

Sichtbare Ansichten – “*Ich sehe was, was Du nicht siehst!*”

**Eine museumsethnologische Untersuchung zur Präsentation und
Repräsentation von Kultur am Beispiel von Ausstellungen über Mexiko**

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

dem Fachbereich Gesellschaftswissenschaften und Philosophie

der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Ulrike Umstätter

aus Ruit a.d.F.

2007

Vom Fachbereich Gesellschaftswissenschaften
und Philosophie als Dissertation angenommen am 20. Juli 2007

Tag der Disputation / mündlichen Prüfung: 20. Juli 2007

1. Gutachter: Prof. Dr. Mark Münzel

2. Gutachterin: Prof. Dr. Edith Franke

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----------|
| Einleitung – Erste Ein-Blicke | 6 |
| 1 Ethnografische Repräsentation – Textualisierte Sicht-Weisen | 12 |
| 1.1 Ethnologie als wissenschaftliche Disziplin | 13 |
| 1.1.1 Ethnografische Moderne | 13 |
| 1.1.2 Literarische Wende | 14 |
| 1.1.3 Ethnografischer Realismus | 15 |
| 1.1.4 Reflexion der Inhalte des ethnografischen Realismus und Beginn der <i>writing culture</i> -Debatte | 18 |
| 1.2 Gegenwart und Ausblick | 23 |
| 1.2.1 Postmoderne Strömungen | 24 |
| 1.2.2 Neuverortung | 30 |
| 2 Ausstellungen als Re-/Präsentationsmedium – Theoretischer Über-Blick | 32 |
| 2.1 Institution Museum | 33 |
| 2.1.1 Grundlegendes und Begrifflichkeiten | 34 |
| 2.1.2 Institution Museum | 35 |
| 2.1.3 Historische Entwicklung der Völkerkundemuseen | 36 |
| 2.1.4 Trennung von Museumsethnologie und universitärer Ethnologie . | 41 |
| 2.1.5 <i>Museum politics</i> | 46 |
| 2.2 Die Ausstellung als museales Repräsentationsmedium | 49 |
| 2.2.1 Präsentation | 49 |
| 2.2.2 De- und Rekontextualisierung | 54 |
| 2.2.3 Selektion | 57 |
| 2.2.4 Die Konstruktion von Wirklichkeit | 60 |
| 2.3 Museografische Präsentation | 65 |
| 2.3.1 Architektonische Gestaltung | 66 |
| 2.3.2 Objektanordnung | 71 |
| 2.3.3 Ausstellungstexte und Objektbeschriftungen | 74 |
| 2.3.4 Exkurs: Kunstausstellungen | 79 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 2.4 | Die museale Repräsentation in der Krise? | 84 |
| 3 | Das mexikanische Fest der <i>Días de muertos</i> – Ein Versuch des Sichtens | 88 |
| 3.1 | Wichtige Objekte der <i>Días de muertos</i> | 91 |
| 3.1.1 | Blumen und Pflanzen | 93 |
| 3.1.2 | Kerzen | 97 |
| 3.1.3 | Speisen und Getränke | 100 |
| 3.1.4 | <i>Pan de muerto</i> | 102 |
| 3.1.5 | Salz | 104 |
| 3.1.6 | Wasser | 105 |
| 3.1.7 | <i>Copal</i> | 106 |
| 3.1.8 | Fotografien und Bilder | 108 |
| 3.1.9 | <i>Calaveras</i> | 110 |
| 3.1.10 | Exkurs: José Guadalupe Posada | 114 |
| 3.1.11 | <i>Papel picado</i> | 118 |
| 3.1.12 | Kreuze | 120 |
| 3.1.13 | <i>Arco</i> | 121 |
| 3.1.14 | Spielzeuge für Kinder | 123 |
| 3.2 | Gesamtkomposition <i>ofrenda</i> | 124 |
| 3.2.1 | Exkurs: Kunsthandwerk | 131 |
| 3.2.2 | Exkurs: Kunst | 137 |
| 3.2.3 | Exkurs: Kitsch | 140 |
| 3.3 | Kontextueller Hintergrund der <i>Días de muertos</i> | 142 |
| 3.3.1 | Christliche Wurzeln | 143 |
| 3.3.2 | Samhain | 144 |
| 3.3.3 | Halloween | 144 |
| 3.3.4 | Prähispanischer Festkalender | 146 |
| 3.3.5 | Synkretistische Entwicklung | 147 |
| 3.3.6 | Mexikanische <i>fiesta</i> | 148 |
| 3.3.7 | Friedhöfe und Grabstätten | 149 |
| 3.3.8 | Vorstellungen von Tod und Sterben | 152 |
| 3.4 | Abschließende Bemerkungen | 156 |
| 4 | Ausstellungsbetrachtungen – Visuelle An-Sichten | 158 |
| 4.1 | Lebende Tote. Totenkult in Mexiko | 163 |
| 4.1.1 | Ausstellung als Reflexion | 172 |
| 4.2 | Grosse Meister der Mexikanischen Volkskunst | 178 |
| 4.2.1 | Künstlerischer Aspekt mexikanischen Kunsthandwerks | 188 |

| | | |
|----------|---|------------|
| 4.3 | Tod in Mexiko | 194 |
| 4.3.1 | Ästhetische Kompositionen im regionalen Vergleich | 199 |
| 4.4 | altaere – kunst zum niederknien | 202 |
| 4.4.1 | Kunst als Referenzsystem | 211 |
| 4.5 | Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich | 215 |
| 4.5.1 | Tabuthema Tod im Spiegel eigener Vorstellungen | 223 |
| 4.6 | Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten | 226 |
| 4.6.1 | Fremde und eigene Jenseitsvorstellungen | 231 |
| 5 | Zusammenschau – Analysierender Blick zurück | 235 |
| 5.1 | Inhaltliche Aussagen zu den mexikanischen <i>días de muertos</i> | 236 |
| 5.1.1 | Allgemeines zu den <i>días de muertos</i> im Kontext der Ausstellungen . | 236 |
| 5.1.2 | Ausstellungsarrangement der <i>ofrenda</i> | 239 |
| 5.1.3 | Betrachtung der <i>calaveras</i> als Einzelobjekte | 243 |
| 5.1.4 | Erläuterung der spezifisch mexikanischen Todesvorstellungen . . . | 245 |
| 5.1.5 | Vermittlung der Jenseitsvorstellungen | 247 |
| 5.2 | Bezug zu musealem Kontext | 249 |
| 5.2.1 | Museale Inhalte im zeitlichen Wandel | 249 |
| 5.2.2 | Gedanken zum Prozess der Musealisierung | 255 |
| 5.2.3 | Museografische Darstellungsweise | 262 |
| 5.3 | Einordnung in die ethnografische Debatte | 269 |
| | Ein Plädoyer für Transparenz – Persönlicher Aus-Blick | 277 |
| | Anmerkungen | 286 |
| | Abbildungsverzeichnis | 292 |
| | Bibliografie | 293 |
| | Internet-Quellen | 325 |

Einleitung – Erste Ein-Blicke

Man stelle sich vor, mit einer Fülle von bruchstückhaften Momentaufnahmen konfrontiert zu werden; Momentaufnahmen, die aneinander gereiht eine Collage aus Details ergeben. Man kann sich nun entscheiden, sich primär den Details zuzuwenden, der Bedeutung des Einzelnen zu widmen – und dabei kann ich mir Gesprächsfetzen oder Satzteile ebenso vorstellen wie visuelle Darstellungen und materielle Erscheinungen –, dessen Inhalt zu erfassen versuchen und dabei die umgebenden Eindrücke einzubeziehen, eine Bedeutung evtl. im Vergleich zu finden oder eben eine strikte Trennung zwischen dem Einzelnen zu vollziehen. Tritt man einen Schritt zurück und entfernt sich von den Details, so verschwimmen die Einzelheiten zu Gunsten eines Über-Blicks, der den Gesamteindruck ins Zentrum der Betrachtung rückt. Hier kann die Sicht auf den äußeren Rahmen freigegeben werden, auf die Rahmenbedingungen, welche die Eindrücke umgeben, sie einbinden in eine umgebende, umfassende Absicht, durch welche die Bedeutung der Details verschmilzt mit dem und in dem einfassenden Kontext.

Ich möchte diese fragmentarischen Assoziationen verstanden wissen als Ausdruck einer Unaussprechlichkeit, welche durch die Beschäftigung mit ethnografischen Diskursen angeregt wurde. Zudem wird hierbei bereits der Inhalt der vorliegenden Arbeit vorweggenommen: Die Unmöglichkeit einer adäquaten ethnografischen Darstellung, die letztlich nur eine Annäherung sein kann.

Die ethnografische Repräsentationsproblematik, welche hier im Mittelpunkt steht, soll jedoch nicht primär hinsichtlich schriftlich verfasster Texte betrachtet werden – auch wenn die Bezeichnung Ethnografie in erster Linie mit Texten assoziiert wird –, sondern ich möchte vor allem die ethnografische Darstellung im musealen Rahmen in den Blickpunkt rücken. Beiden Präsentationsformen gemeinsam ist die Absicht einer Darstellung von Kultur. Dabei stehen auf der einen Seite die kulturellen Fakten, die Einzelheiten, die aus den Ein-Sichten des Ethnografen resultieren, auf der anderen Seite die Art der Präsentation, welche die Ansichten in eine nachvollziehbare Form bringen soll. Entscheidend sind hierbei die Rolle und

Funktion der Form, und die Auswirkungen auf die Bedeutung der Inhalte.

Wie lassen sich ausgewählte Ausstellungen theoretisch betrachten, und wie lässt sich museale Präsentation praktisch umsetzen? Das scheinen mir letztlich ganz ähnliche Fragen zu sein, wie sie sich in der ethnografischen Debatte gestellt haben, dort in der Form: Wie lassen sich ausgewählte Gesellschaften theoretisch betrachten, und wie lässt sich ihre konkrete Beschreibung in Publikationen realisieren? Die vermittelten Ansichten kultureller Inhalte werden nicht nur durch den schriftlichen Ausdruck transportiert, sondern auch auf visuelle Weise durch Ausstellungen. Diese unterscheiden sich hinsichtlich der Darstellungsform, der Gestaltungsmittel, ähneln sich jedoch bezüglich der Problematik der Präsentation. Während der ethnografischen Repräsentationsdebatte kamen Zweifel an der Angemessenheit und Unanfechtbarkeit der textlichen Darstellungen früher Ethnografen – ich möchte diese Debatte übertragen auf die Ausstellungspräsentation, auf die visuelle Darstellung im musealen Kontext. Beiden gemeinsam ist die Absicht, Aspekte anderer Kulturen darzustellen, wobei die Frage nach einer angemessenen Repräsentation auftritt: Wer wird wie dargestellt? Welche kulturellen Inhalte werden einbezogen? Wer gestaltet die Inhalte, entscheidet über die Auswahl der vermittelten Inhalte, die gezeigten Objekte, die Gestaltungsmittel? Welche Art der Präsentation ergibt sich demnach aus dem unterschiedlichen Umgang mit diesen Fragen?

Diesen Fragen gehe ich anhand ausgewählter Ausstellungen nach, die sich regional im mexikanischen Kontext verorten. Die dazu durchgeführte Forschung vor Ort liefert die Basis, um ein eigenes Herangehen an die Objekte und deren kulturellen Hintergrund zu ermöglichen und so den dargestellten Inhalten der untersuchten Ausstellungen näher zu kommen. Mit meiner im Bereich der Museologie angesiedelten Arbeit beabsichtige ich, mit der im Zuge der *writing culture*-Debatte aufgeworfenen Kritik an der textuellen Darstellung den Blick auf die Vorgänge im musealen Kontext werfen, da sich hier eine Vielzahl der diskutierten Aspekte ebenfalls erkennen lassen. Denn die Kritik beispielsweise am Einfluss der individuellen Handschrift des Autors lässt sich in einem Analogieschluss auch auf die Präsentation von materiellen Objekten übertragen. Mit den Erkenntnissen aus der Krise der Repräsentation um die Bedingungen der textlichen Darstellung und die Relevanz der VerfasserInnen, werde ich auf die theoretische Betrachtung musealer Repräsentation und die praktische Umsetzung museografischer Präsentation eingehen. Hierbei gehe ich der Frage nach, auf welche Art und Weise Bedeutungszuschreibung zu Stande kommt und worin sich die Rhetorik von Ausstellungen manifestiert. Im Zuge der Repräsentationsdebatte wurden Möglichkeiten aufgezeigt, die Bedingtheit textlicher Darstellung zu reflektieren, sich deren Einschränkungen bewusst zu werden und Lösungsansätze zu diskutieren. Meine Analyse richtet sich dahingehend auf die theoretische Betrachtung musealer Repräsentation und die praktische Umsetzung museografischer Präsentation.

In dem von Karp und Lavine publizierten Tagungsband *Exhibiting Cultures* (1991) wer-

den vielfältige Facetten musealer Repräsentation erörtert. Sie beginnen ihre Betrachtungen mit der einleitenden Feststellung, dass jede Ausstellung in direktem Zusammenhang mit denjenigen steht, welche sie umsetzen, dass “every museum exhibition, whatever its overt subject, inevitably draws on the cultural assumptions and resources of the people who make it” (1991: 1). Wie sich diese “cultural assumptions and resources”, die Art und Weise der Gestaltung der Rahmenbedingungen, die Relevanz der Inhalte, der Einfluss subjektiver Faktoren auf die Darstellungen und deren Konnotationen auswirkt, wird im Verlauf dieser Ausführungen das übergeordnete Thema bilden – der zentrale Punkt kann etwa in der Frage zusammengefasst werden, was und wie durch die Präsentation repräsentiert wird und wessen Sicht zur Nach-Sicht angeboten wird. Dabei sind u.a. folgende Fragen hinsichtlich der Darstellungsarten und -inhalte vertiefend zu hinterfragen:

Von einer erdachten Geschichte bis zu einem dokumentierten Tatsachenbericht?

Wie wird ge- und beschrieben, von wem, mit wem, über wen und für wen?

Eine konstruierte Visualisierung oder eine detailgetreue Abbildung?

Wie werden fremde Kulturen präsentiert und repräsentiert?

Und wie werden die Bedeutungsinhalte am Ende erkennbar?

Als Dokumentation? Visualisierung? Fiktion?

Wie real Fiktives erscheinen kann bzw. wie fiktiv das als wahr Dargestellte sein kann, diese in der *writing culture*- und ethnopoetischen Diskussion erörterte Frage (s. z.B. Münzel 2000a: 71-73, Tyler 1991: 191-208) ist auch ein Thema der hier vorliegenden Arbeit, und dies nicht nur inhaltlich, sondern auch hinsichtlich der Form. Die *writing culture*-Debatte beleuchtet die Darstellung von Kultur in ethnografischen Texten in ihrer Interpretiertheit und Konstruktion. Ich werde dies im ersten Kapitel meiner Arbeit ausführen und auch den ethnografischen Realismus ansprechen, der durch die Art der Beschreibung eine wirklichkeitsabbildende Vorstellung von Kultur erzeugt. Dabei thematisiere ich die Prozesse und die durch die Beschäftigung mit der Darstellungsform ethnografischer Texte erkannten Schwierigkeiten.

Dem folgt eine Betrachtung musealer Repräsentation, welche die Vermittlung kultureller Bedeutung im Ausstellungskontext beinhaltet. Ich möchte Aspekten nachspüren, die sich aus der Debatte um textlich verfasste Ethnografien ergeben. Auch wenn das Thema bereits in den 1980er Jahren zu diskutieren begonnen wurde, hat es gegenwärtig nicht an Brisanz verloren, da in jeder ethnografischen Darstellung, sei dies nun ein schriftlich verfasster Text oder die visuelle Präsentation einer völkerkundlichen Ausstellung, die Thematik der Repräsentation erneut Aktualität gewinnt. Vor diesem Hintergrund werde ich Ausstellungen in ihrer Funktion als Medien ethnografischer Darstellung betrachten. Ich werde auf institutionelle Rahmenbedingungen und museologische Konstruktions- und Repräsentationsprozesse eingehen sowie museografische Gestaltungstechniken als Vermittlungsmedien

aufzeigen. Diesen Ausführungen liegt die Absicht zu Grunde, am Ende der Rhetorik von Ausstellungen näher gekommen zu sein und die museologischen Bedingungen und museografischen Gestaltungselemente als Voraussetzungen zu verstehen, innerhalb derer sich Ausstellungen konstituieren.

Die beiden sich anschließenden Kapitel basieren auf empirischen Daten, die im ersten der beiden Kapitel durch Forschungsaufenthalte in Mexiko gewonnen wurden. Ich hielt mich in den Jahren von 2002 bis 2004 jeweils während der Feiertage zu Allerheiligen und Allerseelen, dem mexikanischen Fest der *días de muertos* Anfang November in verschiedenen Regionen Mexikos auf und hatte zudem in den Wochen davor Gelegenheit, die Vorbereitungen zu beobachten, welche in einigen Regionen bereits Ende September beginnen. Dabei trug ich Daten zusammen, welche das Allerheiligen/Allerseelen-Fest zum Inhalt haben. Im Zentrum standen die im Rahmen des Festes verwendeten Artefakte, deren Funktion und Bedeutung erfasst werden sollten. Da ich nicht den Eindruck erwecken möchte, "die" Antwort auf die Frage nach "der" Bedeutung der Gegenstände gefunden zu haben, führe ich einleitend zu den Einzelobjekten nicht nur eine einer Vielzahl möglicher Erläuterungen an, sondern zitiere zumindest zwei Quellen, die beide auf die Bedeutung der entsprechenden Dinge eingehen, sich aber je nach Objekt sehr unterscheiden können. Ich weise damit im Rahmen der hier vorliegenden textuellen Darstellungsform und der sich daraus ergebenden Beschränkungen und Möglichkeiten auf die Problematik hin, dass sich auf den erklärenden Objektlabels im Ausstellungskontext lediglich eine Erklärung manifestiert, welche jedoch nur eine unter einer weiten Reihe ebenso denkbarer darstellt. Diese Vorgehensweise beruht darauf, dass ich mir dies als konkrete Umsetzung in einer Ausstellung vorstellen kann. Dabei sollte der museale Zugang zu einem Ausstellungsthema, hier der Festlichkeiten der *días de muertos*, über die materielle Kultur erfolgen, da sich das Verstehen der zu vermittelnden Inhalte in der Ausstellung ebenfalls über die materiellen Objekte vollzieht.

Das zweite der empirischen Kapitel beleuchtet museale Ausstellungen, die das Thema des mexikanischen Allerheiligen/Allerseelen-Festes beinhalten; dies muss nicht explizit das zentrale Thema der Ausstellung gewesen sein, sondern kann in Form einiger spezifischer Artefakte oder Installationen in die Ausstellung Eingang gefunden haben. So wird hier nicht nur die Bremer Ausstellung *Lebende Tote. Totenkult in Mexiko* zu betrachten sein, sondern auch die Berliner Ausstellung *Grosse Meister der Mexikanischen Volkskunst*, in welcher lediglich ein Bruchteil der Gegenstände mit den mexikanischen *días de muertos* in Zusammenhang steht. Neben einem größeren Spektrum möglicher Bedeutungsinhalte liegt ein weiterer Vorteil dieser ausgewählten Ausstellungen darin, dass sie über den Zeitraum der letzten beiden Jahrzehnte verteilt stattfanden und somit gleichermaßen den zeitlichen Wandel im Umgang mit der Thematik dokumentieren. Auch fanden nicht alle Ausstellungen in Völkerkundemuseen statt, sondern ebenfalls in einem Kunstmuseum sowie in einer Galerie, was sich wiederum unterschiedlich auf die Bedeutung der Inhalte und deren Konnotationen

auswirkt. Im Anschluss an die Analyse der Ausstellungen, welche das Material der einzelnen Präsentationen bündelt, folgt eine rückblickende Betrachtung, die sich sowohl auf die museologischen und museografischen Überlegungen als auch auf die Inhalte der in Mexiko gewonnenen empirischen Daten bezieht. Dies zielt darauf ab, die zentralen Inhalte der Ausstellungen zu beleuchten und in Bezug dazu zu setzen, wie jene Aspekte im Rahmen der museografischen Möglichkeiten umgesetzt wurden. Abschließend wurden die Ausstellungsinhalte hinsichtlich der ethnografischen Repräsentationskrise beleuchtet.

Mein Zugang und mein Verständnis der Präsentationsproblematik ist sicherlich geprägt von den vor allem im universitären Kontext diskutierten Inhalten. So stelle ich hier die *writing culture*-Debatte, und nicht die praktische Museumsarbeit mit den Schwierigkeiten, die sich aus dem Einsatz museografischer Mittel ergeben, in den Vordergrund. Der Schwerpunkt meiner Ausführungen wird daher auf den theoretischen Inhalten liegen. Praktische Aspekte von Ausstellungen wie administrative Prozesse, zeitliche, räumliche oder finanzielle Gegebenheiten sollen außen vor bleiben. Die Macht dieser faktischen Einschränkungen verkenne ich nicht, doch möchte ich die Chance nutzen, ihnen nicht unterworfen zu sein. Ich kann so Gestaltungsmöglichkeiten auf dadurch konstruierte Bedeutungsinhalte beziehen, um somit die museografische Umsetzung in einen gedanklichen Zusammenhang mit theoretischen museologischen Überlegungen zu bringen.

Einen weiteren thematischen Bereich werde ich von Beginn an ausklammern. Dieser betrifft die Besucher. Zweifellos besteht der primäre Sinn und Zweck von Ausstellungen darin, vom Museumspublikum wahrgenommen und besucht zu werden. Es ließe sich sicherlich vieles zum Einfluss der Besucher auf die Gestaltung der Ausstellung sowie der Wirkung der Ausstellung auf die Besucher sagen, ich werde mich im Rahmen dieser Arbeit jedoch auf die Vorgänge beschränken, welche sich in der Schnittstelle zwischen den materiellen Gegenständen sowie der Idee zu einer Ausstellung und deren Intention einerseits und der präsentierten Ausstellung andererseits verorten. Weitere Untersuchungen bzgl. der Reaktion auf die Besucher sowie deren Erwartungen wären ein zusätzliches Gebiet, welches durch Besuchererhebungen und -befragungen interessante Einblicke gewähren könnte.

Im Titel meiner Arbeit spiegelt sich die Annahme, dass jeder Ausstellung eine subjektive Komponente zu Eigen ist, welche sich im Rahmen der Präsentation konstituiert, jedoch durch die Rücknahme der Individualität der Beteiligten auf eine allgemeine Ebene erhoben wird. Die eigentlich durch eine Vielzahl subjektiver Prozesse und institutioneller Zwänge entstandene Ausstellung wird so zur vermeintlich realen Darstellung kultureller Inhalte, welche der Öffentlichkeit zur Nach-Sicht angeboten werden. Die ihrer Natur nach schweigenden Objekte sollen von den Kuratoren und Ausstellungsgestaltern zum Sprechen gebracht werden, indem sie in den Kontext einer Ausstellung eingebunden werden. Sie werden dazu in eine inszenierte Raumumgebung eingefügt und treten mit den vorhandenen

Gegenständen, den Texten, der Raumarchitektur in Wechselwirkung.

Das Ziel, welches ich im Rahmen dieser Arbeit erreichen möchte, bezieht sich auf die Erläuterungen der Vermittlungsstrukturen in Ausstellungen. Hierbei sollen die Aspekte aufgezeigt werden, welche für die Manifestation der Bedeutungsinhalte verantwortlich sind, wodurch sich diese Inhalte konstituieren, wie sie sich manifestieren - ein Ab-Bild entwerfen, welches nicht nur verbunden ist mit einer An-Sicht, sondern ebenso mit einer Ab-Sicht.



Abbildung 1: Die Autorin auf dem Friedhof in San Antonio Tecomitl, 2.11.2004
Foto: Alex Winiger

Auch wenn ich der Unterstützung, die ich in der Zeit der Umsetzung dieser Arbeit erfuhr, nicht gerecht werden kann, so ist es mir doch ein Anliegen, einige wenige Worte darüber zu verlieren: Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Betreuer Herrn Prof. Dr. Mark Münzel, der mich jederzeit unterstützend begleitete und mir mit sicherlich nicht zufälligen Randbemerkungen immer wieder Anstoß für weitere Überlegungen gab. Frau Prof. Dr. Edith Franke danke ich für abschließende Hinweise, die der Arbeit den letzten Schliff gaben. Zudem möchte ich hier allen Museumsmitarbeitern, Kuratorinnen und Fotografen danken, die mir hinsichtlich der Ausstellungen im deutschsprachigen Raum und der teilweise aufwändigen Recherche in allen Fällen hilfsbereit zur Seite standen. Des Weiteren danke ich denjenigen, die mir in Mexiko Türen öffneten und den Zugang zu Museen, Ausstellungen und Bibliotheken erleichterten. Erwähnen möchte ich im Speziellen all jene, welche dazu beigetragen haben, mir einen Ein-Blick in anfangs verworren erscheinende Phänomene zu ermöglichen und so meine Sicht entscheidend prägten. Viele von ihnen werden im Verlauf dieser Arbeit nicht persönlich zu Wort kommen, begleiteten das Zustandekommen dieser Ausführungen jedoch entscheidend mit und sind so zwischen den Zeilen präsent. Meine Familie und Freunde, denke ich, wissen, wie wichtig sie für mich waren, jeder für sich und jede in ihrer individuellen Art und Weise.

Kapitel 1

Ethnografische Repräsentation – Textualisierte Sicht-Weisen

“... wenn ich Fragen darüber stellte, wie sie als Menschen waren und wie sie über ihr Leben dachten, erhielt ich so unterschiedliche Antworten, daß sie mir ebensosehr die Persönlichkeit des jeweiligen Anthropologen widerzuspiegeln schienen als alles, was er über die Kung gelernt hatte.” (Shostak 1982: 284)

Der textlichen Präsentation kultureller Inhalte werde ich mich im Laufe dieses Kapitels annähern. Dabei beginne ich mit einem Überblick über die Entwicklung und Diskussion der textlichen, ethnografischen Repräsentation, um mich dann auf der Basis dessen der musealen Repräsentationsdebatte zuzuwenden. Diese Zusammenschau soll die Grundlage für eine detaillierte Betrachtung musealer Ausstellungspraxis bilden, vor deren Hintergrund die Frage aufgeworfen wird, inwieweit die theoretische ethnologische Diskussion zur Repräsentationsproblematik Einfluss auf beide Formen der Darstellung – die ethnografische und die museale – hat und, resultierend daraus, welche Ansätze und Lösungsmöglichkeiten angedacht und umgesetzt werden konnten. Beiden Repräsentationsformen gemeinsam ist die Andersartigkeit und Fremdheit, die den Inhalten sowohl schriftlich verfasster Texte als auch räumlich angeordneter Objekte in Ausstellungen zu Grunde liegen. Auch werden bei näherer Betrachtung sich gleichende Repräsentationsmuster und Bedingungen offenbar, auf denen die Repräsentationsarten basieren.

Die folgende Übersicht gibt einen Einblick in die Repräsentationsmodi ethnografischer Texte, wobei die ethnografische Moderne und der ethnografische Realismus, einschneidende Veränderungen durch die interpretative Herangehensweise von Clifford Geertz, des *literary turn* und die hieraus entstandenen reflexiven Betrachtungsweisen, beleuchtet werden. Der daraus hervorgegangenen *writing culture*-Debatte wird dabei ebenso Beachtung gezollt wie aktuellen Ansätzen, die sich einer potentiellen Lösung dieses Problems verschrieben haben.

1.1 Ethnologie als wissenschaftliche Disziplin

“... the collecting of exotic artifacts and other information relating to distant lands and their inhabitants paved the way for the discipline of anthropology as the study of the Other.” (Feest 1993: 91)

Das Folgende soll keine Geschichte der Ethnologie sein, sondern lediglich diejenigen Punkte zusammenfassen, die für den Zusammenhang meiner Arbeit zu nennen sind.

Die Anfänge der wissenschaftlich ausgerichteten Ethnologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren durch eine personale Arbeitsteilung hinsichtlich ethnografischer und anthropologischer Tätigkeiten charakterisiert. Lehnstuhl-Ethnologen wie Edward B. Tylor und James Frazer verarbeiteten die von Missionaren, Kolonialbeamten, Händlern und Reisenden amateurhaft gesammelten Daten und Angaben in zumeist global-evolutionistischen Klassifikationsschemata (Berg; Fuchs 1993a: 25). Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bildete sich im Zuge der allmählichen Institutionalisierung der ethnologischen Disziplin mit Franz Boas, W.H.C. Rivers, Charles Seligman, Baldwin Spencer etc. ein erster Typus von akademischen Feldforschern heraus, der sog. Zwischengeneration. Diese Wissenschaftler waren vornehmlich naturwissenschaftlich ausgebildet und erkannten langsam die Notwendigkeit der Zusammenführung empirischer und theoretischer Arbeitsbereiche in derselben Person – des akademischen Ethnografen, der selbst vor Ort forscht und nicht länger auf Informationen aus zweiter Hand angewiesen war. Dieser Zwischengeneration folgte eine neue Generation von Ethnologinnen¹ wie Bronislaw Malinowski, Margaret Mead und Edward Evan Evans-Pritchard, welche die akademische ethnologische Disziplin aus der Quasi-Wissenschaftlichkeit befreien sollte.

1.1.1 Ethnografische Moderne

“Die Zande glauben, daß manche Menschen Hexer sind und vermöge einer angeborenen Eigenschaft anderen schaden können.” (Evans-Pritchard 1988: 39)

Das Erstlings- und Hauptwerk Malinowskis (1979) markierte den theoretischen und methodischen Wendepunkt: Die Forschungs- und Darstellungsweisen wurden neu definiert, die Beschäftigung mit den alltäglichen Verhältnissen und Strukturen “primitiver” Kulturen als wissenschaftliches Objekt wurde legitimiert und die Feldforschung als die dafür adäquate systematische Forschungsmethode präsentiert. Die dabei angemessene Methode der Teilnehmenden Beobachtung und die Monografie als Repräsentationsmodus vereinten von nun an alle Momente ethnologischer Tätigkeitsfelder in einer Person.

1.1.2 Literarische Wende

“Der Gedanke, daß sich hier eine Art literarische Tätigkeit vollziehen könnte, ein Zu-Papier-Bringen, ist denen, die damit beschäftigt sind, Ethnographie zu produzieren, zu konsumieren oder beides zu tun, hin und wieder gekommen.” (Geertz 1990: 11)

Eine entscheidende Veränderung erfuhr die Ethnologie mit der sogenannten interpretativen Kulturanthropologie oder interpretativen Ethnologie Clifford Geertz', die seit den 1960er und 1970er Jahren einen Schwerpunkt der theoretischen Diskussion und der wissenschaftlichen Konzeptionalisierung bildet. Im Wesentlichen war er es, der den Begriff der Hermeneutik und die Methode der hermeneutischen Textauslegung in den kulturanthropologischen Diskurs einführte. Geertz ging von einem semiotischen Kulturbegriff aus, er beschrieb den Menschen wie folgt:

“Ich meine [...], daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht.” (Geertz 1997a: 9)

Diese von ihm geschilderten Bedeutungsnetze, in denen die Menschen sich bewegen, ermöglichen es ihnen, ihr Verhalten auf eine sozio-kulturelle Metaebene zu transformieren und sich mittels dieser symbolisierten Handlungspraxen anderen mitzuteilen. Geertz spricht von Kultur als Text, der im Sinne der Bedeutungsgewebe gelesen und interpretiert werden kann.

Es ergibt sich daraus die interpretierende Rolle jedes einzelnen Kulturträgers und die veränderte Rolle des Ethnografen als Interpreten kultureller Auslegung. Was dabei festgehalten wird, ist nicht der Sprechakt, sondern der Inhalt, der Bedeutungsgehalt des Sprecherereignisses; die Beschreibung soll den “Inhalt” dem “Ereignis” entreißen (Geertz 1997a: 28). Die Vorgehensweise der Ethnografinnen besteht demnach im Auslegen von Handlungen. Die Kultur wird als eine Art Dokument verstanden, als Text, der losgelöst ist von den Absichten der Handelnden und dem flüchtigen Ereignis der Handlungen; damit sollen soziale Institutionen, Gewohnheiten und Veränderungen als Texte lesbar werden. So bedeutet die Beschreibung von Kultur laut Geertz (1997a: 17), ein System von Regeln aufzustellen, nach denen die Kultur funktioniert. Diese Regeln beinhalten die Kenntnisse über die jeweilige Gesellschaft, die gegeben sein müssen, um die Kultur verstehen zu können.

Durch Geertz' Betonung der textlichen Darstellung wurde eine reflexive Betrachtungsweise ethnografischer Texte angeregt. Er wies darauf hin, dass Ethnografien keine verschriftlichten Abbilder der Realität seien, sondern Interpretationen zweiter und dritter Ordnung. Nur die Zugehörigkeit zu der untersuchten Kultur ermöglicht den Umgang mit Informationen erster Ordnung. Ethnografen interpretieren dann, “was unsere Informanten meinen,

oder was sie unserer Auffassung nach meinen” (Geertz 1997a: 22f.). Der Autor beschrieb dies auch folgendermaßen:

“Schon auf der Ebene der Fakten, dem unerschütterlichen Felsen des ganzen Unternehmens (wenn es den überhaupt gibt), erklären wir, schlimmer noch: erklären wir Erklärungen.” (Geertz 1997a: 14)

So werden die sogenannten Daten zu Auslegungen der Untersuchenden, Auslegungen davon, wie andere Menschen ihr Handeln und die Interaktionen mit ihren Mitmenschen auslegen. In der Geertzschen Ethnografie – der dichten Beschreibung (vgl. Rudolph 1992: 45ff.) – welche die Leserinnen später in den Händen halten, ist davon jedoch nichts mehr zu spüren, hier entsteht der Eindruck einer Forschung als Beobachtung, nicht der einer subjektiven Interpretation.

Der durch die interpretative Ethnologie Geertz’ eingeleitete Paradigmenwechsel bezieht sich so auf die textliche Darstellung von Kulturen; bei dieser sogenannten literarischen Wende verlagert sich der Fokus auf das Schreiben, auf die rhetorischen Mittel der Darstellung und Konstruktion (Berg; Fuchs 1993a: 41). Es wurde dabei eine veränderte Sicht auf ethnografische Texte konstituiert. Das Hauptinteresse lag nun nicht mehr auf der Fähigkeit, andere Kulturen und Weltbilder zu repräsentieren oder auf der Korrektheit der Beschreibung, sondern stellte die Texte ins Licht einer besonderen “historischen und kulturellen Praxis” (Gottowik 1997: 69). Die Authentizität der Darstellung fremder Kulturen und die Interpretation kultureller Bedeutung trat demnach zurück und ließ den ethnografischen Prozess selbst, also die Erfahrung des Fremden und die Verschriftlichung dessen (Bachmann-Medick 1998a: 31) in den Vordergrund treten. Geertz bezeichnet in diesem Zusammenhang Ethnografen als Autoren, deren Hauptbeschäftigung das Schreiben sei. Er weist dabei jedoch gleichermaßen darauf hin, dass Ethnografien nicht nur in Form von Büchern oder Artikeln vorliegen müssen, sondern sich auch “auf Schallplatten, in Filmen, Museumsausstellungen oder dergleichen” (Geertz 1997a: 28) finden können. Allen jedoch spricht er eine bislang reflektierte Betrachtungsweise ab.

Die bis dato vorherrschende monografische Darstellung des ethnografischen Realismus war Ausdruck der ethnografischen Moderne, die mit der Publikation der *Argonauten des westlichen Pazifik* von Bronislaw Malinowski 1922 (1979) begann (vgl. Kohl 1990)² und in den 1970er Jahren mit der schon erwähnten Akzentverschiebung durch die literarische Wende endete.

1.1.3 Ethnografischer Realismus

“... realist ethnographies are written to allude to a whole by means of parts or foci of analytical attention which constantly evoke a social and cultural totality.” (Marcus; Fischer 1986: 23)

Auf die Inhalte des ethnografischen Realismus gehe ich nun etwas genauer ein, da sie sich, wie zu zeigen sein wird, teilweise in den musealen Repräsentationsformen widerspiegeln.

Malinowski wollte die Ethnografie als eigenständige, wissenschaftliche Disziplin etablieren, dazu musste er, dem Wissenschaftsverständnis der ethnografischen Moderne entsprechend, illustrieren, dass die Erzeugung von objektivem, generalisierendem Wissen möglich war. Die Umsetzung dessen wird mit dem Begriff des ethnografischen Realismus beschrieben. Auch Marcus und Cushman sehen den Versuch der Vereinheitlichung und die holistische Darstellung der Realität der fremden Kultur als zentrale Aspekte und definieren den ethnografischen Realismus als “a mode of writing that seeks to represent the reality of a whole world or form of life” (Marcus; Cushman 1982: 29). Der ethnografische Realismus, welcher in der Monografie seine Gestalt fand, zielte darauf hin, eine geschlossene, ganzheitliche Darstellung der untersuchten Kultur zu vermitteln (Berg; Fuchs 1993a: 40), den Eindruck einer sozialen und kulturellen Ganzheit zu erwecken.

Literaturanalytisch unterscheiden George E. Marcus und Dick Cushman in ihrem vielzitierten Artikel neun Aspekte (Marcus; Cushman 1982: 31-37), die bei der Betrachtung des ethnografischen Realismus deutlich werden und denen im Folgenden Rechnung getragen werden soll:

Eine umfassende, holistische Darstellung der erforschten Kultur geben zu können, war für Marcus und Cushman das grundlegende Merkmal des ethnografischen Realismus – “the most basic characteristic of realist writing” (Marcus; Cushman 1982: 31). Angestrebt wurde eine ganzheitliche Beschreibung aller entscheidenden Konzepte der fremden Kultur. Es wurde der Leistung der Forscherinnen zugeschrieben, eine vollständige Untersuchung der kulturellen Konzepte und Aspekte zu erarbeiten. Das Ziel der Vollständigkeit war schon aus der Kapitelanordnung ersichtlich, welche die in der eigenen Gesellschaft zu Grunde gelegte kategorisierende Struktur zur Erfassung einer Gesellschaft als universal gültiges Gliederungsschema annahm (Gottowik 1997: 182), und auf die untersuchten Kulturen angewendet. Dieses Schema beinhaltete u.a. die Kategorien Geografie, Verwandtschaft und Religion und konnte durch Unterkategorien wie Geschichte, Sozialstruktur oder materielle Kultur erweitert werden. Des Weiteren war der ethnografische Realismus geprägt von dem Anspruch nach wissenschaftlicher Objektivität, welche die Formulierung generalisierender Aussagen zum Ziel hat. Um dies zu erreichen, wurde die individuelle Präsenz des Ethnografen im Text ausgeklammert und so versucht, seine Subjektivität zu eliminieren, um wissenschaftlich, also objektiv argumentieren zu können. Erreicht werden sollte dies durch die Vermeidung der grammatikalischen ersten Person Singular, um sowohl die Forschende als Person als auch deren persönliche Sicht der Dinge von der Darstellung des Fremden abzutrennen. Ge- und beschrieben wurde in der grammatikalischen dritten Person in Form eines distanzierenden, unsichtbaren Erzählers. Dies geschah in der Absicht, Ereignisse und Konzepte so darzule-

gen, wie sie ohne die Anwesenheit der Forscherin wohl abgelaufen wären (Gottowik 1997: 189). Indem die Kenntnisse des Untersuchenden abgespalten wurden von dem Prozess der Erkenntnisgewinnung, und so auch die Person der Forscherin in ihrer subjektiven Beteiligung am interaktiven Erkenntnisprozess zurückgenommen wurde, konnten die nun als objektiv geltenden Daten, nach dem Vorbild naturwissenschaftlicher Untersuchungen, ausgewertet und Schlussfolgerungen als objektive Untersuchungsergebnisse präsentiert werden. Aus den selben Gründen wurden auch die Personen der Anderen aus der Ethnografie herausgehalten, Individuen kamen nicht zu Wort, sondern wurden als typische Vertreter einer Gemeinschaft behandelt, deren Aussagen allgemeingültig auf die gesamte Kultur zuträfen. Hierbei wurden die Ethnografien bevorzugt in der Pluralform der dritten Person verfasst, so dass die Aussage eines Einzelnen als generalisierende Aussage allgemeingültigen Charakter annahm und eventuell abweichende oder konträre Meinungen der Absicht untergeordnet wurden, ein einheitliches Bild zu entwerfen und Schlussfolgerungen treffen zu können, was sich wiederum mit dem gängigen Bild von Wissenschaftlichkeit deckte.

Weiterhin wird die Forschungserfahrung bezüglich der Autorität des Forschers als Aspekt des ethnografischen Realismus von Marcus und Cushman (1982: 33) angesprochen. Dabei reichte die Tatsache des Aufenthaltes zur Erforschung einer fremden Kultur meist aus, um die Ethnografie und die darin getroffenen Aussagen zu legitimieren. Beweise, welche die Anwesenheit der Ethnografin vor Ort bestätigen, konnten am Rande, also sowohl im Vorwort als auch in Fußnoten, eingefügt werden und Hinweise auf Forschungsbedingungen oder persönliche Begegnungen beinhalten. So wurden die persönlichen Erfahrungen, die zum Erkenntnisprozess führten, abgetrennt von den Forschungsergebnissen, um deren Wahrheitsgehalt zu festigen und sie nicht durch eventuell aufgezeigte Schwierigkeiten in zweifelhaftem Licht erscheinen zu lassen. Die ethnografische Darstellung bezog sich im Besonderen auf das Alltagsleben der untersuchten Kultur. Das Ziel bei der Darstellung der Kultur und des täglichen Lebens war es, aus der Perspektive der Untersuchten zu schreiben, den "native point of view" (ebd.: 34) einzunehmen. Erreicht werden sollte die Verallgemeinerung der Erkenntnisse, welche aus den Erfahrungen des Ethnografen resultierten. Entscheidend dabei war die *typicality* (Marcus; Cushman 1982: 35), das Typische einer Kultur, das herausgestellt werden sollte, indem Behauptungen allgemeiner Gültigkeit aufgestellt wurden. Diese allgemeingültigen Aussagen waren sprachlich hinsichtlich der potentiellen Leserschaft formuliert, an die sie sich richteten. Dies bedeutet das Einbeziehen einer ethnologischen Terminologie, die dem wissenschaftlichen Publikum vertraut ist, eine Verstärkung der Generalisation bewirkt und die anthropologische Kompetenz des Ethnografen beweist. Dazu fließen indigene Termini in den Text mit ein, welche die Kenntnisse der indigenen Konzepte des Forschers sowie dessen Sprachkompetenz belegen sollen. Die Ausrichtung bezüglich eines bestimmten Publikums und die Verwendung einer angeglichenen Sprache bildet den neunten und letzten Punkt der von Marcus und Cushman aufgelisteten Kennzeichen des

ethnografischen Realismus.

Die zentralen Inhalte bei der Zusammenfassung dieser Merkmale können in zwei Kriterien wiedergegeben werden: Die permanente Ausrichtung hinsichtlich des vorherrschenden Wissenschaftsverständnisses und der damit verbundenen Charakteristika einer holistischen, generalisierenden, objektiven Darstellung sowie der Feldforschungserfahrung als Grundlage der Informationsgewinnung. Somit galt eine Ethnografie dann als wissenschaftlich, wenn die Erfahrungen und Erkenntnisse des Forschers umgesetzt werden konnten in verallgemeinernden Aussagen über eine fremde Kultur.

1.1.4 Reflexion der Inhalte des ethnografischen Realismus und Beginn der *writing culture*-Debatte

“Daß die Ethnographie in ihrem Realismus konstruiert und autorisiert ist, daß sie nach dem Modell des realistischen Romans auch dessen Beschreibungsautorität übernimmt und dabei die problematische Trennung zwischen Beobachter und Beobachtetem aufrechterhält, ist eine Einsicht, die neues Licht wirft auf den prekären Status textueller Autorenschaft und Autorität.” (Bachmann-Medick 1998a: 33)

Im Zuge des *literary turn*, der literarischen Wende, und einer zunehmend reflexiven Betrachtungsweise geriet die Beschreibung fremder Kulturen mit den während des ethnografischen Realismus geltenden Mitteln zunehmend in die Krise der ethnografischen Repräsentation.

Die Ethnografie als Prozess des Schreibens (Geertz 1997a: 28), als “Akt der Inskription, in dem die Anderen distanziert und objektiviert werden” (Berg; Fuchs 1993a: 13) begann diskutiert zu werden. Dazu kam die Einsicht, dass die bzw. der Fremde ebenso wie die Ethnografin oder der Ethnograf permanent konstruktive Elemente in die Forschungserfahrung einbringen und eine objektive Berichterstattung in die Unwahr-Scheinlichkeit abdriftet. Die Reflexion der Ethnografinnen als Autorinnen und die Bewusstwerdung der Unmöglichkeit einer objektiven Darstellung, welche die Wahrheit³ über eine fremde Kultur zum Ausdruck bringt, ist in der *writing culture*-Debatte intensiv diskutiert worden und wird es bis heute. Da die Relevanz dieser Thematik in Bezug auf die Schwierigkeiten, die beim Verfassen jeder Ethnografie auftreten, auf der Hand liegt, werde ich hier im Einzelnen auf die verschiedenen Aspekte eingehen, wobei ich mich an die von Marcus und Cushman unterschiedenen Merkmale anlehnen werde.

Die Inhalte der *writing culture*-Debatte bewegen sich weg von den bloßen Inhalten der Ethnografie, hin zu einer Theorie der Ethnografie, welche die Reflexion der Darstellungsweise in ethnografischen Texten zum zentralen Inhalt hat. Diese Reflexion bezieht sich nicht

nur auf die konstruktiven Aspekte der Texte, sondern schließt auch die Selbstreflexion des Forschers und dessen Rolle im Forschungsprozess mit ein (Bachmann-Medick 1998a: 30). Somit bleibt die Aufmerksamkeit nicht auf die Forschungsergebnisse begrenzt, im Gegenteil, sie bewegt sich davon weg und stellt den Prozess, der zu den erhaltenen Ergebnissen führt, ins Zentrum der Überlegungen. Die bislang geltende Ideologie, die im Schreiben das Mittel zum Festhalten von Daten und Ergebnissen sah, verlor an Gehalt und wurde abgelöst von der Einsicht, dass dem Verfassen von ethnografischen Texten ein konstruktiver Prozess zu Grunde liegt, der mindestens von zwei Seiten beeinflusst wird (Clifford 1993a: 135) und eingebettet ist in die Interaktion zwischen der Forscherin und den Anderen. So wird dem Erstellen von Ethnografien nun ein künstlicher, konstruierter Charakter zugeschrieben, der die Autorität des Forschers ins Wanken brachte und den Gedanken aufkommen ließ, die Darstellungen der fremden Kulturen seien weniger Repräsentationen als vielmehr Erfindungen des Ethnografen (Clifford 1993b: 105).

Wie von Marcus und Cushman schon ausgeführt, war das Wissenschaftsverständnis des ethnografischen Realismus gekennzeichnet von einer holistischen, generalisierenden sowie objektiven Darstellung. Doch was änderte sich nun daran durch eine reflektierte Betrachtung des Schreibprozesses? Es wurde deutlich, dass die Klassifikationsschemata, welche die Struktur und Themenfolge determinierten, nicht länger aufrecht erhalten werden konnten. Diese Strukturierung, die bislang als Basis für eine holistische, umfassende Forschung gedient hatte, sollte eine vollständige Untersuchung garantieren und einer potentiellen Zufälligkeit entgegenwirken (Gottowik 1997a: 181f.). Der Versuch, sich mit einer feststehenden, wissenschaftlichen Systematik der Erforschung einer noch fremden Kultur zu nähern, konnte jedoch nicht weiter bestehen bleiben, wenn beachtet wird, dass das Weltbild einer unbekanntten Gemeinschaft Konzepte und Kategorien enthalten kann, die nicht denen des Forschers entsprechen, somit nicht in den Klassifikationsmodi enthalten sind und bei der Untersuchung außen vor blieben. Letztendlich würde das dem vorgegebenen Vollständigkeitsanspruch entgegenwirken und sich so die ursprüngliche Absicht, Untersuchungskategorien als Garantie einer umfassenden Forschung zu etablieren, ins Gegenteil verkehren. Gottowik (1997: 183) geht sogar darüber hinaus und sieht die Übertragung der westlichen Kategorien auf die Gesellschaft der Anderen als Zeichen der normativen Dominanz und damit der Bestätigung einer ethnozentristischen Haltung.

Die Verwendung des ethnografischen Präsens, in dem holistische, ganzheitliche Ethnografien üblicherweise verfasst sind, impliziert eine feststehende Momentaufnahme, welche Veränderungen negiert. Dies kommt der Absicht entgegen, Variationen auszuschließen und den Eindruck eines konsistenten Bildes zu untermauern. Dabei wird die Idee einer isolierten Gesellschaft erweckt, die nicht wandelbar und keinen historischen Umbrüchen ausgesetzt ist. Das Klischee einer ahistorischen Kultur und unveränderbarer Traditionen, welches das Bild des "zeitlosen Primitiven" (Gottowik 1997: 184) prägte, konnte nicht länger aufrecht

erhalten werden, denn

“»Kulturen« stehen für ihre Porträts nicht unbeweglich Modell. Versuche, sie dazu zu bringen, implizieren immer Vereinfachung und Ausschluss, Auswahl eines zeitlichen Fokus, Konstruktion einer bestimmten Beziehung zwischen Selbst und Anderen und das Aufzwingen oder Aushandeln von Machtverhältnissen”. (Clifford 1993b: 114)

Der Versuch einer – vermeintlichen – Objektivität als weiteres wichtiges Zeichen der ethnografischen Moderne, wurde durch die Vermeidung der grammatikalischen ersten Person Singular und der dadurch ausgeklammerten Präsenz des Ethnografen im Text zu erreichen versucht. Die Beschreibung durch eine anonyme und omnipotente Erzählerin, welche die Ereignisse und Handlungen aus der Sicht einer allgegenwärtigen, jedoch nie anzutreffenden Beobachterin darstellt und so das Wissen des Ethnografen dokumentiert, trennte dieses von dem eigentlichen, interaktiven Erkenntnisprozess. Dies geschah in der Absicht, die Subjektivität und die persönlichen Forschungserfahrungen des Untersuchenden von den Forschungsergebnissen zu trennen, der Hypothese entsprechend, dass Subjektivität Unwissenschaftlichkeit bedeute. Spätestens seit Clifford Geertz (vgl. Geertz 1997a: 14, 22f.) und der interpretativen Ethnologie ist jedoch klar, dass die Erfahrungen und der Erkenntnisgewinn der Ethnografin kein originalgetreues Abbild der Untersuchten ermöglicht, sondern stets aus einer diskursiven Situation mit dem oder den Anderen in einem bestimmten Kontext hervorgeht und bestimmte Dialoge hervorbringt (Clifford 1993a: 135). Die Interaktion beruht auf einem Austausch zwischen dem Forscher und dessen Gegenüber und wird von beiden Seiten beeinflusst.

Die Negation der Subjektivität gilt auch für die Interaktionspartner der Forscherin. Ebenso wie ihre Individualität und Subjektivität zu Gunsten einer angestrebten Objektivität, werden die individuellen Einzelpersonen der Gemeinschaft zu Gunsten der Generalisation negiert und Individuen zum Prototyp stilisiert. So werden Aussagen des Einzelnen in die dritte Person Plural und zu allgemeinen Angaben über die untersuchte Kultur transformiert. Der Ausschluss des individuellen Moments beider Seiten, der Ethnografin ebenso wie der Anderen und damit die Negierung von Subjektivität, ebenfalls auf beiden Seiten, trägt mit dazu bei, dem wissenschaftlichen Anspruch der ethnologischen Moderne nach Objektivität und Generalisation zu genügen. Die Entfernung des situativen Kontextes vom Wissen des Ethnografen sollte, durch Ausklammern des interaktiven Einflusses des Anderen und einer möglichen Zufälligkeit der Situation, die Verlässlichkeit der Aussagen untermauern. Die oder der Einzelne kam durch den Ausschluss der direkten Rede nicht zu Wort. Die vom Verfasser benutzte indirekte Form, die den oder die ursprünglichen Sprecher anonymisierte, und diese, möglicherweise unterschiedlichen Stimmen zusammenfasste, könnte durchaus Aspekte und Ansichten der Schreibenden enthalten (Gottowik 1997: 192f.). Der Leser hätte dabei keine Chance, die Auswahl nachzuvollziehen. Interaktive Prozesse zwischen sich

austauschenden Individuen wurden in einer monologischen Form dargestellt, verfasst, selektiert und geschrieben von einem Ethnografen, der die Vielzahl der Stimmen unter seiner Autorenschaft zusammenfasste. Die Legitimation dazu erhielt er aus seinem Aufenthalt bei der fremden Gesellschaft vor Ort und dem dadurch angesammelten Wissen. Auf der Basis dieser Kenntnisse sah er sich in der Lage, anstelle der Fremden über deren Kultur zu schreiben und dabei deren Sicht- und Denkweise, den *native's point of view*, einzunehmen. Die Rekonstruktion des Standpunktes einer fremden Gesellschaft, genauer: der kollektiven, undifferenzierten Zusammenfassung einer Gesellschaft, wird ins Zentrum gerückt, wobei die Anderen – paradoxerweise – nicht mehr selbst zu Wort kommen, sondern re-präsentiert werden (Berg; Fuchs 1993a: 36f.). Die Sicht der Fremden von ihrer Welt wird dem von außen wahrnehmenden Über-Blick des Forschers unterstellt; er fungiert als Sprecher, Übersetzer, Chronist der Anderen, dem durch seine persönliche Erfahrung die Innen-Sicht der Erforschten ebenso bekannt ist wie die Außen-Sicht. Die ethnografische Konstruktion verbleibt dabei ausschließlich in den Händen des Verfassers.

Die "freie indirekte Rede", die ohne einleitenden Kommentar, indem etwa die Sprecherin erwähnt wird, lediglich aus einem Hauptsatz besteht (Reimann 1998: 36), wird von Sperber als Stil bezeichnet, "der es dem Autor erlaubt, eine Geschichte »vom Standpunkt der Handelnden« aus zu erzählen" (Sperber 1989: 36). Da dies, wie gezeigt wurde, meist nicht möglich ist, kann nie ganz sicher entschieden werden, wessen Ansichten Rechnung getragen wird und wie die Leserin den Text zu verstehen hat. In gewisser Weise steht es dem Leser frei, "den Text auf die für ihn sinnvollste Weise zu verstehen" (Sperber 1989: 35). Clifford sieht dabei die Schwierigkeit der Kontrolle, die vollständig in den Händen der Verfasserin liegt. Der Wahrheitsgehalt der Ethnografie war jedoch nie angezweifelt worden (Clifford 1993a: 114), da die Erfahrung eines Feldforschungsaufenthaltes zu Grunde lag und die Tatsache des "»Ich war dort« des Ethnographen als des Insiders und Beteiligten" (Clifford 1993a: 127) als Grundlage für die Autorität des Forschers und die Authentizität der von ihm getroffenen Aussagen ausreichte. Die Teilnahme war auf den Aspekt der Authentisierung der Forschungsergebnisse beschränkt, die in einer objektiven Weise vorgetragen wurden (Berg; Fuchs 1993a: 23) und den Text als "die Realität" darstellte – "die Realität der Anderen", in der diesen jedoch, neben der dominierenden Stimme der Verfasserin kein Platz für eigene Stimmen eingeräumt wurde (Clifford 1993a: 141). Die Distanz zu den Anderen, welche während der Interaktion im Feld aufgebrochen wurde, wird in der ethnografischen Beschreibung sofort wieder etabliert (Berg; Fuchs 1993a: 23) und die Anderen aus dem Text herausgehalten. Die zunehmende Einsicht, dass die Ethnografie nicht nur die Erfahrung einer anderen Realität widerspiegelt, sondern als konstruktives Verhandeln zwischen mindestens zwei Subjekten gesehen werden muss – "[j]eder Gebrauch des »Ich« setzt ein »Du« voraus" (Clifford 1993a: 135) – betont das Verhältnis zwischen dem Forscher und den Erforschten. Die Teilnehmende Beobachtung erhält eine reflexive Wendung und wird

auf die Untersuchung des ethnografischen Forschungsprozesses übertragen. Dabei ist entscheidend, die Person und Persönlichkeit der Forscherin nicht länger aus dem interaktiven Forschungsprozess auszuklammern. Es kamen Forderungen nach der Reflexion des interaktiven Forschungsprozesses auf, wobei dies gleichermaßen eine Selbstreflexion des Forschers bedeuten würde; nach der Untersuchung der Strategien, die zur Etablierung der Autorität im Text angewandt werden (Clifford 1993a: 130); danach, Feldforschungserfahrungen selbst in die Ethnografie mit einzubinden und die distanzierte Beobachtung und Beschreibung durch eine direkte Einbeziehung der Anderen zu ersetzen. Einige Ansätze gehen dabei von der direkten Rede aus, der Verwendung von Zitaten, um der Monotonie entgegenzuwirken, andere von einer geteilten Autorenschaft. Allen Lösungsversuchen gemeinsam ist jedoch der Trend nach einer Spezifizierung der Diskurse, dies wurde von Clifford mit den folgenden Fragen zusammengefasst: "Wer spricht? Wer schreibt? Wann und Wo? Mit wem oder an wen? Unter welchen institutionellen und historischen Zwängen?" (Clifford 1993b: 118).

Zu der Tatsache, dass der Ethnograf als Autor in den interaktiven Erkenntnisprozess eingebunden ist, kam hinzu, dass die Ethnografie einer bestimmten Leserschaft angepasst wird und auch diese entscheidend auf die Art und Weise des Verfassens ethnografischer Texte einwirkt. So findet sich die Ethnografin nun nicht mehr nur in einer interaktiven Position mit den zu Erforschenden wieder, sondern steht zwischen diesen und den Lesern ihres Textes (Berg; Fuchs 1993a: 90). Beide Seiten sind von Erwartungen und Strukturen geprägt, welche die Interaktion beeinflussen. Im Falle der Leserinnen, die meist einem professionellen, ethnologischen Publikum entsprachen, wurde erwartet, dass die Inhalte den jeweils aktuellen universitären Konventionen und Standards angepasst waren; auch die verwendeten Fachtermini galten als Ausdruck anthropologischer Kompetenz. Die verwendete Sprache, die den Standards "westlicher Wissenschaftlichkeit" zu entsprechen hatte (Clifford 1993b: 108), stützte sich auf klare Aussagen, auf sog. objektive Fakten. Sprachliche Eigenarten, die nicht in den Rahmen wissenschaftlicher Texte passten, wurden der Kategorie Literatur zugehörig betrachtet. Diese wurde klar getrennt von einer wissenschaftlichen Schreibweise, denn in der Literatur waren metaphorische oder allegorische Ausdrucksweisen ebenso möglich wie Fiktionen, Spekulationen, subjektive Gedanken sowie Erfahrungen. Es zeigte sich, dass das Schreiben selbst dominiert wurde von genrebedingten Konventionen und den Erwartungen der Leserschaft. Die zunehmende Reflexion, welche die Grundfesten des monografischen Realismus erschütterte, ließ die bis dato gültigen und vermeintlich wahren Kulturdarstellungen nun in zunehmend fragwürdigem Licht erscheinen. Es kam Unbehagen darüber auf, dass Ethnografien nie in der Lage sein werden, die Gesamtheit der Erfahrungen der teilnehmenden Beobachtung vermitteln zu können – und hierunter fallen nicht nur nicht textualisierbare Sinneswahrnehmungen wie Geräusche und Gerüche (Bachmann-Medick 1998a: 32ff.) – sondern auch die subjektive Auswahl der Ethnografen und die Um- und Übersetzung in einen ethnografischen Text. Inkongruente Stimmen

wurden dabei ebenso ausgeschlossen wie persönliche, “irrelevante” (Clifford 1993b: 110) Umstände – unter Verwendung des ethnografischen Präsens, geschrieben von einem “omnipotenten Erzähler”. Die Selektion ließ das Bewusstsein eines konstruktiven Charakters der Texte aufkommen (Hammersley; Atkinson 1995: 248): Man erkannte, dass die Konstruktion einer holistischen Kulturdarstellung – westlichen wissenschaftlichen Klassifikationsschemata entsprechend – verzerrt wurde und durch vertraute Begriffe und Definitionen repräsentiert werden sollte, die dazu benutzt werden, nicht-vertraute Konzepte und Phänomene erläutern zu wollen. So werden ethnografische Texte von Clifford (1993b: 111) als konstruierte Wahrheiten gesehen, die nie die ganze Wahrheit sagen können, da sie durch Selektion und Konstruktion determiniert sind, somit unvollständig und ihrer Bestimmung als Ethnografie verpflichtet. Dabei liegt ein großer Teil der Autorität eben in den Händen der Autorin. Es gilt jedoch zu beachten, dass der Ethnograf der Autor des Textes ist und es auch bleiben wird; die Autorität somit ebenfalls in seinen Händen verbleibt, er kann sich dem nicht entziehen.

Ausgehend von der bewusst gewordenen Problematik und Kritik an der ethnografischen Moderne forderte die *writing culture*-Debatte beim Verfassen ethnografischer Texte nun, das interaktive Verhältnis zwischen Forscherin und Erforschten als Teil des Forschungsprozesses zu thematisieren und die persönlichen Erfahrungen des Feldforschers ebenso wie die Anderen als individuelle Subjekte in den Erkenntnis- und Repräsentationsprozess mit einzubeziehen (Bachmann-Medick 1992: 12ff., Hammersley; Atkinson 1995: 239ff.). Das Verhältnis wir – sie (pl.) sollte von der direkten Beziehung ich – sie (sgl.) bzw. ich – er abgelöst und die Feldforschungs-Erfahrungen beider Seiten Bestandteil der Konstruktion der Ethnografie werden. Als Voraussetzung dafür gilt es, die diskursive Forschungssituation mit allen ihren mitbestimmenden Faktoren transparent zu machen. Die unvermeidlichen Folgen hierbei bestehen in der Abkehr von der monografischen Darstellung und dem Ende des Darstellungsmonopols der repräsentierenden Forscherin.

1.2 Gegenwart und Ausblick

“It should be clear by now that the initial step along this path, the step without which the effort to hear the Other’s challenge would be hopeless from the beginning, must be to seek forms of social action that do not silence the Other’s full ‘voice’ at the outset, that do not abstract it from its context, and that allow it to be heard in a critical address to the Self.” (Dwyer 1982: 285)

Damit war das Bewusstsein geschaffen für die Problematik der ethnografischen Repräsentation und die Abkehr von der klassischen monografischen Darstellungsform, was nun neue Repräsentationsmodi nicht nur ermöglichte, sondern auch erforderlich machte.

So sind beim ethnografischen Schreiben zukünftig das offene Bekennen des Ethnografen zu Intention, beeinflussenden Forschungsbedingungen sowie der klar definierten Position des Autors auf der einen und die der Dialogpartner auf der anderen Seite ebenso zu beachten wie die Notwendigkeit, der bzw. dem Anderen im Text eine Stimme zu geben, ohne die Illusion einer egalitären Beziehung heraufzubeschwören und die Deutungen der Ethnografin explizit als deren eigene Interpretationen zu kennzeichnen. Die Einsicht, ethnografische Texte nun nicht mehr als wahre, neutrale Berichte zu betrachten, sondern in ihnen auch das konstruktive, fiktive Moment zu sehen, welches literarischen Texten zu Grunde liegt (vgl. Oppitz 1993: 41) und höchstens Teilwahrheiten abbildet, wurde zur Basis und Herausforderung der postmodernen, experimentellen Ansätze, welche sich in Folge der Debatte entwickeln sollten.

1.2.1 Postmoderne Strömungen

“Es kann übrigens keinesfalls darum gehen, festzulegen, wie eine postmoderne Ethnographie zu schaffen wäre und in welcher Form. Jeder Versuch wird unvollständig sein, wird scheitern, wird den einen oder den anderen Mangel aufweisen: genau das jedoch gilt uns nicht als Defekt, sondern als Bedingung der Möglichkeit von Transzendenz. Alle Transzendenz folgt aus der Unvollkommenheit.”
(Tyler 1991: 205)

Der Begriff der Postmoderne, der in diesem Zusammenhang immer wieder auftreten wird, soll hier verstanden werden als zeitliche Periode, die der Moderne folgt; einmal im Sinne von Weiterführung der Ideen der Moderne und zum anderen als Bruch mit deren Inhalten, was die Suche nach Neuem anregte. Die Postmoderne entwickelte sich so gesehen aus der Krise des modernen Wertesystems (Huyssen 1997: 13), dem Reflektieren über dessen Inhalte. Zima beschreibt die Postmoderne als “Bewußtsein eines sozio-historischen Übergangs” (Zima 2001: 35), welcher die Inhalte der Moderne zunehmend in Frage stellt (vgl. auch Lyotard 1987: 99ff., Petermann 2004: 1010). Welsch (1988: 84) sieht die Hauptströmungen der Moderne in ihrem vereinheitlichenden Anspruch und der Tendenz zur Ausschließlichkeit, die nun durch die postmoderne “Vision der Pluralität” (Welsch 1988: 39) abgelöst wird und die Heterogenität der Welt, sowohl was Lebensformen und Sozialbeziehungen als auch Wissenschaftskonzeptionen angeht, anerkennt und fördert.

Es soll in diesem Rahmen nicht beabsichtigt sein, ein vollständiges Bild der neu entstandenen nach- und somit postmodernen Ansätze und Alternativen zur Monografie aufzuzeigen, ich werde jedoch einige der aufgekomenen Herangehensweisen hier skizzieren, um zu verdeutlichen, wo und wie sie an der Kritik der ethnografischen Moderne anknüpfen und woraus sich sowohl Chancen als auch Schwierigkeiten ergeben.

Dialogische und Polyfone Ansätze

Die ethnografische Praxis, "über die" und "anstelle der Anderen" zu sprechen (Geertz 1997b: 147) und die Subjektivität derjenigen auszublenden, mit denen der Forscher in engem Kontakt stand, von denen er sich im Schreiben jedoch distanzierte, bereitete zunehmendes Unbehagen. Die direkte Begegnung und Kommunikation als Grundlagen einer ethnologischen Wissenschaft, welche die Individualität und Subjektivität der Anderen in der Darstellung wieder ausklammert, und so diesen Teil der beiden Dialogpartner zum Verstummen bringt, wurde als unzureichend gesehen (Berg; Fuchs 1993a: 73) und von dem Versuch der wechselseitigen Anerkennung von Forscherinnen und Erforschten abgelöst.

Aus der schon angesprochenen Kritik an der alleinigen Autorenschaft der Ethnografen entwickelten sich dialogische und polyfone Ansätze. Die dialogische Ethnografie geht von einer interaktiven Forschungssituation aus, die von zwei, häufig jedoch mehreren Akteuren gestaltet und beeinflusst wird. Diese Ansätze fordern, die zwischen mindestens zwei Stimmen ablaufende Forschungssituationen auch in den Ethnografien zum Ausdruck zu bringen. Die Forderung nach einer dialogischen Ethnografie schließt auch die Beendigung der alleinigen Autorität der Autorin mit ein. Den Anderen soll eine Stimme gegeben und somit auch die Autorität übertragen werden, im Text zu partizipieren. Der Versuch, die Erforschten in die textliche Repräsentation miteinzubeziehen, brachte eine Reihe von Ansätzen hervor, die sich von der monologischen Ethnografie insofern unterscheiden, als dass nicht nur allgemeine Gesetzmäßigkeiten und Normen aufgezeigt werden und die eigentlichen Dialogpartner zu Gunsten des sich als objektiv darstellenden Autors zurücktreten sollen. Vielmehr wollte man die Trennung zwischen der Autorin und den Beschriebenen, zwischen den Erforschten und dem Forscher aufheben, um dem interaktiven Forschungsprozess Raum zu geben und den Stimmen der Anderen gerecht zu werden. Generalisierungen einer vermeintlich 'allwissenden Autorin' würden so vermieden und die Subjektivität der Anderen geachtet werden. Nach Dennis Tedlock, einem der Hauptvertreter dialogischer Ansätze, basiert die dialogische Ethnologie auf der Tatsache, dass die Mehrstimmigkeit der diskursiven Forschungssituation nach einer angemessenen Präsentationsform verlangt. Er sieht im Dialog die Möglichkeit, den situativen Forschungscharakter in die Ethnografie mit einzubringen und der gegenseitigen Beeinflussung der Gesprächspartner Rechnung zu tragen.

"Wie auch immer die Machtverhältnisse zwischen der Gesellschaft des Ethnologen und der der Anderen beschaffen sein mögen, es kann sein, daß die Anderen erheblichen Einfluß darauf nehmen, worüber der Dialog stattfindet." (Tedlock 1993: 284)

Daher will Tedlock den dialogischen Forschungsprozess und die Repräsentation zusammenführen. Er möchte an den Dialog, wie er im Forschungskontext geführt wird, anknüpfen und diesen im ethnografischen Text abbilden. Dies wird von ihm als Möglichkeit

gesehen, den Gesprächscharakter der dialogischen Forschungserfahrung zu bewahren (Berg; Fuchs 1993a: 86, vgl. Tedlock 1983 und Tedlock; Mannheim 1995).

Auch Kevin Dwyer publizierte seine Ethnografie *Maroccan Dialogues* (1982) in dialogischer Form: Er gab Gesprächssituationen weitgehend wortgetreu wieder und ergänzte diese durch eigene Kommentare. Durch diese dialogische Struktur konnte er auf die für ihn entscheidenden Brüche und die Zerrissenheit der Forschungssituation hinweisen und die unvollkommene Kontrolle des Forschers demonstrieren (Dwyer 1979: 217ff.).

Die entscheidende Gemeinsamkeit dialogischer Ansätze⁴ – die kommunikative Situation des Forschungsprozesses zu bewahren und in der Ethnografie abzubilden – beinhaltet auch gleichzeitig den Hauptkritikpunkt: Jede Repräsentation eines Dialoges in textlicher Form bedeutet nicht die Bewahrung des Dialoges, sondern ist tatsächlich lediglich das Abbild eines Dialoges, der dann als Text vorliegt (Fabian 1993: 351). Entscheidend ist die Autorenschaft des Ethnografen, der die Dialoge inszeniert und selektiert. Es bleibt eine textlich konstruierte Repräsentation des Dialoges, welche Teilwahrheiten vermittelt, indem sie lediglich Ausschnitte des Dialoges wiedergibt (Berg; Fuchs 1993a: 86) – Clifford spricht daher von einem fiktiven Charakter der Ethnografien (1986: 6). Die monografische Autorität der Autorin besteht trotz der Intention, Gesprächssituationen im intersubjektiven Beziehungsgeflecht anzusiedeln und abzubilden (vgl. Geertz 1990: 136). Ich stimme jedoch mit Clifford überein, wenn er neben seinen kritischen Anmerkungen zu bedenken gibt, dass

“dialogische Darstellungen [...] in einem bemerkenswerten Maße dem Sog der autoritativen Repräsentation des Anderen widerstehen. Dies hängt von ihrer Fähigkeit ab, die Fremdartigkeit der anderen Stimme fiktional zu bewahren und die spezifischen Möglichkeiten des Austausches im Auge zu behalten.” (Clifford 1993a: 139)

Die Befürworter einer polyfonen Ethnografie wollen sich mit dem bloßen Zitieren der Dialoge nicht zufrieden geben, sondern die Informanten als Co-Autoren am Verfassen des Textes beteiligen (Tyler 1991: 194ff.). Als Beispiel gilt *Tuhami* von Vincent Crapanzano (1983): Die Besonderheit hierbei besteht in der portraithaften Darstellung des Marokkaners Tuhami; der Text zeichnet sich dadurch aus, dass wörtliche Dialoge mit Anmerkungen des Autors im Wechsel stehen. Erwähnenswert ist auch, dass Crapanzano persönliche Unsicherheiten und Zweifel ebenso einbringt wie situative oder kulturspezifische Erklärungsversuche. Doch auch wenn Crapanzano die Relevanz dialogischer Ansätze hervorhob und die Möglichkeiten betonte, im Dialog Freundschaft, Gegenseitigkeit und Authentizität abbilden zu können (Crapanzano 1990: 270), wies er immer wieder darauf hin, dass “it is the ethnographer who, in his ethnographies, even his dialogical ones, has final control over the word” (Crapanzano 1990: 287). Letztendlich wird hier ebenso eine vom Autoren getroffene Auswahl an Gesprächen und Informationen publiziert und so durch den selektiven Charakter lediglich “Teilwahrheiten” vermittelt (Crapanzano 1998: 163). Clifford betrachtet die

Idee einer "mehrfachen Autorenschaft" (1993a: 147) aus zwei Gründen ebenfalls als utopisch: Zum einen wird die Rolle der leitenden Autorenschaft des Ethnografen auch durch dialogische oder polyfone Ansätze nicht überwunden (vgl. auch Braun; Bräunlein; Lauser 1999: 9), wodurch die Autorität der Verfasserin genauso bestehen bleibt wie die letztendliche Inszenierung der Stimmen der Anderen. Zum anderen würde eine Mehrfachautorenschaft Cliffords Ansicht nach der geläufigen Überzeugung entgegentreten, ein Text basiere auf der individuellen Intention eines Verfassers (Clifford 1993a: 148). Letzteres Argument sollte jedoch bei der Suche nach einer Darstellungsform kein Hindernis darstellen: Selbst wenn eine von der Forscherin moderierte Co-Autorenschaft die Konsequenz wäre, könnten dadurch fremde Stimmen zum Ausdruck kommen, selbst die Erwähnung weiterer Verfasser wäre vorstellbar.

Schlussendlich besteht Einigkeit darüber, dass die Autorität der Ethnografinnen immer die letzte Instanz bleiben wird, ebenso wie die dialogischen Darstellungen in Ethnografien immer Repräsentationen des Dialoges bleiben werden. Entscheidend ist das entstandene Bewusstsein für die Konstruiertheit der repräsentierten Stimmen und die Sensibilisierung im Umgang mit der Darstellung der Anderen bzw. des Anderen. Dem Ziel der dialogischen und polyfonen Ethnografie, den monologischen Charakter der Texte aufzulösen, die alleinige Autorität der Wissenschaftler anzugreifen und eine einzige Perspektive zu Gunsten mehrerer aufzugeben, kam man jedoch einen entscheidenden Schritt näher, indem versucht wurde "die Fremdartigkeit der anderen Stimme [in der textlichen Repräsentation des Dialoges] fiktional zu bewahren" (Clifford 1993a: 139).

Nicht ein ausschließlich wortgetreues Abbild des Dialoges sollte das Ziel sein, sondern eine Form des kontextuellen Zitierens unter der Moderation des Forschers. Eine Moderation, die durch ihre ohnehin subjektive Natur die Möglichkeit bietet, situative Kontexte, persönliche Eindrücke oder auch beobachtete Generalisationen einzubringen, die – eben durch die subjektive Eingebundenheit – ihren Anspruch auf Allwissenheit verlieren.

Narrative Ansätze

Parallel zur interpretativen Ethnologie war bereits der Versuch entstanden, der Spannung zwischen Situationalität und Generalisierung, zwischen subjektivem Erfahren und distanzierter Erklärung in einer dualen Repräsentationsform Rechnung zu tragen (vgl. Tedlock 1991). Das in der objektiven monografischen Repräsentation weitgehend verschwiegene Element der persönlichen Teilnahme wurde in Parallelgenren wie die *confessional literature* (beispielsweise Tagebuchveröffentlichungen) oder die narrative Ethnografie untergebracht.⁵ Diese bekennenden Darstellungen, welche den selbstreflexiven Schub ethnografischer Schriften unterstützten, betonten den fiktiven und somit konstruierten Charakter der Texte. Damit begann eine interdisziplinäre Annäherung zwischen Ethnografie und Literatur bzw. Ethnologie und Literaturwissenschaft, die sich in einem zunehmenden Interesse der

Ethnologinnen an belletristischer Literatur äußerte. Im Zentrum des Interesses stand die Frage, inwieweit narrative Texte als Träger und Manifestation kultureller Bedeutung gesehen und somit als ethnografisches Quellenmaterial herangezogen werden können.

Die im Zuge der literarischen Wende ins Blickfeld des Interesses geratene Affinität zwischen ethnografischen und literarisch-narrativen/belletristischen Texten⁶ verschob den Fokus auf die Literatur als Träger kultureller Bedeutungen. Dies hatte zur Folge, dass narrative Literatur in das Gegenstandsfeld ethnologischen Quellenmaterials einging und sich das Verständnis von ethnografischer Literatur veränderte: Der Autor rückte in den Vordergrund der Betrachtung. So gibt die Ethnografie nicht nur Aufschluss über das thematisierte Andere, sondern – und vor allem – auch über das eigene, kulturelle und individuelle Selbst der Ethnografin. Damit einher ging die Frage nach den verwendeten Stilmitteln und Mustern zur Aufrechterhaltung der Autorität und zur Objektivität und dem Wahrheitsgehalt des Geschriebenen. Die literarischen Texte fanden Eingang in den Blickwinkel des ethnologischen Untersuchungshorizonts: Wie in allen ethnografischen Darstellungsmodi werden auch in der Literatur “Traditionen und Überzeugungssysteme, Schlüsselsymbole und -praktiken sowie Fremd- und Selbstbilder ausgebildet und für die praktische interkulturelle Auseinandersetzung geradezu aufbereitet bzw. hierfür strategisch einsetzbar gemacht” (Bachmann-Medick 1998a: 8). Literatur positioniert sich also zwischen Kulturanthropologie und Literaturwissenschaft. Fernando Poyatos führte den Begriff der *literary anthropology* in den späten 1970er Jahren ein und definierte ihn als “the study of people and their cultural manifestations through their literatures” (Poyatos 1983: 340). Poyatos’ Verständnis von Literatur als Quelle anthropologischer Fakten blendet das konstruktive Element des Schreibens jedoch aus und lässt die Auseinandersetzung mit der in der *writing culture*-Debatte erarbeiteten Thematik der Fiktionalität und Diskursivität vermissen. In der Verflechtung von ethnografischer Darstellung und narrativ-experimentellen Repräsentationsformen wurde ein Bereich eröffnet, der den gesamten ethnografischen Prozess und die beteiligten Personen in ein übergeordnetes Netz kultureller Bedeutung einbindet. Als Konsequenz hieraus ergibt sich die Einsicht in die subjektive Fiktion und Konstruiertheit nicht nur narrativer Texte, sondern jedweder ethnografischen Darstellung. Die Umsetzung dieser postmodernen Erkenntnisse, welche den Verlust scheinbar objektiver Datengewinnung nach sich zieht, ersetzt diesen durch die transparente Repräsentation subjektiver narrativer Prozesse und birgt so die Chance einer transparenten, subjektiv-emotionalen Berichterstattung.⁷

Häusler unterscheidet hierbei zwischen der schon erwähnten ethnologischen Bekenntnisliteratur, der ethnografischen Lebensgeschichte und der Anthropologie der Erfahrung (Häusler 1997: 53ff.). Die ethnologische Bekenntnisliteratur, Häusler spricht auch von Konfessionalismus (Häusler 1997: 54), die in den *Traurigen Tropen* (1993) einen Vorläufer hat, stützt sich auf eine offene Darstellung des Forschungsprozesses, indem sie subjektive Erfahrungen bewusst berücksichtigt.⁸ Die Selbsterkenntnis des Forschers und die Darstellung

des von ihm im Feld Erlebten stehen im Mittelpunkt, dabei kann es möglich werden, dass der subjektive Bericht des Autors dominiert und er damit die Anderen in den Hintergrund drängt; es ist jedoch im Allgemeinen sicherlich positiv zu bewerten, dass diese Art der subjektiven Berichterstattung die Chance bietet, persönliche Eindrücke und Gefühle zuzulassen und im Text zu thematisieren, da diese unzweifelhaft während des gesamten ethnografischen Prozesses wesentlicher Bestandteil sind und weder während der Forschung noch in der textualisierten Darstellung verschwiegen und ausgelagert werden sollten.

Die ethnografische Lebensgeschichte, *life history*, gilt als Methode, kulturellen Phänomenen auf der Grundlage persönlicher Erfahrungen nachzuspüren (Frank 1996: 705ff.). Einzelne Dialogpartner werden direkt am Forschungsprozess beteiligt, indem die Interviews, welche den Ausgang bilden, weitgehend unverändert in die Ethnografie übernommen werden, ergänzt von allgemeinen Erklärungen der Ethnografin. So wird versucht, die Rolle des Forschers auf die des Vermittlers bzw. Übersetzers (Häusler 1997: 53) zu reduzieren. Das gerne zitierte Beispiel von Marjorie Shostak, *Nisa erzählt* (1982), handelt von der Begegnung einer Ethnografin mit der Afrikanerin Nisa, in welcher Nisa aus ihrem Leben erzählt – ihr Leben erzählt.⁹ Die Problematik der Subjektivität wurde hier zu lösen versucht, indem vor allem die Stimme der Anderen den Text gestaltet, und die Ethnografin eine Randstellung einnimmt. Es könnte hierbei der schon ausgeführte Kritikpunkt angeführt werden, dass es nach wie vor die Ethnografin ist, die den Text letztendlich selektiert und gestaltet, was sicherlich zutrifft. Weitaus wichtiger scheint mir jedoch das fehlende Element der Interaktion zu sein: Die Person der Forscherin tritt zu Gunsten der Dialogpartnerin zurück, was primär positiv erscheint – in diesem Falle jedoch soweit geht, dass der Eindruck einer Erzählung entsteht, nicht der einer interaktiven Beziehung, und der diskursive Prozess so zurückgedrängt wird.

Die Anthropologie der Erfahrung stützt sich auf die Hypothese, dass die Erfahrungen, welche die Ethnografin im Feld sammelt, einen Lern- und Verstehensprozess anregen. Diese Ansicht wurde vor allem von Renato Rosaldo vertreten, der im Zuge seiner Feldforschung (Rosaldo 1980) die Gründe für den Zusammenhang zwischen Wut und Kopfjagd erst dann begreifen lernte, als er selbst den persönlichen Verlust einer ihm nahestehenden Person erfuhr (Rosaldo 1993: 384, 396). Hierbei wurde ihm bewusst, dass es nicht länger aufrechterhalten war, sich selbst als Subjekt aus der ethnografischen Darstellung auszuklammern. Er forderte stattdessen, sowohl eigene als auch fremde Emotionen einzubeziehen, da es ihm nur in dieser Weise möglich zu sein schien, dem Verstehen einer fremden Kultur näher zu kommen. Rosaldo prägte den Begriff “positioniertes Subjekt” (Rosaldo 1993: 398), womit die Stellung gemeint ist, die der Forscher einnimmt, der Blickwinkel, aus dem er die Dinge betrachtet und der bestimmt ist von seiner Stellung im Leben, des Durchlebten, den Erfahrungen, die das Verstehen bestimmter Ereignisse zulassen, andere Einsichten jedoch verhindern: “Alle Deutungen sind vorläufig; sie werden von Subjekten gegeben, die von

einer bestimmten Position aus sprechen und darauf vorbereitet sind, bestimmte Dinge zu erkennen, andere jedoch nicht" (Rosaldo 1993: 383).

1.2.2 Neuverortung

"Wissenschaftler sind in der Mehrzahl ihrem Ideal einer objektiven Wissenschaft [...] treu geblieben. [...] Manche [...] drohen unter der Last zu ersticken, weil sie weiterhin gute Wissenschaftler bleiben möchten und sich so gar nicht als 'Dichter' verstehen können oder wollen; andere haben freudig ihre Chance erblickt, endlich drauflos zu schreiben und sich auch 'Künstler' nennen zu dürfen." (Heinrichs 1992: 66f.)

Ich habe diese Formen des Umgangs mit der Problematik der Subjektivität und der interaktiven Forschungssituation angeführt, um beispielhaft zu verdeutlichen, in welche Richtungen sich die Ideen und Ansätze aus den Überlegungen bewegen können. Keiner der oben angeführten Ansätze kann den ethnografischen Darstellungsprozess jedoch von Grund auf verändern, denn "it is certain that text will not vanish. Like it or not, writing is our elemental task" (Van Maanen 1995: 71). Als alternative Lösungsansätze zur klassischen Monografie kann in den postmodernen Experimenten eine Basis für weitere Überlegungen und der Ausgangspunkt weiterer Ansätze liegen. Entscheidend ist, dass der Zugang zu einem veränderten Umgang mit Schreiben und Autorenschaft sowie einem neuen Bewusstsein zwischen Forscher und Erforschten geschaffen wurde, welches den diskursiven, dialogischen Charakter von Ethnografien nicht nur hinsichtlich der Gesprächspartner im Feld, sondern auch bezüglich der späteren Leserschaft zum Inhalt hat.

Angesichts der Leserschaft wiesen schon Marcus und Cushman darauf hin, dass diese aufgrund ihrer speziellen Interessenlage unterschiedliche Erwartungen an die Ethnografie stellt (Marcus; Cushman 1982: 51ff.). Es wurde hierbei beispielsweise differenziert zwischen einer anthropologischen Leserschaft, die nicht nur an den Inhalten, sondern auch an der Art und Weise der Datengewinnung, -interpretation und der Darstellung interessiert war; Sozialwissenschaftlern, deren Hauptinteresse sich auf Informationen über andere Gesellschaften richtet, oder eine allgemein interessierte Leserschaft, die gleichzeitig unterhalten werden und daher beispielsweise die ethnologische Fachterminologie auf unbedingt Notwendiges reduziert wissen möchte. Die Integration der Autorin in den dialogischen Prozess wurde im Zuge einer reflektiven Betrachtungsweise der Forschung und Darstellung immer wieder aufgegriffen: Während der Forschung steht der Autor mit den Erforschten, über die er berichtet, ebenso im Dialog wie später mit den Leserinnen, für die er berichtet. Die Wechselwirkung zwischen Autor und Leserschaft ist komplex und von gegenseitigen Erwartungen geprägt. Der Autor, der bestimmte Vorstellungen von seiner Leserschaft hat, richtet sich in seinem Schreiben danach, um die seiner Ansicht nach bestehenden Erwartungen zu erfüllen.

Dies betrifft nicht nur die anthropologische Fachterminologie, sondern auch das Einbringen subjektiver Eindrücke, den Einblick in den Verlauf der Feldforschung oder die Wahl der Sprache. Andererseits wendet sich die Ethnografin durch ihre Art des Schreibens auch hauptsächlich an das von ihr gedachte Publikum und provoziert somit, dass die Vorstellung ihrer Leserschaft auch tatsächlich ihre Umsetzung findet. Hinzu kommen die ethnografischen Genrebedingungen, denen sich die Autoren zu unterwerfen haben, um im wissenschaftlichen anthropologischen Umfeld anerkannt zu werden. Dies galt verstärkt während der ethnografischen Moderne und erfährt gegenwärtig durch die Suche nach neuen Repräsentationsformen eine Lockerung, die in den postmodernen Ansätzen bereits angedeutet wurde.

So soll hier festgehalten werden, dass die Textkonventionen der Leserinnen die Form des Textes entscheidend mitprägen (Clifford 1993a: 149f.) und nur die Auflösung einer monologisch-autoritativen Schreibweise damit einhergehen kann, verschiedene Leserschaften anzusprechen. Wobei die im Zuge des post-modernen Reflexionsprozesses erkannten Schwierigkeiten und deren Lösungsversuche der entscheidende Inhalt der gegenwärtigen Entwicklung sind, wie sie – entstanden durch das zunehmend kritische Bewusstsein lange gültiger Konventionen für Leser und Autoren – in den experimentellen Ansätzen ihre Umsetzung finden.

Dieser kurze, einführende Überblick über die ethnografische Repräsentationsproblematik soll den Hintergrund für die sich nun anschließende Betrachtung ethnologischer Ausstellungen bilden, um sich mit einem ebenso kritischen, reflexiven Blick diesen anzunähern.

Man könnte vorab die grundsätzliche Frage stellen, wie sich eine Diskussion gestaltet, welche die Repräsentation in Museen zum Inhalt hat, und sich in diesem Kontext nicht mehr nur mit dem Was? – also den Inhalten der Vermittlung –, sondern ebenso mit dem Wie? – der Art und Weise der Vermittlung – von Ausstellungen befasst. Bei der Sichtung der Literatur wird deutlich, dass eine derartige Diskussion nicht im Zusammenhang mit der ethnografischen Repräsentation geführt wird, obwohl die Inhalte thematisch nicht weit voneinander abweichen. Sicherlich handelt es sich um die textuelle Repräsentation auf der einen und die visuelle Darstellung auf der anderen Seite, aber hat nicht der Museumskurator, ebenso wie der Ethnograf, die Macht und Autorität zu Selektion – von Gesprächen und Dialogen im ersten Fall ebenso wie von Gegenständen im musealen Kontext? Und so wie die Ethnografin in dem von ihr bevorzugten Texttypus schreibt, entsprechend der von ihr bevorzugt angesprochen Leserschaft, arrangiert nicht auch die Kuratorin die Artefakte so, dass die für sie entscheidende Botschaft transportiert werden kann? Diesen Inhalten werde ich mich im folgenden Kapitel annähern.

Kapitel 2

Ausstellungen als Re-/Präsentationsmedium – Theoretischer Über-Blick

“And this is precisely what an exhibition is – a strategic system of representations. The system of an exhibition organizes its representations to best utilize everything, from its architecture which is always political, to its wall colorings which are always psychologically meaningful, to its labels which are always didactic (even, or especially, in their silences), to its artistic exclusions which are always powerfully ideological and structural in their limited admissions, to its lighting which is always dramatic (and therefore an important aspect of narrativity and the staging of desire), to its security systems which are always a form of social collateral (the choice between guards and video surveillance, for example), to its curatorial premises which are always professionally dogmatic, to its brochures and catalogues and videos which are always literacy-specific and pedagogically directional, to its aesthetics which are always historically specific to that site of presentation rather than to individual artwork’s moments of production. In other words, there is a plan to all exhibitions, a will, or teleological hierarchy of significances, which is its dynamic undercurrent.” (Ferguson 1996: 178f.)

Eine Ausstellung als Darstellungsmedium zu verstehen, dafür plädiert Ferguson in obigem Zitat – als Darstellungsmedium, das sich verortet im Netzwerk der sie umgebenden Institution Museum. Doch nicht nur Teil zu sein in diesem institutionellen Kontext, der einen Rahmen bildet, in den sich die Ausstellung einfinden muss – in den sie eingepasst wird –, sondern auch ihr inhärenter Charakter, ihre eigenen Vermittlungsstrategien, die als Rhetorik in der Sprache der Ausstellungen verstanden werden können, prägen und beeinflussen die Äußerungen, die in Ausstellungen getroffen werden. Die Vielfalt der Aussagen und Bedeutungen erschließt sich demnach nur, wenn die Strukturen der Vermittlung verstanden werden.

Indem ich im folgenden Kapitel die Vermittlungsstrategien, die den Darstellungsmöglichkeiten zu Grunde liegen einer genauen Analyse unterziehe, werde ich den variierenden Aussagen und Bedeutungen nachgehen, die sich in den verschiedenen Aspekten einer Ausstellung zeigen. Die von Ferguson angesprochenen musealen Gestaltungsmittel der Architektur, der farbigen Gestaltung, Beschriftung und Beleuchtung, der Selektion und den kuratorischen Vorgaben, der jeweils aktuellen ästhetischen Vorstellungen, Sicherheitsaspekte sowie Begleitmaterial werden sich bei mir in ihrer Mehrzahl wiederfinden.

Erinnern wir uns an die Reflexion ethnografischer Texte, in denen Aussagen getroffen wurden über unbekanntere ethnische Gruppen, wobei ein zentrales Problem in der Konstruiertheit des Dargestellten lag, so zeigen sich Übereinstimmungen in den grundlegenden Fragen, an denen die Problematik festgemacht werden kann:

Wer spricht?

Zu wem wird gesprochen?

Wo und wann?

Unter welchen Bedingungen?

Erst wenn die Sprache einer Ausstellung verstanden wird, schreibt Ferguson (1996: 186), können wir in einen Dialog treten, die Stimme der Dinge einordnen in den sie umgebenden Kontext, weil wir nun deren kulturelles Umfeld und deren strategische Positionierung verstehen würden und wissen, wer wo und wann unter welchen Bedingungen gesprochen und in diesem Falle hauptsächlich visuell arrangiert hat.

Ich werde hier den Versuch unternehmen, die museumseigene Kultur und Sprache zu analysieren, indem ich einen Einblick in die musealen Strukturen gebe, um das museale Bedeutungsnetz, in welches Ausstellungen verwoben sind und welches den Blick auf die Artefakte selbst erschwert, transparenter werden zu lassen.

2.1 Institution Museum

“Es geht um die Macht der Aneignung und Repräsentation des Fremden. Es geht um Wissens- und Darstellungsmonopole [...] Es geht um die Frage, wie und unter welchen Umständen, Objekte fremder Kulturen ins Museen gelangten und Zeitgeist gesteuerten Repräsentations- und Sinngebungszwecken dienten und dienen.”
(Bräunlein 2004a: 28)

Bevor ich mich mit der Institution Museum auseinandersetze, sind vorab einige Begrifflichkeiten und Definitionen zu klären, die im weiteren Verlauf Verwendung finden werden.

2.1.1 Grundlegendes und Begrifflichkeiten

“Viele Museen dienen heute nicht mehr nur reiner Bildungsvermittlung; sie wollen zu einem Ort der Begegnung und Diskussion werden”. (Blank; Debelts 2002: 163)

Museum

Dass Wissen nie “die Wahrheit” ist, und Wahrheit nie “die ganze Wahrheit”, auch darum wird es im Verlauf dieses Kapitels gehen. Ein Beispiel kann ich bereits jetzt anführen, denn bei dem Versuch einer Definition des Begriffes Museum fallen verschiedenste Denkrichtungen und Blickwinkel auf. So besteht kein Zweifel an der Richtigkeit der häufig zitierten Definition des ICOM, des *International Council of Museums*, in welcher ein Museum in Art. 2 Abs. 1 der ICOM-Statuten definiert wird als eine

“gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.” (www: ICOM)¹⁰

Dabei liegt die Betonung hierbei eher auf den Aufgaben bezüglich der materiellen Gegenstände. Doch ist auch eine andere Denkrichtung möglich, welche das Augenmerk kritisch auf die zu vermittelnden Inhalte richtet und das Museum aus einer vollkommen anderen Perspektive betrachtet. Ernst formuliert dies wie folgt:

“Das Museum ist der Ort, wo Wissen gefiltert, klassifiziert und kontrolliert wird: eine Sinnaufbereitungsmaschine.” (Ernst 1995: 36)

Das Museum als manipulatives Instrument – eine zweite neben einer Vielzahl weiterer, möglicher Definitionen.¹¹

Museologie

Es scheint weitgehende Einigkeit darüber zu bestehen, dass die Museologie eine wissenschaftliche Disziplin geworden ist, die sich mit den Eigenschaften und Strukturen der musealen Aufgaben befasst.¹² Der Erklärungsansatz von Waidacher, Museologie sei eine “umfassende Grundwissenschaft, die aus einem philosophischen Ansatz zu erklären versucht, warum etwas so ist und nicht anders, wie es entstanden ist, wohin es sich entwickeln kann, wozu es existiert und anderes mehr” (Waidacher 2001: 85), deutet auf verschiedene Bereiche, die Stránský (1989: 43, vgl. auch Maroevic 1997: 25) in historische Museologie sowie theoretische und praktische Museologie – die auch als Museografie bezeichnet wird – untergliedert. Er sieht die theoretische Museologie, welche die Erkenntnisprozesse der Artefakte,

der Sammlungssysteme und Präsentation analysiert, als wichtigstes Feld innerhalb der Museologie (Stránský 1995: 21).

In diesem Bereich der theoretischen Museologie ist meine Arbeit zu verorten. Ich werde dabei versuchen, einen Bogen zu schlagen von einer theoretischen Analyse musealer Repräsentation über die Umsetzung in der museografischen Präsentationspraxis, um von da aus die durch die praktische Umsetzung entstandenen Konstruktionsprozesse bis hin zu bedeutungsverändernden und bedeutungsgenerierenden Handlungen und Inhalten analysieren zu können.

2.1.2 Institution Museum

“Jede Institution (so wie überhaupt jedes Ritual) erweckt den Anschein, als wäre sie ewig und würde immer schon genau so bestanden haben. Doch es versteht sich von selbst, dass ein vor Exponaten aufgespanntes Seil weder eine uralte Kulturtechnik der Menschheit ist noch seine Bedeutung (als Stoppzeichen) so einfach in sich selbst trägt (man könnte, wäre man nicht anders erzogen worden, sich ja durchaus aufgerufen fühlen, damit Seilhüpfen zu spielen).” (Marchart 2005: 38)

Das Museum als Institution bildet den Rahmen für die ausgestellten Dinge, und der Rahmen bestimmt, wie die Dinge zu sehen sind. Die hier im Zentrum der Betrachtung stehenden Völkerkundemuseen bilden demnach den Rahmen für ethnografische Gegenstände.

Museen sind keine gleichbleibende Institution, sondern verändern sich je nach Zielen, Funktionen und dem Stand des Wissens. Auch Bedeutung und Wahrheit befinden sich in stetem Wandel. Ohne hier ausführlich auf Foucault (1971) einzugehen, hat er jedoch gezeigt, wie Wahrheit von verschiedenen Zwängen und Beschränkungen konstituiert werden kann, wie Wissen sich je nach sozialen, kulturellen oder politischen Faktoren verändert und dass jede Gesellschaft ihre eigenen Praktiken hat, durch welche Wahrheit produziert wird – eine davon stellt das Museum dar.

Durch den Wandel in der Geschichte der Völkerkundemuseen veränderte sich die Klassifikation der Sammlungsgegenstände, die Sammlungsweise und der Zweck der Sammlungen. Zudem kamen verschiedene Ausstellungsarten zur Umsetzung, denn die sich wandelnde Weltsicht wird im Museum reflektiert und bedingt die Art der Präsentation und die Art, wie den Objekten Bedeutung zugewiesen wird. Indem in der Ausstellung ein Bedeutungsnetz kreiert wird, innerhalb dessen die Artefakte angesiedelt werden (Lidchi 1997: 204f.), etablieren Museen Systeme, in denen Objekte in bestimmten Diskursen bewertet werden und als relevant und bedeutsam oder eben als unbedeutend und nicht ausstellungswürdig eingestuft werden – die Entscheidungsmacht darüber liegt in den Händen des Museums.

2.1.3 Historische Entwicklung der Völkerkundemuseen

“... the meaning of objects is neither natural nor fixed: it is culturally constructed and changes from one historical context to another, depending on what system of classification is used.” (Lidchi 1997: 168)

Bevor auf die Problematik der musealen Repräsentation eingegangen werden kann, soll hier ein historischer Überblick folgen, der die Anfänge des Museums sowie die durchlaufene Entwicklung und Veränderung aufzeigt. Damit werden nicht nur die unterschiedlichen Ausstellungsarten und die damit korrespondierenden Ideen thematisiert, sondern ebenfalls die Trennung der musealen und universitären Ethnologie, welche in Folge auch eine Unterscheidung der theoretischen Inhalte mit sich brachte. Diese Trennung hatte die entscheidende Auswirkung, dass die Repräsentationsdebatte im universitären Umfeld geführt wurde – über die Problematik textlich verfasster Ethnografien. In Ausstellungen, dem visuellen Repräsentationsmedium der Museen, kommt dieser Debatte keinesfalls die ihr m.E. zustehende Bedeutung zu.

Die ersten europäischen Sammlungen entstanden im 15. und 16. Jahrhundert als sogenannte Kuriositätenkabinette königlicher und fürstlicher Familien (Hog 1981: 3). Diese Raritätensammlungen entwickelten sich, als im Zuge zunehmender Handelstätigkeit und Entdeckungsreisen vermehrt außereuropäische Artefakte nach Europa gelangten. Die Objekte wurden in speziell dafür eingerichteten Räumen aufbewahrt, den Kunst- und Wunderkammern,¹³ jedoch ohne auf genaue Klassifikationsschemata Wert zu legen noch auf den originären Kontext der Artefakte einzugehen. Die Intention dieser Kunst- und Wunderkammern entstand, dem Geist der Renaissance entsprechend, aus dem Bedürfnis heraus, die Geheimnisse der Natur zu enträtseln (Rothmann 1997: 41) und technische Regeln zu erkunden. Dazu wurde den Objekten ein bestimmter Platz in einem Bedeutungsgeflecht zugeordnet, welches einer ganzheitlichen Wirklichkeitsbetrachtung entsprach (Mauriès 2002: 34ff.). Dem hinter den Objekten stehenden Wissen sollte so näher gekommen werden. Zu diesem Zweck wurden die Sammlungen stets erweitert, um der Vielfalt des Universums gerecht zu werden und das Wissen zu vervollständigen (Becker 1994: 28). Die Faszination an den kuriosen, wunderlichen Einzelobjekten ging auf in einer den gedachten universalen Zusammenhängen entsprechenden Gesamtinszenierung.

Im Zeitalter des Rationalismus und der Aufklärung des 18. Jahrhunderts wurden Natur und Geist immer mehr der Vernunft unterworfen (Rothmann 1997: 64), denn man sah nur darin eine Möglichkeit, das Leben und die Gesellschaft zu erklären. Auf Raritätensammlungen wurden diese Ideen angewandt, indem die Gegenstände unterschieden wurden in Naturalia und Artificialia sowie Kunstgegenstände und wissenschaftliche Objekte (Mauriès 2002: 194). Dies war mit dem Anspruch verbunden, Naturgesetze und Wahrscheinlichkeiten her-

auszuarbeiten. Das Ende der universalen Sammlungen bedingte in Folge eine Trennung von Kunst- und Naturkundemuseen, Gemälde- und Skulpturensammlungen, botanischen und zoologischen Sammlungen (Valter 2000: 196, Desvallées 1996: 100ff.).

So kam gegen Ende des 18. Jahrhundert aus der Erforschung der Natur und Kultur die Forderung nach einem ethnografischen Museum für außereuropäische Völker auf (Hog 1981: 7). Ab 1780 wurden erste spezialisierte ethnografische Sammlungen eingerichtet: in Göttingen als Teil des Universitätsmuseums (Feest 1999: 261), in Berlin ab 1829 als Teil der königlichen Kunstammer; dies entwickelte sich zum ersten eigenen Völkerkundemuseum in Deutschland, welches 1873 gegründet wurde.

Die Forschungsreisen und Expeditionen des 18. Jahrhunderts und der Kolonialismus des 19. Jahrhunderts brachten einen immensen Zuwachs der ethnografischen Sammlungen in ganz Europa mit sich. Dabei wurden die Sammlungen nach regionalen Aspekten geordnet und eine möglichst umfassende, ganzheitliche Darstellung der Kulturen angestrebt. Die Gründung der meisten Völkerkundemuseen fällt in diese Zeit, so dass Arbeitsplätze der Ethnologen an den Museen eingerichtet wurden und ab dieser Zeit von einer Professionalisierung der Ethnologie gesprochen werden kann.

Sturtevant (1969: 622) berichtet in diesem Zusammenhang von der *Museum Period of Anthropology*, der Zeitspanne von 1840 bis 1890, in welcher er die Anfänge der anthropologischen Sammlungen in Museen verortet. In dieser Zeit wurde die Forschung von Museumsanthropologen bestritten, wobei das Sammeln von Artefakten und deren Bearbeitung in Museen einen wichtigen Teil ihrer Arbeit ausmachte. Auch für die Theoriebildung waren die Artefakte entscheidend, denn sie dienten als Grundlage für die Entwicklung evolutionistischer Theorien.

Als einer der Hauptvertreter des Evolutionismus gilt Lewis Henry Morgan (1818–1881), der mit materiellen Artefakten verschiedene Entwicklungsstufen verband, dabei unterschied er diese drei verschiedenen “Kulturstufen” anhand der Definitionen von Wildheit, Barbarei und Zivilisation (Morgan 1976: 3¹⁴). Dabei standen weder die Gegenstände mit der ihnen eigenen Bedeutung, noch die einzelnen Kulturen im Zentrum, sondern dienten lediglich als Beleg für die Entwicklung und Veränderung der menschlichen Kulturgeschichte.¹⁵ Die evolutionistische Denkweise war bestimmt von der Idee einer allgemein gültigen Gesetzmäßigkeit, nach der alle Individuen grundsätzlich die gleiche Veranlagung aufweisen und deren Entwicklung stets progressiv verlaufe (Müller 1992: 35). Daraus folgte der Schluss auf die Entwicklung aller Kulturen, die, evolutionistischen Grundsätzen folgend, bei allen Menschen als identisch verlaufend gesehen wurde und deren Entwicklung nur durch geografische oder andere Besonderheiten schneller oder langsamer vollzogen werde.

Die Sammlungen des Generals Pitt Rivers (1827–1900), dessen Interesse an archäologischen und ethnografischen Objekten mit Waffen begann, der in Folge jedoch auch eine Fülle anderer Gegenstände wie Musikinstrumente, Masken und Textilien sammelte und erwarb,

überließ 1884 der Universität von Oxford etwa 18.000 Objekte, welche den Grundstock des *Pitt Rivers-Museum* bildeten. Diese Objekte wurden nach den Prinzipien der kulturellen menschlichen Evolution anhand formaler Merkmale und technologischer Entwicklungen geordnet (Chapman 1985: 15-48). Die formalen und funktionalen Ähnlichkeiten führten zu dem Arrangement typologischer Reihen – Objekte des selben Typs wurden nebeneinander aufgereiht und so eine angenommene Entwicklung des Objekttypes nachgestellt –, wobei versucht wurde, jede Entwicklung auf eine einzige Quelle zurückzuführen und so die Geschichte kultureller Unterschiede und Entwicklungen zu rekonstruieren. Die typologischen Reihen waren kreisförmig um ein noch zu erforschendes “Urojekt”, von dem alles ausging, angeordnet. Die kreisförmigen Arrangements vergrößern sich nach außen, werden durch weitere Entwicklungen vielfältiger und nähern sich zeitlich der Gegenwart an (vgl. Chapman 1985: Abb. S.32, 40).

