

ICOM Deutschland · Beiträge zur Museologie · Band 3

Die Ethik des Sammelns

Jahrestagung 2010 von ICOM Deutschland
Leipzig, 23.–25. September 2010

Tagungsband

© ICOM Deutschland 2011



Impressum


1. Auflage: Oktober 2011
Auflage: 500
Copyright: ICOM Deutschland 2011
Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber: ICOM Deutschland, In der Halde 1, 14195 Berlin
Telefon: +49 30 69504525, Fax: +49 30 69504526
E-Mail: icom@icom-deutschland.de
www.icom-deutschland.de

Redaktion und Lektorat: Anke Ziemer
Gestaltung: Claudia Bachmann, Berlin
Druck: Conrad GmbH, Berlin

Titelbild: Gerhard Winter; Bilder am Kapitelanfang: ICOM Deutschland

ICOM Deutschland, Beiträge zur Museologie, Band 3
Erscheinungsweise: seit 2010 unregelmäßig

Gefördert vom  Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages

ISBN: 978-3-00-034461-9

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird auf eine geschlechterspezifische Differenzierung verzichtet.
Die männliche Form in der Bezeichnung von Personen und Funktionen gilt im Sinne der Gleichbehandlung für beide Geschlechter.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der Verleger unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Inhalt

Grußworte 7

Vorwort 15

Kulturelles Erbe im Spannungsfeld öffentlicher und privater Verantwortung

Ethische Fragen bei Förderentscheidungen
der Kulturstiftung der Länder
Isabel Pfeiffer-Poensgen 23

Transparenz und Dokumentation – der Auftrag der
Koordinierungsstelle Magdeburg
Michael Franz 32

Ethik und Auktionsmarkt – ein Widerspruch?
Karl Michael Arnold 41

Sammeln als Verantwortung für die materielle Überlieferung

Die Erwerbungs- und Leihpolitik der Berliner Antikensammlung
im internationalen Kontext
Andreas Scholl 49

Von der Grabung ins Museum?
Beispiele ethischer Fragestellungen in archäologischen Museen
Matthias Wemhoff 56

Vom Atelier ins Archiv. Wohin mit Künstlernachlässen?
Über das Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kulturfonds
Regina Barunke 65

Ansammeln und Entsameln

Weiter endlos sammeln? – Wege zu einer Empfehlung
zur Sammlungsqualifizierung
Hans Lochmann 73

Originale oder Dubletten? Versuche, in Museen Vielfalt zu retten!
Anette Rein 80

Wem gehört die Natur?
Auf dem Weg zu einer Ethik des Sammelns
in einer globalisierten Naturforschung
Volker Mosbrugger 89

Eine Frage der Deutungshoheit? Private und öffentliche Kunstsammlungen

Gekaufte Kunstgeschichte? Das Museum und die Sammler
Uwe M. Schneede 97

Mein Weg als Sammler.
Leidenschaft – Verantwortung – Zukunft
Thomas Olbricht 104

Neue Sammlungskonzepte: Strategien für das 21. Jahrhundert

Entwurf für ein Museum des Lebens
Udo Gößwald 113

Contemporary collecting in Sweden: The Samdok experience
Eva Fägerborg 122

Ausgesammelt?
Strategische Überlegungen zum museologischen Sammlungs-
management zwischen Kollaps, Konkurrenz und Kooperation
Matthias Henkel 131

Alte Aufgaben mit neuen Methoden erfüllen. Der Erwerb der Sammlung Ricke durch drei Museen aus drei Ländern <i>Friedemann Malsch</i>	141
Zwischen Sammlungsqualifizierung, Sammeln 2.0 und Verkunstung. Neue konzeptuelle Tendenzen im Museum und dessen ethischer Anspruch als wissenschaftliche Einrichtung <i>Markus Walz</i>	146
Open Box	
Versuch, eine Lücke zu füllen: Einführung in die Museumsethik <i>Werner Hilgers</i>	157
Einem geschenkten Gaul schaut man nicht ins Maul – aktuelle Sammelkulturen <i>Katja Margarethe Mieth</i>	159
Sammlungsstrategien im partizipativen Kontext <i>Sabine Jank</i>	161
Autoren.	165
Programm	171

Originale oder Dubletten? Versuche, in Museen Vielfalt zu retten!

