnologie...) in die Konzeption der Ausstellung einfließen. Ebenso wäre eine personelle bzw. konzeptuelle Zusammenarbeit der Dresdner Kulturinstitutionen sicher sehr spannend. Der direkte Einbezug externer, kulturell differenter Experten und Stimmen in die Vorbereitung der Ausstellung wäre darüber hinaus eine wünschenswerte Fortsetzung der Transkulturalität des Ausstellungsthemas.

Vorstellbar wäre auch eine Kooperation mit Institutionen weltweit. So könnte z.B. ein digitales Fenster einen Blick in eine zeitgleich stattfindende Schwesternausstellung zum gleichen Thema gestatten und einen Live-Austausch zwischen den Besuchern ermöglichen.

THEMA

Als Thema der Ausstellung wäre ein Phänomen geeignet, das sich in verschiedenen Kulturen wiederfindet und dessen interkulturell verbindende wie trennende Elemente sich im Rahmen einer Ausstellung nacherzählen ließen. Für unser Beispiel haben wir das Thema „Drachen“ gewählt. Menschen fast aller Kulturen haben Vorstellungen von drachenähnlichen Kreaturen entwickelt und die Staatlichen Ethnologischen Sammlungen Sachsen (SES) beherbergen eine Vielzahl drachengestaltiger oder mit Drachen assoziierter Objekte. Darüber hinaus verbindet dieses Thema Anthropologie, Psychologie, Kunstwissenschaft, Kulturwissenschaft und Philosophie miteinander. Das Thema Drachen ist für alle Altersgruppen interessant und wäre durch die Präsenz von Drachenfiguren in der aktuellen Populärkultur in der Lage auch neue Zielgruppen zu erschließen. Es bietet vielfältige Anknüpfungspunkte für Rahmenveranstaltungen und Kooperationen mit anderen Institutionen, und eignet sich zudem hervorragend dazu, Historie und Popkultur, das Wissen der Ethnologen mit dem Alltagswissen der Besucher zu verknüpfen.³¹

Transkulturalität

An vielen Orten der Welt gibt es Geschichten von drachenähnlichen Wesen, die oftmals als schlangenhafte Mischwesen mit verschiedenen tierischen Attributen beschrieben werden.³² So gibt es in Nord- und Südamerika Erzählungen von verschiedenen geflügelten Schlangendrachen, Meeresechsen und Basilisken und in Europa die Mythen von der Midgardschlange, von Fafnir, den Lind- und Tatzelwürmern. Aus dem Mittleren Osten stammen die Sagen von Leviathan und Marduk, die bis heute die Fantasie beflügeln, während in Afrika der Legende nach Schlangengiganten ihr Unwesen treiben, in Australien der Bunyip haust und in Asien verschiedene Drachengottheiten angebetet werden.³³ Der Drache ist also eine komplexe Sagenfigur mit unterschiedlichen Deutungen, dessen Ursprung sich zwar nicht gänzlich rekonstruieren lässt, die jedoch in fast allen Kulturen eine Rolle spielt.

Hybridität

Der Drache ist als eine fantastische Chimäre, die Eigenschaften verschiedener Tiere in sich vereint, eine komplexe Sagenfigur mit unterschiedlichen Deutungen, die transkulturell eine bestimmte Rolle spielt.

³¹ Zahlreiche popkulturelle Phänomene zeigen die Aktualität des Drachenthemas, wie - um nur einige Beispiele kurz zu benennen - die HBO Fernsehserie »Game of Thrones« (seit 2011), die Kinderfilme »How to train your dragon« von Dean DeBlois und Chris Sanders (2010) oder die Fantasy-Triologie »Eragon« von Christopher Paolini (2004).

³² Vgl. dazu Mercedes De la Garza, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, Mexiko-Stadt 1984.

³³ Vgl. Karl Shuker, *Dragons*, London 1995. Vgl. auch Timo Rebschloe, *Der Drache in der mittelalterlichen Literatur Europas*, Heidelberg 2014.