Die Betrachtung des sich verändernden Evolutionismus soll im Folgenden im amerikanischen Kontext umrissen werden. Dabei spielte Franz Boas eine entscheidende Rolle, der 1887 den damals gängigen Umgang mit den Gegenständen, der auf Funktion und Form basierte, zu kritisieren und die Frage zu stellen begann, welche Bedeutung den Objekten inhärent sei. Aktueller Anlass ergab sich aus der Ausstellungsweise nach evolutionistischen Grundlagen, die im Besonderen von Otis T. Mason vom *U.S. National Museum* vertreten wurden. Dieser präsentierte die Ausstellungsgegenstände im Zusammenhang mit bestimmten Ereignissen (Jacknis 1985: 77), wobei die Veränderung der Dinge vom Ausgangsmaterial bis zum entstandenen Objekt zentral war, ebenso wie einfach gestaltete Dinge im Vergleich zu komplexen. Diese Vorgehensweise gründet aus der Idee einer alles verbindenden Einheit, entstanden durch Migration bzw. der sich stets ähnelnden Weise der Menschen, auf äußere Gegebenheiten zu reagieren (Boas 1887: 485, vgl. auch Stocking 1974). Boas vertrat im Gegensatz dazu eine holistische Ansicht, die darauf aufbaut, dass ein Verstehen von Objekten aus anderen Kulturen nur dann möglich wird, wenn der spezifische ethnische Kontext mit einbezogen wird (Powell 1887: 612); diese Auseinandersetzung wird als Mason-Kontroverse rezipiert. Anstelle der Evolutionstheorie wandte sich Boas einem historischen Partikularismus zu, der die jeweilige historische Entwicklung jeder einzelnen Kultur miteinbezog und diese dem Verständnis zu Grunde legte (Harris 1989: 440, vgl. auch Wulf 2004: 84f.). Damit ging auch das Phänomen des Kulturrelativismus einher, welcher auf der Ablehnung der Existenz vermeintlich hoher oder niedriger Kulturen basiert und so einem Ethnozentrismus entgegensteht.

Aufgewachsen in der geisteswissenschaftlich-holistischen Tradition Europas, vertrat Boas diese Meinung gegen den im amerikanischen Kontext verbreiteten Evolutionismus. Bereits im Zuge seiner ersten Forschung im Jahre 1886 war Boas nicht nur darauf bedacht, ethnografische Artefakte und Kuriositäten zu sammeln, sondern war gleichzeitig an den Werten und Vorstellungen interessiert, die von den entsprechenden indigenen Kulturen vermittelt

wurden, um die Objekte in ihrem jeweiligen Kontext verstehen zu können (Kasten 1992: 81f., Stocking 1985: 8). Es scheint ein prägendes Ereignis gewesen zu sein, als Boas erkannte, dass “the objects are scattered in different parts of the building, and are exhibited among those from other tribes” (Boas 1887: 485). Er hingegen war darauf bedacht, den Museumsbesuchern eine Idee des Gebrauchskontextes der Objekte zu geben und versuchte dies durch die Errichtung figürlicher *life groups* umzusetzen (Jacknis 1985: 81, Kasten 1992: 95), um ein weitgehend authentisches Bild zu kreieren. Dabei wurde ein möglichst wirklichkeitsgetreues Abbild einer Szene aus der Kultur gestaltet, welche den visuellen Kontext abgeben sollte für die präsentierten Gegenstände. Boas verstand den Bereich der materiellen Kultur als einen einer Vielzahl kultureller Aspekte, wobei sich alle Bereiche bedingen und stützen und nicht als einzelne Erscheinung wahrgenommen werden können. Dies lässt bereits an die Repräsentationsdiskussion denken, da Boas der indianischen Auffassung der Gegenstände in seiner Feldforschungsarbeit nachging und kontextuelle Informationen auch im musealen Rahmen vermitteln wollte.

Der zeitlichen Einordnung von Sturtevant (1969: 623) zu Folge, fiel diese Epoche der *Museum-University Period* in die Jahre von 1890 bis 1920; während dieser Zeit entstanden zunehmend Lehrstühle für Anthropologie an den Universitäten, der Status der Museen blieb weitgehend unverändert. Die nachfolgende Zeit der *University Period* brachte jedoch eine wesentliche Veränderung der Rolle der Museen mit sich: Die Bedeutung der Museen ließ nach, die musealen Aufgaben verlagerten sich in den universitären Kontext. Auch die Forschung wurde fortan im Aufgabenbereich der Universitäten verortet, damit ging die Beschäftigung mit der Thematik der materiellen Kultur zurück. Die folgenden Jahrzehnte brachten verschiedene theoretische Ansätze und die damit einhergehenden Sichtweisen von materieller Kultur mit sich. Dabei kam die Forderung auf, den Schwerpunkt auf die direkte Beziehung und Kommunikation zwischen Forscher und Informanten bzw. anderen ethnischen Gruppen zu legen. Durch diese unmittelbare Interaktion wurde die Bedeutung der materiellen Objekte als Vermittler irrelevant.

In den Ländern der USA und Großbritannien nahm das Interesse an soziologischen Untersuchungen (Fischer 1993: 149) bereits in den 1920er Jahren zu, womit gleichzeitig eine Abkehr an Themen der materiellen Kultur einherging. Malinowski (1884–1942) hatte häufig auf die Relevanz materieller Kultur hingewiesen, ihm nach spielte der kulturelle Kontext zum Erfassen und zur Erläuterung der Bedeutung von Objekten die entscheidende Rolle. Seinem Verständnis zufolge sollte materielle Kultur “aus dem kulturellen Kontext erklärt werden, aus der Art, in der es von einem Individuum oder einer Gruppe benutzt wird, und aus den Vorstellungen, Riten und Zeremonien, die seinen Gebrauch umgeben” (Malinowski 1986: 80). Es zeigt sich hier die Bedeutung des Kontextes sowie die Funktion und der Nutzen, der für die von ihm begründete Theorie des Funktionalismus (Malinowski 1975) zentrale Inhalte bildeten.

Das Konzept der materiellen Kultur war in Deutschland bis in die 1950er Jahre forschungsleitend (Johansen 1992: 2). Die Völkerkunde etablierte sich daher zunächst an den Museen (vgl. auch Smolka 1994) und bearbeitete Material, das von Forschungsreisen und Expeditionen stammte.

Zwei Beispiele über die Entstehung der Völkerkunde an den Museen sowie die universitäre Ethnologie werde ich hier anführen und dabei auf die Völkerkundemuseen in Berlin und Hamburg eingehen.

Das Berliner Völkerkundemuseum geht zurück auf das Kunst- und Raritätenkabinett der brandenburgischen Kurfürsten, aus welchem die *Brandenburgisch-Preussische Kunstkammer* hervorging (König 2003: 13ff.). Die erste, ab 1829 bestehende ethnografische Sammlung zog 1856 ins Neue Museum auf die Museumsinsel und etablierte eine eigene ethnografische Abteilung. Das Museum für Völkerkunde wurde 1873 gegründet und bezog 1886 als *Königliches Museum für Völkerkunde* unter dem Gründungsdirektor Adolf Bastian ein eigenes Gebäude. Bastian war 1868 Assistent der ethnografischen und prähistorischen Sammlungen der königlichen Museen geworden und erhielt 1869 eine Dozentenstelle für Völkerkunde an der Berliner Universität. Zahlreiche Forschungs- und Sammelexpeditionen, von denen er einige selbst begleitete, sollten dazu beitragen, in Berlin eine umfassende Sammlung materieller Kultur weltweiter Völker anzulegen. Für Bastian war das Museum primär wissenschaftliche Institution, sein Ziel bestand in einer möglichst vollständigen Dokumentation der Weltkulturen anhand materieller Gegenstände, welche als Ausgangsmaterial für deren weitere wissenschaftliche Erforschung dienen sollten.

Das Museum für Völkerkunde in Hamburg entstand aus einer ethnografischen Sammlung der Stadtbibliothek (www: Völkerkundemuseum Hamburg; eine ausführliche Darstellung zur Geschichte und Entwicklung findet sich des Weiteren in Zwernemann 1980). Diese kleine Sammlung ging in den Besitz des Naturhistorischen Museums über, wo sie 1871 nach der Umbenennung in *Culturhistorisches Museum* gemeinsam mit dem Naturhistorischen Museum im Johanneum einen neuen Standort bekam. Der offiziellen Gründung des Museums 1879 folgte die Ernennung des ersten hauptamtlichen Direktors Georg Thilenius im Oktober 1904. Der unter Thilenius errichtete Bau an der Rothenbaumchaussee wurde 1912 fertiggestellt und beherbergt seitdem das *Museum für Völkerkunde*. Dem Museumsdirektor Thilenius wurde bei der Gründung der Universität Hamburg 1919 der erste Lehrstuhl für Völkerkunde übertragen, 15 Jahre nach dem Beginn seiner Tätigkeit im Museum. Durch die Tatsache, dass die Gründungen der Museen den universitären Institutsgründungen um bis zu mehrere Jahrzehnte vorausgingen, gelten die Völkerkundemuseen als eigentliche Gründungsstätten der deutschen Ethnologie. Dabei stützte sich die wissenschaftliche Betätigung auf die Erforschung der materiellen Kultur. Die Parallelität der Aufgabenbereiche als Museumsdirektor und Universitätsdozent galt in Hamburg bis 1971 und endete mit dem Wechsel Hans Fischers als Ordinarius an das Institut für Völkerkunde.

2.1.4 Trennung von Museumsethnologie und universitärer Ethnologie

“Ans Museum geht, wer keine Theorie betreiben möchte; an die Universität, wer sich nicht materiell verunreinigen will.” (Münzel 2000b: 106)

Seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre entfernte sich die deutsche Ethnologie zunehmend vom Diffusionismus und der materiellen Kultur und wandte sich den britischen und französischen Theorien zu. Die Relevanz materieller Kultur ließ nach, das Studium der materiellen Kultur konzentrierte sich unter der Bezeichnung Museumsethnologie auf die Museen, und bezog sich hauptsächlich auf die Sammlung von Ethnografika. Das Themenspektrum der materiellen Kultur wurde nicht mehr im Zusammenhang mit der anthropologischen Theoriebildung betrachtet, sondern galt als eher peripherer Bereich der nun vor allem sozialwissenschaftlich ausgerichteten Ethnologie (Münzel 2000b: 111). Fischer gab zu Beginn der 1970er Jahre seiner Meinung Ausdruck, dass der Einsatz materieller Artefakte als primäre Quelle ethnografischer Inhalte nicht mehr ausreichend gewesen war, sondern weitere Daten erforderte, um verstehbar zu werden (Fischer 1971, vgl. ebenso Tocarew 1972). So wurden die Objekte lediglich zur Illustration und Vermittlung eingesetzt (Fischer 1991: 17). Im Kontext wissenschaftlicher Arbeit wurde der Umgang mit materieller Kultur als überholt betrachtet, es galt als wenig niveauvoll, sich mit der Thematik der materieller Kultur zu befassen (Thiel 2004: 175). Die Begründung Wiegelmanns besagt, dass dem Umgang mit der konkreten Materie der “Makel des nur Materiellen, des Ungeistigen” (1991: 15) anhafte. Jedoch weist er weiter darauf hin, dass der Unterschied zwischen geistig und materiell nicht bestehen bleiben könne, “denn was vom Menschen nicht nach seinen Ideen, seinen Vorstellungen gestaltet ist, steht außerhalb seiner Kultur” (Wiegelmann 1991: 16). Die materielle Kultur hatte in dieser Zeit lediglich in den Museen und für die Öffentlichkeit eine Bedeutung: “It was left a headless body” (Hunt 1993: 115), dabei wurde die Beschäftigung mit materiellen Gegenständen der theoretischen Grundlage beraubt. Dies steht im Zusammenhang mit dem Paradigmenwechsel der Ethnologie, die sich von der materiellen Kultur zu lösen begann, um sich zunehmend an den Sozialwissenschaften zu orientieren und funktionalen Analysen zuzuwenden (Suhrbier 1998: 42, Münzel 2000b: 109ff.). Die Abkehr von dem Konkreten und die zunehmende Theoretisierung und Verallgemeinerung wurden dadurch bedingt, dass lediglich diese Arbeitsweise, gestützt durch die sozialwissenschaftliche Ausrichtung, als wissenschaftlich galt.

Als die Inhalte der neuorientierten Ethnologie in den 1960er Jahren in den Museen Einzug hielten, begannen sich Veränderungen abzuzeichnen, welche die museale Unwissenschaftlichkeit durch abstrakte Theorie verdrängen wollten. Dies lief jedoch konträr zu der Beschäftigung mit den einzelnen Dingen und entzog diesen ihre ideologische Basis (Münzel 2003: 37). Bereits Ende dieses Jahrzehntes wurde verstärkt Wert gelegt auf die Vermittlungs-

und Bildungsabsichten in den Museen (Mai 1986). Die Frage nach der sozialen Relevanz der Institution Museum brachte das Erstarken pädagogischer Ansätze mit sich, die bis in die 1980er Jahre bestehen bleiben sollten.

Veränderungen seit den 1970er Jahren

Mit dem 1971 publizierten Artikel *Völkerkunde-Museen* regte Fischer die museale Diskussion erneut an, indem er den Zweck musealer Arbeit hinterfragte: Er stellte Überlegungen an, ob das Sammeln materieller Kultur überhaupt noch sinnvoll sei, da soziale Beziehungen, gedankliche Vorstellungen oder wirtschaftliche Fragen in der Ethnologie von höherer Relevanz seien als materielle Gegenstände, die lediglich dazu dienen würden, wissenschaftliche Hintergründe der genannten Bereiche zu erläutern. Dieser Gedankengang erscheint unvollständig angesichts der Tatsache, dass materielles Kulturgut im Handlungskontext eine entscheidende Rolle spielt und sich Handlungen und materielle Gegenstände gegenseitig bedingen und einander bedürfen.¹⁶

Die Veröffentlichung dieses Artikel initiierte die Museumsdebatte, welche radikale Reformen hinsichtlich aktueller Aufgaben und Ziele des Völkerkundemuseums forderte (vgl. Johansen 1972). Die Inhalte bestanden zu Beginn der Debatte vor allem in der Forderung, Völkerkundemuseen hätten einen Bildungsauftrag zu erfüllen, der darauf abzielt, die Toleranz der Öffentlichkeit zu fördern und Vorurteile abzubauen, um eine konfliktfreie Koexistenz zwischen westlichen und nicht-westlichen Kulturen zu erreichen (Harms 1976 und 1990: 460, Steinmetz Ms. 1999: 85f.). Tschirschky, die eine ausführliche Zusammenschau der Bildungsziele beschreibt, sieht in der bis dato geltenden historischen Ausrichtung von Ausstellungen einen wichtigen Ansatz zur Forderung, die kulturhistorische neben der gegenwärtigen Situation darzustellen, um sich damit einem Verstehen der Entwicklung und der aktuellen Lage der Kulturen zu nähern (Tschirschky Ms. 1994: 30). Durch Einbeziehung der eigenen Werte soll das Verständnis für andere Wertesysteme forciert werden, gezeigt werden, dass die eigenen Vorstellungen keine allgemeine Gültigkeit haben, sondern die eigene Lebensweise nur als eine neben vielen weiteren existiert (Tschirschky Ms. 1994: 34).

Die informative Funktion der Ausstellungen rückte in den Vordergrund, die ästhetischen und unterhaltenden Inhalte hatten lediglich untergeordnete Bedeutung (Kroeber-Wolf 2004: 255) – das Museum verstand sich als Informationszentrum über außereuropäische ethnische Gruppen, stellte andere Kulturen vor und legte deren aktuelle Situation und Probleme dar. Entscheidend dabei war auch, politische und soziale Zusammenhänge kritisch zu betrachten und den Bezug zu den Auswirkungen und Folgen des Kolonialismus (Tschirschky Ms. 1994: 78) sowie den Einfluss des Imperialismus auf die Dritte Welt herzustellen (Kroeber-Wolf 2004: 255).

Die Konsequenz auf die gestalterische Umsetzung der Ausstellungen zeigte sich in der Abkehr von kulturhistorischen, regionalen, monografischen und ästhetischen Ausstellungen

(Steinmetz Ms. 1999: 86), die bildungsrelevanten Themen wurden stattdessen in kulturvergleichenden, themen- und problemorientierten, gegenwartsbezogenen Ausstellungen umgesetzt, die den kulturellen Kontext einschlossen. Das einzelne Objekt bekam hierbei die Funktion, diese Themen zu illustrieren, die aktuelle Situation darzustellen und die Inhalte zu vermitteln.

“Das neue Ausstellungskonzept bedingt, daß die ethnologischen Objekte – ungeachtet des unbestritten besonderen Informationswertes, der aus ihrer Originalität resultiert – nicht Ausstellungsinhalt, sondern Medien der Präsentation sind, gleich Tabellen, Landkarten, Photographien, Diagrammen und Texten.”
(Kelm 1974: 4)

Kelm, der Autor dieses Zitats, galt als konsequenter Vertreter der Inhalte der Museumsdebatte (Münzel 2003: 38), er sah die ausgestellten Artefakte nicht als primäre Inhalte der Ausstellung, sondern als Mittel zum Zweck, als Mittel, die eigentlichen Inhalte darzustellen, die sich auf die je thematisierten Situationen nicht-westlicher Kulturen bezogen. Das materielle Objekt wurde somit ersetzbar, beliebig, lediglich dokumentarisches Material; der Blick ging weg von der Betrachtung der Gegenstände, hin zu den hinter den Dingen stehenden Inhalten.

Die Inhalte der Museumsdebatte der 1970er Jahre¹⁷, die sich vor allem auf Völker der Dritten Welt bezogen, weiteten sich in den 1980er und 1990er Jahren auf alle Völker aus. Dabei verlagerte sich die Thematik etwas, indem nun auch die Vermittlung von Fremdenfeindlichkeit, Minderheiten, Stereotypen oder Ethnozentrismus einfließen (Rothfuchs-Schulz 1984: 478f.). Fischer (1991: 20) sieht diese Neuorientierung im Zusammenhang mit den Aufgaben der Völkerkundemuseen in den 1980er Jahren, die sich an wichtigen Problemen der Gesellschaft anlehnten, um mögliche Lösungsversuche der Problematiken zu erarbeiten. Die entscheidende Änderung scheint in der Abwendung von nur sozio-politischen Ausstellungen zu liegen. Neue Ansätze gingen dahin, nicht mehr nur informativ und edukativ zu sein, sondern auch ästhetisch ansprechende und anregende, unterhaltende Elemente in die Präsentation einzubinden (Kroeber-Wolf 2004: 256, Hoffmann 1996: 18ff.). In diesem Kontext ist auch das sich Mitte der 1980er abzeichnende Ende der Museumsdebatte zu sehen, welche nicht die erwarteten Erfolge in der Umsetzung der geforderten Ziele vorweisen konnte und nun durch eine Aufweichung der formulierten Inhalte und neuen Versuchen der Ausstellungsgestaltung einer sich verändernden Orientierung folgte.

Eine der neu aufgekommenen Tendenzen setzte sich für die Umsetzung der Ausstellung als Inszenierung ein, wobei Ästhetik und Politik, Kunst und Wissenschaft, Form und Inhalt (Steinmetz Ms. 1999: 90) verknüpft werden sollten, um die nüchterne Präsentation in Vitrinen aufzulockern. Inszenierungen wurden verstanden als ästhetische und kontextuelle Präsentationsform, welche durch die Rekonstruktion des originären Kontextes Zusammenhänge darstellen (Graf 1995: 22f.), die Inhalte leichter erfassbar machen wollte, indem

zum Beispiel realistische Szenen errichtet wurden. Und auch wenn erkennbar war, dass diese Inszenierungen artifiziellen Charakter hatten, so wurde dies doch als gute Möglichkeit gesehen, das Publikum an Themen heranzuführen (Tschirschky Ms. 1994: 69ff.), neugierig zu machen, zum Nachfragen und zur Reflexion anzuregen. Die Ausstellung bekam damit einen performativen Charakter, der zwischen "wissenschaftlichem Ernst und spielerischem Vergnügen" (Steinmetz Ms. 1999: 93) lag. Dabei orientierten sich die Inhalte nach wie vor an dem Ansatz, das Museum gelte als Ort der Völkerverständigung. Hinzu kam der dialogische Ansatz des inszenatorischen Konzeptes, Ausstellungen könnten zu Kommunikations- und Begegnungsstätten werden (Steinmetz Ms. 1999: 93f.), zu Orten, an denen die Ausstellungsmacher, die präsentierten Kulturen und das Publikum in einen Dialog treten können. Versuche, Sinnliches und Körperliches zu vereinen und die vermehrten Bemühungen, Ausstellungen wieder ästhetischer zu gestalten, kann man als Wiederauferstehung des Objektes werten, das lange unter der dominierenden Thematik, die Probleme nicht-westlicher Kulturen darzustellen, erdrückt wurde, und nun in seiner Materialität, seiner Ästhetik, seiner Eigenschaft primär als Objekt, nicht als Belegstück oder Beweisquelle, wieder in den Vordergrund zu rücken begann. Die Museumsdebatte, die zu Beginn den materiellen Einzelobjekten zu Gunsten einer inhaltlichen Konzeption entgegengetreten war, endete nun mit einer Betonung der Ästhetik (Münzel 2003: 39f.).

Aktuelle Entwicklungen seit 1990

Anfang der 1990er Jahre unternahm Johansen den Versuch, den materiellen Gegenstand erneut als Forschungsgegenstand zu etablieren (Johansen 1992), sie regte eine intensive Diskussion in der Zeitschrift für Ethnologie an und festigte die Debatte um die Relevanz materieller Kultur. Ausstellungspräsentationen ließen weiterhin eine Reflexion der Bedeutung und Wirkung materieller Objekte vermissen, da in den 1970er Jahren Ästhetik und Sinnlichkeit aus den Ausstellungen ausgeschlossen wurde und die Museumsethnologinnen und Kuratoren, die sich weitgehend nach wie vor dem aufklärerischen Bildungsideal dieser Zeit verpflichtet fühlten, der dokumentarischen, illustrativen Bedeutung der Objekte verhaftet blieben (vgl. Fischer 1991).

Im Verlauf der letzten eineinhalb Jahrzehnte zeichneten sich zwei Ansätze ab, welche zunehmend als konzeptionelle Grundlage zur Planung und Umsetzung von Ausstellungen herangezogen wurden: die ästhetische Präsentation nach dem Vorbild von Kunstaussstellungen und die Unterhaltungsfunktion von Ausstellungen.

Die Tendenz hin zu einer ästhetischen Ausrichtung völkerkundlicher Ausstellungen hatte sich im Zuge der ausklingenden Museumsdebatte bereits angedeutet. Die Kunstethnologie stellte Möglichkeiten bereit, mit Kunstobjekten, genauer: mit ästhetisch besonders hervortretenden ethnografischen Objekten umzugehen, indem nicht nur die Ästhetik zu einem wichtigen Kriterium wurde, sondern durch die Kunstgegenstände Aussagen über die

kulturellen Inhalte der Kulturen getroffen werden konnten (Tschirschky Ms. 1994: 92). Es besteht dabei laut Münzel (1990: 67) kein Widerspruch, auch politische Inhalte einfließen zu lassen. Auch Tschirschky sieht in den Sammlungen und Ausstellungen zeitgenössischer Kunst die Chance, aktuelle Verhältnisse anhand von Kunstobjekten darzustellen und so dem Publikum über die Annäherung durch die Kunst gesellschaftliche und politische Inhalte zu vermitteln (1994: 92, vgl. auch Rothfuchs-Schulz 1990). Diese Ansätze hätten sicher eine sinnvolle Alternative für die Ausstellung von ästhetischen Gegenständen oder Kunstobjekten geboten, jedoch ist bei der Betrachtung aktueller Entwicklungen eine Zunahme von "Kunstaustellungen" in Völkerkundemuseen zu verzeichnen, die diese ethnografischen "Kunstobjekte" lediglich in einen ästhetischen Rahmen stellen, ohne jegliche kontextuellen Inhalte miteinzubeziehen.

Der zweiten hier schon erwähnten Tendenz zur Gestaltung völkerkundlicher Ausstellungen liegt der "Event"-Charakter zu Grunde (Münzel 2003: 41). Dabei sind die konzeptionellen Inhalte der Ausstellungen weniger betroffen als die Ausstellung selbst: sie tritt in den Hintergrund und existiert nun neben einem umfangreichen Angebot von Rahmenprogrammen wie einem *Markt der Völker*, *Oregami selbst gemacht* oder gemeinsamen Kochveranstaltungen. Auch die Idee, den Besucher interaktiv mit in die Ausstellung einzubeziehen, verweist auf die gleiche Absicht: den Besucher nicht lediglich als passiven Betrachter zu behandeln, sondern ihm die Möglichkeit geben, sich selbst einzubringen. Oft geschieht dies über multimediale Inszenierungen, die häufig einen Teil einer ästhetischen Raumgestaltung ausmachen.

In Folge der beschriebenen Entwicklungen im Zuge einer zunehmenden Ästhetisierung und der Tendenz zur Unterhaltung konzentrierten sich die Museumsinhalte neben der Ausstellungspräsentation auf die Archivarbeit und die Sammlungsbearbeitung (Münzel 2000b: 116). Die Forschungsarbeiten zu Objektidentifikation, Herkunft und Funktion der Gegenstände sieht Münzel als möglichen Anknüpfungspunkt zwischen den Aufgabenbereichen der Museen und Universitäten, da hier die Dinge in funktionalistische Zusammenhänge gestellt werden können (vgl. Icke-Schwalbe 1990: 220).

Die wichtigsten Unterschiede zwischen der universitären und der Museumsethnologie werden von Ames (1986: 29f.) mit dem Bezug zur Öffentlichkeit dargestellt: Museen stellen sich mit den von ihnen umgesetzten Ausstellungen der Öffentlichkeit (Haas 1996: S1), nicht nur einer allgemein interessierten Öffentlichkeit, sondern auch derjenigen kulturellen Gruppe, über welche berichtet wird. Zudem besteht eine Abhängigkeit zu Eigentümern der Leihgaben sowie den Sponsoren – die damit verbundenen Aufgaben und die Anforderung, ständige Präsenz zu zeigen, nimmt viel Zeit in Anspruch, worunter wiederum die Forschungsarbeit zu leiden hat. Die universitäre ethnologische Arbeit hingegen steht nicht im Licht und der Kritik der Öffentlichkeit und sieht sich selten mit Reaktionen der Erforschten konfrontiert. So kann die Forschungsarbeit weitgehend unbeeinflusst von außen

und ohne permanent öffentlicher Kritik ausgesetzt zu sein, geleistet werden; dabei werden hier die zentralen Theorien diskutiert und etabliert, wohingegen die Erforschung der Gegenstände an den Museen weitestgehend ohne Einfluss auf die theoretische Entwicklung bleibt (Suhrbier 2004: 300), bzw. die musealen Gegenstände zur Darstellung dieser Entwicklungen eingesetzt und damit reduziert werden auf illustrative Zwecke, was sie letztlich zunehmend entbehrlich macht. Die Tatsache, dass Universitäten die größeren Ressourcen besitzen, theoretische Debatten zu führen und verfolgen zu können, bleibt jedoch bestehen, zudem scheinen diese Inhalte mit dem Eintritt der gegenwärtigen und zukünftigen Generation von Ethnologinnen wieder in die Museen mit- und eingebracht zu werden.

2.1.5 *Museum politics*

“... the choices are clear: enter the arena, fight for the power to impose meaning and definition, or stay out of the game and allow others to impose meaning and to define limits.” (Hooper-Greenhill 1992: 9)

Das Erstellen ethnografischer Sammlungen basiert auf einem festgelegten Diskurs, nach dessen Vorgaben ein Gegenstand entweder in eine Sammlung aufgenommen oder abgelehnt wird.¹⁸ In diesem Moment vollzieht sich eine entscheidende Handlung, die von komplexen historischen, sozialen und politischen Aspekten bestimmt wird, die den Ausschlag dafür geben, ob ein Gegenstand als besitzenswert eingestuft wird oder nicht. Damit kann die materielle Kultur einer bestimmten Region oder ethnischen Gruppe aufgewertet und im Gegensatz dazu nicht in die Sammlung Aufgenommenes inoffiziell als wertlos oder geringwertiger betrachtet werden.

Die Sammlungen ethnologischer Museen entwickelten sich, wie bereits dargestellt wurde, zu einem erheblichen Teil im Zuge der europäischen Expansion (Durrans 1988: 147f.). Umfangreiche Sammlungen entstanden so während der Höhepunkte des Kolonialismus im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die Problematik, welche der Präsentation unter diesen Umständen gesammelter Objekte inhärent ist, fasst Karp wie folgt zusammen; er legt dabei den Schwerpunkt der Objektaussagen auf den kolonialen Erwerbkontext, der in der Ausstellung quasi nie thematisiert wird:

“... exotic objects displayed in museums are there only because of the history of Western imperialism and colonial appropriation, and that the only story such objects can tell is the history of their status as trophies of imperial conquest.” (Karp 1991: 16)

Die bis heute anhaltenden ethischen Probleme beziehen sich nicht nur auf die oft gewalttätigen Raubzüge, aus welchen Expeditionsteilnehmer und Sammler als Eigentümer einer Vielzahl von Objekten hervorgingen, sondern auch auf die unzureichende Dokumen-

tation der Gegenstände, welche eine wissenschaftliche Bearbeitung erschwert (Tschirschky Ms. 1994: 13).

Die politische Macht der Museen zeigte sich schon in den Ausstellungen der Kolonialzeit. Ein extremes Beispiel sind die Menschenschauen (Oettermann 1989, Voges 2001: 308ff.), in denen der Alltag "Eingeborener" den Besuchern in möglichst authentischer Umgebung vorgeführt werden sollte. Schon die Möglichkeit selbst, Menschen auszustellen, weist auf die Dominanz und Macht der Ausstellenden über die Ausgestellten hin (Maxwell 1999: 2); sie als Manifestation "primitiver Kultur" auszustellen, gibt darüber hinaus ein extrem unausgeglichenes Machtverhältnis preis und deutet eine Einstellung an, die von Überheblichkeit und Rassismus geprägt ist. Die Inszenierung zeigt diese Einstellung nicht nur, sondern "aktualisiert und legitimiert" (www: Bancel; Blanchard; Lemaire 2000) sie zudem.

Die Macht der Ausstellenden zeigt sich in der Möglichkeit zur Bewertung, die Macht und die Fähigkeit des Museums als Kontrollinstanz wird deutlich, indem Kategorien festgelegt werden können, nach denen die Wirklichkeit geformt, die Wahrnehmung geleitet werden kann. Sjørlev (1994: 180) gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass die Möglichkeit, Kategorien festlegen zu können, bereits impliziert, auch Kategorien ausschließen zu können, Kategorien und Inhalte, die negativ belegt sind, unausgesprochen zu lassen, zum Schweigen zu bringen. So bewirkt die veränderte Einstellung zum Kolonialismus und den kolonialen Sammlungsmethoden gegenwärtig meist ein Ausklammern des oft grausamen (Jones 1993: 214) Erwerbshintergrundes, das Verschweigen des historischen Zeitabschnittes, aus dem die Objekte stammen und den damals gängigen Erwerbspraktiken. Über ehemals zur Demonstration von "Zivilisiertheit" Ausgestelltes – im Gegensatz zu den "primitiven" Gegenständen, die im Leben fremder Gesellschaften eine Rolle spielten und die als Bestätigung und Legitimation der Kolonisierung fungierten – kann so ein Schleier des Schweigens gebreitet und den Dingen durch eine vollkommen unterschiedliche Konnotation eine andere Bedeutung zugewiesen werden, indem die Artefakte nun beispielsweise als Beleg handwerklicher Fertigungstechniken präsentiert werden.

Der Bedeutung einer Sammlung liegt die Annahme zu Grunde, dass die Eingliederung von Objekten in die institutionelle Umgebung eines Museums mit der Fähigkeit einhergeht, zu klassifizieren und authentisieren. Pearce stellt fest, dass so aus schlichten Bildern Kunstgemälde werden können, durch die Festlegung von Kategorien neue Klassifikationsprinzipien erstellt und den Gegenständen neue Betrachtungsweisen zugewiesen werden können (Pearce 1992: 240). Die Entscheidung über die Annahme neuer Sammlungsobjekte manifestiert einen Wert, der immer den Sammlungssystematiken der jeweiligen wissenschaftlichen Fachdisziplinen entspricht (Weschenfelder 1990: 181), durch die Kuratoren fixiert und durch deren Wissen legitimiert und autorisiert wird (vgl. Ramírez 1996: 22). Subjektivität und die gesellschaftliche Konstruktion von Wissen scheinen so "natürlichen" (Pearce 1992:

234) Auswahlkriterien zu weichen, die über die Annahme oder Ablehnung von Objekten entscheiden.

Durch die der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Sammlungen wird ein Bild kreiert, welches lediglich auf einem Teil der bestehenden Sammlungen beruht, und ein verzerrtes Bild dessen zur Schau stellt, was Museen tatsächlich sammeln und archivieren. Nur "Ausstellungswürdiges" wird zur Präsentation ausgewählt, wobei die Auswahl auf einem kuratorischen Prozess beruht, der den Gegenständen Bedeutung und Aussagefähigkeit zuweist. So wird Widersprüchliches, Unvollständiges, Peinliches oder Eigentümliches in den Archiven belassen und auch neu Gesammeltes nach den bestehenden Kriterien bewertet und eingeordnet. Damit bleiben existente Werte und Bewertungen bestehen, auch wenn sie, wie Pearce zu bedenken gibt, aus historischen Relativitäten und subjektiven Einstellungen (Pearce 1992: 244) entsprungen sind.

Die Entscheidungen und der Prozess der Entscheidungsfindung findet ausschließlich im musealen Rahmen statt (vgl. Kap. 2.2.3), nichts der getroffenen Entscheidungen und Aushandlungen wird der Öffentlichkeit offenbart. Auch finanzielle Aspekte oder der Einfluss der Sponsoren wird von einer angenommenen Wissenschaftlichkeit überdeckt, Museen als Orte verstanden, die Wissen vermitteln, Wissen, welches als wahr angenommen wird, auch wenn dieses Bild der Wahrheit von Museumsexperten geschrieben wurde (Luke 2002: XIX). So entwerfen Museen in ihren Ausstellungen ein autoritäres Bild und teilen den Betrachtern mit, "what reality really is" (Luke 2002: 220, Marcus 1991: 11). Indem jedes Wissen nur eine Sicht der Dinge darstellt und die Kuratorin mit der Entscheidungsmacht ausgestattet wird, ihre Sicht der Wahrheit zu präsentieren, wird dieser sehr spezifischen Wahrnehmung der Wirklichkeit eine gültige Bedeutung verliehen – lediglich durch die Existenz der Ausstellung. So wird das Museum zu einem Rahmen, innerhalb dessen Geschichte erzeugt, Kulturen erklärt, Ästhetik definiert wird. Zudem werden Museen so zu wichtigen politischen Instanzen: sie transferieren Wissen nach außen, machen es der Öffentlichkeit zugänglich.

Durch die Repräsentation von Kultur, ebenso wie von Natur, Geschichte, Technologie oder Kunst kann Bedeutung konstruiert werden, was wiederum ein Wertesystem generiert sowie Praktiken und Ansichten etabliert. Ein Beispiel wurde von James Clifford (1991: 212-254) beschrieben, der verschiedene Museen analysierte, die mit unterschiedlichen Konnotationen Artefakte indigener amerikanischer Bevölkerungsgruppen ausstellten, und ihnen dadurch verschiedene Bedeutungsebenen zuwies.

Der Eindruck der Besonderheit, welcher hinsichtlich der Museen in der Öffentlichkeit existiert, zeigt sich auch im Verhalten der Besucher und entspricht einem ungeschriebenen Kodex, der den Eindruck entstehen lässt, Museen seien sakrale Orte, in denen man sich ehrfürchtig vor dem als wahr Dargestellten verbeugen müsse, dies nicht in Zweifel zu ziehen habe und sich in der Rolle als passiver Empfänger genügt (Schuck-Wersig; Wersig 1986: 25). Dieser Eindruck wird sicher durch die häufig überwältigende Architektur des

Museumsgebäudes schon beim Eintritt etabliert, wobei die Besucherin mit einer dominierenden Architektur konfrontiert wird, in welcher sie sich nicht nur verlieren kann und somit verschwindend unscheinbar wird, sondern welche eine Bedeutsamkeit und Wichtigkeit ausstrahlt, die sicher keinen animierenden Kontext für Zweifel und Fragen abgibt – ein Effekt, auf den hier nicht weiter eingegangen werden soll, der aber die Frage nach der Absicht oder besser dem Nutzen des nach außen transportierten Bildes musealer Institutionen aufkommen lässt.

Was nun genau in Ausstellungen geschieht, wie Bedeutung in Ausstellungen manifestiert wird, werde ich im Folgenden analysieren.

2.2 Die Ausstellung als museales Repräsentationsmedium

“The museum, [...] while seemingly representing objectively and empirically located contexts for the objects it displays, actually participates in the construction of these categories and in the numerous internal shifts and differentiations they are held to contain.” (Sherman; Rogoff 1994a: XI)

2.2.1 Präsentation

“Wer mit den Begriffen Authentizität, Unmittelbarkeit, Sinnlichkeit jongliert, der kann freilich nicht vorsichtig genug sein. Wer die Wahrnehmung von Objekten als ‘Wahr’-Nehmung ansieht und der Evidenz, der Vorstellung ‘alles zeigt sich eh von selbst’ das Wort redet, gerät schnell auf erkenntnistheoretische Abwege. Der visuelle Bereich birgt Probleme in sich, weil er die Fundamentalität eines direkten Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorganges suggeriert. Das verführt zur trügerischen Illusion der Selbstevidenz und der Partikularität von Erkenntnis, die – fixiert auf den Gegenstand – auf Deutung, Erklärung und Redimensionierung der Überreste verzichten zu können meint.” (Korff 1995: 30)

Materielle Artefakte werden, indem sie in den musealen Ausstellungskontext eingebunden werden, präsentiert, – gezeigt, dargeboten, gegenwärtig gemacht. Dies beinhaltet das Eingliedern in eine spezifische Realität, die nach eigenen Regeln funktioniert. Da jede Präsentation gleichzeitig eine innerhalb dieser Normen vorgenommene, individuelle Interpretation bedeutet, wird durch jede Ausstellung eine eigene Realität kreiert, die das Bild einer persönlichen Sichtweise vermittelt, sich an institutionellen Vorgaben orientiert, den geltenden wissenschaftlichen Forschungsstand spiegelt.

Der Akt des Zeigens, des Vergegenwärtigens von Inhalten betrifft stets nur einen oder einige wenige der vieldeutigen Inhalte der Dinge, die von Hinweisen auf die sozialen, politi-

schen, ökologischen, bis zu den kulturellen und religiösen – um die umfangreichen Bereiche zu bündeln – Zusammenhänge des ursprünglichen Gebrauchs reichen können (Waidacher 1996: 239). Jedoch sagt die Tatsache der Darbietung allein noch nichts darüber aus, welcher inhaltliche Aspekt akzentuiert wahrgenommen wird, dies geschieht durch die Präsentation in einem bestimmten Setting, in welchem die Artefakte für die Betrachterinnen aufbereitet werden, so dass diese nicht nur den Exponaten, sondern einer Ausstellung resp. eines konstruierten Bedeutungsrahmens, gegenüberstehen. So treffen in einer Ausstellung nicht nur auf der visuellen Ebene die Besucher mit den Objekten zusammen, vielmehr begegnet sich hier ebenso die lebensweltliche, kulturelle Prägung der Besucher und die Interpretationsvorgabe der Kuratorinnen und Ausstellungsmacher.

Ausstellungstypen

Ausstellungen können anhand unterschiedlicher Aspekte unterschieden werden: nach Ausstellungsgattung, der Art der Exponate, der Wirkungsabsicht auf den Betrachter oder der kontextuellen Orientierung.

Eine sehr allgemeine Unterscheidungsform von Ausstellungen ist die Einteilung nach Ausstellungsgattungen. Dabei differenziert Belcher nach Dauerausstellungen, Sonderausstellungen und Wanderausstellungen (Belcher 1991: 44-53). Dauerausstellungen werden einige Jahre unverändert gezeigt, die Präsentationsform muss daher auf Langlebigkeit ausgerichtet sein. Nicht nur der Inhalt sollte daher dauerhafte Aktualität besitzen, was z.B. durch besondere, rare Artefakte oder neu restaurierte und damit lange nicht gezeigte Artefakte erreicht werden kann. Der inhaltliche Bezug zum jeweiligen Museum ist meist schon dadurch gegeben, dass die Exponate aus den Sammlungsbeständen des Museums selbst stammen. Auch das Ausstellungsdesign sollte über die gesamte Dauer modern und originell erscheinen, klassisches Design wird hier als geeignet genannt. Es beinhaltet die Verwendung zeitloser Materialien wie Stein und Holz sowie moderner, jedoch nicht zu dominanter Farben, die eine eindeutige und offensichtliche Datierung des Aufbaus ausschließen. Sonder- oder Wechselausstellungen, welche zeitlich begrenzt, nur für einige Monate in ihrer bestehenden Form präsentiert werden, bieten im Gegensatz zu den Dauerausstellungen die Möglichkeit, auf aktuelle Geschehnisse zu reagieren und so in geringem zeitlichem Abstand auf Aktuelles einzugehen. Entscheidend ist auch, dass Sonderausstellungen ein Forum sein können, Neues, Innovatives auszuprobieren, neue Techniken einzusetzen, Präsentationsformen zu testen und zu bewerten, um daraus für weitere Projekte Erkenntnisse zu gewinnen. Auch wenn Belcher "*special exhibitions*" (1991: 51ff.) eine eigene Kategorie zuweist, sind diese Merkmale m.E. auch im hier verstandenen Sinne wechselnder Ausstellungen zu verstehen: Sie führen hochwertiges Ausstellungsmaterial zusammen und geben so Wissenschaftlern und Interessierten die Möglichkeit, Artefakte aus verschiedenen Sammlungen versammelt zu sehen, um

z.B. Vergleiche anzustellen. Diese Ausstellungen werden durch intensive Öffentlichkeitsarbeit bekannt gemacht, was auch die veranstaltenden Museen ins Gespräch bringt. Wenn eine Sonderausstellung nun in gleicher Form in einem weiteren Museum gezeigt wird, wird sie zur Wanderausstellung und bietet so einem größeren Publikumskreis Zugang. Durch die Zusammenarbeit verschiedener Institutionen werden auch finanzielle Aspekte relevant; indem sich verschiedene Häuser an der Finanzierung beteiligen, kann die Präsentation entsprechend umgesetzt und evtl. auch eine umfassendere Anzahl von Leihgaben zusammengetragen werden.

Eine Differenzierung nach der Art der ausgestellten Exponate in Ausstellungen unterscheidet zwischen Kunstwerken, geschichtlichen oder archäologischen Gegenständen, die nicht mehr im Gebrauchskontext stehen und an denen historische Vorgänge oder Tatsachen vergegenständlicht werden, naturkundlichen Gegenstände, technischen Dinge, was sowohl die zeitgenössische als auch historische Technik betrifft sowie Ethnografika.

Auch wenn man primär von der Präsentation der unterschiedlichen Objektarten in den entsprechenden Museen ausgehen sollte, so dass etwa die Ausstellung von Kunstwerken in Kunstmuseen, Objekte aus vergangenen Epochen in historischen Museen, Ethnografika in Völkerkundemuseen ausgestellt würde, wird gezeigt werden, dass eine derartige Zuweisung nicht stets getroffen werden kann und dass dies ein entscheidendes Kriterium ist, welches die Bedeutung der Dinge beeinflusst.

Auch die Wirkungsabsicht ist ein Unterscheidungsmerkmal, welches Belcher (1991: 59-63) thematisiert. Dabei wird die Art der Objektpräsentation und die Wirkungsabsicht der Exponate in Beziehung gesetzt und unterschieden zwischen emotionalen und didaktischen Ausstellungsformen. Ästhetische und evokative Ausstellungen werden dem Typ emotionaler Ausstellungen zugewiesen; dabei stehen in ersteren Ästhetik und Schönheit im Vordergrund, dies soll die Betrachter emotional ansprechen. Aus diesem Grunde werden die Dinge auf angenommen neutraler Weise präsentiert: sie stehen vor unauffälligem Hintergrund und nicht in unmittelbarer Nähe zu anderen Exponaten. Sie sollen so für sich alleine wirken und die visuelle Ablenkung soll dabei möglichst gering gehalten werden. Die zu den Dingen arrangierten Objektlabels enthalten nur sehr wenige Informationen, dies entspricht der Absicht, keine Interpretationen vorzugeben, damit die eigene, weitmöglichst unverfälschte Wirkung der Gegenstände zur Geltung kommen kann und der emotionale Effekt nicht durch interpretative und didaktische Mittel überlagert wird. Evokative Ausstellungen zählen ebenfalls zur Kategorie emotionaler Ausstellungen. Der menschliche Faktor ist hierbei relevant, eine angestrebte inhaltliche Identifikation soll vor allem dadurch erreicht werden, indem Alltägliches thematisiert wird, Themen, die im Leben jedes Menschen eine Rolle spielen, um als Vergleichsbasis zu dienen. Der Autor vermutet, dass die erfolgreichsten evokativen Ausstellungen szenische Darstellungen sind, die Handlungen und Erfahrungen in figurativen Gruppen und Dioramen zeigen (Belcher 1991: 61). Dabei soll die Betrachterin zumindest

teilweise in die Situation eintreten und sich in die Situation hineinversetzt fühlen können. In didaktischen Ausstellungen steht die Bildungsabsicht im Zentrum (vgl. John; Thinesse-Demel 2004), der Besucher soll ermutigt werden, Interesse und Aufnahmebereitschaft zu entwickeln. Der Einsatz interpretativer Mittel reicht dabei von weiteren Gegenständen über Grafiken bis zu Texttafeln oder Computeranimationen. Die Schwierigkeit hierbei besteht darin, Erklärungen und Interpretationen so gering wie möglich zu halten, um die Exponate nicht in den Hintergrund zu verbannen. Diese Schwierigkeit erkannte George Brown Goode bereits 1874: "An efficient educational museum may be described as a collection of instructive labels, each illustrated by a well-selected specimen" (zit. in: Kohlstedt 1991: 306).

In der Kategorisierung von Waidacher (1996: 463f.) findet sich die Unterscheidung objektzentrierter und konzeptorientierter Ausstellungen bzw. eine kombinierte Form dieser beiden Kategorien. In objektorientierten Ausstellungsformen gilt die individuelle Anordnung der Objekte, so dass sie je für sich wahrgenommen werden können. Die entsprechende Gestaltung der Räume mit Wandfarben, die hinsichtlich der optimalen Wirkung der Werke gewählt wurden, oder die spärliche Beschriftung sollen eine möglichst eigene, kontextlose Wahrnehmung der Dinge erreichen, in dem sich die Gestaltung den Dingen unterordnet – die in Kunstmuseen oder Kunstaustellungen übliche Präsentationsform. Durch die Betonung des Konzeptes und des Zieles der Vermittlung eines bestimmten Themas wird der Einsatz von technischen Mitteln denkbar und unterstützend als Erläuterungshilfen einsetzbar. Dazu zählen Grafiken und Tafeln ebenso wie der Einsatz von digitalen Medien und Computern. Die Kombination der beiden Ausstellungskategorien, die Darstellung von Konzepten mit Hilfe von Objekten, betont die thematische Ausrichtung und stellt die Vermittlung von Inhalten ins Zentrum. Ausgestellt werden Objekte, durch die sich Inhalte nachzeichnen lassen, sie werden dabei visuell unterstützt von anderen Objekten sowie diversen Präsentationsmitteln und Materialien, um die Vermittlung des Themas zu erleichtern – eine Art der Präsentation, die aufgrund des Erklärungsbedarfs besonders in Natur-, Kultur- und Geschichtsmuseen zum Einsatz kommt.

Die hier von Waidacher getroffene Unterscheidung von objekt- und konzeptorientierten Ausstellungen trifft hinsichtlich völkerkundlicher Ausstellungen einen wichtigen Aspekt: Die Präsentation ethnografischer Objekte mit der Betonung des Objektcharakters und dem Ausschluss erklärender Medien hebt die ästhetische Qualität der Artefakte hervor, ignoriert funktionale und soziale Zusammenhänge – als Folge entsteht eine ethnografische Kunstaustellung. Wenn jedoch ein bestimmtes Thema im Mittelpunkt der Ausstellung stehen soll, werden die Exponate als Anreiz eingesetzt, die Betrachter für das zu vermittelnde Thema zu interessieren – eine themenzentrierte Ausstellungsform, welche die Objekte lediglich als Mittel zum Zweck einsetzt. Beide der hier angesprochenen Positionen sind extrem in ihrer Ausrichtung, die im einen Falle nur auf das Objekt und keinerlei Informationen gerichtet ist, im anderen Falle nur auf die Vermittlung von Inhalten abzielt und die Objekte zu Stati-

sten degradiert. Auf diese Unterscheidung von Kunst und Kultur bzw. der Präsentation und Repräsentation von Kunst oder Kultur wird noch ausführlich einzugehen sein.

Abschließend gebe ich hier die unterschiedlichen Ausstellungstypen wieder, wie sie Scholze (2004) in ihrer Dissertation definiert. Sie unterscheidet dabei vier Erscheinungen: Klassifikation, Chronologie, Inszenierung und Komposition. Ich werde diese im Folgenden zusammengefasst darstellen, da sich diese teilweise im empirischen Teil der Ausstellungsanalysen wiederfinden.

Mit dem Ausstellungstypus der Klassifikation ist hier ein Ausstellungsaufbau gemeint, der sich durch die Gestaltung typologischer Reihen auszeichnet. Dabei werden die Reihen durch Objektklassen gebildet und geordnet (Scholze 2004: 82ff.). Innerhalb der Objektklassen soll die vergleichende Betrachtung der Ähnlichkeiten sowie Unterschiede und Schlussfolgerungen möglich gemacht werden, das einzelne Objekt wird dazu auf seine funktionalen Eigenschaften reduziert. Es existiert keine Vermittlung kontextualisierender Informationen, da davon ausgegangen wurde, alle relevanten Informationen durch den Vergleich erschließen zu können. Trotz der geometrischen Vitrinenreihen entstand durch die Masse an Artefakten ein Eindruck von Überfüllung und Unübersichtlichkeit. Die individuelle Objektbedeutung wurde hierbei als irrelevant betrachtet, der Kontext bleibt unerwähnt. Die Objekte stehen im Zentrum, durch die Eingliederung in die Objektklassen wird die Vermittlung der Inhalte vergleichend angestrebt, Entwicklungen sollen aufgezeigt und Abweichungen verdeutlicht werden. Diese Art der Präsentation war auch im 19. Jahrhundert noch zu finden und erhielt sich in der ursprünglichen Form im *Pitt Rivers-Museum*.

Die chronologische Ausstellungsweise findet sich üblicherweise in historischen Ausstellungen, in denen eine chronologische Abfolge sichtbar gemacht werden soll (Scholze 2004: 28). Dabei werden die Objekte in eine Chronologie eingefügt, welche sich in erster Linie auf abstrakte Inhalte bzw. Fakten bezieht und anhand der Gegenstände bestätigt und authentifiziert werden soll (ebd.: 122ff.). Die Dinge beschränken sich somit ausschließlich auf den Zweck der Einbindung in die Chronologien und werden darauf reduziert, die Richtigkeit und Objektivität der Inhalte zu illustrieren. Ausstellungstexte sind in diesem Zusammenhang von entscheidender Bedeutung, da ihnen die Funktion zukommt, Inhalte zu transportieren. Es wird deutlich, dass die Präsentation hierbei immer eine Interpretation des entsprechenden Themas wiedergibt, in welchem sich auch die derzeit geltende Geschichtsschreibung spiegelt.

Bei der auf Inszenierungen basierende Ausstellungsweise spielt die Ausstellungsarchitektur eine relevante Rolle, da durch die Raumkonstruktionen, die szenischen Raumarrangements, Bedeutung konstituiert wird (Scholze 2004: 192ff.). Informationen werden in szenischen Arrangements umgesetzt, dabei sollen die Inhalte ohne textliche Beschreibungen visuell und sinnlich wahrgenommen werden können, Tatsachen rekonstruiert, erlebbar und vorstellbar gemacht werden. Die Authentizität liegt jedoch ausschließlich bei den Ausstel-

lungsobjekten, sie definieren die szenischen Arrangements, sie leiten die Wahrnehmung der Betrachterinnen, sie konstituieren die Szenen, verlieren jedoch im Kontext der Konstruktion ihre individuelle Aussage, werden als Einzelobjekte austauschbar. Dies geht mit der Intention einher, dass mit dem Nachbau einer an der Wirklichkeit angelehnten Szene der Kontext des Dargestellten im Zentrum steht und vermittelt werden soll. Dabei verliert sich die Grenze zwischen Inszenierung und Realität sowie von Wissenschaftlichkeit und Fiktion (ebd.: 196).

Die Komposition als gestaltendes Mittel entstand durch den experimentellen, den künstlerischen Umgang mit den Objekten. Dabei werden die Ausstellungsräume so gestaltet, dass in ihnen und durch sie auf eine Auseinandersetzung oder Thematik verwiesen werden kann, dass sie kontextualisierende, gliedernde und erläuternde Funktion übernehmen (ebd.: 258). Indem der Raum zum künstlerischen Mittel wird, lässt sich eine räumliche und ästhetische Erfahrung konstruieren, die zur Auseinandersetzung mit bestimmten Inhalten anregt. Die Objekte, welche im Raum arrangiert werden (vgl. Hillier; Tzortzi 2006), sollen sich in diesen einfügen und mit ihm verbinden, es wird dabei davon ausgegangen, dass die Objekte den Betrachern bekannt sind und das fremde, das neue Element durch die Präsentation etabliert wird. Hierbei kommt die subjektive Haltung der Gestaltenden zum Tragen, welche auf die jeweiligen abstrakten Inhalte und Themen verweist und sie ihrer Einstellung entsprechend arrangiert. Zentral dabei ist die Tatsache, dass der originale Zusammenhang der Objekte aufgelöst wird und die Gegenstände in dem neuen, durch die Raumgestaltung etablierten Zusammenhang ihre Bedeutung erhalten.

Hierbei wird erkennbar, dass den einzelnen Objekten unterschiedliche Relevanz und Bedeutung zugewiesen wird, je nach der Intention, die Betonung auf die Dinge selbst zu legen oder ein Thema zu illustrieren, ein Arrangement zu authentifizieren oder auf Bedeutungszusammenhänge hinzuweisen.

2.2.2 De- und Rekontextualisierung

“The *making* of meaning in museum classification and display is mystified as adequate *representation*.” (Clifford 1988: 220)

Der Prozess der Musealisierung (vgl. Sturm 1990: 99, Weschenfelder 1990: 180) beginnt mit der Veränderung des Sinnzusammenhangs: die Gegenstände werden aus ihrem originären Lebensumfeld entfernt, ihrer Repräsentanz und funktionalen Bedeutung beraubt und verlieren ihren unmittelbaren Bezug zu traditionellen Symbolisierungsweisen. Ich möchte nicht soweit gehen zu sagen, dass der originäre Teil der Bedeutung verloren geht, ist er doch immanenter Aspekt des Objektes, eventuell sogar ersichtlich anhand des Alters oder von Gebrauchsspuren. Der Gebrauchskontext jedoch, der das materielle Artefakt in seiner inhärenten Funktion verortet, dem materiellen Artefakt seinen Sinn gab, seine Daseinsbe-

rechti gung begründete, ist unwiederbringlich verloren.

Wenn Gegenstände als sammlungswürdig ausgewählt, von ihrem ursprünglichen Ort entfernt und in eine Sammlung integriert werden, erscheinen sie zunächst lediglich als physische Dokumente, die durch den Verlust unverständlich, fremd und erklärungsbedürftig erscheinen (Brock 1990: 54, Fliedl 1990: 171). Die verloren gegangene oder überlagerte Bedeutung, welche die Folge von räumlicher, zeitlicher oder kultureller Veränderung ist, wird durch einen neuen Sinnzusammenhang, neue Gebrauchs- und Wahrnehmungsweisen ersetzt – dies ist der entscheidende Prozess, der durch die Musealisierung vonstatten geht. Die Ordnung, welche dem neuen Sinnzusammenhang zu Grunde liegt, wird infolge darüber entscheiden, welches die primäre Bedeutung des Artefaktes sein wird.

“Die ursprüngliche, tatsächliche historische oder an anderem Ort befindliche Wirklichkeit ist für immer vergangen oder anderswo. **Sie kann niemals naturalistisch rekonstruiert werden.** Die museale Ausstellung ist immer nur eine an unsere Gegenwart und Örtlichkeit gebundene Form der Interpretation.”
(Waidacher 1996: 234, Hervorhebung Waidacher)

Waidacher spricht hier von einer Interpretation, welche die Objekte durch die Bedeutungstransformation während ihrer Existenz erfahren: Durch die Möglichkeit, in verschiedene Ausstellungen und Präsentationsformen eingebunden zu werden, gehe die Verflochtenheit epistemologischer Lesarten weiter, wobei es Saumarez Smith (1989: 12) wichtig ist, darauf hinzuweisen, dass Museen keine neutralen Orte sind und sich die Objekte der musealen Umgebung keinesfalls auf vor Umdeutung sicherem und neutralem Boden befinden.

Ein immer wieder genannter Grund, welcher der Musealisierung zu Grunde liegt, ist das Bewahren vor Veränderung und Verlust. Die Dinge werden der Abnutzung entzogen, eine weitere materielle Veränderung damit verhindert; das Andenken und die Erinnerung soll durch den repräsentierten Zusammenhang von Gegenstand und Verwendung geschaffen und wach gehalten werden. Der Aspekt des Verweisens auf die Vergangenheit und damit dem Bewahren vor dem endgültigen Vergessen bezieht sich auf Kleins Formulierung zur Funktion des “Alten Objektes” in der “neuen Welt” (Klein 2004: 48) und weist damit auf jenen Bruch hin, welcher unlösbar mit der Dekontextualisierung im Musealisierungsprozess verbunden ist. Wenn man hierzu bedenkt, dass die Veränderung durch konservieren und archivieren aufgehalten werden soll, wird die Unmöglichkeit dieses Unterfangens überdeutlich.

So sind ethnografische Artefakte, die in völkerkundlichen Ausstellungen präsentiert werden, nicht von Beginn an ethnografische Ausstellungsartefakte, sondern werden erst zu diesen gemacht, indem sie gesammelt, selektiert und beschrieben werden als materielle Dokumente, in denen sich kulturelle Phänomene des ehemaligen Gebrauchskontextes widerspiegeln, die als Repräsentanten für eine fremde, unbekannte Kultur, Lebenseinstellung und

Werthaltung stehen. Die kulturellen Inhalte sollen durch die materielle Manifestation ethnografischer Artefakte darstellbar gemacht werden. Daraufhin wird die Rekontextualisierung der Artefakte so ausgerichtet, dass sie den Zweck der Ausstellung, die beabsichtigte Interpretationsrichtung unterstützen. Doch auch wenn die Objekte auf deren ehemaligen Gebrauchskontext verweisen, hängen die Vermittlungsinhalte und die Wirksamkeit der zu kommunizierenden Inhalte zu einem wesentlichen Teil von Selektion und Präsentationsgestaltung ab.

Die Einführung der Objekte in das museale Ordnungssystem bezieht sich auf einen neuen, wissenschaftlichen Bewertungszusammenhang (Korff; Roth 1990a: 19), welcher anstelle der zuvor geltenden Traditionen und kulturellen Verweise tritt. Die wissenschaftlichen Inhalte lösen die originären ab, dies kann soweit gehen, dass traditionelle Verbindungen fast vollständig zum Verschwinden gebracht werden. Sturm weist hierzu darauf hin, dass die zunehmende Entfernung der Bedeutungszuweisung vom ehemaligen Kontext eine umso größere Unverständlichkeit zur Folge habe und durch ein Mehr an Interpretation auszugleichen versucht werde (Sturm 1991: 42). Die Autorin sieht in der wissenschaftlichen Vermittlung den Versuch, innerhalb des verfremdenden musealen Kontextes einen Teil der ursprünglichen Bedeutung wiederherzustellen. Die Fachwissenschaft etabliert und kontrolliert so den musealen Diskurs, der sich, basierend auf dem aktuellen Wissensstand der Disziplin, an – vermeintlich – objektiven Kriterien orientiert (Treinen 1990: 162), dementsprechend deutet und diese innerhalb der Ausstellungen an das Publikum weitergibt.

Gleichzeitig mit dem Prozess der Musealisierung vollzieht sich für das Objekt der Austritt aus dem Fortschreiten der Zeit. Das museale Umfeld versucht, die Objekte in ein historisches Vakuum einzugliedern, in dem die Zeitveränderung als nichtexistent definiert wird. In einem zeitlosen musealen Kontext, in dem das Objekt abgetrennt von seinem originären Zeitrahmen besteht, kann es unabhängig von seinem historischen Lebensumfeld begriffen werden. Dinge, die nun Zeugen ihrer Zeit sind, ihre Zeit bezeugen und repräsentieren können und dies im Ausstellungskontext auch sollen, werden mit dem zu zeigenden historischen Kontext in das Zeitvakuum eingegliedert, so bleiben die darzustellenden historischen Hinweise unveränderlich erhalten, das Artefakt wird “in totem Zustand am Leben” erhalten (Sturm 1991: 106, vgl. ebenso Underwood 1993: 380). Sturm spricht weiterhin von dem Effekt der gefügig, kontrollierbar und “gleich-gültig” (Sturm 1991: 106) gemachten Objekte; letzteres dient als Hinweis auf die Austauschbarkeit gültiger Definitionen und zeigt überdeutlich die verändernden Vorgänge der Dekontextualisierung. In Folge der nun offen zu besetzenden Gültigkeit zeichnen sich verschiedene Möglichkeiten der Zuschreibung von Bedeutungsinhalten ab, die von illustrativen Dokumenten bis zu religiösen Symbolen reichen können. Die wissenschaftlich determinierte Bedeutungsgrundlage verleiht so einen gültigen Rahmen, verschweigt jedoch alles, was über diese Ordnung, diesen korrekten, genau festgelegten Zustand hinausgehen könnte: Doppeldeutigkeiten, Zweifel, Eurozentris-

mus, kolonialer Sammlungshintergrund etc. – d.h. die Rekontextualisierung findet unter einer bestimmten Sichtweise statt und gibt den Definitionsrahmen vor, in dem die Dinge zur Nach-Sicht angeboten werden.

2.2.3 Selektion

“Museum professionals must be conscious about what they do and why, and they should inform the public that what it sees is not material that ‘speaks for itself’ but material filtered through the tastes, interests, politics, and state of knowledge of particular presenters at a particular moment in time. The museum must allow the public to know that it is not a broad frame through which the art and culture of the world can be inspected, but a tightly focused lens that shows the visitor a particular point of view.” (Vogel 1991: 201)

Vom Erwerb der Objekte bis zur Präsentation in der Ausstellung werden verschiedene Selektionsstufen durchlaufen. Diese umfassen Bereiche, die von der Art des Museums bis hin zu subjektiven Präferenzen der Kuratoren reichen (vgl. S. 48). Durch die Auswahl wird ein entsprechendes Bild geformt, welches dann durch die Ausstellung vermittelt wird. Einige wichtige Selektionsstufen werde ich im Folgenden darstellen.

Anhand der Art des Museums wird die grundlegende Entscheidung darüber getroffen, welche Dinge gesammelt oder als Sammlung übernommen werden: dabei wird nicht nur differenziert zwischen Völkerkundemuseen, Naturkunde- oder Kunstmuseen, sondern auch zwischen sich unterscheidenden Sammlungsschwerpunkten. Hierbei kann es durchaus zu Überschneidungen kommen, es ist z.B. vorstellbar, dass sowohl Kunst- als auch völkerkundliche Museen afrikanisches Kunsthandwerk sammeln, wobei Kunstmuseen die künstlerisch-ästhetischen Aspekte kunsthandwerklicher Artefakte vermutlich mehr betonen würden als Völkerkundemuseen, welche wohl mehr auf die Entwicklung der Herstellungs- und Verarbeitungstechniken sowie die sich verändernden symbolischen Bezüge achten würden.

Alles, was in eine Sammlung aufgenommen wird, ist das Ergebnis eines Selektionsprozesses. Der Sammler entscheidet darüber, was er für eine Sammlung auswählt und was er ablehnt. Die Auswahl der Objekte besitzt eine repräsentative oder metaphorische Beziehung bezüglich des Umfeldes, aus dem sie entstammen. Es entsteht die Illusion, die selektierten Objekte seien eine adäquate Repräsentation ihrer Lebenswelt bzw. ihres kulturellen Umfeldes, welches sie möglichst in Gänze abbilden sollen. Die Einheit der Sammlung wird zu einem Abbild dessen, was unter dem Sammlungsthema zu verstehen geglaubt wird (Pearce 1992: 38). Dabei können die Themen variieren nach ethnischen, geografischen, historischen, ästhetischen etc. Aspekten oder der Zugehörigkeit zu sozialen Ereignissen, religiösen Phänomenen, Herstellungsmaterialien, Herstellern etc. sowie der Konjunktur der Themen (Doering; Hirschauer 1997: 282), was in gleichem Maße für die Selektion der Ausstellungs-

gegenstände aus einer Sammlung zutrifft. Pearce beschreibt einen zweifachen Selektionsprozess, den die Gegenstände durchlaufen, bis sie im Museum angekommen sind; dies trifft dann zu, wenn die Sammlung von einem Museum angekauft oder übernommen wird:

“... museum objects are created by the act of collecting, usually twice over – firstly through the choices of the individual collector, and secondly, by the willingness of a museum to take the collected assemblage for reasons which have to do with its perceived aesthetic, historic or scientific value.” (Pearce 1992: 7)

Die museale Selektion in Abhängigkeit zu den Werten der Objekte wird von Waidacher (1996: 148ff.) beschrieben, dabei sieht er die sich stets wandelnden Werte determiniert durch Wissensaspekte, die den Informations- und Dokumentationscharakter ausmachen, die Anschauung über symbolischen und ästhetischen Wert sowie kulturellen Bezugswerten hinsichtlich Geschichte, Kultur und Tradition. Diese Werte sind kulturell geprägt, eingebunden in die jeweils geltenden historischen Diskurse, unterliegen permanenter Veränderung und bestimmen die sich so in stetem Wandel befindlichen Auswahlkriterien musealer Objekte mit.

Eine Auflistung möglicher, sicherlich mitentscheidender Selektionskriterien findet sich ebenfalls bei Waidacher (1996: 160) und setzt sich aus dem Erinnerungswert zusammen, der auf den Kontext verweisen soll, dem historischen Wert als Verbindung zu einer definierten historischen Epoche, dem Alterswert, der den Aspekt der Vergänglichkeit beinhaltet, dem Seltenheits-, Gebrauchs- sowie Kunstwert. Unberücksichtigt bleiben hier persönliche und subjektive Vorzüge sowie pragmatische Überlegungen zu finanziellen Aufwendungen oder durch Größe und Gewicht bedingte Transportprobleme.

Die Selektion der Ausstellungsobjekte gründet auf den qualitativ und konservatorisch hochwertigsten Objekten, zudem entscheidet das Stilempfinden der Kuratorin ebenso mit wie die Repräsentativität der Gegenstände hinsichtlich des Ausstellungszieles (Vossen et al. 1976: 201), wobei sich repräsentative Objekte für Raabe (2003: 51) dadurch auszeichnen, dass eine Dokumentation besteht, durch welche der kulturelle Kontext der Gegenstände einfach nachvollzogen werden kann und so für eine Ausstellung leicht verfügbar ist.

Wichtige weitere Aspekte sieht Waidacher (1996: 162) in der Echtheit und Authentizität, wobei sich der erste Punkt auf die Frage bezieht, ob der Gegenstand original ist und es sich nicht um eine Nachbildung handelt und der zweite Aspekt sich auf die Echtheit der inhaltlichen Aussage bezieht, welche die Verbindung darstellt zwischen der materiellen und inhaltlichen Komponente. Interessant ist die von Waidacher aufgelistete Analyse (Waidacher 1996: 163), welcher die materiellen Gegenstände vor der endgültigen Archivierung unterzogen werden, um sie schließlich als “Träger der Musealität” anzuerkennen. Dieser Prozess schließt ihm nach mit einer axiologischen Bewertung ab, welche nach der Position fragt, die die Artefakte sowohl im Kontext der Untersuchten als auch der Untersuchenden einnehmen. Dieses Kriterium scheint mir nicht nur hier, sondern generell das entscheidende

zu sein, denn es bezieht sich nicht nur auf die – angenommene – Bedeutung in der originären Kultur, sondern gleichwertig auf die Bedeutungszuschreibung der sammelnden und ausstellenden Gesellschaft.

Die Selektion der Ausstellungsobjekte aus den bestehenden Sammlungen wird definiert durch die Art der Ausstellung und deckt sich mit dem bereits Dargestellten: Eine objektbetonte Konzeption wird von Formalem, Äußerlichem und Ästhetischem mehr bestimmt als eine kontext- oder ideenorientierte Ausstellungsweise, die von der Bedeutung der Dinge ausgeht und auf die Illustrationsfähigkeit zu einem festgelegten Thema bedacht ist; die Gegenstände wirken in letzterem Fall als Belege kultureller Inhalte und unterstützend als Erkenntnis- und Verstehenshilfe für die Besucher. Welche Artefakte sich als Exponate in den Ausstellungsräumen wiederfinden, hängt auch von der thematischen Aktualität ab und reagiert auf politische Ereignisse ebenso wie auf Gedenkdaten. Weiterhin würde ich der Bekanntheit der Objekte einen Einflussfaktor einräumen, durch den die Öffentlichkeit angesprochen und zu einem Besuch bewogen werden soll.

Die Museologie als wissenschaftliche Disziplin stellt komplexe Anforderungen, die über die jeweils unterschiedlichen, je nach Objektgruppen zuständigen Fachwissenschaften hinausgehen (Waidacher 1996: 150f.). Die Quellen museologischer Erkenntnisse hängen ab von der physischen, äußeren Erscheinung, dem Material, der Authentizität und den kontextuellen Verbindungen. Zu den Verstehensquellen gehören ebenfalls unabdingbar abstrakte, evtl. mündlich weitergegebene Informationen, des Weiteren schriftliche und kontextuelle Quellen.

Die Subjektivität, welche in diesem komplexen Prozess sicherlich eine entscheidende Rolle spielt, bestimmt nicht nur die Zusammenstellung der Sammlungen, die Entscheidung über den Ankauf oder die Übernahme einer Sammlung bzw. über die Aufnahme weiterer Teile zu bestehenden Sammlungen mit, sondern tritt auch dann wieder auf, wenn es um die Selektion einzelner Objekte oder Objektgruppen für eine Ausstellung geht. Eine Vielzahl von Aspekten kann hier zum Tragen kommen, seien es persönliche Erfahrungen im Umgang mit einigen Artefakten, eine schon vorliegende Recherche, welche das Erstellen der Begleitinformationen erleichtern kann, die Auffälligkeit des Aufbewahrungsortes im Archiv bis zu schlichten farblichen Effekten. Damit wären in verschiedenen Schritten subjektive Selektionsprozesse involviert, was den Besucherinnen in den seltensten Fällen bewusst sein dürfte, denn präsentiert wird ein wissenschaftlich-objektives Bild.

Vossen et al. weisen zusammenfassend auf die Veränderung hin, welche das durch die selektierten Objekte entstehende Bild des originären Kontextes durchläuft, und machen gleichzeitig auf die Rolle des Besuchers aufmerksam:

“Das Dilemma liegt darin, daß bereits bei der Anlage der alten Sammlungen in der Regel die technologisch gesehen besten oder die aus dem Rahmen fallenden Stücke der Durchschnittsware vorgezogen worden sind. Schon deshalb sind die

herausragenden Stücke in den Sammlungen gewöhnlich überproportional vertreten.

Werden daraus wieder die Spitzenstücke ausgestellt, ergibt sich zweifellos ein verfälschtes Bild der ursprünglichen Situation. Diese Tatsache kommt allerdings in den bisherigen Ausstellungen nur selten zum Ausdruck, fast nie werden die Besucher direkt darauf hingewiesen.“ (Vossen et al. 1976: 201)

Eine ethnografische Sammlung zu präsentieren, folgt, ebenso wie die Beschreibung von Erfahrenem und Beobachtetem in ethnografischen Texten, der Selektion, Sammlung und Dekontextualisierung aus dem ursprünglichen Umfeld und der Rekontextualisierung in einem neuen Kontext, in welchem neue Wertmaßstäbe angelegt werden. Die Werte orientieren sich typischerweise an dem, was als traditionell (Clifford 1988: 231) angesehen wird und anhand dessen der Wert etabliert wird. So wird der natürliche, zeitliche Ablauf unterbrochen und eine historische Momentaufnahme einer Kultur erhalten. Ethnografische “Wahrheiten”, textlich verfasst oder visuell präsentiert, sind folglich stets voreingenommen und unvollständig (Clifford 1993b: 111).

Im folgenden Abschnitt werde ich thematisch an die Verfälschung der Ausstellungsinhalte anschließen, und versuchen, den Strategien der “Wirklichkeitsproduktion” etwas näher zu kommen.

2.2.4 Die Konstruktion von Wirklichkeit

“... die Objekte im Museum losgelöst vom ursprünglichen Symbol-, Sinn-, Lebens- und Funktionszusammenhang zu betrachten, verdeutlicht, wie leicht sich im Museum manche Dinge vergessen und ausklammern lassen. [...] durch die Einordnung in einen musealen Neu-Kontext, in ein ästhetisches System, [wird] das Bedrohliche, Gewaltsame, Schmerzhaftes der Objekte [abgewehrt und ausgegrenzt].” (Sturm 1991: 46)

Eine Antwort auf die Frage, wer die Autorität und Entscheidungsmacht über den Inhalt und die Gestaltung von Ausstellungen hat und nach welchen Kriterien entscheidet (Pearce 1999:26), ist zweifellos äußerst komplex. Das Museum basiert als wissenschaftliche Institution auf dem Wissen der Fachdisziplin und der Vermittlung durch die Fachwissenschaftlerinnen. Ausstellungen werden “apologetisch” (Muttenthaler; Wonisch 2000: 82) präsentiert – diese Aussage wird vor dem Hintergrund verständlich, dass sich Museen als wissenschaftliche Institutionen verstehen, für sich die Autorität beanspruchen, als wahr geltende Aussagen und richtige Bedeutungen zu vermitteln. Als Folge dessen sind die Zweifel über die Richtigkeit der Erläuterungen gering, es besteht wenig Anlass, diese zu hinterfragen.

Dies korrespondiert mit der Vorstellung des Ethnologen als Verfasser ethnografischer

Texte, dessen Rolle als “Wahrheitslieferant” lange Zeit nicht angezweifelt wurde. Dabei gründete die Autorität auf der Feldforschung (Marcus; Cushman 1982: 33), was dazu führte, dass kulturelle Beschreibungen und Argumente angegeben werden konnten, ohne auf die Umstände der Datensammlung näher einzugehen. Die Tatsache, mit Expertenwissen auf ethnografisches Material – Feldforschungsdaten ebenso wie Sammlungsobjekte – zuzugreifen, vermittelte das Bild einer objektiv-wissenschaftlichen, autoritativen Handlung, die den Experten bzw. Forscherinnen aufgrund des Umgangs mit dem Daten-Material zukam.

Im Falle der Völkerkundemuseen sind die Ethnologen für die Aushandlung der Inhalte mitverantwortlich, sie kontrollieren die Aussagen der zur Verfügung gestellten Informationen, indem sie sich selbst zu Sprechern der entsprechenden ethnischen Gruppen erheben, Aussagen weiterer Wissenschaftler hinzuziehen und so einen Diskurs etablieren, der von der ethnologischen Fachdisziplin determiniert wird, gleichzeitig aber durch die Selektion und Konstruktion eher fiktiven Charakter annimmt als einer wissenschaftlichen Aussage entspricht. Die Wissenschaftlerinnen werden in die Position versetzt, über die Wahrheit zu entscheiden, die von ihnen konstruiert wird. Durch die Absicht, die “Anderen” darzustellen, wird nicht nur lediglich ein subjektiv selektierter Bereich der repräsentierten Kultur vermittelt, sondern in gleichem Maße die Macht der Präsentierenden als konstruierende “Wissensmacht” (Muttenthaler; Wonisch 2000: 110) offenbar. Diese konstruierten subjektiven Ansichten schließen kontroverse Diskussionen, gegenwärtige Forschungen, neue Ansätze, Machtverhältnisse (Scrive 2001: 151) und in der Mehrzahl der Fälle die Ausgestellten selbst aus. Wer den Ausgestellten im Museum seine Stimme verleiht, was diese Stimme verlauten lässt und ob Angehörigen der ausgestellten Kulturen selbst eine Stimme übertragen wird, obliegt der Entscheidung des Museums.

Wenn nun die Museen als die Stimme der Anderen fungieren, wird ihnen die Macht über die Darstellung der anderen Kulturen übertragen, bzw. sie befinden sich in der dominierenden Position, selbst über die Zuweisung von Macht und Autorität hinsichtlich der Darstellung anderer Kulturen entscheiden zu können. Dass neben der Stimme der Ausstellenden meist keine weitere, deutliche Stimme vorhanden ist, entspricht der monografischen Form ethnografischer Texte, die durch die alleinige Autorität der Verfassenden konstruiert wird und den Eindruck von Wissen und Wahrheit vermittelt. Die Aufgabe der Ethnologin im ethnografischen Realismus war es, aufgrund ihres Über- und Einblickes in die fremde Gemeinschaft für die Anderen zu sprechen, den *native's point of view* einzunehmen und so aus der Sicht der Anderen darstellen zu können. Dabei wurde einerseits versucht, die Subjektivität der Ethnografin auszuklammern und andererseits die Subjektivität des Anderen zu manifestieren – beide Unterfangen scheiterten an der Umsetzbarkeit. Was blieb, war eine subjektive Stimme über die fiktiv konstruierte kulturelle Realität der Anderen. Die Stimme im Ausstellungskontext lässt sich jedoch nicht zuordnen, was mit den Angaben über die Ver-

fasser der Ethnografien immerhin eindeutig nachweisbar ist, so dass die Fragen danach, wer ausstellt, wer erklärt und interpretiert, an wen er oder sie sich richtet, welche Intention verfolgt wird und welche institutionellen Zwänge möglicherweise bestehen, keine Antworten erwarten lassen.

Die Tatsache, dass die Kommunikation zwischen den Ausstellenden und den Ausgestellten sowohl relevant sein kann für die Themenwahl als auch zur Vermeidung von Missverständnissen, stellt Jones (1993: 209f.) an zwei Ausstellungen dar: Zum einen an *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples* (vgl. Cameron 1987), welche 1988 im *Glenbow Museum* in Calgary stattfand. Die Lubicon Indians, die in die Umsetzung der Ausstellung nicht einbezogen wurden, riefen zum Boykott auf, da der Ölkonzern Shell nicht nur von der Regierung Land für Bohrungen erhalten hatte, welches zum Gebiet der Lubicon gehörte, sondern gleichzeitig als Hauptsponsor der Ausstellung auftrat. Die *Lubicon Lake Cree Indian Nation* warf dem Museum vor, gegenwärtige politische Themen zu ignorieren und historische Tatsachen zu verdrehen. Die zweite hier beschriebene Ausstellung wurde 1989 im *Thomas Burke Museum* der Universität Washington gezeigt: *A Time of Gathering: Native Heritage in Washington State* entstand durch Mithilfe Angehöriger der Ausgestellten indianischen Gruppen, welche in die Auswahl der Ausstellungsgegenstände einbezogen wurden und Einfluss hatten auf die Selektion der Themen. Aufgrund dieser Zusammenarbeit wurden aktuelle Einblicke z.B. in die Bildungssituation gegeben und eine Galerie indianischer Kunst erstellt. Diese Beispiele demonstrieren, dass durch den unzureichenden oder nicht stattfindenden Dialog zwischen den Ausstellenden und den Ausgestellten und die fehlende thematische Übereinstimmung nur vermittelt wird, was den Kuratorinnen wichtig erscheint, diese jedoch schlimmstenfalls über die relevanten Inhalte der Ausgestellten nicht ausreichend informiert sind oder relevante Informationen ausklammern.

Die Forderung der ausgestellten Kulturen an die Museen, die alleinige Entscheidungsmacht zurückzunehmen und eine unveränderte Stimme der Anderen zuzulassen, würde thematische Veränderungen bedeuten, die dem Interesse der Ausgestellten mehr Raum geben würden – andererseits könnten gerade diese Themen den Museumsträgern und Ausstellungsmacherinnen entgegenstehen, wenn es z.B. um Ethnozentrismus, Kolonialpolitik oder Sammlungs- bzw. Erwerbshintergründe gehen sollte, was zu Auseinandersetzungen zwischen beiden Seiten führen könnte. Die Stimme und Autorität nicht abzugeben wäre demnach aus Sicht der Kuratoren die einfachere und sicherere Handlungsweise hinsichtlich der eigenen Position.

Auch wenn sich die Kuratoren in der schwierigen Lage befinden, eine Vermittlerrolle einzunehmen zwischen unbekanntem Kulturen, aktuelle Themen und wissenschaftliche Forschungsergebnisse visuell verständlich so umzusetzen, dass jede Besucherin, auch ohne Vorwissen, einen Einstieg in das Thema findet und der Vermittlung aktueller Erkenntnis-

se folgen kann, sollte diese problemreiche Gratwanderung nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Entscheidung über die Selektion die Autorität zur Konstruktion und die Macht zur Bedeutungszuweisung ausmacht.

“None of these things is neutral. None is overt. All tell the audience what to think beyond what the museum ostensibly is teaching.” (Vogel 1991: 200)

Der museale Repräsentationsprozess kann nicht nur als Konstruktions-, sondern auch als Definitionsprozess gesehen werden; das Museum als Aushandlungsort kultureller Realitäten reflektiert über Bedeutungen und Werte, die sich bis in alltägliche Lebensbereiche fortsetzen können (Luke 2002: XIIIff.). Dabei wird die Vermittlung eines Wahrheits-Bildes benutzt, um über moralische Werte zu reflektieren und Bedeutung zu konstruieren.¹⁹ Dies erstreckt sich bis zur Etablierung eines kulturellen Wertesystems, dessen Inhalte sich auf die Meinungsbildung ebenso auswirken können wie auf praktische Verhaltensweisen, d.h. auf die Festigung oder den Abbau von Vorurteilen kann ebenso Einfluss genommen werden wie auf mögliche Präferenzen touristischer Urlaubsziele. So können Museen eine Rolle als Vermittlungsinstanzen für die Öffentlichkeit einnehmen, deren Museumsbesuch benutzt wird, das Meinungsbild zu prägen, auch wenn die Wahrheiten von Kuratorinnen und Museumsmitarbeitern erstellt wurde.

Zudem handelt es sich stets lediglich um einen Teil der Wahrheit: Indem die Dinge aus ihrem originären Kontext entfernt werden und den langwierigen Prozess durchlaufen, bis sie sich in einer Ausstellung wiederfinden, laufen vielfältigste Vorgänge ab, auf die bereits detaillierter eingegangen wurde: Die Gegenstände werden aus ihrer originären Umgebung entfernt, nachdem sie als sammlungswürdig erklärt wurden, die Umstände und Bedingungen des Erwerbs werden verschwiegen, sie werden an einem fremden Ort archiviert, restauriert, konserviert und in eine Sammlung eingebunden, aus der sie dann wieder entfernt werden, um in der Ausstellung präsentiert zu werden. Damit werden die Dinge zu Artefakten, die lediglich einen Aspekt – enthalten in und definiert nach dem Ausstellungsthema – repräsentieren, dies kann eine ethnische Gruppe sein, ein Objekttyp, ein kulturelles Phänomen. Was nun durch die Präsentation außen vor bleibt ist z.B. der Grund für die ursprüngliche Sammlungswürdigkeit, die Details zur Verwendung, den Aufbewahrungsort des Gegenstandes, involvierte Personen von Herstellern bis Ausstellenden. Der Erwerbkontext kommt in der Ausstellung nicht zur Sprache, die Besucher werden über den Ankauf, die Kosten und Umstände, unter denen der Handel stattfand, ebensowenig informiert wie über die Veränderung der Objekte durch die Restaurierung. Zudem wird nicht darauf hingewiesen, warum und in welcher Art und Weise die Artefakte, gestützt auf die Ausstellungskonzeption, selektiert und dargestellt werden, unter welchen Bezeichnungen und innerhalb welcher Ausstellungsbereiche sie eingegliedert werden, welche Erläuterungen gegeben und – vor allem – welche Informationen nicht gegeben werden, was den größten Teil der bestehenden

Informationen ausmachen dürfte. Das Verschweigen des Hauptanteils der verfügbaren Objektinformationen bedingt die Auswahl einiger weniger Aspekte, die als wahres Bild präsentiert werden. Sicherlich sind es keine falschen Aussagen, es sind jedoch lediglich Teile des Ganzen, es sind Teilwahrheiten, die aus dem weit umfassenderen Informationskontingent in die Öffentlichkeit getragen werden. Durch das Verschweigen wird mit Unangenehmem, Negativem, Gewaltbehaftetem so umgegangen, als würden derartige Aspekte nicht existieren. Dabei werden diese nicht schlicht vergessen, sondern bewusst ausgeklammert, durch die konzeptionelle Ausrichtung legitimiert und, basierend auf der thematischen Konzeption, begründet und in der Umsetzung in der entsprechenden Weise etabliert. Fast (1992: 138) erhebt hierbei den Anspruch, dass der Aspekt der Unvollständigkeit in die Ausstellung einbezogen werden soll, um den Besuchern die Illusion der Totalität zu nehmen – sicherlich ein richtiger Ansatz, der zur Einsicht einer partiellen Präsentation beitragen kann, er wird jedoch nicht der Beschönigung der behandelten Themen entgegenwirken.

Der monografische und holistische Anspruch des ethnografischen Realismus, der eine in sich geschlossene und umfassende Darstellung fremder Kulturen erreichen wollte (vgl. Marcus; Cushman 1982: 31), geriet durch die Repräsentationsdebatte in den Mittelpunkt der Diskussion. Die Absicht, weitgehend ganzheitliche Kulturdarstellung erreichen zu können, indem von einzelnen Situationen auf das Ganze geschlossen wurde, begann zunehmend angezweifelt zu werden sowohl hinsichtlich der Datengewinnung als auch der Darstellung, welche die Individualität zu Gunsten eines vereinheitlichenden Bildes ausblendete, und wich einer fragmentarischen Beschreibung. Die Konstruktion von Bedeutung auf der Grundlage der selektierten Fragmente wurde diskutiert, dabei wurde ersichtlich, dass ethnografische Texte konstruierte, selektierte Teile der Wirklichkeit sind, welche die Möglichkeit beinhalten, nicht übereinstimmende Fakten auszuschließen, um ein kongruentes Bild einer Kultur entstehen zu lassen und unangenehme Umstände als unpassend und unwesentlich zu definieren, um sie ausklammern zu können. Stilistische Verallgemeinerungen unterstützten diesen Prozess, indem Behauptungen aufgestellt wurden, die wie allgemein geltende Äußerungen formuliert waren. Der Schreibstil trennte die Erfahrung der Feldforscherin von dem, was vermittelt wurde ebenso, wie die Objektpräsentation und -beschreibung getrennt wird von Sammlungshintergrund und -kontext – Marcus und Cushman sprechen hier von “typicality” (Marcus; Cushman 1982: 35) und fordern, dass die Forschungshintergründe und situativen Erfahrungen gleichberechtigt neben Generalisierungen stehen sollten.

Das Bewusstsein, dass die “Wahrheiten” keine Lügen, jedoch konstruierte Wahrheiten, wahre “Fiktionen” (Clifford 1993b: 110) sind, und weder die Subjektivität noch Selektionsprozesse vermieden werden können, bewirkte eine Abkehr von den Vollständigkeits- und ein Überdenken der Autoritätsansprüche, für die Anderen sprechen zu können. Es wurden in Folge Lösungsansätze angedacht, in welchen die Stimmen der Anderen in ethnografischen

Texten so ungefiltert als möglich zu Wort kommen können. Die Tatsachen des “Sprechen für” und “Verschweigen von” sowie von Generalisierungen entspricht auch den Realitäten im Museum, so dass hier festgehalten werden kann, dass die Problematik der Konstruktion kultureller Inhalte auch im musealen Kontext zum Tragen kommt – in der Konstruktion aus selektierten Artefakten. So basieren sowohl in Ethnografien als auch in Ausstellungen die als wahr dargestellten Interpretationen auf Teilwahrheiten, entstanden durch einen autoritativen Selektions- und Konstruktionsprozess, der lediglich “partial truths” und “persuasive fictions” (Lidchi 1997: 183) hervorbringt.

2.3 Museografische Präsentation

“Natürlich wird man nicht mit artistischen Kunststücken beim Aufbau belanglosen Dingen und Themen einen Scheinwert zu verleihen trachten! Aber auch die beste Speise gewährt nur dann vollen Genuß, wenn sie in ansprechender, kultivierter Weise dargeboten wird!” (Pfaff-Giesberg 1953: 434)

Das Wissen um die Ausstellungsgestaltung, das Setting, in welchem die Objekte in der Ausstellung erfahren werden, muss Beachtung finden in der Diskussion um die Bedeutung der Gegenstände, denn die Ausstellungsgestaltung ist ein Kontext mit eigenen Regeln, entwirft ein Bedeutungsfeld, welches selbst schon Bedeutung hat.

Der artifizielle, inszenierende Charakter der Präsentationsmodi wird auch als geplantes gestaltendes Handeln beschrieben (Saumarez Smith 1989: 20, Müller-Doohm; Neumann-Braun 1995a: 10, 17f.) dessen Eigendynamik dem Besucher meist entgeht.

Schon Hartwig (1958: 180) wies auf die Gefahren hin, die sich ergeben können, wenn die Ausstellungstechnik über das Ausstellungsprinzip dominiert und von ihm und den wissenschaftlichen Inhalten ablenkt; auch kann die Technik bewusst so eingesetzt werden, dass dem Betrachter eine perfekte, fehlerlose Ausstellung präsentiert wird, die jener, sollte er unkundig sein, in eben dieser Weise wahrnimmt.

Im Verlauf des 20. Jh. fand ein deutlicher Wandel der Präsentationsformen in Völkerkundemuseen statt. Die Ausstellungsform vor dem Ersten Weltkrieg wird von Pfaff-Giesberg (1953: 430f.) mit nicht durchschaubaren, übervollen Schränken geschildert, die nach dem Ende des Krieges abgelöst wurde von einer zunehmenden Transparenz: ausgewählte Ausstellungsgegenstände wurden in den nunmehr ausgedünnten Schränken mit dem Ziel präsentiert, das Gefühl und den Verstand der Besucherinnen anzusprechen. Dazu wurde der Gefühlscharakter des Gezeigten durch farbige Wandanstriche zu betonen versucht.

Die Beschäftigung mit Ausstellungstechniken der 1950er Jahre wandelten sich im Laufe der 1960er; standen erst ausstellungstechnische Inhalte im Zentrum dieser Debatte, die ohne Bezug zu Ausstellungskonzepten diskutiert wurden, waren es dann ausschließlich die

Konzepte, ohne auf die Techniken einzugehen (Kubach-Reutter 1985: 152). Diese Tendenz führte sich fort: In den 1970er und 1980er Jahren waren neu errichtete Ausstellungen didaktisch orientiert und forderten die Besucher aufgrund der Bildungsabsicht durch eine Flut von Informationen und Erklärungen zum Nachdenken auf. Der Wunsch nach Unterhaltung dämpft seit den 1990er Jahren die Informationsflut durch interaktive Inszenierungen (vgl. Paatsch 1990): Erlebnis und Information sollen nebeneinander einen gleichberechtigten Raum einnehmen, das Infotainment hat somit auch in den Museen Einzug gehalten.

Bezüglich der Benennung der einzelnen museografischen Elemente, welche die Gestaltung der Ausstellungspräsentation bestimmen, werden von verschiedenen Autoren abweichende Angaben gemacht (vgl. Waidacher 1996: 465ff., Muttenthaler; Wonisch 2000: 83ff.).

Ich werde mich zuerst mit dem Ausstellungsraum und der Ausstellungsarchitektur befassen und im Verlauf ebenso architektonische und gestalterische Details betrachten, dann der Frage nach der Anordnung der Gegenstände im Raum nachgehen, um schließlich die Ausstellungstexte näher zu analysieren.

2.3.1 Architektonische Gestaltung

“Jeder Raum hat seine eigene unverwechselbare Identität, die seinen Inhalt beeinflusst”. (Newhouse 1998: 11)

Museumsgebäuden, die Ausstellungen beherbergen, spricht Cladders (1990: 389) Neutralität ab, da die interpretatorischen Anliegen der Ausstellungsgestaltenden stets mit der Inszenierung in Wechselwirkung stehen, die auch von der Architektur bestimmt wird. Die so in den architektonisch geprägten Rahmen eingebundene Präsentation von Gegenständen raubt den Artefakten einen Teil der Aufmerksamkeit, welche auf die Umgebung gerichtet wird (Cladders 1990: 390).

Die auffällige Architektur der Gebäude, häufig im Klassischen Stil (Pearce 1992: 98) und aufwändig restauriert, erinnert an Tempel, deren sakraler Charakter die Verhaltensweise der Besucherinnen mitbestimmt: kein lautes Treiben und schnelles Umherlaufen, sondern gedämpftes Sprechen und passives Wahrnehmen des Gezeigten. Die Tendenz, die Aussagen und Inhalte der Ausstellungen ohne Kritik und Hinterfragen anzunehmen, lässt auf die Kompetenz der Institution schließen, die nach außen als offensichtlich erscheint.

Wegeführung

Die räumliche Installation und die Möglichkeiten für die Besucher, sich durch diesen Raum zu bewegen, wird von Pearce als “exhibition morphology” (Pearce 1992: 137ff.) bezeichnet. Sie benennt dazu drei relevante Eigenschaften: die Entfernung einer Ausstellungseinheit zur

nächsten, die Möglichkeit, verschiedene Wege durch die Ausstellung zu wählen, und die Durchschaubarkeit der Ausstellungsstruktur für die Besucher. Ausstellungen mit deutlichen axialen Strukturen, welche einen geringen Abstand zwischen den einzelnen Ausstellungseinheiten aufweisen, eine begrenzte Auswahl von Wegen durch die Ausstellung bereitstellen, bewirken eine klare Struktur, die den Eindruck unterstützt, dass die Beziehungen der einzelnen Abschnitte sowie des Gesamten einer gesicherten Erkenntnis folgt, gesichertes Wissen präsentiert.

Im Gegensatz dazu sind Ausstellungen mit weniger klaren Strukturen durch größere Abstände zwischen den einzelnen Einheiten gekennzeichnet. Die Gerichtung ist nicht festgelegt, die Räume können auf verschiedenen Wegen durchschritten und von den Betrachtern selbst bestimmt werden. Der Informationsgehalt nimmt dadurch eine weniger festgelegte Struktur an, betont eher den Annahmekarakter als eine gesicherte Erkenntnis und regt damit die eigenen Gedanken der Besucherinnen an, schließt Zweifel und andere Betrachtungsweisen von Seiten der Besucher durch die offenen Strukturen nicht aus.

Farbliche Gestaltung

Die Gestaltung der Ausstellungsräume durch den Einsatz und die Verwendung von Farben, welche den Hintergrund bilden für die präsentierten Objekte, wird im Folgenden thematisiert werden. Dabei kommt der Farbe Weiß in der Farbgebung der Ausstellungswände und Vitrinen eine Sonderstellung zu und wird hier entsprechende Beachtung finden.

Farbtöne

Die Funktion farbig gestalteter Innenräume kann als Gestaltungsmittel zur Definition bestimmter Ausstellungsabschnitte benutzt werden (Lord; Dexter Lord 2002: 171). Diese Sektionen können sich auf historische Epochen beziehen, Ereignisse, Themen unterscheiden oder den Präsentationsraum verschiedener ethnischer Gruppen kenntlich machen. Durch die sich ändernde Farbgestaltung werden die Besucherinnen darauf hingewiesen, dass eine thematisch neue Passage beginnt. Zudem können durch ähnliche Farbtöne Teilbereiche verbunden werden oder in Abstufung untergeordnet werden.

Die entwicklungsgeschichtliche Funktion von Farben wurde von Baudrillard beschrieben (Baudrillard 1991: 42ff.), er unterschied traditionelle, natürliche und funktionelle Farben: erstgenannte drückten traditionell festgelegte Werte aus, wobei diskrete Farben, im Gegensatz zu aufdringlichen, auf die Akzeptanz moralischer Werte hinweisen, auffällige Farbtöne in Opposition zu den geltenden Moralvorstellungen standen. Schwarz, Weiß und Grau deuteten auf Würde und Moral hin. Die natürlichen Farben, mit denen Baudrillard die wertfreien Farben anspricht, Farben, die sich von moralischen Werten gelöst haben, Freiheit und Unbekümmertheit suggerieren, wurden schnell allgemein verfügbar und verloren

ihre Besonderheit. So wurden sie wieder in ein Moralsystem eingegliedert, deutliche Farben verloren in Pastelltönen ihre Intensität, – Baudrillard bezeichnet diese als “vermoralisierte Zeichen” (1991: 45) –, und reine Farben wurden wieder zur Besonderheit. Die Phase der funktionellen Farben, in der wir uns laut dieser Entwicklung gegenwärtig befinden, ist gekennzeichnet durch die Bewertung der Stimmung durch die Farbe. Dabei werden Farben so eingesetzt, dass sie als Ausdruck eines abstrakten Konzeptes funktionieren und eine bestimmte Stimmung hervorrufen.

Die raumverändernde Wirkung von Farben kann die Wahrnehmung deutlich beeinflussen. So wirken warme Farben im Farbtonbereich von Gelb bis Rot nah, kühle Farben im Spektrum von Blau bis Grün wirken fern und können durch entsprechend gestaltete Räume Ferne und Weite erzeugen (Baumgart; Müller; Zeugner 1996: 40). Auch die Farbenlehre Goethes weist den blauen Farbtönen die Empfindung von Leere und Weite zu; eine blaue Wand scheint zurückzuweichen und vermittelt so den Eindruck von Ferne. Rottöne hingegen werden hier beschrieben als würdig und anmutig, abhängig von hellen oder dunklen Abstufungen, wobei erstere Anmut und Würde, letztere Ernst und Würde ausstrahlen, dabei wird speziell auf das dunkelrote Purpur eingegangen, welches eine Umgebung von Ernsthaftigkeit und Pracht erzeugt (www: Steinerschule). Gelbe Wandanstriche, die einen warmen und heiteren Charakter besitzen, wirken sehr dominant, überstrahlen Dunkles und lassen es kleiner erscheinen (Baumgart; Müller; Zeugner 1996: 40). Der Einsatz von Weiß oder sehr hellen Farben bewirkt, dass Räume höher und größer empfunden werden.

Farbe Weiß

Die weiße Wandfarbe fand zuerst in den Kunstmuseen Verbreitung, die 1930er Jahre gelten dabei als Beginn dieser Entwicklung. Davor, im 19. Jh., zeichneten sich Kunstmuseen durch “galerierote” (Scholl 1995: 206) Wandbespannungen aus, die, der Praxis aristokratischer Präsentation entsprechend, repräsentative Funktion ausübten und die Kostbarkeit der Stücke herausstellen sollten. Zu Beginn des 20. Jh. wurden die Wandflächen aus didaktischen Gründen farbig, die Räume sollten sich, entsprechend der unterschiedlichen Thematik, auch farblich unterscheiden. Gleichzeitig zur thematischen Differenzierung sollte eine Beziehung zwischen Hintergrund und den Exponaten geschaffen werden, welche deren ästhetische Qualität unterstreichen und intensivieren sollte.²⁰ Eine weitere Möglichkeit, Farben zur Gliederung zu benutzen, wurde in den 1920er Jahren von Alexander Dornier umgesetzt, der den Versuch unternahm, unterschiedliche Kunstepochen farblich so zu kennzeichnen, dass das Gefühl, welches ihm nach mit der entsprechenden Epoche verbunden ist, unterstrichen wird (vgl. Scholl 1995: 216). Anfang der 1930er Jahre wandelten sich die Kunstmuseen; seitdem sind weiße Wände üblich; warum dies geschah, ist laut Scholl (Scholl 1995: 219) unklar, eine Verbindung zum *Museum of Modern Art*, New York, scheint jedoch wahrscheinlich, da hier die Idee der *white cubes* entstanden war.

Die von Alfred H. Barr, Gründungsdirektor des *Museum of Modern Art* 1929 entwickelte Kunstpräsentation in “*white cubes*”, in weißen Galerieräumen, sollte jeglichen Kontext ausklammern; die Werke wurden einzeln ausgestellt, um ihr Eigenleben entfalten zu können und die Kunstbetrachtung und -versenkung nicht zu beeinflussen (www: MoMA). Der *white cube*, welcher in den 1930er Jahren als neutralste, dekontextualisierte Möglichkeit gesehen wurde, Kunst zu präsentieren, wurde schon bald als lebloser Ort bezeichnet, trotzdem waren die neuerrichteten Ausstellungsgebäude für Kunstgegenstände weiterhin gekennzeichnet von einer durchgängigen Struktur, weißen Wänden und künstlicher Beleuchtung, was ihnen einen abgeschiedenen Charakter verlieh (Newhouse 1998: 49). Der New Yorker Times-Kritiker Brian O’Doherty war sich der problematischen Kunstpräsentation und -manifestation bewusst und bemerkte, dass “the art gallery had become so transformative that you could take virtually anything into it and it would look like art” (O’Doherty 1963, zit. in: Brüderlin 1996: 141, vgl. auch Kemp 1996, O’Doherty 1982: 8). Brüderlin fasst zusammen: “Nicht die inneren Bestimmungen eines Werkes definieren ein Objekt als Kunst, sondern der Umraum, der White Cube als Kontext” (Brüderlin 1996: 141). Durch das Aufkommen der Postmoderne in den 1970er Jahren wurde zunehmend bewusst, dass die scheinbare Neutralität durch die Präsentation auf weißen Wänden illusorisch ist (Kemp 1996: 88), trotzdem wurde Kunst weiterhin entsprechend ausgestellt, nun aber im Bewusstsein um die Unmöglichkeit neutraler, unbeeinflussbarer Gestaltung.

Die Farbe Weiß, die entweder als Vereinigung aller Farben oder als außerhalb der Farbskala stehend gilt, wird primär assoziiert mit Reinheit, Erhabenheit, Neutralität, Leere, Sterilität, Sauberkeit, jedoch auch mit Licht, Würde und Wahrheit. Sowohl Weiß als auch Schwarz werden in der Malerei seit der Renaissance nicht als Farben gesehen, sondern als Darstellungsweise von Licht und Schatten. Zudem scheinen nicht nur in den von Baudrillard definierten Kategorien Weiß und Schwarz eine Sonderstellung einzunehmen: Schwarz im Sinne von Eleganz und Kultur, Weiß in Assoziation mit Reinheit (Baudrillard 1991: 45); auch Stern weist auf die Verbindung der Farbe Weiß mit der Klarheit in der Moderne hin (Stern 2003: 75), dem Bestreben, durch welches das Leben dahingehend verändert werden soll, geradlinig, geordnet, überlegt zu sein, zeitliche Modeerscheinungen auszuschließen, um dem Streben nach Gültigkeit und Zeitlosigkeit näher zu kommen.

“Als ob es ein ehernes Gesetz sei, zieht sich die Meinung durch die Ideengeschichte der Farbe, dass Naturnachahmung und Farbe keinen Zugang zur Ideenwelt des Geistes, der eigentlichen Heimat des Menschen, vermitteln: Allein Weiß steht für Wahrheit, das Eigentliche, das Wesentliche.” (Philipp 2003: 21)

Wenn nun Objekte vor einem weißen Hintergrund präsentiert werden, der ehrlich und neutral wirken und die dargestellten Dinge unverfälscht – Schwarz auf Weiß – wiedergeben soll, kann der Eindruck entstehen, die Dinge würden lediglich für sich selbst sprechen, ihre eigenen Ideen und Inhalte unverfälscht zum Ausdruck bringen. Wenn zudem Weiß als

farblos und unbeeinflussbar gilt, und die Wahrheit antizipiert, entsteht eine Wahrhaftigkeit suggerierende Umgebung, in welche die Dinge unanzweifelbar werden.

Beleuchtung

Die Beleuchtung schafft die Voraussetzung dafür, dass die präsentierten Objekte überhaupt gesehen werden können. Das Ziel ist es, möglichst günstige Bedingungen zur Betrachtung der Exponate zu schaffen, sie "ins rechte Licht rücken" – womit deutlich wird, dass zum einen die Bedingungen variieren können über das, was als günstig oder ungünstig gilt, zum anderen keine Übereinstimmung darüber bestehen muss, was das richtige Licht ausmacht. Somit wird hier schon deutlich, dass ein Unterschied besteht zwischen einer rein funktionalen Beleuchtung, die der Sichtbarkeit dient, und einer bewusst eingesetzten, durch welche eine bestimmte Absicht verfolgt wird. Sicherlich jedoch gelten konservatorische Aspekte als primäre Entscheidungskriterien, die sicherzustellen haben, dass die Exponate durch die auftreffende Lichtstrahlung keinen Schaden nehmen.

Indirektes Licht, welches Ausstellungen gleichmäßig ausleuchtet, kommt dann zum Einsatz, wenn schattenloses und blendfreies Licht den Besuchern das Erkennen der thematischen Aussagen und Zusammenhänge sowie das Lesen der Texte erleichtern soll (Pöhlmann 1988: 36). Die Ausleuchtung wird hierbei nicht zur Betonung einzelner Artefakte eingesetzt, sondern dem Verständnis und der Informationsaufnahme untergeordnet. Direktes Licht hingegen, welches einzelne Objekte oder bestimmte Teile von Objekten besonders hervorheben kann (Lord; Dexter Lord 2002: 437), wird dann eingesetzt, wenn der Charakter oder die Beschaffenheit der Exponate hervorgehoben werden soll. Im Gegensatz zu einer indirekten Beleuchtung, welche keine spezifischen Akzente auf einzelne Objekte richtet, wird durch die indirekte Beleuchtung genau dies beabsichtigt: die Hervorhebung bestimmter Artefakte, die Betonung von Details. Bei dieser objektzentrierten Darstellungsweise stehen die Objekte im Zentrum, im Zentrum des Lichtkegels, der die Dinge einblendet, betont, im Kontrast zu den Objektinformationen, die verfügbar, aber nicht von unabdingbarer Relevanz, ausgeblendet, sind. So wird die Aufmerksamkeit der Betrachtenden durch die Lichtgebung geleitet.

Farbiges Licht kann sowohl direkt als auch indirekt eingesetzt werden, wobei hier verschiedene Aspekte aufeinandertreffen: Die Tatsache, dass farbige Aspekte als thematische Leitmittel bereichsunterscheidend wirken können, trifft zusammen mit der schon erwähnten verändernden Raumwirkung und den gedanklichen Assoziationen zu den einzelnen Farben. Gründe, warum farbige Beleuchtung sehr selten eingesetzt wird, sind vermutlich darin zu sehen, dass sie eine verändernde Wirkung nicht nur auf das Aussehen der Exponate, sondern auch auf deren Ausstrahlung und Charakter haben.