Anette Rein

1. Original, Duplikat oder Dublette?

Sie erinnern sich sicherlich noch daran, wie die Pandemie SARS, das sogenannte schwere akute respiratorische Syndrom, in den Jahren 2002 und 2003 die Welt erschütterte. Dieses Atemwegssyndrom, das sich mit Fieber und Husten ankündigte, konnte jeden Menschen treffen und forderte innerhalb eines Jahres mindestens eintausend Tote.

Oft lässt sich ein bestimmtes Land als Ursprungsort einer Pandemie nachweisen – für SARS war es China. Ihre Entstehung und Verbreitung werden dann meist mit landestypischen Lebensbedingungen oder kulturspezifischen Verhaltensweisen verknüpft, im Falle von SARS etwa damit, dass Menschen auf engem Raum mit ihren Haustieren zusammenleben.¹

Wie andere Ereignisse hinterlässt auch SARS verschiedene Spuren seiner Existenz sowohl in materieller als auch in immaterieller Form. Dazu ein Beispiel: Während meines Fluges von Indonesien nach Singapur im Sommer 2003 bekam ich zusammen mit den Zolldokumenten eine kleine Mappe überreicht, die ich hier Krankheitsabwehrmappe nennen möchte (s. Abb. 1). Mit ihr sollte ich in dem offiziellen Verhütungsprogramm gegen SARS mitmachen.

Wie erkennbar ist, werden durch Bild und Text nicht nur vorsorgende Hygienemaßnahmen, sondern auch allgemeine Informationen vermittelt. Ferner steckt in der Tasche links unten ein Thermometer mit Gebrauchsanweisung. Die gemessene Körpertemperatur sollte vor der Einreise Auskunft darüber geben, ob man SARS-Träger oder -Trägerin war. Die Behörden wollten auf diesem Wege gewährleisten, dass kein Infizierter und keine Infizierte die Grenzen des Landes Singapur überschritt.

Im Text der Mappe wird betont, dass Singapur als ein Gebiet mit lokaler Übertragungsgefahr bereits am 31. Mai 2002 aus der WHO-Liste entfernt worden war. Das heißt, es drohten dem Stadtstaat nur noch Gefahren von außen, die es galt, gezielt abzuwehren.

Noch während des Fluges stellte sich mir als damaliger Direktorin des Museums der Weltkulturen in Frankfurt am Main die Frage, ob dieses Objekt samm-

¹ Vgl. <http://www.zehn.de/sars-76705-7> (Zugriff 9.9.2010)

lungswürdig war. Und daran schloss sich eine zweite Frage an: Wie müssen Sammlungskriterien lauten, die aus einem solchen Ding ein Museumsobjekt machen?

Diese Mappe ist kein Objekt, welches bisher im Sinne von Marcel Duchamps als *ready-made* der zeitgenössischen Kunst Südasiens oder einer Weltkunst