Er verkörpert als mythisches Mischwesen damit theoretisch wie praktisch die Schwerpunkte unseres Ausstellungsbeispiels - Transkulturalität und Hybridität. Zugleich macht der Drache kulturelle Einflüsse und Verflechtungen sichtbar und spielt mit der Diskursgrenze zwischen Mythos und Wissenschaft.³⁴

Gleich mehreren Mythen Theorien zufolge gilt der Drache als Symbol für die Mythologie schlechthin.³⁵ Nach der strukturalistischen Mythen Theorie des Ethnologen Claude Lévi-Strauss, könnte der Drache in einem Mythos die Position des *trickster* einnehmen. Dabei handelt es sich um eine Figur, die zwischen Gegensätzen vermittelt, die hilft den inneren Widerspruch eines Mythos und den Übergang von Natur zu Kultur zu lösen und damit ein gesellschaftliches Zusammenleben ermöglicht.³⁶ Roland Barthes hingegen versteht unter dem Begriff Mythos ein sprachwissenschaftliches „sekundäres, semiologisches System“, das sich wie ein manipulierender Parasit auf bereits vorhandene Bedeutungen setzt, diese verändert und stereotype Vorurteile verbreitet.³⁷ Wir möchten in unserer Ausstellung im Sinne Barthes' dazu animieren, den Mythos des Drachen zu analysieren und zu dekonstruieren. Besucherinnen und Besucher können so selbst zu Mythologen werden und – ohne viel Lektüre und großes theoretisches Vorwissen – die Konstruiertheit des Mythos an den ausgestellten Hybridobjekten erkennen.

OBJEKTE

Für das hier skizzierte Ausstellungskonzept haben wir aus Dresdener Institutionen und Sammlungen drei hybride Ausstellungsstücke aus verschiedenen Weltregionen ausgewählt und den Sammlungskontext dieser weitgereisten Objekte recherchiert und mit lokalen Drachengeschichten, wie bspw. die Herkunft des Stadtteilnamens Trachenberge, in Verbindung gebracht. Die drei Exponate sind eine asiatische metallene Drachenfigur, eine afrikanische Holzmalerei einer Drachenkampfszene und eine mesoamerikanische prophetische Abbildung einer Drachengottheit auf papierähnlichem Amate.

³⁴ Andere Ausstellungen in Deutschland zum Thema Drachen haben ihren Schwerpunkt auf das Zusammentragen von Drachendarstellungen unter einem bestimmten Aspekt oder aus einem einzigen Land gelegt und thematisieren nicht die von uns fokussierten transkulturellen Verflechtungen. Vgl. dazu z.B. die Dauerausstellungen der heimatkundlichen Drachensemuseen in Furth und in Lindenfels und die Ausstellungen »Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik« (07.05. - 06.09.2015) im Germanischen Nationalmuseum, »Aus dem Land des aufsteigenden Drachens. Schätze der Archäologie und Kultur Vietnams« (2016-2018) des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe oder die Sonderausstellung »Gefiederte Drachen - neue Saurier aus China« (6.11.2014 – 18.1.2015) im paläontologischen Museum am Löwentor in Stuttgart. Einen ähnlichen, aber weniger auf Transkulturalität ausgerichteten Ansatz, vertrat die Ausstellung »Drachen. Im zoologischen Garten der Mythologie.« (16.04.2005 -31.10.2006), die in der Burg Malbrouck in Manderen und gleichzeitig im Nationalmuseum für Naturgeschichte in Paris gezeigt wurde.

³⁵ Vgl. dazu Karl-Heinz Kohl (Hg.), *Mythen im Kontext. Ethnologische Perspektiven*, Frankfurt am Main 1992.

³⁶ Claude Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 1967, S. 249. Für den Psychoanalytiker C.G. Jung hingegen ist der Drache ein »Archetyp«, der eine Mutterfigur symbolisiert und für den inneren und äußeren Kampf mit dem Bösen steht, vgl. dazu Carl Gustav Jung, *Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetyps* (1938), in: C.G. Jung, *Archetypen*, München 1990, S. 75ff.

³⁷ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Vollständige Ausgabe, 1. Auflage, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2010. Erstdruck: Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957. Deutsche Erstübersetzung: Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Suhrkamp Verlag, 1964.

Exponat 1: Schlangendrache (harda walika), Nachbildung einer goldenen Reichsinsignie. Yogyakarta, Java, vor 1871.