2.3.2 Objktanordnung

“Die moderne Ausstellung ist somit wissenschaftliche und künstlerische Aufgabe zugleich. Der Museumsmann muß komponieren, d.h. die ‘Töne’ seiner Gegenstände zu einer ‘Melodie’ zusammenbinden – unbeschadet der Tatsache, daß ihm nie ‘Alles’ zur Verfügung steht. Aber das ist eben immer Kunst gewesen, in einem Stück Holz oder auf einer Leinwand das Ganze aufleuchten und klingen zu lassen, so, daß es die anderen verstehen oder verstehen lernen.” (Glück 1957: 191)

Wie der thematische Kontext der Ausstellung mittelbar auf die Aussagen der ausgestellten Objekte wirkt, hängt primär von der Präsentationsweise ab. Die visuelle Isolation der Dinge im Raum bedeutet ebenso eine kontextuelle Trennung, die Ausblendung der originären Bedeutung, der Funktion, des Gebrauchs, der historischen Zusammenhänge, der Herstellenden – evtl. sogar des Herkunftsortes bzw. -landes. Betont wird die materielle Erscheinung der Gegenstände, formale Aspekte stehen im Mittelpunkt.

Es besteht die verbreitete Ansicht, dass durch die Reduktion auf Formalia die Dinge als das betrachtet werden können, “was sie sind” – auch wenn vielleicht nicht bekannt sein sollte, “was” sie sind. Entscheidend hierbei ist eine Präsentation ohne Interpretation, – vermeintlich – ohne Beeinflussung durch Vorgaben. Tatsächlich wird aber schon durch die Auslassung interpretiert, denn nicht nur die Art der gegebenen Informationen ist entscheidend, als ebenso relevant erweist sich das, was verschwiegen wird. So bleibt der Betrachterin nur, ihre Aufmerksamkeit auf die formalen Kriterien eines isoliert und informationslos präsentierten Artefaktes zu richten, denn der Zugang zu weiteren Informationen ist im Ausstellungsumfeld nicht gegeben. Diese Präsentationsweise ist im Falle von Kunstwerken die Regel: Indem die Exponate objektzentriert, einzeln gezeigt werden und ihnen die Qualität und der Wert von Kunstobjekten zugesprochen wird, fällt es den Betrachtern schwer, die Exponate nicht als Kunst wahrzunehmen. Das andere Extrem wäre eine kontextorientierte Ausstellungsweise, die versucht, durch die Installation eines Dioramas den originären Objektkontext zu rekonstruieren.

Eine bewusste Präsentation von Objektgruppen wirkt sich auf den Kontext aus und kann bestimmte Aussagen provozieren (Belcher 1991: 148). Anordnungen können gezielt eingesetzt werden, um Entwicklungen zu zeigen, Vergleiche anzustellen, Dinge hervorzuheben, andere in den Hintergrund treten zu lassen, all dies hängt ab von der Intention der Ausstellenden. Innerhalb der Objektgruppen können Normen entstehen durch einfache Mehrheiten ähnlicher Gegenstände im direkten Vergleich zu anderen. Objekte, die nicht der Mehrzahl entsprechen, sich von der Norm abheben, bekommen dadurch einen außergewöhnlichen Charakter. So scheinen innerhalb einer Ansammlungen großer Dinge kleine Gegenstände als Besonderheit, ebenso wie ein großes Objekt unter kleinen als auffällig und

besonders erscheint und die Aufmerksamkeit der Betrachterin auf sich zieht (vgl. Abbildungen in Neal 1969: 73).

Verschiedene Gründe können für eine gruppierende Anordnung sprechen: Es kann sich dabei um Gegenstände des selben Typs oder aus identischen Materialien handeln, um Dinge, die vom gleichen Hersteller oder durch einen technisch ähnlichen Herstellungsprozess angefertigt wurden. Eine gruppierende Präsentation ist zudem dann denkbar, wenn Gegenstände derselben geografischen Region oder einer bestimmten ethnografischen Gruppe ausgestellt werden, wenn Dinge gemeinsam bei einem festlichen Ereignis Verwendung fanden oder symbolisch für ein bestimmtes religiöses Phänomen stehen. Gruppierungen können verschiedenen Zwecken dienen, dabei sei hier nicht nur die Ähnlichkeit genannt, auch Kontraste, historische Entwicklungen oder aktuelle soziale Veränderungen sind ebenso möglich,

Auch die Anordnung im Raum gilt es hier zu beachten: Dinge, die den zentralen Ort in der Mitte einer Objektgruppe einnehmen, erfahren mehr Beachtung, ebenso verhält es sich mit der Darstellung auf Augenhöhe. Waidacher (1996: 440) gibt zu Bedenken, dass diese Aspekte stets gelten, auf Objekte mit "mäßiger oder niedriger innerlicher Anziehungskraft" ebenso zutreffen wie auf die "interessantesten". Eine detaillierte Erklärung zu dieser Bewertung des Autors fehlt ebenso wie die Gründe, die zu dieser Einteilung geführt haben – der relevante Gedanke soll jedoch darauf hinweisen, dass die Aufmerksamkeit bewusst gelenkt werden kann und das Interesse durch entsprechende Platzierung beeinflusst wird resp. m.E. überhaupt erst möglich gemacht wird.

Es wurde bereits oben auf die isolierte Präsentation einzelner Artefakte hingewiesen, ein weiterer interessanter Aspekt hinsichtlich der Objektanzahl wurde von Waidacher folgendermaßen formuliert:

"Extreme Anhäufungen von Objekten stören das Interesse kaum mehr als mäßige Überfülle; starke Reduktion der Objektanzahl bis zur Isolierung jedoch erhöht das Interesse an ihnen beträchtlich." (Waidacher 1996: 440)

Pöhlmann, der sich auf die Hängung von Bildern und Gemälden bezieht, kommt ebenfalls zu dem Schluss, dass die Vergrößerung der Abstände zwischen den einzelnen Exponaten diese aufwertet, wohingegen eine zu enge Anordnung der Ausstrahlung der Einzelobjekte abträglich sei (1988: 101, vgl. Kalter 1991: 66).

Entscheidend ist jedoch an dieser Stelle, welche Intention die Art der Präsentation geleitet hat; die Betrachterinnen müssen darüber in Kenntnis gesetzt werden, in welcher Beziehung die Dinge zueinander stehen, aus welchen Gründen gerade diese Objektgruppen ausgewählt wurden, welcher Absicht die Anordnung der Gruppen folgt und warum einzelne Gegenstände hervorgehoben werden. Nur wenn die Intention der Ausstellungsgestaltenden transparent gemacht wird, können die Hintergründe für das Publikum nachvollziehbar werden. Dann könnten die Besucher eigenständig die Gründe und den Zweck der Gestaltung

und hier speziell der Gruppierung nachvollziehen und verstehen sowie von da aus in die Lage versetzt werden, sich selbst ein Bild zu machen, die Aussagen entweder zu bestätigen oder anzuzweifeln. Der Prozess, selbst eine Meinung zu entwickeln, würde nicht nur erleichtert, sondern überhaupt erst ermöglicht.

Vitrinen

“Ein Nachteil der Vitrine ist es, daß das Exponat zwar geschützt, aber gleichzeitig entrückt wird. Durch die Verglasung wird dokumentiert, daß der Gegenstand seines Gebrauchswertes enthoben ist und von nun an nur noch ‘bewahrt’ wird.” (Sauner 1994: 90f.)

Vitrinen sind Ausstellungselemente, die eingesetzt werden, um schutzbedürftige Objekte von äußeren, zerstörerischen Einflüssen abzusondern, hierbei sind nicht nur Klimaeinflüsse und Insekten zu nennen, sondern auch Berührungen oder Beschädigungen.²¹ Dies scheint laut Sauner (1994: 91) auch die ursprüngliche Funktion der Vitrinen zu sein, die seit der Renaissance unter der Bezeichnung Sammlungsschränke verwendet wurden und anfangs geschlossene Schränke waren, um die Artefakte vor Verschmutzung und Diebstahl zu bewahren und lediglich für Besucher geöffnet wurden.

Als Ausstellungseinheit fungiert die Vitrine als vermittelndes Element zwischen den Exponaten und den Betrachtern. Darin sieht auch Pöhlmann die zentrale Aufgabe der Vitrinen: Kleine Exponate sollen auf eine höhere Ebene erhoben werden, so dass sie leichter sichtbar werden und erkennbar sind (Hall 1987: 80, Pöhlmann 1988: 245). Gleichzeitig bilden Vitrinen geschlossene Einheiten, die einen Zusammenhang suggerieren – oder konstruieren. Dies betrifft dieselbe Problematik, wie sie oben im Falle der Gruppierung bereits angesprochen wurde: unklare Gründe für die Auswahl und Zusammenführung sowie die Betonung von Einzelem. Waidacher gibt zu bedenken, dass der Einsatz von Vitrinen zu Gleichförmigkeit führen kann, die Abgrenzung die Betrachtung behindert und die Distanz zwischen Objekten und Betrachtern den sterilen und unnahbaren Charakter unterstreicht. Er weist weiterhin darauf hin, “daß die Vitrine als selbständiges Möbel in den meisten Fällen die visuelle Hauptrolle in der Gestaltung übernimmt und von den Exposita ablenkt” (Waidacher 1996: 472).

Dass die Artefakte besonderen Schutz erfahren, indem sie in den geschlossenen Raum einer Vitrine platziert werden, vermittelt eine besondere Wertvorstellung der Dinge. Werte, die für den Betrachter lediglich durch Erläuterungen in Form von Beschriftungen verdeutlicht werden können, indem auf Besonderheit, Einzigartigkeit oder seltene Materialien hingewiesen wird. Fehlen jedoch diese schriftlichen Wertzuweisungen, fehlt die Möglichkeit, die Kriterien nachzuvollziehen, anhand derer der Wert festgelegt wird, wird dieser ebenso willkürlich wie die gezeigte Auswahl und für die Betrachterin nicht nachvollziehbar.

Waidacher formuliert sehr direkt, dass Vitrinen bei weitestem keine optimale Präsentati-

onsform darstellen, auch wenn die überwiegende Meinung der Kuratoren dies proklamieren sollte, denn das Glas der Vitrine trennt nicht nur die Besucher von dem Gezeigten, sondern zur gleichen Zeit die Welt “außen” von der Welt “innen”, die Lebenswelt der Betrachter von der des Betrachteten. Der nicht vorhandene Zugang, der eine unüberwindliche Distanz schafft, ist von den Kuratorinnen vielleicht nicht beabsichtigt, ist jedoch existent und unübersehbar. Die künstliche Distanz kann und sollte als bewusstes Stilmittel eingesetzt werden, um etwa die Unnahbarkeit bestimmter Phänomene zu demonstrieren, die Unmöglichkeit, unbekannte kulturelle Phänomene nachzuvollziehen und dem Publikum durch die Art der Darstellung zu verstehen geben, dass lediglich ein distanzierter Blick von Außen möglich ist – eine An-Sicht.

2.3.3 Ausstellungstexte und Objektbeschriftungen

“Die Beziehungen zwischen verbalen und visuellen Ausdrucksformen in der Ethnographie sind vielfältig. Wie beide zu mischen sind, ob man der einen oder der anderen den Vorrang läßt, kann apodiktisch nicht entschieden werden: Jede Situation erfordert ihre eigene Entscheidung, eine experimentelle Haltung gegenüber beiden. In einem Film mögen die Bilder auf Worte allergisch reagieren, besonders, wenn es sich um sprachliche Verdoppelungen von ohnehin Gesehenem handelt. Bilder sind an erster Stelle anschaulich, sinnlich, ästhetisch und erst an zweiter Stelle kognitiv. Das Gegenteil möchten manche von den Wörtern sagen. Ich bin mir dessen nicht so sicher. Eines scheint mir indessen unumstößlich zu sein: Will man den Sinn eines ethnologischen Gegenstandes erfassen und wiedergeben, dort, wo er an der Oberfläche der Bilder nicht abzulesen ist, so muss man ihn nachliefern – mit den Mitteln der Sprache. Welche Dosis man dabei verordnet, ist, wie bei den Bildern, einzig eine Frage der Kunst.” (Oppitz 1989: 36)

“Texte im Museum haben die Aufgabe, zu den Exponaten hinzuführen. Sie sind fast so wichtig wie diese selbst. Sie sollen nämlich diese benennen, eventuell beschreiben, erklären, deuten, aufschlüsseln, in eine Entwicklungsfolge, in ein natürliches Umfeld eingliedern. Sie übernehmen die Leitfunktion dafür, wie die Objekte zu sehen, zu verstehen, einzuordnen sind, wie das Wissen über sie anzubinden ist an das, was der interessierte Laie bereits darüber weiß oder kennt.” (Straßner 1992: 139)

So beginnt der Artikel von Erich Straßner, der einige leitende Angaben zum Umgang mit Objektlabels, Objektbeschriftungen und anderen Museumstexten zu geben verspricht: “Texte”, die “zu den Exponaten” hinführen sollen. – Doch ist es nicht eher so, dass die Artefakte im Museum die führende Rolle spielen, die primäre Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich ziehen und erst dann die Informationen auf den Objektlabels und -beschreibungen

Beachtung finden? (Die Bezeichnung Label wird hier für die Kurzbeschreibung der Objekte verwendet, die stets in dessen Nähe angebracht wird und, laut Straßner (1992: 139), "Mußangaben" wie die Benennung des Objektes, Angaben zu Herkunft, Material und Leihgeber enthält.) Dass die benennenden, beschreibenden, erklärenden, aufschlüsselnden, eingliedernden Texte die Leitfunktion dafür übernehmen sollen, wie die Objekte zu sehen, zu verstehen und einzuordnen sind, klingt nach der Notwendigkeit einer Vielfalt von Texten, die dem Museumsbesucher einerseits nicht den Eindruck vermitteln sollen, sich in einer begehren Bibliothek zu befinden, andererseits, je nach Interessenlage, den Zugang zu weiterführenden, kontextualisierenden Informationen zu ermöglichen. Die Schwierigkeit der Umsetzung liegt auf der Hand. Entscheidend scheint mir jedoch die "Leitfunktion" zu sein, welche die Texte einnehmen. Die Texte leiten durch die Ausstellung, nehmen die Betrachterin an die Hand, geben verbal zu verstehen, wie die Objekte zu sehen sind. Doch wer nimmt den Besucher an die Hand, wer leitet ihn durch die Ausstellung, gibt welche Art der begleitenden Informationen, die er/sie nach welcher – unbekannt bleibenden – Intention selektiert hat?

Straßner (1992: 139f.) unterscheidet zwischen Objektbeschreibungen, Gruppen- und Kurztexten, Bereichs- sowie Abteilungstexten und Handzetteln, Führern und Katalogen, wozu er jeweils Anhaltspunkte nennt: Objektbeschreibungen sollten nicht mehr als fünf Zeilen umfassen und Interessantes zum Objekt beinhalten, Gruppen- und Kurztexte in nicht mehr als zwanzig Zeilen die wichtigsten Punkte zum Kontext des Objektes zusammenfassen, das Charakteristische der Exponate thematisieren und zwischen diesen vermitteln. Bereichs- und Abteilungstexte geben ihm nach einen Überblick über den jeweiligen Bereich der Ausstellung, in dem der Besucher sich gerade befindet, über das, was ihn erwartet und wie der Aufbau strukturiert ist. Es wird darauf hingewiesen, dass die Satzgestaltung der Ausstellungstexte möglichst leicht verständlich sein sollte und verschachtelte Sätze, Nominalisierungen, Präpositionalphrasen vermieden bzw. möglichst kurz gehalten werden sollen (Straßner 1992: 143); das Ziel sollte ein lebendiger, anschaulicher Stil sein.²² Kürze erachtet Straßner bei Handzetteln, Katalogen und Führern nicht mehr als zwingendes Kriterium, dafür legt er hier besonderen Wert auf die Verständlichkeit: Ausstellungskataloge sollen so geschrieben sein, dass auch Laien einen Zugang dazu finden können. Er plädiert in diesem Zusammenhang für eine allgemeinverständliche Sprache, in welcher Fachbegriffe wohl verwendet werden können, aber erklärt werden müssen (Straßner 1992: 142, Ballstaedt 1992: 146).

Es sei hier an Marcus und Cushman erinnert (1982: 35f.), deren Kritik an Ethnografien auch beinhaltete, dass der Sprachstil der verfassten Texte ausschließlich dem Publikum entspreche, an welches es sich hauptsächlich wendet. Durch die Verwendung der anthropologischen Terminologie wird die wissenschaftliche Fachkompetenz zum Ausdruck gebracht,

durch den die Schreibenden ihren Expertenstatus verdeutlichen, die Inhalte können jedoch lediglich einem gleichgestellten Fachpublikum verständlich gemacht werden. Auch im Falle der Objekterläuterungen schließt die Verwendung einer ethnologischen Fachterminologie einen großen Teil, um nicht zu sagen den hauptsächlichsten Besucheranteil aus, da dieser nicht auf das zu Grunde liegende Fachwissen zurückgreifen kann. Der Ansatz der ethnografischen Repräsentationsdebatte ging dahin, die Art des Schreibens auf das anzusprechende Publikum abzustimmen, wobei im musealen Kontext die Texte einer allgemein verständlichen Sprache folgen sollten. Zudem wurde deutlich, dass eine zu statische vorgegebene Fachsprache nicht genügend Raum für neue Konzepte lässt; so wäre es auch in Ausstellungen denkbar und sinnvoll, die eigentlichen Bezeichnungen indigener Konzepte anzugeben, um zu verdeutlichen, dass es sich um für die Betrachterin unbekannte Phänomene handelt, die mit keiner bekannten Bezeichnung erklärt werden können. Erläuterungen dazu müssten jedoch in allgemein verständlicher Weise erfolgen.

Generell sieht Straßner (1992: 141) die Funktion der Texte darin, aufeinander zu verweisen, den roten Faden zu bilden, der die Objekte thematisch miteinander verknüpft. Darüber hinaus ist es ihm zufolge der Text, „der Antworten gibt auf das, was nicht sichtbar zu machen ist“ (Straßner 1992: 139), d.h. durch die Texte spricht eine – anonyme – Stimme! Doch wessen Stimme spricht durch die Texte? Wer hat das Recht, durch die Texte zu sprechen? Üblicherweise sind es die Ausstellungsmacher, welche die Rolle der Verfasser der Texte einnehmen, deren Stimme durch die Texte spricht, die als erklärende, als kontextualisierende Stimme der Anderen fungieren. So liegt die Entscheidungsmacht und die Autorität beim Museum, bei den Ausstellerinnen, den Kuratoren, welche die Darstellungsweise direkt beeinflussen und die gegebenen Informationen in einer bestimmten Art und Weise filtern. Auch Baxandall (1991: 38, vgl. Clifford 1997: 136) thematisiert die Diskrepanz zwischen dem Objekt und der Beschreibung des Objekts, da in der Beschreibung die Gedanken des Ausstellungsmachers zum Objekt, genauer – Gedanken, die er für vermittlungswürdig hält – ihren Ausdruck finden. So kann auf diesem Zwischenstatus zwischen Objekt und Label die Sicht des Betrachters kontrolliert und geleitet werden (Baxandall 1991: 40).

“Unsigned exhibitions reinforce the notion that there is a godlike voice of authority behind the selection of objects. But presenting a curator as an individual usefully demonstrates that exhibitions are in reality like signed columns rather than news releases and that each producer, like a columnist, has a point of view.” (Heumann Gurian 1991: 187)

Wenn zum Beispiel der Kurator als Erzähler auftritt, wie das in der *National Gallery* in London geschehen ist, wo bekannte Künstler eingeladen wurden, aus der Sammlung Objekte für eine Ausstellung auszuwählen, dabei zu erläutern, warum sie gerade diese Objekte gewählt haben und welche persönliche Bedeutung sich dahinter verbirgt, bekommt die Ausstellung

eine autobiografische Note des Künstlers bzw. des Selektierenden (Heumann Gurian 1991: 187). Die Besucherinnen haben nun eine individuell begründete Auswahl an Objekten und können den persönlichen Gründen, die zu der Auswahl führten, folgen. Die im Gegensatz dazu stehende Anonymität, die der Mehrzahl der Ausstellungen zu Eigen ist, kreiert eine unbekannte Stimme, die die Autorität hinter der Selektion darstellt, aber unerkannt bleibt, ebenso wie die Gründe der Auswahl unerkannt bleiben.

Es stellt sich die Frage danach, wie die Labels und Ausstellungstexte von den Kuratorinnen benutzt werden, was sie verbalisieren und was nicht erwähnt wird.²³ Häufig kommen die Kenntnisse des Schreibenden, des Ausstellungsmachers zum Ausdruck, was Unverständlichkeit bei denen auslöst, die sich mit der Thematik nicht auskennen. Und auch wenn Straßner zu bedenken gibt, dass das Offensichtliche nicht erläutert zu werden braucht (Straßner 1992: 139), ist in der Praxis doch häufig zu beobachten, dass Labels entweder zu viel Wissen voraussetzen oder Offensichtliches beschreiben (Beard; Henderson 1994: 24f.). Texte transportieren immer die Informationen, welche den Kuratorinnen für die Besucher als wissenswert erscheinen, gibt auch Lidchi (1997: 176, vgl. zudem Matzl 1995: 18f.) zu bedenken. Als besonderes Beispiel ist hier die Ausstellung *Paradies: Change and Continuity in the New Guinean Highlands* erwähnenswert, welche im *Museum of Mankind*, London, vom 16.7.1993 bis 2.7.1995 zu sehen war (vgl. O'Hanlon 1993, Clifford 1995, 1997: 147ff.). Bereits im einführenden Ausstellungstext wurde die Thematik der Repräsentation thematisiert: "This exhibition shows something of the history and culture of the Wahgi people of the New Guinea Highlands" (zit. nach Lidchi 1997: 170, Abb. 171). Damit wurde von Beginn an klar gemacht, dass in der Ausstellung nicht der Anspruch einer allumfassenden, holistischen Zusammenstellung angestrebt wurde, sondern explizit "something", ein Ausschnitt, ein Teil gezeigt wurde. Ebenso verhält es sich mit allen Labels, auch sie stellen lediglich einen selektionierten Teil an Informationen und Erklärungen zur Verfügung. Da hierbei jedoch nicht sichtbare Erläuterungen zu Funktion, Symbolik, Kontext etc. zur Sprache gebracht werden, gehen die Leser und Museumsbesucherinnen davon aus, dass die ihnen zugänglichen Informationen der Wirklichkeit entsprechen, um nicht zu sagen, "die Wahrheit" sind (Durrans 1993: 138) – Wahrheit in dem Sinne, dass die Besucher voraussetzen, Erklärungen und Informationen zu bekommen, die das Artefakt erläutern und die Besonderheiten herausstellen. Sie vertrauen dem Wahrheitsgehalt der Angaben, vertrauen darauf, umfassend und objektiv informiert zu werden, werden jedoch, was die Gründe der Selektion und der Informationsauswahl angeht, im Dunklen gelassen, bekommen keine Anhaltspunkte dafür, wie die Wahrheit, die jedoch lediglich eine – subjektiv determinierte – Teilwahrheit ist, zustande kam. *The ?Exhibition?*, eine Ausstellung im *Ashmolean Museum*, Oxford, von Dezember 1991 bis Mai 1992, die ebenso als Meta-Ausstellung bezeichnet werden kann, experimentierte unter anderem mit den Objektbeschriftungen. Eine Installation stellte zwei sich ähnelnde Vasen im direkten Vergleich dar. Beide waren mit Preisschilder-ähnlichen La-

bels versehen, welche die eine Vase als teuer und wertvoll, die andere als billiges Replikat auszeichnete. Dieses Spiel mit dem Wert der Objekte (Beard; Henderson 1994: 21), mit Authentizität und Nachbildung, verdeutlichte, dass die Mehrheit der Besucher den Stil und die Qualität nicht selbst erkennt, somit die Authentizität und den Wert nicht festlegen kann. Wenn der museale Rahmen nun denselben Ausstellungskontext für sich äußerlich ähnelnde Gegenstände konstituiert, verringert sich der visuelle Unterschied zwischen den Objekten, verringert sich die Differenz zwischen Authentizität und Nachbildung, zwischen wertvoll und wertlos. Mit diesem offensichtlichen Beispiel in der direkten Gegenüberstellung zweier Objekte und deren Labels wurde den Besucherinnen bewusst zu machen versucht, dass Museen durchaus in der Lage sind, mit der Unwissenheit der Betrachter unseriös umzugehen, dass sie durch die Art und Weise des visuellen Arrangements die Möglichkeit haben, eine bestimmte An-Sicht vorzugeben. Das gleiche kann auch für die Labels selbst geltend gemacht werden. Den Ausstellungsmacherinnen fällt letztendlich die Aufgabe zu, die Informationen den Objekten zur Seite zu stellen. Dabei bleibt zu bedenken, dass die Objekterläuterungen weniger mit der Wahrheit als mit Autorität zu tun haben. Autorität, die nicht bei den Artefakten, sondern bei den Kuratoren liegt, und deren Entscheidung, wie sie die Wahrheit, genauer: einen kleinen Ausschnitt der Wahrheit, konstruieren (Crew; Sims 1991: 163).

Eine besondere Art des Labelling herrscht in Kunstmuseen und Kunstausstellungen vor. Die Labels sind kurz, beinhalten meist nur den Namen der Künstlerin, den Namen des Kunstwerkes und die Jahresangabe, wann das Kunstwerk entstanden ist. Manchmal werden auch die verwendeten Materialien angegeben. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist, dass nicht mehr von Gegenständen oder Artefakten die Rede ist, sondern von Kunstwerken gesprochen wird. Bei der Entscheidung zur Auswahl der Informationen gehen viele Kuratoren davon aus, dass in Ausstellungen, in denen die ästhetische Perspektive im Vordergrund steht, keine Erklärungen notwendig sind, da das Publikum wisse, wie die visuellen Hinweise der Objekte zu verstehen sind und nicht durch erläuternde Begleitinformationen von den künstlerischen Aspekten abgelenkt werden solle (Simson 1984: 21).

Die Betonung der Tatsache, dass die Ethnografin in ihrer subjektiven Eingebundenheit in den Erkenntnis- und Repräsentationsprozess einen entscheidenden, nicht zu ignorierenden Einfluss auf das Präsentationsergebnis hat, führte dazu, die Rolle der Forscherin und Verfasserin als prägend und determinierend anzuerkennen. Im musealen Umfeld scheint dem konstruktiven Element der Ausstellungsgestalter sowie der Ausstellungspolitik des entsprechenden Museums bislang nicht genügend Rechnung getragen zu werden. Ein entscheidender Unterschied besteht bereits darin, dass ethnografische Literatur stets den Namen des Verfassers trägt, der für den Inhalt verantwortlich zeichnet. Diese Praxis beginnt sich in Museen derzeit vereinzelt durchzusetzen. Auch wenn die Autorenschaft ethnografischer Texte vielleicht aussagekräftiger sein mag in dem Sinne, dass die Leserinnen häufiger einem fach-

wissenschaftlichen Publikum angehören und so den Verfasser im ethnografischen Umfeld verorten können, sollten den Museumsbesuchern die Initiatoren nicht vorenthalten werden und auch denen zugänglich sein, die den Ausstellungskatalog nicht erwerben. Dies könnte das Bewusstsein fördern, dass auch im Museum individuelle Stimmen Einzelner oder eines Teams entscheidend mitwirken. Umgesetzt werden könnte dies durch die Aufhebung der Anonymität der Verfassenden. Die Verwendung der grammatikalischen ersten Person Singular würde einen persönlichen Blickwinkel zulassen und die wissenschaftliche – vermeintlich objektive –, verallgemeinernde Tendenz abschwächen zu Gunsten einer subjektiven Positionierung der Schreibenden. Um den Eindruck der Unfehlbarkeit des Gezeigten sowie der gegebenen Informationen etwas zu entkräften, wäre es zudem vorstellbar, einige Angaben über Intention und Gestaltung der Kuratoren einer Ausstellung voranzustellen. Vergleichbar dem reflektiven ethnografischen Prozess würde sich hier eine Möglichkeit ergeben, dem musealen Repräsentationsprozess Rechnung zu tragen und diesen auch den Besuchern gegenüber einsichtig zu machen.

2.3.4 Exkurs: Kunstaussstellungen

“The exhibition of objects as art is predicated on the singularity of each object. Jewels and gems dazzle. They invite appreciation, not analysis. There is no place in this empire of things, ruled by the collector, for copies, photographs, models, homologues, dioramas, or tableaus. There is no place here for displaying continuous series of objects – without regard for the artistic excellence of each and every one – to make some historical point, no place for a system of classification that would subsume objects within theoretical hierarchies. Unmitigated excellence in everything shown, ubiquitous singularity, and the unifying principle of the collector’s power – this is the message of the jewel box.” (Kirshenblatt-Gimblett 1991: 393)

Kunst wird im Gegensatz zu ethnografischen Artefakten stets objektorientiert präsentiert, nach formalästhetischen Kriterien: Die Werke befinden sich im Mittelpunkt, sollen für sich alleine stehen, für sich wirken, für sich selbst sprechen. Demgegenüber steht die Betrachterin, die den Gegenstand erfahren (vgl. Vergo 1989a: 48) soll, ausschließlich durch die visuelle Erfahrung des Ausdrucks und der künstlerischen Ästhetik. Malraux spricht von “imaginären Museen” (1987) und versteht darunter einen aus der Wirklichkeit ausgegrenzten Raum, in welchem Kunstobjekte nach eigenen, künstlerischen und ästhetischen Regeln existieren (Grassi 1987: 120). Die grundsätzliche Idee, dass lediglich der Effekt der Kunstwerke zum Tragen kommen soll, Kunst als autonom betrachtet wird, deren Ästhetik überall und jederzeit bewundert werden kann (Kamel 2004a: 74, Preiss 1990: 264), bedingt den Ausschluss von Informationen, über die immer wieder gesagt wird, sie würden die ästhe-

tische Wirkung der Dinge beeinträchtigen, die Werke durch die Beschreibungen schon in einen interpretativen Kontext einfügen, das "für sich sprechen" unmöglich machen. Dabei scheint es – gerade aus ethnologischer Perspektive – abwegig, die Dinge verstehen zu können, ohne auf Informationen zu den Künstlern, deren Lebenseinstellungen und deren Wirken in ihrer jeweiligen Zeit zurückgreifen zu können.²⁴ Da diese Angaben bewusst ausgenommen bleiben, besteht die Möglichkeit, dass die Besucherinnen den Dingen schweigend gegenüber stehen: der Kontext der Kunstwerke und die Bedeutung von Ästhetik und Kunst bleiben verborgen, ebenso die erklärungsbedürftigen kulturellen Hintergründe und die gesellschaftliche Relevanz von Kunst sowie die Bedeutung der Präsentationsweise. Für Bal (1996: 214) wäre diese Debatte über den musealen Diskurs und die in Ausstellungen wirksamen Strukturen ein Zeichen einer neuen Museologie, welche einen diskursiven Blick zulässt und eine selbstkritische Diskussion über Bedeutungen, Effekte und Erkenntnisse im Museumskontext ermöglichen würde.

Die Entscheidung darüber, welche Gegenstände nun Kunstwerke sind oder eben nicht sind bzw. darüber, welche Werke als Ethnografika klassifiziert werden, sind keine feststehenden, unwandelbaren Kategorien, sondern etablieren sich durch die Hervorhebung bestimmter Aspekte, wobei die Ästhetik hier ebenso zu nennen wäre wie das Erkennen kultureller Phänomene. Clifford stellt die Durchlässigkeit der Kontexte dar (1990: 99), welche den Übergang von ethnografischen Objekten zu Kunst, und damit den Verlust kontextueller Inhalte zu Gunsten formaler Kriterien ebenso zulassen wie den Übergang von Kunst zu Ethnografika; dabei werden Kunstwerke kulturell und historisch kontextualisiert und zur Darstellung kultureller Aspekte eingesetzt. Mai, der ebenfalls die Relevanz des Ausstellungsrahmens thematisiert und diesen Bedeutungsrahmen als primäre Bedeutungsmanifestation über die vermittelten Inhalte stellt, bezieht sich dabei auf Kunstaustellungen, seine Aussagen können jedoch ebenso auf völkerkundliche Ausstellungen übertragen werden:

“Erst der «Kontext» sorgt dafür [dass Kunst zu Kunst wird]. Nur – vielfach ist der Kontext alles, das Eigentliche nichts. [...] Die reine Kunst ist unvermittelt ganz sie selbst. Ausstellung, wie wir sie heute meinen, ist hingegen Vermittlung schon ab ovo. «The medium is the message», das spricht Bände.” (Mai 1986: 112)

In den letzten Jahrzehnten zeichnet sich zunehmend die Tendenz ab, in Völkerkundemuseen vermehrt "Kunst" auszustellen bzw. Ethnografika entsprechend der formalästhetischen Präsentationsweise der Kunstmuseen zu präsentieren. Die Frage nach den Gründen kann nur spekulativ beantwortet werden und soll hier an verschiedenen Gedankensträngen verfolgt werden, dabei werde ich mich zum Ersten auf die historische Entwicklung beziehen, zum Zweiten auf die zunehmend bewusste Problematik der Präsentation von Kultur und einem möglichen Zusammenhang mit den Auswirkungen der Repräsentationsdebatte.

Unabhängig von der Tatsache, dass Völkerkundemuseen ethnografische Objekte sammeln und ausstellen sowie in einer eigenen wissenschaftlichen Tradition stehen, erwartet ein großer Anteil der Besucher, die Präsentation außereuropäischer Kunstwerke in Völkerkundemuseen vorzufinden. Eine mögliche Antwort hinsichtlich dieses Phänomens ist in der Entwicklung der Kunst ab dem frühen 20. Jh. zu finden, als die Völkerkundemuseen begannen, sich dem allgemeinen Publikum zu öffnen, welches die zu jener Zeit gängige Einstellung im Umgang mit Kunst auf ethnografische Objekte übertrug. So war die Betrachtung der ethnografischen Objekte von der in Kunstmuseen geltenden, expressionistischen Sicht dominiert, die sich auf die inneren, geistigen Aspekte der Kunstwerke richtete. In Folge fand die Rezeption von Ethnografika in derselben Weise statt. Münzel (1976: 210ff., vgl. auch Kubach-Reutter 1985: 157ff.) entwickelt diese Gedanken beginnend mit den Werken der Expressionisten, die sich in den 1920er Jahren von außereuropäischen Kulturen inspirieren ließen und Elemente davon in ihren Werken übernahmen. Diese Prägung der Kunst und die Annahme, einem Verständnis der inneren, mystischen Aspekte der Kunstwerke könne nur durch Einfühlung und Versenkung näher gekommen werden, wurde auch auf die Wahrnehmung ethnografischer Gegenstände übertragen, dabei wurden kontextuelle historisch-soziale Erläuterungen nur als störend empfunden. Auch als nach dem 2. Weltkrieg ein erneutes Interesse an außereuropäischen Kulturen aufkam, stand das Interesse an den ästhetischen Merkmalen im Zentrum, es herrschte die Einstellung vor, "mal etwas anderes" "von weither" sehen zu wollen (Kubach-Reutter 1985: 162).

"Alles mag so lange noch verständlich wirken, als es sich nur um *Kunst* handelt, die man bekanntlich ausstellen kann, ohne sich in die Definition von Kulturen zu verwickeln, da Kunst, so scheint es, ohnehin nur in Dingen existiert, in sogenannten Kunstwerken. Kulturen dagegen werfen die naheliegende Frage auf, ob man sie überhaupt zufriedenstellend definieren, geschweige denn in Dingen ausstellen kann, die stumm geworden und von ihrem kulturellen Zweck verlassen sind. Deshalb lag es nahe, sie zur Kunst aufzuwerten, um den Widerspruch in ihrer Existenz aufzuheben." (Belting 2001: 25)

Dieser Ansatz von Belting versucht, die Präsentation von Kultur als Kunst wie eine Lösung aussehen zu lassen in der Diskussion um die Art der Präsentation ethnografischer Objekte und der Schaffung eines wahren Bildes kultureller Inhalte. Je mehr in den Gegenständen der materielle, formale Aspekt hervortritt, desto mehr tritt der Kontext zurück und desto weniger relevant werden Erklärungen und Erkenntnisse zu den Objektinhalten und die Herkunftskultur der Gegenstände: Als Resultat würden ästhetische Merkmale im Gegensatz zu den Hintergründen unbekannter kultureller Werte und Vorstellungen herausgestellt und dabei das "Fremde und sogar das Unverständliche" (Belting 2001: 29) Objekt durch die Betonung ästhetischer Aspekte verstehbar.

Ich werde hier in Kürze die kunsthistorische Position darstellen, welche sich konträr zur ethnologischen verortet und hier exemplarisch durch Werner Schmalenbach vertreten

wird. Auch Schmalenbach (Münzel; Schmalenbach 1994: 51-59) bezieht sich auf den Anfang des 20. Jh. und die Entdeckung außereuropäischer Kunst durch die Expressionisten; ihm nach wurde damit der Schritt vollzogen von der außereuropäischen, "primitiven" Kunst zu einer generellen Akzeptanz dieser Werke als Kunst, die durch ihre – und dies gilt als entscheidend – Isolierung aus dem Kontext entfernt und mit den geltenden Mitteln der europäischen Kunstbetrachtung und des Kunstverständnisses gesehen und verstanden werden sollten. Dabei wird davon ausgegangen, dass das Erkennen und Verstehen der Bedeutung eines Kunstgegenstandes ohne Erklärung vollzogen werden kann, da der Kunstrezeption ein allgemein geltendes ästhetisches Empfinden zu Grunde liege.

Aus ethnologischer Sicht besteht der Ansatz nicht darin, außereuropäische Kunst ausschließlich als dekontextualisierte, isolierte Einzelobjekte zu sehen, sondern den kulturellen Zusammenhang herzustellen. So sollen die Objekte in den Kontext des jeweiligen kulturell determinierten Kunstverständnisses gestellt werden, um von da aus die Vorstellungen, auf der die Umsetzung basiert, zu verstehen. Die Eingliederung in das europäische Kunstverständnis bedeutet für Münzel die Ablehnung der Idee einer eigenständigen Wahrnehmung von Kunst außereuropäischer ethnischer Gruppen. Zudem bezweifelt er, dass die Verwendung außereuropäischer Elemente in den Werken der Expressionisten verstanden wurden, sondern dass die Akzeptanz eines vermeintlichen universalen Verständnisses von Ästhetik dem Verschweigen des eigentlich fremden Charakters entgegen kam. Für ihn ist die Beschäftigung mit Kunst ein Teil der Ethnologie, und daher besteht kein Widerspruch, Kunstobjekte in Völkerkundemuseen auszustellen. Schmalenbach (Münzel; Schmalenbach 1994: 57) betrachtet es als Aufgabe, außereuropäische Kunst mit dem Blick des europäischen Kunstverständnisses zu sehen und findet die Kunstgegenstände in ethnologischen Museen fehl am Platze, da seiner Ansicht nach die Künstler erniedrigt würden, indem die spirituelle Bedeutung der Kunst durch die Betonung des kulturellen Kontextes verdrängt werde.

Aus dieser Debatte, welche zwei völlig konträren Ansätzen folgt, kann kein Lösungsweg aufgezeigt werden, ich kann lediglich aus ethnologischer Sicht konstatieren, dass der Bereich der Kunst als Teilbereich der Ethnologie anzusehen ist, der sicherlich Eingang in die Völkerkundemuseen nehmen kann und sollte. Wichtig ist jedoch hierbei, dass Kunst unabhängig von der Kunstpräsentation existieren kann und dass mit Kunstobjekten nicht unweigerlich die objektzentrierte, kontextlose Präsentationsform, wie sie in den Kunstmuseen praktiziert wird, einhergehen muss. Die Präsentation von Kunst im Kontext sollte vielmehr als Chance begriffen werden, an die Entstehung und das Verständnis von Kunst außereuropäischer Kulturen herangeführt werden zu können.

Wenn jedoch aufgrund der schwierigen Definitions- und Erklärungslage von Kunst, wie sie in obigem Zitat von Belting (2001: 25) formuliert wurde, als Lösung dieser sicher komplexen Problematik die Präsentation von Kultur als Kunst angeboten, und damit die Schwierigkeiten der Darstellung und der Auswahl der Informationen umgangen werden

soll, stellt dies insofern keinen Ausweg dar, als nicht nur in der Kunst ein erklärungsbedürftiger Kontext existiert, der unabhängig von der Präsentationsweise bestehen bleibt. Man könnte darüber hinaus sogar argumentieren, dass zu dem eigentlichen erklärungsbedürftigen Kontext weitere Erklärungen hinzukommen müssten, welche die Absicht, die Dinge nun als Kunst zu präsentieren, erläutern könnten.

Als dritten und abschließenden Gedanken, welcher eine mögliche Spekulation hinsichtlich der Tendenz darstellt, in Völkerkundemuseen zunehmend "Kunstobjekte" auszustellen, versuche ich einen potentiellen Zusammenhang mit den Auswirkungen der Repräsentationsdebatte herzustellen. Dabei ist auszugehen von Münzels Aussage, dass Ethnologen an den Universitäten ausgebildet werden (Münzel 2000b: 110), und von da aus mit einer Verzögerung von etwa zehn Jahren, die sie brauchen, um entsprechend an Einfluss und Mitsprache zu gewinnen, die theoretischen Ansätze und Inhalte in die Museen tragen. Sieht man die zeitlichen Zusammenhänge zwischen der ethnografischen Repräsentationsdebatte, die Mitte der 1980er Jahre diskutiert wurde und der zunehmenden Ausstellungspräsentation nach ästhetischen Maßstäben, welche sich in den 1990er Jahren durchzusetzen begann, könnte man hier eine Verbindung vermuten. In der der Museumsreform folgenden Zeit wurde Ästhetik wieder vermehrt thematisiert und in Ausstellungen eingebunden, wobei hierbei anfänglich durch die Kunstgegenstände Aussagen über den ethnografischen Kontext der Kulturen getroffen wurden. Die mit der *writing culture*-Debatte entstandene Sensibilisierung für die Problematik der Repräsentation und Reflexion führte zu einer zunehmenden Bewusstheit um die Schwierigkeiten der Vermittlung kultureller Inhalte und schärfte den Blick für Selektions- und Konstruktionsprozesse sowie letztendlich für die Tatsache einer potentiellen Manipulation.

Es kann sicher davon ausgegangen werden, dass ethnologische Ausstellungen, die sowohl nach ästhetischen Ansätzen realisiert wurden, als auch jene, bei denen thematische Inhalte den Schwerpunkt bilden, denselben Chancen und Schwierigkeiten der Präsentation unterliegen. Jedoch ist der grundlegenden Entscheidung für eine ästhetische Präsentationsweise die Art der Umsetzung schon inhärent und der Aufbau folgt den Elementen einer objektorientierten Präsentationsweise, welche die Gegenstände für sich wirkend zeigt, ohne die kontextuellen Inhalte zu berücksichtigen. Durch die Präsentation nach Kriterien der Kunstausstellungen kommen von vorne herein weniger Fragen nach der Anordnung und den Begleitinformationen auf, da diese Präsentationsform per definitionem einzeln, objektbetont, hinsichtlich ästhetischer Kriterien ausgestellt wird.

Der Fall liegt sicherlich etwas anders, wenn der kulturelle Kontext einer Ausstellung den Schwerpunkt bildet, da hier entschieden werden muss, welche Art der Informationen bereitgestellt wird, welche Erläuterungen in welcher Art und Weise gegeben werden, wie die Objekte in Gruppen angeordnet werden und welche dadurch betont, andere evtl. zur Vervollständigung oder Verdeutlichung hinzugezogen werden. Da diese kontextorientier-

te Präsentation weitergehende Entscheidungen bezüglich der selektierten Begleittexte, der erwähnten oder unberücksichtigt gelassenen Erläuterungen mit sich bringen, könnte hinsichtlich der damit einhergehenden, in den letzten eineinhalb Jahrzehnten zunehmend bewusst gewordenen Konstruktions- und Repräsentationsproblematik der – vermeintlich – sicherere Weg der ästhetischen Ausstellungsformen gewählt werden, um die Kritik und die Angreifbarkeit so gering wie möglich zu halten. Und da die Entscheidung zu einer ästhetischen Präsentationsweise eine sicherlich legitime darstellt, könnte ein Großteil der Probleme in dieser Art und Weise umgangen und die Verantwortung für die letztendlich getroffene Auswahl und die dadurch etablierten kulturellen Inhalte geringer gehalten werden. Dass dies sicherlich keine adäquate Lösung darstellt, sollte hier nicht besonders betont werden, gleicht jedoch der Problematik des Verfassens ethnografischer Texte, welche eine Fülle von experimentellen Ansätzen zeigen. Die Befürchtungen vor negativer Resonanz oder die tatsächliche Kritik sollte nur einen weiteren Schritt in der Diskussion einnehmen und die Debatte nicht in einem stagnierenden Zustand verharren lassen.

2.4 Die museale Repräsentation in der Krise?

“We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves.” (Berger 1972: 9)

Es gibt keine Lösung – dies erinnert stark an die ethnografische Repräsentationsdebatte, die nun nach über 20jähriger Diskussion allmählich als abgeschlossen oder zumindest beendet erscheint – der Grund: Unlösbarkeit! Doch jegliche Beschäftigung damit brachte wieder und wieder ins Bewusstsein, dass eben gerade mit dieser Unlösbarkeit umgegangen werden muss. Ebenso verhält es sich mit der musealen Gestaltung. Eine richtige Gestaltung kann und wird es nie geben. Eine gelungene Umsetzung hinsichtlich der vorab formulierten Intention – vielleicht. Doch entscheidend ist auch hier: Die Gestaltungsmittel sind abstraktes Instrument, Aussagen, Ideen und vertiefende Erläuterungen visuell umzusetzen. Die Grenzen und Problematiken wurden hier aufzuzeigen versucht – jedoch, was bleibt?

Die spezifischen museografischen Mittel werden unabdingbar in der Präsentation zum Einsatz kommen und können im musealen Rahmen als Stilmittel benutzt werden. Dies sollte sich vor dem gedanklichen Hintergrund abspielen, dass die Artefakte sich in einem für sie künstlichen Diskurs bewegen und die Rahmenbedingungen der Präsentation subjektiv bestimmt wurden. Die verwendeten Gestaltungselemente sind jedoch nicht nur nicht zu verhindern, sondern können bewusst eingesetzt werden, um deren eigene Künstlichkeit sichtbar zu machen.

“The museum effect, I want to argue, is a way of seeing. And rather than trying to overcome it, one might as well try to work with it”. (Alpers 1991: 27)

Wenn nun das Museum als Ort betrachtet wird, an dem konstruierte Realitäten verhandelt und vermittelt werden, kann eine Analyse der vielfältigen Möglichkeiten, in denen Objekte, Texte und Präsentationsmittel eingesetzt werden, Einsicht geben in das komplexe Netz von Bedeutung und Produktion der Bedeutung.

Ein möglicher Lösungsansatz wäre es, eine Art "Meta-Informationen" bereitzustellen, und diese bestenfalls in die visuelle Präsentation einzugliedern. Die "Macht der Anordnung" (Muttenthaler; Wonisch 2000: 83) kann nicht umgangen werden; die Museen könnten jedoch von sich aus versuchen, die autoritativen Strukturen aufzuweichen und Macht abzugeben – damit würden sich nicht nur Verschiebungen innerhalb der existenten Museumsstrukturen ergeben, sondern es würden Einsichten erlaubt werden in den konstruktiven Prozess und die Art und Weise, wie diese Strukturen sich in den Ausstellungen konstituieren.

Und auch wenn Durrans den Aspekt erwähnt, dass die großen Mehrheiten der Öffentlichkeit "are not yet prepared to abandon the idea of museums as places where you can expect to learn, if not the Truth itself, than at least a reasoned interpretation based on verifiable evidence" (Durrans 1993: 138), dann dürfte dieser Umstand m.E. nicht als Argument dafür gesehen werden, dass reflexive Ansätze unverstanden bleiben würden oder unerwünscht sind, sie sollten andererseits ebensowenig eine dominierende Position über den thematischen Inhalten einnehmen, sondern wie selbstverständliche, weiterführende Informationen angeboten werden.

In der Museumspraxis ist es derzeit jedoch immer noch unüblich, parallel zu der Darstellung anderer Kulturen durch deren Objekte auf die Aufgaben und Handlungen der Ausstellungsmacher aufmerksam zu machen. Dabei wäre es durchaus denkbar, reflexive Ideen innerhalb der geltenden Stilmittel zu realisieren, wie zum Beispiel die Frage nach den anonymen Stimmen, welche sich nicht nur in den Texten, sondern ebenso durch die Gestaltung konstituieren und durch die Aufdeckung der sprechenden und handelnden Subjekte beantwortet werden könnten. Die geltende museale Praxis, welche den Rahmen und die Basis der Ausstellungsrhetorik bildet und sich an festgelegten, vermeintlich objektiv-wissenschaftlichen, eigentlich jedoch subjektiv-autoritativen Kriterien orientiert, könnte und sollte aufgebrochen werden zu Gunsten eines Einblicks in die kulturellen Handlungen, in denen sich die Ausstellenden verorten. Denn erst wenn die Subjektivität der Bedeutungskonstruierenden deutlich wird, kann ein kritischer Zugang von Seiten der Betrachterinnen möglich werden, die mit dem Erkennen der subjektiven – nun nicht mehr unanfechtbaren – Aussagen auch das fiktionale Potential (Muttenthaler; Wonisch 2000: 113) wahrnehmen.

"Wenn sich dabei die Intention hinter der Einrichtung einer bestimmten Perspektive zu erkennen gibt – zwangsläufig steht hinter einer Ausstellungsanordnung immer ein subjektiv urteilendes Individuum –, steht es auch dem Betrachterindividuum frei, eine eigene, eine andere Ansicht zu vertreten. Daher sollte in einer Ausstellung ein aktueller Reflexionsstand dargestellt und vor al-

lem verfügbar gemacht werden, wobei klar werden muß, daß es sich um Denkansätze und nicht um objektive, endgültige Aussagen handelt.” (Schulte 2000: 123)

Da endgültige und objektive Aussagen über eine Kultur nicht existieren, wird es auch nie gelingen, die sog. Wahrheit über eine Kultur oder kulturelle Wirklichkeit darzustellen. Zudem sollte es auch nicht das Anliegen einer Ausstellung sein, ein homogenes Bild der Wahrheit anzustreben, es sollte vielmehr in der Absicht jeder musealen Inszenierung liegen, einen Aspekt, einen Bruchteil der Wahrheit resp. der kulturellen Realität anzusprechen. Noch besser wäre es, diesen Aspekt zur Diskussion zu stellen, um der Dominanz des “Wir zeigen euch” und “Ihr seht” entgegenzuwirken.

Die Kuratoren stehen als Vermittler zwischen den Artefakten und den Betrachtern wie unüberwindbare Hürden, indem sie Bedeutungen konstruieren und diese zur Nach-Sicht anbieten. Würde sich jedoch die Ausstellungsmacherin auf die gleiche Stufe mit den Betrachtern stellen – sie könnte nach wie vor ihre Sicht der Dinge darstellen, Erklärungen anbieten, gesellschaftliche Kontextinformationen ebenso wie symbolische Details thematisieren – würde dies nun jedoch in dem Bewusstsein geschehen, dass es sich um ihre subjektiven An-Sichten handelt. Damit wäre eine eigene Sicht der Betrachter auf die Dinge möglich, deren Wissen und Wahrnehmung könnte sich auf einer gleichwertigen Position annähern, die Ausstellung Medium der Diskussion werden und die ausschließende Haltung der Museen, alleine über andere Völker Bescheid wissen zu wollen, durch eine dialogische Kommunikation ablösen. Hilfsmittel können hierzu im Einsatz neuer Medien (vgl. Graf; Müller 2005) gefunden werden, welche die originalen Stimmen von Mitgliedern der Kulturen durch Videos, Filme, Diasequenzen oder Fotografien verlautbar werden lassen und so die vermittelnde Stimme der Kuratoren zurücknehmen können. Damit wird keinesfalls das Problem der Selektion und des fragmentarischen Charakters gelöst werden können, doch die Anonymität der erklärenden Expertinnen und deren unerwähnt bleibende Quellen werden durch individuelle Personen, Angehörige der entsprechenden Kulturen, abgelöst und ersetzt. Mitglieder der ausgestellten ethnischen Gruppen sollten jedoch nicht nur in der Ausstellung zu Wort kommen²⁵ – und zwar nicht nur so, wie sie durch die Kuratoren rezipiert werden – sie sollten schon im Vorfeld der Ausstellung in die Konzeption und Planung eingebunden werden und Mitspracherecht nicht nur hinsichtlich der Sammlungen (Haas 1996: S4) und Inhalte, sondern auch der Selektionsprozesse erhalten (vgl. Lubrich 2001). Damit könnte die autoritative Dominanz zwischen uns und ihnen resp. den Ausstellenden und den Ausgestellten reduziert werden.

“It is important that museums acknowledge that all these strategies of display are necessarily artificial and that the museum visitor be made to realise that display is only a trick which can itself be independently enjoyed as a system of theatrical artifice.” (Saumarez Smith 1989: 20)

Da ich mit Saumarez Smith der Ansicht bin, dass alle Ausstellungsformen artifizuell sind und konstruierten Diskursen folgen, sollten die Besucherinnen und Betrachter in die Künstlichkeit der Präsentationsformen eingeweiht werden, sie sollten ermutigt werden, das Museum als künstliche Konstruktion zu sehen, welche immer nur den Rahmen dafür abgibt, unter welcher Prämisse die ausgestellten Exponate zu betrachten sind bzw. welcher kuratorischen Absicht sie entsprechen.

Ich hoffe, durch die hier aufgezeigte Darstellung der Repräsentationsproblematik in Ausstellungen näher gekommen zu sein, welche m.E. weniger eine adäquate Präsentation kultureller Realitäten fremder Völker, als vielmehr eine Reflexion subjektiv selektierter Aspekte im Rahmen eines politisch und gesamtgesellschaftlich dominierten Diskurses darstellt – und dies gilt nicht nur für das ethnografische Schreiben, sondern in gleichem Maße für die Ausstellungspräsentation.

Diesen theoretischen Ausführungen werden sich nun im Folgenden empirische Objektstudien anschließen, wie sie im Vorfeld einer Ausstellung durchgeführt werden könnten. Dabei wurde das mexikanische Fest der *días de muertos* als zentrales Thema gewählt.

Kapitel 3

Das mexikanische Fest der *Días de muertos* – Ein Versuch des Sichtens

“Die Frauen verwandelten den Kirchhof in ein helles Gasthaus. Sie stellten Kerzen auf die Tische, griffen Platten aus ihren Körben, legten Brot auf die Blumenblätter, drückten runde Tonkrüge voll mit weißem Pulque in die weiche Erde. Sie brachten keine Gabeln mit; die Seelen hatten auch im Leben keine gehabt. Die Tortilla war die Gabel der Mexikaner, und Tortillas gabe es in hohen Säulen. Griff schon einer danach? Wer sollte danach greifen?” (Regler 1997: 152)

“Sichten” werde ich hier nicht nur die mir zur Verfügung stehende Literatur zum mexikanischen Allerheiligen/Allerseelen-Fest, sondern ebenso eine Ein-Sicht geben in Aussagen, wie sie mir gegenüber während meines Aufenthaltes in Mexiko geäußert wurden, um mir Gegenstände, Ideen und Vorstellungen verständlich zu machen.

Ich erwähne vorab die Tatsache, dass ich als Autorin hier den Part der Selektionierenden übernehme, dass ich eine von mir getroffene Auswahl an Informationen geben, andere weglassen werde. Man könnte mir vorwerfen, dass meine persönliche Faszination an der Vielfarbigkeit der *calaveras*²⁶ und dem Umgang sowie der Vorstellung des Todes der Mexikanerinnen und Mexikaner, welche – vielleicht – in der lebensbejahenden Farbenfreude ihren Ausdruck finden – meine Ausführungen beeinflusst haben. Dazu verweise ich auf das vorherige Kapitel, in dem ich ausführlich auf Selektionsprozesse und Wirklichkeitsdarstellungen eingegangen bin und anmerken, dass es ohnehin nie möglich sein wird, der “ganzen Wahrheit” auf die Spur zu kommen oder sie darzustellen, und dass diese folgenden Ausführungen, welche den Versuch (m)einer Kontextualisierung bilden, lediglich einen Ein-Blick in meine subjektiven Ein-Sichten gestatten. Auch die Tatsache, dass die mexikanischen *días de muertos* häufig als das traditionellste mexikanische Fest bezeichnet werden, spielte eine wichtige Rolle. Diese Aussage, welche wohl durch die Vorstellung eines stigmatisierten Bildes der “Indianer” entstand, die an ihren traditionellen Riten festhalten – wobei in diesem Kontext die

prähispanischen Elemente als dominierend und im Gegensatz dazu der christliche Einfluss als nicht oder nur gering vorhanden verstanden wird – mag für mich einen weiteren Anreiz gegeben haben, mich intensiver mit diesem Thema auseinanderzusetzen.

Welcher Grund bei der Entscheidung der Erforschung eines bestimmten ethnologischen Themas oder der Realisierung einer bestimmten Ausstellung – bei den meisten werden wir es nie erfahren – den Ausschlag gegeben haben mag, entscheidend scheint mir zu sein, dass den bereits vorliegenden Ethnografien, museologischen Arbeiten, stattgefundenen Ausstellungen etc. eine weitere Sicht hinzugefügt wird, die den Leserinnen und Betrachtern eine Übersicht über die Ein-Sichten erlaubt, um dann möglicherweise selbst sichten zu können.

Ich werde verschiedene Informationsebenen zusammenfügen und damit ein polyphones Bild kreieren über die Verwendung materieller Gegenstände in Anbetracht der zu Grunde liegenden Vorstellungen. Eine Ebene wird aus der Literatur resultieren, die aus verschiedensten Quellen zusammengetragen wurde und hinsichtlich der primären Fragen was? und wozu? gesichtet wurde: Die Frage nach dem Was? orientiert sich an den materiellen Objekten, die während der Festlichkeiten Verwendung finden; daran schließt die Frage nach dem Wozu? an, welche darauf gerichtet ist, der Funktion und dem Zweck der Verwendung gerade dieser Gegenstände, den Gründen und Inhalten der Bedeutung nachzugehen, die sich speziell aus diesen Gegenständen ergeben. Dazu kommen meine eigenen Ein-Sichten, die ich im Laufe der Teilnahme an den Feiern in den Jahren 2002 bis 2004 gewinnen konnte. Ich hatte die Gelegenheit, mich 2002 in der Stadt Oaxaca, im gleichnamigen Bundesstaat, aufzuhalten und dort die Vorbereitungen und die Durchführung des Festes mitverfolgen zu können. Im darauffolgenden Jahr nahm ich zur gleichen Jahreszeit an den Feierlichkeiten im chiapanekischen Hochland teil, unterstützt von einem 3-monatigen Stipendium durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst DAAD. Mein Forschungsaufenthalt 2004 bezog sich auf die Stadt Mexiko und das Umland des Distrito Federal, in dem sich Mexiko-Stadt befindet. Die dritte Ebene besteht aus Aussagen von Personen, die ich an den verschiedensten Orten traf und die mir von ihren An-Sichten berichteten, mir ihre Handlungsweise und Erklärungen darlegten. Ich unterscheide hierbei nicht qualitativ zwischen der Personengruppe, die als Experten bezeichnet werden, da sie sich beruflich und wissenschaftlich mit diesem Thema auseinandersetzen und aus diesen oder anderen Gründen eine Publikation wählen, um ihrer Meinung und Erfahrung Ausdruck zu verleihen, und einer zweiten Gruppe von Personen, deren Erfahrung im gelebten Umsetzen besteht. Beide Ebenen, deren Grenzen sicherlich durchlässig sind, betrachte ich als gleichwertig, beide Personengruppen gelten für mich als Experten, die mir, der diese Thematik mit den zugehörigen Einstellungen und Vorstellungen unbekannt ist, einen Ein-Blick gewähren. Der Unterschied besteht lediglich in der Art der Mitteilung, zum einen wird diese durch literarische Mittel vollzogen, zum anderen durch die persönliche Kommunikation.

Teilnehmende Beobachtung, narrative Interviews, fotografische Dokumentation und Gespräche bilden die Grundlage meines Zugangs. So fanden Gespräche auf Märkten und Geschäften, wo die unmittelbare Nähe zu den zu verkaufenden Gegenständen bestand ebenso statt wie auch in Cafés oder im privaten Rahmen unter Bekannten.

Anfänglich bereitete es mir Schwierigkeiten, Fragen zu stellen und Themen anzusprechen, die sich mit dem Tod befassen. Jedoch wurde mir von Anfang an offen und freundlich Auskunft gegeben, so dass schnell klar wurde, dass ich diejenige war, welche die Scheu vor Gesprächen und weiterführenden Fragen verlieren musste und dass im mexikanischen Umfeld ein anderer Umgang mit dem im europäischen Kontext weitgehend tabuisierten Thema Tod besteht. Ich kann daher das folgende Zitat Westheims nur unterstreichen:

“Der Europäer, für den der Gedanke an den Tod ein Alpdruck ist, der es nicht liebt, an die Vergänglichkeit des Daseins erinnert zu werden, steht plötzlich einer Welt gegenüber, die frei zu sein scheint von dieser Angst vor dem Tode, die mit dem Tod spielt, sich über ihn lustig macht [. . .]. Seltsame Welt, rätselhafte Einstellung!” (Westheim 1985: 8)

Meine Herangehensweise wird sich im Folgenden an den Gegenständen orientieren, die im Laufe der Wochen vor den *días de muertos*, dem Allerheiligen- und Allerseelenfest, in Erscheinung treten, das Straßenbild säumen, in den Geschäften und auf den Märkten zum Verkauf angeboten werden. Ich nähere mich so dem Fest an und kann gleichzeitig der Chronologie meines subjektiven Erfahrens Rechnung tragen. Anschließend werden sich, weiterhin dem zeitlichen Ablauf folgend, die *ofrendas*, die Gabentische resp. Altäre, die mit diesen Gegenständen bestückt werden. Diese Näherungsweise ist bewusst so gewählt, um, von den Artefakten ausgehend, sich einem Thema, dessen Bedeutung und Symbolik, zuzuwenden. Und sie folgt der Annäherung des musealen Ausstellungscharakters, indem sie den Objekten die zentrale Rolle zuschreibt, die Objekte in den Mittelpunkt stellt, von denen aus die Bedeutung aufgespürt werden, der Kontext erläutert werden soll. Um dem musealen Prinzip hierbei Rechnung zu tragen, werde ich in der Mehrzahl der Fälle eine Abbildung an den Anfang stellen und diese mit Erläuterungen versehen, wie sie ebenso in einer real umgesetzten Ausstellung existieren könnten. Diese Erklärungen oder Informationen zu den Gegenständen könnten durchaus Objektlabels oder Objektbeschreibungen entsprechen. Ich möchte jedoch der Vieldeutigkeit und auch der Widersprüchlichkeit Ausdruck verleihen, indem ich es nicht bei einem “Label”, einer Erklärung, belasse, sondern eine – subjektiv getroffene – Auswahl nebeneinanderstelle. Diese Selektion an Informationen demonstriert die sich in jeder Ausstellung ergebende Problematik der Objektbeschreibung und damit die sich durch die gegebenen Informationen wandelnde Konnotation, die bestimmte Blickrichtungen betont, andere vernachlässigt.

Es werden sich dabei abschweifende theoretische Diskussionen ergeben, die im Moment

des Aufkommens geführt werden. Das hierbei wohl wichtigste Thema, welches auch im allgemeinen museumstheoretischen Umfeld derzeit einen zentralen Platz einnimmt, wird die Debatte um Kunsthandwerk und Kunst sein.

3.1 Wichtige Objekte der *Días de muertos*

“The object itself does not change materially, but our presentation and perception of the object do.” (Walker 1997: 262)

Die nun folgende Aufstellung der einzelnen Gegenstände, welche mir vor und während des Festes begegneten, soll vor allem die Fragen nach der Verwendung und der Bedeutung der Objekte klären. Dabei wird jedem Gegenstand eingangs eine Reihe von Zitaten zugeordnet, welche die Vielfalt und Möglichkeiten der Deutungen und Interpretationen aufzeigen. Auf eine zusammenfassende Schlussfolgerung von meiner Seite wird verzichtet werden müssen, denn keine der Aussagen kann mit wahr oder falsch bewertet werden, sondern es handelt sich vielmehr um individuelle An-Sichten über Bedeutung und Deutung.

So werden hier unterschiedliche Stimmen zusammengetragen, wobei sich evtl. die Tendenz hinsichtlich einer bestimmten Auslegung abzeichnet. Ich kann jedoch lediglich Hinweise auf eigene Beobachtungen geben, Hinweise, die auf logische Brüche oder Interpretationsmöglichkeiten aufmerksam machen, ich kann und möchte jedoch keiner Erklärung oder Deutung den Vorzug geben, sondern möglichst – sicherlich vermeintlich, aber bewusst damit umgehend – Aussagen wertfrei bestehen lassen sowie ausdrücklich auf die Subjektivität meiner eigenen Erklärungen und Beobachtungen hinweisen.

Bereits der Versuch, eine Übersicht der Gegenstände voranzustellen, welche auf einem Gabentisch zu finden sind, gestaltet sich als äußerst schwierig, da Verwendung und Relevanz von einer Vielzahl von Faktoren abhängen und daher ständig variieren. Dem Einfluss verschiedener Faktoren wie regionalen Unterschieden, ethnischer Zugehörigkeit, Entwicklung verschiedenen Kunsthandwerks sowie pragmatischer Gründe wie das Vorkommen und Angebot bestimmter Dinge, wird im Verlauf diesen Kapitels nachgegangen werden.

Ich beginne mit einer Auflistung, welche die für die Gabentische relevanten Gegenstände benennt und mache mit Delgado Solís (2000: 36) den Anfang; ihm nach scheint es üblich zu sein, dass die folgenden Dinge Verwendung finden: *papel picado* der Farbe lila sowie orange, *cempasúchil*-Blumen, 4 Kerzen, *copal*, ein Kreuz aus Asche, Fotografien, Speisen, persönliche Gegenstände aus dem Besitz des Verstorbenen, Tequila, Wasser bzw. das Lieblingsgetränk des Verstorbenen, Brot und Früchte, *calaveras* aus Zucker.

Die Unidad Regional de Culturas Populares (2000: 20f.) definiert die verwendeten Dinge dagegen anders, wie deren Zusammenstellung zum Ausdruck bringt: Hierbei sind Was-

ser, Salz, Kerzen, *copal*, Blumen, Brot, *petate*²⁷, Speisen und Getränke, *calaveras*, Bilder, ein Kreuz und Spielzeug zum Aufbau eines Gabentisches von Bedeutung.

Meine eigenen Beobachtungen, die ich durch das Miterleben der *días de muertos* machen konnte, ergaben die Verwendung der im Folgenden aufgeführten Objekte, wobei ich die meinem Erfahren nach am häufigsten anzutreffenden Dingen an den Anfang stellen werde. Daran anschließend werden die Gegenstände aufgelistet, deren Erscheinen gewöhnlich bzw. möglich ist und abschließend selten vorkommende Dinge erwähnt.

Artefakte, welche ich auf fast allen Gabentischen, den *ofrendas* angetroffen habe, sind Tagetes-Blumen und Kerzen, Brot, Wasser und Früchte. Erfrischungsgetränke und Speisen, Salz sowie *copal*, *copaleros* und Bilder waren üblich, wohingegen *calaveras* aus Zucker oder anderen Materialien ebenso wie die papiernen Scherenschnitte, Kreuze, Zigaretten oder Plastikblumen und -girlanden seltener vorkamen. Spielzeug erschien nur dann auf *ofrendas*, wenn diese für verstorbene Kinder errichtet wurden. Zudem finden sich selten kunsthandwerkliche Gegenstände, z.B. *calaveras* aus Ton oder Holz oder kleine Dinge wie Särge aus Zucker oder Mariachis aus Plastik, die ich der Kategorie Kitsch zuordnen würde, auch wenn diese in großer Anzahl auf den Märkten verkauft werden. Ebenso unüblich sind teure, aufwenig gestaltete Objekte, die weniger auf den Märkten als in darauf spezialisierten Geschäften und Galerien als Kunsthandwerk oder Kunst verkauft werden.

Bezüglich des Zweckes, der durch die Zusammenstellung dieser Gegenstände verfolgt wird, zitiere ich hier in einem vorgehenden, zusammenfassenden Ein-Blick Nutini:

“To sum up, the manifest and latent purposes of the offerings to the dead are: to please them; to remind them of their previous earthly existence; to predispose them favorably toward the living, individually and collectively; to make them aware of the supplications of the living; to entreat them to be efficient as intermediaries, protectors, and dispensers of good things to the living; and to emphasize to them the covenant that binds the living and the dead. The offerings function as mnemonic devices, sympathetic bribes, and homeostatic reminders directed to the souls of the dead in order to achieve the foregoing aims.” (Nutini 1988: 229)

In der nun folgenden, detaillierten Beschreibung der einzelnen Gegenstände werde ich mich in der Abfolge an die oben erwähnte Auflistung anlehnen und die Reihenfolge der Häufigkeit einhalten. Um mich der musealen Herangehensweise zumindest ein wenig anzunähern, soweit es in dieser zweidimensionalen Form überhaupt möglich ist, werde ich eine Abbildung sowie einige Zitate an den Anfang der Darstellung jedes Objektes stellen. Diese Zitate oder Gesprächsauszüge sind – im Ausstellungskontext meist isoliert und ohne Quellenangabe – auch als Erklärung der entsprechenden Dinge im musealen Ausstellungskontext denkbar und sollen hier den symbolischen Charakter von Objektlabels einnehmen. In diesen kurzen, einführenden Darstellungen reflektiert sich die Unterschiedlichkeit der

gewählten Informationen, zeigen sich variierende Stimmen, durch welche die Objekte eine bestimmte Konnotation erhalten. Diese Ausrichtung würde in der Ausstellungsumsetzung am Ende als eine Stimme dominieren, welche dann erklärende Funktion einem ausgestellten Artefakt gegenüber einnimmt. Der Bedeutungsinhalt manifestiert sich damit durch “eine” Stimme, welche “die” Erklärung abgibt. Diesem Phänomen wird Rechnung getragen, indem durch die unterschiedlichen Erklärungsansätze die Variationsbreite der möglichen Erläuterungen und damit die variierende Ausrichtung angedeutet wird.

3.1.1 Blumen und Pflanzen



Abbildung 3.1: Blumen: *Cempasúchil*, *Cresta de gallo* u.a. (v.re.n.li.), Mercado Abastos, Oaxaca-Stadt, Oaxaca, 28.10.2002

Im Zuge der Festvorbereitungen in den letzten Oktobertagen wurde in einer auffälligen Vielzahl Blumen und Pflanzen auf den Märkten zum Verkauf angeboten. Es dominierte dabei die sicherlich am häufigsten anzutreffende Tagetes, die sog. Blume der *cempasúchil*, die aufgrund ihrer leuchtend orangefarbenen oder gelben Blüten hervorsticht (vgl. Abb. 3.1, rechts)²⁸ und zudem durch ihren eigenartigen und sehr intensiven Geruch auffällt. Daneben gibt es weitere Blumen, deren Gebrauch vor allem an den Festtagen zu verzeichnen ist, darunter die rotviolett blühende *cresta de gallo*, die im deutschsprachigen Raum als Hahnenkann bekannt ist. Dazu kommen Pflanzen, welche nur in bestimmten Regionen Mexikos vorkommen, generell scheinen jedoch intensive Farben zu dominieren. Ich werde im Folgenden auf die Verwendung, die Funktion und Symbolik einiger wichtiger Pflanzen eingehen.

Cempasúchil

“*Tagetes erecta* L. [...], amarillas, anaranjadas o rojizas, de olor penetrante. Se localiza casi en todo el país [...]. La flor se usa todavía tanto en el México mestizo como en el indígena, para la celebración de los días de muertos. Con ella se hacen arreglos para adornar tumbas y altares domésticos. [...] Para que las almas encuentren los altares hogareños, en ciertos pueblos la gente traza pequeños caminos de pétalos en las calles; de éstos se desprenden senderos amarillos que llevan a las casas, cruzan los patios y entran hasta los altares. [...] La flor de muerto se conoce también como *cempoalxóchitl*, *cempasúchil*, rosa de muerto y flor de cementerio.” (Enciclopedia de México 1987: 1464, zit. nach: Verti 1991: 142f.)

“... la flor de *cempasúchitl*, cuyo nombre significa ‘veinte flores’ [...] Para nuestros ancestros, por su color amarillo, era sinónimo de sabiduría; y además era considerada como símbolo de belleza, verdad y anhelo de nunca morir. Las flores que ponían en el altar, eran las palabras que nacían del corazón para expresar que ansiaban la verdad y la virtud y que estaban cansados de la mentira y el odio.” (González Esperón 1997: 20)

“*Pues, es la temporada.*” (Lucía Sebastiana 2003³⁰)

Tagetes erecta L. [...], gelb, orange oder rötlich, mit einem durchdringenden Geruch. Die Blume ist fast im gesamten Land zu finden. [...] Sie wird in gleichem Maße von der mestizischen wie der indigenen Bevölkerung zu Allerheiligen/Allerseelen benutzt. Sie wird als Grab- und Altarschmuck arrangiert. [...] Damit die Seelen die Hausaltäre finden, legen die Bewohner mancher Dörfer kleine Wege aus Blütenblättern auf die Straßen, so dass sich gelbe Pfade ergeben, die zu den Häusern führen, die Innenhöfe durchqueren und bis zu den Altären führen. [...] Die Blume des Todes ist auch als *cempoalxóchitl*, *cempasúchil*, Rose des Todes oder Friedhofsblume bekannt.²⁹

Der Name der *cempasúchitl* bedeutet ‘zwanzig Blumen’ [...] Für unsere Vorfahren galt die gelbe Farbe als Symbol der Weisheit; zudem wurde sie als Symbol der Schönheit, Wahrheit und der Sehnsucht nach Unsterblichkeit betrachtet. Die Blumen, welche sie auf den Altären niederlegten, waren wie Worte, die dem Herzen entsprangen, um die Sehnsucht nach Wahrheit und Tugend sowie die Ablehnung von Lüge und Hass zum Ausdruck zu bringen.

Nun, es ist nun mal die entsprechende Jahreszeit.³¹

Auf die Frage, warum gerade die *cempasúchil* als wichtigste dekorative Pflanze für die *ofrendas* verwendet werden, sind, wie schon in den obigen Zitaten deutlich wird, unterschiedliche Angaben zu finden. Angefangen damit, dass es sich um eine in Mesoamerika wachsende Pflanze handelt, die zur Jahreszeit des Festes blüht, sticht sie durch ihre farblichen Eigenschaften hervor. Den unkomplizierten Anbau, die lange Haltbarkeit nach dem

Abschneiden und den besonderen Geruch, der Insekten von der *ofrendas* fernhält, sieht Rualcaba Mercado (1992: 200) als weitere grundlegende, pragmatische Aspekte. Dazu kommt die enge Verbindung mit religiösen Ritualen (vgl. auch Cruz 1946: 24ff., Fuentes Mata 1989: 2).

Hinweise auf die Existenz der *cempasúchil* schon in prähispanischer Zeit sind bei Chronisten wie Sahagún (Sahagún 1988: 785) und Hernández (León-Portilla, A. 1986: 164) zu finden, auch die Assoziation mit dem Tod scheint zu dieser Zeit bereits bestanden zu haben, wenn auch die Gründe dafür laut Nutini (Nutini 1988: 225) unbekannt sind. Repräsentationen der Blume mit dem Licht und der Sonne weisen meist auf den aztekischen Sonnengott Tonatiuh (Ángel Lome 2002: 41) hin. Die Assoziation mit der Sonne und dem Licht wird dann sinnvoll, wenn bedacht wird, dass kleine Wege aus Blütenblättern von den Hauseingängen bis zu den Hausaltären gelegt werden, Norget (1993: 124) definiert die Blütenblätter hierbei als Symbol der Reinheit, welche die Wege als heiligen Raum von der Umgebung abgrenzen, damit den Seelen der Verstorbenen der Weg erleuchtet wird und diese ihr Ziel, den Hausaltar, sicher erreichen (González Esperón 1997: 20, Pomar 1985: 69). Möglicherweise ist vor diesem Hintergrund auch die Information zu deuten, die Toten könnten nur die gelbe Farbe erkennen (Garscha 1993: 21).

Nutini (1988: 225) sieht die Verwendung der Blumen auf den Altären für die Verstorbenen gegenwärtig als allgemeines Symbol für die Seelen der Toten, wobei er farbige Blumen, so auch die *cempasúchil*, mit den Seelen erwachsener Verstorbener in Zusammenhang bringt (im Gegensatz zu den weißen Blumen, die sich auf Kindern gewidmeten Gabentischen finden). Hinweise darauf sind meiner Erfahrung nach zumindest in Oaxaca und Chiapas nicht zu finden. Andere Quellen betonen den Zusammenhang zwischen der Schönheit der Blumen und einem emotionalen Ausdruck. So sieht Fernández Ledesma (1982: 6) die Pflanze als Kommunikationsmittel nicht nur zwischen Menschen, sondern auch zwischen Lebenden und Verstorbenen. Demnach werden als Zeichen der Zuneigung Grabstätten und *ofrendas* mit Blumen geschmückt.

Die Verwendung weiterer Blumen scheint vor allem auch eine Folge des erweiterten Angebotes sowie verbesserter finanzieller Möglichkeiten zu sein.

“Antes, dice mi mamá, que era pura flor amarilla. Ahorita, ya como hay, y hay un poco de dinero [...] Más que nada dinero. Por eso la Nube, la Margarita, todas estas flores, pues, ya ahora que hay más o menos la posibilidad. Los que no tienen la posibilidad a comprarlo, no. Siguen usando la flor amarilla.” (Lucía Sebastiana 2003³²)

Meine Mutter sagt, früher gab es nur die gelben Blumen. Jetzt gibt es auch andere, und man hat etwas mehr Geld; es liegt vor allem am Geld. Darum gibt es *la Nube, la Margarita*, alle diese Blumen. Diejenigen, die nicht die Möglichkeit haben sie zu kaufen, kaufen sie nicht. Sie verwenden weiter die gelbe Blume.

Eindrucksvoll wirkte auf mich die wiederholt geäußerte Erklärung, die Aufmerksamkeit der Seelen solle durch die intensive Farbe sowie den intensiven Geruch der Blumen geweckt werden, damit die Seelen wüssten, dass sie nun eingeladen sind, an den Festlichkeiten teilzunehmen.

Cresta de gallo (*Celosia argentea* L.) Hahnenkamm, (in Oaxaca auch als *borla* bekannt); diese Pflanze ist neben der *cempasúchil* die einzige, die mit dem Tod assoziiert wird. Hinweise auf Gründe dafür scheinen rein pragmatischer Natur zu sein, so fällt die Blütezeit mit dem Fest zusammen, die geschnittene Blume bleibt einige Zeit frisch und übersteht längere Transporte durch ihre Struktur unbeschadet (Ruvalcaba Mercado 1992: 202f.).

Nube (*Gypsophila paniculata*), Rispiges Gipskraut

“... la nube no puede[] faltar pues su color significa pureza y ternura, y acompaña[] a las ánimas de los niños.”
(www: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 2004a)

La Nube darf nicht fehlen, da die Farbe Reinheit und Sanftheit bedeutet und die Seelen der Kinder begleitet.

Durch die weiße Farbe der kleinen Blüten wird Reinheit symbolisiert, Nutini sieht darin den Grund für die häufige Verwendung auf *ofrendas* für die verstorbenen Kinder (Nutini 1988: 225f.). Mir hingegen fielen dahingehend keine Unterschiede auf, vielmehr schien die farblich Abstimmung die entscheidende Rolle zu spielen.

Gladiolas (*Gladiolus grandis*), Gladiolen; dienen dekorativen Zwecken und werden häufiger auf Friedhöfen zum Schmücken der Gräber als auf *ofrendas* verwendet.

Alcatraces (*Zantedeschia aethiopica*), Calla Lilien, (in Chiapas auch unter der Bezeichnung *cartucho* bekannt); werden ebenfalls zur dekorativen Ausschmückung benutzt (www: *Zantedeschia aethiopica* 2001).

Naranjillo (*Rapanea juergensenii*), Baumart; die Zweigenden werden auf das Grab gesteckt, hinter das schlichte Holzkreuz. Dies konnte ich auf dem Friedhof der Gemeinde Huixtán in Chiapas beobachten. Auf Nachfrage wurde mir erklärt, dies diene dem Schmücken der Gräber (María Leticia 2003³³). *Naranjillo* wird zudem bei Heilungsritualen verwendet.

Juncia (*Pinus pseudostrobus*), Pinienart; die Kiefernadeln werden auf den Gräbern ausgebreitet, laut Nutini (1988: 227) dient der intensive Geruch dazu, übel wollende Geister fernzuhalten. Allgemein ist in und um die chiapanekische Stadt San Cristóbal de Las Casas die häufige Verwendung von *juncia* zu beobachten. Meist bei religiösen Festen wird

der Boden in und vor den Kirchen oder Plätzen mit den Piniennadeln ausgelegt (vgl. Pérez López 1997: 137). Lucía Sebastiana, die mir den Unterschied zwischen *naranjillo* und *juncia* erläuterte, tat dies folgendermaßen: “*Para fiesta es la juncia.*” (2003³⁴), an Festen wird *juncia* verwendet. Eine weitere Aussage bestätigt den Zusammenhang mit einer fröhlichen Atmosphäre und erläuterte mir die Verwendung dieser Pflanze und die entstehende Atmosphäre. Das Bedecken der Grabstätten mit den Kiefernadeln steht in diesem Zusammenhang.

“... es la tradición, estas ramas las utilizan desde hace años, los abuelos se las utilizaban como para ver de que estan alegres en casa, de que los esperan con gusto, [...] la idea desde que los hace ver que están alegres, que los esperan con alegría, de que no se han olvidado de ellos” (María Leticia 2003³⁵).

Diese Zweige zu verwenden, ist seit Jahren Tradition. Die Großeltern benutzten sie um zu zeigen, dass die Personen im Haus fröhlich sind, dass [die Seelen der Verstorbenen] vergnügt erwartet werden, [...] die Idee ist, dass sie ihnen zeigen wollen, dass sie fröhlich sind, dass sie mit Freude erwartet werden, dass sie nicht vergessen sind. [Anm. U.U.]

3.1.2 Kerzen

“... las luminarias que ayudarán a señalar el lugar físico por donde los difuntos podrán encontrar el camino para llegar a este mundo y reunirse con los suyos. De igual manera, quando llega el momento del retorno de las ánimas, la luz de estos objetos ceremoniales ayudará a los muertos a encontrar el camino de vuelta” (Flores Trujillo 2002a: 43).

Die Beleuchtung hilft, den Ort zu kennzeichnen, an dem die Verstorbenen den Weg finden können, um auf diese Welt zu gelangen und sich mit ihresgleichen zu vereinigen. Auf die selbe Weise hilft das Licht dieser zeremoniellen Objekte den Seelen, den Rückweg zu finden, wenn der Moment gekommen ist.

“La flama que producen significa ‘la luz’, la fe, la esperanza. Es guía, con su flama titilante para que las ánimas puedan llegar a sus antiguos lugares y alumbrar el regreso a su morada. En varias comunidades indígenas cada vela representa un difunto, es decir, el número de veladoras que tendrá el altar dependerá de las almas que quiera recibir la familia.” (www: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 2004a)

Die Flamme bedeutet ‘Licht’, Vertrauen, Hoffnung. Die flackernde Flamme bedeutet Führung für die Seelen, damit diese an den ihnen bekannten Orten ankommen und die Rückkehr an den früheren Wohnort beleuchtet. In einigen indigenen Gemeinden repräsentiert jede Kerze einen Verstorbenen, das bedeutet, die Anzahl der *veladoras* auf dem Altar entspricht den Seelen, welche von der Familie erwartet werden.

“Las candelas son alimento de los desaparecidos.” (Guiteras Holmes 1986: 128) Kerzen gelten als Nahrungsmittel für die Verstorbenen.

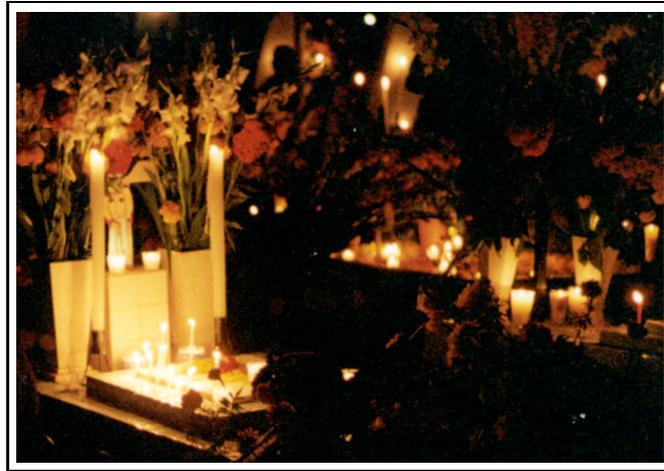


Abbildung 3.2: Kerzen und *veladoras*, Friedhof Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca, 31.10.2002

Es muss unterschieden werden zwischen Kerzen, *velas*, und *veladoras*, in Gläser gefülltes Wachs mit einem Docht. Beide Formen werden auf den *ofrendas* aufgestellt, auf den Grabstätten der Friedhöfe werden in der Mehrzahl Kerzen entzündet.

Eine mögliche Erklärung zur Herkunft der *veladoras*, die bis in die vorchristliche Zeit zurückgeht, gibt Fernández Ledesma (1982: 6); er sieht das Feuer im Zusammenhang mit den Riten der griechischen Göttin Artemis, welcher die Attribute Bogen und Fackel zugeordnet werden. Dabei sollen in Prozessionen Fackeln und kleine Lampen benutzt worden sein. Dies erfuhr laut des Autors im Laufe des Christentums eine Transformation und besteht gegenwärtig in der Tradition weiter, *veladoras* in christlichen Kirchen zu entzünden.

Die Angabe, dass die Anzahl der Kerzen oder *veladoras* den verstorbenen Mitgliedern einer Familie entspricht, ist häufig zu finden (Guiteras Holmes 1986: 128, Museo Nacional de Antropología 1987: 18, Verti 1991: 135) wobei Ochoa Zazueta (1974: 96) hinzufügt, dies sei eine theoretische Vorstellung und abhängig davon, wer zur Familie gezählt wird. Auf Nachfragen enthalten die meisten Antworten die Angabe, dass die Kerzen den Weg der verstorbenen Seelen erleuchten, damit diese den Weg in ihr ehemaliges Heim und zu der Familie finden, was der Funktion der *cempasúchil* ähneln würde.

Die Verwendung und Bedeutung der Kerzen scheint jedoch komplexer zu sein, als es auf den ersten Blick erscheint. So konnte ich während des Allerheiligen-Festes 2003 in Chiapas an zwei Tagen an den Feierlichkeiten teilnehmen, am 31.10.2003 am Friedhofsbesuch in Huixtán, am 2.11.2003 an dem Allerheiligen-Fest bei einer Familie in Oxchuc. Beide Orte liegen in der chiapanekischen Provinz Huixtán, welche sich in tsotsil- und tseltal-sprechende Bevölkerung untergliedert. Im Zentrum, der Hauptgemeinde mit der gleichnamigen Be-

zeichnung Huixtán leben Tsotsil, während in Oxchuc Tseltal angesiedelt sind. Auf dem Friedhof konnte ich beobachten, dass jeder ankommende Besucher an den Gräbern der Familienangehörigen zwei Kerzen niederlegte, angelehnt an einen quer zum Kreuz auf das Grab gelegten Blumenstrauß. Während die Kerzen abbrannten, galten die Seelen der Verstorbenen als anwesend. Interessant hierbei ist es, dass die Kerzen gelöscht werden, sobald sie bis auf etwa 10 cm abgebrannt sind, *“hasta que los pueden agarrar, porque si lo dejas así, dice la creencia pues, que se queman su mano del difunto”* (Lucía Sebastiana 2003³⁶). Dabei werden reale Gegebenheiten, wie hier die Tatsache, dass man sich die Hände verbrennt, wenn man weit herunter gebrannte Kerzen anfassen möchte, auf die Seelen der Verstorbenen übertragen.

Das Fest in Oxchuc fand auf dem Privatgelände eines Hauses statt, auf dem eine Kapelle für die verstorbene Mutter der Familie errichtet war. Dort traf sich die Familie, brachte Blumen, Speisen und Kerzen mit. Die Kerzen wurden angezündet und die Familie blieb versammelt, bis die Kerzen vollständig abgebrannt waren. Eine der Töchter der Verstorbenen erzählte mir später,

“... encender una veladora es como que en ese momento tu dijeras, pues estás conmigo o estoy contigo [...] el hecho de esperarlo [bis die Kerzen vollständig abgebrannt sind], es como que estás conviviendo con ellos. [...] Ahora, solo llegas encenderlo y pues te retiras, pues igual es así, como decir, pues aquí te traje tu vela y ahí nos vemos, es como demostrar que no se quiere. [...] En cambio cuando est ahí la persona, pendiente de su vela, y se preocupa para que queme bien, estás demostrando que esta persona [...] sigue viviendo”. (María Leticia 2003³⁷)
[Anm. U.U.]

Das Anzünden einer *veladora* ist wie wenn du in diesem Moment sagen würdest, nun bist du bei mir und ich bin bei dir.[...] Indem man wartet [bis die Kerzen vollständig abgebrannt sind], ist es, als ob man mit ihnen zusammen wäre. [...] Also, wenn du nur kommst und sie anzündest und dann wieder gehst, dann ist das wie, wie soll ich sagen, nun, hier habe ich dir deine Kerze gebracht und das war's, damit würde man zeigen, dass man die Person nicht liebt. [...] Wenn sich aber im Gegensatz dazu die Person um die Kerze kümmert, so dass sie gut brennt, zeigt man, dass diese Person im Geiste weiterlebt. [Anm. U.U.]

3.1.3 Speisen und Getränke

“Moles, frijoles, tortillas, guajolotes, tamales, exquisitos panes de huevo, vainilla, nuez, y muchas cosas más se ofrendan con profunda sinceridad. Además se preparan los platillos que más agradarán al difunto y se disponen en su lugar para complacerle.” (Flores Trujillo 2002a: 43f.)

Moles, Bohnen, Tortillas, Truthahn, *tamales*, leckere Brote mit Ei, Vanille, Nüssen, und viele weitere Dinge werden mit tiefer Aufrichtigkeit angeboten. Zudem bereitet man die Lieblingsgerichte des Verstorbenen zu und richtet sie entsprechend her, so dass dieser Gefallen daran findet.

“Las ánimas no comen, se llevan los olores, los aromas, ellas son como nubes.” (Ochoa Zazueta 1974: 118)

Die Seelen speisen nicht, sie nehmen die Gerüche und die Aromen auf, sie sind wie Wolken.

“... food consumption represents a quintessential life-giving act. Suggesting that the dead also consume food is a way of downplaying the differences between them and the living, and therefore bridging the gap between the states of life and death themselves.” (Norget 1993: 131)

Bestimmte Speisen kennzeichnen ein bestimmtes soziales Ereignis und erhalten durch die Verwendung im religiösen Kontext des Festes eine besondere Bedeutung. Dies manifestiert sich auf den Hausaltären, auf welchen die Lebensmittel arrangiert werden ebenso wie auf den Friedhöfen, wo die Speisen geteilt werden zwischen Lebenden und den Verstorbenen, den Familienmitgliedern sowie zwischen den Familien. Weiterhin existiert der Austausch zwischen Haushalten und das Verschenken von Süßigkeiten an Kinder (Norget 1993: 127). Die Funktion der Speisen auf den Friedhöfen als auch auf den *ofrendas* sieht Norget (1993: 128f., vgl. auch Ramírez Leyva 1995: 26ff.) in der Verbindung der Welt der Lebenden und der Toten: Der Austausch und das Opfer von Nahrung als Mittel zur Negation des Todes, als Auflösung des Unterschiedes zwischen menschlichen und übernatürlichen Wesen. Hierdurch soll bezeugt werden, dass Lebende und Verstorbene die gleichen Bedürfnisse haben, nach wie vor einem identischen Universum angehören (Nutini 1988: 234). Dabei kann zwischen einer natürlichen und übernatürlichen Existenz unterschieden werden: die Lebenden, die ersterer Existenzform zuzurechnen sind, und die Verstorbenen, die der zweiten Form der Existenz angehören, konsumieren unterschiedliche Anteile der Nahrungsmittel. Es besteht die verbreitete Ansicht, dass die Seelen der Verstorbenen den Geschmack und das Aroma – die Essenz – der Speisen konsumieren. Häufig wird in Gesprächen darauf hingewiesen, die Nahrungsmittel würden, nachdem das Fest vorüber und die *ofrenda* abgebaut ist, anders schmecken, der intensive Geschmack und das Aroma verschwunden sein (Martínez Cuenca, zit in: Carmichael; Sayer 1991: 94). Gagnier de Mendoza berichtet aus Teotitlán del Valle, Oaxaca, dass sich darüber hinaus auch das Gewicht der Speisen verringere: “Esto sucede porque los difuntos se alimentan con el espíritu de la comida, y se llevan

su esencia” (Gagnier de Mendoz 2002: 42), dies geschähe weil die Verstorbenen sich mit dem Unsichtbaren der Speisen ernähren, deren Essenz aufnehmen. In diesem Falle werden die Lebensmittel nach den Festtagen nicht mehr von den Menschen konsumiert, was jedoch meiner Erfahrung zufolge die Ausnahme darstellt.

Früchte

“Simbólicamente expresan que estamos sujetos a un constante devenir entre ciclos de nacimiento, vida, muerte y renacimiento.” (Flores Trujillo 2002a: 44)

Früchte sind symbolischer Ausdruck dafür, dass wir Subjekte sind in einem konstant wiederkehrenden Kreislauf von Geburt, Leben, Tod und Wiedergeburt.

“Their ostensible function in the ofrenda is decorative” (Nutini 1988: 224).



Abbildung 3.3: Früchte auf einer privaten *ofrenda* in Oaxaca-Stadt, Oaxaca, 31.10.2002

Nutini führt keine genaue Erklärung dafür an, warum Früchte auf jeder *ofrenda* zu finden sind, sieht sie jedoch nicht als Speisen für die Verstorbenen, sondern im Zusammenhang mit der Erntezeit (Nutini 1988: 224, vgl. Olmos 2002: 59f.).

Gerichte

“Su objetivo es deleitar a las almas que nos visitan.” (Ángel Lome 2002: 42)

Das Ziel ist es, die Seelen, die uns besuchen, zu erfreuen.

“... cooked dishes are the symbol of the transient union of the living and the dead in a hearty commensal banquet.” (Nutini 1988: 224)

Die Liebesspeisen der Verstorbenen werden zubereitet und auf den *ofrendas* angerichtet. Dazu gehören typische, mexikanische Gerichte wie *mole*³⁸, meist mit Reis oder Hähnchen, Bohnen mit Tortillas sowie *tamales*. Die Gerichte sollen dazu dienen, den Hunger der



Abbildung 3.4: Speisen auf einer *ofrenda* der Tsotsil, im *Museo Regional de Antropología e Historia*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1.11.2003

ankommenden Seelen der Verstorbenen zu stillen. Eine andere Vorstellung entspricht eher dem Festcharakter der *días de muertos*, denn eine mexikanische *fiesta*, ein mexikanisches Fest, beinhaltet charakteristisch ein reichhaltiges Mahl.

3.1.4 *Pan de muerto*

Auch bei der Darstellung des *Pan de muerto*, des Totenbrot, beginne ich mit einigen Zitaten:

“El *pan de muerto*, tan importante de estas festividades, es alimento indicador de la vida, que se recibe a través de la muerte.” (González Esperón 1997: 22)

Das Totenbrot, welches bei diesen Feierlichkeiten eine wichtige Rolle spielt, ist Nahrungsmittel, welches auch über den Tod hinaus das Leben bedeutet.

“... the pan de muertos symbolizes the enduring bond between the living and their supernatural intermediaries” (Nutini 1988: 220).

“El ofrecimiento fraternal es el pan. La iglesia lo presenta como el ‘Cuerpo de Cristo’. Elaborado de diferentes formas, el pan es uno de los elementos más preciados en el altar.” (www: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 2004a)

Die brüderliche Gabe ist das Brot. Die Kirche repräsentiert es als den ‘Leib Christus’. In verschiedenen Formen angefertigt, ist das Brot eines der wichtigsten Elemente auf dem Altar.

Für das Allerheiligen-/Allerseelenfest wird eine besondere Brotart gebacken, das süße *pan de muerto* und ab etwa drei Tagen vor Beginn des Festes in den Bäckereien und auf



Abbildung 3.5: *Pan de muerto*, Markthalle, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 30.10.2003

den Märkten angeboten. Es gibt verschiedene Geschmacksrichtungen in unterschiedlichen Formen, die häufigste ist die auf der Abbildung 3.5 dargestellte. Das Brot wird mit Butter, Eigelb und Zucker gebacken und mit Zucker oder Zuckerguss überzogen, die üblichste und beliebteste Form des *pan de muerto* ist mit symbolischen Knochenformen verziert (Buenrostro; Barros 2003: 31). Es gibt darüber hinaus in vielen Regionen weitere Brote, die zu Figuren, Kreisen (*rosas*) oder Knochen (*huesos*) geformt werden (vgl. Cook; Don Leonardo 1949: 445ff., Soustelle 1979: 109), mit bunten Teigblumen und -blättern dekoriert werden (wie in Zaachila, Oaxaca) und einige besondere Gewürze wie Anis oder Zimt enthalten.

Das Aufkommen von Brot in Mesoamerika ist auf die Einführung von Mehl durch die Spanier zurückzuführen. Das prähispanische Äquivalent dazu war das *tzoalli*-Opfer, von dem bekannt ist, dass es den Göttern und Seelen der Verstorbenen gewidmet war (Nutini 1988: 221). *Tzoalli* war eine Mischung aus Amaranth und Honig, woraus verschiedene menschliche und tierische Formen, auch Nachbildungen der Götter (Sahagún 1988: 84), hergestellt wurden.³⁹ Es wird von dem prähispanischen Brauch berichtet, diese *tzoalli*-Figuren bei Festen weiterzureichen, wobei sich jeder der Anwesenden ein Stück abbrach. Die Spanier brachten dieses Ritual mit der christlichen Eucharistiefeyer in Verbindung (Miller; Taube 1993: 40).

Die Symbolik der gekreuzten Knochen, die als Andeutung auf vielen der Brote zu finden ist, war in den ersten Jahrhunderten des Christentums ein Symbol von Hoffnung, ewigem Leben und Auferstehung. Vermutlich wurde diese Symbolik mit den Spaniern eingeführt.

Auch wenn in den Bäckereien im Hochland von Chiapas (San Cristóbal de las Casas und Umgebung) das *pan de muerto* weitgehend überall angeboten wurde, war es doch auffällig, dass in Dörfern mit hauptsächlich indigener Bevölkerung dieses Totenbrot nicht hergestellt wird. Dort ist ebenfalls eine besondere Art von Brot bekannt, welche nur an Allerheiligen/Allerseelen gebacken wird, diese unterscheidet sich jedoch von dem hier beschriebenen

pan de muerto. Der entscheidende Grund für die Existenz und den Konsum des *pan de muerto* scheint darin bestehen, ob es sich um mestizische oder indigene Familien handelt; letztere verzehren das hier beschriebene Totenbrot nicht oder lediglich in Ausnahmen. Es ist jedoch auffällig, dass bei allen Brotformen spezielle Gewürze verwendet werden, was die Annahme unterstützt, dass die Seelen der Verstorbenen lediglich das Aroma der Speisen aufnehmen können und daher im Besonderen intensiv schmeckende Zutaten und Nahrungsmittel Verwendung finden.



Abbildung 3.6: *Pan de yema*, eine Form des *pan de muerto*, verziert mit kleinen Gesichtern, *caritas*; in einer Bäckerei in Oaxaca-Stadt, Oaxaca, 30.10.2002

Eine besondere Brotart soll hier gesondert Erwähnung finden. Im Stadtgebiet Oaxacas gibt es ovalförmige, mit Sesam bestreute Brote, *pan de yema*, auf welche kleine bemalte Gesichter aus Ton, *caritas*, gesteckt werden, “que representa la cara del muerto adulto o de niño” (www: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 2004b), die das Gesicht des verstorbenen Erwachsenen oder Kindes repräsentieren. Die mit den *caritas* verzierten Brote gelten als Symbol für die Seelen der Verstorbenen (Green 1969: 17f.). Dabei werden die Gesichter in ihrer Größe dem Umfang der Brote angepasst und entsprechend für verstorbene Kinder oder Erwachsene gekauft.

3.1.5 Salz

“Quando se pone un poquito de sal [...] se llama al espíritu del difunto a probar los guisados y preparados en su memoria.” (Flores Trujillo 2002a: 45)

Wenn man etwas Salz auf den Gabentisch stellt, lädt man den Geist des Verstorbenen ein, die Speisen zu versuchen, die ihm aus seiner Erinnerung bekannt sind.

“Este elemento sirve para que el cuerpo de la persona muerta no se descomponga o destruya en su viaje de ida y regreso. [...] También significa sabiduría y purificación.” (Ángel Lome 2002: 39f.)

Dieses Element dient dazu, dass der Leib der verstorbenen Person sich nicht zersetzt oder auf seiner Hin- und Rückreise zerstört wird. [...] Es bedeutet zudem Weisheit und Reinigung.

Die Tatsache, ein kleines Gefäß mit Salz auf den Hausaltar zu stellen, scheint sich gegenwärtig zu verlieren, wobei in der Antwort auf die Frage, welche Gegenstände denn auf einer *ofrenda* sein sollten, meist auch Salz erwähnt wird. Der Gebrauch des Salzes wurde mir gegenüber damit begründet, dass die Seelen der Verstorbenen nach ihrem langen Weg bis zum Haus der Familienangehörigen nicht nur durstig, sondern auch verschwitzt seien und ihren Salzbedarf decken müssten.

3.1.6 Wasser

“... the offerings of water remind the souls in heaven and purgatory to send enough rain for making the crops grow and for drinking and washing, and to intercede before the higher supernaturals for a smooth and prosperous ritual and ceremonial calender for the coming year.” (Nutini 1988: 226)

“Agua: se colocan varios vasos porque el viaje de las ‘ánimas es cansado’, y al igual que a los vivos les da sed.” (García Canclini; Sevilla Villalobos 1985: 58, zit. in: Jaruntowski 1994: 87)

Wasser: man stellt einige Gläser auf, weil die Reise der Seelen ermüdend ist und sie, ebenso wie die Lebenden, Durst bekommen.

“Funciona como purificador energético y también para calmar la sed de los visitantes del otro mundo.” (Flores Trujillo 2002a: 45)

Hat die Bedeutung einer energetischen Reinigung, zudem soll es auch den Durst der Besucher aus der anderen Welt stillen.

Ein Gefäß mit Wasser wird meist auf jeder *ofrenda* bereitgestellt, der Grund wird in der Vorstellung gesehen, dass die Seelen der Verstorbenen nach ihrem langen Weg erschöpft sind und sich mit Wasser erfrischen, damit ihren ersten Durst stillen können.

Refrescos

“Tienes que poner los refrescos que le gustaban.” (María Leticia 2003⁴⁰)

Du musst die Getränke aufstellen, die [dem Verstorbenen] geschmeckt haben. [Anm. U.U.]

Erfrischungsgetränke wie Coca-Cola, Pepsi Cola, Seven Up oder ähnliche Limonaden und kohlenensäurehaltige Getränke sind auf sehr vielen Gabentischen zu sehen. Es ist anzu-

nehmen, dass dies als Beispiel dafür gesehen werden kann, dass man der Seele des Verstorbenen das anbieten möchte, was der Person während ihres Lebens besonders geschmeckt hat.

Aguardiente

Den Seelen der Verstorbenen werden zudem bei Besuchen auf den Friedhöfen mitgebrachte Getränke angeboten. Auf dem Friedhof der chiapanekischen Provinz Huixtán wurden Becher mit starken Alkoholika unter den Besuchern herumgereicht, dazwischen schluckweise auf das Grab gegossen, dies schien der Absicht zu entsprechen, den Verstorbenen in den Kreis der Anwesenden miteinzubeziehen.

“... en cualquier convivia, no solo en Todos Santos, tienes que tomar. En cualquier fiesta que llegan, tienes que tomar. Tú vas a visitar por ejemplo a Chilil, tienes que llevar tu botella de Poche. Entonces llegas y le invitas a quien vas a visitar. Y ahí empieza una borrachera porque también el dueño de la casa da.”
(Lucía Sebastiana 2003⁴¹)

Bei jeder Zusammenkunft, nicht nur während Todos Santos, wird getrunken. Bei jeder Feier muss man trinken. Wenn man zum Beispiel nach Chilil auf Besuch geht, muss man eine Flasche *poche* mitnehmen. Denn wenn man ankommt, lädt man die ein, die man besuchen will. Und so beginnt ein Umtrunk, weil auch der Besuchte seinerseits starke Getränke anbietet.

So erläuterte auch Lucía Sebastiana, dass *poche* zu jedem Fest dazugehört und damit der Festcharakter der Feiertage unterstrichen wird.

3.1.7 Copal

“COPAL. Es una resina de árbol cuya fragancia es agradable, se utiliza como incienso. Se dice que el humo que despiden purifica o ‘limpia’ el lugar donde se ubica el altar y la ofrenda.” (Ángel Lome 2002: 41)

Copal ist ein angenehm riechendes Baumharz, man benutzt es als Weihrauch. Man sagt, dass der aufsteigende Rauch den Ort, an dem sich der Altar und der Gabentisch befinden, reinigt.

“... el copal purificará el ambiente y alejará a los malos espíritus.” (Delgado Solís 2000: 35)

Copal reinigt die Umgebung und heitert die nicht wohlgestimmten Geister auf.

“... como guía por el olor y el humo, para las almas adultas que lleguen a donde las esperan.” (Rodríguez Segarra 2003: 12)

Der Geruch und der Rauch haben leitende Funktion, damit die erwachsenen Seelen dorthin gelangen, wo sie erwartet werden.



Abbildung 3.7: *Copal* und *copalero*, Mercado Abastos, Oaxaca-Stadt, Oaxaca, 28.10.2002

Copal ist das getrocknete Harz des Baumes *Bursera jorullensis*. Es wird auf glühenden Kohlen verbrannt und gibt neben dichtem Rauch einen intensiven Geruch von sich. *Copal* wird, je nach Reinheitsgrad und Gewinnung, als weißer oder schwarzer *copal* verkauft, auch graue bis gelbliche Farbnuancen kommen vor.