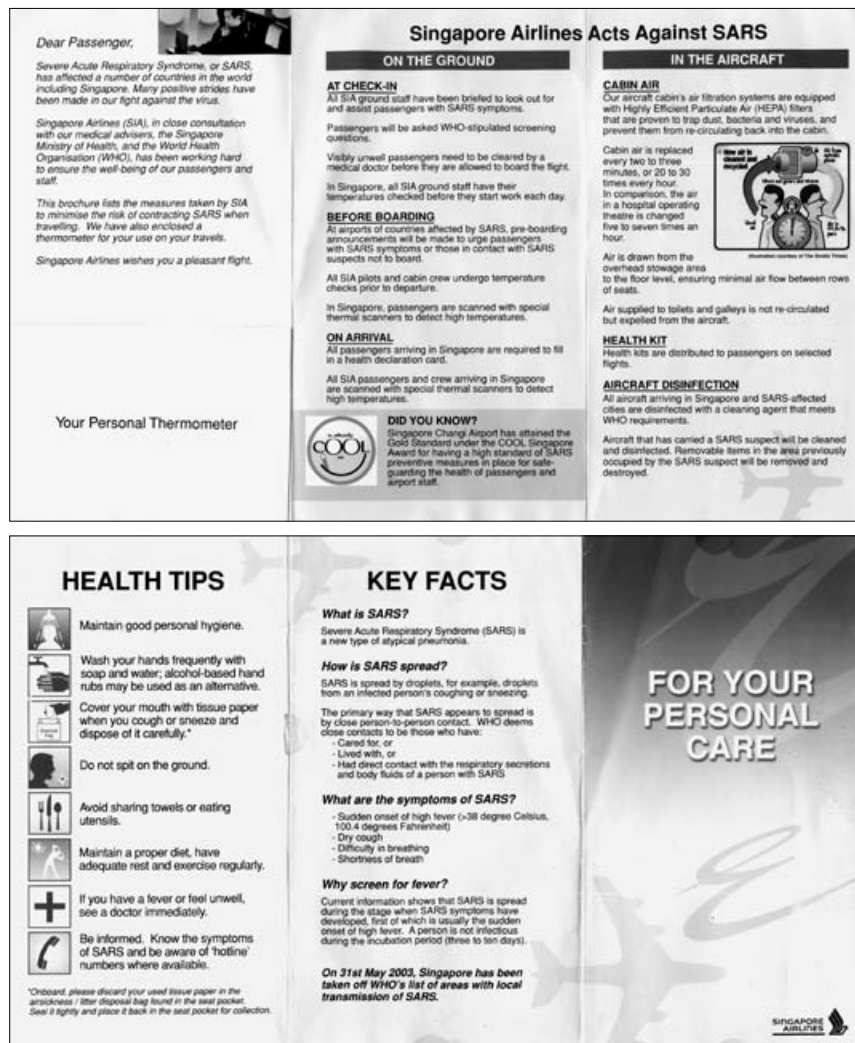


Abb. 1: „Krankheitsabwehrmappe“ der Fluglinie Singapore Airlines aus dem Jahr 2003 mit Hygienehinweisen (innen und außen); laminiertes Papier, geschlossen: H 17 cm, B 9,5 cm; offen: H 17 cm, B 28,5 cm; Foto: Anette Rein



Abb. 2: Skulptur, *bulul*, Ifugao, Nord-Luzon, 1914, Holz, H 82 cm, B max. 19 cm, Sammlung Weltkulturen Museum Frankfurt am Main. Foto: Stephan Beckers

(*world art*) zugerechnet werden kann, noch ist es einer der vielen Ethnien Südostasiens zuzuordnen. Als Cross-Over-Objekt war es bis zu jenem Zeitpunkt Eigentum der internationalen Fluglinie Singapore Airlines, die zwar als ein eigener Stamm betrachtet werden könnte, was jedoch an Völkerkundemuseen bisher nicht allgemein üblich ist.

Zusammengefasst handelt es sich demnach bei dem Gegenstand um ein zeitgenössisches, „globales“ Objekt, welches von der Fluglinie im Auftrag des Stadtstaates Singapur zur Krankheitsabwehr gegenüber einreisenden Fremden eingesetzt wurde.

An dieser Stelle möchte ich den Blick auf ein traditionelles Objekt aus der Sammlung

des Museums der Weltkulturen in Frankfurt am Main lenken, welches in thematisch vergleichbaren Kontexten wie diese Mappe wirkte.