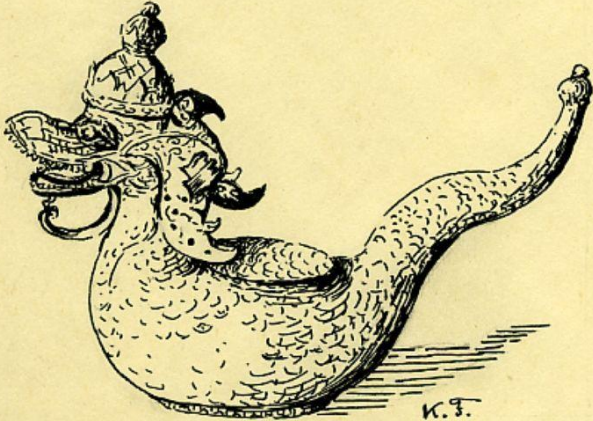
Katalog-Nr.: <i>1377</i>	Herkunft: <i>Java</i>
Original-Nr.:	
Gegenstand: <i>Drache: Messingnachbildung einer goldenen Reichsinsignie</i> <i>41 cm. h., 27,5 cm. l. Verzierung geschliffenes hinterlegtes Glas</i>	
	
Standort: <i>344 hinterer I. Bnd</i> <i>491F5</i>	Sammler: <i>General v. Schierbrand, Dresden, 1871</i>
Gekauft <u> </u> <u> </u> <u> </u> Getauscht von: <i>General v. Schierbrand, Dresden, 1871</i>	

Abb. 1

Die erste Drachenfigur ist die Messingnachbildung eines großen, goldenen Drachens aus dem Thronschatz des Sultans von Yogyakarta aus Indonesien.³⁸ Der kleine Messingdrache gelangte im Auftrag des hochrangigen Militärs Wolf Curt von Schierbrand in die Sammlung des Museums für Völkerkunde Dresden.³⁹ Der Körper der Figur gleicht dem einer Schlange und verweist damit auf die indische Vorstellung der mythischen Urschlange Naga als Bewohnerin der Meere und die Welt tragende

³⁸ Zu diesen vererbten Heiligtümern des Sultans, den sogenannten Pusaka, gehören sechs große, goldene Tierfiguren, deren Originale im Pusaka Museum in Yogyakarta zu sehen sind und die bis heute bei allen Prozessionen dem Fürsten vorangetragen werden. Jede Tierfigur hat eine symbolische Bedeutung, so steht eine Gans für Reinheit, ein Hirsch für Klugheit, ein Pfau für Schönheit und der „Hardawalika“ oder „Raja Naga“ genannte Drache für Macht und Stärke des Sultans. Vgl. dazu Christina Kreps, *Liberating Culture: Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Conservation*, New York 2003, S. 57 ff. Vgl. auch die Webseite des Museums in Yogyakarta: <http://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bpcbyogyakarta/2015/03/27/pusaka-keraton-yogyakarta-dan-pura-paku-alaman/>.

³⁹ Wolf Curt von Schierbrand (31.1.1807 Bautzen - 20.2.1888 Dresden) wurde im königlich sächsischen Kadettenkorps ausgebildet, trat 1825 in niederländisch-ostindische Dienste und nahm 1862 die niederländische Staatsangehörigkeit an, um zum Generalmajor und später zum Generaleutnant befördert zu werden. Während seiner Dienstzeit in Niederländisch-Ostindien, dem heutigen Indonesien, sandte Schierbrand über tausend zoologische, anthropologische und ethnographische Objekte als Schenkungen nach Dresden. Siehe dazu das personengeschichtliche Online-Lexikon Sächsische Biografie des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V.: [http://saebi.isgv.de/biografie/Wolf_von_Schierbrand_\(1807-1888\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Wolf_von_Schierbrand_(1807-1888)).

Göttin. Der gekrönte Kopf hingegen ist einem chinesischen Drachen nachempfunden – ein häufig verwendetes, glücksbringendes, männliches Motiv und ein Statussymbol. Mit der Verbreitung des Hinduismus und durch Handelsbeziehungen mit China gelangten die beiden Drachenvorstellungen nach Indonesien und fanden dort Eingang in die animistische Kaharinga-Religion der Dayak auf Borneo.⁴⁰ Diese Verbindung indischer und chinesischer Drachen zu einer neuen Vorstellung ist ein anschauliches Beispiel für ein transkulturelles Hybridobjekt.

Exponat 2: Legende des Heiligen Georg, der den Drachen tötet, Klappaltar (Diptychon), 1908, Äthiopien.