Der aufsteigende Rauch soll als Verbindung fungieren, als Kommunikationsmittel dienen, welches die Gebete der Menschen zu Gott tragen soll (Miller; Taube 1993: 99). Das Aroma wird als reinigend betrachtet und zur Abwehr von schädlichen Einflüssen eingesetzt (Fredy Méndez, zit in: Carmichael; Sayer 1991: 78).

Hinweise auf die Verwendung von *copal* im religiösen Kontext vorspanischer Zeit finden sich bei Hernández (León-Portilla 1986, A.: 126). Auch Sahagún erwähnt *copal* (Náhuatl: *copalli*) als Opfergabe für die Götter (Sahagún 1988: 189), die dazu dienen soll, dass die Bitten der Menschen erhört werden.

Darüber hinaus ist bekannt, dass in vorspanischer Zeit Figuren aus dem Copalharz hergestellt wurden. Die Verbrennung dieser modellierten menschlichen oder göttlichen Figuren diente dem Zweck, die räumliche Trennung zwischen Erde und Himmel zu überbrücken (Zarauz López 2000: 200) und so die Kommunikation mit den Göttern zu erreichen (vgl. www: Museo del Templo Mayor). *Copal* wird in bestimmten, dafür vorgesehenen Gefäßen verbrannt, den *copaleros*: Dabei handelt es sich um Ton- oder Steinschalen, die auf drei Füßen stehen, welche nach González Esperón (1997: 22) Himmel, Erde und Luft repräsentieren. Wenn man sich vor Augen führt, dass der Rauch des verbrennenden *copal* den Raum zwischen der Erde und dem Himmel verbindet, scheint dies durchaus vorstellbar, es waren jedoch keine weiteren Angaben zu dieser Aussage zu finden. Andere Quellen geben an, dass Gaben für die Götter in prähispanischen Ritualen der Maya den Boden nicht berühren dürfen und der Boden daher mit Blättern bedeckt war oder die Gaben eben in dafür vorgesehenen Gefäßen verbrannt wurden (Coggins 1992: 350).

Während der *días de muertos* ist auf den meisten mexikanischen *ofrendas* ein *copalero*

oder ein Schälchen mit *copal* zu finden. Es gibt jedoch entscheidende regionale Differenzen. Im Laufe meiner Aufenthalte in Oaxaca und Chiapas fiel auf, dass die Verwendung von *copal* in Oaxaca weit verbreitet ist, in Chiapas kaum vorkommt. Dazu kommen wiederum Unterschiede zwischen der städtischen und ländlichen Bevölkerung. Angehörige der indigenen, eher in Dörfern wohnende oder in die Stadtrandgebiete zugezogene dörfliche Bevölkerung teilten mir stets mit, dass die Verwendung von *copal* nur an die Götter gerichtet ist, mit den Seelen der Verstorbenen aber nicht in Verbindung zu bringen sei. Warum dann Unterschiede zwischen den Örtlichkeiten gemacht werden, wann und wieso *copal* auf Friedhöfen, häufig jedoch lediglich auf *ofrendas* benutzt wird, wären weitere Fragen, deren Beantwortung hier leider offen bleiben muss.

3.1.8 Fotografien und Bilder

Fotografien und Bilder im Sinne von Abbildungen Heiliger sollen hier unterschieden werden, da sie eine unterschiedliche Funktion ausüben.

Fotografien

“La ofrenda de los altares normalmente se dirige a una persona [...], de modo que actualmente, en muchas regiones del país, se suele colocar en el altar alguna foto del difunto” (Zarauz López 2000: 198).

Der Gabentisch richtet sich im Normalfall an eine Person [...], so besteht gegenwärtig in vielen Regionen des Landes die Praxis, auf dem Altar ein Foto des Verstorbenen aufzustellen.

“Se supone que los rostros hacen presente con mayor intensidad a los difuntos en su celebración. Es una manera de exaltar los recuerdos para dar solemnidad y respeto a las ánimas.” (Flores Trujillo 2002a: 45)

Man nimmt an, dass das Antlitz der Verstorbenen der für sie veranstalteten Feier größere Intensität verleiht. Es ist eine Art, die Erinnerung zu steigern, um den Seelen Feierlichkeit und Respekt entgegenzubringen.

Fotos derjenigen Verstorbenen, für die der Altar errichtet wird und deren Seelen erwartet werden, sind oft Teil des Aufbaus. Durch die Fotografien wird zum Ausdruck gebracht, wem der Altar gewidmet ist. Dabei scheint der Gedanke zu Grunde zu liegen, dass die abgebildete Person als symbolisch anwesend gilt. Meist handelt es sich nur um eine Abbildung, welche den oder die zuletzt Verstorbene zeigt, da diese in der Erinnerung der Familie noch am lebendigsten und der Trauerschmerz noch am deutlichsten fühlbar ist. Seltener finden sich auch weitere Fotografien bereits verstorbener Familienmitglieder.

Heiligenbilder

“Pueden colocarse otras imágenes de santos, para que sirva como medio de interrelación entre muertos y vivos, ya que en el altar son sinónimo de las buenas relaciones sociales. Además, simbolizan la paz en el hogar y la firme aceptación de compartir los alimentos”. (www: Veracruz Digital 2006)

Man kann verschiedene Abbildungen Heiliger aufstellen, diese werden genutzt als verbindendes Mittel zwischen Toten und Lebenden. Schon auf dem Altar gelten sie als Synonym für gute soziale Beziehungen. Zudem symbolisieren sie den Frieden des entsprechenden Ortes und die sichere Zusage, die Speisen zu teilen.



Abbildung 3.8: Bild der *Virgen de Guadalupe*, daneben weitere Heiligendarstellung auf einer *ofrenda* in Zaachila, Oaxaca, 2.11.2002

Repräsentationen christlicher Heiliger sind in Mexiko weit verbreitet, so auch auf vielen Hausaltären zu Allerheiligen/Allerseelen. Sie können auf den Hausaltären stehen oder an der aufragenden Wand dahinter hängen. Unter den abgebildeten Heiligen findet sich am häufigsten die *Virgen de Guadalupe*, die Schutzheilige Mexikos, dazu können die Schutzpatrone der Stadt oder des Stadtteils kommen oder die Heiligen, die im familiären Umfeld eine besondere Bedeutung einnehmen (www: Asociación Católica de la Juventud Mexicana 2004). Laut Nutini (1988: 228) ist es generell so, dass die dargestellten Heiligen in der jeweiligen Region besondere Verehrung erfahren.

Auf die Frage, woraus sich diese Gewohnheit ableitet, verweist Zarauz López (2000: 198) auf die prähispanische Zeit Mexikos, in welcher die aztekische Bevölkerung Repräsentationen ihrer Götter zu entwerfen schien, um in deren gedachter Anwesenheit Opfer darzubringen.

3.1.9 *Calaveras*

“When looking at them in the showcases of the sweet shops one cannot help recalling the ancient Aztec *tzompantlis*, special stone structures where the skulls of the men who had died in sacrifice were exhibited.” (Fernández Kelly 1975: 103)

“... das Vorkommen von Totenköpfen aus Zucker, die auf der Stirn den Namen eines Freundes, Verwandten oder Bekannten tragen – ein traditionelles symbolisches Geschenk, das, so unglaublich es erscheint, Freundschaft bedeutet.” (Fosado 1987: 431)

“... karikatureske [...] Darstellung Lebender in Gestalt von Totenschädeln und Skeletten.” (Navarrete 1993: 22)



Abbildung 3.9: *Calaveras de azúcar*, Bäckerei, Mexiko-Stadt, 25.10.2004

Es existieren eine Vielzahl von *calaveras*, Totenschädel-Darstellungen und Skelett-Abbildungen, die bekanntesten sind sicherlich die *calaveras de azúcar*, die Totenschädel aus Zuckerguss, die mit bunter Zuckermasse verziert und kleinen pailletenbesetzten Augen besetzt sind (vgl. De Cuéllar 2003: 27-29), manchmal zudem kleine Schildchen mit den Vornamen auf der Stirn tragen. Darüber hinaus gibt es neben ähnlichen Schädeln aus Schokolade oder Amaranth eine große Anzahl verschiedener Darstellungen aus Papier und Pappkarton, welche gelebte und alltägliche Situationen nicht nur anhand von Schädel- sondern auch von Skelettmotiven abbilden – der Begriff *calavera* umfasst somit eine breite Palette von Darstellungsmöglichkeiten.

Die Bedeutung, Verwendung und Herkunft der *calaveras*, der Totenschädel, soll hier im Folgenden etwas detaillierter betrachtet werden, da diese nicht nur häufig abgebildet und erwähnt werden, wenn es um Allerheiligen/Allerseelen in Mexiko geht, sondern auch um

der auf den ersten Blick nicht offensichtlichen, doch recht vielfältigen Bedeutung Rechnung zu tragen. So versuche ich einen Blick auf die Vergangenheit zu werfen, nicht nur die prähispanische und spanische, sondern auch die Zeit der mexikanischen Revolution, des *Porfiriato*, um zu sehen, wann und wie Darstellungen von Totenschädeln vorkamen und mit welcher Bedeutung sie im Verlauf der Geschichte belegt wurden. Ich versuche jedoch, dies immer vor dem Hintergrund der gegenwärtig verwendeten Schädelrepräsentationen zu tun, wobei dies sicher nicht auf die schon erwähnten *calaveras de azúcar* beschränkt bleiben kann.

Beginnen werde ich mit der vorkolonialen Symbolik, denn auch wenn aus dem prähispanischen und spanisch-christlichen Synkretismus etwas vollkommen Neues hervorgegangen ist, versuche ich der Bedeutung der Schädelabbildungen in beiden Kulturen gesondert nachzuspüren.

Aus vorspanischer Zeit bekannte Abbildungen von Totenschädeln finden sich in den *tzompantli*, die beschrieben werden als hölzernes Schafott (Ríos Everardo 2001: 52), auf welchem die menschlichen Schädel der Geopferten zu Ehren der Götter aufgereiht wurden (Flores Morán 1993: 10). Diese Schädelaltäre sind aus Stein gemeißelt gegenwärtig beispielsweise noch im Templo Mayor in Mexiko-Stadt oder in Chichen Itza, Yucatan, zu finden (vgl. www: Baumann 2003, www: Tzompantli 2003). Sahagún hielt in seiner Chronik fest, dass zu Ehren des Gottes Tezcatlipoca in seiner Eigenschaft als Schöpfungsgottheit Menschen geopfert und deren Köpfe am *tzompantli* auf Stöcke aufgespießt wurden (Sahagún 1988: 118, vgl. Matos Moctezuma 1997: 111ff.). Das bei Enthauptungsritualen ausgetretene Blut wurde als Symbol für die Lebenskraft und als lebensspendend betrachtet, wurde assoziiert mit Fruchtbarkeit, mit dem Entstehen und Bestehen der Vegetation (Vincke 1997: 177) sowie zur Sicherung des Zyklus' von Tod und Leben.

Totenschädel- und Skelettdarstellungen sind auch aus dem ausgehenden europäischen Mittelalter in Form des Totentanzes bekannt. Die Zeit des 14. bis 16. Jahrhunderts war gekennzeichnet durch Seuchen und Tod und somit existenzieller Bedrohung, wobei alles in Beziehung zur Hölle und dem Teufel gesetzt wurde (Westheim 1985: 104). Der Totentanz galt als Mittel, Wege aufzuzeigen, wie die Angst vor der Hölle überwunden werden konnte. Totentänze sind literarische oder künstlerische Darstellungen von Prozessionen und Tänzen, bei denen sowohl die Lebenden als auch die Toten abgebildet sind. Zu finden sind sie als Malereien an Kirchenwänden, als Holzschnitte auf Tafeln bis hin zu gedruckten Büchern. Es handelt sich dabei um Sequenzen von Bildern, in denen die Toten als Skelettfiguren repräsentiert werden, die mit den Lebenden interagieren. Der Tanz galt als Symbol des Todes und dem Tanz mit dem Skelett als Tanzpartner beizuwohnen, ist sinnbildlich mit dem Sterben gleichzusetzen (Clark 1950: 105). Als generelles Merkmal zeigt sich, dass alle sozialen Schichten und Berufsstände, hierarchisch angeordnet vom Papst und König bis zu den niedrigsten Vertretern der Gesellschaft, einbezogen sind (Wunderlich 2001: 37, Wun-

derlich; Mörgeli 2002: 5). In der Aufhebung sozialer Unterschiede wird in erster Linie die Betroffenheit aller Individuen zum Ausdruck gebracht: alle müssen sterben, keiner kann sich dem entziehen. Die Bilder sind begleitet von Versen, welche Dialoge zwischen Tod und Lebenden zum Inhalt haben. Die *dances macabres*, wie der Totentanz auch genannt wird, da die Ursprünge aus der französischen Dichtung des 13. Jahrhunderts resultieren, sollten so nicht nur die Gleichheit aller vor dem unvermeidlichen Tod ausdrücken, sondern auch dazu anhalten, ein sündenfreies Leben zu führen, um vor dem Jüngsten Gericht der Hölle zu entgehen.

Auch Brandes (1997) stellte sich die Frage nach der Herkunft der Zuckerfiguren; er sieht die Existenz anthropomorpher Amaranth-Figuren in prähispanischer Zeit als gegeben an, diese wurden jedoch im Gegensatz zu den gegenwärtigen Zucker-*calaveras* als sakrale Objekte betrachtet. Die erste schriftliche Quelle für die Figuren, wie sie heute bekannt sind, findet sich bei Ajofrín, der Mitte des 18. Jahrhunderts beschrieb, dass in den Tagen vor Allerheiligen/Allerseelen viele Figuren aus Zucker verkauft und an die Kinder verschenkt wurden. Dies entspricht den heutigen Handlungsweisen. Brandes (1997: 281) betont in diesem Zusammenhang, dass die Beobachtungen und Beschreibungen früher Chroniken keinen Bezug herstellen zu vorspanischen Wurzeln dieser Figuren. Erst in neuester Zeit ziehen Forscher und Gelehrte die frühen Berichte wieder für ihre Untersuchungen heran.

Welche Einflüsse dieser doch sehr unterschiedlichen Richtungen bei der Entstehung der heute existenten *calavera*-Darstellungen dominierten, kann nicht mehr eindeutig nachvollzogen werden. Entscheidend scheint mir, dass etwas vollständig Neues entstanden ist, dass eine spezifisch mexikanische Tradition entstanden ist – nicht eine post-prähispanische, nicht eine Fortführung mediävaler christlich-europäischer Ideen, sondern eine mexikanische, gegenwärtige, gelebte.

Brandes (1998: 187ff.), der den Kontext analysiert, in welchem die *calaveras* und die Skelette, *calacas*, in Erscheinung treten, sieht die entscheidenden Punkte in den im Folgenden aufgeführten Eigenschaften, die ich unter 4 Aspekten zusammengefasst habe. Dabei geht er von "Day of the Dead art" aus; ich würde die hier relevanten Objekte jedoch nicht als Kunst definieren, sondern im Sinne von Kunsthandwerk verstehen, im Sinne von gewerblichen, handwerklichen Objekten. Ich werde die von ihm aufgeführte Übersicht in kurzen Zügen umreißen, da diese Zusammenfassung verschiedene Perspektiven aufzeigt, welche auch meiner Erfahrung nach zutreffen und meine Ausführungen ergänzen sollen.

– Kurzlebigkeit und zeitliche Begrenzung: Sowohl die Totenschädel aus Zucker als auch die dekorativen Papierskelette sind für die Verwendung während des Festes bestimmt. Sie haben im Verlauf des restlichen Jahres keine Bedeutung. Sie werden teilweise gegessen oder zerstört, da sie aus vergänglichem Material bestehen und überdauern lediglich die Festtage.

– Humor und Absurdität: Die meisten der Skelette, Totenschädel und Säрге sind humorvolle Abbilder, die eher Heiterkeit hervorrufen, als dass sie traurig stimmen. Viele der Dinge

sind auch als Spielzeuge geeignet, haben bewegliche Teile, erhalten dadurch einen lebendigen Charakter. Ein Beispiel sind kleine Särge aus buntgefärbter Zuckermasse, die im oberen Deckelteil offen sind. An einem kleinen Faden kann die darin liegende Nachbildung einer Leiche bewegt werden, so dass der Eindruck entsteht, die Figur würde sich aufrichten.

– Säkularität und Verwendung: Die Repräsentation des Todes hat in keinem der Fälle eine sakrale Bedeutung, steht nicht im Zusammenhang mit religiöser Ikonografie. Selten werden die beschriebenen Objekte als Grabdekoration verwendet, nie während Bestattungen benutzt; sie haben demnach ausschließlich für die Lebenden eine besondere Bedeutung. Brandes nennt hier die Absicht, im Austausch soziale Beziehungen zu stärken, im Falle der Dekoration in Geschäften verkaufsfördernd zu wirken oder als Mittel zu fungieren, politische Satire zum Ausdruck zu bringen (s. unten).

– Kommerz und Urbanität: Die Gegenstände werden von Kunsthandwerkern für den Verkauf hergestellt und werden in den letzten Oktobertagen auf allen Märkten angeboten. Sie sind meist klein, leicht und einfach zu transportieren. Viele der Dinge werden in den Städten und vor allem für die urbane Bevölkerung produziert. Brandes differenziert zwischen einer urbanen und ruralen Tradition, er erwähnt zudem, dass urbane Traditionen eher in obere mexikanische Gesellschaftsschichten eingegliedert sind. Ein, wie ich finde, wichtiger Punkt, auf den er jedoch nicht genauer eingeht.

Die Zucker-*calaveras*, die in einer Vielzahl auf den Märkten und in den Geschäften angeboten werden, finden sich auch auf den *ofrendas*. Hierzu ist jedoch anzumerken, dass dies meiner Erfahrung nach sehr differenziert zwischen dem ruralen bzw. urbanen Umfeld. In ruralen Gebieten sind *calaveras* sehr selten, im urbanen Kontext jedoch häufig anzutreffen. Darüber hinaus scheinen mir Berichte und Dokumentationen, in denen *calaveras de azúcar* einen breiten Raum einnehmen nicht realistisch, sondern betonen eher den spektakulären Charakter der Totenschädelfiguren, der keinesfalls verallgemeinernd gelten kann. In verschiedenen textlichen Quellen findet sich die Mitteilung, dass diese *calaveras* auch und vor allem zwischen Bekannten, Freunden und Familienmitgliedern verschenkt werden. Eine häufige Erklärung gibt an, dass durch diese Handlungsweise daran erinnert werden soll, dass der Tod früher oder später jedem bevorsteht. Es scheint jedoch zudem die Vorstellung zu existieren, dass der Tod durch den Verzehr der Zuckertotenschädel und des dadurch symbolisch verzehrten Todes vermeintlich kontrollierbar gemacht werden soll (Garcíagodoy 1998: 22).

Eine gewisse Skeptik dieser Darstellung gegenüber scheint mir angebracht zu sein, auch wenn der Aspekt, dass *calaveras* für den Sieg des ewigen Lebens über den Tod stehen, “como símbolo significativo del triunfo de la vida eterna sobre la muerte” (Rodríguez Segarra 2003: 12), in weiteren Quellen angesprochen wird. Man könnte jedoch in der äußeren Erscheinung der *calaveras*, ihrer fröhlichen Buntheit und ihrem ironisch-witzigen Charakter einen symbolischen Inhalt vermuten, der dem Tod seinen bedrohlichen Charakter nehmen soll.

Das zusätzliche Anbringen der Namen auf der Stirn der Schädel verstärkt diesen Aspekt. Indem die kleinen Zuckerfiguren an Freunde und Bekannte verschenkt werden, scheint scherzhaft daran erinnert zu werden, dass alle, auch sie, früher oder später der Tod ereilen wird. Ein unausgesprochener Unterton scheint darauf hinzuweisen, dass man die Zeit des Lebens auskosten und nun die Gelegenheit zu einer ausgelassenen Feier ergreifen sollte. Dieser ironische, doppeldeutige Aspekt bestätigte sich mir immer wieder und scheint die Hauptintention beim Kauf der *calaveritas*⁴² zu sein.

Eine weitere, sehr verbreitete Darstellungsart sind die *calaveras* aus Pappkarton, wobei Skelettabbildungen in diesem Fall häufiger zu finden sind als lediglich die Schädelmotive. Die Größe variiert von einigen Zentimetern bis zu menschlicher Lebensgröße. Die Motive können alle Bereiche des Lebens betreffen, wobei der Fantasie der Hersteller keine Grenzen gesetzt sind: Cowboys, Hochzeitspaare, Azteken, *Indigenas* oder einfache Knochenskelette, Kniende vor einer Ofrenda, Mariachi-Gruppen. Einige der Pappfiguren haben bewegliche Gelenke, andere eher Bildcharakter, immer jedoch nehmen die Verstorbenen, die als Skelette repräsentiert werden, die Position der Handelnden, der Lebenden ein. Die Verwendung als dekorative Elemente ist um die Zeit des Festes in den meisten der Geschäfte zu finden und erinnert an die im deutschsprachigen Raum gängige Weihnachtsdekoration. So zieren die Pappfiguren die Schaufenster, die Auslagen der Geschäfte und auch die Privathäuser.

3.1.10 Exkurs: José Guadalupe Posada

“Seine Totenkopfkarikatur, ein großes Skelett, geschmückt mit einem riesigen Sombrero, einer Federboa und einem prächtigen Gewand, das sonst nur Damen tragen, ist sowohl das Schreckensbild der Gesellschaft von Porfirio Díaz als auch das Symbol eines vom Tode regierten Landes. Die Totenkopfkarikatur war die mexikanische Version der vier Reiter der Apokalypse: Der Tod herrscht mit seiner knöchigen Hand, unterdrückt jeglichen Wunsch nach Gleichheit und Freiheit und nähert sich dem Ende seines großen Imperiums.” (Benítez 1987: 90)

Der zweite Herkunftsstrang der *calavera*-Darstellungen, der sich neben bzw. letztendlich aus der prähispanischen bzw. christlich-europäischen Tradition entwickelte, gründet in der politischen und journalistischen mexikanischen Berichterstattung des 19. Jahrhunderts.

Entscheidend dafür war José Guadalupe Posada (1852–1913), geboren in Aguascalientes im gleichnamigen Bundesstaat in einer politisch und wirtschaftlich instabilen Zeit, die von Machtkämpfen und Bürgerkrieg gekennzeichnet war. Sebastián Lerdo de Tejada (1823–1889), der Nachfolger des liberalen, demokratischen Präsidenten Benito Pablo Juárez García (1806–1872), wurde 1876 durch eine Revolte von Porfirio Díaz (1830–1915) abgesetzt. Daraufhin konnte der Diktator Díaz 1877 seine nun folgende, über 30-jährige Amtszeit



Abbildung 3.10: *La Catrina*, Lithografie von José Guadalupe Posada

beginnen. Sie bestand mit einer vierjährigen Unterbrechung (ab 1880) bis 1911. Díaz stellte die staatliche Ordnung wieder her und erreichte einen beträchtlichen Wirtschaftsaufschwung. Er tat dies jedoch mit der finanziellen Unterstützung ausländischer Kapitalgesellschaften und bevorzugte die Bourgeoisie auf Kosten der bäuerlichen Landbevölkerung (vgl. Tobler 1992: 95ff.).

Posada begann 1868 in der lithografischen Werkstatt José Trinidad Pedrozas in Aguascalientes als Lehrling zu arbeiten, erlernte die Techniken des Holzschnittes und Metalldrucks. Nach vier Jahren gingen beide gemeinsam nach León, Guanajuato, von wo aus Posada 1887 nach Mexiko-Stadt zog, wo er bis zu seinem Tode lebte und arbeitete. Bereits im Jahr nach seiner Ankunft in Mexiko-Stadt trat er in die Werkstatt von Antonio Vanegas Arroyo ein, der für viele in Ablehnung des Porfiriato stehenden Zeitungen arbeitete. In dieser Zeit entstand die Mehrzahl der bis in die Gegenwart bekannten politischen Karikaturen (Cardoza y Aragón 2003: 36-40).

Posada schuf eine für das Volk bestimmte Art der Mitteilung, indem er sich hauptsächlich an sie wandte, an die Arbeiter, die Handwerker, an die unteren Schichten der zum Großteil analphabeten Bevölkerung. Er machte deren Leben und Anliegen, deren Elend und Alltag zum Thema, informierte sie, unterhielt sie, sprach sie emotional an und brachte sie zum Nachdenken. Seine Illustrationen stellen die Realität in einer entwaffnenden Offenheit dar, seine Werke spiegeln den Zeitgeist des damaligen Mexiko: die politische und wirtschaftliche Ungerechtigkeit des Landes unter der Diktatur Porfirio Díaz' ebenso wie das Leben des Einzelnen vor dem Hintergrund dieser Zeit: das Leiden und die Gewalt, die Inhaftierungen und Hinrichtungen. Er hielt sich dabei mit seiner Kritik nicht zurück, Hierarchien ignorierend, was ihm immer wieder Schwierigkeiten einbrachte (Jähn 1976: 12), die ihn jedoch nicht aufgeben ließen. Er initiierte unbewusst eine Tendenz, auch bekannt als Mexikanische Renaissance, mit der er einen Gegenpol zu der bestehenden europäischen Kunst schuf. Posa-

da wollte die mexikanischen, präeuropäischen Wurzeln betonen und mit dazu beitragen, die mexikanische Identität zu stärken. Durch seine Arbeit und den dadurch ausgedrückten Protest am bestehenden System kann er als aktiv beteiligt gelten, den Weg für die mexikanische Revolution 1910 geebnet zu haben (www: Gamboa).

Warum Posada seine Szenen anhand von Skeletten darstellte, ist nicht mehr eindeutig nachzuvollziehen. Bekannt ist, dass die ersten lithografischen *calavera*-Darstellungen 1872 (Navarrete 1993: 22) von Santiago Hernández (www: Talavera Franco 2001) angefertigt wurden, der zeitweilig ebenfalls für die Werkstatt Vanegas Arroyo arbeitete und dessen Idee sowohl von Manuel Manilla (Ríos de la Torre 1995: 51-54) als auch von José Guadalupe Posada aufgegriffen und vor allem von Posada weiterentwickelt wurde. Weitere Einflüsse sind, wie schon erwähnt, sicher aus der mittelalterlichen europäischen Tradition der grafisch dargestellten Totentänze eingeflossen bzw. aus der prähispanischen *calavera*-Symbolik hervorgegangen (Jähn 1976: 12, Thiemer-Sachse 1994: 67). Entscheidend hierbei ist jedoch die Tatsache, dass Repräsentationen von Totenkopf- bzw. Skelettdarstellungen bereits bekannt waren und nicht von Posada als etwas vollkommen Neues eingeführt bzw. aus z.B. der europäischen Totentanztradition aufgegriffen wurde, wie mancherorts behauptet wird. Wobei er sicher als wichtige Person zur massenhaften Verbreitung der *calavera*-Abbildungen beitrug. Wenn zudem in Betracht gezogen wird, dass der Tod und die Abbilder des Todes angesichts des damaligen Lebens in Elend und Not nicht das heutige Grauen auslösten, wird das ungewöhnliche Motiv eher verständlich.

Die bekannteste der von Posada hergestellten Lithografien ist *La Calavera Catrina*, welche nach dem Auftrag von Vanegas Arroyo entstand, die Ehefrau Porfirio Días' darzustellen. Die Bekleidung mit riesigem Hut und Federboa entsprach der damaligen Mode nach französischem Vorbild. Ein Museumsmitarbeiter im *Museo José Guadalupe Posada*⁴³ fügte hinzu, dass diese Abbildung symbolisch für die Frauen der oberen Gesellschaftsschichten der damaligen Epoche stehe. Trenchard (1998: 25) gibt zudem als Interpretationsansatz die Möglichkeit an, dass die *Catrina* Eitelkeit als eine der sieben Todsünden repräsentiere und symbolisch auf die Vergänglichkeit der Schönheit hinweise. Hinsichtlich der Vielzahl Posadas satirischer Darstellungen eine durchaus denkbare Implikation. Sicher ist jedoch, dass *La Catrina* das bekannteste Allerheiligen/Allerseelen-Motiv des mexikanischen Kunsthandwerks geworden ist.

Neben den Schädel- und Skelettmotiven findet sich eine weitere Erscheinung, welche mit der Bezeichnung *Calavera* bekannt geworden ist. Dabei handelt es sich um die erste illustrierte Zeitung, die ab 1847 erschienen war: *El Calavera*. Die satirische Darstellung des politischen Tagesgeschehens und der Regierungsoberhäupter führte dazu, dass die Publikation nach 31 Ausgaben verboten wurde und eingestellt werden musste (Brandes 1998: 202). Die Tradition, Texte, Verse und Reime zu schreiben, hat sich jedoch erhalten und wird dazu benutzt, an Vorfälle und Missgeschicke zu erinnern.



Abbildung 3.11: Auszug aus *el montón de CALAVERAS gordas*, Beilage der Tageszeitung *La Jornada*, ironische Darstellung der ehemaligen Präsidentengattin Martha Sahagún de Fox, 2.11.2002

“Las ‘Calaveras’ son versos festivos que comentan en epitafio el día de muertos, los defectos de personajes vivos que son representados como ya muertos, sin respeto por jerarquías sociales o por la importancia política de quienes son satirizados.” (Colín 2003: 3)

Calaveras sind Verse, die wie Grabinschriften den *día de muertos* kommentieren. Dabei werden lebende Persönlichkeiten in satirischer Weise und ohne Respekt vor sozialen Hierarchien oder der politischen Relevanz dargestellt.

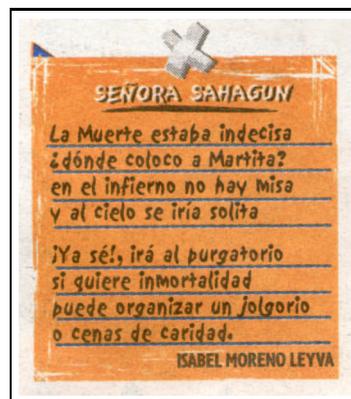


Abbildung 3.12: Auszug aus *el montón de CALAVERAS gordas*, Beilage der Tageszeitung *La Jornada*, ironisches Gedicht über die ehemalige Präsidentengattin Martha Sahagún de Fox, 2.11.2002

Auch der politischen Satire wird in den Tagen des 1. und 2. Novembers in den Zeitungen ein besonderer Platz eingeräumt. Nicht selten erscheinen zu dieser Gelegenheit Sonderausgaben der Zeitungen oder spezielle Ausgaben, welche dann Bezeichnungen tragen wie *Calaveraschivas*, *Calaveras de Combate* oder *el montón de CALAVERAS gordas*. Die Inhal-

te ironisieren sowohl die aktuelle Tagespolitik, den gegenwärtigen Präsidenten und dessen Familie,⁴⁴ Präsidenten der Vergangenheit als auch generell weltpolitische Themen.

3.1.11 *Papel picado*

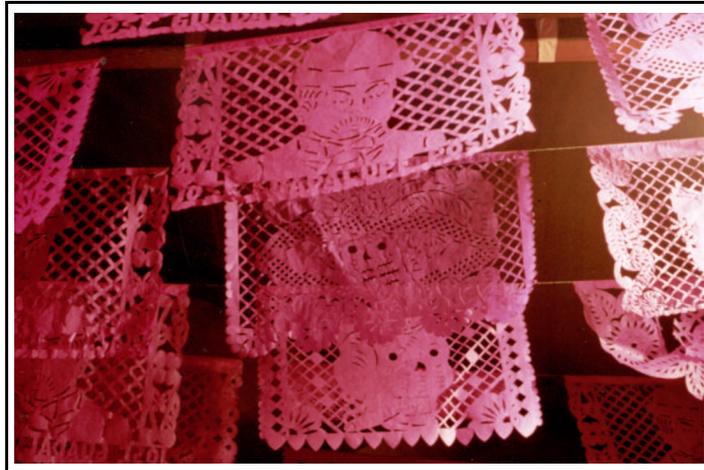


Abbildung 3.13: *Papel picado*, Mexiko-Stadt, 2.11.2004

“... traditional folk art used in Mexico to decorate altars, tables, windows, ceilings, and plazas during festivals. [...] the use of cut paper for art works has a longstanding association with the ceremonial and spiritual. In Mexican and other cultures, ephemeral paper art is often a metaphor for human life – impermanent and transitional.” (Trenchard 1998: 8,12)

“Whatever the occasion, papel picado invariably transmits the mirthful message: ¡Viva la Fiesta! ¡Viva Mexico!” (www: Palfrey 1999)

“Para nosotros los totonacas, el papel picado tiene un significado muy importante en Semana Santa. Nuestros antepasados tenían la creencia de que este papel representaba una servilleta para los difuntos, quienes al venir a visitar a sus familiares, la envolvían y se la llevaban. Lo que los difuntos ven es un mantel o servilleta bonita y contentos regresan a su mundo [...]. Eso dicen, nadie ha regresado”. (Inés García Reyes, zit. in: www: Nonoal 1998)

Für uns totonacas hat das Papier in der Osterwoche eine besondere Bedeutung. Unsere Vorfahren glaubten, dass das Papier eine Serviette für die Verstorbenen repräsentierte, die gekommen sind, um ihre Angehörigen zu besuchen. Was die Verstorbenen wahrnehmen, ist ein Tuch oder eine schöne Serviette, und damit kehren sie zufrieden in ihre Welt zurück. [...] Das sagt man, es ist nie jemand zurückgekehrt.

Das *papel picado* ist ein sehr dünnes, leicht reiðendes Papier, aus dem die unterschiedlichsten Muster, Motive oder Schriftzüge ausgestanzt werden; es erinnert an Scherenschnitte.

Papel picado existiert in vielen Farben und findet bei Festen Verwendung, häufig im religiösen Kontext. Dabei wird es girlandenartig aufgereiht und über Straßen, Plätze und vor Kirchen gespannt. Die Lokalitäten erhalten dadurch einen festlich-fröhlichen Charakter. Je nach Art des Festes variieren die Motive und reichen von floralen, sich wiederholenden Mustern über religiöse Darstellungen mit Kreuzen, Engeln und Heiligen bis zu Abbildungen von Mariachis oder eben Skeletten und Calaveras, je nach Kontext des Gebrauchs. Ein Motiv, welches in diesem Zusammenhang häufig anzutreffen ist, ist *La Catrina* von Posada, zudem gibt es eine Vielzahl weiterer. Die Papierschnitte sind meist humorvolle, manchmal satirische Abbilder der Lebenden und Verstorbenen, welche als Skelette dargestellt sind und so an die europäischen Totentänze erinnern.

Für die Herkunft des Papiers gibt es verschiedene Erklärungsansätze, zum einen wird China als Ursprungsland des Papiers angegeben (www: Horvat). Für den Import des Papiers von China über Europa nach Mexiko würde die Tatsache sprechen, dass das Papier zur Herstellung der Papierschnitte nach wie vor *papel china* genannt wird. Zum anderen bestand schon in prähispanischer Zeit die Herstellung des *amate*-Papiers; die aztekische Bezeichnung *amatl* verweist auf den Baum *amacuahuitl*⁴⁵, den sog. Papierbaum, dessen Rinde die Grundlage des Papiers bildet. Das *papel amate* wurde nicht nur zur Niederschrift der Codices, der prähispanischen Bilderhandschriften, verwendet, sondern hatte auch im Kontext religiöser Feste eine Bedeutung. In der mexikanischen Chronik Sahagúns wird das Papier als "*amatetéhuitl*" (Sahagún 1988: 105, vgl. ebd.: 128, 144, 191) aufgeführt.

König (1982: 49ff.) stellt die magische Verwendung des Papiers der Otomí-Gemeinde San Pablito Panhuatlán im zentralmexikanischen Bundesstaat Puebla dar, die Papiere sind hier wichtige Bestandteile ritueller Handlungen. Auch werden bestimmte Motive aus dem Papier ausgeschnitten, welche meistens Pflanzgeister, *espíritus*, darstellen. Der rituelle Gebrauch kann als Grund dafür gelten, dass sich das früher verbreitete Wissen um die Herstellung des Papiers erhalten konnte, wobei gegenwärtig auch hier bereits die bunten, industriell hergestellten Papierarten zum Einsatz kommen (König 1982: 52).

Ein wichtiges Merkmal betrifft die Vergänglichkeit des Papiers. Nach kurzer Zeit werden die als Girlanden aufgereihten Papiere durch den Wind zerrissen und oft erinnern nur noch die gespannten Fäden daran, dass vor nicht allzu langer Zeit an dieser Stätte ein Fest stattgefunden hatte. Trenchard sieht in der Eigenschaft der Unbeständigkeit die besondere Faszination (Trenchard 1998: 12) und in den Motiven die Vermittlung einer bestimmten Botschaft.

In den letzten Jahren wurde dazu übergegangen, das *papel picado* auch aus Plastik herzustellen. Dies überdauert längere Zeit, ist widerstandsfähiger und von den Originalen aus Papier von der Ferne nicht zu unterscheiden.

Das *papel picado* hat in den letzten Jahrzehnten zunehmende Bedeutung als mexikanisches Kunsthandwerk erlangt. Dabei ist vor allem San Salvador Huixcolotla in Puebla seit

über einem Jahrhundert als Zentrum der Herstellung bekannt. Die Familienbetriebe produzieren nicht nur für lokale Feste, sondern auch für den Verkauf in Mexiko-Stadt und darüber hinaus. Seit der Verbreitung und zunehmenden Bekanntheit und Beliebtheit veränderten sich die Motive; während die traditionellen Motive weiterhin in der lokalen Umgebung bevorzugt werden, wird beispielsweise in Mexiko-Stadt häufiger nach *calaveras* gefragt oder ganz spezielle Motive mit Namen und Schriftzügen in Auftrag gegeben, berichtet Maurilio Rojas (zit in: Carmichael; Sayer 1991: 103) über die zunehmende Vielfalt der Motive.

Da die farblichen Variationen in einer breiten Palette zu finden sind und zu der Bedeutung der Farben die unterschiedlichsten Erklärungsmodelle existieren, führe ich einige davon im Folgenden an. Dazu bleibt zu sagen, dass es mir bislang nicht möglich war, eigene Erläuterungen zu Sinn und Verwendung der Farben zu finden. Auch in der folgenden Aufstellung wird die Uneinigkeit, welche sich in den Aussagen widerspiegelt, ersichtlich und scheint mir einer gewissen Willkür zu unterliegen:

- Weiß wird mit Reinheit (WWW: King 2006) assoziiert.
- Gelb repräsentiert die Farbe des Mais (Rodríguez Segarra 2003: 13).
- Orange gilt als die prähispanische Farbe der Trauer (www: Asociación Católica de la Juventud Mexicana), der *cempasúchil*, der Sonne und des Lichts (www: King 2006).
- Rot steht für Blut und Sonne (Rodríguez Segarra 2003: 13), im christlichen Kontext für das Blut Jesus', für die indigene Bevölkerung für das Blut aller Menschen und Tiere (www: King 2006).
- Pink wird generell mit Feierlichkeiten in Verbindung gebracht (www: King 2006).
- Violett stellt die Farbe der Trauer (Delgado Solís 2000: 35) in der Katholischen Kirche (www: Asociación Católica de la Juventud Mexicana) dar.
- Grün steht für die Natur (Rodríguez Segarra 2003: 13).
- Blau repräsentiert das Wasser (Rodríguez Segarra 2003: 13).
- Schwarz wird mit dem Tod (Rodríguez Segarra 2003: 13) sowie der jenseitigen Welt assoziiert (www: King 2006).

Alle diese Farben kommen in den Girlanden vor, die Dekoration der *ofrendas* wird jedoch dominiert von violett, weiß und orange. Ein Zusammenhang mit den Halloween dominierenden Farben orange, schwarz und violett scheint offensichtlich, der Gedanke an die schon in prähispanischer Zeit bekannte *cempasúchil* sowie die Assoziation mit Trauer sind jedoch ebensowenig auszuschließen.

3.1.12 Kreuze

“Cruces [...] are associated with the ofrenda and with the cult of the dead in general, because the cross is both a sign of protection and a fertility symbol.” (Nutini 1988: 228)

| | |
|---|--|
| <p>“La cruz indica los sitios sagrados, pero en sí misma parece ser una representación del árbol de la vida”. (Medina 1964: 15)</p> | <p>Das Kreuz weist auf heilige Stätten hin, jedoch scheint es ebenso eine Repräsentation des Lebensbaumes zu sein.</p> |
|---|--|

Mit dem Eintreffen der Spanier und der Verbreitung des Christentums wurde auch das Symbol des Kreuzes bekannt, das essenzielle Zeichen der christlichen Religion. Die Maya integrierten die Kreuzessymbolik in das ihnen bekannte Motiv des *árbol de la vida*, des Lebensbaumes, von dem sie annahmen, dass er den Himmel mit der Erde verbindet (vgl. Sejourné 1964: 52). Die in die Erde eindringenden Wurzeln, welche repräsentativ für die Unterwelt stehen und auf die Erdgottheiten verweisen, galten als verantwortlich für die Fruchtbarkeit der Felder (Medina 1964: 15). Die Aussage Nutinis (1988: 228), dass Kreuze als Symbole der Fruchtbarkeit bei der Bitte um gutes Wachstum der angebauten Pflanzen oder anderen Gelegenheiten, die mit dem Wachstum in Verbindung stehen, relevant sind, kann in diesen Zusammenhang gestellt werden.

Die Grundsymbolik des Kreuzes, die Vertikale als Verbindung und Ausrichtung auf Gott, die Horizontale als Verbundenheit der Menschen untereinander, macht das Kreuz des Christentums ebenso wie den Lebensbaum zum *axis mundi*-Symbol. Das Kreuz wurde anstelle des Weltenbaumes zum zentralen kosmologischen Symbol (Freidel; Schele; Parker 1993: 39), die Vermischung beider Elemente war so eher ein Austausch der Darstellung, weniger aber der Inhalte.

Das Kreuz in Verbindung mit den Toten entstand aus der Assoziation mit dem Leiden Christi am Kreuz und der Idee, dass sich die Seelen der Verstorbenen nach dem Tode zusammenfinden (Zafra 1992: 21). Im Hinblick auf die Verwendung während der *días de muertos* auf den Hausaltären gibt Zafra (1992: 21) die symbolische Bedeutung mit dem Streben nach Frieden für die Verstorbenen an; die Gegenwart des Kreuzes soll der Unterstützung der Handlungen dienen, welche die Lebenden für die Seelen der Verstorbenen vollziehen.

3.1.13 *Arco*

| | |
|---|--|
| <p>“Representa el eterno círculo de la existencia que comienza en la tierra y continúa debajo de la misma, reproduciendo un ciclo sin fin.” (Museo Nacional de Culturas Populares 2003)</p> | <p>Repräsentiert den ewigen Kreislauf der Existenz, der auf der Erde beginnt und sich unter ihr fortführt, einen endlosen Kreislauf bildend.</p> |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p>“... portal entre los mundos de los vivos y los muertos.” (Miguel 2002⁴⁶)</p> | <p>Portal zwischen den Welten der Lebenden und der Verstorbenen.</p> |
|---|--|



Abbildung 3.14: *Ofrenda* der Tojolabal, mit *arco* aus Palmblättern, aufgebaut im *Museo Regional de Antropología e Historia*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1.11.2003

“Este arco, sujetado por ambos lados con las cañas, nos habla de la dualidad tan presente en la cultura mexicana. El número *uno* es el *cielo*, la habitación de Dios, lo eterno. El número *dos* es la *tierra*, la habitación del hombre, el tiempo. Por eso las dos puntas que forman el arco se unen, se hacen *uno*, y de allí se cuelgan las flores, la fruta y el pan. Podemos decir que el *arco* habla del deseo, de quienes viven en la tierra, de unirse a los que ya habitan en el cielo, a los que ya no morirán otra vez.” (González Esperón 1997: 19)

Dieser Bogen, der an beiden Seiten mit dem Zuckerrohr verbunden ist, erzählt uns von der Dualität, die in der mexikanischen Kultur sehr präsent ist. Am Anfang steht der Himmel, der Wohnort Gottes, die Ewigkeit. Dazu kommt die Erde, der Wohnort der Menschen, die Zeit. Daher vereinigen sich die beiden Enden, welche den Bogen ausmachen, und man behängt ihn mit Blumen, Früchten und Brot. Wir können sagen, dass der Bogen den Wunsch ausdrückt, dass die auf der Erde Wohnenden, sich mit den bereits im Himmel wohnenden Verstorbenen, vereinigen möchten.

Arcos, Bögen aus langen biegsamen Pflanzenzweigen, werden nicht in allen Regionen Mexikos an den *días de muertos* errichtet. Bekannt sind sie jedoch in Veracruz, Guerrero, Oaxaca (Ángel Lome 2002: 42) und bei einigen ethnischen Gruppen in Chiapas.

Der meist aus Zuckerrohr, *caña de azúcar*, bestehende Aufbau wird zu beiden Seiten der *ofrenda* befestigt, so dass er den Hausaltar überragt. Beide Zuckerrohrzweige werden oben in der Mitte zusammengebogen, so entsteht eine einrahmende, bogenförmige Konstruktion, in welche Blumen, hauptsächlich *cempasúchil*, gebunden und die mit Früchten behängt wird.

Aus der Huasteca, einer Region im Norden von Veracruz, berichtet Trujillo de los Santos (1985: 39f.), dass am 30. Oktober in jedem Haus ein *arco* errichtet wird, der vom Boden bis zur Decke reicht und zwischen einem und zwei Metern breit ist. Dieser besteht aus biegbarem Bambus, *otate*, und wird mit Blumen und Früchten bedeckt. Die Bewohner erläutern, dass “una casa sin arco es una casa triste, porque no tiene con qué recibir a sus difuntos” (Trujillo de los Santos 1985: 40), dass ein Haus ohne den [bogenförmigen Aufbau eines] *arco* ein trauriges Haus ist, weil es nichts hat, mit was es die Verstorbenen empfangen könnte. Mir scheinen die Erklärungen dahingehend übereinzustimmen, als dass diese sich auf die Verbindung zwischen zwei gedachten Räumen beziehen: als Eintrittspforte der Seelen in die Welt der Lebenden und damit als symbolisches Glied zwischen Diesseits und Jenseits, als Darstellung des Kreislaufs von Werden und Vergehen und der Möglichkeit des Übergangs von einem Zustand zum anderen.

Die Ursprünge der Verwendung von *arcos* sehen Childs und Altman (1982: 39f.) in den Bestattungsriten; dabei spielen in verschiedenen Regionen Mexikos diese auch gegenwärtig eine Rolle. Die Autoren führen Beispiele an, anhand derer die Bedeutung der *arcos* bis in prähispanische Zeiten zurückverfolgt wird.

Für eine Ausstellung vom 31.10. bis 1.11.2003 im *Museo Regional de Chiapas* in Tuxtla Gutiérrez wurden von den verschiedenen ethnischen Gruppen Chiapas' Altäre aufgebaut. Erläuterungen von Mitgliedern der einzelnen Gruppen wurden im chiapanekischen Fernsehen übertragen. Hierbei wurden Unterschiede im Aufbau und der Gestaltung deutlich. Leider fehlten auch hier konkrete Erklärungen zu den einzelnen Elementen der *ofrendas*, zu den *arcos* wurde mir von einer jungen Frau der Tseltal-Bevölkerung lediglich mitgeteilt, dass es große regionale Unterschiede gebe. In ihrem Fall, sie stammte aus der Provinz Ocosingo, sind *arcos* Bestandteile der Altäre, in anderen, nicht weit entfernten Provinzen ist diese Tradition nicht verbreitet. Dies wurde gleichermaßen anhand der aufgebauten *ofrendas* ersichtlich.

3.1.14 Spielzeuge für Kinder

| | |
|--|--|
| <p>“Generalmente son figuritas hechas de barro y alfeñique; se colocan en las ofrendas dedicadas a los niños para que se entretengan las ánimas de los ‘angelitos’.” (Ángel Lome 2002: 41)</p> | <p>Allgemein sind es Ton- oder Zuckerfiguren, man stellt sie auf die Gabentische, welche den Kindern gewidmet sind, damit deren Seelen Zerstreung haben.</p> |
|--|--|

| | |
|--|---|
| <p>“Símbolos de aprecio a los niños fallecidos.” (Flores Trujillo 2002a: 44)</p> | <p>Symbol der Achtung vor den verstorbenen Kindern.</p> |
|--|---|

“... los niños mexicanos juegan con la muerte: hacen bailar esqueletos de cartón, mueven muertecitas de papel metálico con cabecitas de garbanzo y trajinan con pequeños ataúdes de barro. O bien se la comen en forma de calaveras de azúcar, figuras de alfeñique y pan de muerto.” (Espejel 1977: 211)

Die mexikanischen Kinder spielen mit dem Tod: sie lassen die Papierskelette tanzen, bewegen kleine Figuren aus metallischem Glanzpapier mit Köpfen aus Kichererbsen und spielen mit kleinen Särgen aus Ton. Oder sie essen ihn sogar in Form von Zuckerskeletten, Zuckerfiguren und Totenbrot.

Ofrendas, die den verstorbenen Kindern gewidmet sind, unterscheiden sich von denen für Erwachsene. Die Seelen der im Kindheitsalter Verstorbenen werden auch häufig als *muertos chiquitos* oder *angelitos* bezeichnet. Ein wichtiges Merkmal der für sie errichteten Gabentische sind Spielzeuge, welche für die Seelen der verstorbenen Kinder aufgestellt werden, welche sie unterhalten, mit denen sie spielen und an denen sie sich erfreuen können. Dies können kleine bunte Tonfiguren sein, wobei die Figuren häufig als Skelette dargestellt sind oder Gegenstände aus Zucker. Es scheint, dass die Dinge auf den Altären für die verstorbenen Kinder generell kleiner sind, die Speisen weniger scharf und die Süßigkeiten reichhaltiger, angepasst an das Verhalten und die Vorzüge der Kinder.

Zudem werden die kleinen Figuren und Spielzeuge auch von den lebenden Kindern zum Spielen benutzt. Dabei imitieren die Skelettfiguren häufig die Handlungsweisen der Lebenden: Sekretärinnen, welche gerade einen Brief verfassen, sind genauso präsent wie Automechaniker, die sich über den Motorraum eines Autos beugen oder Miniaturszenen von Marktständen und Friedhofsszenen.

3.2 Gesamtkomposition *ofrenda*

“The ofrenda for Todos Santos and its individual offerings to the different kinds of dead souls are the principal means of honoring and communicating with departed souls and hence are the most effective ways of entreating them and predisposing them favorably to the supplications of individuals and groups. It is therefore of the utmost importance that the households and nonresidential extended families be as generous as they can, and as creative and expressively inventive, in the arrangement of the ofrenda.” (Nutini 1988: 309)

“Es evidente que en el altar y la ofrenda se suman culturas y cosmovisiones en torno al culto funerario que lo convierten en parte fundamental de la celebración a los difuntos, pues en sus elementos se conserva buena parte de la tradición mexicana del culto a los muertos.” (Zarauz López 2000: 202)

Es ist offensichtlich, dass sich im Altar und dem Gabentisch Kulturen und Weltbilder vereinen, die die grundlegenden Inhalte der Totenfeiern verändern. In seinen Elementen ist jedoch ein großer Teil der mexikanischen Totenkult-Tradition erhalten geblieben.

“Hotels and restaurants construct great altars for the dead. They are, of course, only display pieces rather than personal altars, but their form and content are usually quite traditional, with mounds of flowers – marigolds and cockscombs – bread, candles, incense burners, fruit, nuts, and other foods of the fiesta.” (Childs; Altman 1982: 53f.)



Abbildung 3.15: *Ofrenda* nahe der Kirche San Fernando, Mexiko-Stadt, 31.10.2004

Die *ofrenda* als Altar zu bezeichnen ist verbreitet und wird auch von mir so verwendet, ist jedoch genau genommen ein Gabentisch, auf welchem die Gaben für die Seelen der Verstorbenen bereitgelegt werden.

Der Aufbau der *ofrenda* besteht meist aus einem Tisch, auf den ein weißes, neues Tisch-tuch gelegt wird oder aus einem stufenförmigen Aufbau, z.B. aus Kisten, welche eine Pyramidenform ergeben. Das weiße Tisch-tuch, “el mantel blanco”, steht symbolisch für die Wolken, “que median entre el cielo y la tierra” (Zarauz López 2000: 202), die zwischen dem Himmel und der Erde vermitteln, und kann so symbolisch als Mittler zwischen Gott und den Menschen gesehen werden. Der erhöhte Aufbau gilt für Nutini als Repräsentation eines Berges (Nutini 1988: 229), dessen symbolische Bedeutung er mit Fruchtbarkeit, Regen und dem landwirtschaftlichen Kreislauf beschreibt. Übertragen auf die *ofrenda* beinhaltet diese durch die Art des Aufbaus ebenso symbolische Elemente der Fruchtbarkeit und Erneuerung, des generellen natürlichen Zyklus’ von Entstehen und Vergehen.

Die Herkunft der Errichtung eines Altars oder Gabentisches für die Verstorbenen ist ungewiss. Weder aus Beschreibungen prähispanischer Traditionen, noch aus christlich-europäischem Brauchtum des 16. Jahrhunderts sind hierzu eindeutige Belege zu finden. In einigen

Regionen Spaniens war es verbreitet, Speisen für die Verstorbenen in der Küche zu deponieren, auch der Familienaltar wurde mit Dingen bestückt, die den Verstorbenen gehörten (Nutini 1988: 345). Trotz dieser bekannten Tatsachen verortet Nutini die Ursprünge eher im prähispanischen Kontext, dabei modifizierten sich diese ihm nach im Laufe des Synkretismus mit dem Christentum.

Delgado Solís (2000: 34) beschreibt einen dreistufigen Altar, der zu Ehren der Göttin Coatlicue errichtet wurde, dabei fand sich auf der obersten Stufe ein Bildnis der Göttin, auf der zweiten wurden Speisen, Blumen und *copal* abgestellt, auf der unteren Blumen. Woher die Quelle dieser Darstellung stammt, bleibt ungewiss. Der Autor fügt im Weiteren hinzu, dass diese Altarform durch das neue religiöse Konzept des Christentums umgedeutet wurde und die drei Stufen mit der Symbolik der christlichen Dreifaltigkeit des Vaters, Sohnes und heiligen Geistes belegt wurde. Weitere Stimmen, die sich auf die Azteken beziehen, weisen dem dreistufigen Altar eine Symbolik von Himmel, Erde und Unterwelt zu (www: Terra Networks 2002). Dabei kann die Assoziation des Himmels durch einen *arco*, einen Bogen, erfolgen und der Tisch sich mit seinen Gaben auf die Erde, das Diesseits, beziehen; die einzelnen Objekte erhalten so in ihrem Bezug zur Gegenwart ihre Bedeutung. Der Platz auf dem Boden vor der *ofrenda* steht hier als Symbol für das Jenseits: Blumen, Kerzen oder Weihrauch finden sich häufig auf dieser untersten Stufe. Des Weiteren werden Altäre mit zwei Stufen erwähnt, dabei gelten Himmel und Hölle als symbolische Entsprechung der beiden Ebenen, der Himmel als obere Stufe, auf der sich Fotografien, Getränke, und Kerzen befinden, die auf die Elemente Wasser und Feuer hinweisen. Der unteren Stufe entspricht die Hölle, die durch Weihrauch und Früchte, den Symbolen für Luft und Erde, gebildet wird. Sieben- oder weitere, mehrstufige Anordnungen sind seltener und unterliegen meiner Erfahrung nach keiner strikten Anordnung, ebenso wie generell ein großer individueller Handlungsspielraum zu beobachten ist.

Ofrendas können die vielfältigsten Formen und Erscheinungen annehmen: Ein Tisch mit einem Bild des Verstorbenen, eingerahmt von zwei Blumensträußen sowie zwei Kerzen; ein mehrstufiger Aufbau mit einer Auswahl aus der Vielfalt der hier bereits beschriebenen Dinge sowie weiterer Gegenstände, die den Toten gehörten oder welche mit ihnen in irgendeiner Weise in Zusammenhang standen. Dabei wird nicht nur Religiosität, sondern auch Status und ökonomischer Erfolg ausgedrückt. So können fremde und kostenaufwendige Gegenstände auf den Altären den Familien Wohlhaben und Ansehen verleihen (Tolnay 1993: 31f.).

Die doch deutlichen und weitreichenden Unterschiede im Aufbau und den verwendeten Gegenständen einer *ofrenda* sind von verschiedenen Faktoren abhängig. Nutini (1988: 198) nennt in diesem Zusammenhang fünf Gründe: Wenn Familienmitglieder ihr Elternhaus verlassen haben, sind die Altäre an den neuen Wohnorten einfacher und weniger elaboriert, auch wenn sie denselben Verstorbenen gewidmet sind. Des Weiteren wird hier unter-

schieden zwischen “traditional”, “transitional” und “acculturated households”, wobei in den traditionellen Haushalten einfache *ofrendas* stehen, in den “transitional” oder Übergangshaushalten komplexere Arrangements zu finden sind, die sich an den traditionellen Vorgaben orientieren, jedoch hinsichtlich Anzahl und Qualität der verwendeten Gegenstände differieren. Auch Barbosa Cano (1986: 91f.) trifft diese Unterscheidung, definiert die Gabentische als *ofrenda “vieja”* bzw. *ofrenda “nueva”*. Letztere Form entspricht den Altären der “acculturated”, der sich angleichenden Haushalte, die sich weder an traditionellen Formen orientieren noch eine bestimmte Anzahl von Objekten verwenden. Der Autor sieht die Betonung der Details zu Lasten des Gesamtarrangements, was dazu führt, dass traditionelle und innovative Elemente vermischt werden, Neues und Bekanntes zusammengeführt wird mit dem Ziel, den ästhetischen Ausdruck zu betonen. In dieser Parallelität zwischen Tradition und künstlerischem Ausdruck wird hier die Besonderheit gesehen. Ein letzter hier zu nennender Grund für die Verschiedenheit der *ofrendas* bezieht sich auf regionale Unterschiede, die im Laufe dieses Kapitels schon verschiedentlich angesprochen wurden, denn auch die regionalen Unterschiede determinieren die Erscheinung der *ofrendas* entscheidend mit: Zu den regionalen Faktoren gehören zuallererst die geographische Lage, die damit verbundene ethnische Zugehörigkeit sowie die sich daraus ergebenden Variationen der Feierlichkeiten und der Altäre.⁴⁷ Dies steht im Zusammenhang mit den verfügbaren Dingen, die wiederum abhängen von der lokalen Produktion und der lokalen kunsthandwerklichen Tradition. Auch wenn viele der Gegenstände im gesamten Land verkauft werden und so beispielsweise das in Puebla hergestellte *papel picado* sehr verbreitet ist, sind andere Dinge auf eingegrenzte Regionen begrenzt. Ein Beispiel wäre das mit *caritas* verzierte *pan de muerto*, eine besondere Art des Totenbrot, welches nur in der Stadt Oaxaca erhältlich ist. Ein weiterer wichtiger Aspekt, der nicht vernachlässigt werden sollte, sind die finanziellen Möglichkeiten der Familien, die sich sicherlich grundlegend auf die Art und Vielfalt der Ausstattung auswirken; bezüglich der Verwendung der Blumen wurde dies bereits angesprochen.

Zunehmend verbreitet ist die Verwendung von Kunsthandwerk. Mit dem Zweck, die ästhetische Qualität der *ofrenda* zu steigern, werden häufig kleine Tonskelette, Holzskelette, künstlerisch gestaltete Kerzenständer oder ähnliches integriert – abhängig vom regionalen und inzwischen auch überregionalen Kunsthandwerk. Kleine Tonskelette, welche viele der verbreiteten Berufe nachstellen, werden in Oaxaca-Stadt angeboten; Izúcar de Matamoros, im Bundesstaat Puebla, ist bekannt für die Produktion von detailliert bemalten Kerzenständern. So kann sich die regionale Verbreitung handwerklicher und kunsthandwerklicher Gegenstände auf die Dekoration und Verwendung auf den Altären auswirken und deren Ausstattung dementsprechend variieren.

“... mi propia impresión es que la fiesta en la ciudad de México es menos importante, que antes en los años cuarenta o cincuenta, puede ser resultado de la represión, puede ser resultado de la transformación misma de la ciudad” (Herrasti; Aguirre 1985: 20).

Mein persönlicher Eindruck ist, dass die Feier in Mexiko-Stadt unwichtiger ist als in den 40er oder 50er Jahren, dies kann das Ergebnis der Verdrängung oder dem Wandel sein, den die Stadt erlebt hat.

“Today *ofrendas* in city homes are often ‘sophisticated’, with elements of invention. Less and less do they adhere to the traditions of a given region. What matters most, however, is the underlying motivation. If families feel an urge to make an *ofrenda*, then they are faithful to the spirit of the festival. [...] Indians have a profound respect for the dead. Through their *ofrendas* they offer everything they have, everything the earth provides. Mestizos, as the term implies, have a mixed heritage from Colonial or more recent times. They tend to imitate foreign, never Indian, ways. When they decorate their homes, they are drawn most often to foreign styles. This is the nature of *mestizaje*, and it is apparent in their *ofrendas*. Instead of home-woven *servilletas*, you may see a plastic cloth imitating lace. Instead of handmade beeswax-candles, there may be factory-produced candles of paraffin wax, or mould-made candles with angels. Instead of earthen-ware, there may be white porcelain. When offering food and drink, Mestizos use the best cups and plates available. [...] Despite these and other outward differences, Indians and Mestizos share a common cause: they are offering their best to the departed. [...] The intention remains the same. For Indians and Mestizos alike, this festival is sacred yet festive. Both are engaged in making an offering, an *ofrenda*.” (Fosado Vázquez, zit in: Carmichael; Sayer 1991: 133f.)

Diese Zitate zeigen schon den letzten, doch wie mir scheint relevanten Faktor bezüglich regionaler Einflüsse: die Unterscheidung zwischen städtischen und ländlichen Gebieten. Auch Garcíagodoy beschreibt die Trennung zwischen der bei ihr sogenannten “*folk culture*” und der “*popular culture*” (Garcíagodoy 1998: 80ff.). In ländlicher Umgebung, in der die *folk culture* dominiert, sind die sozialen Unterschiede der Bevölkerung geringer, hier wird das Fest in traditioneller Weise begangen, die *ofrendas* nach überlieferten Vorgaben errichtet. Die *popular culture*, deren soziale Ordnung aus einem Nebeneinander von Tradition und Innovation besteht und durch vielerlei fremde Einflüsse und Werte geprägt ist, spiegelt sich in der Heterogenität der hauptsächlich in städtischem Umfeld lebenden Bevölkerung. In diesem urbanen Kontext werden die Festtage in den unterschiedlichsten Weisen begangen: Die *días de muertos* können sowohl traditionell gefeiert als auch ignoriert werden, auch eine mexikanisierte Version des amerikanischen Halloween-Festes ist in den letzten Jahrzehnten üblich geworden. Neben den beschriebenen Gegenständen sind dabei viele ironisch-witzige Darstellungen von *calaveras* zu finden, es fällt auf, dass *La Catrina* in vielerlei Arten und

Situationen dargestellt wird. Daneben sind häufig Kunstobjekte sowie Kunsthandwerk im weitesten Sinne in diese *ofrendas* und Installationen integriert.

Dabei gebe ich den Ausspruch Villaurrutias, dass die Furcht vor dem Tode mit der zunehmend westlichen Erziehung steigt, zu Bedenken:

“Hier (in Mexiko) nimmt man den Tod sehr leicht, [...] und der Tod hat eine umso größere Anziehungskraft, je mehr Indio-Blut wir haben. Je weißer wir sind, desto mehr fürchten wir den Tod, denn das wird uns beigebracht”.
(Westheim 1985: 8)

Vor dem Hintergrund dieser Vorstellungen werden die Unterschiede verständlicher. Dies wird ebenfalls in einer Reihe von Antworten reflektiert, die ich auf die Frage erhielt, wie die Einzelnen in der mexikanischen Hauptstadt Allerheiligen/Allerseelen feiern und ob sie eine *ofrenda* errichten. Auffällig viele berichteten davon, wie ihre Eltern oder Großeltern die Tage gestalten oder gestalteten, wobei häufig eine *ofrenda* aufgestellt wurde bzw. noch wird, sie selbst jedoch aus eigener Initiative keinen Hausaltar errichten. Eine Erklärung hierfür gibt Andersson (2001: 153f.), der sich mit der Konstruktion mexikanischer Identität befasst hat. Bei ihm finden sich Aussagen, die den Verlust der indigenen Wurzeln beklagen, zum einen aus Gründen des urbanen Umfeldes: “In the city you lose everything, because of money, because of time” (Interview mit Sara Lugo, zit. nach Andersson 2001: 153), zum anderen aufgrund der sozialen Abwertung der indigenen Bevölkerung, die nach wie vor mit negativen Eigenschaften wie arm, ignorant und traditionell charakterisiert wird. Im Gegensatz dazu wird der Bevölkerungsteil der Mestizen mit ebenso stereotypen Charakteristika wie reich, intelligent, industriell als auch losgelöst von den historischen Wurzeln und Werten belegt.

Auch wenn in den Großstädten als erstes die Dekoration in den Geschäften ins Auge sticht, *calaveras* vor allem aus Papier in den phantastischsten Gestaltungen in Schaufenstern, Restaurants und öffentlichen Gebäuden hängen, *ofrendas* in Büros, Hotels, auf Plätzen arrangiert werden, hat dies den Charakter reiner Dekoration, von visueller, oberflächlicher Gestaltung. Trotz der Errichtung von Altären in der privaten Umgebung oder einem Besuch auf dem Friedhof spricht die urbane Bevölkerung selten von den wiederkehrenden Seelen oder glaubt an die Rückkehr der Verstorbenen. Die Arrangements rücken so in den Bereich von Konstruktionen, lassen den religiösen Bezug vermissen.

Viele der mexikanischen Museen errichten während der Zeit des Festes eine *ofrenda* (vgl. z.B. Juárez 1983), schon in der Zeit davor wird dies in Flyern und Plakaten des Museums angekündigt, so dass hier der Werbeaspekt hinzukommt. Entscheidend aber ist die sich auflösende Grenze zwischen Funktion und musealer Repräsentation. Ein im *Museo Frida Kahlo* in Coyoacán, Mexiko-Stadt, dem ehemaligen Wohnhaus der Künstlerin für sie errichteten Altar, wird vor allem nicht-mexikanischen Besuchern die Darstellung und künstlerische Gestaltung einer mexikanischen *ofrenda* demonstriert. Dafür spricht die Dauer des Arrangements während des gesamten Novembers. Andererseits ist zu vermuten, dass die

am Aufbau Beteiligten der verstorbenen Künstlerin ein Zeichen des Gedenkens und der Verehrung setzen wollten, denn die Objekte waren auf die Persönlichkeit abgestimmt, um ein zentrales Portrait arrangiert. Ob der Altar in dem Glauben errichtet wurde, die Seele der Verstorbenen werde sich an dem Altar einfinden, bleibt dahingestellt, scheint mir jedoch unwahrscheinlich. Vielmehr sehe ich den musealen Kontext als dominierend an, den Kontext des ehemaligen Wohnhauses einer Künstlerin, das künstlerische Arrangement eines Altars, mit vielerlei Kunstobjekten und mexikanischem Kunsthandwerk. Das Fehlen von vor allem Speisen kann aus konservatorischer museologischer Sicht begründet werden, jedoch schon die bloße Tatsache der Unterordnung entscheidender, wichtiger Dinge unter derartige Vorgaben bekräftigt die Betonung der konstruierten Darstellung.



Abbildung 3.16: *Ofrenda*, den Aids-Opfern gewidmet, Oaxaca-Stadt, Oaxaca, 2.11.2002

Der Hauptgrund zur Errichtung einer *ofrenda* wird mit der Rückkehr der Seelen der Verstorbenen angegeben. Sie werden empfangen und bewirtet, aufgrund ihrer Rückkehr wird ihnen zu Ehren ein gemeinsames Fest gefeiert, es wird getrunken, gegessen, den Emotionen für sie Ausdruck verliehen. Dazu wird der Altar für einen oder mehrere Verstorbene aufgebaut und mit Gaben bestückt, die eine bestimmte Funktion erfüllen: den Hunger und Durst zu stillen und zur Unterhaltung beitragen. Dies erinnert an Gewohnheiten und Vorzüge, die eine wichtige Rolle im Leben der Verstorbenen gespielt haben. Diese Dinge werden angerichtet, arrangiert, mit weiteren Dingen verschönt und ausgeschmückt. Wenn nun der Glaube an die Rückkehr der Seelen abnimmt und die symbolische Bedeutung der Gegenstände an Relevanz verliert, ändert sich die Auswahl der Gegenstände. Wenn sich die Bedeutung der Symbolik zu verlieren beginnt, werden Gegenstände, welche zuvor die Vollständigkeit ausmachten, ersetzbar. Es wäre nicht mehr von entscheidender Wichtigkeit, welche Auswahl an Dingen getroffen wird, sie würde sich wandeln und ersetzt werden durch ästhetisch Ansprechenderes. Diese Tendenz, dass die Bedeutung und Symbolik der verwendeten Dinge zu Gunsten der Ästhetik weicht, ist durchaus zu beobachten. Dabei lehnt sich

diese Tendenz zunehmend an die Verwendung von Kunsthandwerk an. Als Resultat steht die *ofrenda* schließlich nicht mehr an der Stelle des Hausaltars mit dem Ziel, die Seelen der Verstorbenen zu ehren, sondern als Dekoration im Schaufenster eines Spielzeugladens mit dem Zweck des Verkaufsanreizes. In obigem Zitat von Fosado Vázquez kommt die Einstellung zum Tragen, *ofrendas* werden im Gedenken an die Verstorbenen errichtet, aus einem religiösen Bedürfnis heraus, unabhängig regionaler und ethnischer Zugehörigkeit. Dabei ist anzumerken, dass er sich hier auf die im familiären Rahmen aufgestellte Haus-*ofrenda* bezog, deren Intention privater Natur ist und anderen Ideen folgt als die auf öffentlichen Plätzen errichteten Arrangements.⁴⁸

3.2.1 Exkurs: Kunsthandwerk



Abbildung 3.17: *Catrina*-Figur, Kunsthandwerk aus Michoacán, Geschäft für Kunsthandwerk in Oaxaca-Stadt, Oaxaca, 22.10.2002

“En el ámbito de la expresión artesanal popular y del montaje de ofrendas, [...] se produce una explosiva resemantización que convierte el culto a la muerte en un culto al espectáculo. La artesanía ritual se convierte en arte popular decorativo, para ser coleccionado y exhibido”. (www: Toriz)

Im kunsthandwerklichen Bereich und dem Errichten von Gabentischen schafft man eine zunehmende Umdeutung, die den Totenkult in ein Schauspiel verwandelt. Das rituelle Kunsthandwerk verwandelt sich in populäre, dekorative Kunst, welche gesammelt und ausgestellt wird.

“Los mexicanos somos expertos en homenajear a la muerte y como parte de ello hemos creado una artesanía en la cual el esqueleto descarnado es protagonista principal: representamos a la muerte en azúcar, en madera, en hoja de maíz, en barro y en cualquier material que a usted se le ocurra y la representamos en todas las posiciones, actividades y actitudes que tenemos los vivos, tal vez para dar a entender que seguimos, aunque sea muy en el fondo, pensando que la muerte sólo es otra forma de existir.” (Flores Trujillo 2002b: 47)

Wir Mexikaner sind Experten darin, den Tod zu verehren und darum haben wir eine Form des Kunsthandwerkes geschaffen, in welcher das fleischlose Skelett die Hauptrolle spielt: wir stellen den Tod in Zucker dar, in Holz, in Maisblättern, in Ton und in jedem weiteren Material, das sie sich denken können. Wir repräsentieren den Tod in allen möglichen Situationen, Aktivitäten und Haltungen, die wir Lebenden ebenso einnehmen können. Vielleicht tun wir dies, um verstehen zu können, dass auch wir folgen werden, und dass der Tod lediglich eine andere Form der Existenz darstellt.

Bei der Betrachtung der Gegenstände und *ofrendas* kommt immer wieder der Gedanke auf, dass viele der Gegenstände dem Bereich des Kunsthandwerks zuzuordnen sind.

Um den Überlegungen näher zu kommen, welche Objekte nun über die bereits beschriebenen Funktionen und Bedeutungen hinaus auch als Kunsthandwerk bezeichnet werden können, und um die Voraussetzungen zu klären, welche Rolle dies im Zusammenhang mit dem Aufbau und der Ausstattung der Altäre spielt, müssen hier einige einführende Worte zur theoretischen Definition von Kunsthandwerk vorangestellt werden. Der Versuch, dies von den Bereichen Kunst und Kitsch abzugrenzen, bzw. Kunst und Kitsch als eigene Genre darzustellen, wird sich daran anschließen.

Mexikanisches Kunsthandwerk wird unterschieden in *artesanía* und *arte popular* (Ortiz Angulo 1990: 69ff.). Beide sind als Formen künstlerischen Handwerks zu verstehen, manchmal fällt auch die Bezeichnung Volkskunst, was im eigentlichen Sinne des Wortes eher als Volkshandwerk zu verstehen ist. Martínez Peñaloza (1980), der sich mit der Entstehung und Definition sowohl von *arte popular* als auch *artesanía* befasst, gibt für erstere folgende Merkmale an:

“Se trata de una *actividad manual*, en la que mediante una *tecnología tradicional*, se agrega a un objeto de uso o decorativo, un *elemento de belleza* o de *expresión artística*, también *tradicionalmente*; tales objetos pueden tener una finalidad *utilitaria, ceremonial, suntuaria o meramente estética*, inmediatamente ligada a las formas de vida y que por esa razón *traducen de algún modo* el ámbito social en que se producen.” (Martínez Peñaloza 1980: 17)

Es handelt sich um ein Handwerk mittels traditioneller Kenntnisse, welches einem Gebrauchsobjekt oder einem dekorativen Gegenstand ästhetische Aspekte, einen künstlerischen Ausdruck oder traditionelle Elemente hinzufügt; diese Objekte können am Ende funktionale, zeremonielle, repräsentative oder lediglich ästhetische Funktion besitzen, die unmittelbar abhängt von den Lebensumständen, und dem sozialen Kontext.

Dies bedeutet im Einzelnen, dass *arte popular* als eher traditionell aufgefasst wird, was hier im Sinne von wenig beeinflusst von externen Einflüssen verstanden wird, basierend auf Techniken, die von einer Generation zur nächsten weitergegeben werden (Martínez Peñaloza 1980: 64ff.). Diese Objekte des Kunsthandwerks werden innerhalb bestimmter indigener Gruppen hergestellt und benutzt, wodurch der regional entstandene Stil eine Identität zur jeweiligen ethnischen Gruppe manifestiert. Der Zweck der Gegenstände ist primär funktionaler Natur und dient einem bestimmten Gebrauch. Die individuellen Hersteller bleiben anonym, zudem ist die Herstellung meist nicht deren Haupt- oder ausschließliche Beschäftigung, sondern sie gehen parallel dazu noch anderen Arbeiten nach. Der Gestaltung der Objekte liegen keine rigoros einschränkenden Kriterien zu Grunde, so dass Spielraum bleibt für die Integration von Neuem, auch für den Einfluss fremder kultureller Inhalte. “Traditionelle Volkskultur”, wie Thiemer-Sachse (1992: 656) anmerkt, sei kein statisches und unveränderliches Phänomen, sondern definiert sich in der Auseinandersetzung zwischen Traditionellem und der Integration von Neuem. Zudem bleibt dem Hersteller ein gewisser Gestaltungsspielraum überlassen, der dessen Imagination folgt. Die Erscheinungsform der somit einzigartigen Gegenstände unterliegen keinesfalls dem Anspruch der Perfektion, ästhetische⁴⁹ Merkmale scheinen jedoch auch ihnen anzuhaften.

Eine der Hauptkriterien der *artesanía* wird mit der Kommerzialisierung der *arte popular* angegeben. Die industrielle Produktion entstand parallel zur handwerklichen Herstellung, damit entfernten sich die Produzenten von den Konsumenten. Handwerksbetriebe entstanden, innerhalb derer die Herstellung unter Anleitung erlernt werden kann. Die Quantität der hergestellten Objekte wurde dadurch zu Lasten einer verminderten Qualität erhöht.

Durch die veränderte Produktionsform wandelte sich auch die Gestaltung. Dies war bereits im historischen Verlauf im Zuge der spanischen Eroberung zu beobachten gewesen: Naturfarben und Formen wurden mit aus Europa eingeführten vermischt (Rubín de la Borbolla; Caso de Rius 1963: 2). Auch die Gestaltung der Gegenstände erfuhr damit eine

tiefgreifende Modifikation, dekorative Elemente vermischten sich mit spanischen, die ursprünglich meist im magisch-religiösen Bereich verorteten ikonografischen Elemente prähispanischer Zeit verloren dadurch ihre symbolische Bedeutung (Martínez Peñaloza 1980: 34ff.). In den 1940er Jahren eröffnete sich ein Absatzmarkt in den Vereinigten Staaten, mit dem sich die gestalterischen Merkmale an dem neu entstandenen Markt orientierten (Hernández-Díaz et al. 2001: 204) und an das anlehnten, was die nordamerikanische Bevölkerung als typisch und authentisch ansah. Damit begann die Ausdehnung der Absatzmärkte über die Landesgrenzen hinweg.

Die neuere Entwicklung der letzten Jahrzehnte verstärkt den Wandel durch den Einfluss der Abnehmer. Die Öffnung und die Abhängigkeit von den internationalen Märkten bringt die Käuferinnen zunehmend in die Position, stärker auf die Gestaltung der Dinge einzuwirken, ihre Präferenzen beim Hersteller durchzusetzen: hierdurch wird die Kreativität des Herstellers eingeschränkt und vom bisher bestehenden Design abgewichen. Die Veränderung der Gestaltung ist es auch, in welcher sich die Einflüsse manifestieren (vgl. Hernández-Díaz et al. 2001: 194ff.).

Im Gegensatz zur *arte popular*, der auf lokale Käufer bezogenen Form des Kunsthandwerks, orientiert sich die *artesanía* demnach eher an den Bedürfnissen eines – auch urbanen und globalen – Marktes; der Schwerpunkt verlagert sich von der Versorgung eines regionalen Gebietes auf die Berücksichtigung der Ansprüche eines internationalen Absatzmarktes. In den Modifikationen des Kunsthandwerks spiegelt sich die Integration neuer Elemente, welche durch den Kulturkontakt hinzukommen. Dieser Wandel bleibt jedoch keineswegs auf das Kunsthandwerk beschränkt, sondern bewirkt Veränderungen im gesamten Lebensstil, der sich dann wiederum auch im Kunsthandwerk manifestiert. So wird Kunsthandwerk zum Zeitzeugen, zum materiellen Zeugnis der Kultur. Dieser lebendige, sich ständig modifizierende Aspekt passt sich unterschiedlichen Gegebenheiten an und bringt ethnische und nationale Identitäten zum Ausdruck. Im Falle des Kunsthandwerks etablieren sich so neben den traditionellen Wurzeln neue kulturelle Einflüsse, die sich gleichermaßen im Wandel der kunsthandwerklichen Objekte zeigen.

Darüber hinaus ergibt sich eine weitere, parallele Entwicklung: Die Weiterführung der handwerklichen Arbeit mit hochwertigen Materialien. Damit werden die Objekte nicht nur kostenaufwändiger und perfekter, auch der Charakter verändert sich. Durch die deutlich höheren Kosten können sie nur noch von Einzelnen erworben werden, sie werden auch in weit geringerer Zahl hergestellt und dadurch zu etwas Besonderem. In Folge werden die Objekte meist nicht mehr in der ehemals üblichen, funktionalen Art und Weise gebraucht.

“La artesanía es el resultado de un proceso creativo que adquiere múltiples formas y se destinan a diversos usos; se convierte en una expresión derivada del arte, ya que poseen los elementos para ser considerados así, los cuales podemos conocer a partir de una observación estética, es decir, buscando la belleza, utilidad y rasgos de una pieza.” (www: Arévalo Rivera; Talonia Rodríguez 2004)

Das Kunsthandwerk ist das Ergebnis einer kreativen Entwicklung, die vielfältige Formen und Funktionen annimmt. Das Kunsthandwerk wandelt sich in eine Ausdrucksform der Kunst, da es Elemente besitzt, die der Kunst zugerechnet werden: dabei orientiert sich der ästhetische Eindruck an der Schönheit, dem Nutzen und dem Wesen der Gegenstände.

Auch wenn diese Entwicklung einschneidende Veränderungen (Turok 1996: 25ff.) mit sich bringt, sollte jedoch keinesfalls der Eindruck entstehen, dass das Kunsthandwerk nun lediglich die Züge der hier beschriebenen *artesanía* angenommen hat. Vielmehr scheint die Entwicklung dahin zu gehen, dass die industrielle Produktion die Versorgung mit den Dingen für den alltäglichen Gebrauch übernimmt. Die parallel dazu existierende handwerkliche Herstellung scheint bestehen zu bleiben, da bestimmte Ereignisse dieser bedürfen. So sind die zahllosen Gegenstände der religiösen Zeremonien und Familienfeste nach wie vor in Handarbeit gefertigt. Damit steht die Aussage in Verbindung, welche die maschinelle Herstellung als seelenlose Herstellung beschreibt (Fernández Ledesma 1974: 270): Eine maschinelle Produktionsweise, die zahllose gleichförmige Exemplare eines Modelltyps fertigt und von einem Einzelnen vorgegeben werde, folge eine leblose, seelenlose Reihe von exakt identischen Gegenständen. Im Gegensatz dazu orientiere sich die manuelle Herstellung an einem vorgegebenen Objekt, die letztendliche Form jedoch hänge von der Sensibilität der Herstellenden ab. Und diese sind es auch, welche die Objekte zum Leben erwecken, ihnen Seele einhauchen, was der Ansicht des Autors nach schließlich die Faszination des manuell Gefertigten ausmache.

Im Rahmen verschiedener festlicher Anlässe werden kunsthandwerkliche Gegenstände verwendet, so auch während der *días de muertos*. Die kunsthandwerklichen Objekte tragen dazu bei, die *ofrendas* auszuschnücken, sie ästhetisch ansprechender zu machen:

“... el panadero hace pan de una enorme belleza con figuras de ángeles, de muertos que no tienen un carácter fúnebre, de frutos, de animales; los dulceros hacen pequeñas calaveras o esqueletos y tumbitas de azúcar, de chocolate, de semillas de alegría (amaranto) y de pepita de calabaza; los alfareros elaboran juguetes siempre con la presencia de esqueletos además de sahumerios, incensarios, ollas, jarros, platos, etc.; los trabajadores del papel picado lo harán con figuras alusivas” (Pomar 1985: 70).

Der Bäcker stellt besondere Brotformen her, mit Engelfiguren, mit fröhlich erscheinenden Figuren von Verstorbenen, mit Früchten und mit Tieren. Die Zuckerbäcker produzieren kleine Totenschädel oder Skelette und Särge aus Zucker, Schokolade oder Amaranth und Kürbiskernen. Die Töpfer schaffen Spielzeugskelette, Weihrauchgefäße, Töpfe, Krüge, Teller, etc.; auch die Hersteller des *papel picado* beziehen sich in ihren Darstellungen auf diese Figuren.

Hierbei wird der Grenzgang zwischen Kunsthandwerk und Alltagsobjekten gegenständlich. Reicht eine Engelsfigur oder die schon erwähnten *caritas* aus, um aus einem Brot einen kunsthandwerklichen Gegenstand zu machen? Und würden sich die Bäcker in diesem Fall als *artesanos* bezeichnen? Ich würde diese Fragen verneinen, wohingegen dies bei den Herstellern des *papel picado* nicht ebenso eindeutig zu sein scheint. Ein Grund dafür liegt in der Zuschreibung von außen, in der Definition der Gegenstände als *artesanía*. Diese Praxis verleiht ihnen einen besonderen Status, hebt sie ab aus der Menge handwerklich hergestellter Dinge. Hinzu kommt die Veränderung des Objektes: Verzierungen, Ausarbeitungen, etc. gehen über die originäre Funktion hinaus und betonen den ästhetischen Aspekt.

Anhand von Beispielen zeigen sich zwei Dinge: Zum einen hat die Bekanntheit bestimmter Personen resp. Familien sowie die von ihnen hergestellten kunsthandwerklichen Objekte immens zugenommen, dies bereits auch über die Landesgrenzen hinaus. Dabei scheint der Erkennungs- oder Bekanntheitseffekt eher von den Gegenständen als von den Herstellenden auszugehen. Die primäre Assoziation schwarzer, bunt bemalter Tonfiguren, Kerzenständer oder Lebensbäume beispielsweise erinnert an die Tonherstellung in Puebla, zudem vielleicht an die Familie Castillo, wohnhaft in Izúcar de Matamoros, von der die Herstellung dieser speziellen Art der Tonobjekte bekannt ist (Museo Nacional de Antropología 1987: 18f.). Dasselbe Phänomen zeigt sich ebenfalls am Beispiel des *papel picado*, welches zum Großteil in San Salvador Huixcolotla, Puebla, produziert und landesweit verkauft wird (vgl. Luis Vivanco, zit in: Carmichael; Sayer 1991: 101ff.) oder anhand der Zuckertotenschädel, der *calaveras de azúcar*, deren vielfältige und elaborierte Ausformungen speziell aus Toluca, Estado de México, bekannt sind. Hier zeigt sich die Verbindung mit den Familienbetrieben und der regionalen Konnotation, welche die traditionelle Herstellung der *arte popular* ausmacht.

Zum anderen scheint sich bereits eine Tendenz abzuzeichnen, welche durch das Bekanntwerden der *artesanía* das Interesse an der traditionellen, der originären Form des

Kunsthandwerks vermehrt wieder aufkommen lässt. Dabei hat sich die Tradition durch die veränderten Ansprüche des Weltmarktes bereits gewandelt, was aus ökonomischen Gründen verständlich ist. Zudem ergibt sich dadurch für einige der Familien und Produzenten die Möglichkeit, ihr Handwerk in der traditionellen Art und Weise beizubehalten, auszuüben und die Kenntnisse weiterzugeben.

3.2.2 Exkurs: Kunst

“By definition, ‘popular art’ means that something is both ‘art’ and ‘popular’. [...] Arts once considered ‘minor’ are increasingly accepted as ‘major’, and many artisans now expect just recognition for their achievements. They sign their work and raise their prices. Their output, beyond the price range of the average Mexican, is increasingly aimed at collectors from outside the community. Their work will be exhibited in art galleries, or museums of ‘folk’ art around the world, and bought by people with money who want to decorate their homes. It has transcended the term ‘popular’, yet, confusingly, it is still ‘popular art’. (Fosado Vázquez, zit in: Carmichael; Sayer 1991: 132)

“... producers become separated from consumers, artisans become artists, and craft merges into art.” (Childs; Altman 1982: 58)

“La ofrenda también ha cobrado nuevos valores: se ha convertido en un símbolo por excelencia para artistas y para el sistema educativo. Por una parte deviene en instalación artística y en *performance*, y es llevada a museos y centros culturales de México y otros países; por la otra, se convierte en las escuelas en un medio de reafirmación de los valores culturales de México, para contrarrestar al anglosajón *halloween*.” (Turok 2002: 54)

Die *ofrenda* hat neue Bedeutungen angenommen, indem sie sowohl für Künstler als auch für das Erziehungssystem als Ausdrucksmedium entdeckt wurde. Zum einen wird dies im Rahmen künstlerischer Arrangements und Aufführungen sowie in Museen und Kulturzentren in und außerhalb Mexikos realisiert, zum anderen verwandelt sich die *ofrenda* in Schulen in eine Bestätigung der Relevanz kultureller mexikanischer Werte, die dem angelsächsischen Halloween entgegenstehen.

Bereits im ersten Zitat wird der Wandel angesprochen, der mit dem Übergang von Kunst-“Handwerk” zu Handwerks-“Kunst” vollzogen wird. Dabei verlieren die Objekte ihre Akzentuierung als Handwerk und damit ihre funktionale Ausrichtung zu Gunsten der künstlerischen Perspektive, welche ohne funktionalen Bezug auskommt, welche primär geprägt ist von künstlerischen und ästhetischen Werten. Kunst wird im Vergleich zu Kunsthandwerk aus der Sicht der mexikanischen Kunsthandwerker als höhergestellt betrachtet



Abbildung 3.18: *Ofrenda*, gewidmet José Guadalupe Posada, Mexiko-Stadt, 1.11.2004

(Hernández-Díaz 2001: 200f.), der Wechsel vom “*artesano*” zum “*artista*” daher angestrebt. Und ohne Zweifel gelten die Werke von z. B. Diego Rivera oder Francisco Toledo in der Gegenüberstellung mit den Zucker-*calaveras* Wenceslao Rivas Contreras’ aus Toluca, Estado de México, als künstlerisch hochwertiger, nicht nur im Ansehen, sondern auch im ökonomischen Wert.⁵⁰ In diesem Zusammenhang kann der angestrebte Status des Künstlers verständlich und das Streben danach einsichtig werden.

Exemplarisch wird hier die Entwicklung und der Wandel der Familie Linares nachgezeichnet; dabei lassen sich einige der bereits erwähnten Aspekte aufzeigen. Die Familie wurde bekannt durch die Herstellung der “*alebrije*”, “a fantastic being that one makes from his memory [...] that one has seen, that one is seeing” (Inzúa Canales, zit. in: Masuoka 1994: 97), einer Art des Kunsthandwerks, die sich mit Pedro Linares seit den 1930er Jahren aus der *cartonería*, der Herstellung von Objekten aus Papier und Pappe (vgl. Museo Nacional de Culturas Populares 2003), entwickelte. Neben seinen häufig monsterhaften oder tierähnlichen Figuren, in denen sich reale und phantastische Elemente vereinen, stellt die Familie nun schon in der dritten Generation *calavera*-Figuren her. Die Gestalten der obigen Abbildung sind ein Beispiel der Pappmaché-Figuren und stehen vor dem Gemälde von Diego Rivera, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central, Traum eines Sonntagnachmittags im Alameda-Park*. Diese *ofrenda* wurde vom *Museo Dolores Olmedo Patinas* realisiert und im Rahmen verschiedener Darstellungen von Altären im Zentrum von Mexiko-Stadt 2004 präsentiert. Viele dieser Skelett-Darstellungen wurden durch die Werke von José Guadalupe Posada beeinflusst. Die Artefakte der Familie Linares nahmen bereits an vielen Ausstellungen teil, so dass diese weltweite Bekanntheit erlangten.⁵¹

In der Gestaltung der Figuren kommen Erfahrungen aus dem Leben der Familienmitglieder zum Tragen (Masuoka 1994: 65), womit mexikanische Kulturelemente einfließen. Zudem werden Dinge ausgedrückt, welche von den Auftraggebern erwartet werden. Dies

hat bereits dazu geführt, dass bestimmte Aspekte von den Herstellern als typische Elemente der mexikanischen Gesellschaft vermittelt werden. Das folgende Zitat aus dem Ausstellungskatalog von Masuoka bringt dies auf dem Punkt:

“Whether destined for local or foreign clients, the Linareses’ papier-mâché art is, at least on some level, an expression of the artists’ Mexican heritage. The artisans work in a traditional medium they learned as a folk art craft, and they live in a regional lifestyle and culture. However, their reputation for producing emblematic Mexican subjects has also led to second-generation commissions: orders from outsiders choosing their own papier-mâché symbols of Mexico. Such objects, to be shipped and viewed abroad, get caught in a postmodern tangle, confusing the ‘authentic’ with other outsiders’ views of what is ‘real.’” (Masuoka 1994: 76)

Die *alebrije* der Familie Linares schlagen eine Brücke zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Hierbei wird Kunsthandwerk als handwerkliche Fähigkeit verstanden, mit einem bestimmten Material umgehen zu können und auf dieser Basis etwas Neues, Eigenes zu kreieren, etwas, das durch die Imagination der Herstellenden entsteht. So wird in dem schon erwähnten Ausstellungskatalog von Masuoka beschrieben, dass die Gegenstände der Linares sich von traditioneller “folk art” zu “fine art” entwickelt hätten. Wobei erklärend hinzugefügt wird, dass “the Linares artists now specialize in imaginative, one-of-a-kind sculpture purchased by collectors and galleries and signed by the artists as a mark of individual authorship and authenticity” (Masuoka 1994: XIV).

Auf die Verwendung der Gabentische als Kunst wird auch im folgenden Kapitel noch detailliert einzugehen sein, doch bereits hier soll der Tatsache Rechnung getragen werden, dass *ofrendas* als Kunstwerke errichtet werden können. Häufig geschieht dies im musealen Umfeld,⁵² in Galerien oder Geschäften, wobei eine Vielzahl der bereits dargestellten Objekte integriert sind, und die Mehrzahl der Artefakte dem Bereich des Kunsthandwerks oder auch der Kunst zugerechnet werden kann. Dabei kommen bei näherer Betrachtung folgende Fragen auf, deren Beantwortung für den Moment aufgeschoben werden soll:

Wird aus einer *ofrenda* Kunst, wenn Kunstobjekte oder Objekte bekannter Künstler enthalten sind?

Treten die einzelnen Kunstobjekte zu Gunsten des Gesamtwerkes *ofrenda* in den Hintergrund?

Verliert die *ofrenda* durch die Betonung des Kunstaspektes ihre rituelle Funktion?

Werden *ofrendas* erst dann zu Kunst, wenn sie aus ihrem traditionellen Gebrauch entbunden sind?

3.2.3 Exkurs: Kitsch

Jeder kennt Kitsch, jeder erkennt Kitsch. Eine Erklärung dafür, warum es sich bei bestimmten Gegenständen um Kitsch handelt, was das Charakteristische von Kitsch ist, scheint erst auf den zweiten Blick Schwierigkeiten zu bereiten. Dass Kitsch oft farbenfroh, fröhlich und positiv belegt ist, scheint allgemein zu gelten. Fuller (1992: 25ff.) weist zudem auf die Umdeutung der Funktion hin, die einen ehemals funktionalen Gegenstand durch die Veränderung der äußeren Form seiner Funktion beraubt.

Geschmacklos ist wohl eine der meistgenannten Beschreibungen im Zusammenhang mit Kitsch. Doch laut Katik ist es nicht der schlechte Geschmack, der den Liebhabern von Kitsch immer wieder vorgetäuscht wird, sondern "die Tatsache, daß es vortäuscht etwas zu sein, was es nicht ist" (Katik 1985: 130). Womöglich ist dies hinter der Bezeichnung geschmacklos verborgen – das unterbewusste Gefühl, dass mit dem Gegenstand etwas "nicht stimmt". Generell gilt das Täuschen als eines der zentralen Kennzeichen von Kitsch: Das Vortäuschen von Authentizität, von Ästhetik, von Einzigartigkeit, von Tiefe und Wahrheit. Mit Gelfert (1998: 85) sind sich alle mir bekannten Autoren einig, dass Kitsch ein seichter, unkritischer und unreflektierter Charakter zu Eigen ist. Wobei der Seichtheit eine nicht vorhandene Tiefsinnigkeit zugesprochen wird. Der Autor spricht von "Schönfärberei", der Schönfärberei der Wirklichkeit, dem Abbild einer problemlosen Realität. Die Banalisierung der Realität im Objekt, die Darstellung der verfälschten Wirklichkeit bewirkt eine Realitätsflucht, eine Zuflucht zum Irrealen, was sich im Kitschobjekt manifestiert. Die Gegenstände helfen den Betrachtern, der Wirklichkeit zu entfliehen (Mongardini 1985: 86) oder die Härte des Lebens zu mildern.

"Als Ausdruck einer Epoche der Dekadenz der Werte ist der Kitsch die Folge von Ohnmacht und Unsicherheit des Menschen. Er ist das Ergebnis der Angst vor der Leere, er ist Deckmantel, Maske und eine bestimmte Art und Weise, die Wirklichkeit abzulehnen." (Mongardini 1985: 89)

Kitsch wird häufig auch durch die Gegenüberstellung zu Kunst definiert. Im Vergleich zu Kunst gilt Kitsch als eine billige Nachahmung von Kunst, der die Tiefe und Originalität fehlt. Diese Unvollkommenheit entsteht durch ein trivialisiertes Abbild echter Kunst (Gelfert 2000: 13), in dem die Komplexität, die im Falle der Kunst zum Denken anregt, vereinfacht wird. Dabei kommen häufig billige Ersatzmaterialien zum Einsatz, welche den kitschigen Charakter unterstreichen. Auch der ästhetische Aspekt wird lediglich vortäuscht; funktioniert die Täuschung und die Ästhetik wird anerkannt, erhält das Objekt einen scheinbar ästhetischen Wert (Bystrina 1985: 17).

Ein weiteres entscheidendes Merkmal ist der Kommerz. Kitschgegenstände werden massenhaft hergestellt, bedienen den Geschmack der breiten Gesellschaft. Dabei erfolgt die Reduktion auf eine konfliktlose, angenehme Welt, welche positive Gefühle hinterlässt, die zu

einer zunehmenden Realitätsentfremdung führen (Gelfert 1998: 86). Schließlich wird dies für die Wirklichkeit gehalten und damit der Weg geebnet für jede Art der Verführung. Auch andere Autoren denken in diese Richtung: Die Gesellschaft gibt ein ästhetisches Urteil vor, dabei gilt Authentizität als Zeichen von gutem Geschmack, der im Gegensatz steht zu keinem oder einem fehlenden Geschmack, was einen gleichgültigen Menschen ausmacht, der sich Werte und Vorgaben vorschreiben lässt und somit beeinflussbar wird (Moles 1985: 36). Mongardini (1985: 92ff.) geht noch einen Schritt weiter und sieht Kitsch als Möglichkeit, in die Persönlichkeit einzudringen, Gefühle zu generalisieren, um sich damit als Klischee, als Handlungsanweisung im alltäglichen Leben auszubreiten. Das Individuum soll so in einer Gesamtheit aufgehen, die gekennzeichnet ist durch die Objektivierung der Realität. Der Autor sieht hierbei die Möglichkeit der Entwicklung hin zu einer Kitsch-Gesellschaft, welche am Ende einer massenhaften Manipulation steht. Ich würde nicht ganz soweit gehen, jedoch bin auch ich mit Moles (1985: 31) der Ansicht, dass Kitsch die Ästhetik der Massenkonsum-Gesellschaft ist - die "Volkskunst" der Massen. Wobei betont werden muss, dass Kitsch sicher auch als Ersatz für authentische Kunstwerke gilt, die schlicht aus finanziellen Gründen nicht erworben werden können.



Abbildung 3.19: Plastikskelette, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, Mexiko, 22.10.2003

Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass sich zwischen den kleinen äußeren Unterschieden zwischen Kunst und Kitsch, die manchmal schwer zu erkennen sind, der Inhalt verändert, die Aussage verändert, der Ernst der Aussage untergeht. Dies wird von den angegebenen Autoren unter der schwindenden Tiefe verstanden. In diesem Moment, in dem der Ernst, die Tiefe der Objekte verloren geht, entsteht Raum für Umdeutungen (vgl. Schwärzler 1997), für eine veränderte Konnotation. Die zunehmende Leichtigkeit spielt sicher eine wichtige Rolle, damit zusammenhängend der Spaß und die Freude. Damit wäre ich bei Romano angelangt, der dies folgendermaßen zusammenfasst:

“Kitsch bringt Stereotypen in Umlauf, d.h. Vereinfachung, Verallgemeinerung

und Standardisierung. Heute vor allem eine Kommerzialisierung von Gefühlen, verstärkt durch die Ängste der Menschen: die Angst arbeitslos zu werden zum Beispiel, Angst vor einem atomaren Krieg. Lebensangst ganz allgemein.“ (Romano 1985: 108)

Bei der Betrachtung von Abbildungen religiöser Motive fällt auf, dass auch sie unter die Kategorie Kitsch fallen: Darstellungen paradiesischer Landschaften, in denen Friede und Überfluss herrscht. Heiligenbilder, die einen verklärten Zustand ausstrahlen – beides Möglichkeiten, mit dem Tod einen erwartungsvollen Ort zu erreichen, der keine Furcht ausstrahlt.

Wenn in den Tagen und Wochen vor Allerheiligen/Allerseelen in Mexiko eine Vielzahl von *calaveras* und Skeletten aus den unterschiedlichsten Materialien und in den vielfältigsten Formen verkauft und gekauft werden, kann eben dieser Eindruck entstehen: Der Wunsch, in diesen Darstellungen dem Tode zu entgehen, indem ein positives, heiteres – kitschiges – Bild von Sterben und dem Jenseits entworfen wird.

3.3 Kontextueller Hintergrund der *Días de muertos*

“Proclamada por la UNESCO como patrimonio intangible de la humanidad (noviembre 2003), la celebración de los Días de Muertos en México es producto de un sincretismo religioso. Con dos raíces, la indígena y la española, conjunta elementos de ambas; sin embargo, esta celebración es una práctica social que se transforma en el discurrir del tiempo.” (www: Toriz)

Die Allerheiligen/Allerseelen-Feier in Mexiko, die *Días de Muertos*, wurden von der UNESCO im November 2003 zum unantastbaren Weltkulturerbe der Menschheit erklärt. Dieses Fest entstand aus einem religiösen Synkretismus, indem sich indigene und spanischer Wurzeln vereinten; dabei ist diese Feier eine soziale Praxis, die einem zeitlichen Wandel unterliegt.

“El día de Muertos permite abrir y cerrar, a hora fija, las puertas del más allá (como en el mundo moderno el psicoanálisis permite controlar, reloj en mano, las del subconsciente).” (Alfaro 2003: 66)

Der Tag der Toten erlaubt es, zu festgelegten Zeiten die Pforten ins Jenseits zu öffnen und zu schließen (übertragen auf moderne Praktiken der Psychoanalyse bedeutet dies, das Unterbewusstsein auf die Minute genau zu kontrollieren).

Bewusst erst jetzt im Anschluss an die Darstellung der Gegenstände schließt sich nun die Betrachtung des Phänomens der *días de muertos*, der Totentage, auch bezeichnet als *Todos Santos*, an. Diese Abfolge entspricht dem von mir eingangs erwähnten Zugang über die

Artefakte und folgte den Fragen nach der Art und Bedeutung der einzelnen Dinge. Die Gegenstände sollen nun in den Kontext des Arrangements gestellt und im Rahmen der damit verbundenen kulturellen Vorstellungen betrachtet werden. Ich werde in der anschließenden allgemeinen Darstellung der *días de muertos* auf verschiedene Inhalte näher eingehen. Dabei spreche ich eine Zusammenschau der Herkunft, der historischen Wurzeln der Feiertage und den entstandenen Synkretismus ebenso an wie den Festcharakter, eine Gegenüberstellung der *ofrendas* und der Zusammenkünfte auf den Friedhöfen geben sowie einige Gedanken zur Bedeutung von Tod und Sterben darstellen.

3.3.1 Christliche Wurzeln

Die Etablierung der katholischen Feiertage Allerheiligen und Allerseelen in Europa fand schon Jahrhunderte vor dem Erreichen der ersten Spanier in Mexiko statt. Die beiden Feiertage haben trotz der verbreiteten Zusammenfassung unter der Bezeichnung Allerheiligen eine getrennte Geschichte.

Allerheiligen, "*fiesta de todos los santos*", geht auf eine Feier zum Gedenken an christliche Märtyrer zurück, denen jährlich gedacht wurde und deren Grabmale besonders geschmückt wurden, in der Hoffnung, dass die Verstorbenen Fürsprache bei Gott einlegen würden. Papst Bonifaz IV legte dafür im 7. Jahrhundert einen Zeitpunkt im Mai fest, Papst Gregor IV verschob diesen Gedenktag 837 auf den 1. November. Es sind keine konkreten Gründe für diese Änderung bekannt, jedoch wird in vielen Quellen auf die zeitliche Übereinstimmung mit dem keltischen Fest Samhain hingewiesen.

Allerseelen, "*conmemoración de los fieles difuntos*", gegenwärtig am auf Allerheiligen folgenden 2. November stattfindend, schien im 9. Jahrhundert anfangs von Benediktinermönchen als Gedenktag für deren Verstorbene begangen worden zu sein und wurde 998 durch den Abt Odilo des Klosters Cluny zum Totengedenktag für alle Verstorbenen erklärt.

Entstanden scheint Allerseelen aus nichtchristlichen Totengedenkfeiern volkstümlichen Charakters zu sein, wobei die Vorstellung zu Grunde lag, die Seelen der Verstorbenen würden auf die Erde der Lebenden zurückkehren. Es ist zu vermuten, dass Samhain hier einen besonderen Einfluss ausübte. Der heidnische Charakter gereichte der Kirche zum Widerstand, das Fest anzuerkennen. Als dies durch Abt Odilo von Cluny dann doch geschah, führte er als zentrale Aspekte das Totengeläut und die Requiemsmesse mit ein, um dem Ereignis christlichen Charakter beizumessen (vgl. Jaruntowski 1994: 97f.). Papst Johannes XIX legte das Datum des Feiertages im Jahre 1006 auf den 2. November und vereinte damit die beiden Totengedenktage.

3.3.2 Samhain

Samhain war das keltische Fest zum Ende des Sommers, dem keltischen Kalender zufolge war der 31. Oktober gleichzeitig der letzte Tag des Jahres. Es wird angenommen, dass als Zeichen des Jahreswechsels am Vorabend zu Samhain alle Feuer gelöscht (Le Roux, Guyonvarc'h 2003: 69) und mit dem Sonnenuntergang am 31. wieder entzündet wurden.

Dieser Übergang zwischen der fruchtbaren Jahreszeit und der Zeit der Dunkelheit des Winters ist nicht nur das Ende des jahreszeitlichen Zyklus' und Dankesfest für die lebenswichtige Ernte, sondern scheint auch als Nacht der Begegnung zwischen Lebenden und Toten gegolten zu haben, in der die Reiche des Jenseits und Diesseits als durchlässig betrachtet wurden (Dewald 2002: 80). In dieser Nacht, die nicht mehr zum alten und noch nicht zum neuen Jahr gerechnet werden konnte und so den Status einer liminalen, unsicheren Zeit des Übergangs einnahm (Rogers 2002: 21, vgl. Van Gennep 1999) schien der Glaube bestanden zu haben, dass die Geister der Verstorbenen ihre ehemaligen Wohnstätten wieder aufsuchen. Auch über bis ins 19. Jahrhundert übliche Speisegaben, die für die ankommenden Geister der Verstorbenen bereitgestellt wurden, wird berichtet (Dewald 2002: 86).