Diese Holzskulptur, *bulul* genannt, im 19. Jahrhundert im Norden der Insel Luzon (Philippinen) hergestellt, wurde von dem britischen Sammler und Händler William O. Oldman 1914 in London für das Frankfurter Museum erworben (s. Abb. 2).

Auf den Philippinen standen solche Figuren paarweise – mit männlichem und weiblichem Geschlechtsteil – in den Reisspeichern der Dörfer. Mit diesen *bulul* sollte die Fruchtbarkeit von Menschen, Pflanzen und Tieren geschützt und vermehrt werden. Im rituellen Kontext wurden Hühner und Schweine geopfert und

die *bulul* mit dem Blut der Tiere bestrichen, um ihr Wohlwollen zu sichern. Die hier zu sehende, eindeutig weibliche *bulul* (Vulva), diente zudem der Abwehr und Heilung von Krankheiten.²

Wenn wir beide Objekte miteinander vergleichen, so ist offensichtlich, dass die Skulptur das Einzelstück eines philippinischen Schnitzers ist und damit ein Original. Hingegen ist die Krankheitsabwehrmappe ein Massenprodukt bzw. ein Duplikat, welches industriell nach einem Prototyp hergestellt worden ist und keine Abweichungen zu diesem aufweist. Darüber hinaus gehört die *bulul* zu den Meisterwerken des Museums und wurde bis Ende Oktober 2010 in der Ausstellung „Being Object – Being Art“³ ausgestellt, während die Krankheitsabwehrmappe, ursprünglich zum unmittelbaren Verbrauch produziert, ihren Lebenszyklus eigentlich schon lange als „Abfall“⁴ in einem Müllcontainer hätte beendet haben sollen.

Unabhängig davon, ob es sich bei den beiden Objekten um ein Original oder eine Duplikat handelt, und unabhängig von ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen bzw. Materialien – ganz zu schweigen von den hundert Jahren Differenz ihrer Aufnahme als Objekt in eine Sammlung⁵ – ist ihre konzeptionelle Gemeinsamkeit in Gebrauch und Lebenspraxis unbestreitbar. Beide Dinge sollen Gefahren (nämlich Krankheiten) bannen, um den Fortbestand einer Bevölkerung zu sichern. Beide Nutzergruppen – sowohl in Nord-Luzon als auch in Singapur – waren von der Wirkung der Dinge gleichermaßen überzeugt. Im Glauben an die Wirkung der Objekte spielte ihre Bewertung als Original (Schnitzerei) oder Duplikat (Mappe) keine Rolle.

Innerhalb einer ethnographischen Sammlung finden wir im Allgemeinen keine Duplikate, sondern Dubletten. Dubletten sind Objekte gleichen Typs mit kleinen Abweichungen, wie z. B. bei einem Bündel von Speeren oder bei Masken aus dem Amazonasgebiet. Im Unterschied zu industriell gefertigten Objekten unterscheiden sich diese von Hand individuell hergestellten Dinge alle voneinander. Sie

2 Sibeth, Achim: Südostasien. In: Being object – Being art. Meisterwerke aus den Sammlungen des Museums der Weltkulturen Frankfurt am Main. Hrsg. von Achim Sibeth. Tübingen: Wasmuth 2009, S. 210.

3 Vollständiger Titel: Being Object – Being Art. Meisterwerke aus den Sammlungen des Museums der Weltkulturen Frankfurt am Main (31.10.2009–31.10.2010).

4 Das Stichwort Abfall verweist auf die Situation in zahlreichen nicht-europäischen Dörfern, in denen spezielle Objekte zum Gebrauch für Rituale produziert und anschließend dem Verfall überlassen, der Natur gleichsam zurückgegeben wurden.