Abb. 2

Das zweite Exponat ist ein äthiopischer Klappaltar aus Holz, der eine Variation der christlichen Legende des Heiligen Georg beim Töten eines Drachen in lokaler Tracht und mit nordafrikanischen Gesichtszügen und Frisuren darstellt. Der deutsche Gesandte Robert Richard Scheller-Steinwartz war

⁴⁰ Interview mit der Sammlungsleiterin Frau Petra Martin, Kustodin für Südostasien in der Ethnologischen Sammlung Dresden der Staatlichen Ethnologischen Sammlungen (SES), 13.10.2015. Interessanterweise verbinden sich die Drachenvorstellungen in den Bestattungsriten der Kaharinga-Religion zu einem Symbol für die Ober- und Unterwelt und verkehren damit die ursprüngliche Konnotation von weiblicher Naga-Schlange und männlichem royalen Drachen.

1909 bis 1910 am äthiopischen Hof, lernte dort den ersten namentlich bekannten äthiopischen Ikonenmaler Fre Heywat kennen und überführte einige Altäre in die Dresdener Sammlung.⁴¹ Das mit Temperafarben gestaltete Diptychon von 1908 verbindet Elemente der Marienverehrung mit der Legende des Heiligen Georg. Der Heilige Georg rettet hier die Prinzessin Brutawitz (sie stammte vermutlich aus Beirut), die auf den Ursprung der Legende aus dem arabisch-syrischen Raum hinweist. Diese Geschichte wird historisch mit der in Aithiopia⁴² angesiedelten griechischen Legende der Tötung Ketos (ebenfalls ein jungfrauenraubender Drache) durch Perseus verbunden, der damit Andromeda, die Tochter der aithiopischen Königin Kassiopeia, rettet.⁴³

Der Drache entspricht in dieser Darstellung europäischen Vorstellungen eines menschenfressenden Ungeheuers, das nur durch die Kraft eines Helden bezwungen werden kann.⁴⁴

Exponat 3: Darstellung des Kukulkan, Ausschnitt aus dem Codex Dresdensis, vermutlich 1200 bis 1250, vermutlich Norden von Yucatán



Abb. 3

⁴¹ Vgl. dazu das eigens geführte Interview mit der Ethnologin Silvia Dolz in der Ethnologischen Sammlung Dresden der Staatlichen Ethnologischen Sammlungen (SES), 13.10.2015 und vgl. auch http://de.dbpedia.org/page/Robert_von_Scheller-Steinwartz.

⁴² Aithiopia ist die griechisch-antike geografische Bezeichnung für die bekannten afrikanischen Gebiete südlich Ägyptens. Dazu gehörte auch das Gebiet des heutigen Äthiopiens.

⁴³ Vgl. die Sage von Perseus und Andromeda: Gustav Schwab, Sagen des klassischen Altertums, Frankfurt/M. 1982. Vgl. die Verbindung der Legenden von Perseus und St. Georg: Joseph Eddy Fontenrose, Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins, Berkeley, Los Angeles, London 1959, S. 519. Verbindungen zwischen St. Georg und Prinzessin Brutawitz lassen sich laut Aussage der Ethnologin Silvia Dolz auch zu nordafrikanischen Legenden und der Königin von Saba im Alten Testament ziehen. Interview mit der Ethnologin Silvia Dolz in der Ethnologischen Sammlung Dresden der Staatlichen Ethnologischen Sammlungen (SES), 13.10.2015.

⁴⁴ Vgl. dazu Tobias Wendl, Jigal Beez, Iwalewa-Haus Bayreuth (Hg.), Africa Screams: das Böse in Kino, Kunst und Kult, [anlässlich der Ausstellung "Africa Screams - Das Böse in Kino, Kunst und Kult", Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth (29. April bis 12. September 2004), Kunsthalle Wien (5. November 2004 bis 5. Februar 2005), Kunstverein Aalen (3. April bis 12. Juni 2005), Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M. (8. Juli 2005 bis 15. Januar 2006)], Wuppertal 2004.