Unbewiesene, aber dennoch verbreitete Hypothesen stellen eine Verbindung her zwischen keltischer und christlicher Religion. Diese Verbindung, basierend auf dem Gedenken an die Verstorbenen, kann als Grund dafür gelten, dass im Zuge der frühchristlichen Kulturvermischung auf der Basis des keltischen Festes diese Bräuche in das zum Gedächtnis der christlichen Märtyrer begangene Allerheiligenfest eingebunden wurden. Auf diese Weise wurde das keltische Fest durch die neue, christliche Bedeutung ersetzt. Jedoch hielten die Iren weiterhin an der alten Tradition fest. So entwickelte sich in Anlehnung an die christliche Bezeichnung im 16. Jahrhundert durch die protestantische Kirche *All Saints' Day* oder auch *All Hallows' Day*, der Abend zuvor hieß demnach *All Hallows' Evening* oder *All Hallows' Eve*, woraus später *Hallowe'en* wurde. Mit der Übersiedlung irischer Einwanderer in den 40er Jahren des 19. Jahrhundert nach Amerika erreichte dieses Fest das amerikanische Festland und wird als solches nach wie vor gefeiert.

3.3.3 Halloween

Auch die Halloween-Feier hat in den letzten etwa 150 Jahren eine Weiterentwicklung und Veränderung erfahren. Das nach Nordamerika exportierte Fest breitet sich von dort nun wieder in Europa aus, es hat gegenwärtig weder mit den christlichen noch den keltischen Ursprüngen des Gedenkens an die Verstorbenen viel gemein, sondern ist primär ein gruseliges, an Karneval angelehntes Ereignis. Das Brauchtum entwickelte sich zu einem Teil der amerikanischen Kultur und mittlerweile auch zu einem kommerziellen Spektakel.

Für Mexiko bedeutet dies, dass sich immer mehr Familien der Mittel- und Oberschicht von der Tradition der *días de muertos* abwenden, da sie diese auf die indigene Bevölkerung



Abbildung 3.20: Markthalle, Auditorio Sonora, im Markt La Merced; eine mexikanische *ofrenda* inmitten der angebotenen Halloween-Artikel, 28.10.2004, Mexiko-Stadt

beziehen, von der sie sich bewusst distanzieren. Sie betrachten das Leben dieser Tradition als rückschrittlich und nehmen dies zum Anlass, nach dem Vorbild der Amerikaner Halloween zu feiern (Clemm 1984: 115, Alfaro 2003: 67, Ramírez 2000: 28), um “Fortschrittlichkeit” zu demonstrieren. Dieses Phänomen tritt meist in den Städten auf, Clemm erklärt dies damit, dass “der Tag der Toten nur dort eine Amerikanisierung [erfährt], wo das indianische Element an Kraft verloren hat, und man bereit ist, neue Bräuche von den Vereinigten Staaten zu übernehmen” (Clemm 1984: 136). Dieses Phänomen würde die Tendenz erklären, zunehmend weniger *ofrendas* zu errichten. Auch der Besuch der Grabstätten verstorbener Familienmitglieder sowie die Teilnahme an Halloween-Umzügen am selben Tag stellen für diese Bevölkerungsgruppe keinen Widerspruch dar und werden vor diesem Hintergrund verständlich. Parallel dazu kommt die Tendenz auf, im öffentlichen Umfeld von Schulen, Büros und Geschäften *ofrendas* zu errichten (Slenczka 2002: 77)⁵³, um das Bewusstsein für den mexikanischen Feiertag zu fördern und ihn von den amerikanischen Einflüssen des Halloween-Festes abzuheben. Wenn dies nun auch in amerikanischen Supermarktketten und Fast-Food Restaurants anzutreffen ist, wie Lacy (www: Lacy 2003) berichtet, von mir jedoch nicht beobachtet werden konnte, wird der Einsatz dieser Tradition mit der vermeintlichen Vorgabe, sie zu bewahren, zur skurrilen Marketingstrategie.

Eine Diskussion um die Annahme oder Ablehnung neuer und verändernder Elemente, welche durch den spür- und sichtbaren Einfluss von außen, in diesem Falle durch die Vereinigten Staaten, angeregt wurde, wird zunehmend geführt. Dabei bleibt es nicht bei einer Entscheidung für oder gegen die Teilnahme bei einer Halloween-Feier, beim Kauf oder Nicht-Kauf von Kürbislaternen und ähnlichem, sondern wird zu einer Frage nach mexikanischer Identität.

“Para muchos, que se consideran a sí mismos nacionalistas, la disputa entre el Halloween y el Día de Muertos se ha convertido, incluso, en una cuestión patriótica, de soberanía cultural; se ha interpretado como la lucha entre lo mexicano *versus* la imposición de costumbres extranjerizantes. Hoy se puede decir que entre la calabaza del Halloween y la calaverita de azúcar hay no sólo una diferencia cultural sino hasta la ideológica.” (Zarauz López 2000: 241)

Für viele, die sich selbst als Nationalisten bezeichnen, hat sich aus dem Streit zwischen Halloween und Allerheiligen/Allerseelen eine patriotische Diskussion und die Frage nach dem wahren kulturellen Wissen entsponnen und wurde interpretiert als Streit zwischen dem Mexikanischen und dem Eindringen fremder Traditionen. So kann man gegenwärtig festhalten, dass zwischen dem Halloween-Kürbis und dem Zuckerschädel nicht nur ein kultureller, sondern bereits ein ideologischer Unterschied besteht.

Auch Brandes (2000: 14ff.) zeigt die Haltung mexikanischer Nationalisten auf, welche Halloween mit der Begründung ablehnen, dass die Heiligkeit des mexikanischen Festes durch das profane, amerikanische Fest entweiht werde. Zudem könnte man vermuten, die fortschreitende Ausbreitung biete nicht nur die Möglichkeit, dass sich die Vereinigten Staaten durch den Verkauf einer Vielzahl von Halloween-Artikeln auf Kosten der Mexikaner bereichern, sondern dass dies als Gelegenheit genommen wird, die Verbreitung der amerikanischen Kultur zu forcieren.

Ein sicherlich vorhandener amerikanischer Einfluss wird auch in der materiellen Kultur erkennbar. So begannen sich die vor Allerheiligen/Allerseelen zum Kauf angebotenen Dinge ebenso zu verändern wie auch die während des Festes verwendeten. Beispiele dafür sind überall zu finden: Auf den Märkten, wo zwischen den *calaveras de azúcar* nun auch die für Halloween typischen, kleine Kürbisse aus Zucker zu finden sind; in den Schaufenstern, in denen die Dekoration manchmal bereits ausschließlich aus schwarzen Geister- und orangen Kürbisgesichtergirlanden besteht. Dies führt sich fort auf den *ofrendas*, wo beispielsweise violette *papel picado* Halloween-Darstellungen aufweist. In Mexiko-Stadt werden in bestimmten Straßen am Rande des Marktes La Merced hauptsächlich Kostüme, Scherzartikel, gespensterhafte blutrünstige Masken und ähnliches verkauft.

3.3.4 Prähispanischer Festkalender

Berichten zufolge gab es in prähispanischer Zeit ebenfalls Feste, die dem Gedenken der Verstorbenen gewidmet waren. Dabei wird in der Chronik des Dominikanermönches Diego Durán aus dem 16. Jahrhundert unterschieden zwischen dem Fest *Miccailhuitl*, “fiesta de niños inocentes muertos” (Durán 1995: 268f.), welches zu Ehren der verstorbenen Kinder begangen wurde, und *Hueymiccailhuitl*, “fiesta de los difuntos” (Durán 1995: 271), das Fest zum Gedenken der verstorbenen Erwachsenen. Durán erwähnt im Kontext der Feste *ofren-*

das, welche bezogen auf die verstorbenen Kinder aus Kakao, Bohnen, Früchten, Speisen und *copal* bestanden und im Falle der Erwachsenen neben Speisen und *copal* auch alkoholische Getränke bereit stellten. Diese Feste fanden nicht Anfang November, sondern während der Jahresmitte statt, dem neunten und zehnten aztekischen Monat *Tlaxochimaco* und *Xocolohuetzin*. Bei Sahagún finden sich Hinweise auf das Gedenken an die Toten im vierzehnten Monat *Quecholli*, wobei von einer Totenwache an den Grabstätten sowie von Speiseopfern (Sahagún 1988: 157ff.) berichtet wird.

Trotz der fehlenden Übereinstimmung und der schwierigen Quellenlage fasst Gonzalez Torres (1976: 43) die Annahme zusammen, dass es einen Totenkult gegeben hat und bestimmte Zeremonien zu Ehren der Verstorbenen begangen wurden.

In Folge der spanischen Eroberung verschmolzen die bestehenden Feste mit den katholischen Festtagen von Allerheiligen und Allerseelen und wurden deren Daten angeglichen. Trotz dieser jahreszeitlichen Verschiebung, verbunden mit dem Versuch, die Rituale zum Verschwinden zu bringen, wurden diese jedoch unter dem Deckmantel des neuen, katholischen Festes beibehalten und verschmolzen mit diesem (Navarette 1993: 15).

3.3.5 Synkretistische Entwicklung

Die Frage, was sich durchsetzte und welche Elemente prähispanischen bzw. christlichen Ursprungs sind, kann aufgrund zu weniger Quellen nicht durchgängig nachvollzogen werden (Nebel 1983: 320ff.). Auch wenn die Mehrzahl der Elemente auf den Katholizismus zurückzugehen scheint, sind Ähnlichkeiten mit den Handlungen der Azteken erkennbar. Angefangen mit den beiden nacheinander begangenen Festen zum Gedenken der Verstorbenen scheint es denkbar, dass das heute gefeierte Fest am 1. November für die *angelitos*, die im Kindesalter Verstorbenen, das christliche Allerheiligen-Fest mit dem *Miccailhuitl*-Fest zu Ehren der verstorbenen Kinder vereint. Dasselbe kann für den 2. November gelten, den Tag, an dem der Überzeugung der Mexikaner zufolge die Seelen der Verstorbenen Erwachsenen deren Familien besuchen. Diese Vorstellung liegt ebenfalls dem prähispanischen Fest *Hueymiccailhuitl* zu Grunde, dabei ist es wahrscheinlich, dass sich diese Idee mit dem christlichen Allerseelen-Tage zur *fiesta de los muertos grandes* verband. Eine weitere Gemeinsamkeit, die sowohl im europäisch-christlichen als auch im prähispanischen Kontext erwähnt wird, ist das Darbringen von Nahrungsmittelgaben auf den Grabstätten und den Hausaltären. So findet sich bei Sahagún (1988: 157) die Aussage, dass *tamales* auf den Gräbern niedergelegt wurden. Dies geschah vor dem Glaubenshintergrund, dass die Seelen der Verstorbenen in die Welt der Lebenden zurückkehren. Hinweise dazu finden sich im Codex Telleriano-Remensis (zit. nach: Jaruntowski 1994: 117). Auch aus dem Christentum ist das Darbringen von Speisen bekannt, so dass den heutigen Traditionen vom Aufstellen der Speisen auf den *ofrendas* und den Grabstätten keine eindeutigen Wurzeln zugewiesen werden können. Hinweise zur

Herkunft der einzelnen Elemente und Gegenstände finden sich bereits in den entsprechenden Darstellungen. Jaruntowski (1994), der sich in seiner Dissertation ausführlich mit dem synkretistischen Aspekt beschäftigt, sieht die Mehrzahl der Elemente im Katholizismus verwurzelt, bestätigt jedoch Ähnlichkeiten mit prähispanischen Elementen. Dies trug in der Zeit nach der spanischen Eroberung sicherlich zu einer schnelleren Aufnahmebereitschaft dem Neuen gegenüber bei. Zudem ist anzunehmen, dass dies gleichermaßen das Bewahren prähispanischer Elemente unterstützte.

Diese Hinweise müssen an dieser Stelle genügen. Es werden in der Literatur sowie den Aussagen der Mexikanerinnen keine einheitlichen Erklärungen zur Herkunft bestimmter Traditionen und Elemente zu finden sein. Dies soll hier besonders betont werden, da demzufolge die unterschiedlichen und teilweise konträren Aussagen nicht in Kategorien von richtig und falsch eingeteilt werden können.

3.3.6 Mexikanische *fiesta*

“Most important, the Day of the Dead is a time for family, both living and dead.” (Norget 1996: 56)

“In der *Fiesta* kommuniziert die Gesellschaft mit sich selbst. [...] Was immer auch ihre Art, ihr Charakter, ihr Wesen sein mag, die *Fiesta* bedeutet vor allem Teilhabe. [...] In der *Fiesta* öffnet sich der Mexikaner der Welt, nimmt Anteil, vermischt sich mit seinesgleichen und den Werten, die seiner religiösen und politischen Existenz Sinn geben. [...] Tod und Leben, Jubel und Jammer, Gesang und Geheul vermischen sich in unseren *Fiestas*”. (Paz 1998: 58)

“Esta fiesta es el hito mayor en la vida ceremonial de millones de mexicanos. En ella celebran a un tiempo los fastos del ciclo de su actividad productiva (la agricultura) y fortalecen la red más importante de su vida social (la familia), los nexos comunitarios se reafirman y consolidan por las visitas, invitaciones y agasajos mutuos.” (Alfaro 2003: 64)

Diese Feier ist der Mittelpunkt im zeremoniellen Leben vieler Mexikaner. So feiern sie den Abschluss des landwirtschaftlichen Jahreszyklus und stärken die Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern, festigen und sichern die Verbindung der Gemeinschaft durch Besuche, Einladungen und gegenseitige Bewirtung.

Das Fest der *días de muertos* vereint nicht nur verschiedene Aspekte, sondern wird auch unterschiedlich begangen, abhängig von Region und Familie. Dabei kann die Betonung ebenso auf dem familiären Aspekt liegen wie auf dem religiösen oder sozialen. Die soziale Bedeutung wird zum Beispiel von Romero Frizzi (1973: 40) hervorgehoben. Dabei sind die *días de muertos* nicht nur für die Familienmitglieder ein Anlass, zusammenzukommen, sondern spielen auch für die Beziehungen der Mitglieder einer Gemeinde untereinander eine wichtige Rolle. Es wird von einem Tauschsystem berichtet, wozu alle Familien einen Beitrag

leisten; das Gesammelte wird anschließend unter den Mitgliedern wieder aufgeteilt. Dies geschieht im Hinblick auf den Zusammenhalt innerhalb der Gemeinschaft, die dadurch gestärkt wird, indem das Gefühl von Identität und Zugehörigkeit erhalten wird (www: Toriz), und in wirtschaftlich schwierigen Jahren Ausgleich und Hilfe schaffen kann.

Dass das mexikanische Fest nach eigenen Regeln funktioniert, ist von Octavio Paz verschiedentlich erwähnt worden (Paz 1998: 53ff., vgl. obiges Zitat), dabei spielt der liminale Charakter der Feste bei ihm eine wesentliche Rolle, wobei die normale Ordnung aufgelöst wird und sich Gegensätze von fröhlich und traurig, heilig und profan vereinen. Dieser chaotische Zustand steht außerhalb der üblichen Ordnung. Vor diesem Hintergrund wird die allgemein formulierte Annahme verständlicher, dass die Seelen der Verstorbenen ins Diesseits zurückkehren und wie ihre Familienangehörigen behandelt werden wollen.

Dem familiären Aspekt kommt die wohl größte Bedeutung zu. Die Familien kommen zusammen und verbringen die Festtage gemeinsam. Im weiteren Sinne kommt nicht nur die Familie zusammen, sondern auch die Seelen der bereits verstorbenen Familienmitglieder gelten als anwesend. So ist der Gedanke eines Familienfestes durchaus als zentrale Idee zu verstehen, zudem gelten die Seelen nicht nur als anwesend, sondern deren Erscheinen als Anlass der Feier. Die zunehmende Bedeutung als Familienfest geht einher mit dem Verlust der religiösen, christlichen Idee des Gedenkens an die Heiliggesprochenen sowie die im Glauben Verstorbenen, welche sich in einem Zwischenzustand befinden und die Gemeinschaft mit Gott noch nicht erreicht haben.

Zu den Unterschieden bezüglich des Verlaufes der Feiern müssen hier zwei Beispiele genügen: So werden in Oaxaca-Stadt und den Vororten zum Ende des Festes *comparsas* veranstaltet. Die häufig verkleideten Teilnehmer versammeln sich in den Straßen und verbringen die letzte Nacht, einige still, andere singend und trinkend, zusammen, während derer die Seelen sich verabschieden. Die Teilnehmer diese Zusammenkünfte wollen so sicher stellen, dass sich die Seelen wirklich verabschieden und ihnen beim Abschied beistehen. Eine weitere Besonderheit Oaxacas sind die sich über den gesamten November hinziehenden Feste auf den einzelnen Friedhöfen der Stadt. Die immer Montags stattfindende Feier, die jede Woche in einem anderen Stadtteil begangen wird, ähnelt dem Friedhofsbesuch am 2. November: Die Grabstätten werden mit Blumen geschmückt, die Angehörigen versammeln sich tagsüber, treffen sich an den Gräbern, feiern mit dem Priester eine Messe und gedenken ihrer Verstorbenen. Erst mit dem Abschluss dieses Zyklus' gehen in Oaxaca die Feierlichkeiten zu *Todos Santos* endgültig zu Ende.

3.3.7 Friedhöfe und Grabstätten

“I argue that within *día de muertos*, the cemetery acts as an interface between the world of the living and that of the dead wherein the living try to further

a 'control' over the latter domain by infusing it with positive social (sacred) meaning through temporal and spatial extension, and through the elaboration and intensification of patterns of social reciprocity and *convivencia*. It is during the festival that we see the graveyard transformed into an ideal, paradisiacal setting." (Norget 1993: 120)

“Otro elemento común es la visita al cementerio y el arreglo de las tumbas, pero [...] cada pueblo tiene rasgos peculiares: en algunos la visita es diurna, en otros nocturna, en algunos más breve, en otros prolongada, en unos se come sobre la tumba, o a un lado de ella, en otros se lleva música o se danza, y así sucesivamente.” (Diccionario Porrúa 1995: 2388)

Ein weiterer gemeinsamer Aspekt ist der Friedhofsbesuch und die Grabpflege, jedoch hat jedes Dorf seine eigenen Traditionen: in einigen Dörfern findet dieser Besuch tagsüber, in anderen im Verlauf der Nacht statt, in einigen kürzer, in anderen länger, in einigen wird auf oder neben den Gräbern gespeist, in anderen gibt es musikalische Begleitung etc.



Abbildung 3.21: Friedhof in der Gemeinde Huixtán, Chiapas, 31.10.2003

Der zweite, neben der Errichtung der Hausaltäre und Familienzusammenkünfte ebenso relevante Teil der *días de muertos* ist der Besuch der Friedhöfe. Auch hierbei sind viele der beschriebenen Gegenstände von entscheidender Bedeutung, sie wurden im Einzelnen bereits ausführlich erläutert.

Blumen nehmen den zentralen Stellenwert ein, auch hierbei steht die *cempasúchil*, neben den eingangs erwähnten, weiteren Pflanzen, im Mittelpunkt. Die Blumen werden in Form von Sträußen auf die Grabstätten gelegt, in mitgebrachte oder bereits vorhandene Vasen und Gefäße gestellt. Häufig werden auch nur die Blüten verwendet, um sie in bestimmten Formen wie Kreuzen oder Buchstaben, den Initialen der Verstorbenen, auf den Gräbern anzuordnen. Auch die losen Blütenblätter werden als Grabschmuck verwendet und können das gesamte Grab wie einen orangefarbenen Teppich bedecken.

Die Mehrzahl der Kerzen befindet sich am oberen Ende der Gräber, sie werden durch flüssige Wachstropfen auf die Steinplatten geklebt oder ins Erdreich gesteckt. Was die Anordnung der Kerzen und *veladoras* angeht, so scheinen keine bestimmten Vorgaben zu bestehen, sondern eher der individuelle Geschmack den Ausschlag für die Art und Weise der Aufstellung zu geben.

Die mitgebrachten Getränke bleiben entweder in den geschlossenen Flaschen oder werden in Becher ausgeschenkt und so auf den Grabstätten platziert. Dasselbe gilt für Speisen: gekochte Speisen werden auf einem Teller angerichtet, Früchte finden als Ganzes oder aufgeschnitten auf den Gräbern ihren Platz. Häufig anzutreffen sind beispielsweise Orangen, *chayote*, *tamales* sowie Coca-Cola oder Pepsi Cola. Wenn *copal* verwendet wird, was sich, wie schon erwähnt, regional unterscheidet, wird ein *copalero* benutzt, der in der Mitte der Grabstätte Aufstellung findet.

Diese Gegenstände dominieren die Ausschmückung der Gräber und variieren in Quantität und Anordnung. Das Bemühen, welches dabei zu beobachten ist, macht einen ästhetischen Anspruch deutlich.

Für Nutini (1988: 309) gilt die Dekoration der Gräber als weniger bedeutungsvoll als die der Haus-*ofrendas*. Auch wenn die Ziele dieselben sind, die Verstorbenen zu ehren und mit ihnen zu kommunizieren, sind dem Autor zufolge die Handlungen auf den Friedhöfen weniger auf ein bestimmtes Individuum gerichtet, sondern schließen die Seelen aller Verstorbenen mit ein. Auch wenn die geschmückten Grabstätten die Gräber bestimmter, individueller Vorfahren waren, weist er den durchgeführten Handlungen auf den Friedhöfen öffentlichen Charakter zu, was im Gegensatz zu dem privaten Umfeld der Hausaltäre steht.

Meine Erfahrung kann dies nicht bestätigen, denn die Familien bleiben meiner Beobachtung nach hauptsächlich um die Grabstätte versammelt, welche für sie die größte Bedeutung hat. Sie besuchen sich gegenseitig, überreichen den Verwandten Kerzen für den Verstorbenen, was im chiapanekischen Huixtán als Anlass genommen wird, gemeinsam einen Becher *poche* zu trinken, der unter den um das Grab versammelten weitergereicht wird. Auch auf anderen Friedhöfen, die ich besuchte, blieben die Familien unter sich und bildeten kleine Gruppen um die Grabstätten; so findet die Kommunikation hauptsächlich zielgerichtet im Gedenken an ein bestimmtes Individuum statt. Was dies weiterhin zu bestätigen scheint ist die Tatsache, dass häufig auch auf verlassenem, unbesuchten Gräbern eine Kerze oder einige Blumen niedergelegt werden, was der Ansicht entgegen steht, dass die Seelen aller durch den Charakter des Friedhofs als öffentlichen Ort miteinbezogen sind. Was den Friedhof jedoch deutlich von den Festlichkeiten in den Häusern und dem Aufbau der *ofrendas* unterscheidet, sind die katholischen Wurzeln. Der Friedhofsbesuch steht im Kontext katholischer Tradition (Foster 1960: 201), so dass die Dekoration der Grabstätten nicht wie die Errichtung der *ofrendas* im Sinne einer synkretistischen Entwicklung verstanden werden kann.

3.3.8 Vorstellungen von Tod und Sterben

“Auch für den modernen Mexikaner hat der Tod keinen Sinn mehr. [...] Aber die Transzendenzlosigkeit des modernen Todes vermag diesen nicht aus unserem Alltagsleben auszuklammern. [...] Vielleicht quält ihn ebenso die Angst vor ihm wie die andern, aber er versteckt sich nicht vor ihm noch verheimlicht er ihn. [...] Er postuliert nicht nur die Transzendenzlosigkeit des Todes, sondern auch die des Lebens. Unsere Lieder, Sprichwörter und *Fiestas* bezeugen unmißverständlich, wie wenig der Tod uns zu schrecken vermag [...]. Leben und Tod sind untrennbar; jedesmal, wenn das Leben seinen Sinn verliert, verliert auch der Tod seine Transzendenz. Der mexikanische Tod ist der Spiegel des mexikanischen Lebens. Beiden verschließt sich der Mexikaner; er ignoriert sie. [...] Der Kult des Todes ist, [...] auch ein Kult des Lebens. Beide sind untrennbar. Eine Kultur, die den Tod verleugnet, verleugnet auch das Leben.” (Paz 1998: 63, 65)

Die Vorstellung des Todes liegt laut der Beschreibung von Octavio Paz im Spannungsfeld von Ignoranz und Akzeptanz. Er beschreibt, dass die Mexikaner den Tod ignorieren, sich ihm verweigern, ihn aber gleichzeitig konfrontieren und in der Konfrontation nicht nur den Tod, sondern auch das Leben annehmen, es leben können. Ich werde dazu einige Überlegungen zu Tod- und Jenseitsvorstellungen sowie mögliche synkretistische Entwicklungen anstellen.

Prähispanische Vorstellungen von Tod und Jenseits

Die grundlegende prähispanische Glaubensvorstellung beinhaltet die Idee der Unsterblichkeit bzw. der unzerstörbaren Lebenskraft, die über den Tod hinaus bestehen bleibt. Im Wandel der Erscheinungen, was sowohl den Wechsel der Jahreszeiten, den Wechsel von Nacht und Tag als auch das Leben und Sterben angeht, sieht Westheim (1985: 24f., vgl. auch Matos Moctezuma 2003: 6) die existenzielle Einstellung der prähispanischen, mexikanischen Bevölkerung. Dieser Wandel wurde als Merkmal der immer wiederkehrenden Lebenskraft verstanden, die sich nie auflösen würde. Beispiele hierzu sind sowohl zu den Azteken (Klein 1975: 71) als auch den Maya (Coe 1975: 89ff., Florescano 1993) bekannt.

Die Chronisten der aztekischen Jenseitsvorstellungen benennen die Art des Todes als bestimmend für das Schicksal der Seelen nach dem Tod (Westheim 1966: 32ff.). Drei Orte sind hierbei zu unterscheiden: Krieger, im Kindbett verstorbene Frauen und Geopferte gehen ins Reich der Sonne ein und begleiten diese auf ihrem Weg; dieser jenseitige Ort galt als der erstrebenswerteste. Den Tod auslösende Krankheiten, die mit Wasser in Verbindung standen, wie z.B. Wassersucht oder auch der Tod durch Ertrinken, folgt die Aufnahme ins *Tlalocan* (Matos Moctezuma 1987: 29), einer mit dem Paradies verglichenen Stätte des Regengottes *Tlaloc*, welche sowohl als Aufenthaltsort nach dem Tod als auch als Ort des

Ursprungs verstanden wird (Westheim 1985: 38). Die große Mehrzahl der natürlich Verstorbene kam dieser Vorstellung zufolge jedoch ins *Mictlan*, dem Ort des *Mictlantecuhtli* (Ochoa Zazueta 1980: 9, vgl. auch Klein 1975: 79), einem Ort der Dunkelheit. González Torres (1995: 116) nach wurde *Mictlantecuhtli* als Totenschädel oder Skelett dargestellt. Auch wenn diese jenseitigen Orte den Vorstellungen der Mayas nicht entsprechen, so gibt es doch ebenfalls einen jenseitigen Ort, das *Xibalbá* (vgl. Rivera Dorado 1986: 193ff., 1996, Ruz Lhuillier 1991). Um dorthin zu gelangen, muss die Seele eine lange beschwerliche Reise auf sich nehmen (González Torres 1995: 92, Miller; Taube 1993: 39). Die Unterwelt, in welche die Toten eingehen, galt als Ergänzung zum Himmel, beide wurden als Teile eines Ganzen verstanden und symbolisch durch die Sonne verbunden, welche Dunkelheit und Leben, Diesseits und Jenseits vereint (Navarrete 1993: 10). Auch wenn die Art des Todes bei den Azteken unterschiedliche Folgen hatte (Angel I Eyva 1984: 45, Arnold 1991: 33ff.), so galt die Lebenskraft doch als unzerstörbar, die Seele als unsterblich (Westheim 1985: 40), und die Vorstellung der Existenz eines Lebens nach dem Tode dominierte über die Angst von dem Tod (Navarrete 1993: 13).

Synkretistische Entwicklung

Die prähispanische Vorstellung, dass Leben und Tod einen bleibenden Kreislauf bilden, vermischte sich mit der christlichen Haltung einer ewigen Existenz der Seele nach dem Tode. Auch wenn die biblischen Evangelien unterschiedliche Angaben enthalten, stimmen sie darin überein, dass zwei jenseitige Aufenthaltsorte nach dem Tod existieren: der Himmel und die Hölle bzw. ein himmlischer Zustand, in dem die Seelen der Menschen mit Gott vereinigt werden, und ein höllischer, der eine ewige Trennung mit Gott bedeutet. Beide Ansätze, der christliche sowie der prähispanische, beinhalten demnach das Weiterbestehen der Seele nach dem Sterben (Salvo 1997: 63f.). Navarrete (1993: 13) zufolge setzten die Spanier den jenseitigen Ort *Mictlan* mit ihrer Vorstellung der Hölle gleich.

Auch bezüglich der Totenschädel-Darstellungen meint Westheim (1985: 46) eine Verbindung zur Idee der unsterblichen Seele zu sehen; indem der Tod und Todesabbildungen in prähispanischer Zeit keinen Schrecken hatten, kann die Darstellung von *calaveras* ihm nach auch als symbolisches Zeichen der Unsterblichkeit und Auferstehung gesehen werden. Parallel dazu soll der Hinweis auf die bereits angesprochenen mediävle Totentanz-Abbildungen etc. nicht ausgeklammert werden; beide Herkunftsstränge sind als Möglichkeiten des Ursprungs der *calavera*-Symbolik zu sehen.

Mexikanische Einstellung zu Tod

Das Besondere der mexikanischen Einstellung zu Tod und Sterben ist der Synkretismus aus prähispanischen und christlichen Wurzeln, die, wie gezeigt wurde, nicht mehr eindeutig

zuzuordnen sind, jedoch in das, was das Mexikanische heute ausmacht, einfließen.

Dominierend im gegenwärtigen Mexiko sind sicherlich die christlichen Vorstellungen und Traditionen – dennoch spielen sich diese im Vergleich zum europäischen Umgang mit Sterben und Tod nicht hinter verschlossenen Türen oder ausgegrenzt aus den Haushalten ab, sondern werden angenommen als natürliche Gegebenheit. Ich bekam den Eindruck eines “gelebten Sterbens”, bewussten Konfrontierens, wobei der Tod nicht nur theoretischen, sondern auch praktischen Anteil am Lebenszyklus besitzt. Hierbei könnten sich Ideen aus der prähispanischen Gedankenwelt auf der Basis, dass der Tod durch die Aussicht auf eine weiterbestehende Existenz seinen Schrecken verliert, wiederfinden. Es muss jedoch festgehalten werden, dass die *días de muertos* weniger auf das Sterben, die Bestattung und den Moment des Todes, als die Erinnerung und Vergegenwärtigung Angehöriger Bezug nehmen. Die Aspekte von Gemeinsamkeit, des Zusammentreffens, der Teilnahme an Festlichkeiten, bei denen die Verstorbenen im Kreise ihrer Familie oder Freunde als anwesend gelten, verortet die Feier im Kontext des Lebens, so dass die Bezeichnung Totenfest unzureichend erscheint (vgl. Sánchez Lara 1987: 282).

Tod und *días de muertos*

Im Verlauf dieses Kapitels wurde immer wieder auf die den Gegenständen zu Grunde liegenden Inhalte und die Funktion und Verwendung im Zusammenhang mit den *días de muertos* eingegangen. Eine kurze Übersicht soll dies im Folgenden zusammenfassen und ergänzen.

Die grundlegende Vorstellung besteht in der Annahme, dass die Seelen der Verstorbenen einmal jährlich zu ihren Angehörigen zurückkehren. Zu ihrer Ankunft werden Gabentische bereitet und festlich geschmückt, es existiert die Vorstellung, dass die Totenseelen die Essenzen der Speisen, die Gerüche und den Geschmack aufnehmen können. Durch die Zubereitung vollständiger Gerichte, durch die sorgfältige Dekoration und Darbietung wird nicht nur das Besondere des Tages, der Festcharakter unterstrichen, sondern auch auf die besonderen Gäste eingegangen. Die Grundidee der *calaveras*, die primär dekorative Funktion besitzen, d.h. häufiger um als auf den Gabentischen zu finden sind, scheint eine Symbolik zu sein, die dem Tod durch die Aussicht auf das Weiterbestehen der Seele seinen Schrecken nimmt. Ebenso stehen *arcos*, die einrahmenden Bögen, symbolisch für den Kreislauf des Lebens, die Verbindung von Diesseits und Jenseits.

Nutini (1988: 311-319), der eine Vielzahl von Aspekten der Glaubensvorstellungen der *días de muertos* in Tlaxcala ausgearbeitet hat, benennt neben obenstehenden Ansätzen weitere, von denen im Folgenden einige als Ergänzung und Abgrenzung wiedergegeben werden sollen.

“Every offering to the returning dead, every pattern of arrangement and display, and the setting of the ofrenda as a whole all have meaning: they please the various kinds of dead souls, they are greatly appreciated by the dead souls as a

whole, and they generate the highest degree of rapport between the living and the dead. No effort should be spared to buy or make the best offerings, demonstrate ingenuity in the decoration of the ensemble, and show imagination and exactness in displaying the items. The effort will be amply compensated by the good will of the dead souls and their willingness to listen to the supplications of their kinsmen and of the kinship group as a whole.” (Nutini 1988: 317)

Nutini beschreibt wiederholt die Unterstützung der Lebenden, denen durch die Seelen Schutz gewährt wird, die die Mitglieder der Gemeinschaft zusammen bringen und die Verbindungen zwischen ihnen erneuern und festigen. Es wird hier die Vorstellung erwähnt, dass die Seelen Problemen und Bitten um Unterstützung immer bereitwillig zuhören, da sie die Anliegen exakt nachvollziehen können (Suárez Escobar 1995: 40). Entscheidend für das Gewähren der Hilfe ist jedoch “the proper quantity and combination of offerings, prayers, rosaries, masses, candles, flowers, and rituals” (Nutini 1988: 314f.). Daher wird dem Errichten der *ofrenda* im Kontext des Festes die größtmögliche Aufmerksamkeit zuteil, denn

“The ofrenda in the household for Todos Santos is by far the most important undertaking in honor of the dead souls. The ofrenda is regarded by the souls of the dead as the highest tribute of the living, and it is in touching it, smelling it, and tasting it that they rejoice the most in their annual return to this world. Households must therefore do their utmost to set up as magnificent, elegant, abundant, and deletable an ofrenda as they possibly can, both as an intrinsic honor and homage to the souls of the dead and as insurance for successful [sic!] supplications to them.” (Nutini 1988: 317) [Anm. U.U.]

Hier wird der Aufbau und die Ausstattung des Gabentisches als das zentrale Ereignis des Festes betrachtet und erfordert die größte Aufmerksamkeit. Dabei steht die Unterstützung und Hilfe, die sich die Lebenden von den Verstorbenen erhoffen, im Mittelpunkt der Bemühungen.

Die Religiosität bzw. die tiefe Überzeugung der Verbindung zwischen den Lebenden und den Verstorbenen sowie die Möglichkeit der Hilfe durch die Seelen der Verstorbenen scheint in der von Nutini beschriebenen Weise entweder auf die von ihm erforschte Region begrenzt zu sein oder sich zunehmend zu verlieren. Mit gegenüber wurde in allen Fällen lediglich geäußert, dass man annehme, “*se supone que*”, dass die Seelen der Verstorbenen auf die Erde zurückkehrten.⁵⁴ Doch ist die Ernsthaftigkeit der Bemühungen im Kontext der Feierlichkeiten andererseits nicht in Frage zu stellen (vgl. Benítez 1991: 200f.), denn auch wenn in gewissem Sinne der Eindruck entstehen könnte, dass das Fest lediglich als Fest, als Anlass zum Feiern und zur Unterhaltung genutzt wird, ein Aspekt, der vor allem im urbanen Kontext zunehmend an Relevanz gewinnt, so sind auf den Friedhöfen doch viele Personen in tiefer Versenkung zu sehen, welche ihrer Trauer nachgeben, weinen, Abschiedsschmerzen empfinden. Dem scheint der Aspekt der An- bzw. Teilnahme im Sinne von teilen und

teilnehmen zu Grunde zu liegen, sich gemeinsam einfinden, die angebotenen Gaben teilen, mit den als anwesend geltenden Seelen des Verstorbenen zusammen zu speisen und die Zeit gemeinsam verbringen. Dabei kann ein Gefühl der Trauer ebenso erlebt werden wie das gemeinsame Erinnern und die Freude daran.

Ein Anzeichen für die nach wie vor bestehende Relevanz des Festes zeigt sich für Garscha (1993: 37) in den Folgen des schweren Erdbebens, welches im September 1985 Mexiko-Stadt erschütterte; dabei wurden in der Zeit um Allerheiligen/Allerseelen des gleichen Jahres in den Straßen eine Vielzahl von Altären aufgestellt, um den ums Leben gekommenen zu gedenken. Der Autor sieht dies als Zeichen der Trauerarbeit, als Ausdrucksform, welche auch im urbanen Kontext der Großstadt seine Bedeutung behalten hat.

Wie in den einleitenden Zitaten zu diesem Abschnitt bereits angeführt wurde, waren die mexikanischen *días de muertos* 2003 von der UNESCO zum immateriellen Weltkulturerbe erklärt und damit dem Kulturerbeschutz unterstellt worden, da sie der Erklärung zufolge der Gefahr des Verschwindens ausgesetzt sind. Dabei wird der indigene Charakter der Festlichkeiten herausgestellt, der durch die nicht-indigenen, kommerziellen, heiteren Tendenzen seinen spirituellen Inhalt einbüßt (www: UNESCO). Durch die Aufnahme als Kulturerbe verpflichtet sich das Land dazu, dieses dauerhaft zu erhalten. Es bleibt die Frage, welche Definitionen von indigen die Grundlage dieser Ausführungen bilden resp. welchen nicht-indigenen Einflüssen entgegengewirkt werden soll. Zudem widerspricht dies der Aussage, dass sich das Fest auch dadurch auszeichnet, dass es einem Wandel unterliegt. Grundsätzlich scheint mir, wie das einleitende Zitat ebenfalls konstatiert, dass dieses Fest einer ständigen Veränderung unterliegt, was letztendlich den gelebten Charakter unterstreicht.

3.4 Abschließende Bemerkungen

“Ich weiß, was du jetzt denkst. Auch wir, du und ich und deine Mutter und deine Freunde, wir alle tragen solche Totengerippe in uns. Wir *sind* Tote, aber wir *leben* noch!” (Janacs 2002: 42)

Indem ich mich über die mit Allerheiligen/Allerseelen in Verbindung stehende materielle Kultur Mexikos dem Fest der *días de muertos* angenähert habe, hoffe ich einen Ein-Blick gegeben zu haben in die Verwendung und Bedeutung der beschriebenen Objekte.

Zwei Ebenen sollten für mich dabei zusammengeführt werden: Zum einen ist die inhaltliche Ebene zu nennen, welche die im Kontext des mexikanischen Festes der *días de muertos* verwendeten Artefakte darstellt und erläutert. Es kam mir dabei darauf an, die Funktion der Dinge zu klären, zu zeigen, was die einzelnen Objekte bedeuten, wie sie benutzt werden und warum diese Gegenstände relevant sind. Ich versuchte dabei Entwicklungen einzubeziehen, die sich auf historische Veränderungen ebenso bezogen wie auf Synkretismen und die

aktuelle Verwendung und Bedeutung. Des Weiteren verfolgte ich den Ansatz, Glaubensvorstellungen sowie Einstellungen zu Leben und Tod zu thematisieren, da diese entscheidend dazu beitragen, sich der Bedeutung dieser Erscheinungen materieller Kultur zu nähern. Ein Aspekt, der in dieser Deutlichkeit nicht zu erwarten gewesen wäre, waren nicht nur die regionalen Unterschiede, die eine Vielfalt von Variationen der Allerheiligen/Allerseelen-Feiern erkennen lassen, sondern auch die deutliche Differenz zwischen urbanen und ruralen Gegenden. Dazu kommt der vor allem nordamerikanische Einfluss, der einen entscheidenden Beitrag dazu leistet, dass sich mexikanische Traditionen wandeln und in welcher Weise dies gegenwärtig geschieht. Meine Vorgehensweise orientierte sich an den eigenen Erfahrungen, die sich durch die Teilnahme an diesem Fest ergaben, und Berichten, die mir durch die Literatur zugänglich waren.

Die zweite Ebene, welche für mich eine entscheidende Rolle spielte, war die Art der Darstellung dieser Phänomene und Erläuterungen im Rahmen der mir zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Ich wollte mich bewusst über die materielle Kultur annähern, die einzelnen Gegenstände in ihrer Vielfalt zu Wort kommen lassen, und erst dann die grundlegenden Vorstellungen und die ideellen Inhalte des Verwendungskontextes thematisieren. Der Ansatz bestand darin, den Fragen nach dem "Was ist das?" – welche sich bei unbekanntem Ding einstellt und in diesem Falle durch die einleitenden Abbildungen assoziiert werden sollte – und "Was bedeutet das?" mögliche Antworten folgen zu lassen, wobei durch die Selektion unterschiedlicher Antworten und Erklärungen transparent gemacht werden sollte, dass nicht nur eine mögliche, sondern eine Vielzahl sich deutlich unterscheidender Antworten existiert. Ich wollte mich dabei auf die im musealen Ausstellungskontext gängige Praxis beziehen, dass meist eine selektierte Antwort resp. Erläuterung das Verständnis determiniert und so eine bestimmte Konnotation untermauert. Im Weiteren hatte ich den Anspruch, einen weitgehend vielschichtigen Ein-Blick zu geben, der – gehe man weiterhin von einer Anlehnung an gängige Ausstellungspraktiken aus – sich sehr textlastig gestaltet, jedoch verschiedenen Informationsebenen gerecht zu werden versuchte. Da ich dem Rahmen einer zweidimensionalen, textlichen Präsentationsweise nicht entkommen konnte, liegt die Darstellung des Materials in linearer Form vor, wäre aber anhand anderer Medien auch parallel denkbar.

Auf dieser Basis der gegebenen Informationen und theoretischen Exkurse sollte es nun möglich sein, Ausstellungen zu analysieren, welche hinsichtlich des mexikanischen Allerheiligen/Allerseelen-Festes im deutschsprachigen Raum stattfanden bzw. welche Artefakte, die mit dieser Tradition in Verbindung stehen, in ihre Ausstellung integrierten.

Kapitel 4

Ausstellungsbetrachtungen – Visuelle An-Sichten

“Denn da Ausstellungen Kompromisse aus dem zufällig und willkürlich Gefundenen, dem Bekannten, aber nicht Auffindbaren, dem aus ethnischen oder konservatorischen Gründen nicht Ausstellbaren, dem aus politischen oder ideologischen Gründen nicht Thematisierbaren sind, repräsentieren sie immer nur einen momentanen, temporären Wissens- oder Bearbeitungsstand.” (Scholze 2004: 196)

Im folgenden Kapitel werde ich sechs ausgewählte Ausstellungen, welche das mexikanische Allerheiligen/Allerseelen-Fest oder Aspekte des Festes zum Thema haben, vorstellen und analysieren. Meine getroffene Auswahl beschränkt sich auf den deutschsprachigen Raum, da es meine Absicht war, zu untersuchen, wie das im Mittelpunkt stehende Fest in unserer nächsten Umgebung, zu der wir auch räumlichen Zugang haben, dargestellt und vermittelt wurde. Zudem ging ich zeitlich nicht weiter zurück als bis zur 1986 stattgefundenen Bremer Ausstellung *Lebende Tote*, da die Quellenlage und der Zugang zu Informationen mit der Dauer der vergangenen Jahre abnimmt.

Generell ist festzuhalten, dass der temporäre Charakter einer Ausstellung eine nachträgliche Dokumentation erschwert. Zu der zeitlichen Begrenzung kommt die Tatsache hinzu, dass sich Ausstellungen durch die visuelle Aussagekraft ihrer Artefakte auszeichnen. So wird bei der Errichtung einer Ausstellung nicht primär daran gearbeitet, eine bleibende Präsentation zu kreieren, welche durch Bilder, Fotomaterial oder Beschreibungen wie z.B. in Katalogen, transportiert werden kann, sondern lebt vor allen Dingen durch den Ausdruck, die Individualität der materiellen Gegenstände sowie das Arrangement, die Gestaltung, die Art und Weise, wie die Gegenstände zur Schau gestellt werden. Daraus ergibt sich für mich die Schwierigkeit, anhand der mir zugänglichen Beschreibungen und Abbildungen ein weiteres Ab-Bild zu konstruieren, welches auch hier nicht mehr sein kann, als meine Sicht und

mein Verständnis wiederzugeben. Dies soll, um das Phänomen der Konstruktion weiter zu bemühen, dann die Grundlage dafür bilden, die Konstruiertheit von Ausstellungen, die subjektiven Sichtweisen, die Bedingungen und Absichten herauszuarbeiten.

Methodisch folgt die Auswertung meines Materials den Maßgaben der qualitativen Inhaltsanalyse. Ich werde nun einige allgemeine Anmerkungen zur qualitativen Inhaltsanalyse sowie deren Anwendung auf die hier vorliegende Betrachtung der Ausstellungen voranstellen.

Bemerkungen zum Vorgehen und der Methodik

Das sozialwissenschaftliche Verfahren einer Inhaltsanalyse hat zum Ziel soziale Wirklichkeit zu analysieren. Dabei soll von den Merkmalen des manifesten Inhaltes, den vorliegenden Daten, auf den nicht-manifesten Inhalt geschlossen werden, den Kontext. Die vermittelten Inhalte werden durch Kommunikationsprozesse erzeugt, und stehen in Abhängigkeit zu dem Sender, der die Inhalte formuliert, dem Rezipienten, welcher die Nachricht aufnimmt und der Umgebung, dem Rahmen, innerhalb dessen die Kommunikation stattfindet. Entscheidend für mein Vorgehen wird sein, aus dem Inhalt des mir vorliegenden Materials Angaben zu machen über den Kommunikator sowie vor allem rückzuschließen auf den Gesamtzusammenhang. Das Ziel, von den vorhandenen Daten ausgehend Aussagen bezüglich des Kontextes, der sozialen Wirklichkeit treffen zu können, soll hier in der Analyse der Ausstellungen bestehen. Denn sowohl Ausstellungen, wie bereits in Kapitel 2 ausgeführt wurde, als auch die Intention der Ausstellungsmacher, des gesamten Ausstellungsteams, welches für eine Ausstellung verantwortlich zeichnet, sowie gleichermaßen der museale Zusammenhang, stehen in einem sozialen und wissenschaftstheoretischen Kontext. Diesem im Verlauf der folgenden Analyse näher zu kommen, stellt das Ziel meines Vorgehens dar.

Die genau definierten Merkmale einer qualitativen Inhaltsanalyse wurden von Mayring (1993) ausführlich beschrieben. Mayrings Darstellung nach besteht der Vorteil dieser Analysemethode darin, dass es sich um "ein theoriegeleitet am Material entwickeltes Kategoriensystem [handelt]; durch dieses Kategoriensystem werden diejenigen Aspekte festgelegt, die aus dem Material herausgefiltert werden sollen" (1993: 86). Der relevante Punkt hier ist der Versuch, Nachvollziehbarkeit und weitestgehende Objektivität zu erreichen, indem sowohl das Material als auch die inhaltlichen Fragen, welche an die vorliegenden Daten gerichtet, offengelegt und die identischen Kriterien auf das Material angewandt werden. Das Festlegen der Kategorien basiert auf den theoretischen Inhalten und dient der Strukturierung der Inhalte des Datenmaterials. Die darauf folgende Analyse wiederum unterliegt einer subjektiven Interpretation, da jedes Verstehen einer Aussage oder eines Textes auf dem individuellen Verständnis basiert und so einhergeht mit dem Verlust an Objektivität der Beschreibung. Im Zentrum steht nun der Rückschluss auf den situativen Kontext der Aussagen auf der

Grundlage der subjektiven Wahrnehmung und des subjektiven Verstehens, dabei werden im Kommunikationsprozess implizierte Inhalte wie gesellschaftliche Werte sowie Vorstellungen oder Einstellungen transportiert, an welche eine Annäherung stattfinden soll. Ich werde mich insofern an dieses Vorgehen anlehnen, als dass ich die Art des mir vorliegenden Datenmaterials kurz definieren, die Aspekte, woraufhin das Material strukturiert werden soll, angeben und hinsichtlich des theoretischen Hintergrundes erläutern werde. Die Analyse soll dann auf die inhaltlichen Informationen bezogen werden, welche zum Fest der *días de muertos* vorliegen sowie auf die bereits beschriebene Problematik musealer Repräsentation.

Die hier zu Grunde liegenden Daten setzen sich zusammen aus schriftlich vorliegendem Material; dazu zählen Ausstellungskataloge, Begleitpublikationen des Museums wie Berichte über die Ausstellung oder Museumszeitungen und Pressematerialien. Weiterhin flossen Zeitschriften- und Zeitungsartikel in die Darstellung ein. Diese wurden entweder von Museumsmitarbeitern oder Externen verfasst, was insofern einen Unterschied macht, als dass die Publikationen von Journalisten und Außenstehenden bereits deren subjektive Wahrnehmung widerspiegelt und einen rezipierten Bericht darstellt. Hinzu kommen Veröffentlichungen im Internet, wobei eine deutliche Zunahme an Berichten über zeitlich nähere Ausstellungen zu verzeichnen ist. Weiterhin war es mir in fast allen Fällen möglich, ein Interview zu führen mit der Kuratorin oder dem Kurator bzw. an Vorbereitung und Aufbau beteiligten Personen. Diese Gespräche wurden von mir transkribiert und liegen nun ebenfalls als Text vor. Bildmaterial wurde mir teilweise mit Genehmigung des Museum überlassen oder von mir bei eigenen Ausstellungsbesuchen erstellt, dies trifft jedoch lediglich auf zwei der hier dargestellten Ausstellungen zu. Dazu gehören die 2002/2003 gezeigte Berliner Ausstellung *Grosse Meister der mexikanischen Volkskunst* und die aktuellste der hier relevanten Ausstellungen *Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten*, welche 2005/2006 in Zürich zu sehen war. Beide Ausstellungen konnte ich selbst besuchen, womit ich einen eigenen Eindruck gewinnen konnte, der sich dahingehend unterscheidet, dass ich mir ein eigenes Bild machen, meine persönliche, individuelle Sichtweise entwickeln konnte. Im Gegensatz dazu werde ich mich im Falle der anderen Ausstellungen auf Berichte und Darstellungen verlassen müssen, eine Tatsache, die sich aus dem temporären Charakter von Ausstellungen ergibt. Das Zustandekommen meines Datenmaterials beruht somit auf Publikationen, Gesprächen und eigenen Besuchen und liegt vor allem in textlicher Form und in eigenen Beobachtungen vor.

Die Aspekte, unter denen ich das verfügbare Material strukturiere, beziehen sich auf die im 2. Kapitel bereits thematisierten Inhalte. Dabei beginne ich mit einer kurzen Einführung der Ausstellung, wobei ich beschreiben werde, um welche Ausstellung es sich handelt, wann und wo sie stattfand und wer dafür verantwortlich zeichnete. Zudem werde ich die Kuratoren erwähnen, auf Partner und Sponsoren eingehen und evtl. das Projekt beschreiben, in

welches die Ausstellung gegebenenfalls eingebunden war. Ich folge dann dem Ablauf der theoretischen Inhalte des zweiten Kapitels, indem ich vom umfassenden, institutionellen Rahmen des Museums über Angaben zur Ausstellungstheorie, Intention und Konzeption zur gestalterischen Umsetzung komme. Ich werde weiterhin versuchen, der Rezeption dieser Ausstellungen und dem zeitlichen Kontext, in welchem sie stattfanden, Raum zu geben. Die Schwierigkeit hierbei besteht, wie bereits dargelegt, im limitierten Zugang zu Informationen. Dies wird auch den Grund darstellen, warum nicht alle der Aspekte lückenlos dokumentiert werden können. Ich werde jedoch den Versuch unternehmen, im Vergleich und in der Analyse ein vorstellbares, ein nachvollziehbares Bild zu zeichnen.

Die Abfolge der Ausstellungen entspricht nicht durchgängig einer chronologischen Ordnung, auch wenn mit der am weitesten zurückliegenden Ausstellung begonnen und mit der erst kürzlich stattgefundenen Züricher Ausstellung geendet wird. Die zweite bis vierte Ausstellung weisen eine thematische Verbindung auf, da hierbei die Aspekte Kunsthandwerk und Kunst und somit die ästhetische Dimension eine entscheidende Rolle spielen, so dass ich hier die chronologische Struktur für eine mir wichtiger erscheinende thematische Nähe aufgab. Die erste der ethnologisch ausgerichteten Ausstellungen, welche gleichzeitig die erste der dargestellten sein wird, hat ausschließlich das Allerheiligen/Allerseelen-Fest zum Inhalt, während die beiden letzten der beschriebenen völkerkundlichen Ausstellungen kulturvergleichend konzipiert sind. Zudem kommen hier bereits ästhetische Aspekte zum Tragen, weswegen die Kunst- und an Kunstaustellungen angelehnten Präsentationen vorab thematisiert werden sollen.

Vorab gebe ich an dieser Stelle einen Überblick über die Inhalte der Kategorien, unter welchen die Ausstellungen betrachtet werden sollen:

- Der **museale Rahmen** soll die Ausstellung in den jeweiligen institutionellen Kontext eingliedern, dabei sollen mögliche Besonderheiten des Museums angesprochen werden. Auch die thematische bzw. inhaltliche Ausrichtung der musealen Institution wird hier verortet.
- Genaue Angaben zur **Art der Ausstellung** sollen folgen. Hier steht die Frage im Vordergrund, um was für eine Ausstellung es sich handelt. Es werden die schon eingeführten Begrifflichkeiten von Ausstellungsgattung und Ausstellungsart wieder aufgegriffen und dementsprechend unterschieden zwischen z.B. Dauer- und Sonderausstellungen resp. historischen, kunsthistorischen oder ethnografischen Ausstellungen.
- Die **Intention** und Konzeption der Kuratoren, Ausstellungsmacher oder des Ausstellungsteams soll insofern thematisiert werden, als dass gezeigt werden kann, welche Absicht mit der Ausstellung verfolgt wurde, welche materiellen Gegenstände präsentiert wurden und in welcher Weise sie gezeigt wurden.
- Welcher Art die präsentierten **Objekte** sind, wird den nächsten der Aspekte bilden. Dabei wird nicht nur konkret die Frage gestellt, welches Objekt oder welche Objektgruppen

gezeigt werden, sondern auch, ob es sich um eine bereits existente Sammlung handelt, ob Leihgaben in die Reihe der Ausstellungsobjekte aufgenommen wurden oder ob Objekte oder Objektgruppen evtl. speziell im Vorfeld für diese Ausstellung erworben wurden.

– Die Art der **Präsentationsweise** wird an museografischen Details aufgezeigt; dabei sollen die Raumgestaltung, die Anordnung, die Ausstellungstexte und Objektbeschriftungen in Betracht gezogen werden. Wenn fotografische Dokumente vorliegen, werden diese hier ebenfalls einbezogen.

– **Textliche Dokumentation:** Dazu gehört nicht nur der Katalog, wobei dieser die wichtigste und manchmal auch einzige Dokumentationsart darstellt, sondern des Weiteren Begleitpublikationen, Museumszeitschriften, Erfahrungsberichte.

– Im Gegensatz zum vorigen Punkt wird nun Bezug genommen auf Publikationen der unterschiedlichsten Quellen und so die **Referenzierung** der Ausstellung in den Medien betrachtet.

Diese Kategorien werde ich auf die sechs Ausstellungen anwenden, um anschließend den Bezug zum mexikanischen Allerheiligen/Allerseelen-Fest herzustellen und sie am Ende zu der ausführlich dargestellten Repräsentationsproblematik in Beziehung zu setzen.

Aspekte musealer Darstellung

Unmittelbar an die Darstellung der Ausstellung, wie sie mir durch das vorhandene Material zugänglich wurde, wird sich eine Analyse anschließen, die an jede Ausstellung gesondert die Frage stellt, wie das mexikanische Allerheiligen-/Allerseelenfest im jeweiligen gegebenen musealen Kontext dargestellt wird. Relevant hierbei sind nicht nur unterschiedliche museale Rahmenbedingungen, sondern auch die Betrachtung inhaltlicher Aussagen: welche Aspekte werden dargestellt, welche Elemente werden eventuell besonders hervorgehoben, welche Inhalte werden in die Betrachtung nicht einbezogen oder treten in den Hintergrund? Beziehen werde ich mich hierbei auf die von mir gemachten Beobachtungen und die im Zuge der Forschungsaufenthalte gewonnenen Daten, die im vorhergehenden Kapitel beschrieben wurden.

Das Ziel dieses Vorgehens wird sein, herauszuarbeiten, welche Aspekte in der musealen Präsentation betont werden, oder ob gegebenenfalls lediglich ein Hauptaspekt im zentralen Blickpunkt steht; zu zeigen, welche Idee und Absicht hinter der Darstellung der verfolgten Aspekte liegt, wie die Ausstellung hinsichtlich dessen gestaltet wurde und was dafür an Ausstellungsmaterial zusammengetragen wurde.

Den Aspekt der musealen Repräsentation werde ich abschließend in einer gemeinsamen Zusammenschau darstellen; zudem beabsichtige ich einen zeitlichen Bezug herzustellen, der gängige Ausstellungsmodi in Beziehung setzt zum jeweils geltenden Stand der Wissenschaft bzw. der jeweils aktuellen Art der Ausstellungsintention und -gestaltung.

4.1 Lebende Tote. Totenkult in Mexiko

“Charakteristisch für den szenografischen Aufbau ist, dass er in seiner Gestaltung über das eigentliche »Ausstellungsobjekt« hinausgeht und sowohl die räumliche und kontextuelle Umgebung wie die Betrachter in eine Gesamtdramaturgie einzubeziehen sucht. [...] Die Grenzen szenografischer Gestaltungen dürfen jedoch nicht verkannt werden, so insbesondere nicht die Gefahr einer Loslösung von dem darzustellenden Inhalt.” (Griefahn 2001: 10f.)

Die erste hier darzustellende Ausstellung fand bereits 1986, vom 1. Juli bis 9. November, im Bremer *Übersee-Museum* statt, sie hieß *Lebende Tote. Totenkult in Mexiko*.

Im gleichen Zeitraum wurde in Hildesheim im *Roemer- und Pelizaeus-Museum Glanz und Untergang des Alten Mexiko* präsentiert; beide Ausstellungen wurden am selben Tag eröffnet, die Pressearbeit und Plakataktion wurde koordiniert und jede Ausstellung wies jeweils auf die andere hin (Heiderich 1986a, 1986b).

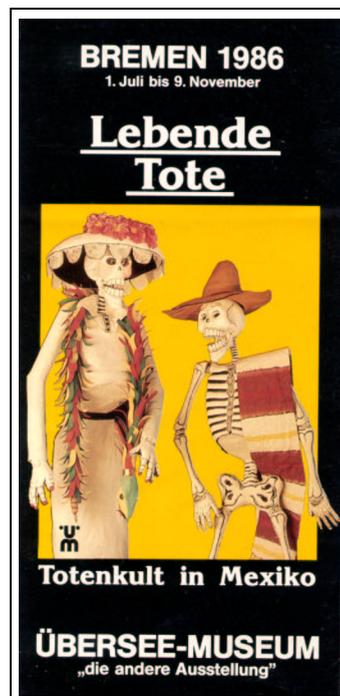


Abbildung 4.1: Ausstellungsflyer der Ausstellung im *Übersee-Museum*, Bremen

Beschlossen wurde die Ausstellung eineinhalb Jahre vor der Eröffnung. Es war dazu eine grobe inhaltliche Übersicht erarbeitet worden, welche die Regionen Mexiko-Stadt, Mixquic und Oaxaca in der Ausstellung repräsentieren sollte – am Ende blieb es lediglich bei Mexiko-Stadt und Mixquic. Die Finanzierung übernahm der Freundeskreis des *Übersee-Museums*, die Kosten sollten sich am Ende durch die Eintrittsgelder ausgleichen. Herbert Ganslmayr war derzeit der verantwortliche Kurator. Er war es auch, von dem die Ausstellungsidee aus-

ging, nachdem er 1980 anlässlich einer Tagung des Internationalen Museumsrates ICOM in Mexiko-Stadt das Allerheiligen-/Allerseelenfest miterlebte. Zum Ausstellungsteam gehörten Götz Mackensen sowie Hans-Otto Krause, auf dessen Vorschlag hin der ihm bekannte Mario Vázquez Kontakte nach Mexiko aufbauen sollte, zudem wurde dieser mit der Fotografie beauftragt.

Umgesetzt wurde die Ausstellung in den Sonderausstellungsräumen im 1. Obergeschoss des Bremer *Übersee-Museums* auf einer Fläche von etwa 420 m², davon nahm der Einführungsteil etwa 100 m² in Anspruch, der Hauptteil wurde auf den weiteren 320 m² installiert. Im Erdgeschoss war zur Einführung eine Diashow zu sehen, die vor dem Eintritt in die eigentliche Ausstellung den Besucherinnen grundlegende Informationen geben sollte und als erklärende Basis den Hintergrund für die vermittelten Inhalte schaffen sollte.

Institutioneller Rahmen

Die Sammlungen des 18. und vor allem 19. Jahrhunderts, welche durch die Handels- und Kolonialbeziehungen mit den Übersee-Gebieten entstanden und vor allem von Bremer Händlern, Kolonialbeamten und Reisenden zusammengetragen und 1875 zur *Städtischen Sammlung für Naturgeschichte und Ethnographie* zusammengefügt wurden, forderten einen eigenen Raum, so wurde der Bau des heutigen *Übersee-Museums* beschlossen und 1886 fertiggestellt. Der Gründungsdirektor Hugo Schauinsland des im selben Jahr eröffneten *Städtischen Museums für Natur-, Völker- und Handelskunde* beabsichtigte in erster Linie, die "wechselseitigen Abhängigkeitsbeziehungen von Mensch, Wirtschaft, Natur und Kultur" (www: Thevenot 2003) darzustellen. Nach der Umbenennung 1951 in *Übersee-Museum*, der Aufwertung außereuropäischer Objekte, dem zunehmenden Bewusstsein der Relevanz bildungspolitischer Inhalte, folgte die bis heute geltende Neukonzeption. Diese lehnt sich an die Ideen von Schauinsland an und dokumentiert und erläutert in interdisziplinären Ausstellungen sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart der gezeigten Kulturen, die Beziehungen und Beeinflussung von Natur, Technik und den Menschen. Ein herausragendes Element hierbei sind Dioramen und Schaugruppen, die Zusammenhänge anschaulich vermitteln sollen.

Ein 1999 eröffnetes Schaumagazin macht einen Teil der archivierten Objekte zugänglich, so finden sich hier einige der mexikanischen Objekte, welche in der Ausstellung *Lebende Tote. Totenkult in Mexiko* zu sehen waren.

Art der Ausstellung

Die Ausstellung war als Sonderausstellung konzipiert, die sowohl auf einer bestehenden Sammlung aufbaute, Leihgaben miteinbezog, als auch eigens erworbene Artefakte präsentierte. Im Vordergrund stand die thematische Ausrichtung, welche als ethnografische Ausstellung konzipiert worden war und szenografisch umgesetzt wurde. Die Ausstellung war im Anschluss auch in Lübeck gezeigt worden.

Intention

“In dieser Ausstellung wird ein wesentlicher Aspekt des Lebens in Mexiko aufgegriffen, das Verhältnis der Mexikaner zum Tod und zu ihren Toten; und dies sowohl für die vorspanische Zeit, als auch für die Gegenwart. Damit will das Museum kein exotisches Bild einer fremden Welt entwerfen, sondern auf ein Thema aufmerksam machen, das auch in unserer Gesellschaft erneut stärker diskutiert wird: unsere Beziehung zum Tod. Das »Fremde«, der andere Umgang mit dem Tod in Mexiko, könnte Anstoß zum Nachdenken über die eigene Position sein. Gleichzeitig hilft ein solcher Prozess auch mit, zu einem besseren Verständnis gegenüber einer fremden Kultur – in diesem Falle der mexikanischen – beizutragen.” (Wedemeier 1986: 7)

Die Hintergründe des Umganges mit Tod in Mexiko sollten demnach durch die historische Entwicklung, sowohl im europäischen als auch im mexikanischen gesellschaftlichen Kontext, erläutert und verstehbar gemacht werden. Davon ausgehend sollten die Einflüsse aufgezeigt werden, die zur heutigen Gestalt des Festes und den damit einhergehenden Glaubensvorstellungen führten, um sich den gegenwärtigen Phänomenen, so, wie sie sich heute in Mexiko zeigen, zu nähern.

“Wir aber wollen vor allem zeigen, was heute in Mexiko geschieht. [...] Im Mittelpunkt der Ausstellung steht der heutige Totenkult. Nicht das einzelne Objekt, der Zuckergußtotenschädel, die Papierdeckchen, die Produkte des Kunsthandwerks macht ihn aus, er ist selber in seiner Komposition »Kultur«. Nur insgesamt läßt er sich ausstellen; und der Besucher wird, so hoffen wir, zum Mitträger der Ausstellung. Indem er die Atmosphäre aufnimmt, seine Freude hat und sie an den Mitbesucher weitergeben kann.

Wir haben versucht, ein Ensemble aller wichtigen Plätze und Elemente zu schaffen, das dies möglich macht.” (Ganslmayr 1986: 9f.)

Ganslmayr, der während einer Tagung die *días de muertos* miterlebte, wollte seine Begeisterung und Faszination in einer Ausstellung auch für die Besucher erlebbar machen. Die Intention des Soziologen Götz Mackensen, der als Teil des Ausstellungsteams entscheidend an der Umsetzung beteiligt war, bezog sich jedoch eher darauf, die Besucher zum Nachdenken anzuregen, ihre eigene Haltung zum eigentlich tabuisierten Thema Tod zu reflektieren. Seiner Ansicht nach sollte eine Ausstellung in erster Linie eine Anregung sein. Dadurch, dass der Hauptteil der Ausstellung haptisch aufgebaut war, anfassbar, sehbar war, gezeigt hat, wie das Allerheiligen-/Allerseelenfest in Mexiko gefeiert werden kann, sollten die Besucher emotional angesprochen werden, dies war das primäre Anliegen von Mackensen (Mackensen 2003⁵⁵).

“... ich wollte [...] klar machen, dass unsere heutige Auffassung vom Tod nicht die traditionelle mittelalterliche Auffassung ist, dass der mittelalterliche Tod was ganz

anderes war als der Tod, den wir heute kennen [...], dass unsere Friedhofskultur eine junge Kultur ist, überhaupt keine große historische Tiefe besitzt; um sie einfach wach zu machen, das, was sie als sehr fremd in Mexiko empfinden, ist für uns fremd nur aufgrund einer relativ jungen bürgerlichen Entwicklung. [...] insofern ist das, was nach Mexiko gekommen ist, in der Konquista, eine ganz andere Totenauffassung, eine Totenauffassung gewesen, die sehr viel mehr der vorchristlichen mexikanischen Totenauffassung betrügt, als unsere heutige Auffassung". (Mackensen 2003⁵⁶).

Objekte

Die präsentierten Objekte waren vielfältig und basierten sowohl auf einer Sammlung, auf Leihgaben und im Vorfeld vor Ort speziell für die Ausstellung erworbenen Gegenständen.

“Neben 60 Spitzenexponaten aus internationalen Museen werden auch 130 Stücke des Goldschatzes aus dem Überseemuseum und 50 Großinszenierungen zum Totenkult gezeigt.” (eb 1986: 13)

Die Sammlung kolumbianischer Goldobjekte, die vom Bremer Kaufmann Carl Schütte in Südamerika erworben und 1900 dem *Übersee-Museum* gespendet wurden, umfasst etwa 145 Gegenstände der Chibcha und Quimbaya und wurde auszugsweise in die Ausstellung integriert (ts 1986).

Leihgaben⁵⁷ waren aus 12 weiteren Museen hinzugekommen und bildeten “den Vorspann zu einer bunten Darstellung des Totenkults im heutigen Mexiko” (Heiderich 1986b). Unter den im Katalog abgebildeten etwa 40 Leihgaben finden sich Masken und Figuren aus Stein oder Ton, die auf prähispanische Gottheiten oder Dualitätsfiguren sowie Schädeldarstellungen hinweisen; letztere werden mit dem Zyklus von Leben und Tod assoziiert. Auch Dinge aus dem europäischen Mittelalter, z.B. Memento mori-Figuren oder Kruzifixe, waren als Leihgaben in die Ausstellung integriert worden.

Des Weiteren war Ganslmayr im Vorfeld der Ausstellung mit zwei weiteren Museumsmitarbeitern, Willi Beuse und Hans-Otto Krause, nach Mexiko gereist. Begleitet wurden sie von Mario Vázquez, der ein Bekannter von Krause war und den Kontakt zu der Familie Nunez herstellte, welche in der Ausstellung zitiert wird (Mackensen 2003⁵⁸). Während des Aufenthaltes wurden die Orte Mixquic und Ocotepc besucht, beide Ort liegen in der unmittelbaren Umgebung vom Zentrum Mexiko-Stadts, im Ausstellungskatalog wird über beide ausführlich berichtet.⁵⁹ Auf dieser Reise wurden etwa 2000 Objekte erworben, die im zweiten Ausstellungsraum die Installationen der Gabentische bildeten und den aktuellen Ablauf des Festes dokumentierten. Darunter waren kleine Särge und Totenköpfe (ts 1986), Totenschädel aus Zucker, Skelette aus Pappmaché, die verschiedene Berufsgruppen darstellten (amü 1986), Kunsthandwerk in Form von kleinen Skelettfiguren bis hin zu überlebensgroßen *Catrin*as, Tagetes und Chrysanthemen aus Plastik, das Abbild des Gemäldes

von Diego Rivera *Traum eines Sonntagnachmittags im Alameda-Park* sowie Lithografien von José Guadalupe Posada (Mackensen 2003⁶⁰).

“Alles, was den äußerlichen Charakter dieses Toten-Volksfestes ausmacht, wurde gesammelt und nach Bremen gebracht. Ein häusliches Interieur mit dem Gabentisch, eine öffentliche Ofrenda in Gestalt eines bunten Pavillons, ein ganzer Straßenzug mit Bäckerei, Keramikbuden und kunstgewerblichen Ständen sind aufgebaut, so daß der Besucher als unmittelbarer Teilnehmer in das Geschehen hineingezogen wird. Am Ende gelangt er in eine Friedhofanlage, deren Gräber mit Tagetes, der gelben Totenblume, geschmückt sind”. (Heiderich 1986b)

Auch der Bereich der Kunst war vertreten, indem ein Ausschnitt des erwähnten Gemäldes von Diego Rivera gezeigt wurde, welches sich über die Höhe eines Wandteils in der Ausstellung hinzog. Die dahinterstehende Idee bezog sich auf die Tatsache, dass das Thema Tod auch in der mexikanischen Kunst thematisiert wird. Entstanden war diese Tendenz durch die Lithografien von José Guadalupe Posada, der in seinen karikaturistischen Skelettdarstellungen politische Inhalte transportierte, die während der Zeit der mexikanischen Revolution unaussprechlich gewesen wären. Die Ausstellung zeigte einige seiner Lithografien und schlug so den Bogen zum Todesthema in der mexikanischen Gegenwartskunst, deren Ursprünge auf Posada zurückgehen und nach wie vor eine politische Aussage beinhalten können.

Präsentationsweise

Die grundlegende Zweiteilung der Ausstellungsfläche gliederte die Ausstellung nicht nur räumlich, sondern auch thematisch in einen historischen und einen gegenwärtigen Teil. Der Einführungsteil führte in die prähispanischen Gegebenheiten und Glaubensvorstellungen Mexikos ein, auch mitteleuropäische Gegenstände wurden hier gezeigt, sie sollten z.B. die mittelalterlichen Auffassungen vom Umgang mit Tod transportieren. Beide Ausstellungsteile betrachte ich im Folgenden genauer:

Im einführenden Ausstellungsraum wurden prähispanische und aztekische Objekte präsentiert und mit kurzen Texten erläutert, auch eine Vielzahl von Leihgaben war hier zu finden. Die prähispanischen Gegenstände waren in der Diaschau bereits eingeführt worden, wobei es darum ging, die aztekische Todesauffassung zu vermitteln (Mackensen 2003⁶¹). Auch die kolumbianischen Goldobjekte der Sammlung Schütte waren in diesen Teil der Ausstellung integriert. Spiess spricht von einem “typisch musealen Bildungsraum mit wertvollen und interessanten Exponaten (aus der Zeit der Azteken, der Inquisition, der Reformation) und Informationstafeln” (1986: 3). Mit den mitteleuropäischen Objekten, welche beispielsweise Totenkopfketten oder Memento mori-Briefe umfassten und eine deutliche Schädel symbolik aufzeigten, wollte Mackensen darauf hinweisen, dass etwa Schädel darstellungen in der europäischen Geschichte lange Zeit nichts Fremdes waren und keinen Schrecken auslösten. Er wollte damit das Bewusstsein dafür schärfen, dass die Dinge, die im

mexikanischen Kontext gegenwärtig als eher fremd empfunden werden, lange Zeit in der eigenen Gesellschaft als durchaus üblich galten (Mackensen 1986: 140-159).

Im zweiten Teil der Ausstellung stand das gegenwärtige Geschehen während der *días de muertos* im Mittelpunkt:

“So erlebten wir es, bunt, lebensvoll, fröhlich. Und nur langsam drang das Erstaunen ein – diese Feier als Totengedenken?

Wir waren damals begeistert, fest entschlossen, diesen Eindruck an unsere Besucher weiterzureichen. Aber wie? [...] kann man diese Atmosphäre transportieren; ist das Museum überhaupt in der Lage, diese Eindrücke zu vermitteln? [...] Ist es möglich, die Atmosphäre eines Kulturinstituts so zu gestalten, daß etwas vom Bann des Festes übrigbleibt?” (Ganslmayr 1986: 9)

In der museografischen Umsetzung versuchten die Ausstellungsgestalter, das Allerheiligen-Fest, welches Ganslmayr als “bunt” und “lebensvoll” beschreibt, in dieser Art und Weise auch den Besuchern zu vermitteln. Es wurde eine haptische Gestaltungsweise verfolgt, durch welche zu verdeutlichen versucht wurde, wie das Fest in Mexiko gefeiert wird, um den Besuchern ein Gefühl für die Situation und den Ablauf zu geben, um sie emotional anzusprechen.

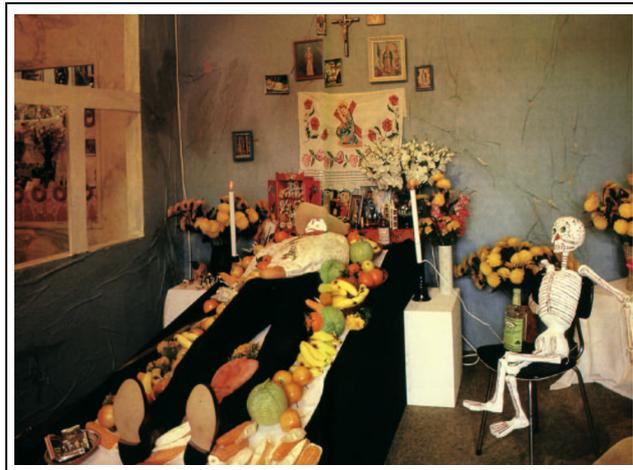


Abbildung 4.2: Ausstellungsstation, zeigt einen privaten Hausaltar
Foto: *Übersee-Museum*, Bremen

Mit dieser Absicht waren verschiedene Ausstellungsstationen möglichst detailgetreu nachgebaut worden:

“Wir haben es damals Kompositionen genannt. Heute würde man sagen ‘szenarische Ausstellungstechnik’. [...] wir sind dabei aber relativ realistisch geblieben, im Gegensatz zu dem, was man heute machen würde. [...] Ich habe damals beinahe 1 zu 1 nachgebaut.” (Mackensen 2003⁶²)

Die Installationen stellten sechs unterschiedliche Szenen dar: Begonnen wurde mit dem Aufbau einer privaten *ofrenda*, vgl. Abbildung 4.2. Darauf ist die Andeutung eines aufgebahrten Verstorbenen zu erkennen: Schuhe, Hose, Hemd und Sombrero wurden so drapiert, dass der Eindruck eines Verschiedenen entstehen könnte, der umgeben von Blumen, Kerzen, Weihrauchgefäßen, Speisen sowie Abbildungen Heiliger, die am Kopfende an die Wand angebracht wurden, auf einem Bett liegt. Es ist zu vermuten, dass dieser Aufbau der Beschreibung im Katalog des "liegenden Toten" (Übersee Museum Bremen 1986: 25) entsprechen sollte, welcher als Besonderheit der *ofrendas* in Ocotepc geschildert wird. Dass Ocotepc als einer der Orte erwähnt wurde, in welchem sich die Bremer Museumswissenschaftler aufhielten, unterstützt diese Annahme.

Darauf folgte als gemeinsame Station eine Bäckerei und ein Kunsthandwerkladen. Hierbei wurden Vitrinen als Schaufenster aufgestellt, in denen die Dinge geschützt ausgestellt werden konnten, aber nicht den Eindruck einer Präsentation in Vitrinen vermittelten. So konnte Kunsthandwerk von kleinen Skelettfiguren bis über zweieinhalb Meter große *Catrin*as im Nachbau eines Geschäftes für Kunsthandwerk ausgestellt werden. Mackensen gab an, dass dabei auch Objekte waren, die gegenwärtig als Kunstwerke gelten würden und nur noch zu hohen Preisen erworben werden könnten. Ihm zufolge kann ein Einzelobjekt als Kunstobjekt gelten, dies ändert sich jedoch dann, wenn ein Objekt – wie in diesem Falle – zum Teil eines Arrangements wird (Mackensen 2003⁶³). Dieser Ladennachbau wurde im Rahmen der Ausstellung auch dazu genutzt, ihn als funktionales Geschäft zu öffnen und an den Wochenenden als Verkaufsstand für kunsthandwerkliche Gegenstände zu nutzen, dabei wurden hauptsächlich Zucker-Totenschädel und Musikantenfiguren verkauft.

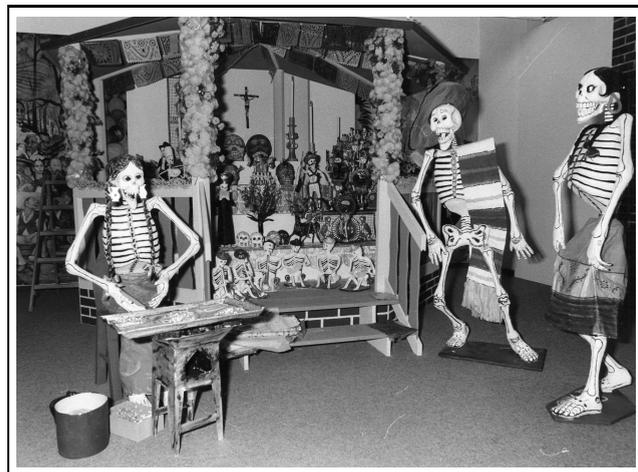


Abbildung 4.3: Ausstellungsstation, zeigt mexikanisches Kunsthandwerk
Foto: Jochen Stoss, Bremen

Die politische *ofrenda* bildete die nächste Installation, und war dem nachempfunden, was die Ausstellungsmacher im Zuge ihres Besuches in Mexiko als Reaktion auf das schwere

Erdbeben 1985 beobachten konnten. Dabei waren mit einfachen Mitteln an Straßenecken oder zerstörten Gebäuden Gabentische aufgestellt worden, um einerseits an die während der Katastrophe Verstorbenen zu gedenken, andererseits ein Zeichen zu setzen und die marode und unsichere Bauweise anzuprangern, welche zum Tode von vielen Menschen führte. Dabei war ein Pappkarton, in welchem eine schlichte Kerze stand ebenso in der Ausstellung zu sehen wie ein Arrangement aus verschiedenen Elementen, wie sie sich auf den Straßen fanden und im Museum um ein großes Kreuz gruppiert wurden.

Als fünfte Station war eine öffentliche *ofrenda* errichtet worden, wie sie in Mexiko auf öffentlichen Plätzen und in öffentlich zugänglichen Gebäuden zu sehen ist. Dazu wurden zwei mexikanische *ofrendas* erworben: eine stand im Foyer einer großen mexikanischen Bank, die andere in der Oberpostdirektion von Mexiko-Stadt. Beide wurden dann im Museum zu einer öffentlichen Platz-*ofrenda* zusammengefasst.

Die letzte Installation war der Nachbau einer Friedhofsszene, darauf waren nachgebildete Grabstätten und Grabkreuze mit der häufig verwendeten orangegelben Tagetes-Blume geschmückt.

Im Ausgangsbereich befanden sich Informationsstände Bremer Bestattungsinstitute; dies bildete eine Ergänzung zu dem mexikanischen Umgang mit Verstorbenen, wie es die Besucher in der Ausstellung erfahren hatten, um, im Gegensatz dazu, *“die Leute ganz bewusst mit ihrer eigenen Praxis zu konfrontieren”* (Mackensen 2003⁶⁴).

Das Prinzip der Ausstellung beruhte darauf, dass die Schrifttafeln zu 60% aus Zitaten bestanden. Diese waren eindeutig daran zu erkennen, dass sie im Gegensatz zu den weiß gehaltenen wissenschaftlichen Informationen braun unterlegt waren. Die Gestaltung bestand aus einem Nebeneinander der abgebildeten Situation, die beschrieben wurde sowie der direkten Aussage der Zitierten. Diese waren Mitglieder der Familie Nunez, dabei wurden die Großmutter, der Vater und eines der Kinder zitiert, um Ansichten aus drei Generationen aufzuzeigen. Neben jedem der Zitate war ein Foto der zitierten Person, so dass die Zuordnung schnell und zweifelsfrei erfolgen konnte. Die zitierten Personen fungierten anhand der Texte als Führer durch die Ausstellung. Mackensen ließ die Personen in der Diashow bereits einführen, so dass diejenigen, welche die Diashow vorab gesehen hatten, die Familienmitglieder bereits kannten und sie in der Ausstellung wiederfanden. Der Hintergrund für die Dominanz von Zitaten über wissenschaftliche Kommentare lag darin, nicht primär wissenschaftliche Erklärungen geben zu wollen, sondern persönliche und individuelle Ansichten zu Wort kommen zu lassen.

“Ich kann das Kind eben sagen lassen, dass es das ganz toll findet, dass es dann anschließend die Spielzeuge bekommt, [...] Ich habe eben auch den Vater erzählen lassen, dass Opa zwar zwei Zentner wiegt und Hosengröße 58 hatte, aber eigentlich braucht der Sohn mit Hosengröße 38 die Hose, also kriegt Opa zum Totenfest doch nur eine Hose von 38. Mir lag da einfach auch dran, den Leuten zu zeigen, das

ist hier nicht eine irrealer Geschichte, [...] sondern die Mexikaner gehen damit schon ganz pragmatisch um. Sie kaufen die Kleider schon in den Größen, die sich anschließend weiterverwenden lässt.” (Mackensen 2003⁶⁵)

Die Diaschau, welche im Vortragsraum im Erdgeschoss des Museums jede halbe Stunde mit einer Dauer von 20 Minuten stattfand, hatte nicht nur die untergeordnete Funktion, die Besucher zu empfangen und zu gruppieren, sondern war in erster Linie dafür eingerichtet worden, den Besucherinnen thematische Grundkenntnisse zu vermitteln. Dass dieses Basiswissen beim Eintritt in die Ausstellung bereits bestand, war laut Mackensen der Grund dafür, dass in der Ausstellung selbst weniger erklärende Information gegeben werden mussten, und so mehr Raum bestand für persönliche Ansichten und individuelle Empfindungen, wie sie Mackensen in obigem Zitat anklingen lässt. Er wies darauf hin, dass die Besucher emotional angesprochen wurden und belegte dies damit, dass beispielsweise zu Allerheiligen von einem Vater für dessen verstorbene Tochter in und während der Ausstellung eine *ofrenda* errichtet wurde.

Weitere begleitende Aktivitäten bezogen sich auf Vortragsreihen, bei denen die thematischen Schwerpunkte zum einen auf Mexiko, zum anderen auf Tod und dem Umgang mit Tod lagen, auf Aktionstage mit Kunstgewerbe, Führungen, Kinderferienveranstaltungen sowie museumspädagogischen Kursen (Heiderich 1986b).

Textliche Dokumentation

Der mit der Eröffnung der Ausstellung erschienene und vom Museum und Herbert Ganslmayr herausgegebene Ausstellungskatalog enthält neben historischen Todeskonzepten im prähispanischen Mexiko sowie in Europa vom Mittelalter bis in die Gegenwart den entstandenen religiösen Synkretismus sowie die heutige Einstellung der Mexikaner zum Tod. Auch die gegenwärtige deutsche Bestattungspraktik wird im Katalog thematisiert. Ein Kapitel des Kataloges bezieht sich auf die in der Ausstellung zitierte Familie Nunez aus Mixquic und den Ablauf der Feierlichkeiten, wie sie sich in deren Umfeld gestaltet; des Weiteren beschreibt ein Kapitel Ocotepc, die Ortschaft, welche beim Aufbau der privaten *ofrenda* zum Vorbild genommen wurde.

Zahlreiche Abbildungen illustrieren den Katalog, darunter befinden sich auch Fotografien einiger der in die Ausstellung integrierten Leihgaben sowie der Sammlung Schütte, so dass Ausstellungsobjekte, welche historische Tatsachen belegen, im Katalog zu finden sind. Gegenwärtige Phänomene werden im Gegensatz dazu lediglich beschrieben und illustriert, entsprechen jedoch thematisch den konkreten Ausstellungsinhalten. Die Intention bei der Gestaltung des Kataloges bezog sich nicht auf eine kunsthistorische Dokumentation, sondern auf thematische Informationen. Mackensen sprach davon, dass im Katalog Hintergrundinformationen gegeben werden sollten und zog deshalb die Bezeichnung Katalogbuch vor (Mackensen 2003⁶⁶).

Referenzierung

Die Inhalte der mir vorliegenden Presseartikel erinnern in einigen Fällen an die Einleitung und das Vorwort im Katalog, wobei die Beschreibung "bunt" und "lebensvoll" auffällig war und sich sowohl auf die Ausstellung als auch das mexikanische Allerheiligen-Fest bezogen. Des Weiteren waren Informationen über die Ausstellung, das Zu Stande kommen der Ausstellung oder die Verbindung zur Hildesheimer Ausstellung bevorzugt dargestellt, inhaltliche Erläuterungen des Gezeigten waren deutlich eingeschränkter zu finden.

Hervorzuheben ist lediglich der Beitrag von Spiess (1986: 3), worin der Frage nachgegangen wird, wie in einem musealen Rahmen Gelebtes vermittelt werden kann und der Versuch eines originalgetreuen Aufbaus lediglich eine Illusion bleiben kann.

4.1.1 Ausstellung als Reflexion

Welcher Eindruck von den mexikanischen *días de muertos* wird nun in dieser Ausstellung vermittelt? Auf welchen Aspekten liegen die zentralen Aussagen? Wie wird das Fest dargestellt? Diesen Fragen wird im Folgenden nachzugehen sein, wobei ich Bezug nehmen werde auf meine eigenen Beobachtungen, welche ich im Verlauf der Feldaufenthalte gewinnen konnte.

Die zu Allerheiligen/Allerseelen zur Verfügung stehenden, inhaltlichen Angaben werden vor allem in der Ausstellung selbst, durch die Objekte und Objektbeschriftungen, gegeben. Zudem entstand den Aussagen Mackensens zufolge der Eindruck, als transportiere auch und gerade die Diashow viele der inhaltlichen Erläuterungen. Die zweite Quelle inhaltlicher Darstellung liegt im Katalog, auf den ich ebenfalls eingehen werde.

Die grundlegenden Inhalte der Ausstellung sollten Erläuterungen zu historischen Gegebenheiten im mexikanischen, vorspanischen Kontext geben und darüber informieren, welche Einstellung bezüglich Sterben, Tod und Bestattung zur Zeit der Eroberung sowie danach in der eigenen, mitteleuropäischen Kultur bestand. Vor diesem Hintergrund wird das zentrale Thema des gegenwärtigen, mexikanischen Umganges mit den Verstorbenen, die Glaubensvorstellung im Zusammenhang mit dem mexikanischen Allerheiligen/Allerseelen-Fest dargestellt. Der ideelle Zweck des Gezeigten sollte auf die eigene Einstellung zum Tod verweisen und die Besucherinnen dazu anregen, über Gedachtes und praktisch Umgesetztes zu reflektieren.

Anhand der Skelettdarstellungen und Dualitätsfiguren wurde demonstriert, dass Skelettfiguren sowie Totenschädeldarstellungen bereits in prähispanischer Zeit existierten und auf die Glaubensvorstellungen bezüglich Tod und Jenseits verwiesen. Ebenso dienten die europäischen Gegenstände, die ebenfalls Schädelabbildungen und Memento mori-Darstellungen aufwiesen der Demonstration dafür, dass derartige Abbildungen auch im eigenen kulturellen Kontext der Vergangenheit üblich waren. Den Besuchern wurde der Sinn die-

ser Schädeldarstellungen und die Bedeutung, welche diese in der Vergangenheit hatten, erläutert. Die Relevanz dieser Intention wird speziell daran ersichtlich, dass in diesen einführenden Ausstellungsteil eine Vielzahl von Leihgaben eingebunden wurden, welche die Demonstration der historischen Grundlagen anschaulich erklären sollte.

Es stellt sich die Frage nach der Funktion der Sammlung Schütte, welche in Auszügen in diesen Ausstellungsabschnitt integriert wurde – sie kann m.E. nur erahnt werden, da die Gegenstände aus dem südamerikanischen Kolumbien stammen und weder regional mit Mexiko noch inhaltlich mit Sterben oder Tod in direkten Zusammenhang zu bringen sind. Ansätze möglicher Erklärungen könnten sich darauf beziehen, dass die Objekte zur Darstellung dessen dienen sollten, was einer der Hauptgründe der Spanier gewesen war, dieses für sie unbekannte Land zu erobern: das Gold. Denkbar wäre ebenso, dass die Goldobjekte zeitlich der mexikanischen Eroberung entsprachen, die Leihgaben ergänzen sollten und als inhaltlich nahe genug erachtet wurden, um die Präsentation einiger Objekte dieser Sammlung zu legitimieren.

Der zentrale Teil der Ausstellung bezieht sich auf das Phänomen der *días de muertos*, wie es sich gegenwärtig, also zum Zeitpunkt der Ausstellung 1986 bzw. im Jahr zuvor, 1985, als die Reise nach Mexiko realisiert wurde, denjenigen darstellten, die das Ausstellungsteam bildeten. Die erworbenen Objekte, deren Anzahl mit 2000 angegeben wird, wurden zu szenischen Kompositionen arrangiert, welche den gegenwärtigen Ablauf der Feier dokumentieren sollten. Durch die speziell für den Aufbau getätigten Erwerbungen vor Ort wird deutlich, dass die Absicht bestand, die gelebte Gegenwart darzustellen und der Bezug zur Aktualität gesucht wurde. Dies zeigt sich im Besonderen in der politischen *ofrenda*, welche sich inhaltlich auf das aktuelle Geschehen bezog, indem sie das schwere Erdbeben von 1985 thematisierte.

Die dem Prinzip einer chronologischen Präsentationsweise folgende Anordnung, welche die historischen Tatsachen im einführenden Ausstellungsteil an den Anfang stellte, zeigte sich Spiess als "typisch musealen Bildungsraum mit wertvollen und interessanten Exponaten" (1986: 3). Damit kommt die Vermutung auf, dass hier dem Klischee entsprochen werden sollte, in einem Museum würden kostbare, seltene oder alte Artefakte ausgestellt werden. Spiess stellt zudem die Frage, warum dem Besucher zu Beginn die historischen Hintergründe und erst im Folgenden die gegenwärtig gelebte Tradition gezeigt werde, denn die "für die Ausstellung Verantwortlichen haben doch auch zuerst das Fest erlebt und sich dann erst gefragt, wie das Fest mit den indianischen Traditionen zusammenhängt, wie es mit dem Katholizismus vereinbar ist und schließlich, wie stark wir unsere eigene Tradition des 'Memento mori' verleugnen und den Tod aus unserem Leben verdrängen" (ebd.). Ganslmayr beantwortet dies bereits in der Einleitung des Ausstellungskataloges, indem er betont, "es würde ganz ohne eine Einführung sowohl in die Entwicklung in Mexiko wie in unsere eigene Ideengeschichte nicht gehen" (Ganslmayr 1986: 10), die Abfolge könnte mit

der Aussage begründet werden: "Das Fremde bedarf einer Erklärung, um nicht abgelehnt zu werden" (ebd.), demzufolge scheint sich seine Intention darauf zu stützen, dass grundlegende Informationen relevant für das Verstehen des im Hauptausstellungsraum Gezeigten sind.

Im zentralen Ausstellungsraum waren Stationen aufgebaut, Szenen in Originalgröße errichtet worden, was den Eindruck zu vermitteln schien, einen Spaziergang durch ein mexikanisches Dorf zu unternehmen, wie z.B. Mixquic, oder über einen Markt zu schlendern, an Verkaufsständen und Gabentischen vorbei, an einem Friedhof entlang. Hervorgerufen wurden dadurch Straßeneindrücke, Eindrücke des öffentlichen Geschehens. Es kam die Vorstellung auf, jemand geht suchend und einkaufend über einen Markt oder tritt in ein Privathaus ein und findet dort einen reich ausgestatteten Gabentisch vor. Diese Eindrücke wurden durch die szenischen Installationen nachzuzeichnen versucht. Die Gestaltungsart unterstützt hierbei die Vermittlung eines Eindruckes, einer Vorstellung, einer Atmosphäre, welche auf einer emotionalen Wahrnehmungsebene wirken sollte. Dies geschah zu Gunsten des Gesamteindruckes, aber auch zum Nachteil der Wahrnehmung einzelner Gegenstände, deren spezifische Bedeutung und Erläuterungen zurücktraten und der Betonung des festlichen Ablaufes der Handlungen Raum gab.

Welche Informationen die Texttafeln in der Ausstellung enthielten, war nicht mehr nachzuvollziehen, es scheint jedoch zweifelhaft, dass Einzelnes detailliert erläutert wurde, zudem der Großteil der Texte aus Zitaten bestand, welche eher die Handlungen und die Intention der Handlungen vermittelt haben dürften. Durch den Einsatz von zitierten Aussagen der Familienmitglieder wurde eine persönliche Ebene etabliert, auf welcher die Leser in Beziehung treten konnten zu den Sprechenden, angesprochen wurden, in eine Art Dialog treten konnten. Die Anonymisierung der Texte, welche hauptsächlich Informationen anbietet und Erklärungen abgibt und dazu die grammatikalische 3. Person verwendet, wurde hier aufgehoben. Die persönliche Erzählweise war stets exakt zuzuordnen, indem die Person bereits durch die Diaschau vorgestellt wurde und sich in unmittelbarer Nähe des Zitats eine Fotografie des Sprechenden befand. Die persönliche, individuelle Ebene, auf welcher der Zitierte für sich spricht, kreiert eine direkte, persönliche Atmosphäre, auf der sich die Leserin angesprochen fühlt, auf der sie auf einer ebenfalls persönlichen Ebene mit der Frage konfrontiert wird, welche Erfahrung sie im Unterschied zu dem Beschriebenen selbst gemacht hat, welche Einstellung und Vorstellung ihr eigenes Denken und Handeln bestimmt und wie das von dem in der Ausstellung Vermittelten abweicht. Auch hierdurch wurde wiederum eine emotionale Verbindung herzustellen versucht, die den Bogen schlagen sollte zur Reflexion des Eigenen.

Die Art und Weise der szenografischen Darstellung (vgl. Scholze 2004: 28, 193ff.) in Dioramen und Objektgruppen hat die wichtige Funktion, sinnliches Wahrnehmen zu konstituieren. Das Arrangement spielt hier die entscheidende Rolle, der Gesamteindruck un-

terstützt das sinnliche, emotionale Erleben, dient dazu, ein möglichst reales Ab-Bild der gelebten Tradition zu vermitteln. Durch die Installation in zusammengefügt Einheiten, in Arrangements, verlieren die einzelnen Dinge ihre Bedeutung, ethnografische Artefakte werden austauschbar und erfüllen ihre Funktion im Rahmen des Gesamtarrangements. Die Gegenstände definieren und authentifizieren demnach die Komposition, verlieren jedoch ihre spezifische Charakteristik und ihre individuelle Aussage. Dadurch bleibt die genaue Bedeutung der Dinge außen vor und ihre Funktion tritt zurück hinter der Gesamtwirkung des Arrangements. Die Relevanz, welche die Einzelobjekte im Kontext der Gesamtinstallation einnehmen, verliert sich, die Dinge sind schlicht vorhanden, es schien keine Besucherinformation gegeben zu haben, welche darüber informiert hat, dass die einzelnen Gegenstände eventuell notwendig und für das Funktionieren unverzichtbar dazugehören oder weniger entscheidend und auf die Vollständigkeit ohne Einfluss sind. Des Weiteren werden persönliche Interessen oder Präferenzen ebenso wenig thematisiert wie regionale Bezüge, welche Hinweise auf die Herkunft liefern oder Besonderheiten in der jeweiligen Herkunftsregion aufzeigen könnten.

Die im Ausgangsbereich errichteten Informationsstände der Bremer Bestattungsinstitute sollten direkt und bewusst mit der eigenen Bestattungspraxis konfrontieren, was die Absicht unterstützte, die eigene Einstellung sowie die eigenen Handlungen zu reflektieren. Dies fügte der individuellen, emotionalen Ebene, welche in der Ausstellung vor allem die Glaubensvorstellungen als zentrales Element thematisierte, eine zweite Dimension hinzu, welche auf einer praktischen Handlungsebene angesiedelt war.

Die bereits erwähnte Diashow diente der Absicht, lange, erklärende Texte zu ersetzen und anschaulich Inhaltliches und Historisches zu erläutern, die Personen einzuführen, welche in der Ausstellung zitiert wurden und den Kontext zu etablieren, in welchem die Installationen verstehbar werden sollten. Somit war die Diashow in gewisser Weise unerlässlich, wichtiger Teil der Ausstellung, da entscheidende Erklärungen nur hier gegeben wurden, wodurch denjenigen, welche auf die Diashow verzichteten, ein entscheidender Teil der Informationen entging. Zentraler Gedanke war hier, wie bereits angesprochen, einen Teil der erklärenden Informationen auszulagern aus den Ausstellungsräumen bzw. aus dem Hauptausstellungsraum, um der persönlichen, emotionalen Dimension den Vorzug geben zu können.

Die historische Einführung, ohne die laut Ganslmayr (1986: 10) das Verstehen der Gegenwart nicht möglich gewesen wäre, findet sich, ausführlicher als in der Ausstellung, auch im Katalog. Dabei werden historische, prähispanische Glaubensvorstellungen beschrieben, Erläuterungen zur mitteleuropäischen Religionsgeschichte gegeben sowie die Entwicklung des Umganges mit Sterben und Tod in Mexiko mit dem entstanden Synkretismus bis in die heutige Zeit nachgezeichnet. Die gegenwärtig gelebte Tradition, der Ablauf der Festlichkeiten, werden anhand der Orte dargestellt, welche vom Ausstellungsteam besucht wurden

und in der Ausstellung repräsentiert werden: Mixquic (Krause 1986: 41-52) und Ocotepc (Häring 1986: 53-68).

Die einzelnen Gegenstände werden erwähnt, jedoch nur in den seltensten Fällen näher erläutert: So erfährt der Leser des Kataloges, dass das Licht der Kerzen dazu dient, "den Seelen den Weg zu weisen" (Flores 1986: 95), und jede Kerze symbolisch für einen Verstorbenen steht (Krause 1986: 45). Die Verwendung der orangefarbenen Tagetesblume wird damit erklärt, dass diese durch ihre intensive Farbe zur Orientierung der Seelen dient (Krause 1986: 45). Auch die Wege, die aus Blumen bestehen und eine Spur hin zum Hausaltar ziehen, sollen, laut der hier gegebenen Erklärung, den Seelen der Verstorbenen als Leitlinie dienen (Häring 1986: 56). Zuckergusstotenschädel werden im Katalog zum einen als dekoratives Element beschrieben (Übersee Museum Bremen 1986: 25), zum anderen können sie durch ein kleines Namensschild, das dem Schädel an der Stirn angeheftet wird, an eine konkrete Person erinnern, welche man sich durch den Verzehr symbolisch einverleiben kann und somit in sich trägt. Weiterhin wird erläutert, dass man *calaveras* mit dem eigenen Namen verschenkt, um der Hoffnung Ausdruck zu geben, dass die freundschaftliche Verbindung zu dem Beschenkten auch über den Tod hinaus anhält. An anderer Stelle im Katalog wird auf die Herkunft und die Verbindung zu José Guadalupe Posada sowie Entwicklungen in der Kunstszene verwiesen (Übersee Museum Bremen 1986: 37f.). Diese wenigen Angaben zu einzelnen Objekten bleiben jedoch im Hintergrund und sind eingebunden in die Darstellung der *días de muertos* in Ocotepc und Mixquic sowie in die speziellen Umstände des Jahres 1985, welches geprägt war durch das damalige, schwere Erdbeben. Die im Katalog beschriebenen Phänomene sind es auch, die in der Ausstellung auszugsweise sichtbar gemacht wurden. Auch die zitierten Personen kommen im Katalog zur Sprache. Generell wird ersichtlich, dass die Beobachtung des mexikanischen Allerheiligen/Allerseelen-Festes vor Ort im Sinne einer Feldforschung fundamentale Informationen liefern sollte zu dem gezeigten mexikanischen Phänomen – unter dem Blick auf das Ganze, weniger auf Details. Entscheidend schien auch gewesen zu sein, die Absicht aufzuspüren, welche hinter der Zusammenführung, der Komposition der Gegenstände stand.

Der Katalogartikel von Reynoso (1986: 69-81) befasst sich mit Kunsthandwerk und Kunst und fand thematisch durch das Gemälde von Diego Rivera sowie dem Verkaufsstand für Kunsthandwerk Eingang in die Ausstellung. Die hier als Kunsthandwerk bezeichneten Dinge wurden primär als Handwerksprodukte (Reynoso 1986: 75) angesehen und nicht explizit der Arbeit eines bestimmten Kunsthandwerkers oder einer Kunsthandwerkerfamilie zugeschrieben. In den beiden Jahrzehnten, die seit der Ausstellung bereits vergangen sind, begann sich eine Wandlung zu vollziehen, die kunsthandwerkliche Gegenstände näher an den Bereich der Kunst heranrückte, Kunsthandwerker zu Künstler werden ließ. Dies kommt im Katalog in der Weise zum Ausdruck, dass keiner der Hersteller des Kunsthandwerks namentlich erwähnt wird, auch scheint keines der Objekte signiert gewesen zu sein, was ge-

genwärtig bereits als üblich gilt. Es bleibt beispielsweise zu vermuten, dass die im Katalog abgebildeten *calaveras* (vgl. Übersee Museum Bremen 1986: 39, Häring 1986: 66, Matos Moctezuma 1986: 113) von Mitgliedern der Familie Linares hergestellt wurden; Mackensen bestätigte diese Vermutung im Verlauf unseres Gespräches (Mackensen 2003⁶⁷). Die Familie Linares wurde bereits verschiedentlich erwähnt, da sie internationale Bekanntheit erlangte und ihre Objekte in zahlreichen Ausstellungen präsentiert wurden. Dass die als Künstler bekannten Familienmitglieder nicht persönlich vorgestellt wurden, reflektiert die Tatsache der untergeordneten Rolle des Kunstaspektes, womit eine Verlagerung des Fokus auf die Ästhetik der Objekte nicht beabsichtigt war. Dies hätte zudem der Intention entgegengewirkt, den Kontext zu zeigen, es hätte die Absicht, den Bezug zum eigenen Denken und Erleben herzustellen, aus dem zentralen Blickpunkt gerückt.

Ein weiterer Punkt, der die Annahme unterstützt, dass der Kunstaspekt lediglich eine sekundäre Position einnahm, ist die Art und Weise der Abbildung der historischen Objekte: Die aztekischen Steinfiguren, Dualitätsfiguren oder Tonfiguren werden im Katalog zur Illustration der jeweiligen Themen und Inhalte in die Texte eingebunden. Damit stehen sie nicht separiert, für sich allein, wie sie das in einem Begleitkatalog zu einer kunsthistorischen Ausstellung oder einer Kunstaussstellung vermutlich getan hätten, wo die Objekte, der musealen Präsentationsweise entsprechend, objektzentriert ausgestellt sowie im Katalog einzeln dargestellt sind.

In der zusammenfassenden Betrachtung des Kataloges wird deutlich, dass sich die thematischen Inhalte an der schon erwähnten einleitenden Aussage von Ganslmayr orientierten: “Das Fremde bedarf einer Erklärung” und “es würde ganz ohne eine Einführung sowohl in die Entwicklung in Mexiko wie in unsere eigene Ideengeschichte nicht gehen” (Ganslmayr 1986: 10) – diesem Anspruch wird sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog Rechnung getragen.

Generell wurde versucht, ein möglichst auf viele Bereiche eingehendes Bild eines komplexen kulturellen Phänomens zu vermitteln, was durch die Thematisierung sowohl historischer, prähispanischer sowie europäischer, synkretistischer und gegenwärtiger Tatsachen umzusetzen versucht wurde. Die chronologische Präsentationsweise bedarf zu Recht kritischer Betrachtung, wo doch Ganslmayr selbst sagte, dass das Fremde einer Erklärung bedürfe; dies weckt die Vermutung, dass er selbst seine ersten Begegnungen mit dem für ihn bis dato unbekanntem mexikanischen Fest reflektierte. Der Gang von einer unvermittelten Begegnung mit dem Fremden, über historische Entwicklungen, welche die eigene Vergangenheit dokumentieren, hin zu der daraus entstandenen Gegenwart, wäre demnach ebenso möglich gewesen, um sich dem Eigenen anzunähern – denn genau daraus bestand die grundlegende Intention: die Reflexion eigener Vorstellungen und Praktiken.

Dahingehend wurde versucht, anhand der szenografischen Darstellung ein sich nahe an

der Realität orientierendes Bild zu vermitteln, durch das man eintauchen kann in die mexikanische Welt. Durch das beabsichtigte Ziel, eine Wahrnehmung auf möglichst vielen Sinnebenen anzusprechen, steht die Gesamtwirkung des Arrangements im Mittelpunkt, die genaue Bedeutung der einzelnen Dinge bleibt außen vor, sie werden ersetzbar, austauschbar. Man kann m.E. darüber hinaus auch die Überlegung anstellen, ob Installationen dieser Art nicht lediglich dem Transport von Inhalten dienen und in letzter Instanz entbehrlich wären. Die thematischen Aspekte hinsichtlich der *días de muertos* umfassen vielfältige Bereiche: Geschichte und Gegenwart, Kunsthandwerk und Kunst, das private und das öffentliche Umfeld. Da die Vermittlung der umfassenden Inhalte eines jeden Bereichs bereits ein großes Maß an Informationen bedurft hätte, ist zu vermuten, dass diese nur angeschnitten werden konnten. So scheint zumindest im Hauptausstellungsraum der Eindruck eines bunten, fröhlichen Festes dominiert zu haben, wodurch evtl. bei der Mehrzahl der Besucher ein befremdlicher Eindruck entstanden sein könnte, der weniger durch die Nähe zum Katholizismus nachvollziehbar, als eher durch die Fremdartigkeit der *calavera*-Figuren distanzierter dargestellt wurde. Der bei mir entstandene Eindruck weckt Assoziationen mit mexikanischen Markt- oder Straßenszenen, in denen ein buntes Treiben herrscht, was die Umherstreifenden ebenso angeht wie die Vielgestaltigkeit der Gegenstände. Jedoch schien diese Fassade nicht zum primären Ausstellungsinhalt gemacht worden zu sein, sondern konstituierte den Hintergrund zu der Frage, was im Gegensatz zu diesem Fremden das Eigene, das Vertraute, die eigene Vorstellung und Praxis ausmacht.