5 Der damalige Kustode für die Südostasiensammlung am Museum der Weltkulturen lehnte es ab, die Mappe als Zeitzeugnis in die Sammlung, für die er verantwortlich war, aufzunehmen. Deshalb habe ich die Mappe bewahrt. Ihren Verschluss in Form eines Plastikaufklebers, öffnete ich erst für die Abbildungen im Vortrag.

verkörperten, wie etwa bei den Masken, spirituelle Kräfte aus der Natur und wurden am Amazonas nach individuellen Visionen der Maskentänzer⁶ angefertigt. Nach ihrem rituellen Auftritt wären die Masken eigentlich auch dem Verfall als Abfall überlassen worden – wenn nicht rechtzeitig Ethnologen und Ethnologinnen die Masken als Museumsobjekte „gerettet“ hätten.

In Frankfurt am Main wurden spätestens seit den 1970er Jahren Objekte nicht mehr als Dubletten zwischen den Museen getauscht. In Anerkennung ihres Wertes für die wissenschaftliche Bearbeitung wurden unterschiedslos alle als Originale inventarisiert, um in der eigenen Sammlung zu verbleiben. Dieser bewertende Blick beim Sammeln und Inventarisieren veränderte sich jedoch im Laufe der Zeit und wird im Folgenden näher betrachtet.

2. Perspektivische Rückblicke auf ethnographisches Sammeln

Ethnographica, Objekte der Anderen aus nicht-westlichen Kulturen, wurden bereits seit Jahrhunderten für europäische Sammlungen erworben. Die Kriterien, unter denen sie gesammelt und inventarisiert wurden, haben sich jedoch über die Jahrhunderte stark verändert. Zunächst ordnete man die fremden Dinge unter dem Aspekt „alles, was seltsam ist“ nach materiellen Kriterien als Einzelstücke in die Konvolute von Kuriositäten ein.

Nach der Übergabe der Kuriositätensammlungen an neu gegründete Museen wie Nationalmuseen oder Historische Museen wurden die Ethnographica und ihre Produzenten und Produzentinnen neu bewertet. Im Kontext der evolutionären Theorieentwicklungen galten die Menschen nun als Angehörige sogenannter primitiver Stämme, als Teil von Natur, vergleichbar mit Flora und Fauna. Dementsprechend nannte man sie auch „Naturvölker“. Gemäß naturwissenschaftlichen Kriterien wurden ihre Objekte anhand einer Ähnlichkeit in den Formen systematisiert. Im weiteren Verlauf wurde die materielle Kultur der Anderen nach imaginierten Stadien von Zivilisation auf einer niedrigen Stufe eingeordnet. Sie repräsentierte damit das untere Ende von Zivilisation – gegenüber der Position des „weißen Mannes“, der sich selbst die Spitze der Zivilisationspyramide als einen ihm angemessenen Platz zuwies.⁷

6 Münzel, Mark: Der spielerische Sieg über die Dämonen. Die Kunst der Kamayurà. In: Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas. Hrsg. von Mark Münzel. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde 1988, S. 571–627, S. 586.

7 Rein, Anette: One object – many stories: The Museum is no „neutral“ place. In: Museum aktuell (2009), H.165, S. 9–18, S. 10.

Ende des 19. Jahrhunderts setzte sich das Prinzip einer regionalen Gliederung völkerkundlicher Sammlungen durch und wendete sich damit gegen die typologischen Anordnungen von Evolutionismus und Diffusionismus.⁸ Die Dinge der Anderen wurden nun als Produkt einer ganzen Kultur gesehen.⁹