Das dritte Drachenobjekt ist die Darstellung der Maya-Gottheit Kukulkan⁴⁵ aus dem bekannten *Codex Dresdensis* aus der Sammlung der Sächsischen Staats-, Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. Im Jahre 1739 erwarb der Bibliothekar Johann Christian Götze in Wien zahlreiche Schriften für die Kurfürstliche Bibliothek zu Dresden und Alexander von Humboldt veröffentlichte einige Zeichnungen daraus.⁴⁶ Erst 1853 identifizierte Charles Étienne Brasseur de Bourbourg diese als originale Maya-Handschrift, die vermutlich um 1250 in Yucatán in Mexiko angefertigt wurde. Ein Detail zeigt die großmäulige Wasserschlange Kukulkan, die als Begleiter des Regengottes Chaac und als böses Haustier des Sonnengottes gilt. Kukulkan wird auch oft als gefiederte Schlange Ketzalkoatl dargestellt und mit Kriegshandlungen in Verbindung gebracht.⁴⁷ Zudem wurde die Halbinsel Yucatán von einem zentralmexikanischen Machthaber namens Kukulkan (Ketzalkoatl bei den Azteken) beherrscht, dessen schlangenartiger Kopfschmuck übersetzt „Drache“ [FvM36] genannt wurde.⁴⁸ Bis heute kann man bei Tagundnachtgleichen den Schatten einer riesigen Schlange ausmachen, der an der Stufenpyramide in Chichén Itza in Yucatán hinabgleitet. Zwischen dem Kukulkan-Kult der Maya und den Drachenvorstellungen in China gibt es deutliche Übereinstimmungen, weshalb einige Forscher der Frage nachgehen, ob der Drache als mythologische Figur von Asien nach Amerika gelangt sein könnte.⁴⁹

Hybridität

Diese drei Objekte aus verschiedenen Materialien zeigen ganz unterschiedliche Darstellungsweisen von Drachenwesen und sind allesamt Hybridobjekte, da sie durch verschiedene kulturelle Einflüsse geprägt sind und diese deutlich sichtbar machen. Dabei zeigen sich die Parallelen und Unterschiede in der Darstellung der jeweiligen Drachenfiguren sowie in den mit ihnen verbundenen Personen und Riten. Zusätzlich könnte die transkulturelle Entstehung der Objekte noch durch eine interaktive Weltkarte, Schatteninstallationen oder künstlerische Animationen verdeutlicht werden.

Provenienz

In der Präsentation würde die Provenienz der Objekte durch eine kritische Aufarbeitung des Weges in die Sammlung hinein thematisiert werden. Dies könnte beispielsweise durch eine multiperspektivische Kommentierung durch die Kustoden des jetzigen Standortes, sowie Experten, die zu dem jeweiligen Exponat weltweit geforscht haben, geschehen. Soweit möglich, sollte auch die Sicht früherer Besitzer und der Künstler selbst einbezogen werden.

⁴⁵ Vgl. Nikolai Grube, Thomas Bürger, *Der Dresdner Maya-Kalender - der vollständige Codex*, Freiburg, Basel, Wien 2012.

⁴⁶ Alexander von Humboldt, *Monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris 1813.

⁴⁷ Der Gott der Mayas war Kukulkan. Ketzalkoatl war der Name für seine spätere Interpretation durch die Azteken. Es ist/war in vielen Zivilisationen Mesoamerikas sehr verbreitet, die gleichen oder sehr ähnliche Gottheiten zu verehren, die nur verschiedene Namen hatten.

Vgl. dazu Neil Baldwin, *Legends of the plumed serpent: biography of a Mexican god*, New York 1998. Diana Ferguson, *Tales of the plumed serpent: Aztec, Inca, and Mayan myths*, London 2000.

⁴⁸ Vgl. dazu Ralph L. Roys, *A new Maya historical narrative*. *American Anthropologist*, 24, 1, 1922, S. 44-60 und vgl. auch Pedro Beltrán de Santa Rosa María, *Arte de el idioma Maya*, Ed. 2, Mérida 1859. Roys beschreibt, Chac Xib Chac, der Anführer, „was despoiled of his dragon“. In einer Fußnote weist Roys nach, dass das Wort »can hel« von Beltrán als »Drachen« übersetzt wurde: „The fact that »can« means serpent and »hel« is the root of the verb meaning to change suggests strongly that this was a serpent headdress similar to those on the bas-reliefs of the east chamber of the Temple of the Tigers at Chichen Itza.“

⁴⁹ Vgl. dazu Lidin, Konstantin, *Personification of genius loci – innovations on the base of geographical identity*, *Central European Journal of Social Sciences and Humanities*, 20, 2012, S. 33-39 und vgl. auch Mardith Schuetz-Miller, *The cosmic cross and the artisans of Mexico*. *Journal of the Southwest*, 54, 2, 2012, S. 373-397.