4.2 Grosse Meister der Mexikanischen Volkskunst

“Volkskunst in ihrer ursprünglichen Form ist, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, für den Mexikaner ohne den Zusammenhang mit seinem Glauben und seinen Festen nicht vorstellbar, denn sie hätte keine Anwendungsmöglichkeiten. Die heute als Volkskunst deklarierten Objekte, die die Touristen interessieren, gehörten ursprünglich zu den Gebrauchsartikeln des täglichen Lebens, zum Beispiel die Trachten, die Sandalen und Tragnetze.” (König 1982: 19)

Die Ausstellung *Grosse Meister der Mexikanischen Volkskunst. Sammlung des Fomento Cultural Banamex* wurde vom 17. September 2002 – 14. September 2003 im *Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin* gezeigt. Konzipiert wurde die Ausstellung vom Fomento Cultural Banamex A.C., einer gemeinnützigen Vereinigung, deren Ziele darin bestehen, die mexikanische Kultur zu bewahren, zu erforschen, zu fördern und sowohl national als auch international bekannt zu machen. Finanziert werden die Projekte von der Grupo Financiero Banamex, dahinter steht die mexikanische Bank Banamex. Die Leitung des Projektes mexikanischer Volkskunst und die Kuratorin der Ausstellung war Cándida

Fernández de Calderón, sie zeichnet auch verantwortlich für die museografische Gestaltung der Ausstellung.⁶⁸

Die Ausstellung war in zwei unterschiedliche Projekte eingebunden, von denen eines in Deutschland, das zweite in Mexiko anzusiedeln ist. Ich beginne mit dem genreübergreifenden Festival *MEXartes-berlin.de*: Veranstaltet wurde dieses kulturelle Ereignis im Herbst 2002 in Berlin von dem *Haus der Kulturen der Welt*, dem Ibero-Amerikanischen Institut und dem *Ethnologischen Museum Berlin-Dahlem*. Das Ziel der Veranstalter, die mit zahlreichen Vereinen und Institutionen zusammenarbeiteten, bestand darin, mit "einem interdisziplinären Programm [...] jenseits gängiger Klischees ein facettenreiches und in Deutschland noch weitgehend unbekanntes Bild aktueller mexikanischer Kultur [zu] vermitteln" (www: Haus der Kulturen der Welt 2002). Dazu wurde neben Tanz- und Theatervorführungen, Filmen, Diskussionen und Tagungen die angesprochene als eine von insgesamt drei Ausstellungen gezeigt.

Das zweite Projekt, das *Programa de Apoyo al Arte Popular*, das Programm zur Förderung der Volkskunst, ist weit umfassender. Angestrebt wurde es, "ein Modell zu schaffen, welches das hochwertige Kunsthandwerk fördert und vor dem Aussterben bewahrt"⁶⁹, dabei wurde verstärkt Wert darauf gelegt, diejenigen "Werkstätten in ihrer Arbeit zu unterstützen, die unter Berücksichtigung der Traditionen und der kulturellen Identität Kunsthandwerk produzieren" (Ethnologisches Museum Berlin 2002: 3). Das Projekt begann bereits 1995 (www: Fomento Cultural Banamex) und verlief in 3 Phasen: In der ersten Phase wurden Kunsthandwerker der verschiedenen kunsthandwerklichen Bereiche ausgewählt, dabei war darauf geachtet worden, alle Regionen Mexikos zu berücksichtigen. Die Selektionskriterien bezogen sich auf eine überdurchschnittlich hohe Qualität bzgl. der Fertigung und des Designs der Gegenstände, die kreativen Fähigkeiten der Herstellenden, die Aussagekraft der Objekte, die Anerkennung innerhalb des Wohnortes sowie die Bereitschaft, das Können weiterzuvermitteln. In der zweiten Phase der Förderung wurden Workshops angeboten, Kontakte aufgebaut und Herstellungsmethoden verbessert. Dazu kam eine verstärkte Öffentlichkeitsarbeit – in diesem Zusammenhang wurde die dargestellte Ausstellung konzipiert und realisiert. Die begleitenden Publikationen wie der dazu erschienene Katalog dienten der Verbreitung und Bekanntmachung des mexikanischen Kunsthandwerks. Die dritte Phase zielte darauf ab, neue Märkte zu erschließen und damit den Kunsthandwerkerinnen und deren Familien ein stabiles Einkommen zu ermöglichen. Dabei erhielten die Hersteller Unterstützung in administrativen Belangen, Hilfestellung bei der Vermarktung und dem Aufbau kommerzieller Kontakte.

Institutioneller Rahmen

Die Ausstellung wurde im *Ethnologischen Museum Berlin* präsentiert, welches im Jahr 1873 das erste Völkerkundemuseum Deutschlands begründete. Das Berliner Museum verstand sich von Beginn an auch als Forschungsinstitut, das durch Forschungsreisen umfang-

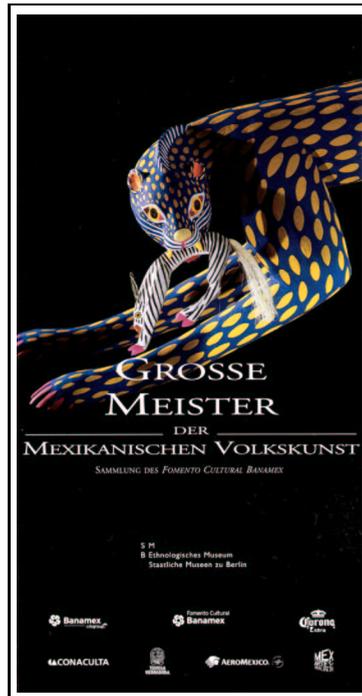


Abbildung 4.4: Flyer der Ausstellung, *Ethnologischen Museum Berlin*

reiche Sammlungen zusammentrug (König 2003: 8). Seit den 1980er Jahren liegt ein Sammlungsschwerpunkt auch auf außereuropäischer, zeitgenössischer Kunst, die regelmäßig in Sonderausstellungen präsentiert wird.

Die Verlagerung der europäischen Kunstsammlungen aus dem Museumskomplex Dahlem in den 1990er Jahren bezeichnet einen Neubeginn für das Völkerkundemuseum. Im Zuge dessen wurden Teile der Dauerausstellung umgebaut und 1999 neu eröffnet. Im anschließenden Jahr folgte die Umbenennung in *Ethnologisches Museum* (König 2003: 20), welches mit insgesamt ca. 9000 m² eines der größten völkerkundlichen Museen Europas darstellt.

Art der Ausstellung

Die Ausstellung *Grosse Meister der Mexikanischen Volkskunst* wurde als Wanderausstellung konzipiert, welche die 1200 Objekte umfassende Sammlung der kunsthandwerklichen Objekte in zwei gleichwertige Ausstellungen unterteilte, wovon eine auf dem amerikanischen Kontinent in Dallas, Chicago, New York, Sacramento, Los Angeles und Phoenix zu sehen war, die zweite ihre Reise nach Europa antrat und in Madrid, Paris und Berlin präsentiert wurde (Ethnologisches Museum Berlin 2002: 3). Davor wurde sie seit 1998 in verschiedenen Städten Mexikos gezeigt.

Intention

Bei der Frage nach der Intention, welche der Ausstellung zu Grunde liegt, ist in den Ausstellungstexten die allgemeine Feststellung zu finden, dass sie "sämtliche kunsthandwerkli-

chen Strömungen, die für die mexikanische Volkskunst repräsentativ sind,” darstellt. Damit soll ein Einblick in die kulturelle Vielfalt Mexikos gegeben werden:

“Dank der Volkskunst wird es möglich, indirekt Zugang zu den Bewohnern zu bekommen, ihre Heime und Märkte zu besuchen, sich in ihre Sitten und Bräuche zu vertiefen, ihre Riten und Tänze zu betrachten, ihre Feste mitzuerleben und auch ihre Traurigkeit zu teilen. So also bietet die Volkskunst einen Einblick in das großartige kulturelle Mosaik Mexikos.” (Ethnologisches Museum Berlin 2002: 7)

Dazu kommt ein weiterer Aspekt, der, wie bereits angesprochen, auf das übergeordnete Projekt hinweist und bei einem breiten Publikum das Interesse an hochwertigem mexikanischem Kunsthandwerk wecken soll.

Bezogen auf die Angaben, dass sich in den Werken der Kunsthandwerker und Kunsthandwerkerinnen die gesellschaftlichen Werte und Vorstellungen spiegeln, die Art des Denkens und Glaubens, die Art sich zu kleiden, zu arbeiten, zu essen, die Kommunikation und Interaktion in der Gemeinschaft (www: Fomento Cultural Banamex), wird symbolisch auf die mexikanische Geschichte und den Synkretismus hingewiesen, welcher aus der prähispanischen Geschichte und der christlichen Kirche Europas hervorging.

“Through the objects of utilitarian function we can draw nearer to the life of eternal Mexico, [...] By examining the objects charged with a more evident aesthetic energy, we come closer to the modalities of creativity among their authors, capable of the innovation required to link the traditional with the contemporary, or of adapting their work to the trends in art without losing the character in their pieces that speaks of who they are. The objects of ceremonial or ritual origin lead us closer to an intense world of the profound beliefs of the diverse subcultures within Mexico whose religious expressions offer endless juxtapositions and syncretism.” (Fomento Cultural Banamex 1998: 14)

Hier wird nicht nur auf die Weltanschauung der Gemeinschaft eingegangen, die Traditionen, die in der Gestaltung der Gegenstände materialisiert wird, sondern auch auf die Einstellung des Einzelnen, die Persönlichkeit, das Besondere in der Anschauung und den Fähigkeiten. Beide Aspekte manifestieren sich in den kunsthandwerklichen Objekten – die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft sowie die individuelle Persönlichkeit.

Cándida Fernández de Calderón, die Kuratorin der Ausstellung, verdeutlichte mir in einem persönlichen Gespräch, dass sich ihrer Einstellung nach im Kunsthandwerk die Tradition des Handwerks mit der Sensibilität des Künstlers vereinen. Sie vermittelte, dass die traditionellen Aspekte aus der Gemeinschaft hervorgehen,

“... pero que yo creo que en buena medida los grandes maestros sí se distinguen del resto. Porque sí le imprimen a la pieza su propia personalidad. [...] su personalidad tiene para abordar la pieza, tiene una idea de lo que quiere plasmar. [...] por eso yo digo que si podemos hablar un poquito que también es arte. [...] Pero la que tiene ahorita es la de presentar las obras de arte que producen los grandes maestros. Esa es la intención.” (Fernández de Calderón 2003⁷⁰)

... aber ich denke, dass sich zum Großteil die Großen Meister um das Weitere kümmern. Indem sie dem Objekt ihre eigene Persönlichkeit verleihen. [...] Es ist ihre Persönlichkeit, welche die Idee zur Gestaltung liefert. [...] Daher sage ich, dass wir schon davon sprechen können, dass es Kunst ist. [...] Was wir hier nun haben, ist die Präsentation von Kunstwerken, die die Großen Meister geschaffen haben, dies ist die Intention.

Damit wird der Kunstaspekt den tradierten Inhalten des Kunsthandwerks zur Seite gestellt und der intentionale Schwerpunkt der Kuratorin auf die Bedeutung der kunsthandwerklichen Objekte als Kunstwerke gelegt. Sie verdeutlichte dies mir gegenüber weiterhin anhand der folgenden Aussagen:

“Nuestro compromiso es presentar la belleza de las piezas de los grandes maestros mexicanos. No tiene un tinte etnográfico ni tiene una intención de situar a la pieza históricamente hablando dentro del desarrollo de las mismas. [...] queríamos dignificar y darle un nivel superior un poco en la forma que el público ve las piezas, presentándolas de esta forma un poco más como piezas de arte, un poco fuera del contexto etnográfico de las piezas, por eso no aparece nada etnográfico en la exposición.” (Fernández de Calderón 2003⁷¹)

Es liegt in unserer Verantwortung, die Schönheit der Objekte der großen mexikanischen Meister zu zeigen. Dabei gibt es weder einen ethnografischen Hintergrund, noch die Intention, die Objekte in ihrem historischen Entstehungskontext zu verorten. [...] Wir möchten sie würdigen und ihnen einen hohen Status zuweisen, den das Publikum durch die Art der Darstellung nachvollziehen kann. Wir präsentieren sie eher in der Art von Kunstwerken ohne ihren ethnografischen Kontext, daher sind in der Ausstellung keine ethnografischen Angaben zu finden.

Objekte

Die “repräsentative Übersicht über die wichtigsten Bereiche und Spezialisierungen des mexikanischen Kunsthandwerks”, wie in dem einführenden Ausstellungstext zu lesen war, setzte sich aus 9 Gruppen zusammen, die sich anhand des Materials unterschieden. Diese sind im Einzelnen: Ton, Holz, Stein, Textilien, Metalle, Papier, Leder, pflanzliche Fasern und eine zusammenfassende Kategorie mit Verschiedenem.

Gegenstände, die auf einen Zusammenhang mit den *días de muertos* hinweisen, waren in unterschiedlichen Objektgruppen zu finden:

– Pappmaché-Figuren wurden unter Verschiedenes eingeordnet; dabei wurden 3 Pappma-

ché-Figuren der Familie Linares in einer Gruppe gezeigt; die Figuren ähneln einem Nachwächter, einem Zapatisten und einem Eisverkäufer, dargestellt als Skelette.

– Gleichermäßen als Skelettfiguren wurde eine weitere Gruppe von Objekten der Familie Linares, *Mariachi mit Trompete*, *Mariachi mit Gitarre*, von Mauricio Hernández Colmenero *Teufeleien im Bergwerk*, *Skelett als Bäckerin* sowie weitere Figuren von Leonardo Linares Vargas präsentiert, wobei dessen Motive ebenfalls im beruflichen Kontext zu finden sind oder sich auf Freizeitaktivitäten beziehen; die Abbildung 4.5 verdeutlicht diese Szene.

– Ein Kerzenständer aus Ton von Alfonso Castillo Orta, *Totenbaum*, hatte eine Skelettfigur als zentrales Element, auch zwei weitere Tonfiguren von Adrián Luis González bildeten Skelette ab, wobei sich eine an das Motiv der *Catrina* anlehnte, die andere einen *Kampfhahnzüchter* abbildete.

– Eine kleine Skelettfiguren-Gruppe aus schwarzem Ton von Carlomagno Pedro Martínez bildete eine Festszene mit zahlreichen Musikanten.

– Ein Totenschädel aus Zucker von Wenceslao Rivas Contreras trägt die Bezeichnung *Catrina* und war in einer Vitrine ausgestellt, vgl. Abbildung 4.6.



Abbildung 4.5: Skelett-Figuren aus Pappmaché der Familie Linares und Mauricio Hernández Colmenero; Foto: Alex Garbe, Berlin

Präsentationsweise

Die verwendete Raumfläche im 1. Obergeschoss des *Ethnologischen Museums* betrug etwa 1000 m². Beim Eintritt in die Ausstellung fand man sich unvermittelt einer großen Texttafel gegenüber, vor der Tonfiguren aufgestellt waren, welche u.a. Frida Kahlo sowie ländliche Szenen in Form von Anbauprodukten in Körben zeigten, alle Objekte hierbei waren aus Ton, der entweder bemalt oder in seiner rotbraunen Originalfarbe belassen war. Ich konnte diese Objekte zumindest teilweise mit dem Umfeld der Familie Aguilar aus Morelos, Oaxaca, in Verbindung bringen, für welche Frida Kahlo-Darstellungen typisch sind.

Die Raumaufteilung des langgezogenen rechteckigen Raumes war durch Stellwände er-

zeugt worden, wobei an zentralen Stellen einige wenige großformatige Fotografien angebracht waren. Vor den Stellwänden befanden sich Podeste, die mit der Wand eine, auch farbliche, Einheit bildeten; die Objekte standen entweder auf den Podesten oder waren an den Wänden abgebracht. Die Einheiten der farblich in mittelblau, dunkelgelb oder braun gehaltenen Stellwände und Podeste zogen sich stets nur über einige Meter, um eine Gruppe ähnlicher Objekte aufzunehmen. Dabei waren mehrere dieser Einheiten in unmittelbarer Umgebung arrangiert, um die kunsthandwerklichen Objekte eines bestimmten Materialtyps aufzunehmen. So wurden die verschiedenen Materialien als zusammenhängende Gruppe wahrnehmbar.

Die Anzahl der Vitrinen war auf einige wenige beschränkt, sie nahmen Objekte auf, die, bedingt durch ihr Material, sehr fragil waren. Dazu zählte im Falle der sich thematisch an Allerheiligen/Allerseelen orientierenden Dinge auch der schon angesprochene Zuckergusschädel von Wenceslao Rivas Contreras.

Der einführende Wandtext, der den hauptsächlichen Teil der Ausstellungsbeschriftung ausmachte, wurde bereits erwähnt. Die wichtigsten inhaltlichen Aussagen dieser ausführlichen Einleitung bezogen sich darauf, dass der Ausstellung eine Sammlung des Fomento Cultural Banamex zu Grunde lag, welche Institutionen weiterhin in die Realisierung involviert waren und wer die Finanzierung unterstützt hatte. Darüber hinaus wurde auf die Entwicklung des mexikanischen Kunsthandwerks, die Situation der Kunsthandwerker sowie die Bedeutung von Kunsthandwerk im kulturellen Kontext Mexikos eingegangen. Im Text wurde erläutert, dass das Programm zur Förderung der Volkskunst ins Leben gerufen wurde, um dem Verschwinden des Kunsthandwerks entgegenzuwirken, dabei wird ausführlich auf die Inhalte und die Vorgehensweise des Programmes eingegangen. Bezogen auf die präsentierten Objekte wird eine Übersicht über die verwendeten Herstellungsmaterialien gegeben, gleichzeitig werden damit die ausgestellten Objektgruppen eingeführt.

Die Objektlabels befanden sich je an der Vorderseite der Podeste, je nach Anzahl der Objekte waren gegebenenfalls mehrere Labels untereinander angebracht. Zwei Beispiele sollen hier genügen:

Familie Linares
"Dagoberto, der Verkäufer von Eis am Stiel", 1987-92
México, Distrito Federal
Draht und ausgeschnittenes Papier, geklebt, modelliert und bemalt
115 x 50 x 62
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.

Wenceslao Rivas Contreras
"Catrina", 2000
Santiago Miltepec, Estado de México
Zucker, modelliert und verziert

63 x 20 x 20
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.



Abbildung 4.6: *Calavera de azúcar*, Rivas Contreras, *Ethnologisches Museum Berlin*
Foto: Alex Garbe, Berlin

An diesen beiden Beispielen wird deutlich, dass die individuelle Person der Herstellerin oder des Herstellers am Anfang steht, der Titel des Objektes ebenso genannt wird wie das Herstellungsjahr, der -ort und die -materialien. Den Maßen der Gegenstände folgt abschließend der Eigentümer des Objektes bzw. im vorliegenden Fall der gesamten Sammlung. Damit sind die Objektbeschriftungen mit denen der Kunstmuseen vergleichbar, die sich meist lediglich auf den Namen der Künstlerin, den Titel des Werkes, das Jahr und evtl. die Nennung der verwendeten Materialien beschränken.

Textliche Dokumentation

Die Publikation der Ausstellungsinitiatoren bzw. -veranstalter konzentrierte sich auf einen Katalog, dessen Titel dem der Ausstellung entspricht. Publiziert wurde die Gesamtausgabe in spanischer und englischer Sprache und umfasst 552 Seiten, die reich illustriert sind. Nach einer kurzen Einführung entspricht die Aufteilung der Unterscheidung der verschiedenen Materialien, die Sparten gliedern sich entsprechend in: Ton, Pflanzliche Fasern, Holz, Metall, Textilien und Verschiedenes. Bei der Betrachtung der einzelnen Sparten fällt die Zusammenstellung der regionalen Herkunft der insgesamt 180 Kunsthandwerker auf, die keiner erkennbaren Ordnung folgt, jedoch eine möglichst breite regionale Fächerung erahnen lässt.

Die Vorstellung jeder Person beginnt mit einer ganzseitigen Abbildung, welche ein Portrait der Kunsthandwerkerin zeigt, meist in deren häuslicher Umgebung, im Umfeld ihrer Werkstatt oder bei der Arbeit an ihren Objekten. Dem folgen kurze persönliche Angaben wie Name, Wohnort und die Art des Arbeitsmaterials. Etwas ausführlicher wird geschildert, wie das Handwerk erlernt wurde und welche Arbeitsschritte im Verlauf des Herstellungsprozesses durchgeführt werden. Es wird darauf eingegangen, um welche Art von Objekten es sich handelt, dabei wird die traditionelle Funktion der Gegenstände in der Mehrzahl aller Fälle kurz erwähnt, ausführlicher jedoch die Inhalte und die Absicht des Kunsthandwerkers dargestellt, dessen individuelle Haltung und Ausdruck hervorgehoben. Dieses Portrait umfasst zwei oder vier, selten auch sechs Seiten, wobei die Beschreibung nicht mehr als zwei Seiten einnimmt, die weiteren Seiten werden auf die Illustration der Objekte verwandt.

Die Intention der Herausgeber des Kataloges bestand darin, die Einzelpersonen der Kunsthandwerker, ins Zentrum zu stellen; Cándida Fernández de Calderón fasste dies folgendermaßen zusammen:

| | |
|---|--|
| <p><i>“... los perfiles del libro son fundamentalmente biográficos. No es un libro de piezas. Es un libro de personas. Entonces por eso hablamos de las personas. De los grandes maestros, no de las piezas.”</i> (Fernández de Calderón 2003⁷²)</p> | <p>Das Profil des Buches ist grundlegend biografisch. Es ist kein Buch über die Gegenstände, sondern ein Buch über die Personen. Daher sprechen wir von den Personen, von den Großen Meistern, nicht von den Gegenständen.</p> |
|---|--|

Die einzige weitere Quelle, die neben dem Katalog vom Ethnologischen Museum Berlin selbst publiziert wurde, wobei die Inhalte des deutschsprachigen Kataloges oder Kurzführers den übersetzten spanischen Texten entsprachen, war online in der Ausstellungsbeschreibung zu finden. Dabei ist auffällig, dass die sehr allgemeine Beschreibung sich lediglich auf ein Objekt, den Zuckergusschädel von Rivas Contreras detaillierter bezieht. Davon ausgehend wurde der Bogen geschlagen zum mexikanischen Allerheiligenfest.

“Auch das Verhältnis der Mexikaner zum Tod übt auf die Volkskunst einen erheblichen Einfluß aus. So feiern die Mexikaner das mexikanische Totenfest, an Allerseelen begangen, als fröhliches Fest, bei dem die Toten auf den Gräbern oder in den Häusern auf Altären bewirtet werden. In dessen Umfeld werden allerlei Dinge hergestellt: Totengerippe aus Pappmaché, Gebäck, Totenschädel aus Zucker. Gerade in der Verarbeitung von Zucker hat es Wenceslao Rivas Contreras aus Toluca zu einer wahren Meisterschaft gebracht und kann zu Recht als Künstler des Zucker bezeichnet werden.” (www: Ethnologisches Museum Berlin, Kalender 2003)

Die Betonung des im deutschen Kontext seltsamen Gedankens, dass das Totenfest fröhliche Züge annehmen kann, und dass dabei ungewöhnlich erscheinende Gegenstände hergestellt werden, wird hier besonders betont. Dies kann aus einem Zufall entstanden sein, kann

jedoch auch der Absicht entspringen, das Interesse der Museumsbesucher zu wecken, indem ein möglicherweise ungewöhnlicher und unbekannter Aspekt in der Ausstellungsbeschreibung hervorgehoben wird.

Referenzierung

Der eben angesprochene Bezug zum Allerheiligen/Allerseelen-Fest wird auffallend häufig auch in der Presse referenziert. Dies mag aufgrund des online zugänglichen Textes geschehen sein, oder es hat Berichterstatter bei Ausstellungsbesuchen besonders beeindruckt. Im Folgenden einige Auszüge:

“Heiter ist der Tod, den die Mexikaner feiern. Sie lassen Gerippe tanzen, verpeisen Totenschädel aus Zucker und ganze Tode aus Brot, kleiden ihn als Macho mit riesigem Sombrero und geschwellenem Brustskelett oder als verführerische Frau mit tiefem Dekolletee und langgeschlitztem Kleid: das Leben ein einziger Totentanz. In der sog. Volkskunst vor allem findet dieser Tod seine vielfältige Darstellung. Und deshalb ist es geradezu zwangsläufig, mit einem bunten Figuren-Tableau solcher Tode diese Ausstellung der 'großen Meister' mexikanischer Arte Popular in Berlins Ethnologischem Museum zu eröffnen.” (www: Schumann 2002)

“Auf 1 000 Quadratmetern sind vielerlei Kunstwerke zu sehen, die auf der Lieblingsfiesta der Mexikaner, dem traditionellen Totenfest, entstanden: von fröhlichen Gerippen aus Gebäck bis hin zur nationalen Berühmtheit, den Totenköpfen aus Zucker.” (Weirauch 2002: K01)

“... aus dem Zusammentreffen der altmexikanischen Kultur mit der katholischen Kultur Europas, speziell Spaniens [...] lassen sich die Mexikaner besonders vom Thema Tod inspirieren. [...] Totenschädel aus Zucker, skurrile Gerippe mit Sombrero und andere Utensilien aus dem Jenseits geben den Besuchern einen Eindruck vom heiteren Totenkult, der jedes Jahr auf den Umzügen zu Allerheiligen seinen Höhepunkt findet.” (Jaensch 2002: 21, vgl. www: Jaensch 2002)

In diesen sicherlich nicht repräsentativen Ausschnitten findet sich neben der Erklärung, dass die Verschmelzung vorspanischer und europäischer Traditionen mexikanisches Kunsthandwerk prägen, häufig der Bezug zu Totenschädel- oder Skelettdarstellungen. Man kann dadurch die Anlehnung an den Museumstext erahnen, da auffällig ist, dass keine weiteren Objekte in diesem Umfang hervorgehoben werden. Dazu kommt ein reißerischer Unterton, wenn zum Beispiel vom “Leben als einzigem Totentanz” (www: Schumann 2002) oder “Utensilien aus dem Jenseits” (Jaensch 2002: 21) berichtet wird, was weder den Tatsachen entspricht noch vom Museum so publiziert wurde. Weiterhin bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Zweck und das Ziel der Ausstellung, innerhalb eines umfassenden Projektes mexikanische Volkskunst bekannt zu machen und zu fördern, unerwähnt bleiben.

Zusammengefasst kann also festgehalten werden, dass die Referenzierung auf der ungewöhnlichen und damit fremden und geheimnisvollen Erscheinung einiger weniger Objekte liegt, die inhaltlichen Aspekte dahinter zurücktreten und der Kontext, in dem sich die Ausstellung verortet, unersichtlich bleibt.

4.2.1 Künstlerischer Aspekt mexikanischen Kunsthandwerks

Die Tatsache, dass die in Berlin gezeigte Ausstellung Teil eines umfassenden, lange und detailliert geplanten Projektes war, wurde lediglich in dem einführenden Ausstellungstext sowie dem begleitenden Katalog erläutert. Würde man lediglich die Ausstellung betrachten, so wäre dies primär eine Zusammenstellung mexikanischer kunsthandwerklicher Gegenstände gewesen, die, ausgehend von ihren Herstellungsmaterialien, in losen Gruppen angeordnet waren, dekontextualisiert von ihrer mexikanischen Herkunft, dem Stellenwert und der Bedeutung in ihrer originären Gemeinschaft präsentiert, als Kreation einer bestimmten Person oder Familie zugeschrieben wurden.

Zwei Aspekte sind in der Ausstellung als zentral zu betrachten: der Bezug des Kunsthandwerks zur mexikanischen Kultur und das künstlerische Moment, welches durch die Person des Kunsthandwerkers in die äußere Form des Gegenstand einfließt.

Der erste Aspekt lässt sich anhand der Beschreibung aus dem Kurzfürer verdeutlichen. Hier wird Kunsthandwerk betrachtet

“... als Teil der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Netzwerke [...]. Die Gegenstände werden sowohl für den Alltags- und handwerklichen Gebrauch, als Schmuck oder zu rituellen Zwecken hergestellt. [...] Um also die Volkskunst zu verstehen, ist es nötig, die wirtschaftlichen, sozialen, ethnologischen und kulturellen Bedingungen zu ergründen, aus denen sie hervorgeht. [...] Abgesehen von dem durch die Ethnien aufgedrückten Stempel stellen die Werke der Volkskunst eine Ansammlung von Einflüssen dar, denen das mexikanische Volk im Laufe der Jahrhunderte ausgesetzt war. Sie sind das Ergebnis der Verschmelzung verschiedener kultureller Traditionen, die nicht nur aus Mesoamerika stammen, sondern auch europäischer Herkunft sind. [...] Die Sammlung zeigt [...] die Mannigfaltigkeit der Beziehungen zwischen verschiedenen Traditionen, die kulturelle Vielfalt und die geographische, ethnische und linguistische Verschiedenartigkeit [...] Dank der Volkskunst wird es möglich, indirekt Zugang zu den Bewohnern zu bekommen, ihre Heime und Märkte zu besuchen, sich in ihre Sitten und Bräuche zu vertiefen, ihre Riten und Tänze zu betrachten, ihre Feste mitzuerleben”. (Ethnologisches Museum Berlin 2002: 4ff.)

Diesen Aussagen zufolge sollte es nun möglich sein, den gesellschaftlichen, den kulturellen Bedingungen durch die Gegenstände näher zu kommen, einen Einblick in das mexikanische Leben zu erhalten. Bleibt die Frage, wie ich beispielsweise einen, wenn auch indirekten

Blick auf das Allerheiligen/Allerseelen-Fest werfen kann? Durch die Objektbeschreibung, also evtl. durch den Titel des Objektes erfährt man, dass es sich um eine *Calavera*, also einen Totenschädel handelt, hierbei setzt man bereits spanische Sprachkenntnisse voraus. Sollten keine Fremdsprachenkenntnisse vorausgesetzt werden, könnte mit der Objektgestaltung argumentiert werden, welche doch offensichtlich an eine Schädelform denken lässt. Trotz vorhandener oder fehlender Sprachkenntnisse oder Übersetzungen der Objektbezeichnungen, welche mit z.B. *Mariachi mit Gitarre* sehr allgemein formuliert sind, erhalten die Besucherinnen keinen Einblick in das Phänomen der *calaveras*, erfahren nichts über die prähispanische Verwendung von Totenschädel Darstellungen, von lithografischen Abbildungen, durch die Posada kritisch auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam machte und die bis heute als Karikaturen in den Printmedien erscheinen. Auch die während der *días de muertos* geballt auftretenden Totenschädel aus Zucker und deren ironischer Charakter, um nur einen Aspekt zu nennen, bleiben im Dunkeln. Die vielzähligen Bedeutungen von *calaveras* und Skelettdarstellungen werden nicht erläutert, es gibt keinen Zugang zu erklärenden Informationen. Selbst die Tatsache, dass die präsentierten Gegenstände im Zusammenhang mit dem mexikanischen Allerheiligen/Allerseelen-Fest stehen, ganz zu schweigen von Gebrauch und Funktion, von Symbolik und religiösem Kontext, bleiben verborgen.

Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Tatsache, dass die Kunsthandwerker als Künstler gesehen werden, die durch ihre Persönlichkeit, durch das ihnen eigene Empfinden, durch ihre Einstellung und Ausdrucksmöglichkeiten auf die Gestaltung der Objekte Einfluss nehmen.

“Hinter jedem Objekt steckt [...] ebenso [...] die dem Künstler eigene Sensibilität, die ihn dazu befähigt, in das Werkstück gleichzeitig seine eigene Individualität und seine Herkunft als Mitglied einer Gruppe einfließen zu lassen.”
(Ethnologisches Museum Berlin 2002: 9)

Damit wird neben den Merkmalen der Gemeinschaft, in welcher die Kunsthandwerkerin lebt, der Einfluss der Einzelperson relevant. Für die Kuratorin gilt es als Zeichen von Kunst, dass jeder seiner Individualität Ausdruck verleiht und sich diese im Objekt manifestiert. Dadurch wird von Cándida Fernández de Calderón auch die Art der museografischen Gestaltung begründet, die der in Kunstausstellungen üblichen entsprechen sollte. Sie sieht die Objekte im Vergleich zu anderen kunsthandwerklichen Gegenständen als höhergestellt an, da sie ihrer Ansicht zufolge einen künstlerischen Aspekt beinhalten: Dies kommt bereits im Titel der Ausstellung zum Ausdruck, in dem die Kunsthandwerker als “Grosse Meister” bezeichnet werden. Durch das “*nivel superior*”, wie sie es nennt, das höhere Niveau, spricht sie speziell den in dieser Ausstellung präsentierten Gegenständen einen höheren Wert zu als anderen kunsthandwerklichen Gegenständen. Dies wollte sie in der Art der Präsentation erkennbar machen. Es sollte für die Besucherinnen durch die Darstellungsweise ersichtlich werden, dass die Dinge einen besonderen Wert, auch einen besonderen künstlerischen Wert

besitzen. In mittelblau, dunkelgelb und braun gehaltene Podeste und Stellwände gaben die Basis und den Hintergrund für die gezeigten Gegenstände ab, was nicht der klassischen Museografie für Kunstwerke entspricht, doch muss hier die Tatsache berücksichtigt werden, dass sich der Umgang mit Farben in Mexiko von unserem unterscheidet. Des Weiteren sollte die augenscheinliche Erhöhung, welche die Objekte durch die Podeste symbolisch erfahren, nicht außer Acht gelassen werden. Die Präsentationsweise nach dem Vorbild der Präsentation von Kunst brachte mit sich, dass der ethnografische Kontext des Kunsthandwerks ausgeklammert wurde, um die Konzentration auf die Dinge selbst zu lenken, auf die den Dingen inhärente Wirkung.

Die Art der museografischen Gestaltung, welche das künstlerische Moment betonte, vernachlässigte gleichzeitig den Bezug zum gesamtgesellschaftlichen, mexikanischen Kontext, so dass die Absicht, zu den kulturellen Traditionen hinzuführen, hinter der Darstellung von Kunst zurückblieb. Jedoch ist es zweifellos schwierig, im Sinne einer reinen Kunstausstellung eine objektzentrierte, gänzlich dekontextualisierte Präsentationsweise umzusetzen. Denn die Gegenstände werden häufig als Objektgruppen wahrgenommen und nicht einer formalästhetischen Gestaltung entsprechend als Einzelobjekte.

Das in der Ausstellung als einzige *calavera de azúcar*, als einziger Zuckerschädel ausgestellte Artefakt lieferte dafür ein eindrückliches Beispiel, vgl. die Abbildung 4.6. Es wurde in einer Vitrine gemeinsam mit Tonfiguren für ein Heilritual, *Luftkur*⁷³, und einem *Paar zu Pferd* aus Wachs⁷⁴ ausgestellt. Eine Erklärung für diese Zusammenstellung lässt sich m.E. nicht finden, da weder eine Übereinstimmung im Material noch in der Herkunftsregion zu finden war. Die übliche Anordnung nach Materialgruppen, welche sich ähnelnde Objekte in losen Gruppierungen präsentierte, zeigte vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten des gleichen Ausgangsmaterials. Dabei hing die Verschiedenartigkeit von den regionalen Traditionen, den entsprechenden ethnischen Gruppen, zum Teil von den Dorfgemeinschaften – wobei kein Zugang zu weiterführenden Erläuterungen existierte – sowie der individuellen Persönlichkeit der Einzelnen ab.

Auch wenn die Tatsache bestehen bleibt, dass auf den Objektlabels keine kontextualisierenden Informationen zu finden sind, werden die Artefakte durch die Nennung der Hersteller personalisiert, die in ethnografischen Ausstellungen verbreitete Anonymität der produzierenden Personen oder Gruppen aufgehoben. Die Informationen der an der Ausstellung beteiligten Mitarbeiter wird entsprechend in den Katalogen – sowohl dem spanischen Gesamtkatalog, der englischen Übersetzung sowie der deutschen Kurzfassung – wiedergegeben. Dadurch wurden die Ausstellungsgestalter, das Team vorgestellt und es wurde ersichtlich, wer für die verschiedenen Aufgaben der Konzeption und Umsetzung verantwortlich zeichnete. Im deutschen Begleitkatalog wurde die Kuratorin Cándida Fernández de Calderón für die allgemeine Leitung des Projektes und die Museografie genannt (Ethnologisches Museum Berlin 2002: 31), im Berliner Museum waren Manuela Fischer und

Richard Haas mit der Aufgabe der Koordination betraut. Diese Angaben wurden jedoch lediglich im Katalog erwähnt und waren nicht in der Ausstellung selbst zu finden. Durch die Aufgabenverteilung wurde ersichtlich, dass der gesamte Aufbau in den Händen des mexikanischen Teams lag, und z.B. ebenfalls die Podeste aus Mexiko in die Ausstellung gebracht wurden. Allgemein ist festzuhalten, dass auch hierdurch ein Zeichen gesetzt wurde, der Anonymität entgegenzuwirken, selbst wenn sich diese Angaben lediglich im Katalog finden. Es scheint wahrscheinlich zu sein, dass sich die in mexikanischen Museen übliche Arbeitsweise, Kuratoren und Ausstellungsmitarbeiter in den Ausstellungen zu nennen, hier niederschlug.

Ich gehe des Weiteren auf die Inhalte des Ausstellungskataloges ein und folge der Frage, welche weiterführenden Angaben hier Erwähnung finden. Es gibt dabei Unterschiede zwischen dem Hauptkatalog und dem deutschen Begleitkatalog: Im in deutscher Sprache erschienenen Kurzführer zur Ausstellung finden sich drei Abschnitte, in denen das Programm zur Förderung der Volkskunst beschrieben ist und die Relevanz des Programmes für die Kunsthandwerker erläutert wird. Zudem wird kurz auf die Bedeutung und Entwicklung des Kunsthandwerks im Kontext der mexikanischen Gesellschaft und die Kunsthandwerkerinnen sowie deren Arbeitsweise eingegangen. Im Gegensatz dazu werden im Hauptkatalog neben der entsprechenden Darstellung des Programmes die Materialien lediglich kurz aufgezählt, dafür jedoch im Hauptteil die Personen ausführlich dargestellt: Profil und Biografie, Arbeitsweise, Funktion und Verwendungszweck werden angesprochen, Bedeutung und Bezug zum gesamtgesellschaftlichen Kontext der mexikanischen Kultur hergestellt.

Zu den inhaltlichen, kontextbezogenen Angaben zu Allerheiligen/Allerseelen beziehe ich mich erst auf den Begleitkatalog zur Berliner Ausstellung und im Anschluss auf den Hauptkatalog: Betrachtet man die Angaben im deutschsprachigen Kurzführer, so finden sich hier Erklärungen zur Verarbeitung von Zucker, zur Herstellungsweise der *calaveras de azúcar*. Es wird jedoch weder Bezug genommen auf die Bedeutung der Zuckerfiguren, noch auf den kulturellen Kontext:

“Wenn der *Zucker* die Form von Tieren, Engeln und Totenköpfen annimmt, erhält er den Namen Alfeñique. Es handelt sich um wahre Skulpturen aus Zuckerwerk, für deren Zubereitung man eine Mischung aus Zucker mit *Chautle* [Ariocarpus fissuratus, ein Kakteengewächs] und Zitrone benötigt, die mit Eiweiß verarbeitet in vorbereitete Formen gefüllt und zum Schluss mit pflanzlichen Farbstoffen bemalt wird.” (Ethnologisches Museum Berlin 2002: 26)
[Anm. U.U.]

Diese allgemein gehaltene Erläuterung zum Material findet sich in dieser Weise nicht im Hauptkatalog. Der wichtigste Unterschied besteht jedoch darin, dass sich in Letzterem Angaben zum Gebrauchskontext finden, wenn auch weitere Informationen zur Bedeutung hier ebenfalls nicht zum Tragen kommen.

Mauricio Hernandez Colmenero, dessen Figuren *Teufeleien im Bergwerk* und *Skelett als Bäckerin* auf der Abbildung 4.5 jeweils als zweite von links und rechts zu sehen sind,

“learned to make perforated paper, piñatas and *alfeñiques* (skull made from sugar). He also learned how to fabricate the famous toy representation of the musical group from Guanajuato, a traditional element of Day of the Dead festivities. [...] The cultural reality of Mexican life is the source of inspiration for this masterly artisan. [...] well-dressed skeleton dandies called *catrines*, the thousand and one faces of Death [...] for All Saints’ Day and All Souls’ Day he has produced the traditional *calaveras* inspired by the engraver José Guadalupe Posada, as well as others that represent common, daily activities.” (Fomento Cultural Banamex 1998: 475)

Hierbei wird zumindest vermittelt, dass ein Zusammenhang besteht zu dem Fest der *días de muertos* und das Werk des Lithografen Posada ein Vorbild abgab für die Gestaltung der Objekte – weitere erläuternde Hinweise sucht man auch hier vergeblich. Betrachtet man Darstellungen anderer Kunsthandwerker, dann wird ersichtlich, dass sich selbst die Katalogangaben meist auf persönliche Angaben zu den Kunsthandwerkern beschränken und die Erwähnung des *All Saints’ Day* und *All Souls’ Day* die Ausnahme darstellt. Ein weiteres Zitat soll dies illustrieren. Es geht dabei um Wenceslao Rivas Contreras, der schon verschiedentlich Erwähnung fand:

“... he learned the technique of working with sugar from his parents, who were confectioners. He has perfected it and added a new technique through the elaboration of large-scale skulls which have become his speciality. ‘Don Wence’, as he is known to his friends, creates skulls and figures of animals as well as coffins, hearts, boats, baskets, crosses, bouquets of flowers and a variety of fruits.” (Fomento Cultural Banamex 1998: 503)

Somit werden auch hier persönliche Fähigkeiten betont und biografische Angaben zur Person hervorgehoben. Die Tatsache, dass Rivas Contreras spezielle Schädeldarstellungen anfertigt, wird erwähnt, jedoch bleiben Zeit, Ort und Anlass der Verwendung dieser Objekte unbekannt.⁷⁵ Diese Darstellungsweise wird auch in den weiteren Beschreibungen des Kataloges beibehalten.

Die zentralen Aspekte zusammenfassend bleibt zu sagen, dass die Anonymität, sowohl der Ausstellungsmacher als auch der Hersteller der Objekte, aufgehoben wurde, was für die Betrachter Transparenz erzeugt hinsichtlich der Gestaltenden, sei es auf die gesamte Ausstellung oder die einzelnen Artefakte bezogen. Somit wird deutlich, dass die einzelnen Personen, der individuelle Charakter, durch welchen die Objekte geprägt wurden, für die Ausstellungsmacherinnen wichtig und vermittlungsbedürftig war. Diese Tatsache speist sich aus der Intention, eine Ausstellung zu präsentieren über, wie bereits im Titel ersichtlich, *Grosse*

Meister, damit werden die Personen ins Zentrum gerückt. Von dieser Seite der Betrachtung wird es nachvollziehbar, dass biografische Angaben über Objekterläuterungen dominieren, doch sollte es in diesem Zusammenhang auch erlaubt sein, die Frage zu stellen, ob Museen nicht primär Institutionen zur Präsentation und Vermittlung materieller Kultur sind und speziell ethnografische Museen nicht zudem eine erläuternde Dimension beinhalten? Denn die Besucherin sieht sich lediglich materiellen Objekten gegenüber, deren Sinn und Bedeutung sie sich, auch durch die Zuhilfenahme des Kataloges, nicht erschließen kann. Nach dem Vorbild von Kunstausstellungen schien so auf die Einzigartigkeit des Kunsthandwerkes abgezielt worden zu sein, woraus sich die Legitimation dafür ergab, die Objekte als Kunst zu präsentieren und aus diesem Grunde den biografischen Angaben zu Lasten einer ethnografischen Kontextualisierung der Vorzug gegeben wurde. Es bleibt zu spekulieren, warum neben der Absicht, die Kunsthandwerker als Individuen dar- und vorzustellen, darauf hingewiesen wurde, dass sich in den Artefakten der Vorstellungsreichtum und die Vielfalt der mexikanischen Traditionen und Entwicklungen widerspiegeln, wo doch der Besucher mit Antworten auf diese Fragen alleine gelassen wird.

Bezüglich der Inhalte zur Erläuterung der *días de muertos* und die Bedeutung der Objekte in diesem kulturellen Zusammenhang kann nur wiederholt auf die Nichtexistenz dieser Angaben verwiesen werden. Selbst die Tatsache, dass der Kontext der Verwendung im Rahmen des Allerheiligen/Allerseelen-Festes zu sehen ist, taucht nur in vereinzelt Hinweisen auf. So ist hier lediglich der Presstext zu erwähnen, was möglicherweise für die sich im Vorfeld informierenden Besucher eine Erwartungshaltung auslöste, durch die der Eindruck der Vermittlung des Gebrauchskontextes entstand, welcher in der Ausstellung nicht eingelöst wurde. Die gezeigten Skelett- und Schädelfiguren sind Objekten zuzurechnen, welche im mexikanischen Umfeld auf öffentlichen *ofrendas* gezeigt werden, wie sie etwa in Museen oder auf bekannten öffentlichen Plätzen gezeigt werden. Der Verkauf von Objekten dieser Art beschränkt sich auf spezielle Kunsthandwerksgeschäfte, sie sind sicher nicht auf Märkten zu erwerben. Daher sind sie eher selten, der Erwerb mit höheren Kosten verbunden, weswegen sie wenig von mexikanischen Privathaushalten gekauft werden. Diese Art des Kunsthandwerks ist nicht nur in einer begrenzten Zeitspanne vor Allerheiligen zu finden, sondern wird ganzjährig, auch einem internationalen Touristenpublikum, angeboten. Auch dies kann als Zeichen dafür gesehen werden, dass weniger inhaltliche als vielmehr formalästhetische Aspekte diese Art der Objekte prägen – dies liegt als fundamentale Idee auch der gesamten Ausstellung zu Grunde.

4.3 Tod in Mexiko

“Our daily reality provides us with a first, and unambiguous, indicator for identifying art objects: objects exhibited in museums and sold in galleries are art objects.” (Maquet 1986: 15)

Der Titel der nun zu beschreibenden Ausstellung lautet: *Tod in Mexiko*, gefolgt vom auf dem Katalog abgedruckten Untertitel *>Ofrendas< in der Hirschwirtscheuer Künzelsau. Gesammelt und eingerichtet von Victor Fosado aus Cancun*. Die Ausstellung begann am 16.6.1995 und endete am 22.10.1995; zu sehen war sie in der *Hirschwirtscheuer* in Künzelsau, die sowohl vom Förderverein Künstlerfamilie Sommer e. V. als auch der Stiftung Würth getragen wird. Die Präsenz des Fördervereins ergibt sich aus der Tatsache, dass die *Hirschwirtscheuer* im ehemaligen Wohnhaus der Bildhauerfamilie Sommer im Zentrum Künzelsaus untergebracht ist. Das eigentliche *Museum Würth* befindet sich auf dem Betriebsgelände der Adolf Würth GmbH & Co. KG, welche vor allem Befestigungs- und Montagematerial produziert, jedoch ein eigenes Betriebsmuseum unterhält.

Das 50jährige Bestehen der Firma Würth war es auch, welches zum Anlass genommen wurde, eine besondere Ausstellung zu realisieren. Der thematische Bezug zu Mexiko ergab sich daraus, dass die Firma Würth seit 1990 eine Außenstelle in Mexiko unterhält und Reinhold Würth als Kunstliebhaber und -sammler in Kontakt trat mit dem *Museo de Arte Moderno* in Mexiko-Stadt, wo einige Werke der Sammlung Würth 1994 gezeigt wurden. Im Austausch dazu konnte nun auch ein Teil der mexikanischen Werke im betriebseigenen Museum in Deutschland präsentiert werden.

Das Thema der Ausstellung *Bilder und Visionen*, welche von Erika Billeter konzipiert und realisiert wurde, bezog sich darauf, einen Blick auf mexikanische Künstler der letzten zwei Generationen zu werfen, die “eine Gemeinsamkeit haben. Dieser gemeinsame Nenner ist Mexiko und seine alte und neue Kultur, die Kunst der Ahnen ebenso wie die noch immer gegenwärtige Volkskunst” (Billeter 1995a: 10).

Die thematische Kohärenz zwischen der anlässlich des Firmenjubiläums im Mittelpunkt stehenden Ausstellung *Bilder und Visionen* und der parallelen Begleitausstellung *Tod in Mexiko*, umreißt C. Sylvia Weber, gegenwärtige Leiterin des *Museums Würth* und gleichermaßen für die Konzeption der *Hirschwirtscheuer* verantwortlich, wie folgt:

“Zugleich findet in der Hirschwirtscheuer in Künzelsau eine Ausstellung zum Thema «Tod in Mexiko» mit Opfergaben (ofrendas) aus der Volkskunst statt, die der Künstler und Ethnologe Victor Fosado aus Cancun eingerichtet hat.” (Weber, S. 1995: 9)

Hier findet sich die inhaltliche Verbindung der Themen, die generell dem kulturellen Kontext Mexikos entstammen und den als Bestandteil des Lebens integrierten Tod sowohl in der Volkskunst als auch der Kunst abbilden (Hug 1995: 19).

Verantwortlich für die Umsetzung der Ausstellung *Tod in Mexiko* war Victor Fosado, mit dem die Kuratorin Erika Billeter befreundet war. Fosado leitete eine Galerie im mexikanischen Cancun und wurde damit beauftragt, die Installation mexikanischer Gabentische zu realisieren.

Institutioneller Rahmen

Das *Museum Würth* ist ein Betriebsmuseum und innerhalb des Firmengeländes in Künzelsau-Gaisbach ansässig. Schwerpunkte der von Reinhold Würth in den 1960er Jahren initiierten Sammlung liegen auf Malerei, Grafik und Bildhauerei des 20. und 21. Jahrhunderts, auch Werke aus den Ländern Mexiko, Österreich, Polen und Spanien bilden wichtige Bereiche der Sammlung.

Art der Ausstellung

Die Sonderausstellung *Tod in Mexiko* ist im Rahmen des bereits erwähnten Betriebsjubiläums der Firma Würth und begleitend zur zentralen Ausstellung *Bilder und Visionen* realisiert worden, welche als Wanderausstellung im Anschluss in Passau und Budapest zu sehen war. Die von Fosado gestaltete Begleitausstellung zeigte vergleichend mexikanische *ofrendas*, Gabentische, die als je abgeschlossene Einheiten präsentiert wurden, wobei der ethnografische Kontext hinter einem ästhetischen Blick zurücktrat, was anhand des im Begleitkatalog abgebildeten Fotomaterials ersichtlich wird (Stiftung Würth 1995).

Intention

“Unsere Ausstellung gibt einen Einblick in diesen ins Leben integrierten Totenkult. Victor Fosado, Künstler und Ethnologe, der sein Land und seine Geschichte kennt wie kaum ein anderer, hat einige solcher >Ofrendas< aufgebaut. Er hat aus den verschiedensten Gegenden von Mexiko Volkskunst zusammengetragen, die in Zusammenhang mit dem Totentag in Mexiko steht, und sie zu Hausaltären aufgebaut. Wir bekommen also zugleich auch eine Vorstellung von der reichen Folklore Mexikos.” (Billeter 1995c: 5ff.)

Der “Einblick”, wie er hier laut der Aussage von Erika Billeter durch die Volkskunst gewährt werden soll, wurde von Weber durch die Definition von Volkskunst in Bezug auf den Gebrauchskontext erklärt. Dabei sah sie die präsentierten Artefakte dem volkskundlichen Bereich zugehörig an; sie erläuterte, die Objekte der Volkskunst “*leben von dem rituellen Benutzen, oder einfach von der Funktion, die die mal hatten*”, und “*dass es eben von wirklich einer breiten Bevölkerung zu einem bestimmten Zweck benutzt wird*” (Weber 2003⁷⁶) – sie sieht die Volkskunst demnach als integralen Bestandteil des Lebens, der einer bestimmten Vorstellung folgt und die damit einhergehenden Handlungen in einem übergeordneten Kontext verortet.

Ein zweiter, von ihr angesprochener Punkt bezog sich darauf, dass das *Museum Würth* bemüht ist, die *Hirschwirtscheuer* in die Museumsarbeit zu integrieren und dies in diesem

Fall durch eine thematische Verbindung an das vermehrt im Blickpunkt der Öffentlichkeit stehende *Museum Würth* geschehen konnte.

Objekte

Ausgestellt wurden *ofrendas*, Gabentische, aus 5 verschiedenen Regionen Mexikos. Victor Fosado hatte eine Vielzahl einzelner Objekte vor Ort zusammengestellt und diese in Künzelsau arrangiert. In einem Gespräch mit Fosados Bruder Ramón, der in Oaxaca ein Geschäft für Kunsthandwerk unterhält, teilte dieser mir mit, dass auch er für derartige Ausstellungsprojekte Gegenstände auswählte und an diverse Ausstellungsorte lieferte (Fosado 2003⁷⁷) Es ist daher möglich, dass nicht nur lediglich Victor Fosado die Objekte auswählte, sondern dass hierbei auch weitere Personen miteinbezogen wurden.



Abbildung 4.7: Installation einer mexikanischen *ofrenda*.
Foto: Philipp Schönborn, München; Museum Würth

Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die einzelnen Gegenstände in Mexiko erworben und an den Ausstellungsort nach Künzelsau gesandt wurden. Fosado selbst arrangierte die *ofrendas* mit Hilfe zweier Museumsmitarbeiter, wobei er sehr sorgfältig vorging und nichts dem Zufall überließ.⁷⁸

Die Objekte waren vielfältig und reichten von Nahrungsmitteln bis zu Kunsthandwerk. Da eine detaillierte Auflistung hier nicht realisierbar ist, werde ich Objektgruppen zusammenfassen, die sich aus dem Abgebildeten ergeben; diese reichten von Blumen, Kerzen und Girlanden über *calaveras*, Schädeldarstellungen aus Zucker, Ton oder Pappmaché bis hin zu Skelettfiguren aus Ton, Blech, Holz und Papier. Tongefäße und Weihrauchgefäße waren

meist ebenfalls Bestandteil der Gabentische, ebenso wie Heiligenbilder, Kreuze sowie *papel picado* als dekoratives Element. Zudem finden sich Früchte, Brot, Getränke und Schüsseln, die als Andeutung für weitere Speisen und Gerichte stehen.

Aus einer der Abbildungen wird ersichtlich, dass der Gabentisch (vgl. Abb. 4.7, Stiftung Würth 1995: 9) im Zusammenhang mit der Malerin Frida Kahlo zu stehen schien, da die Fotografie an der Wand hinter der *ofrenda* nicht nur Frida Kahlo selbst, sondern auch eines ihrer Gemälde, *Die Liebesumarmung des Universums, die Erde (Mexiko), Diego, ich und Señor X'olotl* zeigt. Da Gabentische aus 5 verschiedenen Gegenden Mexikos präsentiert wurden, kann man hier eine regionale Verbindung zu Mexiko-Stadt, dem ehemaligen Wohnort Kahlos, annehmen.

Die Art der Objekte reichte dabei von sehr einfachen Ausführungen wie schlichten weißen Totenschädeln aus Ton, bei denen lediglich die Augenhöhlen, Nase und Zähne schwarz bemalt und damit angedeutet wurden, über eine Gruppe Tonskelette, welche Musikinstrumente trugen und die Körperhaltung von sich bewegenden Musikern nachahmten, bis zu Pappmaché-Skeletten, bei denen zu vermuten bleibt, dass sie der Werkstatt der Familie Linares entstammen und in einem Fall an die im Rollstuhl sitzende Frida Kahlo, in einem weiteren an einen Mariachi-Spieler erinnert. Letztere Artefakte sind dem Bereich des qualitativ hochwertigen Kunsthandwerks zuzurechnen, hergestellt von einer der Öffentlichkeit bekannten Familie, so dass hier die Grenzen durchlässig werden zwischen handwerklich hergestellten, funktionalen Objekten, die von Weber als Volkskunst definiert wurden, und dem Kunsthandwerk, welches durch den Verlust eines Teils der Funktionalität, aber durch den Gewinn einer ästhetische Komponente gekennzeichnet ist.

Präsentationsweise

Die Arrangements waren in Gruppen im Raum aufgebaut worden, wobei Victor Fosado freie Hand hatte bezüglich der Verteilung. Da der Katalog erst im Verlauf der Ausstellung entstanden war, kann man die Objekte und die Installationen, die Verteilung und Anordnung innerhalb der Objektzusammenstellungen somit anhand der Fotografien nachvollziehen.

Die Abbildungen des Kataloges zeigen 7 Gabentische, Pappmaché-Figuren, einen Lebensbaum sowie eine skelettförmige Tonfigur, die einen Blumenkranz trägt.

Da Weber von Objekten aus 5 verschiedenen mexikanischen Gegenden berichtete, kann nun nicht je ein Altar einer bestimmten Region zugewiesen werden, was eine regionale Zuordnung schwierig macht. So kann ich anhand der grünen Kreuze und der *naranjillo*-Zweige lediglich vermuten, dass die *ofrenda* der Abbildung 4.8 (Stiftung Würth 1995: 17) einem chiapanekischen Gabentisch entsprechen sollte.

Die Gabentische waren zwei- oder dreistufig angeordnet; es war dabei jedoch keine Unterscheidung zu erkennen, dass ausgewählte Objekte einer bestimmt Stufe zugehörig arrangiert wurden. Lediglich Abbildungen Heiliger sowie Fotografien und Kreuze, soweit vorhan-



Abbildung 4.8: Mexikanischer Gabentisch, Hirschwirtscheuer Würth
Foto: Philipp Schönborn, München; Museum Würth

den, waren einheitlich im oberen Teil oder über der *ofrenda* angebracht worden.

Die Pappmaché-Figuren sowie der Lebensbaum scheinen in freien Räumen dazwischen aufgestellt worden zu sein, eine Zuordnung zu einem Arrangement war durch die Katalogabbildungen nicht ersichtlich.

Objektlabels als auch Ausstellungstexte sah Fosado als unerheblich an, im Gegensatz dazu bestanden die Museumsmitarbeiter auf kurzen Labels zu den *ofrendas*, die Angaben beschränkten sich jedoch auf die Benennung der regionalen Zugehörigkeit (Weber 2003⁷⁹).

Textliche Dokumentation

Die Besonderheit des begleitend erschienenen Katalogs besteht darin, dass dieser erst im Verlauf der Ausstellungszeit publiziert wurde, so dass Abbildungen der aufgebauten Gabentische in den Katalog aufgenommen werden konnten. Die Fotografien waren jedoch nicht mit zusätzlichen Erklärungen versehen, daher wurde auch hieraus die regionale Herkunft der *ofrendas* nicht ersichtlich. Zwei kurze Artikel von Erika Billeter und Victor Fosado sind hier veröffentlicht: Der Artikel von Billeter enthält einige kurze Erklärungen zum Allerheiligen/Allerseelen-Fest, zudem Informationen über einige der verwendeten Gegenstände, die ihr nach dem Bereich der Volkskunst angehören (Billeter 1995c: 5-8). Fosados zentraler Inhalt (1995: 13-21) beschreibt das Besondere in der Haltung der Mexikaner, das für den Umgang mit Tod und Totenfeiern ausschlaggebend ist. Dieser Artikel wurde laut Aussage von Weber von Erika Billeter ausgewählt, er erschien bereits 1987 im Katalog

der Ausstellung *Imagen de Mexico*, wie im Anschluss an den Artikel zu lesen ist. Er war jedoch bereits 1975 in einem Ausstellungskatalog der mexikanischen Universität UNAM in spanischer Sprache publiziert worden (Fosado 1975: 107-123).

Referenzierung

Die hier zur Verfügung stehenden Presseartikel waren Teil der lokalen Berichterstattung, welche Hinweise über die Anknüpfung der Ausstellungen an das Unternehmen Würth enthielten, die Artikel gingen von daher vor allem ausführlich auf die Ausstellung *Bilder und Visionen* ein. Die Begleitausstellung *Tod in Mexiko* wird referenziert als künstlerische Inszenierung, basierend auf einer kunsthandwerklichen Tradition. Die Gabentische werden als Kunstwerke, als künstlerische Arrangements beschrieben, in welchen sich die Vielfalt kunsthandwerklicher Gegenstände darstellt: “die Phantasie mexikanischer Kunsthandwerker zum Thema Tod scheint schier unerschöpflich” (Hohl 1995a), was sich an den vielfältigen Motiven einer kunsthandwerklichen Tradition und Entwicklung offenbart und an der Buntheit und den Variationen des Skelettmotivs ablesen lässt (Hohl 1995b). Den Tod versteht Hug (1995: 19) als verbindendes Element zwischen beiden Ausstellungen, die das traditionelle mexikanische Kunsthandwerk ebenso thematisieren wie die mexikanische Kunst der Gegenwart. Nur in einem Fall wird die Frage nach der eigenen Einstellung zum Tod gestellt, die angesichts der Fröhlichkeit der Ausstellung als trist erscheint. Dieser Bezug scheint jedoch kein zentraler Inhalt der Berichterstattung zu sein, so dass m.E. demnach in den referenzierten Quellen der übereinstimmende Eindruck festgehalten werden kann, dass die begleitende Ausstellung in künstlerisch gestalteter Art und Weise kunsthandwerkliche Objekte präsentierte.

4.3.1 Ästhetische Kompositionen im regionalen Vergleich

Die Ausstellung *Tod in Mexiko* präsentierte mexikanische Gabentische, die sich unterschieden hinsichtlich der Gestaltung und der verwendeten Gegenstände. Die Vielfalt und Verschiedenartigkeit ergab sich dabei durch die regionale Zugehörigkeit der Einzelobjekte bzw. Altäre.

Eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie Hausaltäre an Allerheiligen/Allerseelen in verschiedenen Gegenden Mexikos gestaltet sein können, galt als grundlegende Intention der Kuratorin Billeter; sie wollte damit einen Einblick ins mexikanische Leben (Billeter 1995c: 5) vermitteln. Durch die Begrenztheit der gegebenen Informationen scheint es jedoch schwierig, ohne Vorwissen einen verstehenden Einblick in die kulturelle Realität Mexikos erlangen zu können. Die Objektlabels bezeichneten lediglich die Herkunftsregionen, so dass die Nennung des mexikanischen Staates oder Gebietes auch nur für diejenigen hilfreich war, die sich bereits mit der Geografie Mexikos befasst hatten. Die Tatsache, dass keinerlei kontextualisierende Information gegeben wurde, legt den Schluss nahe, dass der beabsich-

tigte Einblick in ein Phänomen einer unbekanntes Kultur schwerlich gelingen konnte. So müsste eher von einem Auf-Blick auf Details der materiellen Kultur Mexikos gesprochen werden als von einem Ein-Blick in den gelebten Kontext, in welchem die Gabentische zu verorten sind.

Durch die Art der museografischen Umsetzung in getrennten Arrangements, durch die jeder Hausaltar für sich als Einheit wahrgenommen wird, wurde die Gesamtheit der Installation betont, was zu Lasten der einzelnen Objekte ging, die ihre individuelle Aussage einbüßten, einen exemplarischen Status, fast schon mit Zufälligkeit einhergehend, erhielten. Die Kompositionen setzten die Anwesenheit der Objekte voraus, durch welche sie realisiert und authentifiziert wurden, doch das Arrangement in seiner Gesamtheit spielte die entscheidende Rolle.

Es schien jedoch Schwierigkeiten zu bereiten, den unausgesprochenen Aussagen auf die Spur zu kommen, da der Einsatz kontextualisierender museografischer Mittel außen vor blieb. Der Umstand, dass die Gestaltung jemandem oblag, der der selben Kultur angehörte wie das Ausgestellte, garantierte dessen Verstehen des präsentierten Phänomens. Hierbei fällt im Gegensatz zur Arbeit deutscher Kuratoren, die sich der Ausstellung außereuropäischer Themen widmen, eine Interpretationsebene weg, welche die Kuratoren benötigen, um sich dem Verständnis eines kulturellen Phänomens zu nähern, um dann ihre Version des Verstandenen wiederzugeben. So waren die direkten Aussagen, die sich in der Gestaltung manifestierten, weniger fremdinterpretiert. Nichts von dem, was sich durch diese Möglichkeit eröffnen könnte, gelangte jedoch ins Bewusstsein der Besucherinnen, da ihnen erläuternde Informationen nicht zur Verfügung gestellt wurden. Ich weise hierzu jedoch darauf hin, dass es sich bei der Institution, von der hier die Rede ist, nicht um ein Völkerkundemuseum handelt und keine ethnografische Intention verfolgt wird, durch welche die Ausstellungsgegenstände in ihrem Kontext verortet und erklärt werden. Dies enthält soweit keinen Widerspruch, Uneindeutigkeit kommt erst in dem Moment auf, wo die Kuratorin den Anspruch erhebt, einen Ein-Blick in das mexikanische Leben geben zu wollen: Es scheint fast, als ob eine Diskrepanz vorliegt zwischen dem, wie Fosado die Hausaltäre präsentierte und dem, was die Kuratorin gerne vermittelt sehen wollte. Wobei hier die schon angesprochenen Interpretationsebenen wieder zum Tragen kommen: Fosado ging mit den Gegenständen wie selbstverständlich um, da sie einen Teil seiner Kultur ausmachen – dies musste für ihn nicht ausführlich beschrieben und erklärt werden. Die Kuratorin sah womöglich auch den Verstehensprozess, den sie selbst erlebte und von dem sie wusste, dass ihn auch die Besucher durchlaufen müssen – dass es ihr demnach eher entsprochen hätte, einige erklärende Informationen in die Ausstellung einzuflechten, ist ihren Aussagen zufolge anzunehmen, bleibt jedoch eine Vermutung.

Durch den Untertitel der Ausstellung: *>Ofrendas< in der Hirschwirtscheuer Künzelsau. Gesammelt und eingerichtet von Victor Fosado aus Cancun* wird vermittelt, wer die Ausstel-

lung aufgebaut hatte und wer für die Auswahl der Objekte zuständig war. Hierbei wurde erkennbar, dass ein Mexikaner die Gestaltung und Realisation der Ausstellung übernommen hatte, jemand, der die mexikanische Kultur kennt und lebt, zu dessen gelebtem Alltag der Aufbau einer *ofrenda* und der Umgang mit diesen Gegenständen gehört. Er kennt die Bedeutungsinhalte sowohl der Dinge als auch des Festes, gilt als Experte, dem die Autorität übertragen wurde, aus seinen Kenntnissen zu berichten, diese entsprechend umzusetzen. Es war jedoch nicht zu erfahren, wer die einzelnen Objekte hergestellt hatte, so dass der Schwerpunkt nicht auf den Herstellern, den Kunsthandwerkern lag – weder was einfache kleine Tonschädel noch die lebensgroßen, aufwendig und detailliert gestalteten Pappmaché-Skelettfiguren angeht. So sollte nicht die Kunsthandwerkerin den Mittelpunkt bilden, sondern die Objekte. Dass die Einzelobjekte an Bedeutung verloren und ihren Sinn nur durch die Einbindung in die Komposition der Gabentische erhielten, wurde bereits ausgeführt. Demnach ordneten sich nicht nur die Objekte der Gestaltung unter, auch die Hersteller blieben sekundär, die Gesamtinstallation dominierte.

Die Gabentische erhielten eine künstlerische Komponente durch ihre Komposition, weniger durch die Qualität des Handwerks, sondern durch das Arrangement. Dabei schien nicht ausschließlich eine formalästhetische Präsentation beabsichtigt gewesen zu sein, was der dekontextualisierten Darstellungsweise entsprochen hätte, sondern ein kultureller Bezug durchaus ein Teil der Intention gewesen zu sein. Um über die Wirkung der *ofrendas* eine Aussage treffen zu können, müssen die Katalogabbildungen hinzugezogen werden. Dabei zeigt sich eine beabsichtigte ästhetische Komposition, welche die vielfältigsten Objekte miteinbezog, um einen Überblick über das Kunsthandwerk zu geben. Dadurch entsteht fast der Eindruck eines starren, unbelebten Arrangements, welches nur in der präsentierten Weise zu funktionieren scheint und nicht verändert werden darf – ein Anschein, der den künstlerischen Aspekt bestätigt und dem Gabentisch einen Hauch von Künstlichkeit verleiht. Die gezeigte Vielfalt, die Anordnung, die Reichhaltigkeit der Details finden sich selten auf mexikanischen Hausaltären, wie ich sie erlebt habe. Diese Art exakt arrangierter Altäre findet sich eher im Kontext von Galerien, Museen, Geschäften für Kunsthandwerk oder im Rahmen eines Wettbewerbs um die schönste oder aufwendigste *ofrenda*. Es wird hier ein buntes, farbenfrohes, fröhliches und vielfältiges Bild der *días de muertos* entworfen, welches durch Fosados Artikel im Katalog dadurch erläutert wird, dass die Mexikaner eine enge Beziehung zum Tod haben und aus diesem Grunde der Tod in den unterschiedlichsten Bereichen existiert: in der Kunst, dem Handwerk oder den Mythen und seinen Ausdruck in Versen, Zeichnungen und den verschiedensten Materialien, u.a. Keramik oder Zucker, findet.

Man kann vermuten, dass Fosado die vielfältige Präsenz des Todes im Leben der Mexikanerinnen darstellen wollte, da er eine Zusammenstellung dieser von ihm erwähnten Objekte zeigt, in welchen sich die Idee des Todes manifestiert.

Eine abschließende Zusammenfassung beginne ich damit, wiederholt auf den institutionellen Rahmen der Ausstellung hinzuweisen, in welchem sich die Ausstellung *Tod in Mexiko* verortet. Die *Hirschwirtscheuer* definiert sich als Ausstellungs- oder Künstlergalerie, ohne Anspruch auf eine ethnografische Intention zu erheben. Vor diesem Hintergrund muss die Präsentation ethnografischer Volkskunst verstanden werden: Zum Einen werden ethnografische Objekte ausgestellt, die in authentischen Kompositionen gestaltet wurden, also in der Art und Weise, wie ihnen auch in Mexiko begegnet werden kann. Dies könnte sich an das anlehnen, was Billeter mit "Einblick" beschrieben hatte, da durch die gestalteten Szenen bzw. Arrangements Aussagen getroffen werden über das Phänomen der *ofrendas* im Kontext des mexikanischen Festes der *días de muertos*. Da die Inhalte dieser Aussagen unausgesprochen bleiben, sind sie für Besucher ohne Vorwissen nicht verstehbar. Parallel dazu wird ein zweiter Aspekt relevant, der einer eher formalästhetischen Präsentationsweise Rechnung trägt und sich auf das künstlerische Moment der Volkskunst bezieht. Dabei liegt die Betonung auf der ästhetischen Gesamtwirkung der Gestaltung, der Fähigkeit des Künstlers. Zentral war hierbei nicht die herausragende Qualität jedes einzelnen Objektes – die Abstufung reichte von einfachem Kitsch bis zu hochwertigem Kunsthandwerk – sondern die Qualität des Arrangements und die ästhetische Wirkung.

Beide hier beschriebenen Aspekte der Volks-Kunst manifestieren sich im Material; doch der ethnografische Kontext bleibt durch die Nichtexistenz erklärender Informationen unerschlossen, der Schwerpunkt der Betrachtung fällt somit der ästhetischen Wirkung zu.

4.4 altaere – kunst zum niederknien

“Wenn wir zum Isenheimer Altar nach Kolmar pilgern, dann pilgern wir zu Grünewald und nicht zum Gekreuzigten, und wenn wir die Kathedrale von Chartres besuchen, dann ist das weder ein Messegang noch ein Spaziergang ins Mittelalter.” (Schmalenbach: 1970: 231)

altaere – kunst zum niederknien war die Ausstellung, welche die Wiedereröffnung des *museum kunst palast* Düsseldorf nach dem Umbau der Museumsgebäude im Ehrenhof markierte. Die Eröffnung fand am 2.9.2001 statt, die Ausstellung endete nach vier Monaten am 6.1.2002. Es wurden 66 Altäre aus weltweit unterschiedlichen Regionen auf einer Ausstellungsfläche von fast 9000 m² auf 3 Etagen vereint.

Konzipiert wurde die Ausstellung von Jean-Hubert Martin, der von einem Kuratoren-team unterstützt wurde, das sich aus Bernhard Lüthi, Philippe Peltier, Aline Luque sowie Marie Luise Syring zusammensetzte, wie dem Kurzführer zu entnehmen ist.

Institutioneller Rahmen

Das ehemalige Düsseldorfer Kunstmuseum entstand auf der Grundlage einer kurfürst-

lichen Kunstsammlung, die durch die Einbeziehung des Kunstgewerbemuseums zur Gründung der *Städtischen Kunstsammlungen* 1913 führte. Das *Kunstmuseum*, welches ebenfalls in einem Teil des Ehrenhofs untergebracht ist, wurde 1985 renoviert, im Gegensatz zum gegenüberliegenden *Kunstpalast*, der zu jener Zeit weniger repräsentativ war, jedoch durch seine großräumigen Hallen und den bodenständigen Charakter junger, unbekannter Kunst eine Ausstellungsumgebung bot (www: Geschichte Ehrenhof). Die Neugestaltung des Museums war 2001 abgeschlossen, das ehemals städtische Museum wurde unter der Benennung *museum kunst palast* wieder eröffnet und in eine Public Private Partnership umgewandelt, eine Kunststiftung, die vor allem aus der e.on AG, der Stadt Düsseldorf und mit geringerem finanziellen Einsatz auch der Metro AG sowie der Degussa AG gebildet wird (Radziewsky 2001, vgl. www: Radziewski 2001).

Jean-Hubert Martin steht dem *museum kunst palast* seit 2000 als Generaldirektor vor und war zuvor bereits als Museumsdirektor und Ausstellungsmacher bekannt geworden. Sein Anliegen gründet auf der Entdeckung und Präsentation noch nicht bekannter Künstler sowie künstlerischen Experimenten. Häufig bezog er sich dabei auf außereuropäische Kunst, speziell auf gegenwärtige außereuropäische Kunst, auf neue Sichtweisen und die Selbstkontextualisierung der Künstler. Bereits auf der Biennale von Lyon 2000 bezog er anthropologische Aspekte mit ein und stellte Fragen nach exotischen Vorstellungen, die er nicht nur aus westlicher Sicht, sondern ebenso aus nicht-westlichem Blickpunkt darstellte. Diesen Weg verfolgt Martin ebenso im Düsseldorfer Museum, er bezieht sich dabei auf zeitgenössische, nicht-westliche Kunst und unterschiedlichen kulturellen Positionen. Seine Schwerpunkte gründen in der Ansicht, dass den "musealen Institutionen [...] innerhalb des Ordnungsprinzips ein echtes Glied für die zeitgenössische, nichtwestliche Kunst [fehlt]" (Martin 2001a: 10).

Bezogen auf die Ausstellung *altaere – kunst zum niederknien*, mit welcher der *museum kunst palast* nach dem Umbau wiedereröffnet wurde, machte Martin seine Position wie folgt deutlich:

"Neben dem pragmatischen Ziel, dass wir mit etwas Ungewöhnlichem und Spektakulärem auf unser neues Haus aufmerksam machen wollen, möchte ich vor allem auf der programmatischen Ebene eine Diskussion über Inhalte erzeugen. Es geht mir um die Gleichberechtigung nicht-okzidentaler Künstler, die nur dann wirklich erfolgen kann, wenn man ihren religiösen Referenzrahmen anerkennt. Künstlerische Kreativität existiert nicht nur innerhalb der westlichen Autonomievorstellung, es gibt sie auch ausserhalb unseres Kunstsystems auf den anderen Kontinenten. Religiöse Objekte [...] werden im Westen immer dann sehr geschätzt, wenn sie ein hohes Alter aufweisen. Sobald sie zeitgenössisch sind, werden sie aber als kunsthandwerklich ausgegrenzt, und noch viel mehr gilt dies für Werke nicht-okzidentaler Herkunft." (Martin; Danelzik-Brüggemann; Scholz 2001: 47)

Art der Ausstellung

Die Sonderausstellung *altäre – kunst zum niederknien* präsentierte Altäre aus allen Erdteilen in einer objektzentrierten, formalästhetischen Darstellungsweise, durch welche sich eine Kunstaussstellung auszeichnet. Zusätzlich kommt ein kontextualisierender Aspekt hinzu, da durch Informationen und Videos Informationen religiöser Glaubensvorstellungen gegeben werden.

Intention

Bei näherer Betrachtung der konzeptionellen Grundlagen und der Intention, die mit der Ausstellung verfolgt wurde, fallen unterschiedliche Positionen auf.

“Das größte Verdienst dieser Ausstellung religiöser Altäre besteht darin, dass sie uns zwingt, alle Apriori zu hinterfragen, die den stotternden Dialog zwischen Kunst und Ethnologie blockieren, indem sie uns einlädt, eine Kategorie von Gegenständen [...] außerhalb ihres Kontexts zu betrachten.” (Augé 2001: 23)

Die ausgestellten Objekte außerhalb ihres Kontextes zu sehen und wahrzunehmen, den, im Falle der präsentierten Altäre, religiösen sowie kulturellen Kontext außen vor zu lassen, wird von Marc Augé als zentrales Moment der Ausstellung beschrieben und vom Kurator bekräftigt, der mit der Aussage: “Die Kunst ist hier das Referenzsystem” (Martin 2001a: 11) den Aspekt der Kunst und damit inhärent die Idee der Dekontextualisierung und einer ästhetischen Betrachtungsweise unterstreicht.

“Wenn wir die 70 Altäre, die wir für die Ausstellung ausgewählt haben, in ihrer Vollständigkeit belassen, dann wird es uns erstmals gelingen, sie nicht mehr bloß mit den Augen der Ethnologen zu betrachten, sie nicht nur aufgrund ihrer geographischen und kulturellen Herkunft oder ihres pittoresken und exotischen Aussehens wegen interessant zu finden. Wir betrachten sie als ästhetische Äußerungen individueller, zeitgenössischer Autoren oder Künstler.” (Martin 2001c: 6)

Damit steht auch diese Ausstellung in der von Martin verfolgten Tradition, Zeitgenössischem einen musealen Raum zu geben, wobei das primäre Auswahlkriterium dem ästhetischen Bereich zuzuordnen war (Martin 2001a: 14).

Andere Aussagen betonen eine kontextualisierende Dimension, welche über die Installationen als solche hinausgeht und auf einen kontextuellen Aspekt verweist, der sich auf funktionale ebenso wie auf religiöse Inhalte beziehen kann.

“Sowohl in der Ausstellung selbst als auch im Katalog werden sie von Erklärungen, aber auch von Filmen flankiert, die eine Vorstellung vom Kontext der Altäre vermitteln.” (Martin 2001a: 15)

Doch beschränkt sich die Präsentation nicht nur auf das Hinzufügen kontextualisierender Elemente, durch welche der Hintergrund zu vermitteln versucht wird, sondern wird darüber hinaus sogar durch das Vollziehen bestimmter Handlungen wie religiöser Zeremonien und Weiheritualen im musealen Rahmen zum funktionalen Arrangement, welches wiederum für weitere Handlungen zur Verfügung stehen sollte.

“Wir möchten Geistliche aus verschiedenen Religionen einladen, die Altäre vor Ort zu weihen, denn erst dadurch erhalten sie ihren religiösen Wert. Die Benutzbarkeit ist ein Teil des Kontextes, den wir bewahren wollen.” (Martin; Danelzik-Brüggemann; Scholz 2001: 51)

Es treffen hier zwei konzeptionelle Aspekte aufeinander: künstlerische Ästhetik und religiöse Kontextualisierung, dies wird noch weitergehend zu diskutieren sein.

Objekte

Gezeigt wurden in der Ausstellung insgesamt 66 Altäre aus 34 Ländern, in einzelnen Ausnahmen handelte es sich um Altargruppen, so dass sich die Gesamtzahl der Altäre auf 72 beläuft. Allen Altären gemeinsam ist die Eigenschaft, dass sie in ihren Herkunftskulturen gegenwärtig bzw. zum Zeitpunkt der Ausstellung in der präsentierten Weise in Gebrauch sein könnten. Der Aufbau wurde umgesetzt von Künstlern oder Handwerkern (Mennekes 2001, vgl. www: Mennekes 2001) aus dem jeweiligen kulturellen Kontext. Betont wird die Installation der Altäre als Gesamtheit der verwendeten Gegenstände, aus denen sich die Altäre konstituieren, welche das Funktionieren im religiösen Kontext erst ermöglichen.

“Der Altar setzt sich aus einer Gesamtheit von Gegenständen mit symbolischer und ritueller Funktion zusammen. Jedes einzelne Element hat einen Sinn innerhalb dieses Gesamtgefüges, das einer genau definierten Ordnung unterliegt. Das Beibehalten dieser Ordnung und die Wiederholung der Gesten der Ehrfurcht sichern die Kommunikation mit dem Jenseits, mit den Göttern”. (Martin 2001a: 11)

Zudem betont Martin, dass die Möglichkeiten der Gestaltung nicht nur von dieser vorgegebenen Ordnung, basierend auf religiösen Vorgaben, definiert und eingeschränkt wird, sondern ebenso abhängt ist von der Persönlichkeit und Interpretation desjenigen, der die Aufgabe übernommen hat, die religiösen Symbole auszulegen (Martin 2001a: 12).

Die Altäre wurden aus Asien, Afrika, Amerika, Europa und Ozeanien zusammengetragen und entstammen sowohl religiösen Gemeinschaften als auch privaten Gruppen, die einer sehr persönlichen Form der Verehrung nachgehen. So war beispielsweise ein indischer Altar der hinduistischen Göttin Kali gewidmet, was auf die Verehrung des weiblichen, kämpferischen Elementes hindeutet, dabei stand ein Abbild der geschmückten, schwarzen Göttin im Zentrum (Ray 2001: 82-85). Ein peruanischer Heilaltar, der zur Krankheitsbekämpfung dient, bestand, neben auf einem Tuch ausgelegten christlichen Abbildun-

gen, aus Tabak, Steinen und Kristallen, welche im Rahmen der schamanistischen Zeremonie relevant werden (Narváez Vargas 2001: 252-255). Auch ein aus den Ernteerträgen zusammengestellter katholischer Erntedankaltar aus Deutschland, der den Dank an den Schöpfer von und für die Erntegaben zum Ausdruck bringt (Greier 2001: 324-327), fand sich in der Ausstellung. Ebenso ein protestantischer Altar aus Düsseldorf, bei dem der Altar als Tisch zum zentralen Element wird, auf dem Brot und Wein abgestellt werden können, dessen Hauptfunktion jedoch darin besteht, ein Ort der Begegnung im Namen Gottes zu sein (Nolting 2001: 332-335). Im mexikanischen Kontext wurde eine *ofrenda*, ein Allerheiligen/Allerseelen-Altar, der in meiner Betrachtung die zentrale Bedeutung einnehmen wird sowie ein Huichol-Altar präsentiert. Letzterer dient der Verbindung des diesseitigen Lebens mit der Welt der Ahnen durch Visionen, dabei weisen die Gegenstände des Altares symbolisch auf das gemeinsame Universum hin (Kindl 2001: 260-263).

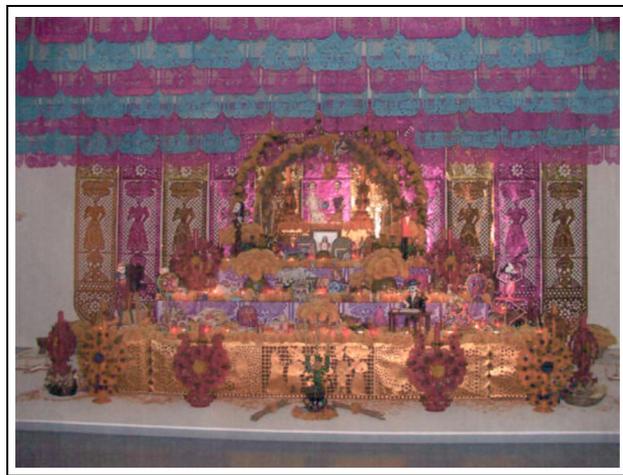


Abbildung 4.9: Frontansicht des mexikanischen Altars, Foto: *museum kunst palast*

Der mexikanische *Totenaltar für die Künstler der Welt*, wie er im Katalog überschrieben ist, wurde von der mexikanischen Künstlerin und Fotografin Lourdes Almeida errichtet und den unbekanntenen Künstlern der Welt gewidmet (Almeida 2001: 264ff.). Im Arrangement des Altars sind kunsthandwerkliche Objekte aus verschiedenen Regionen Mexikos zu finden: Pappmaché-Totenschädel von Felipe und Leonardo Linares repräsentieren die Künste – Literatur, Musik, Tanz, Film und die bildenden Künste, wobei letztere den beiden Figuren aus Frida Kahlos Gemälde *Die beiden Fridas* nachempfunden sind. Weiteres Kunsthandwerk besteht aus Bienenwachskerzen von Ramón Ramírez aus Salamanca, *papel picado* von Pedro Ortega sowie Goldschmiedekunst; all dies wird mit Blumen, Pflanzen, Speisen und religiösen Bildern zum Arrangement eines Altars zusammengefügt.

“Der Altar der Ausstellung ist den Künstlern der Welt gewidmet. Die sieben aus Pappmaché angefertigten Totenköpfe stellen die verschiedenen Künste dar, wobei die bildenden Künste durch ‘Die beiden Fridas’ von Frida Kahlo repräsen-

tiert werden. Bunte Bienenwachskerzen, die unter anderem das menschliche Leben symbolisieren, das sich mit dem Feuer der Zeit verzehrt, und das bunte, ausgestanzte Papier gehören zur traditionellen Altarausstattung. Letzteres, sowie kleine Öllampen weisen den Toten einerseits durch leises Geraschel im Wind, andererseits durch ein feines Leuchten den Weg. Auf dem als Pyramide aufgebauten Altar befinden sich verschiedene Opfergaben, wie das traditionelle Totenbrot, Totenköpfe aus Zucker, Zigaretten und Tequilla [sic!]. Wasser und Salz werden gereicht, um die Seelen zu reinigen beziehungsweise die Verwesung zu verhindern.” (www: altaere – kunst zum niederknien) [Anm. U.U.]



Abbildung 4.10: Seitenansicht des mexikanischen Altars, Foto: *museum kunst palast*

Präsentationsweise

Die Unterteilung der Altäre basierte auf der Raumaufteilung des Museums und gliederte die Installationen nach ihrer regionalen Herkunft. So waren asiatische Altäre, ozeanische und amerikanische Arrangements ebenso ausgestellt wie afrikanische und europäische Installationen; eine genaue Raumaufteilung zeigt die Abbildung 4.11 (museum kunst palast 2001).

Die in den Ausstellungsräumen angeordneten Installationen werden von kurzen Objektbeschreibungen begleitet, die kontextuelle Informationen zur Bedeutung der Altäre geben sollen:

“Ihr religiöser Kontext ist Ihnen genommen; mühsam muss sich der Betrachter auf die kleinen Tafeln herunterbeugen, um in verkürzten Texten über ehemalige Funktionen in fremden Welten belehrt zu werden.” (Mennekes 2001, vgl. www: Mennekes 2001)

Der Kontextualisierung schien von besonderer Relevanz gewesen zu sein, denn bereits in der Presseerklärung⁸⁰ vorab wurde betont, dass es in der Ausstellung Videofilme geben werde, welche die Altäre flankieren und die parallel zu einem Begleitprogramm von Vorträgen

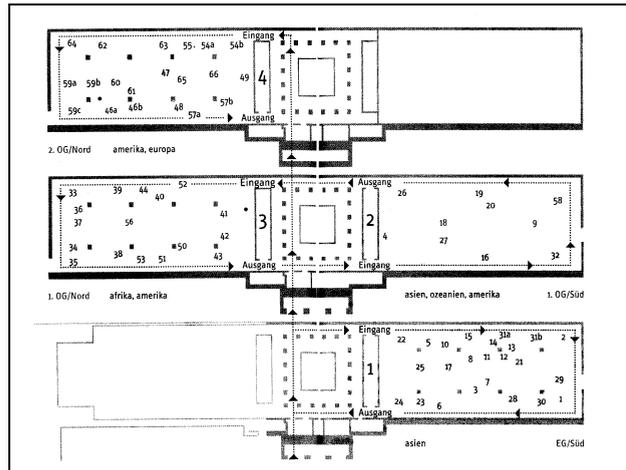


Abbildung 4.11: Raumaufteilung und Anordnung der Altäre

und Symposien der Erläuterung der Altäre dienen sollte. Auch Martin sah in den Filmen die Möglichkeit, "eine Vorstellung vom Kontext der Altäre" (Martin 2001a: 15) zu vermitteln. Unterstrichen wird die Tatsache einer beabsichtigten Kontextualisierung auch dadurch, dass einige der Künstler und Priester aus den verschiedenen Kulturen ins Museum kamen, um die Altäre nicht nur vor Ort aufzubauen, sondern auch zu weihen (vgl. Langwerd 2004: 89f., Kamel 2004b: 104), indem sie bestimmte zeremonielle Handlungen vollzogen. Das Ziel hierbei bestand darin, die Altäre im Museum benutzbar zu machen, den religiösen Kontext herzustellen (www: PEK; M.H. 2001).



Abbildung 4.12: Detail des mexikanischen Altars, Foto: *museum kunst palast*

Textliche Dokumentation

Zur Ausstellung erschien ein reich illustrierter Katalog, herausgegeben von Martin und dem *museum kunst palast*, der inhaltlich sämtliche Altäre darstellte und erläuterte. Wie im Kurzführer waren die Installationen nummeriert, so dass die jeweils gewünschten Informa-

tionen schnell zugänglich waren. Der Umfang, der die Beschreibung eines Altars einnimmt, entspricht durchschnittlich vier Katalogseiten, so auch die Darstellung des mexikanischen Altars, der als *altar für die toten*, genauer als *Totenaltar für die Künstler der Welt* bezeichnet wird. Die Beschreibung von Lourdes Almeida (Almeida 2001: 264-267) beinhaltet einige Angaben zur historischen Entwicklung sowie eine trotz der erforderlichen Kürze relativ ausführliche Darlegung der Symbolik einiger der verwendeten Gegenstände. Ein weiterer Katalogartikel von Louis Roberto Vera (2001: 244-247) bezieht sich detaillierter auf die mexikanischen Totenaltäre, wie sie hier genannt werden. Dieser Artikel stellt, neben einem weiteren Bericht über nordamerikanische, indianische Altäre, kontextuelle Informationen zur Verfügung. Lediglich diese beiden Artikel liefern im Katalogteil über amerikanische Altäre vertiefende Darstellungen, was eine Hervorhebung nicht nur des nordamerikanischen Kontextes, sondern ebenso auch des mexikanischen Altars bewirkt. Bei Letzterem kommt als besondere Tatsache hinzu, dass ein Ausschnitt der *ofrenda* von Lourdes Almeida zur Illustration der Titelseite gewählt wurde.

Die textlichen Inhalte von Vera beschreiben im Speziellen prähispanische Glaubensvorstellungen und deren Auswirkungen auf die gegenwärtige Form der Altäre. Darüber hinaus werden synkretistische Entwicklungen dargestellt, die Bedeutung des Allerheiligen/Allerseelen-Festes kurz erläutert sowie Angaben zum Ablauf des Festes, Erklärungen zu den verwendeten Einzelobjekten und dem allgemeinen Aufbau des Altares gemacht.

Eine Besonderheit des Kataloges bildet die Einführung, in welcher Fragen zu Museum und Ausstellung, zu Konzeption und Intention erörtert werden. So gibt der Kurator selbst Informationen zu Kunst und Ethnografie, legt seine Haltung zu historischer und zeitgenössischer Kunst dar. Er betont die mit dem Prozess der Musealisierung einhergehende Dekontextualisierung der Dinge und sieht für die gezeigte Ausstellung die Kunst als alleiniges Referenzsystem an (Martin 2001a: 11), welches der Betrachtung der künstlerischen Installationen der Altäre zu Grunde gelegt werden solle, um sie auf gleicher Ebene mit westlicher Kunst wahrzunehmen. Er möchte somit vermeiden, die Ausstellungsarrangements durch das westliche Definitionssystem in eine als niedriger angesehene Stufe der Folklore oder des Kunsthandwerks einzuordnen (ebd.: 12). Zudem gibt der Kurator eine einführende Definition von Altären und äußert sich zum Einsatz der Objekterklärungen und Videosequenzen, durch die er eine Vorstellung vom Kontext der Altäre zu vermitteln beabsichtigte (ebd.: 15).

In einem weiteren Katalogartikel gibt Peltier (2001: 16-21) eine Einführung in die Relevanz der Altäre im Glaubenssystem der Kulturen, kommentiert die Zusammenfügung der Objekte und erläutert den Wandel, den die Altäre durchlaufen. Darauf folgt eine Gegenüberstellung von Kunst und Ethnologie (Augé 2001: 23-25), Gedanken zur Museografie und den Schwierigkeiten, Fremdes angemessen zu präsentieren (Luque 2001: 27-29).

Referenzierung

Das zentrale Element in der Berichterstattung schien um die Frage zu kreisen, ob die

Ausstellung nun einer formalästhetischen Idee oder doch einer kontextualisierenden Absicht folgte. Jocks stellt zusammenfassend zur Diskussion, ob es sich bei den Ausstellungsgegenständen um Kunstwerke oder doch eher um Ethnografika handelt (Jocks 2001: 327).

Die Mehrzahl der Stimmen sind sich einig, trotz der Versuche der Kontextualisierung, eine Kunstaussstellung vorzufinden, ein zeitgenössisches Beispiel einer Kunstaussstellung (Kamel 2004a: 77), in welcher demonstriert wird, wie durch formalästhetische museografische Kriterien auch ethnografische Objekte als Kunstwerke definiert werden können. Die Ausstellung betone die visuellen Aspekte der materiellen Objekte, womit der Verlust von Spiritualität einhergehe. Auch der Kontext bleibe dem Besucher verschlossen, selbst wenn durch die Videoinstallationen der Versuch einer Erklärung unternommen werde, so Leske (2001, vgl. www: Leske 2001). Jocks (2001: 330) tendiert ebenso dazu, die Funktion der kontextualisierenden Erklärungen zu hinterfragen; für ihn wären ausführlichere und tiefergehende Erläuterungen für eine Annäherung an den originären Kontext notwendig gewesen.

Weitere Stimmen konstatieren die Unmöglichkeit, einen kontextuellen Bezug herstellen zu können, da die Objekte aus ihrer religiösen Glaubensgemeinschaft entfernt und im Museum installiert wurden. Mazzoni (2001) sieht daher in der Weihe der Altäre ein nicht nur überflüssiges, sondern auch vermessen Detail. Denn auch wenn der Anschein des Gebrauchs durch die Weihe hergestellt werde, könne dies nicht funktionieren, was zum einen in der Natur der Dinge liegt, der generellen Unmöglichkeit, den originären Kontext der ausgestellten Gegenstände zu erhalten oder wiederherzustellen, zum anderen in der formalästhetischen Präsentationsweise an sich liege, durch welche die geistige Dimension formalen Aspekten weicht (Schmidt-Wulffen 2001: 43). Die Art der Präsentation entspreche der klassischen Kunstpräsentationsform der Moderne nach dem Vorbild der *white cubes*, so Förster (2003: 37), womit schon durch die Darstellungsweise eine objektzentrierte, formalästhetische Präsentationsart kreiert werde.

Weiterhin bezogen sich die Autoren auf die Kunstauffassung des Kurators, welcher außereuropäische, zeitgenössische Kunst nicht mit dem klassischen kunsthistorischen Blick betrachtet wissen will. Martin beabsichtigt eine gleichwertige Betrachtung nicht-europäischer Kunst (Dichter 2001: 90), die den Bewertungsrahmen nicht-westlicher Künstler akzeptiert und achtet, wobei sich eine Referenzebene der ausgestellten Altäre im religiösen Kontext verortet (www: PEK; M.H. 2001). In den Inhalten der Artikel und Berichte spiegelt sich die Zerrissenheit, welche für die gesamte Diskussion und Rezeption der Ausstellung kennzeichnend ist: Der Versuch Martins, die Abgrenzung von Kunstgeschichte und Ethnologie durchlässig zu machen (Leske 2001, vgl. www: Leske 2001), hatte die Verwirrung der Betrachter zufolge, die sich in einem Kunstmuseum mit Kunstobjekten konfrontiert sahen, welche durch ihre Herkunft und den Ansatz der Kontextualisierung den Gedanken aufkommen ließen, ob nicht doch ethnografische Objekte ausgestellt wurden.

4.4.1 Kunst als Referenzsystem

Der Versuch, die zentralen Aussagen der Düsseldorfer Ausstellung *altaere – kunst zum niederknien* zu formulieren, kreist um die zentrale Frage, ob der Schwerpunkt auf der Präsentation von Kunst oder der Präsentation von Ethnografika liegt, resp. welche Bedeutung den ethnografischen Aspekten beigemessen wird. Dabei sieht man sich zudem mit der Problematik konfrontiert, dass es sich hier um religiöse Objekte handelt. Welche inhaltlichen Informationen den Besucherinnen zugänglich gemacht werden und welche Inhalte speziell über den hier sog. mexikanischen Totenaltar zur Verfügung stehen bildet ein weiterer Fragenkomplex, dem ich mich im Folgenden widme.

Durch die erste Annäherung an die Ausstellung über die museale Institution des Kunstepalastes wird bereits die Erwartung der Präsentation von Kunst geweckt, auch der Titel der Ausstellung enthält die Bezeichnung Kunst – *kunst zum niederknien*. Die Museumsarchitektur ist geprägt durch weite Räume, weiße Wände sowie einer Lichtgebung durch Deckenlicht und lässt damit an die *white cube*-Präsentation denken, deren vermeintlich als neutral angenommene Ausstellungsumgebung einen unbeeinflussbaren, nicht prägenden Rahmen für die Darstellung der Kunstwerke abgeben sollte. Auch die sehr begrenzte Anzahl der Exponate im Verhältnis zur Raumfläche findet sich hier wieder, ebenso wie die Nennung der Künstler, was als typisches Merkmal von Kunstausstellungen, jedoch als bislang weitgehend unüblich in ethnografischen Ausstellungen gilt. Die direkten Aussagen des Kurators, Jean-Hubert Martins, dass Kunst als Referenzsystem für die Installationen diene (2001a: 11), dass deren ästhetische Aussagekraft somit zentrale Bedeutung erhalte, erschließen sich lediglich dem Katalogleser, geben der Ausstellungsbesucherin jedoch keinen Hinweis auf die als dominierend beabsichtigte Rolle der Kunst.

Dies ist jedoch nur ein Teil der Wahrheit, wenn man eine weitere Aussage Martins mit einbezieht; er beruft sich weiterhin auf die Funktion und den Gebrauch, welche anhand der ausgestellten Gegenstände thematisiert werden (ebd.). Die Art und Weise der Umsetzung dieser funktionalen Inhalte geschieht durch Objekttafeln und Videosequenzen. Leider war der genaue Wortlaut der Beschreibungen nicht mehr nachzuvollziehen, sie enthielten jedoch Hinweise auf die originäre Funktion, womit sie, ebenso wie die Videosequenzen, als kontextualisierendes Begleitinstrument fungierten. Der dadurch vermittelte religiöse Kontext der Funktion und der religiösen Bedeutung sollte auf den originären Kontext verweisen, schien jedoch ebenfalls den Gebrauchswert rekonstruieren zu wollen, so dass die Funktion und der Gebrauch auch im musealen Kontext möglich werden sollten. Die in Kunstmuseen übliche Praxis, funktionale Objekte in Ausstellungen zu dekontextualisieren, wurde hier teilweise zu "re-funktionalisieren" versucht. Das Ziel bestand darin, einen Handlungsrahmen herzustellen – der nicht derselbe sein konnte wie der, dem die Dinge entstammen, aber – durch den ein Gebrauchskontext etabliert werden sollte, in welchem die ehemals im

originären Kontext durchgeführten Handlungen ebenfalls möglich wurden. Die im Verlauf der Ausstellungseröffnung teilweise durchgeführten Weihezeremonien von Priestern oder Schamanen (Til 2004⁸¹) geben Hinweise bezüglich dieser Intention.

Der Ansatz der Vermittlung des kontextualistischen Hintergrundes steht im Gegensatz zu einer formalästhetischen Kunstpräsentation und widerspricht offenbar der der Kunst eigenen, dekontextualisierten Präsentationsweise und wirkt den hier beigefügten erläuternden Elementen zu Funktion und religiösen Hintergründen entgegen. Der Kurator hat sich selbst zu dieser Problematik geäußert: Seine Absicht bestand darin, zeitgenössischer, nichtwestlicher Kunst einen Raum zu geben, der dieser meist verweigert wird. Er möchte außereuropäische Kunstobjekte europäischen entsprechend gleichwertig behandeln und sie bewusst ihrer Eigenschaft gemäß als Kunst präsentieren (Martin 2001a: 10). Martin scheint das Phänomen, nichtwestliche Kunst als Ethnografika zu behandeln und darzustellen, auszuklammern, vielmehr geht es ihm darum, dass und weshalb ethnografische Volkskunst und außereuropäisches Kunsthandwerk häufig der Kunst untergeordnet werden. Gründe dafür sieht er darin, dass man sich nicht eingehend genug mit den hintergründigen komplexen Einstellungen befasst und somit ein Verständnis der Vorstellungen, die sich im Objekt manifestieren, nicht erreicht werden kann. Generell kann das Phänomen Kunst sehr unterschiedlichen Vorstellungen unterliegen, die zu verstehen die Voraussetzungen dafür bilden, dass außereuropäische Kunstgegenstände Zugang zu Kunstmuseen erhalten. Ein Merkmal dafür wird mit der Signatur des Künstlers angesprochen, welche dem europäischen Maßstab entsprechend nicht fehlen darf, da die Individualität und persönliche Erfahrung der Künstlerin als entscheidend für die Gestaltung des Werkes gilt.

Auf die Frage, warum der Kontext in der Präsentation als relevant erscheint, wo das Gezeigte doch ohnehin aus seinem ehemaligen Kontext entfernt wurde und dieser auch durch Texttafeln nicht ersetzt und wiederhergestellt werden könne, weist Martin auf den Charakter der Installationen hin; die Altäre wurden von Künstlern geschaffen, rücken den Künstler als Person jedoch in den Hintergrund, um im Gegenzug das religiöse Werk, auch das religiöse Regelwerk, welches die Gestaltung dominiert, zu betonen. Es ergeben sich zwei Ebenen: Die Einzelobjekte, die im Arrangement des Altars gezeigt werden und dadurch nicht mehr als einzelne Kunstwerke wahrgenommen werden, nehmen im Ensemble ihren Platz ein, im Kontext des Altars. Zum Zweiten soll der Gesamtinstallation des Altars neben seiner ästhetischen Wirkung und der durch den musealen Rahmen vorgegebenen Interpretation die Intention des Werkes zur Seite gestellt werden.

“Die Museumsprofis wissen, wie oft die Formen und ihre ständige Neuinterpretation den Sieg über die Intentionen davontragen – sodass es nicht ganz sinnlos erscheinen mag, diese wesentlichen Fragen [zur semantischen Mehrdeutigkeit der Werke] mithilfe dieser Ausstellung vollständiger Ensembles zu stellen”. (Martin 2001a: 14)

Dies erinnert an das Konzept szenischer Ausstellungstechnik, die den Blick weniger auf einzelne Objekte als auf die Gesamtkonstellation richtet. Hierbei werden die Szenen durch die Gesamtinstallation konstituiert, individuelle Objekte werden austauschbar. Auch hier wird die Wahrnehmung durch das Ensemble geleitet, das Arrangement zum eigentlichen Bedeutungsträger. Dieser Bedeutung scheint Martin die kontextualisierenden Mittel der Texttafeln sowie Videos zur Seite gestellt zu haben. Was eventuell nicht in ausreichendem Maße betont worden war, ist der fiktive Charakter, der den Anschein des Authentischen, nicht nur durch die Installation der Altäre als kontextbildendes Objektarrangement, sondern auch durch die kontextvermittelnden Informationen, erweckt hatte – der irrealer Charakter bleibt, die Installationen können keine Rekonstruktion von Wirklichkeit sein, sondern bleiben Inszenierungen.

Die Bezeichnung der in dieser Ausstellung präsentierten mexikanischen *ofrenda* wird mit Totenaltar bzw. *altar für die toten* angegeben. Der pyramidenförmige Aufbau enthält eine Vielzahl von Gegenständen, auffällig dabei sind Totenschädel- und Skelettdarstellungen und kunsthandwerkliche Objekte, umrahmt von kleinen Dingen, die sich zu verlieren beginnen unter orangegelben, der Tagetes nachgebildeten Blumen. Generell dominieren leuchtende Farben, neben orange auch pink, violett und Goldtöne, die dem Altar einen bunten, fröhlichen, jedoch ansatzweise kitschigen Ausdruck verleihen. Hier wird deutlich, wie die einzelnen Gegenstände ihre eigenständige, spezifische Charakteristik verlieren und im Gesamtarrangement aufgehen.

Da ich auf die im Katalog zur Verfügung stehenden Daten beschränkt bin, kann ich mich lediglich auf die hier zur Verfügung stehenden Informationen beziehen. Der Artikel von Lourdes Almeida, die für den Aufbau verantwortlich zeichnet, beschreibt, dass der Altar für die zurückkehrenden Verstorbenen errichtet wird und in diesem Falle den unbekanntem Künstlern gewidmet sei. Ein Zusammenhang mit den *días de muertos* wird in ihrer Darstellung nicht deutlich. Sie stellt jedoch die verwendeten Einzelobjekte dar, wobei sie sowohl Kunsthandwerk als auch Opfertgaben anspricht und Hinweise gibt auf deren inhärente Symbolik (Almeida 2001: 267).