Die Jahre 1870 bis 1920, Hochzeit der kolonialen Expansion, gelten für völkerkundliche Museen als die Zeit der intensivsten Sammeltätigkeit.¹⁰ Die Völkerkundemuseen und die für sie Sammelnden jener Zeit waren eng mit den Ideologien westlichen Fortschrittsglaubens verbunden und überzeugt von den europäischen, unbegrenzten Expansionsrechten. Die Befürchtungen des Berliner Museumsdirektors Adolf Bastian¹¹ seien hier stellvertretend erwähnt: Die Museen sollten zunächst die Gesamtheit der materiellen Kultur für eine vergleichende Forschung zusammentragen, solange die Völker und auch ihr materieller Besitz noch nicht den europäischen Einflüssen zum Opfer gefallen und untergegangen seien.¹² Daher erhielten Reisende vieler Professionen, u. a. Missionare, Händler, Kolonialbeamte, den Auftrag, „zu raffen, was es zu raffen gab“.¹³ Museen gaben ihnen oft eine Art Musterkatalog für konkrete Bestellungen mit. Es entstand eine zunehmende Konkurrenz unter den Museumsinstitutionen: Alle wollten von allem etwas, um im Wettbewerb mit den anderen als ein „bedeutendes“ Museum bestehen zu können und um die eigene wissenschaftliche Reputation zu mehren.¹⁴ Der Afrikaforscher Leo Frobenius charakterisierte in seinen 1925 unter dem Titel *Vom Schreibtisch zum Äquator. Planmäßige Durchwanderung Afrikas* veröffentlichten Reiseberichten die Situation mit den Worten: „Die ethnographischen Museen schwollen an wie trüchtige Flußpferde“.¹⁵

Noch bis Mitte des 20. Jahrhunderts war man davon überzeugt, dass sich die Bedeutungen eines Objekts und der ursprüngliche Gebrauchszusammenhang vornehmlich über das Objekt selbst erschließen lassen. Mit dem funktionalistischen

8 Vgl. Ames, Michael M.: *Cannibal tours and glass boxes. The anthropology of museums.* Vancouver: University of British Columbia Press 1992, S. 51.

9 Ebenda.

10 Förster, Larissa: *The future of ethnographic collecting.* In: *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South.* Hrsg. von Paul Voogt. Amsterdam: KIT 2009. S. 18–28, S. 19.

11 Mündliche Mitteilung von Peter Junge am 8.9.2010. Ich danke Peter Junge für seine jahrelange kollegiale Unterstützung.

12 Bergner, Felicitas: *Ethnographisches Sammeln in Afrika während der deutschen Kolonialzeit. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte deutscher Völkerkundemuseen.* In: *Paideuma* 42 (1996), S. 225–236, S. 227.

13 Brief von Karl Weule an einen Sammler vom 9.9.1903. Zitiert nach ebenda, S. 229.

14 Ebenda, S. 228.

15 Zitiert nach ebenda, S. 227.

Kulturverständnis wurden dann spätestens ab den 1950er Jahren Objekte nach ihrer Funktionalität innerhalb eines organisch gedachten Kulturganzen gesammelt und interpretiert. Das Forschungsinteresse lag nun auf den immateriellen Aspekten einer Kultur, wie etwa sozialer Organisation und Religion.¹⁶ Es wurde von den Kuratoren und Kuratorinnen nach rein wissenschaftlichen Kriterien interpretiert; eine Simulation des *native point of view* – wie davor in Dioramen üblich – wurde nun abgelehnt. Mit dem Entstehen der neuen Nationalstaaten und den Forderungen der *new museology* seit den 1970ern wurde deutlich, dass die Dinge ohne die dokumentierten Stimmen der mit ihnen verbundenen Menschen zu einer Existenz als „bedeutungslose“ materielle Hüllen in einem Museumsdepot verdammt bleiben würden. Es drohte ihnen der „Museumstod“.¹⁷

Die über Jahrhunderte hinweg gesammelten Dinge stellen jedoch einen Reichtum an materiellem Welterbe dar, dessen immaterielles Spektrum in vielen Fällen erst gehoben werden muss. Die *new museology* stellte Fragen nach den sozialen Beziehungen, die sich um die Artefakte ranken, Fragen nach den wechselnden Rollen, die den Dingen während ihres Lebenszyklus zugewiesen werden. Mit diesen Fragen wurden den etablierten wissenschaftlichen Bewertungskriterien neue Dimensionen der Analyse zur Seite gestellt. Die Beteiligung (Partizipation, Inklusion) der *source communities*, aus denen die Objekte stammen, ist eine Grundforderung der *new museology* und ein wichtiger Weg, neue Stimmen zu den Sammlungen zu befragen und lokale Wissenssysteme mit dem Museum zu verknüpfen.