Multiperspektivität

Die Konstruiertheit von kulturell geprägten Zuschreibungen zu den ausgewählten Objekten könnte durch den Einbezug vieler unterschiedlicher Stimmen aus Forschung und Sammlungszusammenhängen zu jeweiligen Exponat sichtbar gemacht werden. Sei es durch das Einblenden auf einem Monitor, Projektion durch einen Beamer oder einer "Zettelsammlung" in der Nähe des Objektes. Hinzugefügt werden hierbei auch die Interpretationen und Geschichten der Besucher, die ebenfalls gleichberechtigt zu den "Experten"stimmen präsentiert werden sollten. Gleichzeitig sollten neueste Erkenntnisse, die sich im Laufe der Ausstellung ergeben, ebenfalls sofort eingebettet werden und die Vielstimmigkeit ergänzen.

RAUM

Die hybriden Drachenobjekte werden prominent im Ausstellungsraum platziert und bilden das Zentrum. Die Objekte sind nicht klassisch in Vitrinen oder auf Stelen, sondern im Raum schwebend befestigt ausgestellt. Diese Art der Präsentation bietet die Möglichkeit, die Objekte von allen Seiten zu betrachten, sie eventuell beweglich zu machen (z.B. Rotieren per Knopfdruck, ausgelöst durch den Besucher) und sie nach Bedarf gegen andere Exponate auszutauschen.⁵⁰ Diese Präsentation unterstützt ästhetisch das Aufzeigen vielfältiger Interpretationsmöglichkeiten eines Objekts und das Erkennen transkultureller Deutungszusammenhänge.

Eine Idee für eine mögliche Präsentationsform wäre ein interaktives Ausstellungsmobiliar, das Vitrine, Bildschirm, Notizblock, Tafel und Suchmaschine in einem ist und mit unterschiedlichen Objekten und Materialien bestückt werden kann. Dieses Möbel befindet sich um und unter den drei zentral inszenierten, schwebenden Objekten und besitzt eine Multi-Touch-Fläche, auf der man sich über die Objekte und ihre Geschichte informieren, verschiedene Zuschreibungen zu den Drachenobjekten lesen, ergänzen und umformulieren, Bilder heraussuchen, Publikationen einsehen, Interviews hören oder auch Filmausschnitte ansehen kann. Jedem der drei Objekte sind hier statt nur einem Text die schon erwähnten verschiedenen Beschreibungen und Bedeutungen zugeordnet, die gleichberechtigt nebeneinander subjektive, professionelle und assoziative Einordnungen des Objektes von Fachwissenschaftlern, Künstlern und Besuchern zeigen.

RAHMENPROGRAMM

Darüber hinaus können Info- und Bastelmaterialien zur Verfügung gestellt werden, damit der Besucher sich sein eigenes Souvenir, seinen eigenen Drachen bauen und mitnehmen kann. Die verschiedenen zur Verfügung gestellten Informationen entsprechen dabei dem Konzept der Multiperspektivität. Die Ausstellung kann darüber hinaus dazu einladen, auf die Suche nach weiteren Drachenfiguren und -motiven zu gehen und Fotos von „Dresdner Drachen“ auf einer zugehörigen Webseite hochzuladen, die dann in der Ausstellung gezeigt werden.⁵¹ In die Erstellung einer Drachenanimation und Online-

⁵⁰ Natürlich kommt diese Art der Hängung auch der Vorstellung von fliegenden Drachen entgegen.

⁵¹ In der Ausstellung soll es auch Hinweise auf andere lokale Veranstaltungen und Orte, wie z.B. auf das Johannstädter Drachenfest, auf das Drachenfest der vietnamesischen Gemeinde in Dresden, auf die Dresdener Drachenschnecke oder die Drachenschlucht geben.