So erfahren die Leserinnen, dass die Totenschädel aus Pappmaché die verschiedenen Künste abbilden, was sich daraus erklärt, dass der Altar Künstlern gewidmet ist, dass die Bienenwachskerzen als Symbol für das menschliche Leben stehen und das Rauschen der Papiergirlanden den Seelen das Finden des Weges zum Altar erleichtert. Bezüglich dieser Objekte werden die Kunsthandwerker namentlich erwähnt. Des Weiteren wird die Endlosigkeit des Bogens als Symbol für Gott genannt, das Grün der Pflanzen, die den Bogen schmücken, als Zeichen der Hoffnung gedeutet, in der Zukunft wieder mit den Verstorbenen zusammen sein zu können. Wasser wird reinigende Funktion zugeschrieben und das Salz soll dem Prozess der Verwesung entgegenwirken. Es entsteht der Eindruck, dass die Erläuterung der Funktion einzelner Dinge und deren Bedeutung im Gesamtgefüge des Altars der Künstlerin

ein wichtiges Anliegen gewesen war.

Auch wenn die hier gegebenen Erklärungen, z.B. was die Bedeutung des Salzes betrifft, sich nicht mit dem decken, was mir an Erläuterungen in Mexiko zugänglich gemacht wurde, so sind es die Ansichten von Lourdes Almeida, die hier zum Ausdruck kommen. Die Beschreibung der Einzelobjekte wird insofern nachvollziehbar, als damit einer vermeintlichen Zufälligkeit der Zusammenstellung entgegengewirkt wird – wenn auch das gesamte Ensemble als Einheit bzw. der Altar als besonderer Ort gilt, an dem die Normen und Regeln des alltäglichen Verständnisses nach dem Versuch einer Definition von Peltier außer Kraft gesetzt sind, um sich dadurch einem neuen, einem anderen Zugang zu öffnen und so die Verbindung zu schaffen zu Schutzmächten, Gottheiten oder Geistwesen (Peltier 2001: 18). Parallel dazu bildet der Katalogartikel von Vera (2001: 244-247) eine Ergänzung, indem hier die Erläuterungen der Einzelobjekte von Almeida in einen umfassenden, religiösen und historischen, Kontext gestellt werden.

Entscheidend, und sich auf den konzeptionellen Rahmen der Ausstellung beziehend, ist jedoch hier der am Ende von Almeida gegebene Hinweis auf den funktionalen Gehalt des Altars, darauf, dass die Besucher den Altar für sich selbst nutzen können, um Andacht zu halten, um ihren Verstorbenen zu gedenken, um zu beten.

“Die Besucher können sich setzen und sind eingeladen, Andacht zu halten und bei ihrer Betrachtung sogar zu beten, eine Form der Teilnahme an diesem Totenaltar.” (Almeida 2001: 267)

Dies bestärkt die bereits erwähnte Intention Martins nach Rekontextualisierung bzw. Refunktionalisierung des Gebrauchswertes des Altars und deutet auf die Möglichkeit der Teilnahme hin, die ebenfalls der Absicht Almeidas entspricht.

Bei dem Versuch einer Antwort auf die eingangs gestellte Frage, ob die ausgestellten Arrangements dem Bereich der Kunst oder der Ethnografika zuzurechnen sind, fällt eine Antwort nach wie vor schwer. Es drängt sich eher eine weitere Frage auf: Werden die ausgestellten Altäre denn nun als Kunst oder als ethnografische Artefakte präsentiert?

Es müssen hier verschiedene Ebenen unterschieden werden: Die Gesamtinstallation des Altars wird dann zum Kunstobjekt, wenn eine ästhetische Perspektive angesetzt wird, wenn die Künstler als individuell Agierende verstanden werden, die dem Arrangement unter Bezug auf die religiösen Vorgaben ihren individuellen Charakter verleihen, wenn die Art der Präsentation einer objektzentrierten, formalästhetischen Nahe kommt und der entsprechende Ausstellungskontext betrachtet wird. Auf den zweiten Blick werden kontextualisierende Aspekte wahrnehmbar, die der Präsentation im definierten musealen Rahmen eine semantische Ebene hinzufügen, um der Bedeutungsvielfalt der Objektinstallation Rechnung zu tragen. Auf der Objektebene wirkt der Altar als kontextuelles Element, in dem die Objekte,

auch Kunstwerke, zu funktionalen Artefakten werden, die ihren Raum im Ensemble einnehmen, welches sie konstituieren und welches ihren direkten Bezugsrahmen bildet.

Doch weiß der Besucher am Ende, ob er nun mit Kunst oder mit Ethnografika konfrontiert wird? Wenn er sich auf den Kontext, auf die kontextualisierenden Elemente der Installationen einlässt, wie verändert dies die objektzentrierte Wahrnehmung? Kann der Altar dann immer noch für sich wirken, als Kunstobjekt wirken, offen sein für die individuelle Wahrnehmung? Wird dies durch die Kontextinformationen nicht schon unmöglich? Es scheint nicht eindeutig zu sein, welche Relevanz der eigenen ästhetischen Wahrnehmung zugesprochen wird, ob die eigene Wahrnehmung als zentral gilt und eine der semantischen Ebenen begründet oder dem primär ästhetischen Empfinden das Angebot kontextualisierender Informationen zur Seite gestellt wird. Jedoch sind die erklärenden Angaben für den Versuch des Verstehens der religiösen und kulturellen Hintergründe keinesfalls ausreichend, so dass man hier eher von "Kunst im Kontext" oder "szenischer Kunst" ausgehen müsste. Dies würde insofern den Tatsachen entsprechen, als dass die Einzelobjekte, unabhängig davon, ob es sich nun um Kunstwerke oder jegliche Art von Gegenständen handelt, in ihren unmittelbaren Installationskontext, einen Objektkontext im weiteren Sinne, eingegliedert sind.

Der mexikanische *altar für die toten* enthält der Widmung entsprechend selektierte Objekte, bietet den unbekanntenen Künstlern diverse Opfergaben an; es kann lediglich spekuliert werden, ob die generelle Einladung zum Gedenken der Verstorbenen bei allen Personen, mit deren individuellen Biografien, ankommt, oder ob sich diese hauptsächlich unter ästhetischen Aspekten dem Altar annähern.

4.5 Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich

“Bei der Darstellung anderer Existenzformen erscheint der Aspekt der eigenen Kultur von entscheidender Bedeutung.

Abgesehen von didaktischen Fragen [...] ist es sinnvoll, durch einen Kulturvergleich, der auch die eigene Kultur miteinbezieht, den Besucher zu der Einsicht hinzuführen, daß die eigene Lebensform nur eine von vielen möglichen ist, daß – abhängig von verschiedenen Faktoren – die Menschen es zu verschiedenen Möglichkeiten der Lebensführung gebracht haben und damit auch leben können.

In einem Kulturvergleich mit bereits Bekanntem kann dem vermeintlich 'Fremden' viel seines 'Exotischen', seines Unverständlichen genommen und können Gleichheit und Unterschiede in der Verwirklichung bestimmter kultureller 'Ideen' deutlicher gemacht werden.” (Pfeil 1978: 147)

Die Ausstellung *Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich* fand im *Museum der Weltkulturen* in Frankfurt statt, welches vor der Umbenennung als Museum für Völkerkunde bekannt war. Eröffnet wurde die Ausstellung am 15.12.1989 und dauerte mit einer 2 1/2 monatigen Verlängerung bis 31.3.1991. Mit über 80 000 Besuchern war diese die erfolgreichste Ausstellung, die im Frankfurter Völkerkundemuseum bislang gezeigt wurde (Thiel 2004: 185). Die Idee zur Ausstellung stammte aus der Feder von Josef Franz Thiel, mit der Umsetzung wurde Maria Susana Cipolletti beauftragt, die zu dieser Zeit als freie Mitarbeiterin am Völkerkundemuseum tätig war. Bereits im Einladungstext, der anlässlich der Eröffnung versandt wurde, war Bezug genommen worden auf den Titel und gleichzeitig den Inhalt der Ausstellung:

“Für Hinterbliebene ist der Tod einer geliebten Person ein langsamer, oft langwieriger Abschied, der nicht mit dem Begräbnis endet. Und auch der Tote selbst vollzieht nach dem Verständnis vieler Menschen aus den unterschiedlichsten Kulturen einen langsamen Abschied.”⁸²

Institutioneller Rahmen

Das 1904 gegründete *Museum der Weltkulturen* versteht sich als Ort der Annäherung, als Begegnungsstätte verschiedener Kulturen. Die Zielsetzung betont ausdrücklich den Anspruch der Akzeptanz des kulturell Fremden und “das Verständnis für fremde Kulturen in der heutigen Zeit” (www: Frankfurt Online). Schon hier wird auf Aktuelles Bezug genommen; dies spiegelt sich auch in den Sammlungsschwerpunkten, die neben außereuropäischen Alltagsobjekten und religiösen Gegenständen einen weiteren Fokus auf zeitgenössische nicht-westliche Kunst richten. Diese Werke werden in der 1997 als Teil des Museums eröffneten *Galerie 37* gezeigt, welche speziell Einblicke in die zeitgenössische außereuropäische Kunstszene gibt.

Zum Zeitpunkt der Ausstellung *Langsamer Abschied* war Josef Franz Thiel Museumsdirektor. Ihm war es ein Bestreben, Themen wissenschaftlich aufzuarbeiten, auch aktuelle Forschungsergebnisse miteinzubeziehen und für ein nicht-ethnologisches Publikum verständlich zu präsentieren. Bei der Themenwahl legte er Wert darauf, dass die Besucher Anknüpfungspunkte finden konnten, die auch für sie von Relevanz waren (Thiel 2004: 184f.).

Art der Ausstellung

Durch die räumlichen Gegebenheiten werden im Frankfurter Museum stets wechselnde Sonderausstellungen gezeigt. Die hier dokumentierte Ausstellung *Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich* weist bereits im Titel wörtlich auf den kulturvergleichenden Inhalt hin, dabei war die Vermittlung ethnologischer und religionswissenschaftlicher Aspekte zentrales Anliegen. Ein entscheidender Punkt dieser themenzentrierten, kulturvergleichenden Ausstellung bestand darin, die eigene Gesellschaft miteinzubeziehen, um mit

der Reflexion des Fremden die Wahrnehmung der eigenen kulturellen Vorstellungen und Handlungsweisen zu überdenken (Gross; Zekorn 1991: 9).

Intention

Die Ausstellung zeigte im interkulturellen Vergleich einiger ethnischer Gruppen Asiens, Afrikas, Lateinamerikas und der Südsee verschiedene Vorstellungen zu Tod und Sterben und vermittelte in Grundzügen, welche Unterschiede die Einstellung zu Tod und Jenseits in den gezeigten Gemeinschaften ausmachen.

Die museale Darstellung thematisierte, dass der Umgang mit dem Tod sehr unterschiedliche Formen angenommen hat, dass Weltbilder und Vorstellungen die Verhaltensweisen prägen und sich entsprechend verschiedene Totenrituale gebildet haben. Diese dienen alle dem Ziel, den Sterbenden zu helfen, ihren Weg ins Jenseits zu finden und den Zurückbleibenden den Abschiedsschmerz zu erleichtern. Die Antworten auf die Frage, was der Tod sei, sollten aufgeworfen und auf unsere eigene Kultur bezogen werden, auf unseren eigenen Umgang mit Tod, Sterben und der Vorstellung, was nach dem Tode geschehen wird.

“Die Ausstellung hatte eine klare Botschaft: Geschmückte Ahnenschädel, Totenschiffe, Särge in Tiergestalt wie auch Wegkarten ins Jenseits verdeutlichen, dass kein Volk auf der Welt sich damit abfindet, dass der Tod das Ende alles Lebens sei.” (Kroeber-Wolf 2004: 258)

Der Bezug zu unserer eigenen Kultur war ein wichtiger Inhalt der Ausstellungsintention. Die Tatsache, dass in den verschiedenen Gemeinschaften auf andere und sehr unterschiedliche Art und Weise auf Tod und Abschied reagiert wird, sollte in Beziehung gesetzt werden zur eigenen Kultur. Dabei wurde ersichtlich, dass die Auseinandersetzung mit Tod in unserer Gesellschaft weitmöglichst vermieden wird, aus dem Alltag und möglichst dem Bewusstsein verdrängt wird.⁸³ Die Ausstellung beabsichtigte damit eine Auseinandersetzung mit dem Thema Tod, Sterben und Jenseits und gab ihm einen öffentlichen Raum. Josef Franz Thiel fasste dies wie folgt zusammen:

“Vielleicht bietet gerade der Besuch unserer Ausstellung oder die Lektüre des Katalogs Anlaß und Gelegenheit, über sich und seine Kultur kritisch nachzudenken. Das ‘Woher – Wohin?’ begleitet jedes Volk und jeden Menschen.” (Thiel 1989: 6)

Objekte

Die ausgestellten außereuropäischen Objekte entstammten verschiedenen Gemeinschaften aus Indonesien und Australien, aus Ozeanien, Ghana, Mexiko und Südamerika. Zudem waren verschiedene europäische Gegenstände zu sehen.

Ein Kriterium zur Auswahl findet sich in der Aussage Cipollettis, die konstatierte, dass einige Ethnien durchaus vielfältige Todesvorstellungen besitzen, jedoch kaum spezifische

Gegenstände bei der Umsetzung der Bestattung Verwendung finden (Cipolletti 1989a: 12). Bei der Auswahl der Objekte wurde keine bestimmte Sammlung zu Grunde gelegt, die Gegenstände wurden aus 12 verschiedenen Museen zusammengetragen, davon waren lediglich etwa ein Drittel der Artefakte aus den Beständen des Frankfurter Museums. Bei den präsentierten Gegenständen handelte es sich u.a. um Särge, Sargmodelle und Ahnenfiguren. Zudem waren Grabpfosten, Schnitzereien, Tanzmasken, Totenschiffe, Jenseitskarten, Rindenmalereien sowie Skelettdarstellungen der Besichtigung zugänglich.

Ich stelle hier Objekte, welche die mexikanischen Vorstellungen verdeutlichen, im Besonderen heraus: Anhand der Abbildungen im Ausstellungskatalog waren drei mexikanische Tonfiguren ausgestellt: eine olmekische, welche zur Hälfte menschlich, zur anderen Hälfte als Skelett dargestellt wird, die Replik eines Gesichtes, welches sich in drei Stufen von dem Antlitz eines jungen Menschen in ein Skelett wandelt sowie ein Kerzenständer, der eine Skelettfigur abbildet (Cipolletti 1989a: 203, 207, 210). Zwei weitere Objektgruppen entstammten dem mexikanischen Kontext: der Aufbau einer mexikanischen *ofrenda*, eines Gabentisches, und in einer Vitrine zusammengefügte Skelettdarstellungen und Totenschädel, auf den Abbildungen 4.13 und 4.14 sind beide Objektgruppen wiedergegeben.



Abbildung 4.13: Aufbau eines mexikanischen Gabentisches,
Foto: Maria Obermaier, *Museum der Weltkulturen*

Auf der mexikanischen *ofrenda* lassen sich verschiedene Dinge erkennen: Ein Tisch, der mit einem weißen Tischtuch bedeckt ist, trägt einen Obstkorb, eine Schüssel mit der Nachbildung eines gebratenen Hähnchens sowie Tortillas, dazu Getränke wie Coca Cola und Tequila. Des Weiteren finden sich eine Schale, ein Teller und eine Tasse, dabei ist zu vermuten, dass eines der Gefäße Wasser enthält. Zigaretten, zwei *copaleros*, Weihrauchgefäße, ein bemalter Kerzenständer aus Ton und die Figur eines Heiligen stehen ebenfalls auf dem Gabentisch, weitere Heiligenabbildungen hängen an der dahinter aufragenden Stellwand. Blumensträuße aus Kunstblumen, die als Gladiolen und Tagetes erkennbar sind, finden sich

sowohl auf dem Gabentisch als auch neben weiteren Obstkörben und *veladoras* auf dem Boden davor. Girlanden aus Tagetes umrahmen zudem die *ofrenda*, womit der Farbe gelborange eine dominierende Stellung zukommt.

Die zweite Objektgruppe ist in einer großen würfelförmigen Vitrine zusammengefasst und enthält eine Vielzahl von Totenschädel- und Skelettfiguren: Auffällig sind vor allem annähernd menschengroße Pappmachéfiguren, von denen eine einen Cowboy abbildet und an Fotografien von Pancho Villa erinnert. Eine weitere ähnelt der *Catrina*, wie sie von José Guadalupe Posada illustriert wurde, hier jedoch dem Gemälde von Diego Rivera, *Traum eines Sonntagnachmittags im Alameda-Park*, nachempfunden ist. Dies lässt sich an der gefiederten Schlange erkennen, welche sie als Schal um den Hals trägt. Eingerahmt wird diese *Catrina*-Darstellung von einem Figurenpaar, wovon die männliche Figur einen Anzug, die weibliche einen Rock trägt. Dazu kommen kleine und größere verzierte *calaveras* aus Zucker und eine Vielzahl von Tonfiguren, welche zum Teil Musikern nachempfunden sind. Erkennbar sind des Weiteren ein bemalter Lebensbaum und ein Kerzenständer aus Ton sowie an Gespenster erinnernde Skelett-Marionetten, die von der Vitrinendecke herabhängen. Plastikschädel und eine Plastikmaske, die eher dem amerikanischen Halloween-Fest zuzurechnen sind, runden den Eindruck ab.



Abbildung 4.14: Ansicht der Vitrine mit mexikanischen *calaveras* und *Catrin*as
Foto: Maria Obermaier, *Museum der Weltkulturen*

Laut der Aussage von Kroeber-Wolf wurden die Vitrinenobjekte speziell für die Ausstellung vor Ort in Mexiko erworben (Kroeber-Wolf 2005⁸⁴).

Präsentationsweise

Im Folgenden gehe ich etwas näher auf die Raumaufteilung sowie die Museografie im Allgemeinen ein, soweit sie sich mir anhand des vorhandenen Materials erschlossen hat. Zekorn äußerte sich über die räumliche Gliederung der Ausstellung folgendermaßen:

“In Form eines Rundgangs dokumentierte sie mit Objekten, Fotos und Text-

tafeln, wie Menschen in Indonesien, Ozeanien, Afrika und Lateinamerika sich dem Ende des Lebens stellen. Europäische Totenbräuche wurden im letzten Raum der Ausstellung den außereuropäischen gegenübergestellt.” (Gross; Zekorn 1991: 9)

Dieser einleitenden inhaltlichen Aussage stelle ich eine ebenso prägnante Anmerkung zur Seite, welche sich auf das gestalterische Konzept bezieht. Auf die zeitliche Dimension werde ich gesondert eingehen.

“Von Aufbau und Design her handelte es sich um eine durchaus konventionelle ethnologische Ausstellung ihrer Zeit.” (Kroeber-Wolf 2004: 258)

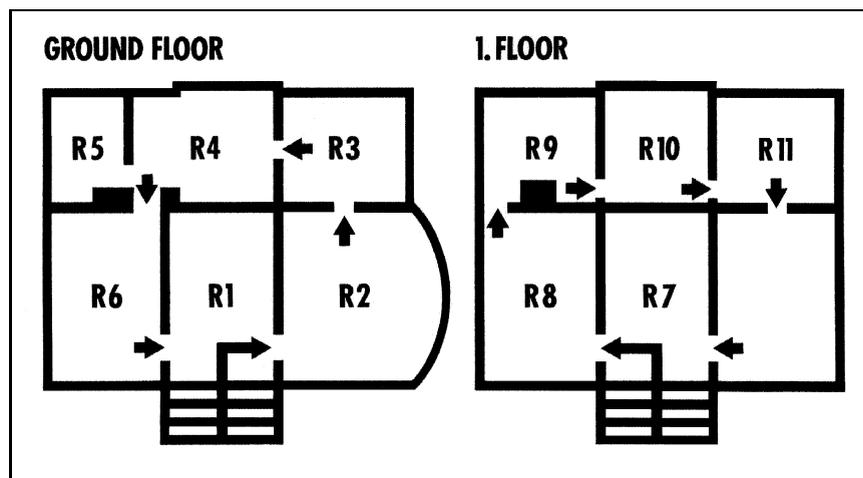


Abbildung 4.15: Räumliche Aufteilung der Frankfurter Ausstellung (Cipolletti 1989b: 3)

Wie schon der Skizze zu entnehmen ist, war die Ausstellung auf 12 Räume verteilt, die sich auf das Erdgeschoss und das erste Obergeschoss ausdehnten. Die hier verkürzt aufgeführten Beschreibungen finden sich in Cipolletti (1989a) und Zekorn; Gross (1991b).

– Im 1. Raum befanden sich neben der Kasse, dem Eingangsbereich und einer Landkarte, welche die repräsentierten Ethnien geografisch verortet, der Nachbau einer Felswand aus Pappmaché mit Tau-Tau-Figuren der Toraja aus Sulawesi; diese Figuren verweisen auf die Seele der Verstorbenen.

– Der 2. Raum definierte Grundlegende Ausstellungsinhalte wie z.B. Tod- und Jenseitsbegriffe. Zwei unterschiedliche Bestattungsformen der Toraja wurden im Anschluss daran erklärt und illustriert (vgl. Abb. in Gross 1991: 68), dazu waren von der indonesischen Insel Buton Grabpfeiler aufgestellt, die als Wohnsitz der Seele gelten.

– Im 3. Raum wurde die indonesische Gemeinschaft der Ngaju Dajak, Kalimantan, dargestellt, welche Wegkarten ins Jenseits benutzen, um der Seele den Weg zu weisen. Weiterhin waren mit Totenschiffen bemalte Seelenbretter, die für eine gewisse Zeit die Seelen aufnehmen sollen und Hampatong-Figuren, die als Sklavenfiguren fungieren und den Adligen ins Jenseits folgen sollten, ausgestellt.

- Ein weiterer 4. Raum nahm Objekte verschiedener Batak-Gruppen der indonesischen Insel Sumatra auf; die Beschreibungen unterschieden zwischen Primär- und Sekundärbestattungen, zeigten anhand eines Totenschiffes und einer Si gale gale-Figur vergangene, durch die Illustration moderner Grabmonumente gegenwärtige Bestattungspraktiken auf.
- Eine Ton-Dia-Show lief im 5. Raum und gab den Besuchern Gelegenheit, Totenklagen verschiedener Epochen und Regionen zu hören, dazu wurden Friedhofsaufnahmen gezeigt.
- Der 6. Raum des Erdgeschosses war Australien und Papua Neuguinea gewidmet, dazu wurden 5 Rindenbilder aus dem australischen Arnhemland abgebildet, welche den Weg der Seele beschreiben. Stellvertretend für die Region Neuirland, Papua Neuguinea wurde ein Pavillon mit Malangan-Figuren (vgl. Abb. in: Zekorn 1991a: 24), welche im Zentrum des Totenfestes stehen, errichtet. Gegenüber des Pavillons waren weitere neuirländische Figuren und Masken in einer Vitrine zu sehen.
- Raum 7 befindet sich bereits im Obergeschoss, wo man nach dem Aufgang zwei Särgen aus Ghana, in Adler- und Fischform, gegenübersteht. Im hinteren Teil des Raumes sind äthiopische Konso- und Gato-Figuren aufgestellt, Ersterer verweisen auf Details aus dem Leben des Verstorbenen, Letztere stehen auf den Grabstätten und versinnbildlichen den sozialen Status.
- Im 8. Raum wurden die schon ausführlich beschriebenen Objektgruppen der *ofrenda* sowie der Vitrine mit Skelett- und Schädelfiguren präsentiert:

“Hier war die *Inszenierung eines Gabentisches* zu sehen, wie ihn mexikanische Familien am Totengedenktage aufstellen.” (Zekorn 1991a: 26)

“... gegenüber eine Vitrine mit Spielzeug, Süßigkeiten und Dekorationsgegenständen, alle speziell für Allerseelen. Das für mitteleuropäische Augen Befremdliche an diesen Objekten ist die Wahl der Motive: Totenschädel und Skelette.” (Gross 1991: 73)

In den Wandtexten wurde ein Ausschnitt des Gemäldes von Diego Rivera abgebildet und verweist so auf die Symbolik der *Catrina*, die in der Vitrine aufgestellt war. Daran schlossen sich unmittelbar Wollbilder der mexikanischen Huichol an, die Jenseitsreisen abbildeten.

- In Raum 9 hingen Bilder, welche die Seelenreise der Cuna, Panama, ins Jenseits dokumentierten; an der Aufreihung der Grabbeigaben der Secoya, Peru und Ecuador, sollte demonstriert werden, was Verstorbene im Jenseits benötigen.
- Der 10. Raum zeigte südamerikanische Artefakte, darunter peruanische Tongefäße, Totenspiele aus Ecuador, welche während der Totenwache gespielt werden, als auch Gegenstände, die dem aktuellen Phänomen des San La Muerte zuzuschreiben sind.
- Im letzten Raum wurde auf den europäischen Raum eingegangen: Hierzu wurden historische Totentanzdarstellungen, Memento mori-Figuren und Grabkreuze ausgestellt. Ebenso wurden auf einer Kritiktafel Bemerkungen der Besucher dokumentiert, die von Kroeber-Wolf (1991: 50-53) nach dem Ende der Ausstellung zusammengefasst publiziert wurden.

Durch die geringe Anzahl der zur Verfügung stehenden Ausschnitte der gestalterischen Umsetzung und Beschriftung können keine Ausstellungstexte und Objektlabels wiedergegeben werden, es wurde jedoch deutlich, dass aneinandergereihte Stellwände eine Vielzahl von Texten und illustrativem Fotomaterial trugen.

Textliche Dokumentation

Bestandteil des vorhandenen Dokumentationsmaterials sind der zur Ausstellung erschienene gleichnamige Ausstellungskatalog sowie weitere begleitende Publikationen.

Der 320 Seiten umfassende Katalog war der Raumaufteilung entsprechend gegliedert und versuchte, viele der präsentierten Objekte in den jeweiligen kulturellen Kontext einzu binden und so die Vorstellungen von Tod und Jenseits und die Handlungsweisen, die mit den Objekten korrelieren, verstehbar zu machen.

Begleitende Publikationen, die im Museum entstanden, waren etwa ein für Kinder herausgegebener Katalog der Reihe *Rotes Fädchen zur Ausstellung*, dabei wurden die Inhalte des Kataloges und damit der Ausstellung reich illustriert in verkürzter Form und sprachlich vereinfacht vermittelt.

Nach der Beendigung der Ausstellung erschien in der vom Museum herausgegebenen Reihe *Interim* eine weitere Publikation, in welcher die Erfahrungen mit der Ausstellung beschrieben wurden und mit einem kritischen Blick Verbesserungsmöglichkeiten aufgezeigt sowie Reaktionen der Öffentlichkeit zusammenfassend dokumentiert wurden. In einem Schlusswort wurden die Inhalte, Absichten und Reaktionen der Ausstellung wie folgt dargestellt:

“Die Ausstellung zeigt fast idealtypisch, welchen gesellschaftlichen Stellenwert themenzentrierte Ausstellungen von Völkerkundemuseen haben können: Durch das angebotene Vergleichsmaterial aus anderen Kulturen können sie gesellschaftliche Diskussionen anregen und bereichern, und sei es auch nur im regional begrenzten Einzugsbereich eines Museums.

Die Besucher akzeptierten das Museum als ein neutrales Forum für die Auseinandersetzung mit einem Thema, dem nur selten der öffentliche Diskurs gilt. Daß im Focus der Betrachtung nicht der eigene Umgang mit Tod, sondern der ‘fremde Tod’ stand, schien vielen Besuchern den Zugang zum Thema zu erleichtern. Viele Besucher empfanden es als tröstlich, daß in traditionellen Gesellschaften Tod und Trauer selbstverständlich ins Leben einbezogen werden. Vor allem die lustigen Elemente des Herangehens wie beim mexikanischen Allerseelenfest wurden als hilfreich und entlastend bei der Bewältigung eigener schmerzlicher Erfahrungen aufgenommen.” (Zekorn; Gross 1991a: 85f.)

Die Beiträge, die im Rahmenprogramm der Ausstellung als Vortragszyklus stattfanden, wurden von Museumsleiter Thiel ebenfalls gesondert veröffentlicht. Thematisiert wurden in dieser Reihe durch je wechselnde Referenten Todes- und Jenseitsvorstellungen verschiedener ethnischer Gruppen. Weitere Vortragsveranstaltungen fanden in der Reihe *Im Schnittpunkt*

des Lebens. Gedanken und Erfahrungen zu Sterben und Tod statt, hier berichteten 12 Referenten über 9 Abende verteilt über den in unserer eigenen Gesellschaft vorherrschenden Umgang mit Sterben und Tod (Pilger-Strohl 1990: 28). Ethnografische Filme bildeten parallel dazu weitere Veranstaltungspunkte; dazu kamen eine Vielzahl von Ausstellungsführungen.

Referenzierung

Die Darstellung und Besprechung der Ausstellung in der Presse war eines der Themen, welches ebenfalls in der Publikation des Museums zum Tragen kam. Dabei wurde zwischen vier Themen unterschieden, die in Presseartikeln hervortraten: Der Hinweis auf einen tabuisierten Umgang mit Tod in unserer eigenen Gesellschaft, eine idealisierte Betrachtung des vermeintlich besseren Umganges mit Tod in anderen Gesellschaften, der Aspekt des exotisch Fremden und das emotionale Moment, durch welches die Mehrzahl der Besucher angesprochen wurde (Zekorn 1991b: 59). Kroeber-Wolf zufolge veränderte sich die Berichterstattung im Laufe der Ausstellung (Kroeber-Wolf 2005⁸⁵) und wurde zunehmend persönlicher und emotionaler. Der Schwerpunkt schien anfangs auf dem überraschenden Erfolg der Ausstellung zu liegen: "Erstmals war es in diesem Hause erforderlich, die Türen während der Besuchszeiten wegen Überfüllung zu schließen" (www: Blumenthal-Barby; Özkan). Später waren vermehrt Beiträge zu finden, die das Thema Tod aufgriffen und den Tabu-Charakter hervorhoben: Entweder um einen Gegensatz zu schaffen zwischen dem eigenen Umgang mit dem weitgehend vermiedenen Todesthema und dem Umgang mit Tod und Sterben in anderen Kulturen oder um die Fragen aufzugreifen, welche Todes- und Jenseitsvorstellungen existieren und was diese beinhalten, meist um auf diesem Wege wiederum den Bogen zu schlagen zu eigenen Glaubensinhalten.⁸⁶

4.5.1 Tabuthema Tod im Spiegel eigener Vorstellungen

Die kulturvergleichende Ausstellung *Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich* stellte anhand einer Auswahl verschiedener Kulturen den Umgang mit Tod und dem Leben danach dar. Die Inhalte bezogen sich sowohl auf die Vorstellung, welches Schicksal den Verstorbenen zuteil wird, als auch auf die Reaktionen und Handlungsweisen der Hinterbliebenen. Dies nicht nur anhand fremder Kulturen darzustellen, sondern auch der eigenen Praxis gegenüberzustellen, war eines der zentralen Anliegen.

Die kulturvergleichende und thematische Ausrichtung der Ausstellung war programmatisch für das Frankfurter Völkerkundemuseum der 1970er und 1980er Jahre. Das Erbe der Studentenrevolte der 1960er Jahre hinterließ in dem damals historisch ausgerichteten Völkerkundemuseen eine Diskussion darüber, dass die Gegenwart und gegenwärtige Probleme in Ausstellungen ausgeklammert würden. Im Zuge dessen begann die Bildungsfunktion im Frankfurter Museum an Relevanz zu gewinnen (Kroeber-Wolf 2004: 253). In den 1980er Jahren kam dazu eine ästhetische Komponente, wodurch die Informationen nicht nur ästhe-

tisch präsentiert, sondern auch unterhaltend vermittelt werden sollten. Doch verstand sich das Museum nach wie vor als Informationszentrum für außereuropäische Kulturen, das die Besucher auch mit ihrer eigenen Gesellschaft konfrontieren wollte (Kroeber-Wolf 2004: 255).

Vor diesem Hintergrund ist die hier zentrale Ausstellung zu sehen, welche im Kontext der unterschiedlichen Kulturen das Thema Tod und Jenseits darstellte und den Besucher mit seiner eigenen Einstellung konfrontierte. Kroeber-Wolf beschrieb die Ausstellungsumsetzung als konventionell und sah das Ungewöhnliche in der Thematik, welches sich mit der Frage nach dem Sinn des Lebens und des Todes befasste und Antworten darauf sowohl im Zusammenhang mit anderen Kulturen als auch der eigenen aufzeigte (Kroeber-Wolf 2004: 258).

Im beschriebenen Rundgang durch die Ausstellungsräume war lediglich einer der 11 Räume Mexiko gewidmet. Anhand der Abbildungen zeigen sich, wie bereits beschrieben, hauptsächlich zwei Objektgruppen: der Gabentisch und die Vitrine. Ein Teil der Stellwände lässt weitere Abbildungen von Gabentischen sowie ein Gemälde von Diego Rivera erkennen. Durch den Bezug auf das Gemälde kann es möglich sein, dass das in der Vitrine als Skelett dargestellte Paar Diego Rivera und Frida Kahlo abbilden sollte.

Die Vitrinengruppe, welche getrennt von der *ofrenda* aufgestellt war, präsentierte mexikanisches Kunsthandwerk. Im Ausstellungskatalog steht erläuternd dazu, dass sich Holzspielzeug und Pappmachéfiguren auf den Hausaltären für die verstorbenen Kinder befanden, jedoch inzwischen durch die Beliebtheit zum ganzjährig hergestellten Kunsthandwerk geworden seien (Cipolletti 1989a: 207f.). Es ist jedoch nicht bekannt, von wem die Objekte geschaffen wurden, woraus ersichtlich wird, dass der künstlerische Aspekt der Objekte und die Personifizierung der Dinge weniger relevant waren als der Hinweis auf die Bedeutung im mexikanischen Kontext. Cipolletti spielte im Katalog auf die Ästhetik der Objekte an, welche dadurch auch die Bedeutung von Kunstobjekten einnehmen könnten, weist diese Intention jedoch für sich zurück, da ihrer Ansicht zufolge ethnografische Objekte der Erläuterung bedürfen (Cipolletti 1989a: 13).

Die Trennung von Kunsthandwerk in der Vitrinenpräsentation und dem Hausaltar halte ich für artifiziell, da die entsprechenden Gegenstände häufig in die *ofrenda* integriert sind: Hier vermitteln die dekontextualisierten Skelettfiguren durch ihre Gruppenanordnung einen fröhlichen, einen witzigen Anblick und erwecken den Eindruck einer ironischen Darstellung des Todes. Zu begründen wäre die Trennung möglicherweise durch konservatorische Gründe, welche eine Präsentation durch die Fragilität der Objekte hinter Glas erforderlich werden ließ. Zudem wurde eine Verbindung der Figuren zu den erwarteten Seelen der Kinder hergestellt, dabei ist es durchaus denkbar, Holzspielzeuge in Altäre für Kinder zu integrieren. Die Angabe jedoch, dass kunsthandwerkliche Objekte diesen Altären zur Unterhaltung und dem Vergnügen der Seelen der verstorbenen Kinder beigefügt werden, kann

aus meinen Erfahrungen nicht bestätigt werden. So wurden die Skelett- und Totenschädelfiguren durch die Präsentation in der Vitrine separiert von dem Gabentisch wahrgenommen, auch wenn sie als Teil dessen hätten fungieren können. Die *ofrenda* hingegen war allgemein gehalten, weder mit Fotografien oder Spielzeugen bestückt und hätte so einer großen Zahl von Personen gewidmet sein können. Ob dies der Absicht der Kuratorin entsprach, ist nicht mehr nachvollziehbar.

Dass die Seelen Verstorbener von ihrem jenseitigen Aufenthaltsort einmal jährlich zu ihren Familienangehörigen zurückkehren, um mit ihnen einen Tag zu verbringen, war offenbar zentrales Merkmal der beabsichtigten Vermittlung. Hier trifft der Ausstellungstitel auch insofern zu, als dass es sich um einen langsamen Abschied handelt, da man dem Verstorbenen jedes Jahr begegnen und die Vorstellung aufrechterhalten kann, dass er doch nicht gänzlich gestorben sei. Jedoch wurde, soweit mir dies ersichtlich war, nicht auf die christlichen Jenseitsvorstellungen verwiesen die doch in Mexiko, wo sich 87% der Bevölkerung zum Christentum bekennen, eine entscheidende Rolle spielen.

Generell schienen die Objekte zur Illustration bestimmter, herausgegriffener Aspekte zu dienen, die im Zusammenhang mit Tod und den Jenseitsvorstellungen der jeweiligen Gemeinschaften standen. Damit wurde auf unbekannte religiöse Glaubensinhalte hingewiesen und auf die damit einhergehenden Bestattungspraktiken eingegangen.

Am Ende, nicht nur des Ausstellungsrundgangs, sondern auch der grundlegenden Intention, stand die Konfrontation mit dem Eigenen. Dabei wurde durch die Dokumentation des Fremden, die Vermittlung meist unbekannter Tatsachen, der Sinn des Lebens, der Ablauf des Sterbens und die Konzepte des Todes in anderen Kulturen angesprochen. Man näherte sich so dem Todesthema langsam an und stand schließlich der eigenen Kultur und damit vertrauten Inhalten gegenüber, reflektierte die Einstellung der eigenen Kultur sowie persönliche Ansichten und Glaubensvorstellungen. Die Ausgangsfrage könnte hier gelautet haben: Was kommt nach dem Leben? oder Was kommt nach dem Tod? Wie gehen wir sowie andere Kulturen mit einem Phänomen um, über das lediglich spekuliert werden kann und zu dem sich in jeder Kultur ein deutlich unterschiedlicher Vorstellungskomplex entwickelt hat? – Entlassen wurden die Besucherinnen mit der Reflexion des Eigenen, dem Bezug zu eigenen Einstellungen und Handlungsweisen, der Gegenüberstellung mit einem tabuisierten Themenbereich, einer sehr persönlichen, emotionalen, evtl. auch schmerzhaften Konfrontation.

Es drängt sich der Eindruck auf, als hätte Pilger-Strohl den Nerv genau getroffen, indem er beschreibt, dass die Ausstellung sich “durch klar und übersichtlich gestaltete Schautafeln und Vitrinen” sowie “durch Nachstellungen originaler Szenen, z.T. auch mit Originalmaterialien” (1990: 28) auszeichnete, und dies die museografische Gestaltungsgrundlage bildete, um die thematischen Inhalte, den unbekanntem kulturellen Umgang mit Tod und Sterben, zu verdeutlichen. Dies unterstreicht die Tatsache, dass das primäre Bestreben dieser thema-

tischen Ausstellung auf der Vermittlung der Inhalte lag und die Objekte der Illustration der Inhalte dienten.

Unter Bezug auf die Aussagen von Thiel aus dem Vorwort des Ausstellungskataloges (Thiel 1989: 6) erschließt sich ein weiterer Aspekt: Thiel konstatiert hier, dass das Nachdenken über die eigene Kultur dazu führen könnte, einer ethnozentristischen Haltung entgegenzuwirken – denn schlussendlich hat die eigene Kultur ebensowenig eine schlüssige Antwort anzubieten und stützt sich ebenfalls auf Vorstellungen. Hierdurch wird der Beschäftigung mit Tod und Jenseits in anderen sowie der eigenen Kultur die didaktische Absicht an die Seite gestellt, die kulturelle Gleichheit zu betonen.

4.6 Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten

“Wir wissen nichts. Das ist alles, was man mit Bestimmtheit über das aussagen kann, was jenseits des Endlichen liegt.” (Ausstellungstext)



Abbildung 4.16: Ausstellungsflyer der Züricher Ausstellung, zeigt *Calaca Apokalyptische Reiter*, *Museum der Kulturen Basel*. Foto: Kathrin Leuenberger

Die nun als letzte zu besprechende Ausstellung mit dem Titel *Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten* fand im Völkerkundemuseum Zürich statt, begann am 1. November 2005 und endete am 26. Februar 2006. Der Allerheiligen-Tag diente als Anlass für die Vernissage, jedoch wurde während der Veranstaltung inhaltlich kein Bezug auf das Datum genommen.

Marion Wettstein, Museumsassistentin im Züricher Museum, zeichnet sich für die kuratorische Arbeit an der Ausstellung verantwortlich, sie realisierte diese Ausstellung mit 13 Studierenden der Völkerkunde. Im Rahmen eines Seminars, angeboten innerhalb der Ethnologie der Universität Zürich, wurde einerseits die Museumsethnologie, andererseits In-

haltliches zum Thema Jenseits erarbeitet und damit die theoretische Basis gelegt zur praktischen Umsetzung, die anschließend während eines Museumspraktikums erfolgte.

Institutioneller Rahmen

Das Völkerkundemuseum Zürich ist als öffentliches universitäres Museum Teil der Züricher Ethnologie, die sich untergliedert in das 1971 neu begründete Ethnologische Seminar und das *Völkerkundemuseum der Universität Zürich*, welches auf die Gründung der *Ethnographischen Sammlung* 1889 zurückgeht (Gerber 1989: 11). Die Lehrgebiete sind zwischen dem Seminar und dem Museum unterteilt, beide gemeinsam beschließen das Lehrangebot. Zu den unmittelbaren Aufgaben des Museums gehören laut Gerber (2000: 102) neben der universitären Lehre und der objektbezogenen wie auch museumsunabhängigen Forschung die Organisation von Veranstaltungen und die außeruniversitäre Bildungsarbeit. Die Besonderheit hierbei liegt in der unmittelbaren Verknüpfung des Museums und des Seminars.

Zudem versteht sich das Völkerkundemuseum als ethnografisches Museum, in welchem die realisierten Ausstellungen stets den kulturellen Kontextbezug suchen. Museumsdirektor und Institutsleiter Michael Oppitz legt Wert darauf, sich dadurch vom *Züricher Museum Rietberg* zu unterscheiden, welches sich als Museum für außereuropäische Kunst versteht und ethnografische Kunst ausstellt. Dahingegen wird im Völkerkundemuseum sehr darauf geachtet, in welcher Art und Weise die Dinge im Rahmen der Ausstellung präsentiert werden (Wettstein 2006⁸⁷).

Art der Ausstellung

Die Ausstellung wurde als temporäre Sonderausstellung konzipiert und war vier Monate lang für das Publikum zugänglich. Dabei basierte die Annäherung an die verschiedenen kulturellen Vorstellungen auf einer gemeinsamen Fragestellung, um im Vergleich das Erkennen von Unterschieden und Ähnlichkeiten ermöglichen zu können. Die Ausstellung hatte somit eine kulturvergleichende Ausrichtung und war gleichzeitig eine Informationsausstellung: Auf der Grundlage der gegebenen Informationen sollte ein Verstehen und dadurch ein Vergleich möglich gemacht werden.

Intention

“Die in der Ausstellung versammelten Objekte aus den verschiedensten Weltgegenden bieten, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, Anregungen und Vergleichsmomente, um in vielleicht ungewohnten Bahnen über das Leben nach dem Tod nachzudenken.” (www: Presstext Jenseitswelten 2005)

Mit dem Ziel die eigene Nach-Todes-Vorstellung zu reflektieren, wurden Objekte aus verschiedenen kulturellen Gemeinschaften ausgestellt, um sich von diesen materiellen Gegenständen ausgehend der entsprechenden Einstellung zu Tod und den damit in Zusammenhang stehenden rituellen Handlungen zu nähern. Damit sollte die thematische Grund-

lage geschaffen werden, sich im Vergleich der persönlichen Haltung bewusst zu werden und die eigenen Handlungsweisen zu hinterfragen.

Objekte

“Die [...] Ausstellung lädt zu einer Expedition um die halbe Welt: nach Asien, in den hohen Norden, in den Nahen Osten, nach Afrika, Nord-, Mittel- und Südamerika. Die einzelnen Exponate, mit Texttafeln erläutert, sind Träger bestimmter Ideen von der Überfahrt der Verstorbenen bis zu ihrer Existenz im Jenseits.” (Schönenberger 2005, vgl. www: Schönenberger 2005)

Von den ausgestellten Objekten bzw. Objektgruppen und damit den verschiedenen Stationen der Ausstellung bezogen sich 8 auf den asiatischen Kontinent, 2 auf Afrika, 4 waren im amerikanischen Kontext zu verorten, worunter auch die mexikanischen Objekte fallen, die hier besondere Beachtung finden werden.

Die gezeigten Artefakte sind zur Mehrzahl der Sammlung des *Völkerkundemuseums der Universität Zürich* entnommen. Daneben gab es Leihgaben aus dem *Nordamerika Native Museum Zürich*, der *Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen* und dem *Museum der Kulturen Basel*, auch Privatpersonen fungierten als Leihgeber von vier weiteren Objekten. In der Gruppe der mexikanischen Objekte fanden sich *Calaca Apokalyptische Reiter*, eine Leihgabe des *Museums der Kulturen Basel* sowie die *Calacas*, die sich in privatem Besitz verschiedener Züricher Leihgeber befinden. Dieser Information aus dem Ausstellungstext fügte Marion Wettstein hinzu, dass es sich bei diesen Leihgebern um Studierende handelt, die dem Museumskurs beigewohnt hatten (Wettstein 2006⁸⁸).



Abbildung 4.17: Vitrine mit *Calacas*, kleinen Skelettfiguren, *Völkerkundemuseum der Universität Zürich*

Die *Calacas*, Skelettfiguren-Gruppen, machen einen Teil der mexikanischen Ausstellungsobjekte aus. Der Ausstellungstafel ist zu entnehmen, dass diese Kästchen als schmü-

ckende Beigabe auf dem Hausaltar zu finden sind, wie er zu Allerheiligen, den *dtas de los muertos*, errichtet wird. Bei den hier präsentierten Objekten handelt es sich um

“... Miniaturszenerien, die Skelette in Situationen des alltäglichen Lebens zeigen, häufig eingefangen in kleinen Kästchen aus Sperrholz und Glas. [...] Viele der Darstellungen geben einen Blick auf eine humoristische Interpretation des Jenseits frei, etwa wenn Skelette, betrunken in einer Bar feiern oder mit ihrer Geliebten in der Badehose am Strand sitzen.” (Ausstellungstext)

Die Figur der *Apokalyptischen Reiter* entstand laut Ausstellungstext im Rahmen eines Künstlerwettbewerbes zu Allerheiligen vor dem Jahre 1961 und befand sich im Besitz eines schweizer Privatsammlers, bevor es ins *Museum der Kulturen Basel* gelangte (Brust 2006⁸⁹).

Präsentationsweise

“Der Weg führt die Besucher durch einen mit Worten kluger Köpfe zum Jenseits tapezierten finstern Gang ins Helle, in den Saal, in dem anhand von 15 Stationen verschiedenartige Ideen in aussagekräftigen Objekten konkretisiert werden.” (Schönenberger 2005, vgl. www: Schönenberger 2005)

Als Teil der Ausstellung trat man in einen Eingangs- bzw. Übergangsraum, der ganz in schwarz gehalten und unbeleuchtet war. Zitate in leuchtendem Blau waren über die Wände verstreut und skizzierten Gedanken zu Tod und Jenseits bekannter Schriftsteller, Dichter oder Wissenschaftler. Darunter war beispielsweise zu lesen:

- “Alles, was Wissenschaft mich lehrte und noch lehrt, stärkt meinen Glauben an ein Fortdauern unserer geistigen Existenz über den Tod hinaus” von Wernher von Braun;
- “Der Tod ist kein Abschnitt des Daseins, sondern nur ein Zwischenereignis, ein Übergang aus einer Form des endlichen Wesens in eine andere”, Wilhelm von Humbolt;
- “Der Tod ist der Beginn der Unsterblichkeit”, Maximilian de Robespierre;
- “So, wie du glaubst, so wird dir geschehen”, Jesus von Nazareth.

Der zweite sich anschließende Ausstellungsraum, in welchem die Objekte arrangiert waren, präsentierte sich im Gegensatz dazu in einem fast weißen Farbton. Die Objekte aus Asien, Amerika und Afrika waren nach geografischer Herkunft jeweils in nächster Nähe aufgestellt und bildeten insgesamt 15 Stationen. Dabei waren die mexikanischen Objekte der *Calacas* und die Figur der *Apokalyptischen Reiter* ebenso wie der kubanische *Santeria*-Altar, ein peruanisches Bild des *Yagua*-Kosmos und Lakota-Mokassins Ethnografika aus dem amerikanischen Kontext. Zudem gab es in einer Ecke Sitzgelegenheiten, einführende Texttafeln sowie Literatur und Ausstellungskataloge zu Todes- und Jenseitsvorstellungen diverser Kulturen.

Zur museografischen Gestaltung fanden im Vorfeld Gespräche innerhalb der Gruppe der Studierenden statt. Sie kamen zu dem Schluss, dass sie “gerne ein helles, weißes, leichtes Jenseits, und nichts Bedrohliches” hätten, “einen Übergang zwischen Leben und Tod, [...] Zitate,

[...] eine Lesecke, und [...] eine einigermaßen geografische Aufteilung” (Wettstein 2006⁹⁰). Dies erläutert den Gegensatz der Farben, welche einen deutlichen Übergang markierten und erklärt den weißen Hintergrund, vor dem die Objekte einen neutralen Ausdruck annehmen sollen.



Abbildung 4.18: Objektgruppe mit mexikanischen Artefakten: *Calaca Apokalyptische Reiter*, *Calacas* sowie erläuternde Texttafel, *Völkerkundemuseum der Universität Zürich*

Alle Objekte waren in einer Vitrine oder hinter einer schützenden Glasplatte angebracht, was von Wettstein aus Sicherheitsaspekten so entschieden wurde.

Jeweils direkt neben den Ausstellungsartefakten fanden sich die Texte; diese waren dadurch zweifelsfrei zuzuordnen. Die Texttafeln führten die Objekte in aller Kürze ein sowie im Verlauf des Textes weiter aus, so dass die Entscheidung darüber, wieviel Information jede Person aufnehmen wollte, bei den Einzelnen lag.

“Die Texte in der Ausstellung sind so an der oberen Grenze von dem, was man bereit ist zu lesen. Wir haben versucht, das so zu gestalten, dass man so wie bei einer Zeitung einen Leadtext hat [...] und wenn es einen interessiert, kann man weiterlesen, und sonst hat man so die Basis mitgekriegt.” (Wettstein 2006⁹¹)

Vor dem Eintritt in die Ausstellung waren Informationen zu den an der Ausstellung beteiligten Personen und Mitarbeitern angebracht: Zu Leitung und Co-Kuratorinnen, zu Ausstellungsassistenz, zu Ausstellungs- und Plakatgestaltung sowie zu Leihgebern. Dies wird in der Schweiz als übliche Vorgehensweise angesehen. Hierdurch wird z.B. ersichtlich, dass die Kuratoren nicht den Aufbau durchführten, sondern der Aufbau und die Gestaltung vom Ausstellungsdienst der Universität Zürich, der sich aus einem Grafiker und einigen Handwerkern zusammensetzt, übernommen wurde.

Das Rahmenprogramm umfasste eine Reihe von Führungen, die auf freiwilliger Basis von den Studierenden durchgeführt wurden, begleitende Filme sowie einen Vortrag;

die Film- und Vortragsveranstaltungen standen in direkter Beziehung nicht nur zu Jenseitsvorstellungen, sondern auch zu den in der Ausstellung thematisierten Regionen bzw. Objekten.⁹²

Textliche Dokumentation

Es erschien ein von der Kuratorin Marion Wettstein herausgegebener Ausstellungskatalog, den sie in Zusammenarbeit mit den beteiligten Studierenden erstellt hatte. Wettstein verfasste die Einleitung des Kataloges, sie gab damit vorab eine inhaltliche Einführung zu Jenseits- und Nach-Todesvorstellungen sowie eine kurze Hinführung zu den Inhalten der einzelnen Beiträge.

Die Studierenden⁹³ schrieben die zwei- bis vierseitigen Beiträge, die sich exakt auf die ausgestellten Artefakte und die Kulturen bezogen, aus welchen die Dinge stammten. Jeder Artikel wird begleitet von Abbildungen der in der Ausstellung präsentierten Dinge. Damit reflektiert der Katalog exakt die Darstellungen der Ausstellung, die Anzahl und Art der Stationen und Objektgruppen sowie die inhaltlichen Erläuterungen der Objekttafeln, welche im Katalog teilweise übernommen, jedoch detaillierter ausgeführt wurden.

Lediglich im Vorwort findet sich die Angabe, dass ein universitäres Seminar über Jenseitsvorstellungen den Anfang gebildet hatte für ein Projekt, das in der Ausstellung seine Umsetzung fand (Wettstein 2005a: 6). Es werden jedoch weder Angaben gemacht zu der Art und Weise der Gestaltung noch zu den dahinterstehenden Absichten.

Referenzierung

Bezüglich der über das Internet zur Verfügung stehenden Berichte und Artikel war auffällig, dass sich die online zugänglichen Presstexte des Völkerkundemuseums deutlich wiedererkennen ließen, wie z.B. im Magazin für das Dreiländereck (www: Gabriel 2005). Zum Anderen wurden die vergleichenden Jenseitsvorstellungen zum Anlass genommen, den Bogen zu den eigenen Vorstellungen zu schlagen, als Denkanstoß zu fungieren, zu reflektieren, welche Vorstellung in der eigenen Kultur über die dem Ableben folgenden Prozesse besteht (Schönenberger 2005, vgl. www: Schönenberger 2005, www: Renner 2005).

4.6.1 Fremde und eigene Jenseitsvorstellungen

Auch bei der Betrachtung dieser Ausstellung schließt sich nun in Folge ein zusammenfassender, analytischer Teil an, bei dem der entstandene Eindruck des mexikanischen Festes der *días de muertos* sowie die Hauptaspekte thematisiert werden.

Die Grundkonzeption der Ausstellung basierte auf einem Kulturvergleich, dabei wurde versucht, anhand von begleitenden Informationen fremde Vorstellungen nachvollziehbar zu machen, das Fundament für ein Verständnis des Unbekannten zu legen. Dies fügt sich ein in die institutionelle Umgebung des Völkerkundemuseums, welches sich um das Verständnis der Hintergründe des Gezeigten bemüht. Im Rahmen des kulturvergleichenden Anspruches

wurden 15 Stationen errichtet und entsprechend 15 Regionen thematisiert. Eine separate Station für die eigene Kultur existierte nicht, was sich aus der Tatsache begründet, dass die Studierenden der Ethnologie sich mit den Inhalten der außereuropäischen Kulturen befassten und dies auch in der Ausstellung umsetzen wollten. Jedoch blieb der Anspruch des Kulturvergleichs bestehen und sollte davon ausgehend die Reflexion der eigenen Kultur nach sich ziehen.

Inhaltlich war die Darstellung des Todes und des Jenseits zentrales Thema. Auf dem rückwärtigen Katalogumschlag findet sich dazu eine kurze Zusammenfassung, die wie folgt lautet:

“Wo liegt das Jenseits und wie gelangt man dort hin? Wie sieht es aus und wer sind seine Bewohner? Ausgewählte Objekte aus verschiedenen Kulturen geben Antworten.” (Wettstein 2005b)

Damit wird das Jenseits als thematischer Aspekt zum zentralen Inhalt und anhand der präsentierten Gegenstände zu erklären versucht. Ohne diesen Ansatz aus den Augen zu verlieren, werde ich nun auf die Gestaltung und die Auswahl der Gegenstände eingehen.

Durch den schwarz gehaltenen Vorraum wurde ein klarer Übergang geschaffen zwischen dem Museumsfoyer und dem Hauptausstellungsraum, dabei entstand die Wahrnehmung, nach der Dunkelheit wieder ins Licht zu gelangen und symbolisiert einen thematischen Übergang.

Der sich anschließende Ausstellungsraum in gedämpftem weißem Licht, Glasvitrinen und Stellwänden in schnörkellosen Flächen und geraden Linien, präsentierte zu jeder der 15 Stationen ein Objekt oder eine auf wenige Dinge beschränkte Objektgruppe. Dies erweckt den Eindruck einer objektzentrierten, ästhetischen Präsentation, die jedoch begleitet ist von erläuternden Informationstafeln – die Grenzen von ethnografischer und objektzentrierter Ausstellung werden hierbei fließend.

Die Stationen bilden kleine, separat abgegrenzte Bereiche, dabei soll auch hier die Station, welche sich auf das mexikanische Allerheiligen-Fest bezieht, genauer betrachtet werden. Es ist sicherlich problematisch hinsichtlich der inhaltlichen Vorgabe, das Jenseits thematisieren zu wollen und Vergegenständlichungen zu finden, zumal sich diese lediglich auf die Vorstellung, welche mit dem Jenseits einhergeht, beziehen kann. Im Falle der nordamerikanischen Lakota-Indianer waren die ausgewählten Objekte Bestattungsmokassins, die den Verstorbenen angezogen wurden; dies geschah, damit man deren Weg ins Jenseits entlang der Milchstraße verfolgen konnte (Röschmann 2005: 59-62). Im Unterschied dazu scheinen sich die mexikanischen Objekte weniger deutlich auf den Tod oder das Jenseits zu beziehen.

Die mexikanische Station bestand aus zwei Teilen: den *Calacas* und der Figur der *Apokalyptischen Reiter*. Erstere bestanden aus 5 hinter einer Glasscheibe an einer Wand angebrachten Miniaturszenen, welche anhand von Skelettfiguren Alltagssituationen nachstellten. Sie

galten laut dem Ausstellungstext als “humoristische Interpretation des Jenseits” und finden sich als Altarbeigaben auf den zu Allerheiligen/Allerseelen errichteten *ofrendas*. Des Weiteren wird im Katalog die Vermutung ausgeführt, dass die Vorstellung, das Jenseits würde dem Diesseits entsprechen – was in der materiellen Manifestation der Alltagsszenen dargestellt werde – auf aztekische Jenseitsvorstellungen hindeutet (Furrer 2005: 68). Dem stehen Berichte gegenüber, welche in der Vorstellungswelt der prähispanischen Kulturen den Aspekt der unzerstörbaren Lebenskraft thematisieren, was aus der Beobachtung des zyklischen Wandels und der permanenten Wiederkehr resultierte (vgl. z.B. Westheim 1985: 37ff). Dies könnte den Hintergrund der Aussage im Katalog gebildet haben, jedoch schien in der aztekischen Vorstellung kein einheitliches Jenseits existiert zu haben, sondern unterschiedliche Totenreiche. Es scheint daher unwahrscheinlich, dass die *Calacas* jenseitige Alltagsszenen darstellen, sondern sich meiner Erfahrung zufolge vielmehr auf diesseitige Situationen beziehen, eben mit einem ironischen Unterton, der besagt, dass die Zeit bis zum unweigerlich feststehenden Ende genutzt werden sollte – es könnte damit eine Feier ebenso gemeint sein wie ein alltäglicher Gang über den Markt. Zudem waren in den mir bekannten Regionen diese Kästchen sehr selten auf den Gabentischen zu finden, wohingegen Geschäfte für Kunsthandwerk diese Skelettszenen während des gesamten Jahres verkauften. Ich gewann den Eindruck, dass diese Gegenstände eher Sammlerobjekten entsprechen und würde sie dem Bereich des Kunsthandwerks zurechnen.

Die *Apokalyptischen Reiter* werden sowohl im Ausstellungstext als auch im Katalog in Beziehung gesetzt zu einem Künstlerwettbewerb, in dessen Kontext diese Figurengruppe entstanden sein soll; im Katalogartikel wird sie konkret als Kunstobjekt beschrieben (Furrer 2005: 72). Weitere Informationen, weder zur Herkunft noch zur Bedeutung dieses Objektes werden nicht gegeben, da außer der Tatsache, dass es sich im Besitz eines Schweizer Privatsammlers befand und der Angabe, dass es vor 1961 entstand, da es zu dieser Zeit ins *Museum der Kulturen Basel* gelangte, keine Angaben zu existieren scheinen. Meine Spekulationen, aus den Materialangaben (Pappmaché und Draht) eine Verbindungen zur Künstlerfamilie Linares herzustellen, bestätigten sich bislang nicht.

Generell ist festzustellen, dass das Skelettmotiv zentrales Moment der Objekte darstellt und sowohl der Ausstellungstext als auch der begleitende Katalogartikel dieses Motiv aufgreifen. Die Inhalte beziehen sich dabei auf prähispanische und aztekische Traditionen ebenso wie auf europäische, zudem wird die Verwendung in der Kunst thematisiert – damit wird bezüglich der Bedeutung des Skelettmotivs ein knapper, aber auf die zentralen Aspekte eingehender Überblick gegeben.

Es bleibt jedoch die Problematik des Jenseitsbezuges: Der christlich-katholische Gedanke wird im Katalog mit der Vorstellung erläutert, dass die Verstorbenen ins Reich Gottes eingehen und sich dort aufhalten. Dies führt dazu, dass in Mexiko die Hinterbliebenen den Verstorbenen Speisen und andere Dinge, von denen man denkt, dass sie im Jenseits nützlich

sein könnten, auf den Gräbern oder Gabentischen anbieten (Furrer 2005: 68). Dabei wird dies zum Einen in der Ausstellung nicht thematisiert, zum Anderen ist die Verbindung dieser christlichen Vorstellung mit der prähispanischen und dem entstandenen Synkretismus für Besucher ohne Vorwissen lediglich über den Umweg der Erläuterung des Skelettmotivs erfahrbar.

So sind einige gedankliche Hürden zu überwinden von der christlichen Jenseitsvorstellung der Mexikaner bis zur Bedeutung der *Calacas*: Die christliche Jenseitsvorstellung der Mexikaner entstand durch die Einflüsse der spanischen Kolonisatoren, deren religiöse Glaubensinhalte sich mit den prähispanischen Vorstellungen vermischten und einen Synkretismus begründeten. In beiden Kulturen waren Totenschädel-Darstellungen bekannt, aus beiden flossen die damit verbundenen Ideen mit ein, die anfangs Künstler zu ironischer Gesellschaftskritik anregten, woraus sich später jedoch ein gängiges Motiv entwickeln sollte. Inhaltlich vereint es nicht mehr zu trennende Aspekte beider Kulturen. Gegenwärtig ist es im Zusammenhang zu sehen mit der aus dem Synkretismus entstandenen mexikanischen Vorstellung, dass das Leben nicht vom Tod zu trennen sei und der Tod daher kein Tabu bildet, somit thematisiert werden kann, vergegenständlicht werden kann. Diese Idee kommt in der ironischen Darstellung der *calaveras* zum Vorschein, die mit einem Augenzwinkern auf das unausweichliche Schicksal hinweisen und die Tatsache des Sterbens akzeptieren, sich jedoch auch der Realität des Lebens bewusst sind, welches in der Gegenwart stattfindet und in dieser gelebt wird. Aus dieser Darstellung entwickelten sich eine Vielzahl von Erscheinungsformen, wie etwa das *papel picado* oder eben auch die Miniatur-Skelettgruppen, wobei die Motive von verschiedenen Zweigen des Kunsthandwerks aufgenommen und weiterentwickelt wurden. Darüber hinaus fand das Skelettmotiv Eingang in die Kunst und wurde hier mit der Figur der *Calaca Apokalyptische Reiter* als ein Beispiel präsentiert.

Was also den Mexiko gewidmeten Bereich der Ausstellung betrifft, so steht hier das Skelettmotiv im Zentrum. Mit den Objekten soll, der Ausstellungsintention entsprechend, auf die Vorstellung des Jenseits, in diesem Falle demzufolge auf die christlich-katholische Glaubensvorstellung des Jenseits mit den kulturspezifischen Details, die sich durch die synkretistische Entwicklung ergaben, hingewiesen werden. Die Darstellung der *días de muertos* bleibt hier darauf begrenzt, dass sich auf den für die Verstorbenen errichteten Hausaltären Gaben befinden, worunter die ausgestellten *Calacas* einen Typus bilden. Nicht thematisiert hingegen wird, dass diese Objekte lediglich dekorative Beigaben auf den Hausaltären bilden, die dem Bereich des Kunsthandwerks zuzurechnen sind. Die hier präsentierten *Calacas* haben meiner Erfahrung zufolge wenig inhaltliche Bedeutung für die *ofrenda* und sind nicht von funktionaler Relevanz, sondern eher als dekoratives, kunsthandwerkliches Element zu sehen.

Kapitel 5

Zusammenschau – Analysierender Blick zurück

“Jede Ausstellungstätigkeit bedeutet eine Reduktion der Fülle möglicher Darstellungsinhalte.” (Pfeil 1978: 148)

Im sich anschließenden, letzten Abschnitt der Arbeit stelle ich bestimmte Aspekte der eben besprochenen Ausstellungen erneut heraus, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten, nicht nur inhaltlicher Art, sondern gleichermaßen bezüglich der Art und Weise der Präsentation sowie der Umsetzung darstellen.

Ich werde zum Ersten damit beginnen, die inhaltlichen Aussagen der Ausstellungen in Beziehung zu setzen zu den von mir erhobenen Forschungsdaten und die Aspekte thematisieren, die sich aus einer parallelen Betrachtung ergeben. Im Anschluss werde ich damit fortfahren, den Weg, den Ablauf, den ich im Laufe dieser Arbeit verfolgt habe – indem ich mit der ethnologischen Repräsentationsdebatte begann, die Repräsentationsproblematik ebenfalls im Museum thematisierte und an konkreten Beispielen, fundiert durch die Forschungsdaten, aufzeigte, wieder zurückzuverfolgen, indem ich die Ausstellungen parallel zu den museumstheoretischen Inhalten betrachte. Daran anknüpfend werde ich abschließend die Thematik in den Kontext der ethnologischen Debatte einbinden.

Ich folge hier den durch die Herangehensweise der inhaltsanalytischen Methode bereits definierten Kategorien, im Folgenden sollen diese jedoch gemeinsam dargestellt werden und die herausgearbeiteten Daten der einzelnen Ausstellungen zusammenführen. Die thematische Gliederung erfolgt in Anlehnung an die bereits bekannten Einzelkategorien, wobei diese im zweiten Teil, in welchem der Bezug zu den theoretischen Museumsinhalten hergestellt wird, zusammenlaufen.

5.1 Inhaltliche Aussagen zu den mexikanischen *días de muertos*

“Interpretation is the act or process of explaining or clarifying, translating, or presenting a personal understanding about a subject or object.” (Dean 1994: 6)

Ich werde nun auf die entscheidenden Inhalte des mexikanischen Allerheiligen/Allerseelen-Festes eingehen, indem die wichtigen Aussagen der jeweiligen Ausstellung betrachtet und mit meinen Forschungsdaten in Verbindung gebracht werden. Das verfolgte Ziel besteht darin, die zentralen Aussagen und Inhalte der Ausstellungen herauszustellen. Ich werde nicht, wie in meinem empirischen Untersuchungsteil, auf alle Einzelobjekte, die sich auf einem Gabentisch finden können, eingehen, sondern den Fokus auf das Gesamtarrangement richten sowie die *calaveras* herausgreifen. Dies gründet auf der schlichten Tatsache, dass diese Installationen bzw. Gegenstände in der Mehrzahl der Ausstellungen zu sehen waren. Ich beginne jedoch mit einer allgemeinen Betrachtung der *días de muertos*, wie sie in den Ausstellungen dargestellt und erläutert wurden, um den Besucherinnen fundamentale Kenntnisse zu den Arrangements resp. Objekten zu vermitteln, die Gründe und Hintergründe zu der Errichtung darzulegen und Erklärungen zu Todes- und Jenseitsvorstellungen geben, falls diese in den Ausstellungen von inhaltlicher Relevanz gewesen waren.

5.1.1 Allgemeines zu den *días de muertos* im Kontext der Ausstellungen

“Die Auseinandersetzung mit dem Tod ist für die Mexikaner ein Zeichen der eigenen Identität. Sie lebt weiter und kreierte neue Formen, die sich manchmal, indem sie die Vergangenheit verfälschen, in der Gegenwart behaupten.” (Cipolletti 1989a: 205f.)

Grundlegende Informationen zu dem mexikanischen Allerheiligen/Allerseelen-Fest finden sich durchweg in allen Ausstellungskatalogen, dabei ist jedoch nicht auszuschließen, dass die Ausstellungstexte dies ebenfalls thematisiert hatten, der Zugang zu diesen spezifischen Informationen war mir jedoch nicht mehr in allen Fällen vollständig möglich.

Den Ausstellungen gemeinsam ist die allgemeine Angabe, dass es sich um ein Fest zur Ehrung und zum Gedenken der Verstorbenen handelt (Billeter 1995c: 5, Cipolletti 1989a: 209, Furrer 2005: 69, Vera 2001: 244). Zudem folgen Erläuterungen, dass dieses Fest gemeinsam, in der Familie, mit Freunden und Nachbarn gefeiert wird; das Besondere dabei ist, dass auch die Toten bzw. deren Seelen als anwesend gelten (z.B. Fosado 1995: 16). Zentraler Punkt ist die Annahme der Existenz und die Anwesenheit der Totenseelen, keine Aussage

bestätigte die direkte Konfrontation, es wird jedoch in Geschichten davon berichtet. Die Seelen der Verstorbenen sollen zu einem exakt definierten Zeitpunkt die Stätten erreichen, an welchen sie sich im Verlauf ihres Lebens aufhielten, die ihnen bekannt sind. Zu diesem Ereignis werden sie festlich empfangen und bewirtet, es soll ihnen während der Dauer ihres Aufenthaltes an nichts fehlen.

Im Katalog der Düsseldorfer Kunstausstellung wird parallel zu der dominierenden Bedeutung des Altares als Kunstarrangement über diese generellen Aussagen hinaus zudem Bezug genommen auf die historischen Wurzeln, die sich auf die synkretistische Entwicklung prähispanischer und europäischer Einflüsse beziehen (Almeida 2001: 264). Im Falle der Ausstellung im ethnologischen Museum Berlin findet sich im Preetext der Hinweis, dass an Allerheiligen ein Totenfest gefeiert wird und dazu bestimmte Gegenstände hergestellt und verwendet werden, wovon einige auch in der Ausstellung zu sehen sind. Da nicht davon auszugehen ist, dass der Mehrzahl der Besucher dieser Preetext bekannt sein dürfte, wird lediglich deutlich, dass bestimmte, unerklärt bleibende Traditionen den kunsthandwerklichen Objekten zu Grunde liegen. Das mexikanische Fest wird somit erwähnt, jedoch nicht erläutert, man weiß demnach nur von der Existenz einiger Ausstellungsobjekte, die mit den *días de muertos* in Zusammenhang stehen. Im Unterschied dazu erläutert die Bremer Ausstellung *Lebende Tote. Totenkult in Mexiko* eine Vielzahl weiterer Details und gibt einen breitgefächerten Einblick in verschiedene Aspekte, darunter die historische Entwicklung und den entstandenen Synkretismus. Zudem wird der Festcharakter thematisiert (Übersee Museum Bremen 1986: 23), Beispiele zum Ablauf der Feierlichkeiten geschildert (Krause 1986: 41ff., Häring 1986) sowie der Versuch einer Erklärung hinsichtlich der Bedeutung des mexikanischen Festes unternommen (Übersee Museum Bremen 1986: 31). Dabei liegt die Betonung des Phänomens der *días de muertos* auf dem Kontakt zu den Verstorbenen, der so über den Tod hinaus bestehen bleibt. Es wird geschildert, dass die Verstorbenen im Jenseits weiterbestehen und jährlich wiederkommen können – damit ist der Tod nichts endgültig Trennendes und das Fest erhält einen Aspekt von Trauerarbeit. Es spiegelt sich hier die Intention der Ausstellungsmacher, welche durch Erläuterungen zum Umgang mit Abschied und Trauer einen emotionalen Bezugsrahmen für das Publikum der Bremer Ausstellung herstellen wollten.

Die Aussage, dass die mexikanischen *días de muertos* zu Ehren der Verstorbenen gefeiert werden, gilt als die Grundlage für die Verwendung oder die Herstellung der oder einiger der ausgestellten Artefakte: ein Fest zu Ehren und zum Gedenken der Verstorbenen. In den Ausstellungen wurde häufig vom Totenfest gesprochen, was sich durch die in den Katalogen transportierten Informationen ergab, da von einem Fest für die Verstorbenen, für die Toten die Rede war, und die geglaubte Anwesenheit der Seelen der Verstorbenen lediglich von sekundärem Belang war. Es macht, wie ich finde, einen entscheidenden Unterschied, wenn man von einem Fest für die Verstorbenen, jedoch nicht von der Anwesenheit der Ver-

storbenen oder Toten, sondern der Präsenz der Seelen der Verstorbenen ausgeht, denn die Wahrnehmung der Seelen bleibt ein individuelles und differenziertes Phänomen. In dieser Genauigkeit zeigt sich die inhaltliche Relevanz, die in der Ausstellungsumsetzung zum Tragen kommt. Die historischen Wurzeln und die synkretistische Entwicklung wurden des Weiteren lediglich in der Bremer und der Düsseldorfer Ausstellung ausgeführt. Ansonsten blieben die Fakten zur europäischen Entstehung des Allerheiligen- und Allerseelenfestes sowie Informationen zu prähispanischen Totenfesten unerwähnt. Ebenso bleibt die Bremer Ausstellung eine Ausnahme, was neben der Darstellung der historischen Fakten die Ausführung des Festcharakters angeht, denn die *días de muertos* haben nicht nur eine Bedeutung innerhalb der Familien, sondern sind Anlass zur Zusammenkunft entfernter Familienmitglieder, von Freunden, Nachbarn, der Gemeinde, und erlangen so soziale Bedeutung auch für die Gemeinschaft. Zudem gibt es weitere erhebliche gesellschaftliche und soziale Unterschiede, die durch die Aussagen nach außen transportiert werden: Das Fest kann zum Anlass genommen werden lediglich zu feiern, was einer Profanisierung der Inhalte gleich kommt, oder besonders üppig gestaltet werden, worin sich eine tiefe Traditionsverbundenheit ausdrückt. Hinzu kommen Einflüsse von außen, es sei hier an Halloween erinnert, die in besonderem Maße von bestimmten Gesellschaftsgruppen angenommen und aufgegriffen werden, um ihre vermeintliche Fortschrittlichkeit oder ihre gesellschaftliche Einstellung zu demonstrieren – nichts davon ging in die Darstellung der Ausstellungen mit ein, auch wenn diese Phänomene gegenwärtig verstärkt auftreten. Ebenso wenig war der liminale Charakter Teil der Präsentation, obgleich die Dauer des Festes im Sinne einer liminalen Zeit verstanden werden kann, in welcher die üblichen Normen abgelöst werden. Dadurch wird z.B. Gesellschaftskritik durch die Veröffentlichung von *calaveras* in Form von Comics oder Gedichten ebenso möglich wie der Gedanke, dass die Seelen der Verstorbenen als anwesend gelten.

Bezüglich der regionalen Unterschiede in der Art und Weise der Festlichkeiten, dem Ablauf und der verwendeten Dinge, kann als weiterer Grund für die Variationen die individuelle Einstellung der Familien und deren gesellschaftliche Position oder Einstellung herangezogen werden. Im Kontext der Ausstellungen kommen diese regionalen, sozialen und individuellen Unterscheidungen jedoch nicht zum Tragen, lediglich die Bremer Ausstellung stellte einen räumlichen Zusammenhang her und benannte die Herkunftsdörfer. Regionale Vergleiche ergaben sich zudem aus den Installationen der Künzelsauer Ausstellung, wobei sich die Tatsache der Variationen lediglich auf kunsthandwerkliche Gegenstände beschränkte und diese durch die Abwesenheit von Erklärungen weder regional noch kulturell zuzuordnen waren. Zudem findet das Fest nicht ausschließlich an einem Ort statt – was ebenfalls lediglich in der ethnografischen Bremer Ausstellung erkennbar war –, sondern im häuslichen Rahmen ebenso wie auf den Friedhöfen, in öffentlichen Räumen ebenso wie im privaten Umfeld und vereint schon dadurch die verschiedensten Aspekte in sich.

In diesem ersten Teil der Zusammenschau sollte verdeutlicht werden, dass der religiöse

Aspekt, der in der Hälfte der Ausstellungen im Vordergrund steht, lediglich einen möglichen Ansatz ausmacht. Die Annahme, dass die Verstorbenen oder ein gedachter Teil von ihnen, eben die Totenseelen, am Fest der *días de muertos* teilnehmen, ist die Grundlage für die Aktivitäten, die im Zuge der Feierlichkeiten in Mexiko unternommen werden und gilt als fundamentaler Bedeutungsinhalt im Kontext der musealen Präsentationen. So wird die Existenz eines Seelenwesens, welches nach dem Tode des Menschen weiter besteht, als Basis der Darstellung und als relevantester Ausstellungsinhalt hinsichtlich der *días de muertos* betrachtet, wobei dies in einer undifferenzierten Weise geschieht, welche Variationen und Veränderungen unerwähnt lässt.

5.1.2 **Ausstellungsarrangement der *ofrenda***

“Altäre können jede Form annehmen, sich mit der Zeit verändern, sich den Bedürfnissen und Neugruppierungen der Gesellschaft anpassen.” (Peltier 2001: 19)

In vier der hier beschriebenen Ausstellungen war ein mexikanischer Gabentisch errichtet worden. Ich nehme dies zum Anlass, die Erklärungen und Aussagen zu den Arrangements genauer zu betrachten.

Der Aufbau einer mexikanischen *ofrenda*, eines Altars oder genauer eines Gabentisches mit Aufmerksamkeiten und Speisen für die eintreffenden Seelen der Verstorbenen, stellt ein wichtiges Merkmal der *días de muertos* dar. Bezüglich der verwendeten Gegenstände, mit welchen die Gabentische bestückt sind, finden sich meist die zusammenfassenden Angaben, dass es sich um die Lieblingsspeisen und -gegenstände der bzw. des Verstorbenen handelt. Explizit genannt werden Wasser, Kerzen, Weihrauch, Blumen, Heiligenbilder und als Lieblingsspeisen Brot, das *pan de muertos*, Früchte, *mole*, *tamales*, *calaveras*, Süßigkeiten sowie Zigaretten und Getränke. Die Einzelobjekte dieser Aufzählungen (vgl. z.B. Übersee Museum Bremen 1986: 23f.) stimmen mit dem überein, was von mir detaillierter dargestellt wurde, jedoch ohne nähere Erläuterungen. Als Erklärung für die Bedeutung einer *ofrenda* scheint mir die im Ausstellungskatalog gegebene am treffendsten zu sein, die primäre Funktion einer *ofrenda* wird hier als Einladung für die Verstorbenen dargestellt (Übersee Museum Bremen 1986: 23). Zudem teilen sich die Verstorbenen und die Lebenden die Gaben, die sie bei dem gemeinsamen Treffen auf dem Gabentisch vorfinden, der somit eine Brücke bildet zwischen den eigentlich getrennten Welten der Lebenden und der Toten (Furrer 2005: 68). Die Frage, für wen die Altäre errichtet werden, wird mit dem Gedenken an eine Person ebenso beantwortet wie mit mehreren verstorbenen Familienmitgliedern oder generell mit den Toten. Die *ofrenda* im Düsseldorfer *museum kunst palast* ist explizit den unbekanntenen Künstlern der Welt gewidmet, was als Hinweis dafür gewertet werden muss, dass Hausaltäre oder Altäre im weiteren Sinne nicht nur auf den Familienkreis und das häusliche Umfeld

beschränkt sind. Am ausführlichsten wird dies in der Bremer Ausstellung dargestellt, wo verschiedene Arten von *ofrendas* präsentiert wurden: Hausaltäre aus dem privaten Rahmen, welche Familienmitgliedern gewidmet sind neben öffentlichen *ofrendas*. Diese finden sich in der Öffentlichkeit, weisen auf öffentliche Belange hin und gedachten in der Ausstellung den Erdbebenopfern des Jahres 1985, worin sich eine politische Konnotation etablierte. Dass der zentrale Schwerpunkt ebenfalls auf der Betrachtung des Kunsthandwerkes liegen kann, zeigte sich in zwei weiteren Ausstellungen: Zur Künzelsauer Ausstellung wird beschrieben, dass regional verschiedene Gabentische gezeigt wurden und sich in diesen Arrangements die Vielfalt der Volkskunst spiegelt, was den Betrachtern einen Einblick in den mexikanischen Totenkult erlauben sollte (Billeter 1995c: 5) – jedoch bleibt es bei dieser allgemeinen Aussage. Im Gegensatz dazu wurden die als kunsthandwerklich definierte Artefakte der Berliner Ausstellung von Beginn an als dekontextualisierte Einzelobjekte präsentiert und keine Informationen zur möglichen Verwendung auf Hausaltären oder zu deren Bedeutung gegeben.

Stellt man die musealen Gabentische der komplexen Bedeutung im mexikanischen Kontext gegenüber, so fällt bereits bei der Verwendung der einzelnen Gegenstände im musealen Gesamtarrangement auf, dass Erklärungen zu den einzelnen Objekten nicht zur Sprache kommen. Auch in den Begleitpublikationen werden bis auf einige wenige Ausnahmen die Artefakte lediglich benannt, nicht jedoch erläutert, sie gehen ein in die Zusammenführung der *ofrendas*. Es ist daher nicht ersichtlich, welche Intention und Bedeutung durch die einzelnen Gegenstände zum Ausdruck kommt. Ich versuchte durch die Erläuterungen der Einzelobjekte deren Vielfalt und Komplexität anzusprechen, in den musealen Installationen kommt die Bedeutungsvielfalt jedoch nicht zur Geltung. Für die Besucherinnen ist es daher nicht nachvollziehbar, welche Dinge durch ihre inhärente Symbolik unersetzbarer Bestandteil sind, inwieweit eingegangen wurde auf den Charakter und die Präferenzen der Verstorbenen, was der Individualität der Gestaltenden unterliegt oder welche Rolle dem dekorativen und ästhetischen Moment zukommt. Die Bedeutung wird darauf beschränkt, dass die Verstorbenen eingeladen werden, sich für die Zeit des Festes in der Familie bzw. dem Kreis derer, von denen sie eingeladen wurden, aufzuhalten und sich durch die angebotenen Gaben und Speisen zu stärken. So fungiert die *ofrendas* im Ausstellungskontext als gedachte zentrale Begegnungsstätte der Seelen der Verstorbenen und der Verwandten, der Freunde, der Hinzukommenden.

Dieser herausgegriffene Aspekt steht jedoch neben einer Vielzahl weiterer; dabei reflektieren die Unterschiede der Gabentische deren entsprechend veränderte Bedeutung. Die Variationen der Altäre sind weitreichend und von verschiedenen Faktoren abhängig: Zusammengefasst wären hier nicht nur regionale und finanzielle Gründe zu nennen, auch die Person des Verstorbenen, für den die *ofrendas* errichtet wird, wirkt hierauf ebenso ein wie die Personen aus dem befreundeten oder familiären Umfeld, welche die Gabentische erstellen. Zudem ist das Setting näher zu betrachten, denn es spielt für die Erscheinungsform

der *ofrenda* eine entscheidende Rolle, ob diese im privaten oder öffentlichen Umfeld anzutreffen ist – dies wurde durch die Präsentation beider Formen lediglich in der Bremer Ausstellung vermittelt. Darüber hinaus zeigen sich erhebliche Unterschiede zwischen der ruralen und urbanen Umgebung, Unterschiede, die ihre angenommene Entsprechung in einer traditionellen resp. innovativen Einstellung finden. Ohne erneut auf die Klischees von Fortschrittlichkeit und Rückständigkeit einzugehen, bleibt jedoch die Tatsache bestehen, dass eine Veränderung hinsichtlich des Ablaufes der Feierlichkeiten sowie der persönlichen Einstellung und der verwendeten Gegenstände stattfand. Diese Differenzierung ist eingebunden in einen Entwicklungsprozess, den ich u.a. anhand der Angaben Nutinis (1988: 198ff.) darstellte. Als eines dieser Phänomene der Veränderung gilt die abnehmende religiöse Bedeutung zu Gunsten der ästhetischen Gesamtwirkung. Damit einhergehend zeigt sich der Wandel der Gabentische bzw. der verwendeten Gegenstände. In zunehmendem Maße verwendete kunsthandwerkliche Gegenstände bewirken eine vermehrte Bekanntheit und Nachfrage, was sich wiederum auf den kunsthandwerklichen Markt auswirkt, dieser reagiert in Wechselwirkung auf die Ansprüche. Bezieht man die Frage mit ein, für welche Personen oder Zielgruppen eine *ofrenda* errichtet und ausgestattet wird, und betrachtet man neben den verstorbenen Familienangehörigen auch die mexikanische Öffentlichkeit oder ein internationales Museumspublikum, so wird die zunehmende Verwendung von Kunsthandwerk vorstellbar, da im musealen Kontext nicht nur die finanziellen Voraussetzungen andere sind als in den Familien, sondern durch die Präsentation ein Auszug aus den vielfältigen Möglichkeiten mexikanischer kunsthandwerklicher Objekte gezeigt werden kann. Hier gipfelt der dekorative Charakter und wird zum zentralen Moment, die ästhetische Wirkung steht über einer religiösen Intention und verändert den traditionellen Gabentisch zunehmend hinsichtlich einer artifiziellen, repräsentativen Installation.

Auf die hier zentralen Ausstellungen bezogen ist eine Dominanz des Kunsthandwerkes im Düsseldorfer Kunstmuseum sowie der Künzelsauer Galerie erkennbar, womit die dekorativen Merkmale dominieren und einer ästhetischen Intention Priorität eingeräumt wurde. Die Betonung einer möglichst realistischen Darstellung des Gesamtarrangements in den ethnografischen Ausstellungen im Bremer und Frankfurter Völkerkundemuseum bemüht sich um ein haptisches Begreifen des Kontextes, was sich jedoch zu Lasten der Bedeutung der Einzelobjekte auswirkt. So wird bereits an diesen Beispielen offensichtlich, dass und wie sich unterschiedliche Arrangements auf die Bedeutung auswirken.

Ich schließe hier einen kurzen Exkurs in den Bereich der Kunstaussstellungen an, der sich im Kapitel zu den inhaltlichen Ausführungen zu Allerheiligen/Allerseelen an gleicher Stelle verortet, da im Zusammenhang mit den mexikanischen Gabentischen die Fragen nach Kunst und Kunstobjekten auf der einen und Ethnografika bzw. kontextgebundenen Objekten auf der anderen Seite deutlich hervortreten.

Meiner Ansicht nach verlieren die Kunstwerke oder die Objekte bekannter Künstler ihren Kunststatus, sobald sie in den Kontext des Arrangements eingebunden werden. Sie treten dabei zurück zu Gunsten der Gesamtinstallation und nehmen ihren Platz ein unter den weiteren Gegenständen, die den primären Zweck verfolgen, das Arrangement zu vervollständigen und letztendlich zu konstituieren. Wird eines dieser Objekte jedoch aus dieser Zusammenfügung entfernt, dekontextualisiert, steht es erneut einer Rekontextualisierung offen, die sich völlig von der vorherigen unterscheiden kann. Hierbei kann nun gleichermaßen der kulturelle wie der ästhetische Aspekt, um nur zwei Möglichkeiten zu nennen, als zentrale Aussage definiert werden und das Objekt die Bedeutung eines Kunstwerkes annehmen. Gleiches gilt für das gesamte Arrangement, auch dieses kann in seiner Ganzheit den Status eines Kunstwerkes resp. in diesem Falle eines Kunstarrangements einnehmen, wenn es in einer Kunstaussstellung, einem Kunstmuseum präsentiert wird, dekontextualisiert als Einzelinstallation, welche die ästhetische Gesamtwirkung hervorhebt und keinen Kontextbezug zu Funktion, Herstellung oder Bedeutung im originären Umfeld zulässt. Die Vorgehensweise des Kurators der Düsseldorfer Kunstaussstellung, Jean-Hubert Martin, kann ich insofern nicht nachvollziehen, als dass er die Installationen dekontextualisierte, sie in ihrer ästhetischen Gesamtwirkung, als Kunstwerke, präsentierte, diese Darstellung jedoch mit Kontextinformationen begleitete. Diese sollten die Möglichkeit schaffen, die Arrangements für die Besucherinnen benutzbar zu machen, benutzbar als Stätten der Andacht und der religiösen Erfahrung. Aus meiner Sicht muss ich die Frage nach der Möglichkeit einer gleichzeitigen Präsentation von Kunst – mit der Konsequenz der Betonung formaler Aspekte – und der Etablierung eines funktionalen Kontextes – in welchem das Publikum Raum finden kann, persönlich mit und durch das Objektarrangement zu agieren – in Frage stellen. Denn durch die Art der Ausstellung und den entsprechend museografisch umgesetzten Definitionsrahmen bleiben die kontextuellen Bedeutungsinhalte außen vor und werden auch durch die flankierenden Informationen nicht in einen funktionalen Status versetzt, der Handlungen zulässt und fördert. Insofern vertrete ich die Position, dass durch die Präsentation als Kunst die ehemals rituelle Funktion von Objekten resp. Objektarrangements nicht wieder erweckt und als Handlungsbasis etabliert werden kann. Ein ähnlicher Bezug findet sich in der Künzelsauer Ausstellung, welche unterschiedliche Gabentische als dekontextualisierte und ästhetische Gesamtwerke vergleichend darstellte. Hierbei wurden jedoch weder kontextuelle Begleitinformationen bereitgestellt, noch war ein funktionaler Anspruch beabsichtigt. Somit fand man hier eine Kunstpräsentation vor, welche in ästhetischen Arrangements Objekte zusammenführte, deren formale Aussage das zentrale Moment bildete.

Ebenso wie ich den Verlust der rituellen, originären Funktion durch die Betonung des Kunstaspektes als gegeben erachte, so sehe ich gleichermaßen die Etablierung eines ästhetischen Rahmens, innerhalb dessen Kunst im musealen Kontext definiert wird, erst dann als möglich an, wenn die Darstellung der *ofrendas* aus ihrem originären Gebrauch und Kontext

entbunden sind. So stellt sich für mich ein Gabentisch in einem mexikanischen Kunstmuseum, welches für einen bekannten mexikanischen Künstler errichtet wird, nicht als Kunst dar, wenn die Intention, dass die Seele des Künstlers bei ihrem gedachten Aufenthalt einer Vielzahl von Speisen oder auch Kunstobjekten freudig gegenübersteht, als Idee dominierte. So kann ich mit dem Fazit abschließen, dass der museale, definierte Bedeutungsrahmen – als Kunst – und die museografisch inszenierte – ästhetische, objektzentrierte, kontextunabhängige – Gestaltung die primäre Entscheidung zur Wahrnehmung von Kunstobjekten bzw. -arrangements trifft.

5.1.3 Betrachtung der *calaveras* als Einzelobjekte

“Papierene Begräbniszüge, Skelette als Hampelmann, kleine weibliche »Knochenfrauen«, die sich vorm Spiegel ihre Schminktische bewundern, tanzende Paare und Brautleute – die Liste wäre endlos! [...] Die große Masse der Totentagsartikel aber ist [...] Ausdruck der Vielfalt mexikanischen Lebens ebenso wie der tiefen Verbindung zu den Toten.” (Reynoso 1986: 78f.)

Ich gehe im Folgenden vertiefend auf das Einzelobjekt der *calaveras* ein und werde es genauer beleuchten. Die *calaveras* sind Teil jeder der hier analysierten Ausstellungen und werden in der Literatur als zentrales Motiv des mexikanischen Allerheiligen-Allerseelenfestes dargestellt, wobei der Schwerpunkt auf den aus Zuckerguss hergestellten, bunt verzierten Totenschädel-Nachbildungen liegt. Auch wenn ich der Komplexität in dieser kurzen Zusammenschau nicht entsprechen kann, werde ich doch die relevantesten Erläuterungen der Ausstellungen darlegen und zentrale Inhalte herausarbeiten.

Beginnen werde ich mit Anmerkungen zur Herkunft des Motives und historischen Erklärungen, dabei ist auffällig, dass in den ethnografischen Ausstellungen die Herkunft und historische Entwicklung eine wichtige Rolle spielten. In den völkerkundlichen Ausstellungen des Bremer Museums sowie des Frankfurter und Züricher Museums wurde das Totenschädel-Motiv anhand der religiösen europäischen Abbildungen zur Zeit der Kolonisierung, der prähispanischen Traditionen und der künstlerischen Verwendung erläutert.

Auf die Hersteller von *calaveras* wird nur dann Bezug genommen, wenn die Einzelobjekte von zentraler Bedeutung sind und durch einen bestimmten Handwerker oder Künstler ihren individuellen Charakter erhielten. Entscheidend war dies in der Berliner Ausstellung, in welcher Kunsthandwerk ausgestellt wurde, geschaffen von talentierten und bekannten Kunsthandwerkerinnen. Zu bemerken bleibt, dass dies die einzige Ausstellung darstellt, welche die Hersteller, die Kunsthandwerker aus der Anonymität hervorhebt und ins Zentrum stellt. Allgemeine Angaben über die Tradition eines bestimmten Kunsthandwerkes in bestimmten, bekannten Regionen oder Gemeinden Mexikos finden sich nicht nur hier, son-

dern in groben Umrissen auch in weiteren der Ausstellungen.

Die Totenschädel erhalten ihre funktionale Bedeutung zum einen dadurch, dass sie als Teil in das Gesamtarrangement der *ofrenda* eingehen – dadurch wird vor allem der dekorative Charakter relevant. Zum anderen thematisierten die Ausstellungskataloge, dass die Totenschädel aus Zucker ein gerne und häufig gemachtes Geschenk sind, wobei die Schädelfiguren hierbei auf der Stirn oft mit dem Namen des Beschenkten versehen sind; dies gilt laut Fosado (1995: 16) als Zeichen der Freundschaft. Zudem scheinen die Zuckerfiguren auch gegessen zu werden – in der Bremer (Übersee Museum Bremen 1986: 25) sowie in der Frankfurter Ausstellung (Kroeber-Wolf 1989: 40) wird hiermit ebenfalls auf den Aspekt der Freundschaft hingewiesen, die über den Tod hinaus Bestand haben soll. Weiterhin wird erläutert, dass man sich mit dem Verzehr den Tod einverleibt und so eine Dominanz über den Tod hinaus zum Tragen komme. Dies scheint mir überinterpretiert, denn mir vermittelte sich nicht der Eindruck, als wollte man der Hoffnung, die freundschaftliche Beziehung über den Tod hinaus erhalten zu können, Ausdruck verleihen, sondern freue sich primär daran, gemeinsam ein Fest zu feiern und diesem im Verlauf des Lebens weitere gemeinsame Feiern folgen zu lassen.

Wie aus meinen Ausführungen ersichtlich wurde, kommt der historischen Entwicklung insofern eine wichtige Bedeutung zu, als dass sich im Zuge des Synkretismus die gegenwärtige Verwendung und aktuellen Inhalte ergaben. Diesem Prozess wird in den ethnografisch orientierten Ausstellungen Rechnung getragen. Unerwähnt bleiben jedoch meiner Ansicht nach wichtige Unterschiede, die sich nicht nur auf die Differenz zwischen urbanen und ruralen Regionen beziehen, sondern sich in gleichem Maße durch den Einfluss von außen auszeichnen. Dabei besteht hier sicherlich ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Teil der Bevölkerung, der sich an traditionellen Inhalten orientiert und dem Teil, der offen ist für aus dem Ausland einfließende Ideen. So ist auch der Einfluss des amerikanisch geprägten Halloween-Festes vermehrt in den städtischen Gegenden zu spüren, was sich nicht nur auf die angebotenen Gegenstände auswirkt, sondern infolge ebenso auf die Ausstattung der Gabentische sowie die Durchführung des Festes. Auffällig war beispielsweise, dass sich die im Kontext von Halloween verwendeten Farben orange und violett in vielen Variationen, v.a. des *papel picado* zeigten, vergleichbar der im *museum kunst palast* erkennbaren Farbzusammenstellung.

Wenn man sich von der weit verbreiteten Vorstellung löst, dass die Totenschädel aus Zuckermasse eine zentrale Position einnehmen, und weitere Schädeldarstellungen sowie gedruckte Abbildungen miteinbezieht, kommt man zu einer Vielzahl weiterer Bedeutungsebenen. Hier sind z.B. Pappkartonfiguren zu nennen, die vor allem dekorative Funktion haben, Spielzeuge sowie weitere kleine Figuren aus Zuckermasse, Papier oder Ton, bis hin zu Karikaturen, Zeichnungen und Versen, mittels derer z.B. auch politisch kritische Botschaften transportiert werden können. Es ist dabei an José Guadalupe Posada zu denken, der diese

Form der Mitteilung anhand von Totenschädel- und Skelettmotiven verbreitete. Die weitere Entwicklung von Posadas Lithografien brachte eine Vielfalt an kunsthandwerklichen Ausdrucksformen hervor, die in jede der hier relevanten Ausstellungen in ihrer Weise einfließen. So war in der Bremer Ausstellung ein Geschäft für Kunsthandwerk nachgebaut, in Frankfurt eine eigene Vitrine mit unterschiedlichen kunsthandwerklichen Gegenständen errichtet und in Zürich das Kunsthandwerk zur Illustration der Jenseitsvorstellung herangezogen worden. In den übrigen Ausstellungen wurde der formalästhetische Aspekt stärker betont; so waren die Gabentische in Künzelsau hauptsächlich mit kunsthandwerklichen Artefakten ausgestattet, in Düsseldorf wurden diese bewusst eingesetzt, um den Bezug zu den Künstlern herzustellen, denen die *ofrenda* gewidmet war, und in Berlin war es das Kunsthandwerk selbst, das im Zentrum der Ausstellung stand.

So nahm der Aspekt des Kunsthandwerks bezüglich der *calaveras* neben der Vermittlung der historischen Entwicklung sowie knappen Angaben zur Symbolik eine zentrale Rolle ein. Es sollte hier jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass die Ausstellungen ein statisches Bild einer sich eigentlich im permanenten Wandel befindlichen mexikanischen Tradition entwarfen. Dabei wurden regionale Unterschiede ebenso ausgeklammert wie stetig von außen einfließende Aspekte.

5.1.4 Erläuterung der spezifisch mexikanischen Todesvorstellungen

“Für uns in Europa ist der Tod eine ernste Sache, über die man keine Witze macht.” (Kroeber-Wolf 1989: 40)

Auf die Vorstellung von und die Einstellung zum Tod soll hier gesondert eingegangen werden, da diese die Handlungsbasis im Zusammenhang mit den *días de muertos*, dem mexikanischen “Totenfest”, bilden.

In den beschriebenen Ausstellungen besteht Einigkeit darüber, dass die Haltung gegenüber dem Tod eine besondere ist. Es wird dabei auf die Unterschiede zwischen den eigenen und den fremden Ansichten hingewiesen, was z.B. im Kontext der Frankfurter Ausstellung insofern relevant war, als dass die Reflexion der eigenen Einstellung beabsichtigt war. So wurde thematisiert, dass der mexikanischen Kultur eine Vertrautheit mit dem Tod zu Eigen ist und der Tod als Teil des Alltages begriffen wird. Zudem wird auf die Verbindung von Leben und Tod hingewiesen (Kroeber-Wolf 1989: 43), die nicht als zwei getrennte Bereiche, sondern als durchlässig begriffen werden, so dass die Grenzen zwischen Jenseits und Diesseits überschritten werden können, was mit dem angenommenen Erscheinen der Seele der Verstorbenen geschieht. Damit wird eine Möglichkeit eröffnet, die Angst vor dem Sterben in handelbare Bahnen zu lenken, da bekannt ist, dass die Seele der Verstorbenen in jährlichem Abstand zurückkehrt.

Auch in den weiteren Ausstellungen wurde die Ansicht vermittelt, der Tod gelte im Le-

ben der Mexikaner als allgegenwärtig (Fosado 1995: 16ff.) und beende das Leben als natürliches und logisches Ereignis. Vera (2001: 245) erklärt die Besonderheit der mexikanischen Einstellung durch den Bezug zu prähispanischen religiösen Vorstellungen; danach galt der Tod bereits als Bestandteil des Lebens, der gleichermaßen neues Leben hervorbringt. Diesen Dualismus von Leben und Tod sieht Vera als Grundlage der prähispanischen mesoamerikanischen Kultur, der sich bis in die Gegenwart fortsetzt.

Die Feierlichkeiten zu Allerheiligen/Allerseelen werden als Form der Auseinandersetzung mit dem Tod verstanden, worin der Hoffnung und dem Wunsch Ausdruck verliehen wird, dass der Tote weiterlebt und nicht endgültig gestorben ist (Flores 1986). Diese Darstellung im Katalog der Bremer Ausstellung wird als Basis für die Handlungen verstanden, eine Feier vorzubereiten und gemeinsam zu begehen.

Was jedoch in den Ausstellungen nicht zum Tragen kam, waren Begründungen für die Einstellung, dass der Tod nicht als endgültig betrachtet wird und die Vorstellung einer möglichen Rückkehr, eben im Zusammenhang mit den *días de muertos*, besteht. Man kann in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, dass auch die prähispanischen Ansichten vom Weiterbestehen der Seelen nach dem Tod ausgingen. Ebenso gilt die Seele im Christentum als unsterblich und besteht nach dem Tode des Menschen entweder vereint mit Gott im Himmel weiter oder gelangt in die Hölle, was eine Trennung von Gott bedeutet. Demnach besteht die Vorstellung, dass die Seele nach dem Tode an einem jenseitigen Ort weiter existiert und damit als unvergänglich gilt. Die spezifisch mexikanische Einstellung zum Tod nimmt die Tatsache des Todes an, daher kann man sich mit dem Tod konfrontieren und muss ihn nicht tabuisieren, was evtl. auf die Idee zurückzuführen ist, dass die Seele des Menschen weiter existiert.

In den Ausstellungen wird an wenigen Stellen auf die Angst vor dem Tod und das Schrecken auslösende Moment, welches der Tod zweifellos besitzt, hingewiesen. Es scheinen sich im mexikanischen Allerheiligen/Allerseelenfest zwei konträre Aspekte zu vereinen: die Angst vor dem Tod, der Schmerz, der Abschied und die Trauer sowie das fröhliche Zusammentreffen und Feiern mit den Seelen der Verstorbenen, die Ironie, die Ausgelassenheit. So unterscheidet sich zwischen dem Umgang mit Tod und Sterben und dem Umgang mit Tod an den *días de muertos*. Im ersten Fall wird der Tod im Kontext des Sterbens gesehen, welches die eben genannten Phänomene der Trauer und Emotionen des Verlustes, der Angst und Unsicherheit mit sich bringen. Betrachtet man die Ereignisse zu Allerheiligen/Allerseelen, so scheint der Tod hier vielmehr im Kontext des Lebens als im Tod verortet zu sein. Dieser spezielle Umgang, der bei uns nicht existiert und daher Unverständlichkeit und Erstaunen auslöst, wird in den hier beschriebenen Ausstellungen immer wieder darzustellen versucht. Ich erachte die Beschreibung von "Tod im Kontext des Todes" und "Tod im Kontext des Lebens" als zutreffende Bezeichnungen, um sich diesem Phänomen zu nähern. So enthalten die Handlungen zum Fest der *días de muertos* vielfältige Attribute des Lebens wie z.B. das ge-

meinsame Mahl, die Bemühungen, die Seele bei ihrem Besuch nicht zu langweilen, sondern zu unterhalten, was sich durch bestimmte Gegenstände auf den Gabentischen ausdrückt und verdeutlicht wird durch die Annahme, dass sich die Seele freut, wenn viele Menschen zu ihrem Fest erscheinen. Zudem werden nur die Dinge auf den *ofrendas* platziert, von denen man weiß, dass die Betreffenden sie zu ihren Lebzeiten mochten. Man stellt sich vor, mit den Verstorbenen eine gewisse Zeit zu verbringen – sicherlich werden auch hierbei, z.B. auf dem Friedhof, Gefühle der Trauer und des Verlustes empfunden, doch scheint die Freude über das gedachte Zusammentreffen an erster Stelle zu stehen und unterstützt zu werden von der Möglichkeit, den schmerzhaften Emotionen durch bestimmte Handlungen, wie etwa ein gemeinsames Mahl, entgegenzutreten und so der Hoffnung Ausdruck zu verleihen, dass derjenige, an den es gerichtet ist, dies entsprechend wahrnimmt.

Inhalte dieser Art werden in den Ausstellungen nicht thematisiert, somit wurde der Schwierigkeit, ein unbekanntes Phänomen verständlich zu präsentieren, nicht entgegengekommen. Lediglich die Bremer Ausstellung stellte die Ereignisse ausführlich dar, inwieweit die erläuternden Texte zum Verständnis ausreichen, ist nicht mehr exakt nachvollziehbar. Müsste ich mich auf die inhaltlichen Informationen der Ausstellungen stützen, würde ich den Schluss ziehen, dass der Tod in den Ausstellungen als nicht endgültiger Zustand betrachtet wird, was die Grundlage dafür bildet, dass die Seelen der Verstorbenen einmal im Jahr zurückkehren und die Familien und Freunde ein Fest für sie ausrichten. Es werden dabei die Unterschiede zum Eigenen, das Unbekannte des mexikanischen Umganges mit Tod herausgestellt, was die Problematik, sich einem unvertrauten Thema annähern zu wollen, erschwert. So bleibt der Eindruck bestehen, die mexikanische Einstellung zum Tod wird dominiert von prähispanischen Vorstellungen, die Mitteleuropäer schwer nachvollziehen können. Wäre hier genauer auf christliche religiöse Glaubensinhalte eingegangen sowie der Versuch unternommen worden, dem spezifisch mexikanischen Synkretismus gerecht zu werden, wäre möglicherweise ein umfassenderes Bild entstanden.

5.1.5 Vermittlung der Jenseitsvorstellungen

“Die Feststellung, dass die Welt der Lebenden und die Welt der Toten einander sehr nahe sind, drängt sich geradezu auf.” (Auszug aus den Ausstellungstexten der Züricher Ausstellung *Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten*)

Ich werde im Folgenden lediglich auf die Ausstellungen eingehen, denen es ein Anliegen war, jenseitige Vorstellungen zu vermitteln. Damit rücke ich die ethnografisch ausgerichteten Ausstellungen der Völkerkundemuseen in den Blickpunkt des Interesses.

Am ausführlichsten schildert die Bremer Ausstellung sowohl aztekische als auch christliche Jenseitsvorstellungen. Dies fand sich im Einführungsraum der Ausstellung ebenso wie

im Katalog wieder. Man ging dabei auf die Vorstellung ein, wie diese jenseitigen Orte gestaltet sind und unter welchen Umständen man dorthin gelangen kann, was vor allem im aztekischen Kontext eine entscheidende Funktion besitzt (Manrique 1986: 102ff., Matos Moctezuma 1986: 111f., León-Portilla, M. 1986: 128ff.). Die christliche Schädel symbolik war ein weiterer Aspekt dieser Darstellung (Mackensen 1986: 140f.), dabei sollten die Besucherinnen auf Umstände hingewiesen werden, die in der Vergangenheit ihre Vorfahren begleitet und geprägt haben, inzwischen jedoch in Vergessenheit geraten sind.