Laut Larissa Förster repräsentieren Völkerkundemuseen bisher nicht die anderen Kulturen wie sie sind, sondern sie berichten hauptsächlich über die Geschichte der Anderen – wie sie waren.¹⁸ Auch wird nur in seltenen Fällen der Kulturwandel dokumentiert, so dass die Sammlungen eher Auskünfte über die jeweiligen Interessen ihrer Erwerber und Erwerberinnen denn über die Kulturen, aus denen sie stammen, geben.¹⁹ Deshalb muss über Lösungen nachgedacht werden, damit auch in Zukunft völkerkundliche Sammlungen die Aufarbeitung der kolonialen

16 Förster, Larissa: Ethnographisches Objekt versus Kunstobjekt. In: Smiers, Joost, Larissa Förster: Copyrights. A choice of no choice for artists and Third World countries. Köln: Köppe 1999 (Iwalewa Forum, Bd. 3), S. 39–59, S. 41.

17 Pazzini, Karl Josef: Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod. In: Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge. Hrsg. von Hans-Hermann Groppe und Frank Jürgensen. Marburg: Jonas-Verlag 1989, S. 124–136.

18 Förster, Larissa: The future of ethnographic collecting. In: Can we make a difference? Museums, society and development in North and South. Hrsg. von Paul Voogt. Amsterdam: KIT 2009. S. 18–28, S. 19.

19 Bergner, Felicitas: Ethnographisches Sammeln in Afrika während der deutschen Kolonialzeit. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte deutscher Völkerkundemuseen. In: Paideuma 42 (1996), S. 225–236, S. 232.

Vergangenheit nicht vernachlässigen und somit den Anschluss an die postkoloniale Zukunft verlieren – nur um weiterhin ein „wohlbehütetes Kulturerbe“ zu inszenieren.²⁰ Aspekte solcher zukünftigen Wege, habe ich in die folgenden drei Thesen gefasst.

3. Versuche, Vielfalt zu retten

1. *These*: Erinnern wir uns noch einmal an das erste Objekt, die Krankheitsabwehrmappe. Aus dem Objekt selbst ist nicht unmittelbar ableitbar, ob es als Duplikat in eine Museumssammlung aufgenommen werden sollte oder nicht. Sammlungskriterien sind oft unklar, da es den meisten Museen bisher an publizierten und damit für die Öffentlichkeit zugänglichen Sammlungskonzepten mangelt.²¹

Aufgabe von frühen Sammelreisen war, zu raffen was „herumlag“. Fragebögen zur kontextualisierten, generationen- und genderübergreifenden Dokumentation wurden, wenn überhaupt, stellvertretend vom *chief* beantwortet nach dem Motto: Ein Stamm – ein Häuptling – eine Stimme.

Da viele Fragen zu den Objekten noch nicht gestellt wurden, sollten die Museen neue Stimmen bzw. Sprecher und Sprecherinnen, jedoch nicht nur Mitglieder von *source communities*, zu ihrer Beantwortung ins Haus einladen. Nur auf diese Weise wird es möglich sein, gemeinsam neue Wege einer dialogischen, partizipativen Sammlungsbearbeitung zu entwickeln und zugleich den originären Aufgaben von Völkerkundemuseen – dem Übersetzen und Vermitteln von anderen Kontexten, Denk- und Lebensweisen in historischen und zeitgenössischen Dimensionen – nachzukommen.²²

2. *These*: Meiner Meinung nach sind vor allem die sogenannten Dubletten einer Sammlung Zeichen für kulturelle Vielfalt. Die unterschiedliche Ausgestaltung eines Themas in materieller Form verweist auf die individuelle Kreativität der Kulturschaffenden und Nutzer und Nutzerinnen der Dinge in den sogenannten Stammesgesellschaften.