Dokumentation können instantan und interaktiv Erzählungen und Zeichnungen von Besuchern einfließen und somit die Aktualität der Ausstellung garantieren.⁵²

Fazit

Museen können und sollten keine alleingültige Antwort auf die gefühlte Unsicherheit unserer Zeit parat halten. Ausstellungen sollten stattdessen zum Nachdenken anregen und zeigen, dass „Wahrheit“ und „Normalität“ Konstrukte sind, an deren Entstehung auch die Museen beteiligt waren und sind. Der Museumsbesuch birgt für uns auf längere Sicht das Potenzial, die Besucherinnen und Besucher zu bereichern und dazu anzuregen, Denkgewohnheiten und Handlungsmuster aufzubrechen. Unser Konzept basiert daher auf der Einsicht, dass vor allem dasjenige in Erinnerung bleibt und umgesetzt wird, was Menschen selbst gesehen, sich selbst erarbeitet, analysiert und im wahrsten Sinne des Wortes *begriffen* haben.⁵³ Es ist also naheliegend, die Illusion von sicherem Wissen mit den Möglichkeiten einer Ausstellung in Frage zu stellen und dabei die Unterscheidung zwischen Wissenschaft und Mythologie, zwischen Fiktion und Realität, zwischen Kunst und Ethnologie und zwischen ‘museumswürdigen’ und ‘museumsunwürdigen’ Exponaten aufzuheben. Eine Bewusstmachung und ein Aufbrechen alter wissenschaftlicher Kategorien aus dem 18. Jahrhundert ist dabei unserer Auffassung nach Voraussetzung für erfolgreiche, alltagsnahe Ausstellungen. Das hier vorgestellte Konzept der Transkulturalität stellt Erzählungen von abgeschlossenen, homogenen Kulturen in Frage und fordert damit Vorstellungen von Normen und Nationalitäten heraus. Unserer Meinung nach ist gerade heute ein Bewusstsein für die transkulturellen Ursprünge unserer Gesellschaft wichtig, um Fremdenhass entgegenzuwirken und ein friedliches und offenes Zusammenleben von Menschen verschiedener Kulturen zu ermöglichen. Wir erhoffen uns vom heutigen Museum keine Sicherheit, sondern wir versuchen mit unserem Vorschlag für eine transkulturelle Ausstellung, wichtige Kompetenzen zu vermitteln: das Aushalten von Ungewissheiten, das Vermitteln zwischen Gegensätzen und das Begreifen kultureller Unterschiede als Chance für Dialog und gegenseitiges Lernen. Unsere Antwort ist das Vermitteln von Ambiguitätstoleranz und ein Bewusstsein für die bereichernden, transkulturellen Ursprünge in unserer Gesellschaft.

⁵² Im Leipziger Grassi Museum - das ebenfalls zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gehört - konnte bereits mithilfe des Sächsischen Museumspreises eine solche interaktive Installation erstellt werden. Die Installation »Spielmitmir« vom Atelier Perela, Raumsektor und Daniel Huber animiert Objekte aus den Sammlungen: „Mit Hilfe der eigenen Körperbewegungen kann jeder Besucher die dargestellten Exponate zum Leben erwecken, sie tanzen lassen und zueinander in Beziehung setzen.“, s. Öffentlicher Aufsteller im Grassi Museum 2015.

⁵³ Dies beinhaltet, dass wir generell dafür plädieren, dass Ausstellungsstücke durch neue Ausstellungsdesigns und Techniken zugänglich und anfassbar gemacht werden und auch, dass das Sicherheitspersonal in die Ausstellungen mit einbezogen werden sollte.

Abbildungen:

- 1 Schlangendrache (harda walika), Nachbildung einer goldenen Reichsinsignie. Yogyakarta, Java, vor 1871. Messing, geschliffenes Glas, Breite: 41 cm, Höhe: 27,5 cm. Schenkung Ferdinand Graf von Ranzow, 1871. Museum für Völkerkunde Dresden (MVD), Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), Kat.Nr. 1377. Abbildung zeigt die Inventarkarte des Exponats.
- 2 Klappaltar (Diptychon), links: Legende des Heiligen Georg, der den Drachen tötet, rechts: Maria mit dem Kind von den Erzengeln Michael und Gabriel beschützt. Fre Heywat, Äthiopien, 1908. Holz, Temperafarben, Breite: 65 cm, Höhe: 51,5 cm. Schenkung Robert Scheller-Steinwartz, 1909. Museum für Völkerkunde Dresden (MVD), Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), Kat.Nr. 27906
- 3 Darstellung des Kukulkan, Ausschnitt aus dem Codex Dresdensis, vermutl. 1200 bis 1250, vermutlich Norden von Yucatán. Amate (Feigenbaumfasern). Ausschnitt: Einzelblatt von 20,5 x 9 cm, Gesamt: Leporellofaltung von 39 doppelseitig beschriebenen Blättern in zwei Teilen zu 182,5 cm bzw. 174,3 cm Länge. Sächsische Staats-, Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.R.310.

Autorinnen und Autoren

Dr. Raúl Acosta García promovierte in Sozialanthropologie an der University of Oxford (UK). In seiner Doktorarbeit (DPhil) verglich er die Ideen und Praktiken der aktivistischen Netzwerke im brasilianischen Amazonasgebiet und in Barcelona, Spanien. Für die Masterarbeit, ebenfalls in Sozialanthropologie an der University of Oxford (MPhil), analysierte er die aktivistischen Netzwerke im World Social Forum. Davor studierte er Kommunikationswissenschaft an der Universität ITESO (Guadalajara, Mexiko). Nach seiner Promotion arbeitete er zunächst als unbefristeter Professor (Investigador) an der Universität ITESO und nahm anschließend eine Stelle als Postdoc an der Universidad de Deusto (Bilbao, Spanien) an. Zurzeit ist Raúl Acosta als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Konstanz angestellt mit einem eigens von der DFG eingeworbenem Projekt über urbanen Aktivismus in Lateinamerika. Er hat bereits eine Monographie, zwei Sammelbände und mehrere Peer-Reviewed Artikel zu dem Thema veröffentlicht.

Corinna Egdorf, MA, studierte Kulturwissenschaft und Spanische Philologie an der Humboldt-Universität zu Berlin, sowie Anthropologie, Soziologie und Schmuckdesign an der University of New South Wales in Sydney. In ihrer Bachelorarbeit wandte sie Roland Barthes' Mythentheorie auf die Hautcremewerbung der Marke Nivea an. Für die Masterarbeit vertiefte Corinna Egdorf ihr Wissen über mythische Hautbilder und analysierte medientheoretisch und kunsthistorisch die Tätowiermotive der idealisierten „Südseeschönheit“ des Hamburger Tätowierers Christian Warlich. Während ihres Studiums absolvierte sie verschiedene Praktika in Galerien und Museen und arbeitete in der Kulturabteilung des Goethe-Instituts in Jakarta. Sie organisierte unter anderem die studentische Ausstellung „Creating a myth about Australia“ (COFA, Sydney, 2010) und „Schmuck. Haut. Mode. Material und Mythos.“ (IfK, Berlin, 2014), und co-kuratierte die Eröffnungsausstellung „Synchron“ (2012) im Pergamon Palais in Berlin. Zurzeit ist Corinna Egdorf Doktorandin des Carolina-Duke Graduate Programs in den USA und recherchiert zur Inszenierung von ethnologischen Sammlungen und Nationalmythen in Museen.

Ute Thomas, M.A., studierte Kunstwissenschaft und Deutsch als Fremdsprache sowie Landschaftsarchitektur in Dresden. Nach einem kurzen Forschungsaufenthalt in Jamaica beendete sie 2014 ihr Studium mit einer Magisterarbeit zu Identitätsdiskursen in der Kunst Jamaicas. Seitdem arbeitete sie als freie Kunsthistorikerin an verschiedenen Ausstellungsprojekten mit. Forschungsschwerpunkte sind die Kunst in der Karibik und afrikanische Fotografie sowie transkulturelle Fragestellungen in Bezug auf kunstwissenschaftliche Methodik, museales Ausstellen und Sammeln. Seit Juni 2017 ist sie wissenschaftliche Volontärin bei den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Henry Arnhold Dresden Summer School

Die Henry Arnhold Dresden Summer School ist ein interdisziplinäres Programm für junge Wissenschaftler und Museumsfachleute. Sie trägt den Namen des Ehrensensors der TU Dresden Henry Arnhold, dessen philanthropischer Geist und enge Verbundenheit zu seinem Geburtsort Dresden die Zusammenarbeit zwischen den Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen der Stadt in vielfältiger Weise inspiriert. Als gemeinsames Projekt der TU Dresden, des Deutschen Hygiene-Museums

Dresden, des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden kann die Dresden Summer School auf ein Netzwerk hochrangiger Partner zurückgreifen. Ziel ist es, gemeinsam mit den Experten der beteiligten Häuser sowie mit hochrangigen Referenten aktuelle Fragen des Selbstverständnisses und der zukünftigen Ausrichtung von Sammlungs- und Ausstellungsinstitutionen zu diskutieren. (www.dresden summerschool.de)