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass der Begriff Dublette einem europäischen Konzept entspringt – Fragen aus indigener Sicht zu scheinbar gleichen

20 Förster, Larissa: Nichts gewagt, nichts gewonnen. Die Ausstellung „Anders zur Welt kommen. Das Humboldt-Forum im Schloss. Ein Werkstattblick.“ In: Paideuma 56 (2010), S. 241–262, S. 255.

21 Vgl. Hilgers, Werner: Einführung in die Museumsethik. Berlin: G+H Verlag 2010.

22 Vgl. Rein, Anette: What is a museum – a collection of objects or a network of social relationships? In: Museum aktuell (2010), H. 174, S. 45–52.

Objekten und ihren möglichen Unterschieden sind noch nicht allgemein gestellt worden.

3. *These*: Wenn die Depots aus allen Nähten platzen, dann muss mutig nach unkonventionellen Lösungen gesucht werden, die zur Verschlankung bei gleichzeitiger Konzentration führen.²³

Es ist nicht mehr sinnvoll, dass alle Völkerkundemuseen alles sammeln, um jeweils einen Rundgang durch eine imaginierte (historische) Welt anzubieten. In Anlehnung an bereits erprobte, aktuell angewandte Modelle gibt es viele inter- und transdisziplinäre Möglichkeiten, so dass Museen sich zusammentun, ihre Sammlungen prüfen, miteinander tauschen oder sich gegenseitig leihen und gemeinsam in den Prozess einer Themenneuverteilung eintreten. Die Institutionen würden sich dann zu Spezialisten entwickeln, sei es zu historischen, postmodernen oder globalen Themen.²⁴ Forschungsprojekte sollten gemeinsam, vernetzt und interdisziplinär geplant werden. Auf diese Weise blieben die Sammlungen nicht mehr nur an ein Museum gebunden, sondern sie würden für Prozesse der transkulturellen Wissensproduktion und des Wissensaustauschs geöffnet. Museen, externe beteiligte Institutionen und Forschende sollten neue Kriterien entwickeln und gemeinsam über den künftigen Umgang mit Sammlungen entscheiden.

Neu entwickelte inter- und transkulturelle Kriterien könnten in der Folge zu neuen Perspektiven des Entsammlens führen. Dies vor allem auch in Hinblick auf zukünftige Sammlungsvorhaben unter Beteiligung der Produzenten und Produzentinnen sowie Nutzer und Nutzerinnen der Objekte. Im Interesse der Depots muss die aktuelle Situation verändert werden – sonst laufen wir Gefahr, nicht nur immer weniger voneinander zu wissen, sondern am Ende in vorgefassten Wissens- und Handlungsstrukturen steckenzubleiben.

23 Auf die Stichworte Rückgabe, Leihgaben, Nutzung in museumspädagogischen Sammlungen und Verkauf gehe ich an dieser Stelle nicht ein.

24 Vgl. Heisig, Dirk: Sammeln und Ent-Sammeln. Methode und Praxis des Projekts SAMMELN! In: Ent-Sammeln. Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen. Hrsg. von Dirk Heisig. Aurich: Ostfriesische Landschaftliche Verlags- und Vertriebsgesellschaft 2007, S. 20–30. Ferner setzt sich Samdok, seit dreißig Jahren ein Zusammenschluss von neunzig Museen in Schweden, für eine wachsende Gegenwartsorientierung ein. Vgl. Sjölin, Eva Kjerström: Fokus Gegenwart. Die aktuelle Diskussion und Praxis der Dokumentation schwedischer Museen. In: Die Dinge umgehen? Sammeln und Forschen in kulturhistorischen Museen. Hrsg. von Jan Carstensen. Münster u. a.: Waxmann 2003, S. 11–15. Ein anderes Beispiel ist das ostfriesische Projekt SAMMELN!, an welchem vierzehn Museen beteiligt sind.