In den Ausstellungen *Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich* sowie *Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten*, in denen der Hinweis auf das Jenseits bereits explizit im Titel transportiert wird, werden Jenseitsvorstellungen jedoch weniger detailliert ausgeführt. In der Frankfurter Ausstellung wird in aller Kürze darauf hingewiesen, dass das Jenseits als Aufenthaltsort der Toten gilt und die Grenze zwischen Jenseits und Diesseits als durchlässig angenommen wird, so dass die Verstorbenen einmal jährlich zu ihren Familien und Freunden gelangen können, um mit ihnen zu feiern. Weitere Inhalte christlicher Jenseitsvorstellungen oder prähispanischer Glaubensvorstellungen werden nicht erwähnt.

Die Züricher Ausstellung stellt in dem einleitenden Ausstellungstext die Frage, was die Objekte über das Jenseits erzählen; die Antwort, die man im Ausstellungstext über die mexikanischen Artefakte erfahren kann, weist auf eine humoristische Interpretation des Jenseits hin. Die Angaben im Katalog lassen zudem Vermutungen zu, dass sich in den *calacas* die aztekische Vorstellung zu verbergen scheint, das Leben im Jenseits entspräche dem Diesseitigen (Furrer 2005: 68). Dabei wird im Verlauf des Katalogartikels die Vorstellung unterschiedlicher aztekischer Totenreiche beschrieben, wobei die Einzelnen, abhängig von einer genau definierten Art des Sterbens, in eines der Totenreiche gelangen. Dies widerspricht jedoch einer Gleichsetzung des Diesseits mit dem Jenseits. Zudem werden christliche Jenseitsvorstellungen von Himmel, Hölle und dem Reich Gottes erwähnt, diese werden jedoch nicht auf die Objekte bezogen. Was hier eher gemeint sein könnte, ist der Aspekt der Lebenskraft, der sich in den prähispanischen Jenseitsvorstellungen über den Tod hinaus erhält und einen Kreislauf von Leben und Tod begründet (Navarette 1993: 13).

Generell scheint der in den Ausstellungstiteln angedeutete Bezug zu Jenseitsvorstellungen nicht die Relevanz zugekommen zu sein, die zu erwarten gewesen wäre. Lediglich in der Bremer Ausstellung wird die Frage nach der Herkunft und der Bedeutung der Schädel symbolik gestellt. Die weiteren Ausstellungen gehen nicht auf die Verbindung der Gegenstände zu der Jenseitssymbolik ein, es werden keine Überlegungen angestellt zum Motiv der *calaveras* vor dem Hintergrund der jeweiligen Vorstellungen. Dabei ist denkbar, dass die aufgespießten Schädel der Geopferten auf den aztekischen Schädelgerüsten Hinweise auf deren angenommene Jenseitswelt lieferten. Westheim weist weiter auf die Idee der unsterblichen Seelen hin (1985: 46f.) und äußert die Vermutung, dass der Totenschädel im prähispanischen mesoamerikanischen Kontext eben durch die Unsterblichkeit eines Teiles des Men-

schen als Symbol des Lebens und Weiterlebens in einem vielleicht besseren Jenseits gesehen wurde. Verortet man das Schädelmotiv im europäischen Mittelalter, wie es zur Zeit der Kolonisierung verstanden wurde, so sollte durch das Memento mori die Unvermeidlichkeit der vergänglichen Existenz vor Augen geführt werden und die Abbildungen der Totentänze darauf hinweisen, dass nach dem unausweichlich jeden ereilenden Tod der Weiterexistenz in der Hölle durch ein sündenfreies Leben entgangen werden kann. Was prähispanische und christliche Vorstellungen in diesem Zusammenhang verbindet ist der Aspekt, dass die Seele nach dem Ableben des Menschen weiter existiert.

Aus diesen Elementen ist eine spezifisch mexikanische Vorstellung vom Tod und vom Umgang mit Tod und Sterben entstanden, gegenwärtig bestehende Jenseitsvorstellungen sind jedoch v.a. im christlichen Glauben verankert, was in allen Ausstellungen unzureichend thematisiert worden war.

5.2 Bezug zu musealem Kontext

“Angesichts dieser facettenreichen, modernen Tradition des »Zeigens« verblüfft das beinahe vollkommene Fehlen kritischer Reflexion: das ist eine ebenso objektive wie paradoxe Tatsache, wenn man einerseits an die quantitative wie qualitative Bedeutung denkt, welche die Ausstellungen seit einiger Zeit in der Kulturproduktion innehaben und andererseits an das nicht unwesentliche Gewicht der Gestaltung, die dafür das eigentliche Instrument bildet. Ein Schlüssel zur Erklärung dieser hartnäckigen Enthaltensamkeit der Kritik scheint gerade die Tatsache zu sein, daß der Gestaltung eine indifferente Rolle zugeschrieben wird, als handle es sich um einen natürlichen und unmittelbaren Vorgang [...] oder um eine neutrale technische Funktion”. (Polano 1992: 87)

Ich führe im Weiteren den beschrittenen Rück-Weg fort, indem ich die besprochenen Ausstellungen in Beziehung setze zu den museumstheoretischen Inhalten. Ich orientiere mich hierbei grob an der Übersicht des zweiten Kapitels, indem ich anfangs den Wandel thematisieren werde, der sich in der Zeitspanne der beiden Jahrzehnte, welche die Ausstellungen umfassen, in den Museen vollzog. Im Anschluss daran wende ich mich museologischen sowie museografischen Inhalten zu und spüre sowohl den “unsichtbaren” als auch den sichtbaren Inhalten nach, die den Ausstellungen zu Grunde liegen.

5.2.1 Museale Inhalte im zeitlichen Wandel

“Auswahl, Arrangement und Interpretation der Objekte sind den Imperativen des Zeitgeistes ausgesetzt.” (Korff 2002: 160)

Die Darstellung der beschriebenen Ausstellungen, die über einen Zeitraum von 20 Jahren verteilt stattfanden, sollen im Folgenden in einen zeitlichen Bezug gesetzt werden. Die Absicht dieser Schilderung liegt darin, mögliche Veränderungen zu erkennen und Tendenzen aufzuspüren, die im Zusammenhang stehen mit der Entwicklung der Museumsethnologie, der Museumsarbeit, der theoretischen und praktischen Konzepte der Ausstellungen sowie der Ausstellungsgestaltungen der in diesem Zeitrahmen stattgefundenen Präsentationen. In diesen im zweiten Kapitel bereits beschriebenen Veränderungen sollen nun die Ausstellungen verortet werden, um Aussagen darüber treffen zu können, wie die musealen Inhalte sich mit den wissenschaftlichen Ansichten deckten. Es werden dabei gezielt die Aussagen der im Rahmen der besprochenen Ausstellungen beteiligten Kuratorinnen bzw. Museumsmitarbeiter miteinbezogen. Den zeitlichen Beginn werde ich auf die Anfang der 1970er Jahre aufgekommene Museumsdebatte legen, da sich in diesem Zeitraum ein gedanklicher Wandel vollzog, der die Bildungsaufgabe als zentralen Inhalt musealer Vermittlung zu betrachten begann.

Auch wenn laut Vossen et al. (1976: 198ff.) bereits zu Beginn der 1970er Jahre der Trend zu erkennen war, dass die Bildung als wichtigste Aufgabe der Völkerkundemuseen gelten sollte, so wurde ab Mitte des Jahrzehnts für eine Ausweitung dieser Tendenz plädiert. Man sah es als zentralen Inhalt der Museumsarbeit an, das Verständnis für andere Kulturen und Werte zu fördern, indem ein Einblick gegeben wurde in fremde kulturelle Gegebenheiten. Im Zuge dessen wurde gefordert, die Präsentationsweise nach geografischen Regionen und ethnischer Untergliederung durch eine thematisch orientierte Art der Gestaltung abzulösen. Auch die historische Ausrichtung war einer der zentralen Aspekte, deren Ablösung beabsichtigt war: Ausstellungen sollten nicht mehr nur historisch orientiert sein, sondern die aktuelle Lage miteinbeziehen. Ganslmayr sprach sich bereits 1973 auf einem Symposium des ICOM dafür aus, dass Ausstellungen sich nicht lediglich auf die historische Darstellung beschränken, sondern ebenso kulturelle Entwicklungen und Wandlungen einfließen lassen sollten (Ganslmayr 1975b: 170). Nicht nur die bislang bestehende Ausrichtung auf "Naturvölker" und "außereuropäische Hochkulturen" (Vossen et al. 1976: 202) sollte um die Berücksichtigung der Industrienationen erweitert werden, sondern auch die eigene Kultur sollte Eingang in die Darstellung finden. Ganslmayr (1975b: 171f.) beabsichtigte damit, eine tolerantere Sichtweise zu erlangen und einer ethnozentristischen Haltung entgegenzuwirken.

Der Direktor des Bremer *Übersee-Museums* und Kurator der Ausstellung *Lebende Tote. Totenkult in Mexiko*, Herbert Ganslmayr, gehörte der Arbeitsgruppe Museum der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde an und publizierte einige Beiträge in der zugehörigen Reihe *Museum - Information - Forschung*. Er sprach sich dagegen aus, völkerkundliche Ausstellungen als Kunstaustellungen zu verstehen und kritisierte die Tendenz, sich in Völkerkundemuseen lediglich auf die Kunst außereuropäischer Kulturen zu verlegen.

“Unter einem Völkerkundemuseum verstehe ich ein Museum, das versucht, die Kultur eines außereuropäischen Volkes in seiner Gesamtheit und in seinem gesellschaftlichen Rahmen darzustellen.” (Ganslmayr 1975b: 170)

Der holistische Anspruch, dessen Umsetzung spätestens seit der ethnografischen Repräsentationsdebatte nicht mehr aufrechtzuerhalten war, sollte hier im Gegensatz zur bislang üblichen Praxis verstanden werden, eine Vielzahl von ethnischen Gruppen darzustellen und dazu lediglich sehr begrenzte Informationen zu geben. Vielmehr scheint hier gemeint zu sein, die Anzahl der präsentierten Kulturen so zu reduzieren, dass der gesellschaftliche Kontext in verstehbarem Umfang thematisiert werden kann.

Der im Zuge der Diskussion geforderte Wandel der Ausstellungen bezog sich auf kulturvergleichende und themenorientierte Inhalte mit problemorientierter sowie gegenwartsbezogener Ausrichtung. Dabei bilden themenorientierte Ausstellungen, die sich an einem übergeordneten Aspekt ausrichten, die Grundlage für einen Kulturvergleich, wobei die Kultur der Besucher miteinbezogen und der Bezug zu aktuellen Entwicklungen hergestellt werden soll. Des Weiteren können Problemstellungen oder Konflikte als thematische Inhalte dienen. Auch hier werden Teilbereiche einer Kultur herausgegriffen und in ihrer Komplexität und interkulturellen Bedeutung erläutert. Völkerkundemuseen sollten zu Orten der Völkerverständigung werden, an denen man nicht nur über fremde Kulturen informiert, sondern auch zum Nachdenken anregt, letztendlich mit der Absicht, bestehende Handlungsweisen zu überdenken und gegebenenfalls zu ändern. Die Besucherinnen sollen sich hierbei mit der Tatsache auseinandersetzen, dass ihre eigene Kultur nur eine einzige mögliche Form des Lebens und Agierens darstellt und in anderen Kulturen andere Lebensweisen und Vorstellungswelten existieren. Durch einen direkten Vergleich kann eine Annäherung an das Fremde stattfinden, indem darauf hingewiesen wird, dass gleiche Lebensumstände verschieden bewältigt werden oder unterschiedliche Vorstellungen bzgl. sich ähnelnder Inhalte bestehen können und bestimmte, kulturell determinierte Handlungen zur Folge haben. Durch das Nebeneinander verschiedener Kulturen im musealen Rahmen sollten vergleichend Antworten auf ein thematisch entsprechendes kulturelles Phänomen gegeben werden und anhand der materiellen Zeugnisse illustriert und belegt werden.

Genau hier ist auch die Kritik anzusetzen: Wenn problemorientierte oder thematisch konzipierte Ausstellungen die zu transportierende Information unter Einsatz verschiedener Medien vermitteln will, wird das Objekt eingereiht in die erläuternden, illustrierenden Informationsmedien und dient nun lediglich der Illustration, fungiert als Blickfang oder soll das Besucherinteresse an der Thematik verstärken (Vossen et al. 1976: 202). Diese Kritik führte dazu, dass das Ästhetische in der Ausstellungsgestaltung erneute Bedeutung erlangte. Die Abkehr von lediglich sozio-politischen und edukativen Inhalten ließ ein ästhetisches Moment zu, das dem nach wie vor bestehenden Bildungsinteresse eine ästhetische Dimension zur Seite stellte und damit den Besuchern eine ästhetisch ansprechende, unterhaltende

Ausstellung bieten wollte. Dieser Trend ging mit dem Ende der Museumsdebatte und der Einsicht einher, dass das Vorhaben, Völkerkundemuseen als Orte der interkulturellen Vermittlung sozialer und politischer Belange zu gestalten, als Orte der Völkerbegegnung und -verständigung, problematisch umzusetzen war.

In dieser Phase ist die Bremer Ausstellung *Lebende Tote. Totenkult in Mexiko* (1986) anzusiedeln. Es handelt sich dabei um eine themenorientierte Ausstellung, bei der das Allerheiligen/Allerseelen-Fest in Mexiko zum Inhalt genommen wurde und die Objekte zur Illustration und Dokumentation der Festlichkeiten dienten. In der Beschreibung der Ausstellung wurde deutlich, dass der Einführungsraum einer historischen Darstellung gewidmet war, der Hauptteil und damit der größere Teil der Ausstellung sich auf den gegenwärtigen Ablauf und die gegenwärtigen Handlungen bezieht. Dies stellt einen wichtigen Aspekt dar, der von Ganslmayr immer wieder gefordert wurde. Unterstrichen wird dies auch von der Tatsache, dass eine Gruppe der Ausstellungsmitarbeiter im Vorfeld die *días de muertos* miterlebten, sich ein Bild von den Gegebenheiten machen konnten und Ausstellungsgegenstände erwerben, womit wiederum die Aktualität dokumentiert werden konnte. Die weiterhin entscheidende Forderung, die eigene Kultur in die Ausstellung miteinzubeziehen, geschah in diesem Falle durch die Präsenz der Bremer Bestattungsinstitute und lag bereits der Ausstellungsintention zu Grunde, welche eigene Praktiken reflektieren, sich den eigenen Umgang und die Einstellung zu Tod und Sterben bewusst machen wollte, um sich dadurch einem Verständnis für die fremden Handlungen und Haltungen zu nähern. Der im Verlauf der zweiten Hälfte der 1980er Jahre langsam entstandene Ansatz, ein ästhetisches Moment im Aufbau von Ausstellungen zu berücksichtigen und die nüchterne Vitrinenpräsentation durch inszenatorische Elemente aufzulockern oder zu ersetzen, scheint sich hier bereits beobachten zu lassen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob dies nicht vielmehr mit der Intention einhergeht, einen Eindruck, ein Gefühl für die Situation zu vermitteln und der möglichst wirklichkeitsgetreue Aufbau das Nachempfinden der Handlungsweisen, der persönlichen Einstellungen der durch die Zitate Sprechenden, unterstützen sollte. Hierfür könnte angeführt werden, dass durch die Art der Gestaltung die Einzelobjekte keine eigene Relevanz mehr besaßen, sondern aufgingen in der Gesamtheit der haptischen Inszenierung.

Das Frankfurter Museum für Völkerkunde verstand sich bis in die erste Hälfte der 1980er Jahre – Heinz Kelm leitete das Museum als Direktor von 1972 bis 1983 – als Informationszentrum für die Dritte Welt und verfolgte einen soziopolitischen Ansatz, der durch thematische und problemorientierte Ausstellungen soziale und politische Inhalte mit gegenwärtiger Relevanz vermitteln wollte. Dabei sollte das Museum als Schnittstelle fungieren zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit sowie zwischen der ausgestellten Kultur und der eigenen. Kelm war zuletzt an der Ausstellung *Gejagte Jäger. Aché- und Mbía-Indianer in Südamerika* (Kelm; Münzel 1983) beteiligt. Auch in dieser sozialkritischen Ausstellung fungierte das Objekt als Beweismittel bzw. Illustrationsmedium.

Josef Franz Thiel übernahm die Direktorenstelle Mitte der 1980er Jahre, als das ausschließlich sozio-politische Ausstellungskonzept sein Ende fand und zukünftig neben der Information ebenso Wert gelegt wurde auf Ästhetik; die Besucher wurden nun auch als Konsumenten gesehen, die Vergnügen an einer Ausstellung haben sollten (Kroeber-Wolf 2004: 256).

Während der Zeit Thiels fand die Ausstellung *Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich* statt. Die Aussage von Kroeber-Wolf, dass es sich um eine konventionelle Ausstellung (Kroeber-Wolf 2004: 258) gehandelt habe, steht im Zusammenhang damit, dass die damalige Tendenz zu thematischen, vergleichenden Ausstellungen auch hier ihre Umsetzung fand sowie die eigene Kultur miteinbezog. Die thematische Ausrichtung der Ausstellung spiegelte die Schwerpunkte Thiels, die im Bereich der Religionsethnologie lagen: so wurden Gegenstände präsentiert, welche auf die religiösen Glaubensvorstellungen ihrer Kulturen hindeuteten (Kroeber-Wolf 2004: 257). Antworten auf die Fragen nach der Bedeutung des Lebens und des Sterbens stand bei der hier referenzierten Ausstellung im Zentrum der Betrachtung, dabei weist das große öffentliche Interesse an diesem Thema auf einen Diskussionsbedarf hin, der die Suche vieler Besucher auf eine Antwort nach dem Sinn des Lebens sowie des Todes erkennen lässt.

Der Ansatz einer ästhetischen Gestaltung wurde in einer Reduktion der Artefakte gesehen, die in einer zum Teil objektorientierten – im Falle der “Phantasie-Särge” aus Ghana – bzw. inszenierenden Gestaltung, z.B. im Ausstellungsraum zu Mexiko, ihre Umsetzung fand. Thiel war sich der Kritik an den Ausstellungen der 1970er und 1980er Jahre bewusst und wollte den Gegenständen ihren eigenen Wert zurückgeben und ihren ästhetischen Gehalt zum Ausdruck bringen. Hier zeigt sich die Umbruchsituation, die Schnittstelle zwischen themenorientierten, problemorientierten Ausstellungskonzeptionen mit aktuellem Bezug und einer ästhetischen Präsentationsweise, welche die Freude und Faszination am Umgang und der Betrachtung mit den Objekten forderte.

In Folge der Ausstellung *Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich* schloss sich in Frankfurt 1991/92 die Ausstellung *Zeitzeichen. Neue Kunst aus Afrika* an, die als erste Präsentation zeitgenössischer außereuropäischer Kunst gilt. Dabei wurden neben den Kunstwerken nicht nur die inhärenten traditionellen Elemente erläutert, sondern auch nationale und internationale Themen angesprochen. Dieser Ausstellung sollten eine Vielzahl weiterer Kunstpräsentationen folgen. Mit der *Galerie 37* bekam das *Frankfurter Museum der Weltkulturen* 1997 schließlich einen Ort, welcher ausschließlich der Präsentation nicht-westlicher Kunst gewidmet ist. Zudem bildet der Bereich dieser zeitgenössischen außereuropäischen Kunstobjekte (Rein 2002: 96) gegenwärtig bereits einen nicht unbeträchtlichen Sammlungsschwerpunkt.

Die sich chronologisch anschließende Ausstellung fand 1995 in der Hirschwirtscheuer Künzelsau statt und fällt somit aus der Reihe der Museumsausstellungen heraus. Der sich

unterscheidende Präsentationsrahmen einer Galerie etabliert andere Voraussetzungen der Darstellung, indem der Ausstellungsraum als Schau- sowie häufig als Verkaufsraum genutzt wird. Der primäre Anspruch besteht in einer ästhetischen Präsentation, wissenschaftliche Kriterien finden hier keine Anwendung.

Die im Zuge der Neueröffnung des Düsseldorfer Kunstmuseums *museum kunst palast* 2001 gezeigte Ausstellung *altäre – kunst zum niederknien* korreliert zeitlich bereits mit der gegenwärtig auch in Völkerkundemuseen zunehmend praktizierten ästhetischen Präsentationsweise. Da es sich jedoch um ein Kunstmuseum handelt, sind auch hier spezifische Kriterien anzulegen, die per definitionem von einer formalästhetischen Gestaltung ausgehen. Als Besonderheit ist zu nennen, dass die in ethnografischen Ausstellungen ebenfalls thematisierte Aktualität hier umgesetzt wurde, indem zeitgenössische Arrangements präsentiert wurden. Der entscheidende Punkt hierbei bleibt die Tatsache, dass durch die museografische Umsetzung eine Beziehung hergestellt wurde zwischen formalen und funktionalen Inhalten.

Die Fortführung der ästhetischen Gestaltung im ethnografischen Museumskontext zeigt sich ebenso in den beiden jüngsten Ausstellungen: Davon war die Berliner Präsentation mexikanischen Kunsthandwerks in einen übergeordneten Rahmen eingebunden, durch den die Dinge als Kunst definiert wurden. Die Kuratorin gab diesen dekontextualisierten Rahmen vor, welcher der Ansicht folgte, dass ästhetische Gegenstände außereuropäischer Herkunft wie Kunst behandelt und ausgestellt werden sollten. So waren die Gegenstände Kunstwerken entsprechend als autonome Artefakte gezeigt worden, die jederzeit und überall – ihren eigenen ästhetischen Qualitäten folgend – ihre Wirkung zeigen. Der ethnografische, mexikanische Kontext der Gegenstände blieb außen vor.

Im Gegensatz dazu war die Kontextualisierung der Ethnografika im *Züricher Völkerkundemuseum* und der Ausstellung *Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten*, ein wichtiges Anliegen. Die Erläuterungen waren durch Texttafeln direkt bei den korrespondierenden Objekten angebracht, jedoch wurden diese gleichermaßen in einer objektzentrierten Art und Weise präsentiert, die sich an eine Kunstaussstellung anlehnte.

Diese neueren Ausstellungen bestätigen den bereits angesprochenen Trend zu einer ästhetischeren Präsentationsweise, die in den 1980er Jahren zu diskutieren begonnen wurde und sich im folgenden Jahrzehnt als Reaktion auf die lediglich didaktisch-informativen Ausstellungen zunehmend durchzusetzen begann. Man könnte darüber spekulieren, ob mit der Ausstellung *altäre – kunst zum niederknien* eine Wandlung vollzogen wurde. Denn trotz der Einbindung in den Rahmen eines Kunstmuseums und der damit einhergehenden formalästhetischen, dekontextualisierten Präsentationsart wurden die ethnografischen Artefakte neben einer sicherlich existenten formalästhetischen, objektzentrierten Darstellung zu kontextualisieren versucht. Ob dies lediglich der persönlichen Intention des Kurators entsprach, an der Komplexität und dem Erklärungsbedarf der Objekte lag oder ob dieser Ansatz Anlass zu weiteren experimentellen Ausstellungen gibt, wird die Zukunft zeigen.

5.2.2 Gedanken zum Prozess der Musealisierung

“... it should be understood that exhibition enjoys its own idioms, and a greater mastery of the latter’s numerous codes could enable us to show greater command of the art of exhibition.” (Dubé 1995: 4)

Es wird nun der Bezug herzustellen sein zwischen den betrachteten Ausstellungen und den Musealisierungsaspekten. Dabei greife ich Fragen danach auf, ob und wie diese Inhalte in den Ausstellungen erkennbar sind. Es wird zu verifizieren sein, ob sich die Inhalte der Präsentations- und Repräsentationsphänomene in den Ausstellungen wiederfinden, wo sie sich verorten und wie sie sich darstellen.

Institutionelle Vorgaben

Beginnen werde ich mit der Art der Ausstellung allgemein bzw. der musealen Institution, um die Ausstellungsweise mit der Charakteristik des Museums in Beziehung zu setzen. Bei der Betrachtung der sechs von mir analysierten Ausstellungen fanden vier in Völkerkundemuseen, eine je in einem Kunstmuseum sowie in einer Galerie statt, letztere betrachte ich beide als Institutionen der Kunstpräsentation. Die Völkerkundemuseen Bremens und Frankfurts, mit denen ich beginne, realisierten ethnografische Ausstellungen mit thematischer Ausrichtung, deren Intention darin bestand, das Thema Tod, Sterben und Jenseits in einem unbekanntem Kontext dar- und den Bezug zum eigenen Umgang mit Tod herzustellen sowie die eigenen Vorstellungen zu reflektieren. Dies wurde in Bremen anhand einer haptischen Ausstellung umgesetzt, welche das mexikanische Fest zu Allerheiligen/Allerseelen ins Zentrum stellte; in Frankfurt, indem Handlungen und Vorstellungen zu Tod und Jenseits in verschiedenen Kulturen vergleichend nebeneinander gezeigt wurden. Die entscheidende Rolle spielte in beiden Ausstellungen der thematische Kontext, durch den die Objekte ihre Bedeutung erhielten bzw. worüber hinaus sie sich im Rahmen des Ausstellungsthemas legitimierten.

Die Berliner sowie die Züricher Ausstellung von 2002 resp. 2005 präsentierten ethnografische Objekte, verliehen diesen jedoch durch die Art der Darstellung eine ästhetische Konnotation. Der kulturvergleichende Ansatz der Züricher Ausstellung richtete sich auf Kontextinformationen zu Tod und Jenseits, war jedoch durch die reduzierte Anzahl der Objekte sowie die Art der Präsentation als Einzelobjekte – objektzentriert, in Vitrinen – an die Kunstpräsentation angelehnt. Ethnografisches Kunsthandwerk, welches die Berliner Ausstellung zum Inhalt hatte, war formalästhetisch ausgestellt, so dass von “kunsthandwerklichen Kunstwerken” gesprochen werden kann; die Vielfalt und ästhetische Qualität des Kunsthandwerks sollte zentraler Inhalt sein und zu den kulturellen Inhalten der mexikanischen Gesellschaft hinführen. Es ist hier weder von einer Kunstaussstellung noch von einer völkerkundlichen Ausstellung auszugehen, da der Anspruch der Vielfalt der Kunst eben-

so widerspricht wie die dekontextualisierte Gestaltung einer völkerkundlichen Ausstellung. So nehmen diese Ausstellungen eine Position zwischen einer ethnografischen Ausstellung mit thematischer Ausrichtung und einer ästhetischen Gestaltungsweise ein, durch welche der Kontext nicht die primäre Relevanz, sondern der Ästhetik eine gleichwertige Rolle zukommt: Im einen Fall als Teil der Intention – der Kunstaspekt des Kunsthandwerks sollte zentrale Aussage sein, im anderen Fall als Resultat der formalästhetischen Präsentation – der Bezug zu den Todes- und Jenseitsvorstellungen war hier zentrales Element.

Die weiteren Ausstellungen in Düsseldorf sowie Künzelsau sind im Kontext von Kunstinstitutionen zu verorten, wobei objektzentrierte und ästhetische Kriterien der Präsentation zu Grunde gelegt wurden. Jedoch sind auch hier die Grenzen nicht eindeutig abzustecken: Die *altaere – kunst zum niederknien*-Ausstellung präsentierte die Arrangements als Einheiten, je für sich wirkend. Begleitet wurden sie jedoch von kontextualisierenden Informationen, die den Altar in einen funktionalen Kontext einbinden und so eine Gebrauchsebene etablieren wollten. Die Galerieausstellung in Künzelsau wollte einen vergleichenden Blick auf die Verschiedenheit mexikanischer Hausaltäre werfen. Die Idee, wie sie im zugehörigen Katalog formuliert wurde, lag darin, einen Überblick über mexikanisches Kunsthandwerk und einen Einblick in die mexikanische Gesellschaft zu geben. Die Galeriepräsentation stellte jedoch keinerlei kontextualisierende Information zur Verfügung, sondern manifestierte lediglich einen ästhetischen Präsentationsrahmen, der keine Bedeutungsebene etablierte, sondern ausschließlich der ästhetischen Komposition Rechnung trägt. So sind auch diese beiden Ausstellungen als Grenzfälle zu betrachten, die einer formalästhetischen Kunstaussstellung kontextualisierende Aspekte hinzufügen wollten und dies durch museografische Mittel umsetzten – somit einer rein ästhetischen Wahrnehmung Erläuterungen an die Seite stellten und damit ethnografische Inhalte verfügbar machten; im letzten Fall wurden den Besucherinnen außer dem knappen Katalog keine erklärenden Informationen an die Hand gegeben, womit der Intention eines Einblicks in die Kultur Mexikos schlussendlich nicht ausreichend nachgekommen wurde.

In dieser begrenzten Darstellung zeigt sich bereits, dass die inhaltlichen Grenzen der jeweiligen Institutionen definiert sind und die Ausstellungsweise abhängt von der Art der präsentierenden Institution. Diese Grenzen stehen jedoch nicht unverrückbar fest. So ist es ebenso möglich wie legitim, Ethnografika in Völkerkundemuseen als Kunst zu präsentieren, wie die Bedeutung des kontextuellen Hintergrundes in Kunstmuseen darzustellen. Diese Entwicklung scheint zuzunehmen, was sich auch anhand der obigen historischen Darstellung ergab, dabei verstärkt sich die Tendenz vermehrt dahingehend, dass der Kunstaspekt in Völkerkundemuseen an Bedeutung gewinnt.

Dekontextualisierung aus dem originären Kontext

Einige Gedanken zur Dekontextualisierung der Objekte sollen nun folgen, bevor dem zentralen Prozess der Rekontextualisierung Rechnung getragen werden soll. Dabei gehe ich auf das Objekt in seinem originären Kontext ein und spüre dem Moment nach, in dem die Entscheidung darüber fällt, ein bestimmtes Objekt als musealen Ausstellungsgegenstand zu präsentieren. Gleichzeitig mit der Aufnahme in den Ausstellungskontext geht die Reduktion bzw. der Verlust der dem Objekt inhärenten Bedeutungsebene einher.

Die Objekte sind untrennbar verbunden mit der Kultur, in welcher sie existieren, gebraucht werden, eine bestimmte Bedeutung und Funktion einnehmen; sie repräsentieren die Inhalte der Kultur. Der Moment der Ausgliederung des Gegenstandes aus seinem Kontext bedeutet das Ende der Existenz des Objektes in seinem eigenen kulturellen Bedeutungsgefüge. Damit geht der Verlust der originären, kulturellen Bedeutung einher: Der Gebrauchskontext geht verloren, eine räumliche Veränderung vollzieht sich, die Zeit wird angehalten, was in dem Sinne zu verstehen ist, dass durch das Objekt nun ein Stand seiner Kultur fixiert wird, die sich jedoch im nächsten Moment bereits verändert, weiterentwickelt hat – das Objekt wird so zu einer Momentaufnahme der Kultur zum Zeitpunkt der Ausgliederung. Die ursprünglich geltenden Verweise, Inhalte, Funktionen etc. werden im Zusammenhang mit dem neuen Bedeutungsrahmen des Museums von damit geltenden wissenschaftlichen Inhalten abgelöst. Das Objekt wird zu einem bedeutungsleeren Gefäß, das mit neuem Inhalt gefüllt wird. Dies ist ein entscheidender Prozess, denn durch das Objekt soll ein Teil der originalen Bedeutung erhalten, wiederhergestellt und vermittelt werden – dabei wird ein Bedeutungszusammenhang kreiert zwischen dem Objekt und einer Interpretation resp. einer interpretierten Neu- oder Reetablierung eines Aspektes des materiellen Gegenstandes. Somit wird Bedeutung geschaffen und da sich dies innerhalb eines wissenschaftlichen Kontextes vollzieht, als objektiv betrachtet und entsprechend vermittelt.

Auch in den von mir gewählten Ausstellungsbeispielen findet sich der Bedeutungsverlust: Das mexikanische Kunsthandwerk der Berliner Ausstellung, welches in der Tradition des Handwerks steht, gilt als inspiriert durch die mexikanischen Traditionen und kulturellen Inhalte. Damit werden auch die Festlichkeiten der *días de muertos* angesprochen – das Fest findet jedoch als Quelle der Inspiration keinerlei Erwähnung und verliert so seine Bedeutung. Als weiteres Beispiel kann die Künzelsauer Ausstellung gelten, auch hier nahm das Kunsthandwerk die zentrale Position ein, laut der Aussage von Weber (Weber 2003⁹⁴) leben die Objekte vom rituellen Benutzen und der ehemaligen Funktion. Die Hausaltäre lassen jedoch keine Aussagen über den Gebrauch und die Funktion zu, ebensowenig über den rituellen Kontext, der angedeutet wurde. Die Züricher Ausstellung demonstrierte dagegen, dass die Artefakte ihre Existenz als primär kunsthandwerkliche Objekte aufgeben können, indem sie in einen ethnografischen Kontext einzubinden versucht wurden und dessen kul-

turelle Inhalte transportieren sollten.

Im Mittelpunkt der Problematik steht nicht das ohnehin unvermeidliche Phänomen der Dekontextualisierung, wobei originäre Inhalte von neuen abgelöst werden, sondern der Verlust dessen, was die originäre Bedeutung ausmachte, da vor allem der neue Aspekt zum Tragen kommt.

Rekontextualisierung in neuem Bedeutungszusammenhang – Entscheidung für eine Lesart

Mit der Eingliederung der Objekte in einen neuen Bedeutungsrahmen werden den Artefakten bestimmte Inhalte zugeschrieben, die ihnen neue Bedeutung verleihen. Ich stelle dies hier dar und arbeite den Aspekt oder die Aspekte, welche in den Ausstellungen als zentral betrachtet wurden, heraus.

Die Interpretation, welche die Objekte durch die Wiedereingliederung in einen neuen Bedeutungszusammenhang erfahren, hängt von einer Vielzahl von Faktoren ab, die bereits ausführlich dargestellt wurden. Zusammenfassend lässt sich wiederholen, dass dabei die Intention oder Idee der Ausstellung ebenso entscheidet wie die Kuratoren bzw. die Subjektivität der Museumsmitarbeiterinnen oder der aktuelle Stand der wissenschaftlichen Inhalte in seinem zeitlichen Wandel. Dem Prozess der Rekontextualisierung liegt ein Selektionsprozess zu Grunde, der nicht nur die Objekte, sondern ebenso die Inhalte betrifft: Die Selektion der Objekte vollzieht sich auf der Basis dessen, was an Objekten verfügbar ist, dies kann die Objekte, die sich im Besitz des jeweiligen Hauses selbst befinden ebenso betreffen wie eine bestimmte Sammlung oder die Auswahl der Objekte vor Ort. Die Wahl für oder gegen bestimmte Objekte unterliegt der Intention desjenigen, der die inhaltlichen Aussagen der Ausstellung illustrieren will oder die Objekte nach entsprechend definierten Kriterien auswählt – eine Möglichkeit würde eben in der ästhetischen Gestaltung der Objekte liegen. Hierin ist auch der Wert zu sehen, den die Objekte im Rahmen der determinierten Intention der Ausstellung annehmen; der Wert eines bestimmten Objektes für eine Ausstellung liegt nicht nur darin, die Idee bzw. das Thema möglichst exakt zu transportieren, sondern kann ebenso ein besonderes Artefakt meinen, welches sich durch einen finanziellen Wert auszeichnet. Auch ein außergewöhnlich seltenes, rares oder ästhetisch ansprechendes Objekt kann als besonders wertvoll gelten, es ist hier ebenso der materialisierte Ausdruck einer besonderen Symbolik denkbar. Was schlussendlich aus welchen Gründen als ausstellungswürdig erachtet wird, hängt von subjektiv determinierten An-Sichten und Ab-Sichten ab, die einer wissenschaftlichen Grundlage oder eindeutig bestimmten Intention einen flexiblen Faktor zur Seite stellen. Inhaltliche Bedeutungen unterliegen gleichermaßen einem selektiven Vorgang, der bereits in dem Moment einsetzt, in dem der Ethnograf, der Forscher oder die Kuratorin in Interaktion mit der fremden Kultur tritt. Entscheidend dabei wird dann, welche Inhalte durch die Kommunikation mit den, in meinem Falle Angehöri-

gen der mexikanischen Bevölkerung, überhaupt vermittelt werden. Aus diesen sowie den durch die Literatur oder anderen Quellen verfügbaren Informationen werden Bedeutungsinhalte selektiert und in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt. Es werden damit nicht nur bestimmte Aspekte ins Zentrum gestellt, sondern gleichsam eine Vielzahl von Aussagen und Informationen an den Rand gedrängt und verschwiegen. So kann als ein Beispiel das Thema des Kolonialismus angeführt werden, womit bzgl. des entstandenen mexikanischen Synkretismus interessante Inhalte aufgekommen wären, was jedoch in keiner der Ausstellungen thematisiert wurde. Die Vielschichtigkeit verliert sich durch den Selektionsprozess und die Entscheidung für bestimmte Inhalte, die anhand ausgewählter Artefakte vermittelt werden – es etabliert und vermittelt sich dadurch eine Sichtweise, die auf der Intention der Kuratoren basiert und von den Objekten bezeugt wird, wobei die Absicht und Subjektivität der Ausstellenden den Aussagen der Ausstellung stets inhärent sind.

Ich werde im Folgenden die zentralen Bedeutungsinhalte der einzelnen Ausstellungen herauszustellen und beginne mit der Bremer Ausstellung *Lebende Tote. Totenkult in Mexiko*. Dabei wurde der mexikanische Umgang mit Tod thematisiert, der inhaltliche Schwerpunkt lag auf dem Verhältnis der Mexikaner zu Tod und zu den Verstorbenen, was vor allem anhand des Allerheiligen/Allerseelen-Festes vermittelt werden sollte. In der Darstellung verschiedener Arrangements und Ausstellungsdisplays war eine Vielzahl von Einzelobjekten zusammengeführt worden, um eine weitmöglichst wirklichkeitsabbildende Szenerie zu erzeugen, in die man sich begeben, in der man sich bewegen konnte. Das emotionale Empfinden der Besucher sollte angesprochen werden, um auf dieser Ebene eigene Überlegungen und Praktiken zum Tod zu reflektieren. Die Objekte waren zur szenischen Darstellung des Festes zusammengeführt worden, um die mexikanische Einstellung zum Tod darzustellen und von da ausgehend den Bogen zu schlagen zum eigenen Handeln und Denken. So verlieren die einzelnen Gegenstände ihre Bedeutung und gehen im Gesamtarrangement bzw. in dem auf, was durch die szenische Installation auf einer assoziativen Ebene entsteht – die Objekte konstituieren die Arrangements zu den *días de muertos*, in die man eintauchen soll, um auf einer sinnlichen und emotionalen Ebene den eigenen Umgang mit dem Tod zu reflektieren.

Grosse Meister der Mexikanischen Volkskunst, die Berliner Ausstellung, präsentierte eine Vielzahl kunsthandwerklicher Objekte. Diese waren dekontextualisiert von der Bedeutung, die sie in Mexiko eingenommen hatten, da für die Kuratorin die Funktionalität, die Verwendung und der Gebrauchswert als irrelevant angesehen wurden. Die Objekte als Werke im Sinne von Handwerk wurden durch einen zunehmend ästhetischen Anspruch, den Ausdruck und die Verarbeitung betreffend, zu Kunsthandwerk. Ästhetische Kriterien waren es auch, nach denen die kunsthandwerklichen Artefakte ausgewählt und so als besonderes Kunsthandwerk definiert wurden. Das Ziel, Außergewöhnliches darzustellen, stand im Bezug zu einer bestimmten Person oder Familie, die durch ihre Individualität den Gegenständen ihre Besonderheit verlieh. Damit standen die Hersteller, die Kunsthandwerker

im Zentrum, nicht der Bezug zu kulturellen mexikanischen Traditionen. Die Objekte verwiesen im Ausstellungszusammenhang auf den Einfluss des individuellen Charakters der Herstellenden, die den Ausdruck der Objekte prägten; für die Kuratorin galt dies als entscheidendes Kriterium, dem Kunsthandwerk einen Status als Kunst zuzusprechen und die Gegenstände entsprechend zu präsentieren. Die traditionellen Inhalte der Kultur als Quelle der Inspiration wurden hier lediglich als sekundär erachtet. Als eine dieser Inspirationsquellen gilt das mexikanische Allerheiligen-Fest, jedoch werden in der Ausstellung darüber keine Aussagen getroffen, sondern lediglich die Ästhetik der Objekte, welche die Kunsthandwerker kreieren, ins Zentrum gerückt. So stellte die Ausstellung u.a. Objekte dar, in die offensichtlich eine Schädel- bzw. Skelettsymbolik Eingang gefunden hatte, ließ die Herkunft und Bedeutung jedoch unerwähnt und betonte lediglich den ästhetischen Ausdruck der Gegenstände.

Auch die Künzelsauer Ausstellung *Tod in Mexiko* hatte kunsthandwerkliche Objekte zum zentralen Inhalt. Erklärungen zufolge stehen die Artefakte der installierten Hausaltäre nach wie vor im Zusammenhang zu ihrem originären Gebrauch in Mexiko und geben so einen Einblick in die mexikanische Kultur. Im Ausstellungszusammenhang wird die künstlerische Komponente zum wichtigsten Inhalt und durch die Arrangements konstituiert, welche sich auszeichnen durch die Qualität und Sorgfalt der Zusammenstellungen. Dabei führt die Betonung der Ästhetik in Arrangement und Gestaltung zu Dekontextualisierung und konzentriert sich auf den visuellen Vergleich und die Vielfalt der mexikanischen Hausaltäre. Die Idee, Aussagen über das Phänomen der *ofrendas* im Kontext des mexikanischen Festes der *días de muertos* zu treffen, konnte durch die dekontextualisierte und ästhetisch ausgerichtete Gestaltung nicht umgesetzt werden.

Die Altäre der Düsseldorfer Ausstellung verorteten sich von Beginn an im Rahmen eines Kunstmuseums sowie einer Kunstausstellung. Die Objekte wurden von Künstlern kreiert, den mexikanischen Altar schuf die Mexikanerin Lourdes Almeida, welche durch ihre künstlerische Persönlichkeit und Individualität die Installation definierte und konstituierte. Die *ofrenda* war von der Künstlerin allen unbekanntem Künstlern gewidmet worden, wonach sie die Objekte selektierte und arrangierte. Das Arrangement war demnach nicht aus Mexiko als bereits existierender Altar übernommen, sondern durch eine neue Zusammenführung einzelner Dinge von Almeida geschaffen worden. Wie bereits in obiger Ausstellung in Künzelsau, verloren auch hier die Einzelobjekte durch die Konstruktion als Gesamtinstallation ihre individuelle Bedeutung, das Arrangement wurde zum eigentlichen Bedeutungsträger. Betrachtet man den Gabentisch unter den Vorgaben der Kunst, wird die formalästhetische Perspektive zentral und die Künstlerin als individuell agierend verstanden, die dem Objekt ihren individuellen Charakter verleiht. Hinzu kommt in dieser Ausstellung der für Künstler untypische Aspekt, dem Altar eine funktionale Bedeutung zuzusprechen, die sich an Objektarrangements dieser Art in Mexiko orientiert: als Ort des Gedenkens der Verstorbe-

nen. Damit gewinnt der religiöse Kontext an Bedeutung, wird vermittlungsbedürftig und die kontextualisierenden Elemente der erklärenden Objekttafeln und begleitenden Videos verständlich. Der Versuch, durch die erläuternden Mittel den ehemaligen Kontext des Altars – was hier nicht gegeben war, denn der Altar war nie in der präsentierten Weise in Gebrauch – zu re-funktionalisieren und in den Gebrauchskontext zu überführen, stand in einer konträren Position zu der dekontextualisierten Präsentationsweise von Kunst und verlieh den Altären einen ambivalenten Ausdruck: als dekontextualisiertes ästhetisches Kunstwerk und gleichermaßen als funktionale Stätte der Einkehr und dem Gedenken der Verstorbenen.

In der Frankfurter Ausstellung *Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich* waren religiöse Vorstellungen verschiedener ethnischer Gruppen zu Tod und Sterben gezeigt worden. Dieser interkulturelle Vergleich thematisierte ebenfalls das mexikanische Fest der *días de muertos* und die damit verbundene Einstellung zum Tod. Fragen nach der Bedeutung des Todes und des Sterbens wurden aufgeworfen und durch Antworten ausgewählter ethnischer Gruppen erläutert. Als eine mögliche Antwort darauf wurden auch die Vorstellungen der eigenen Kultur in der Ausstellung dargestellt. Damit sollte der Bezug zum eigenen kulturellen Kontext und die Reflexion über eigene Denkweisen und Handlungsmuster angeregt werden. Die präsentierten Objekte dienten der Illustration des thematischen Inhaltes Tod, Sterben und Jenseits in verschiedenen Kulturen, damit wurde der Inhalt zentral und die Präsenz der materiellen Gegenstände dem Thema untergeordnet, welches veranschaulicht werden sollte. Es kann hier nur auf die Bremer Ausstellung verwiesen werden, denn auch dort sollten auf einer emotionalen Ebene eigene Überlegungen und Praktiken zum Tod reflektiert werden. In beiden Ausstellungen illustrierten die mexikanischen Objekte Ausschnitte zum Thema Tod und Allerheiligen, wie es sich in der mexikanischen Kultur manifestiert, um von diesen sowie den weiteren Darstellungen die eigenen Inhalte und Praktiken vergleichend zu reflektieren. Das einzelne Objekt büßt dabei seine individuelle Bedeutung ein und verliert sich im Arrangement.

Die letzte hier relevante Ausstellung fand in Zürich statt und trug den Titel *Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten*. Wie gerade im Kontext der Frankfurter Ausstellung gezeigt wurde, waren auch hier Objekte aus verschiedenen Kulturen zur Demonstration und Erklärung unterschiedlicher Einstellungen zu Tod und Jenseits präsentiert worden. Im Gegensatz zu Frankfurt gab es in Zürich jedoch keine separate Station zur Demonstration der Todesvorstellungen in der eigenen Kultur. Von einem Kulturvergleich ausgehend sollten anhand von Objekten und Informationen unbekannte Vorstellungen nachvollziehbar gemacht und Verständnis für Unbekanntes geweckt werden; damit einhergehend sollte die Reflexion der eigenen Kultur erfolgen. Der Bedeutungszusammenhang der Ausstellungsintention setzte die präsentierten Objekte in Beziehung zum thematischen Inhalt der Themen Tod und Jenseits. Die Objekte mexikanischer Herkunft, die dem Bereich des Kunsthandwerks zuzuordnen waren, wurden dabei zur Demonstration von mexikanischen Inhalten herange-

zogen, Inhalten bzgl. Tod und Jenseits. Mit Hilfe des Skelettmotivs als zentralem Element sollten thematische Inhalte transportiert werden: prähispanische Vorstellungen, christliche religiöse Elemente, synkretistische Entwicklungen etc. – Inhalte, welche die Objekte mit den tatsächlich gegebenen Kontextinformationen jedoch überforderte und weitere Erklärungen notwendig gemacht hätte.

Generell gilt, dass durch die Rekontextualisierung der Objekte in einem neuen – musealen – Bedeutungsrahmen, der im Gegensatz zum originären Kontext steht, bestimmte Bedeutungsaspekte selektiert, andere ignoriert werden. Objekten können, entsprechend der Vorgaben und Inhalte der Ausstellungsintention, verschiedene Konnotationen zukommen. Eine *calavera*, um ein konkretes Beispiel eines mexikanischen Einzelobjektes zu nennen, war im Rahmen der Berliner Ausstellung als außergewöhnlich ästhetisches Kunsthandwerk des mexikanischen Kunsthandwerkers Rivas Contreras dargestellt worden. Die Ausstellung in Künzelsau hingegen integrierte *calaveras* in die Installationen der Hausaltäre, ließ sie zu einem Teil des Arrangements werden mit der Intention, einen Einblick in die Vielfalt mexikanischer Traditionen zu gewähren.

Zusammenfassend könnte man formulieren, dass die museale Darstellung immer ein künstlicher Ausdruck ist, der lediglich einen Aspekt eines komplexen Ganzen des in die Gesamtgesellschaft integrierten kulturellen Phänomens präsentiert. Die zentralen Aspekte der Ausstellungsintention wirken sich jedoch nicht nur auf die museografischen Inhalte aus, sondern determinieren die museografische Präsentationsweise ebenso mit wie sie gleichermaßen von ihr determiniert werden. Dies soll im Weiteren zur Sprache kommen.

5.2.3 Museografische Darstellungsweise

“Die Plazierung der Objekte ist zugleich ein weiterer Selektionsschritt.” (Doering; Hirschauer 1997: 285)

Ich werde mich nun dem Zusammenhang zwischen der Ausstellungsintention und der museografischen Präsentationsweise resp. der Bedeutung der gestaltenden Elemente zuwenden.

Dass das Ausstellungssetting, der visuelle Rahmen der musealen Umgebung, nach eigenen Regeln funktioniert, wurde bereits in dem theoretischen Teil des zweiten Kapitels ausgeführt. Dabei kommen der Rhetorik der Gestaltung bereits von sich aus spezifische Bedeutungsinhalte zu, die determiniert sind von den Ausstellungsinhalten, welche sie transportieren. In der Gestaltung selbst manifestieren sich jedoch von sich aus weitere Merkmale, welche die inhaltlichen Aussagen lenken und beeinflussen. Sind die Spielregeln der museografischen Gestaltung bekannt, eröffnet sich eine neue Sicht oder eine weitere Sicht-Ebene auf die präsentierte Ausstellung, durch die sich die Vielfalt der Aussagen und Bedeutungen erschließen. Es erscheint mit sinnvoll, die vermittelnden Strukturen bzw. gestaltenden

Elemente selbst in die Ausstellung aufzunehmen, da anhand dieser Merkmale Tendenzen bestimmter Aussagen erhellt werden können. Der lenkende Charakter dieser museografischen Mittel kann nicht nur Aussagen transportieren, sondern ebenso vernachlässigen, an den Rand drängen, ausklammern. So entsteht eine eindeutig definierte Sichtweise, welche durch die museografische Präsentation beeinflusst und unterstützt wird. Aspekte dieser Hypothese werde ich nun in Bezug auf die hier bereits bekannten Ausstellungen aufzuspüren versuchen.

Ich beginne damit, wie sich Objekte und Objektgruppen im Raum anordnen und welche Bedeutungsinhalte damit einhergehen. In den besprochenen Ausstellungen finden sich konträre Darstellungsweisen, die das Objekt als Einzelnes oder im Rahmen von Gruppen und Kompositionen präsentieren. Wenn nun eine visuelle Isolation der Dinge ebenfalls eine Trennung vom objektimmanenten Inhalt bedeutet, wird der Kontext weitestgehend ausgeklammert und die Objekte aus dem Zusammenhang gerissen präsentiert. Diese Isolation wird mit dem Gedanken vollzogen, eine Beeinflussung von außen möglichst gering zu halten und entspricht der Präsentationsweise von Kunstausstellungen, die eine vermeintlich neutrale Art der Darstellung beabsichtigen und das Objekt für sich, separiert, ins Zentrum stellen, um den Ausdruck des Werkes so wenig wie möglich zu stören, zu beeinflussen und von außen zu interpretieren. Diese Annahmen sind jedoch nicht aufrechtzuerhalten, denn keine Präsentationsweise ist neutral. Schon die objektzentrierte Präsentationsweise selbst versucht den Kontext auszuklammern und lenkt die Aufmerksamkeit auf das Objekt, reduziert es auf den formalen Ausdruck, der letztendlich als Aussage bestehen bleibt. Dementsprechend war in der Düsseldorfer Ausstellung ein mexikanischer "altar für die toten" errichtet worden, in den weiten Räumen des Kunstmuseums, vor weißen Wänden und mit Deckenlicht erhellt, separat stehend und für sich alleine wirkend – um dem Versuch vermeintlicher Neutralität so nahe wie möglich zu kommen. Dies entspricht der dekontextualisierten Präsentationsweise, die auf den individuellen Ausdruck und die individuelle Wirkung der Objekte abzielt; in diesem Falle zeigt dies jedoch nur einen Aspekt der Ausstellung auf, was im Weiteren noch thematisiert werden wird. Eine völlig gegensätzliche Präsentationsweise findet sich im Nachbau einer mexikanischen Straßenszene während den Tagen des Allerheiligen/Allerseelen-Festes, wie er in der Bremer Ausstellung errichtet wurde. Dabei war eine möglichst reale Szenerie nachgestellt, wie sie in Mexiko angetroffen werden könnte. Der Kontext wurde als zentraler Inhalt definiert und entsprechend durch die Absicht, einen wirklichkeitsnahen Eindruck entstehen zu lassen, Objektarrangements, Altar- und Geschäftsszenen sowie die Andeutung eines Friedhofes zu rekonstruieren, zum Ausdruck gebracht.

Diese Ausstellungsbeispiele zeigen konträre Positionen, wie sie zum einen einen dekontextualisierten, zum anderen einen kontextbezogenen Gestaltungsrahmen konstituieren. Dazwischen liegen eine Vielzahl weiterer Möglichkeiten, wie etwa in der Züricher Ausstellung: Einem schwarzen Tunnel mit gedämpften Licht, der den Vorraum zur eigentlichen

Ausstellungsfläche bildet, folgt ein lichter, fast weißer Raum mit hellen Stellwänden und Glasvitrinen. Durch die Raumaufteilung und die gestalterischen Gegensätze entsteht eine Zone des Übergangs, die dem thematischen Inhalt entspricht – ein Übergang zwischen der Welt der Lebenden und der Darstellung einer jenseitigen Welt der Verstorbenen. Die Kontextualisierung durch die begleitenden Ausstellungstafeln wird kontrastiert durch eine an objektzentrierten und formalästhetischen Kriterien angelehnte Vitrinenpräsentation, womit die Grenzen zwischen ethnografischer und objektzentrierter Ausstellung verwischen.

Der Nachbau möglichst detailgetreuer Szenen, wie hier bereits angesprochen wurde, war in der Bremer Ausstellung anhand von Objektgruppen nachgestellt worden, die als Ganzes aus Mexiko übernommen wurden und in identischer Größe und gleichem Umfang eine weitgehend unveränderte Szene abbildeten. Die Betrachter konnten sich damit in die dargestellte Situation hineinbegeben und in den gedachten mexikanischen Kontext eintauchen. Das Thema des Umgangs mit dem Tod sollte somit anhand der Darstellung aus einem anderen kulturellen Kontext nachempfunden und auf einer sinnlichen, emotionalen Ebene im eigenen kulturellen Kontext reflektiert werden. Auch in der Frankfurter Ausstellung bestand die Intention, mit Hilfe der nachgestellten Szenen die thematischen Inhalte zu verdeutlichen; das primäre Bestreben lag in der Vermittlung der Inhalte Tod und Jenseits, wobei die Installationen der Illustration eben dieser Inhalte dienten.

Zu Objektgruppen zusammengefasste Objekte, die teilweise in Szenen eingebunden waren, zum Teil für sich standen, kreieren durch die räumliche Nähe Gemeinsamkeit oder können auf ein identisches Ereignis hinweisen. Sie können bestimmte Normen schaffen und durch die Präsentation abweichender Objekte diese hervorheben, andere in die Gruppe eingliedern. In einer Vielzahl von gemeinsam arrangierten Gegenständen werden Einzelobjekte zunehmend unwichtiger, ordnen sich der Anordnung unter. Im Gegensatz dazu kann durch eine besondere Anordnung ein konkretes Objekt einen exponierten Platz einnehmen, als Besonderheit hervorgehoben werden – so wird der entsprechend transportierte Bedeutungsinhalt als exklusiver und außergewöhnlicher vermittelt.

In der Berliner Ausstellung des Kunsthandwerks wurden Objektgruppen durch das Herstellungsmaterial konstituiert. Die Tatsache, dass Gruppen gebildet wurden, steht grundsätzlich im Gegensatz zu einer konsequenten Kunstausstellung, wie sie von der Kuratorin definiert worden war. Eine objektzentrierte, dekontextualisierte Präsentationsweise war hierbei nicht konsequent umgesetzt worden, da die Gegenstände als Gruppen und nicht im Sinne einer formalästhetischen Gestaltung als Einzelobjekte wahrzunehmen waren. Die Miniaturszenen der Züricher Ausstellung beispielsweise bildeten ebenfalls eine Objektgruppe, da sie alle eine ähnliche Größe hatten und in der gleichen Weise gestaltet waren, lediglich mit der Darstellung anderer Szenen, jedoch ebenfalls aus dem gleichen Material und mit ähnlichen Farben. Das Nebeneinander dieser Gruppe mit der Figur *Calaca Apokalyptische Reiter* betonte letztere, da diese zentral im Raum stand, größer und dominanter war, auch wenn

meinem Eindruck zufolge inhaltliche Erläuterungen eher von den Skelettszenen transportiert werden sollten. Im Objektarrangement der Düsseldorfer Kunstausstellung ebenso wie der Künzelsauer Galeriepräsentation kommen zwei Aspekte zum Tragen: das Arrangement der *ofrenda*, des Altars, welches als Einheit wahrgenommen wird, als für sich selbst sprechendes Gesamtwerk in seiner ästhetischen Erscheinung, und die einzelnen Gegenstände wie Kunstobjekte, Kunsthandwerk, Gebrauchsgegenstände und dekoratives Material, welche sich in die Zusammenstellung einfügen, vom Arrangement aufgenommen werden und im Kontext der Installation stehen – was hierbei nicht als primärer Aspekt gilt, der zentrale Bedeutungsinhalt wird vom ästhetischen Ausdruck des Gesamtgefüges gebildet. In zwei weiteren, den ethnografischen Ausstellungen Bremens und Frankfurts, werden ebenfalls Gabentische präsentiert, es steht dabei im Gegensatz zu den oben genannten nicht das ästhetische Moment im Vordergrund, sondern die Zusammenstellung. Sie demonstriert, was in der originären Kultur mit den Objekten geschieht, wie sie angeordnet, verwendet werden. In allen Fällen der Kompositionen ist jedoch der Gesamtaufbau zentral, die Einzelobjekte konstituieren und autorisieren die gesamte Installation der Objektgruppe, werden in ihrer spezifischen Bedeutung und Symbolik irrelevant, büßen ihre individuelle Aussage ein.

Einige Überlegungen zur Objektpräsentation in Vitrinen sollen sich hier direkt anschließen, da auch durch sie Gruppen und Normen definiert werden können. Grundsätzlich sind Vitrinen zwischen den Objekten und den Betrachtern angeordnet und können die Sicht zwischen beiden erleichtern, indem die Objekte auf Augenhöhe erhoben werden, zusätzliche Lichtquellen verstärken diesen Effekt. Andererseits kann eine Vitrinenkonstruktion die Objekte abschirmen und so den Zugang erschweren, womit den Objekten auch symbolisch ein komplexerer Zugang zum Verständnis, zum Kontext, zur Kultur etc. zugesprochen wird. Die Vitrinenpräsentation bildet, entsprechend der entstehenden Einheiten, Objektgruppen und betont dadurch, wie bereits ausgeführt, Einzelnes, kreiert Normen, reiht Anderes unauffällig ein. In diese abgegrenzte Umgebung mit festgelegten Kriterien, werden Objekte eingebunden, die nun anhand der etablierten Vorgaben geprägt werden. So wird die Vitrine ein museografisches Mittel, ein Mikro-Bedeutungsrahmen, und die eingebundenen Gegenstände in eine Definition integriert, die sie in der vorgegebenen Weise annehmen und transportieren. Die Schutzfunktion von Vitrinen auf der Basis konservatorischer Überlegungen darf sicherlich nicht außen vor gelassen werden, doch auch hier wird deutlich, dass den Dingen ein besonderer Wert zugewiesen wird, der die Entscheidung zum Einsatz der Vitrine legitimiert.

Betrachtet man die Vitrinen in den analysierten Ausstellungen, könnte man konservatorische Aspekte als Grund für die Vitrinenpräsentation des Zuckergusschädels im Falle der Berliner Ausstellung sehen, denn lediglich Gegenstände aus fragilen Materialien waren in schützenden Vitrinen ausgestellt. Sieht man die Darstellungsform vor dem Hintergrund, dass die kunsthandwerklichen Objekte bekannt gemacht werden sollen, um u.a. den poten-

tiellen Absatzmarkt zu erweitern, wird dieser direkte, ebenbürtige Zugang verstehbar und erklärt so den weitestgehenden Verzicht von Vitrinen. Hierbei nehmen jedoch die Podeste eine ähnliche Rolle ein – auch sie erhöhen die Objekte, machen sie zugänglicher, lassen auch in der visuellen Wahrnehmung einen einfachen und direkten Zugang zu. Im Kontext der Züricher Ausstellung wurde der Einsatz der Vitrinen mit dem Sicherheitsaspekt erklärt. Alle Vitrinen waren vollständig transparent, so dass der Zugang schnell und einfach gelingen konnte, trotzdem wurde eine Distanz etabliert, die an die bekannten Kunstpräsentationen erinnerte. Unterstützend wirkte hierbei die Beleuchtung, welche mit direktem Licht die einzelnen Vitrinen anstrahlte und damit die Objekte gesondert hervorhob.

Einen weiteren Blick werfe ich auf die Ausstellungstexte und Objektbeschriftungen, da sich nicht nur die Objekttafel als museografisches Mittel, sondern ebenso der vermittelte Inhalt als konstitutiv für die Bedeutungsinhalte erweisen. Die primäre Funktion der Ausstellungstexte in völkerkundlichen Ausstellungen besteht darin, Kontextinformationen zu den ausgestellten Objekten zu transportieren. Dabei werden Inhalte erklärt, die durch die visuelle Wahrnehmung alleine nicht erkennbar sind. Diese Informationen lenken die Sichtweise der Betrachterinnen, sie weisen auf Bestimmtes hin, betonen Details und Zusammenhänge, klammern bestimmte Inhalte aus, die nicht thematisiert werden. So wird der Blick auf bestimmte Phänomene gelenkt und von Anderem abgewendet, die Sicht- und Wahrnehmungsweise der Betrachtenden kontrolliert und die Inhalte etabliert resp. bestätigt. Die Angaben zu den einzelnen Objekten sind abhängig von der Ausstellungsintention, sie können zu den Gegenständen deren inhärente Symbolik thematisieren, die ehemalige Funktion oder den Herstellungsprozess vermitteln, auf den Gebrauch in einem spezifischen Kontext etc. eingehen. Auf die Problematik, zwischen kurzen und langen Beschreibungen einen praktikablen Weg zu finden, wurde bereits an anderer Stelle ausführlich hingewiesen. Tendenziell scheinen jedoch zunehmend kurze Labels bevorzugt zu werden. Die kürzesten Objektbeschriftungen finden sich in Kunstausstellungen, hierbei werden lediglich der Name des Künstlers, die Jahresangabe, der Titel des Objektes und evtl. die Materialien genannt, aber im Gegensatz zu Objektangaben in ethnografischen Ausstellungen keine Kontextinformationen gegeben. Dem liegt die Ansicht zu Grunde, dass der ästhetische Ausdruck der Kunstobjekte für sich selbst spricht und keiner Erklärung bedarf. Bezüglich der transportierten Inhalte bleibt anzufügen, dass durch die Texte sowohl ein kontextualisierender Rahmen kreiert werden kann und damit die selektierten Informationen in einem Handlungskontext und Bedeutungsrahmen verortet werden können als auch die Beschränkung auf Formalia möglich ist, womit Kontextinformationen überflüssig werden.

Ein Beispiel dafür ist in der Künzelsauer Ausstellung zu finden, in der lediglich die Herkunftsregion des Gabentisches erwähnt wurde, da Victor Fosado weitere begleitende Angaben als unnötig erachtete und den materiellen Ausdruck der Arrangements betonen wollte. Eine identische Intention liegt den Objektbeschriftungen der Berliner Ausstellung

zu Grunde; dabei wurde im Einführungstext vor allem das Projekt zur Unterstützung des mexikanischen Kunsthandwerks erläutert, Kontextinformationen zur Erklärung der Objekte wurden jedoch nicht gegeben. Entsprechend enthielten die einzelnen Objektlabels Angaben zur Herstellung des Objektes: den Namen der Kunsthandwerkerin, den Titel des Objektes, das Herstellungsjahr sowie die verwendeten Materialien. Dies entspricht der Beschriftung von Kunstgegenständen und verdeutlicht die Intention, das gezeigte Kunsthandwerk Kunstwerken entsprechend zu präsentieren. Hinsichtlich der Installationen im *Düsseldorfer museum kunst palast* waren die Kunstpräsentationen mit begleitenden Kontextinformationen versehen, wobei die Funktion und der Gebrauch thematisiert werden. Dabei vermischte sich der formalästhetische Aufbau mit kontextualisierenden Labels, welche der Vermittlung einer rein ästhetischen Ebene einen weiteren Aspekt hinzufügte und damit die klassische Kunstaussstellung erweiterte. Auch in der Züricher Ausstellung wird die Kontextualisierung der, hier jedoch ethnografischen, Ausstellung über die Texttafeln vollzogen. Die Beschreibungen vermitteln ein- und weiterführende Angaben zu den Objekten und etablieren einen kontextuellen Rahmen, innerhalb dessen auf die Vorstellungen anderer Kulturen hingewiesen werden sollte. Dieser Versuch steht im Kontrast zu der ästhetischen Präsentationsweise, schafft jedoch eine Basis zum Verständnis der Artefakte. Betrachtet man die Beschriftung, wie sie in der Bremer Ausstellung *Lebende Tote. Totenkult in Mexiko* angebracht war, so zeigt sich hier als Besonderheit, dass Zitate über die Hälfte der Texte ausmachten. Damit wurde nicht nur auf die Relevanz des Kontextes verwiesen, der durch Erklärungen von Mitgliedern der gezeigten Kultur selbst vermittelt werden sollte, sondern etablierte eine persönliche Ebene, auf der sich die Leserin direkt angesprochen fühlte. Generell manifestieren sich in Objektbeschriftung und Ausstellungstexten grundlegende Regeln zur Konstitution des Bedeutungsrahmens; die Inhalte können von kurzen Angaben zu Herstellern bis zu ausführlichen Kontextinformationen reichen und damit die Relevanz des Kontextes ebenso in den Vordergrund rücken kann wie den formalen Ausdruck. Die Ausstellungstafeln und Objekttexte werden somit ein rhetorisches Mittel der museografischen Gestaltung, durch welches die Wahrnehmung in eine bestimmte Richtung gelenkt werden kann.

Die abschließenden Ausführungen zur Museografie beziehen sich auf die Personen des Ausstellungsteams, die Kuratoren, die Verfasserinnen der Texte, die Hersteller der Objekte, die Künstlerinnen sowie deren jeweilige Rolle als subjektiv Handelnde. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Anonymität der an einer Ausstellung Beteiligten und die Tatsache, dass subjektive Ansichten gleichermaßen über Mitgeteiltes, Relevantes, Hervorgehobenes, Vernachlässigtes und Ausgeklammertes transportiert werden können, auch wenn kein direkter Bezug zu den handelnden Personen besteht. Selten finden sich Angaben zu den Kuratorinnen der Ausstellungen, die Verfasser der Texte bleiben anonym, somit auch die von ihnen verfolgte Intention. Aussagen über die zum Ausdruck gebrachten Ansichten sind, soweit ich das bisher erfahren konnte, selten zu finden, auch keine Informationen über

die Quelle und Selektion der Erläuterungen – damit liegt die Entscheidung zu und Autorität über die vermittelten Inhalte bei unbekannt bleibenden Verfasserinnen. Es gibt jedoch bei genauer Betrachtung der hier zentralen Ausstellungen Details und Hinweise, die auf beteiligte Personen hinweisen.

In zwei dieser Ausstellungen wird bereits im Titel Relevantes ersichtlich: Der Titel *Grosse Meister der Mexikanischen Volkskunst* besagt bereits, dass die “Grossen Meister” eine ebenso entscheidende Rolle spielen wie die Objekte der Volkskunst. Durch die Erwähnung der Personengruppe im Titel wird nachvollziehbar, dass biografische Angaben hier wichtig erscheinen und die Hersteller in ihrer Individualität ein zentrales Element bilden. Dies bringt den Effekt mit sich, dass die Anonymität der Objekthersteller aufgehoben und das in ethnografischen Ausstellungen verbreitete Schweigen über die produzierenden Gruppen oder Personen durchbrochen wurde. Gleichermäßen wird im Untertitel der Künzelsauer Ausstellung *Tod in Mexiko. >Ofrendas< in der Hirschwirtscheuer Künzelsau. Gesammelt und eingerichtet von Victor Fosado aus Cancun* deutlich, wer die Ausstellung aufgebaut hatte, wer für die Gestaltung zuständig war. Durch die Namens- und Ortsangabe wurde zudem ersichtlich, dass jemand aus der eigenen Kultur die Arrangements gestaltet und aufgebaut hat, jemand, der die mexikanische Kultur kennt und lebt. Es ergibt sich daraus, dass die gelebte Kultur direkt in der Gestaltung umgesetzt werden konnte, ohne von einem Kurator oder einer Ethnologin interpretiert zu werden. Jedoch war für Fosado durch die Selbstverständlichkeit, mit der er mit den Objekten umgehen konnte, eine erklärende Beschreibung der Objekte bzw. der Zusammenstellungen überflüssig. In Düsseldorf entfällt die Problematik der Anonymität insofern, als dass die Künstler genannt sind, die den Aufbau umgesetzt haben. Dies gilt jedoch als generelles Merkmal von Kunst und Kunstaustellungen, da die Individualität und persönliche Erfahrung die Gestaltung der Werke in der entstandenen Art und Weise determiniert und damit entscheidendes Kennzeichen der Artefakte darstellt. Im Falle des mexikanischen Altars war es die mexikanische Künstlerin Lourdes Almeida, welche durch den persönlichen Bezug zu Mexiko ihre kulturellen Kenntnisse in die Installation einbrachte. Im direkten Gegensatz dazu waren im Kontext der völkerkundlichen Ausstellungen in Bremen und Frankfurt keinerlei Angaben zu Herstellern der ethnografischen und kunsthandwerklichen Artefakte gegeben. Damit konnte keine Verbindung zu Einzelpersonen oder Familien hergestellt werden und es galt als nicht entscheidend, von wem die Objekte geschaffen wurden, sondern sie dienten der Illustration eines Themas, der Vermittlung eines Sachverhaltes. Gleichzeitig trat der individuelle Ausdruck der Dinge zurück und wurde der Demonstration der Inhalte untergeordnet.

Angaben zum Museumsteam und der Ausstellungsgestalterinnen, bei denen die einzelnen Mitglieder des Teams vorgestellt werden, sind in der Berliner Ausstellung im Katalog zu finden und in der Züricher Ausstellung auf einer Hinweistafel beim Eingang in die Ausstellung. Daraus wurde ersichtlich, wer für die verschiedenen Aufgaben der Konzeption

und Umsetzung verantwortlich zeichnete: Im deutschen Begleitkatalog zur Präsentation des Kunsthandwerks wurde das gesamte mexikanische Team erwähnt, die Züricher Ausstellung listete auf, wer für die Konzeption und Umsetzung verantwortlich war. Betont werden muss hierbei jedoch die Tatsache, dass diese Praxis in der Schweiz als üblich gilt, mir dies in Mexiko auch des Öfteren begegnete und vermutlich ebenfalls das gängige Vorgehen darstellt. In deutschen Ausstellungen ist dies nach wie vor unüblich, sollte jedoch durch diese Vorbilder als Anregung gesehen werden.

In der Zusammensicht der museografischen Gestaltungsmittel wird deutlich, dass sich darin lediglich das spiegelt, was die theoretischen museologischen Überlegungen beinhalten: Was die Intention beinhaltet und was damit zum Ausdruck gebracht werden sollte, aus welchen zur Verfügung stehenden Objektquellen selektiert wurde und nach welchen Vorgaben dies geschah, was an Objekten und inhaltlichen Aspekten abgelehnt wurde und aus welchen Gründen, welche Stimmen zum Tragen kommen bzw. welche ausgeklammert wurden – nichts davon wird jedoch in der Ausstellungspräsentation selbst thematisiert.

5.3 Einordnung in die ethnografische Debatte

“Jeder Weg, der eingeschlagen wird, vernachlässigt andere.” (Streck 1997: 207)

Ich stelle nun in diesem die Zusammenschau abschließenden Abschnitt museale und ethnografische Aspekte einander gegenüber und verorte damit die Thematik musealer Präsentation im Bereich der ethnografischen Repräsentationsdiskussion

Die Forschungsdaten bzw. die Objekte, welche die Grundlage einer Ethnografie oder einer Ausstellung bilden, werden in einen neuen, von den Objekten und den Herstellern der Objekte ursprünglich unbeabsichtigten Zusammenhang gestellt, wodurch zu der originären eine zweite, eine neue Bedeutung hinzukommt und von dieser überlagert wird. Dieses Phänomen ist zentral im Prozess der Musealisierung und ersetzt den ursprünglichen Kontext durch einen neuen Bedeutungszusammenhang. Klein beschrieb dies, wie ich finde, zutreffend mit der Interpretation des “alten Objektes” in einer “neuen Welt” (2004: 48), welche einen neuen Bedeutungsrahmen für die dem Objekt inhärente originäre Verwendung und Bedeutung abgibt. Hierbei wird ein wissenschaftlicher Wahrnehmungszusammenhang zu Grunde gelegt, der die kulturellen Inhalte überlagert.

Dieses konstruktive Element findet sich sowohl in Ethnografien als auch in Ausstellungen wieder. Es sei hier an Clifford (1993b: 105) erinnert, der im Verfassen von Ethnografien ein künstliches Moment erkennt, welches den Texten einen fiktionalen Charakter verleiht. Die Ethnografin nimmt hier die zentrale Position ein, da sie die Texte prägt und konstruiert. Das universitäre Umfeld kann dabei als legitimierende Institution gesehen werden, die

den ethnografischen Texten Gültigkeit verleiht. So gilt das Museum ebenso als wissenschaftliche Institution, die auf den Kenntnissen der ethnologischen Disziplin und der Vermittlung durch die Wissenschaftler beruht. Aus dieser Position heraus wird die Autorität beansprucht, die Wirklichkeit abbilden zu können; gleichermaßen wird dem Museum von der Öffentlichkeit⁹⁵ die Autorität übertragen, als wahr geltende Aussagen zu vermitteln. Dies begründet das Phänomen der Konstruktion von Inhalten und Bedeutung, da dem Museum die alleinige Fähigkeit zur Konstruktion und Kontrolle zukommt.

Die Schwierigkeiten, die sich aus der Funktion des Ethnologen als Verfasser von Ethnografien ergeben, der in seinen Texten die "Wirklichkeit" darstellt, die Wirklichkeit "der Anderen", begann erst im Zuge der ethnografischen Debatte problematisiert zu werden. Dabei wurde man sich der Rolle des Ethnografen als autoritärer Stimme "der" Anderen bzw. als deskriptive Stimme "über" die Anderen bewusst, welche den Beschriebenen keine eigene Stimme zuwies (Clifford 1993a: 141), sondern die Darstellungen der Wissenschaftler unangezweifelt akzeptierte. Die Tatsache, dass lediglich ein ausgewählter Bereich der repräsentierten Kultur dargestellt werden konnte, wurde im Zuge der Krise der ethnografischen Repräsentation vertiefend diskutiert. Auch im Falle der ausgewählten Inhalte lag die Autorität zur Selektion und der daraus entstandenen Aussagen allein bei der Autorin – es entstand eine fragmentarische Beschreibung. Im Unterschied zur geschriebenen Ethnografie, welche sich meist im universitären Kontext verortet, wird die museale Darstellung in die Öffentlichkeit transportiert, wo sie ein breites Publikum erreicht und so meinungsbildend und prägend wirken kann. Damit erhält die Darstellung kultureller Realitäten, eine weitreichendere Brisanz, da das Museums als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit fungiert und durch die Ausstellungen Bedeutungen und Werte nach außen reflektiert werden können. Ausgegangen wird dabei von der Annahme, dass die Institution Museum aus "objektiven" und "wahren" Tatsachen gleichermaßen wahre Inhalte, Werte und Bedeutungssysteme vermittelt.

Unter der alleinigen Autorität der Kuratoren und Gestalter ebenso wie der Verfasserinnen der Texte werden Aussagen etabliert, manifestieren sich die interpretierten Ausschnitte kultureller Wirklichkeit. Eine alleinige Stimme konstruiert demnach die Inhalte, wobei sich durch die Nennung der Verfasser der Ethnografien die Stimme einer bestimmten Person zuordnen lassen, die Darstellenden im Museum jedoch nicht als subjektiv Handelnde wahrgenommen werden und so nicht deutlich werden kann, wer für die vermittelten Inhalte verantwortlich zeichnet. Durch die Anonymität wird die Annahme verstärkt, dass der Subjektivität keine Bedeutung beigemessen wird, womit die subjektive Selektion oder die persönlichen Präferenzen, die zu dem dargestellten Ausschnitt führen, unerwähnt bleiben. Der Einsatz rhetorischer Mittel wie einer mehrfachen Autorenschaft oder Kooperation mit Angehörigen der jeweiligen ethnischen Gruppen im Vorfeld der Planung und dem Aufbau von Ausstellungen wurde mit den Hinweisen kritisiert, dass die letztendliche Entscheidung

doch stets den Ethnografinnen und Museumskuratorinnen vorbehalten sei, welche die Vielzahl der Stimmen selektieren und zusammenfassen. Doch sehe ich hier eine Möglichkeit, durch eine Kooperation einer Zwei- oder Mehrstimmigkeit näher zu kommen, wenn von Beginn an Themen gemeinsam festgelegt, ausgearbeitet, Inhalte und Objekte selektiert, Aussagen formuliert werden sowie der Aufbau gemeinsam gestaltet wird. Entscheidend scheint mir zu sein, bereits in die vorbereitende Phase vielfältigste Stimmen einfließen zu lassen – seien es aktuelle Bedenken und Gedanken der Restauratoren und Fachwissenschaftlerinnen oder längst vergangene, nicht mehr nachvollziehbare Kriterien der Sammler und Forscherinnen – so dass die Themenwahl und die Umsetzung in den Händen aller Beteiligten liegt und nicht lediglich einige bestätigende Äußerungen von Angehörigen der entsprechenden Kultur eingeholt werden.

Der Einsatz von Zitaten alleine reicht jedoch nicht aus, um einer Mehrstimmigkeit gerecht zu werden. Dies war z.B. im Bremer *Übersee-Museum* zu sehen, wo die Mehrzahl der Ausstellungstexte aus Zitaten bestand, jedoch nicht mit der Absicht einer polyfonen Arbeitsweise, sondern um durch die Etablierung einer persönlichen Ebene die Besucher emotional anzusprechen. Dies hatte zur Folge, dass die individuellen Aussagen unterschiedlicher Personen nicht eine einzige Inhaltsebene manifestierten, sondern variierende Sichtweisen zuließen. Die Anonymität war in dieser Ausstellung trotz der Vielzahl der Zitate jedoch insofern erhalten geblieben, da, ebenso wie in der Ausstellung des Frankfurter Völkerkundemuseums, keine Angaben zu Initiatoren, zur Intention und zu Auswahlkriterien gemacht wurden. Ebenso wenig war dazu in der Künzelsauer und Düsseldorfer Ausstellung zu erfahren, jedoch bestand hierbei der Unterschied, dass die Arrangements im Kontext von Kunst angesiedelt wurden und somit die Gestaltenden genannt wurden. Dies entspricht der Unterscheidung von informativen, kontextbezogenen und objektzentrierten Ausstellungen, die der persönlichen Ansicht und Empfindung des Künstlers Ausdruck verleihen. Die in Berlin und Zürich gezeigten Ausstellungen heben sich insofern von den obigen ab, als dass hier die beteiligten Personen und Institutionen genannt wurden. Am deutlichsten erkennbar war dies in der Züricher Ausstellung, in welcher sich an einer Seite des Eingangs eine Informationstafel zu Kuratorinnen und Mitarbeitern befand.

Der Ausschnitt aus komplexen kulturellen Realitäten bildet das Ende eines Selektionsprozesses, der grundsätzlich von der Art des Museums abhängt. Hierdurch entscheidet sich bereits, ob der Schwerpunkt auf Kunstobjekten, Ethnografika oder etwa naturkundlichen Objekten liegt. Bis zum zu Stande kommen einer Ausstellung haben bereits vielfältige Selektionsebenen gegriffen (vgl. Kap. 2.2.3): So werden bei der Entstehung einer Sammlung nicht nur subjektive Entscheidungen eine Rolle spielen, auch die jeweilige Definition von Werten unterliegt einer permanenten Veränderung und spiegelt den jeweils geltenden Wissensstand. Hinzu kommen eine Vielzahl weiterer Faktoren, auf welche die Sammler keinen Einfluss besitzen, die jedoch bereits im Vorfeld eine Selektion erzeugen, welche wiederum

die Basis deren Selektionsmöglichkeiten schafft. Auch wenn die Auswahl für eine Ausstellung auf den ersten Blick primär hinsichtlich der Ausstellungsintention zu erfolgen scheint, so spielen hierbei neben subjektiven Entscheidungen ebenso der ästhetische Ausdruck und qualitative Zustand eine Rolle.

Das Ausklammern subjektiver Entscheidungen und vielschichtiger Selektionsprozesse hat nicht nur in der musealen Umgebung entscheidende Auswirkungen, sondern zeigt sich gleichermaßen in Ethnografien, in denen die Daten nach dem ausgehenden Forschungsthema gefiltert und die individuellen Forschungserfahrungen der Ethnografie von den Ergebnissen der Untersuchungen getrennt werden, zudem bleiben der Ablauf und die Umstände des Forschungsprozesses im Dunkeln. Auch die Interaktionspartner und Informanten bleiben hinter dem Entwurf eines generalisierten Bildes der Anderen verborgen, wobei die Individuen als prototypisches Abbild einer vereinheitlichten Kultur verstanden werden. Die Negation der Subjektivität resultiert aus der hypothetischen Annahme, dass Subjektivität und Wissenschaftlichkeit unvereinbar sind. Dies gilt für ethnografische Texte ebenso wie für Ausstellungen, da beide im wissenschaftlichen – scheinbar objektiven – Kontext verortet werden.

Sowohl in schriftlich verfassten ethnografischen Texten als auch in Ausstellungstafeln und Objektlabels kommen selektive, generalisierende und anonymisierende Prozesse zum Tragen. Im musealen Rahmen zeigt sich die Anonymität darin, dass die Leserinnen nicht erfahren, wer sich als Verfasser hinter den formulierten Inhalten verbirgt, wessen Gedanken und Inhalte zu den ausgestellten Objekten vermittelt werden. Umgesetzt wird dies anhand von in der Dritten Person verfassten Texten, welche den Anschein erwecken als würde man eine distanzierte, unsichtbare Stimme aus dem Hintergrund wahrnehmen. Durch die Vermeidung der grammatikalischen Ersten Person, welche eine Verfasserin oder Sprecherin und damit eine persönliche Sichtweise erkennen ließe, wird die subjektive Positionierung des Schreibenden verdrängt, die verallgemeinernde Tendenz verstärkt und dadurch versucht, Objektivität zu erzeugen. Durch die Ausgrenzung der Ethnografinnen konnten die ethnografischen Forschungsdaten auf diese Weise als feststehende Tatsachen behandelt und als objektive Untersuchungsergebnisse präsentiert werden. Auf Grund der Anonymisierung nicht nur der Verfassenden, sondern ebenfalls der ehemals Sprechenden fließen die Ansichten und Meinungen, die Erklärungen und Einstellungen beider Seiten ineinander. Der sich ergebende Text kann schließlich keiner bestimmten Person mehr zugeordnet werden, weder dem ursprünglich Sprechenden, noch dem Schreibenden. Die Pluralform der Dritten Person verstärkt die Aussage des Einzelnen zudem als allgemein zutreffend, so dass dieser Inhalt zur generalisierenden Aussage verstärkt wird, welche ein einheitliches Bild entwirft. Die verwendete Sprache in Ethnografien bewegt sich zwischen einer wissenschaftlichen Fachsprache und den Konventionen der Leserschaft, wie Clifford (1993b: 108) bemerkt. Dabei verbleiben die in einer ethnologischen Fachsprache verfassten Publikationen zumeist in einem wis-

senschaftlichen Umfeld, welches denselben Genrekonventionen entspricht. Im Gegensatz dazu wäre durch die Verwendung einer ethnologischen Fachsprache ein Großteil der Museumsbesucher ausgeschlossen, da diese nicht auf diese Kenntnisse zugreifen können. Fachbegriffe auszuschließen würde hierbei jedoch gleichzeitig bedeuten, Phänomene zu ignorieren, für die es keine angemessene Umschreibung gibt, da sie lediglich in der jeweiligen Kultur bekannt sind. Entscheidend scheint am Ende zu sein, die Interaktion und den Kontext, in welchem das Objekt stand, zu thematisieren. Damit würde gleichzeitig der historische Zeitrahmen definiert und das Objekt aus seiner Stasis in einen Moment der Zeit eingegliedert werden. Wichtig bei der Betrachtung der verfassten Texte ist das Bewusstsein, dass durch die Art des Schreibens und des Formulierens unbewusst eine neue Bedeutung konstruiert werden kann. Dabei werden Generalisierungen nicht explizit formuliert, sondern konstituieren sich durch die Art und Weise der Formulierung; die Verfassenden treten als aktiv am Text Beteiligte zurück, klammern sich aus dem Prozess der Datengewinnung, der Selektion sowie der Gestaltung aus und definieren dadurch scheinbar objektive Inhalte.

Der im Zuge der aufgetretenen Kritik entstandene selbstreflexive Ansatz wollte den interaktiven Charakter der Forschungssituation in der ethnografischen Darstellung verorten. Damit sollte die Rolle des Forschers im Untersuchungskontext und dessen Einfluss und Bedeutung in der diskursiven Forschungssituation und als bestimmender Faktor im Zusammenhang mit den erlangten Forschungsdaten offengelegt werden. Die Beantwortung der eingangs zitierten Fragen von Clifford (1993b: 118) nach den Sprechenden, den Verfassenden, der Zeit, des Raumes und den Beteiligten, nach der Frage, an wen sich die Verfassenden wenden und unter welchen institutionellen und historischen Einschränkungen sie arbeiten, würden den Forschungskontext beleuchten und transparent werden lassen. Sie treffen sowohl auf die schriftlich vorliegenden Texte als auch auf die musealen Präsentationen zu.

Ebenso wie rhetorische Elemente die Konnotation schriftlicher Texte festlegen können, sind die musealen Gestaltungsmittel die Grundlagen zur visuellen Umsetzung von Bedeutung, von Vorstellungen und Erklärungen. Es ist und bleibt eine unumstößliche Tatsache, dass die musealen Gestaltungsmittel unabdingbar in der Präsentation zum Einsatz kommen, ebenso wie beim beschreibenden Verfassen ethnografischer Texte nicht auf die Sprache verzichtet werden kann; daher sollte bewusst mit den verfügbaren Mitteln umgegangen werden, sie sollten als rhetorisches Stilmittel verstanden werden, nicht als bloßes Mittel zum Zweck oder als unumgänglichen Zwang. Die Entscheidung zu einer bestimmten Anordnung wird sich letztendlich nicht umgehen lassen und es scheint daher sinnvoll zu sein, Informationen über die Anordnung und die bedeutungsgenerierenden Strukturen bereitzustellen und zu einem Teil der Gestaltung werden zu lassen.

Die Kuratorinnen positionieren sich als vermittelnde Instanz zwischen den interaktiven Prozessen zur Erlangung des Datenmaterials einerseits – und hierbei kann als ein Faktor auch der Sammlungs- bzw. Erwerbshintergrund genannt werden – und jener der Präsen-

tation bestimmter Bedeutungsinhalte für die Betrachter andererseits. Dabei etabliert sich eine Zwischenebene, auf welcher sich die Kuratoren und Ausstellungsgestalterinnen in ihrer subjektiven Individualität zurücknehmen können, indem sie ihre Vermittlungs- und Auswahlfunktion verschweigen. Der Leser bzw. Betrachter steht dann dem Text oder der Ausstellung über die unbekannte Kultur gegenüber, ohne zu erfahren, welcher individuelle Charakter und welche persönliche Haltung der Wahrnehmung zu Grunde lag und die Inhalte weitergibt. In diesem Aspekt unterscheiden sich die schriftliche und visuelle Darstellungsform, da im Falle der Ethnografie die Leser zumindest den Namen des Verfassers erfahren, im Museum bleibt dies meist unerwähnt. Die schriftliche Form der Darstellung bringt jedoch mit sich, dass die Leserin dem Text in einer passiven Position gegenübersteht, keine Möglichkeit zur Kommunikation erhält und dadurch mit unveränderlichen Aussagen konfrontiert wird. Demgegenüber kann der Ausstellungsbesucherin eine aktive Funktion gegeben werden, wenn durch die Gestaltung die Gelegenheit zur Äußerung gegeben wird, evtl. durch ein Besucherbuch, durch Kritiktafeln oder dem persönlichen Gespräch in Führungen. Auf Anregungen oder Hinweise könnte von Seiten des Museums entsprechend reagiert werden, so dass ein interaktives Forum des Austausches entstehen könnte.

Ein spannendes Detail ergibt sich bei der Betrachtung formalästhetischer Ausstellungen nach dem Vorbild der Präsentation von Kunst, wobei die Fragen nach dem Kontext, dem Inhalt und auch der Anordnung zurücktreten hinter dem individuellen Ausdruck der Objekte. Die Annahme, Kunstobjekte seien autonom und würden durch ihren ästhetischen Ausdruck lediglich für sich selbst wirken und sprechen, bedingt die Rücknahme kontextueller Informationen, da davon ausgegangen wird, dass diese die individuelle Aussage des Kunstobjektes verändern würden. Der Ausgangsgedanke konzentriert sich dabei auf Formales, auf die Äußerlichkeiten, dabei liegt die Idee zu Grunde, dass die inhärenten Bedeutungen gegenüber dem äußeren Ausdruck unwichtiger werden. Bedenkt man jedoch die unveränderliche Tatsache der konstruktiven Präsentationsumgebung, dann wird die formalästhetische Form der Darstellung als konstituierender Rahmen erkennbar. Eine als neutral erachtete, möglichst nicht wahrnehmbare Gestaltung, soll diese kontextlose Darstellungsweise bilden. Dabei wird die Problematik der Selektion von Informationen überflüssig, die museografische Gestaltung reduziert auf eine objektbetonte, möglichst voneinander abgegrenzte Darstellung.

Möchte man eine Verbindung zu einem bewussten Umgang mit den Konstruktions- und Repräsentationsfragen erahnen, so scheint hier der Versuch zu Grunde zu liegen, nicht nur gestalterische, sondern auch und vor allem inhaltliche Schwierigkeiten zu umgehen. Dass dies die Problematik nicht zu lösen vermag, wurde im Verlauf dieser Ausführungen bereits deutlich. Man könnte jedoch in der zunehmend ästhetischen Repräsentation, welche bei der Mehrzahl der völkerkundlichen Ausstellungen bereits erkennbar ist, den Versuch vermuten, zunehmender Kritik entgegen zu wollen, indem man gestaltende sowie inhaltliche Ausführungen zurücknimmt und den Eindruck entstehen lässt, eine neutrale Präsentation

vorzufinden, welche sich primär auf den Gegenstand bezieht. Stellt man hiervon ausgehend die Verbindung zu einem möglichen Äquivalent bei der Gestaltung ethnografischer Texte her, so zeigt sich in experimentellen Ansätzen der Umgang mit der Problematik.

Ein Ansatz richtet sich dabei auf die Etablierung einer dialogischen Ebene in Ethnografien, womit der persönlichen Stimme der Anderen eine Ausdrucksmöglichkeit gegeben werden soll. Damit wird eine subjektive Stimme der Anderen für die Leser bzw. Ausstellungsbesucher erkennbar und eine Brücke geschlagen von der Forschungssituation bis zur Vermittlung. Die Kritik, welche auf die Unvermeidbarkeit der Autorenschaft hinweist (Berg; Fuchs 1993: 86), bleibt sicherlich als Tatsache bestehen, jedoch steht durch eine direkte Zitierweise innerhalb des bedeutungsgenerierenden Kontextes einer Ausstellung ein, wie ich finde, gutes Mittel zur Verfügung, eine individuelle Aussage zu transportieren. Damit wird keine dialogische Forschungssituation resp. die Konstruktion einer ehemals dialogischen Interaktion abgebildet, sondern einer einzelnen Person eine Stimme gegeben, die einen spezifischen kulturellen Umstand erläutert. Auch wenn nicht ersichtlich wird, in welcher Situation die Aussage stattfand und wie sie demnach einzuordnen ist, manifestiert sich darin doch die Momentaufnahme einer kulturellen Aussage. Die Entscheidung über den Einsatz des Zitates ist Teil der Konstruktion, die auf subjektiven Selektionsprozessen basiert. Dabei werden die Momentaufnahmen zusammengefügt, um Inhalte zu vermitteln, auch wenn diese ausschließlich Teilwahrheiten widerspiegeln und Ausschnitte aus der kulturellen Wirklichkeit aneinanderreihen, um ein Bild zu erzeugen.

Zweifellos wird die Autorität der Ethnografin oder Kuratorin immer die letzte Instanz bleiben, jedoch zeichnet sie für die Inhalte verantwortlich und sollte durch die wissenschaftliche Arbeitsweise in der Lage sein, die dokumentierten Ergebnisse nachvollziehbar zu machen. Doch lässt sich dies lediglich dann umsetzen, wenn sie sich als subjektiv handelndes Individuum in den Darstellungsprozess eingliedert, und dies als Chance begreift, die beabsichtigten Grundlagen und Ideen, das Vorgehen, die Umsetzung und Vermittlungsinhalte in die Präsentation einzubringen. Im Zuge der Repräsentationsdebatte wurden die Inhalte des ethnografischen Realismus und damit die holistische und konstruierte Beschreibung von Kultur zu kritisieren begonnen. Dabei sollte die Darstellung nicht mehr von der Erfahrung der Forschung getrennt werden, was für den musealen Kontext bedeutet, dass der Sammlungshintergrund und die Objektauswahl, die inhaltliche Intention und Absicht der museografischen Gestaltungsmittel in der Präsentation zur Sprache kommen sollten. Würde man die Subjektivität zu thematisieren beginnen, würde man mit individuellen Ansichten und Intentionen offen umgehen und die interaktiven Situationen im Feld sowie die Selektion der Artefakte vor diesem Hintergrund beleuchten, so würde damit ein historischer Rahmen etabliert werden, ein Zeitrahmen, der die kulturellen Inhalte in einen bestimmten Punkt der Geschichte einordnet und so eine historische, jedoch nach wie vor gültig erscheinende Momentaufnahme in Frage stellt.

Nach dieser ausführlichen Rückschau, in welcher ich die thematischen Inhalte der Ausstellungen vergleichend zusammenfasste, den Bezug zum musealen Kontext hinsichtlich museologischer und museografischer Aspekte herstellte und dies der ethnografischen Repräsentationsdiskussion gegenüberstellte, werde ich abschließend vor dem Hintergrund dieser Ein-Blicke Hinweise geben und Ideen aufzeigen, welche einem reflexiven Umgang mit Präsentation und Repräsentation entgegenkommen.

Ein Plädoyer für Transparenz – Persönlicher Aus-Blick

*“Koranblatt.
Papier, Tinte.
Im Shikasta-Duktus verfasst.
Besitzer: S. K.”*

Das exemplarische Beispiel dieser Objektbeschriftung soll auf die Problematik musealer ethnografischer Repräsentation verweisen, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist. Solange Objektlabels dieser Art auch gegenwärtig noch zu finden sind, dabei Offensichtliches beschreiben, Fachwissen voraussetzen, jedoch für den informationssuchenden Besucher ungenügende Erklärungen zur Verfügung stellen, erachte ich Untersuchungen wie die vorliegende insofern als relevant, als dass sie die transportierten Ausstellungsinhalte vor dem Hintergrund der Repräsentationsproblematik beleuchten.

Von einer erdachten Geschichte bis zu einem dokumentierten Tatsachenbericht?

Die Darstellung der *writing culture*-Debatte bildete den Einstieg in die Problematik ethnografischer Repräsentation. Damit beleuchtete ich die Anfänge und die Entwicklung der Diskussion um die Schwierigkeiten kultureller Darstellung in textlich verfassten Ethnografien und schilderte die Versuche, mit der Thematik konstruktiv umzugehen sowie mögliche Lösungsansätze und deren Umsetzung aufzuzeigen. In diesem Zusammenhang ging es auch um die Fiktionalität von Texten, da diese subjektive Interpretationen ermöglichen. Der Versuch, andere Stimmen objektiv – auf der Tatsache basierend, dass sie real geäußert wurden – zu bewahren, beinhaltet jedoch ein fiktionales Moment, welches durch Subjektivität und Konstruiertheit gekennzeichnet ist. Dabei ist die subjektive Konnotation der Darstellung unumgänglich, so kann man durchaus von einem fiktiven Aspekt sprechen, welcher nicht erdacht wurde, sondern – hinsichtlich der unvermeidlichen Veränderungen – den inhaltli-

chen Wandel begleitet.

Wie wird ge- und beschrieben, von wem, mit wem, über wen und für wen?

Vor dem Hintergrund dieser grundlegenden ethnologischen Diskussion richtete ich den Blick auf das Völkerkundemuseum und zeigte, dass sich hier die Schwierigkeiten ethnografischer Präsentation und Repräsentation gleichermaßen wiederfinden. Ich stellte dabei die in beiden Bereichen auftretenden Aspekte der Repräsentationsproblematik dar, welche aus der parallelen Betrachtung textlicher Beschreibungen und visueller Darstellungen hervorgehen. In diesem Zusammenhang untersuchte ich auch die eine Ausstellung begleitenden Beschreibungen auf ihre zentralen Aussagen. Es ergaben sich Parallelen in beiden ethnografischen Genres: beide lassen die direkte Rede nur in Ausnahmefällen zu und erwecken den Eindruck, ein homogenes Abbild einer Kultur leisten zu können. Die Autorinnen bleiben im musealen Kontext meist unerwähnt, ebenso die Stimmen derjenigen, welche in den Texten mitschwingen. Darüber hinaus gilt generell, dass der Entstehungsprozess der Informationen nicht als Bestandteil der Ausstellungsinhalte erscheint.

Es wurde deutlich, dass sich die beschreibenden und gestaltenden Mittel beider Genres ähneln in ihrer Funktion, Bedeutung zu konstituieren und den vermittelten kulturellen Inhalten eine bestimmte Konnotation zu verleihen. Meine empirischen Daten zum Allerheiligen/Allerseelen-Fest bildeten die Grundlagen zur inhaltlichen Analyse der von mir untersuchten Ausstellungen. Gezeigt werden sollten in diesem Zusammenhang die selektiven Prozesse bei der Umsetzung eines Ausstellungsthemas. Das in meiner Forschung gewonnene Material habe ich bewusst so dargestellt, wie ich es mir als Basis für eine Ausstellung vorstellen könnte. Ich stellte die Artefakte an den Anfang und erläuterte sie durch Zitate, die symbolisch den Objekterklärungen entsprechen könnten, um sie anschließend durch weitergehende Informationen zu kontextualisieren.

Eine konstruierte Visualisierung oder eine detailgetreue Abbildung?

Anhand der verschiedenen, dargestellten Ausstellungen versuchte ich aufzuzeigen, dass sich in jeder Präsentation eine eigene Aussage konstituiert, die durch eine Vielzahl von Faktoren entsteht. Entscheidend beteiligt an diesem Prozess sind einerseits die institutionellen Gegebenheiten, in die sich die Ausstellung einfügt, andererseits die grundlegende Idee zu einer Ausstellung und deren Intention, welche das Thema definiert. Subjektive Entscheidungen der Ausstellungsmacher, die sich sowohl auf persönliche Präferenzen stützen als auch die vermittelten Informationen betreffen, spielen ebenso eine Rolle. Dazu kommt die Verfügbarkeit und Auswahl der Objekte sowie die museografische Umsetzung, die zum einen die Intention widerspiegelt, sich zum anderen aus der Intention konstituiert. So wird eine völkerkundliche, kontextbezogene Ausstellung mit den gestalterischen Mitteln von Dioramen oder bebilderten Hintergrundsansichten eher als ethnografische Informationsausstellung wahrgenommen als eine Ausstellung mit einigen wenigen Objekten, welche ob-

jektzentriert und separiert präsentiert werden. Ich kann daher zusammenfassen, dass jede ethnografische, visuelle Präsentation ein konstruiertes Ab-Bild darstellt, unabhängig vom Grad der Verfremdung.

Wie werden fremde Kulturen präsentiert und repräsentiert?

Mit der vorliegenden Arbeit wollte ich den Beweis erbringen, dass die ausstellungsinhärenten Aussagen aus einer Reihe von unvermeidlichen oder bewussten Entscheidungen konstruiert werden. Dabei leisten die museologischen Rahmenbedingungen einen entscheidenden Beitrag: So konnte ich aufzeigen, dass der Wandel in der Geschichte der Völkerkundemuseen ebenso die Art und den Zweck der Sammlungen sowie die Ausstellungsweise veränderte. Der jeweils aktuell geltende Stand wissenschaftlicher Überzeugungen prägt die Präsentationsform, wissenschaftliche Inhalte spiegeln sich im Präsentationskontext, innerhalb dessen die Artefakte einer bestimmten Konnotation unterliegen. Exemplarisch sei hier auf die vergleichende Darstellung von Objekten hingewiesen, welche im 19. Jh. durch die Gestaltung typologischer Reihen den Beweis für evolutionistische Entwicklungen antreten sollten. Anfang der 1980er Jahre diente die vergleichende Präsentationsform zur Illustration von Inhalten, die einer Bildungsabsicht unterlagen und zu Toleranz und Verständnis anderen Kulturen gegenüber beitragen sollten. Zudem ist die Ausrichtung der musealen Institution selbst entscheidend hinsichtlich der betonten Objektinhalte: In kunsthistorischen Museen, und es sei hier an die Ausführungen Schmalenbachs erinnert (Münzel; Schmalenbach 1994), werden die Objekte in Bezug auf ihren angenommen universal geltenden ästhetischen Ausdruck präsentiert, wohingegen ethnografische Museen kulturelle Kontextinformationen als grundlegend für das Verstehen unbekannter Artefakte sowie fremder ethnischer Gruppen erachten. Eine bewusste Entscheidung für eine spezifische Ausstellungsform kann diese institutionelle Ausrichtung bestätigen, sie jedoch gleichermaßen verändern.

Weitere Ausführungen bezogen sich auf den Weg der Objekte, der durchlaufen wird, bis sich die Objekte letztendlich in der Ausstellung wiederfinden. Die Aufnahme von Objekten in eine Sammlung setzt einen bestimmten Wert voraus, sei dies der Seltenheitswert, der symbolische Wert eines assoziierten kulturellen Inhaltes oder die Fähigkeit, die zur Herstellung des Objektes benötigt wird. Auch das Wissen um Authentizität kreiert einen Wert, der zum Anlass genommen wird, das Fremde anhand der materiellen Erscheinungen zu dokumentieren. Welche Gründe die Aufnahme in eine Sammlung motivieren, es manifestiert sich darin die Tatsache, dass das jeweilige Objekt als sammlungswürdig definiert wurde. Entsprechend diesen Umständen, dass die Aufnahme in eine Sammlung einem Gegenstand bereits einen Wert zuweist – eben den Wert, sammlungswürdig zu sein – etabliert sich durch die Auswahl für eine Ausstellung eine weitere Ebene: die Fähigkeit, den zentralen Ausstellungsinhalten zu entsprechen, sie zu unterstützen, zu belegen. Lediglich ein Teil der Sammlung, wobei Widersprüche ebenso ausgeklammert werden können wie Hinweise auf die Samm-

lungsumstände, wird schließlich in die Ausstellung aufgenommen. Es soll damit nicht die Behauptung entstehen, dass ein rundes, ein einheitliches, homogenes Bild entstehen muss, die Praxis zeigt jedoch, dass dies häufig geschieht. Generell gilt die These, dass durch die Möglichkeit einer bestimmten Selektion von Objekten die dargestellten kulturellen Inhalte entscheidend beeinflusst werden.

Die Ausstellungsart selbst entscheidet neben dem Museum über die Konnotation der Darstellung, wobei sich diese nicht zwangsläufig entsprechen: So kann eine Ausstellung nach formalästhetischen Kriterien nicht nur in einem Kunstmuseum, sondern ebenso in einem Völkerkundemuseum präsentiert und eine kontextorientierte Ausrichtung zur Vermittlung von thematischen Inhalten sowohl in einem ethnologischen als auch einem historischen Museum gezeigt werden. Es ist jedoch auffällig, dass sich zunehmend formalästhetische, objektzentrierte Darstellungen außerhalb von Kunstmuseen wiederfinden; so versuchte ich Gründe auszumachen, warum zunehmend an Kunstwerken orientierte Ausstellungen in Völkerkundemuseen präsentiert werden.

Ich zeigte an einer Reihe weiterer Faktoren auf, welche bewusst getroffenen Entscheidungen die Konnotation der Ausstellungsgegenstände beeinflusst. Dies beginnt mit der Entscheidung, die Objekte aus ihrer eigenen Kultur zu entfernen und sie in eine andere einzugliedern. Damit nimmt man den Verlust der originären Bedeutung in Kauf, die eigentlich durch den Erwerb erhalten werden sollte. Jegliche Objekte sind nie von Natur aus ethnografische Artefakte, sondern werden erst zu diesen gemacht, um kulturelle Inhalte, die mit der originären Bedeutung einhergehen, zu dokumentieren und im musealen Rahmen zu vermitteln. Dabei ist die Präsentation auch stets als Versuch zu verstehen, originäre Inhalte rekonstruieren zu wollen, wobei bereits hier erkennbar wird, dass die Rekonstruktion primär eine Konstruktion bedeutet: die Konstruktion des ehemaligen Gebrauchskontextes, die Konstruktion eines vergangenen Moments. Dies erweist sich jedoch als schlichtweg nicht realisierbar, sondern versucht lediglich, innerhalb des musealen Rahmens kulturelle Inhalte zu konstruieren, Bedeutung zu rekontextualisieren – was jedoch wiederum unter einer bestimmten Sichtweise stattfindet und damit einen neuen Bedeutungsrahmen definiert. Der Selektion fällt hierbei die entscheidende Rolle zu und bildet die Grundlage der inhaltlichen Aussagen. Jedoch basiert die Auswahl auf subjektiven Entscheidungen, auf dem persönlichen Empfinden der Selektierenden, den ästhetischen Vorlieben oder dem Gedanken, dass dadurch die Ausstellungsidee ansprechend und nachvollziehbar dargestellt wird. Da die Museumskuratorinnen und Wissenschaftler als Experten fungieren, deren Arbeit auf wissenschaftlichen Grundlagen basiert, gelten sie als berechtigt, über die Inhalte und die Selektion zu entscheiden und treffen die Wahl hinsichtlich der zugelassenen Ansichten, der Stimmen, welche in die Ausstellung aufgenommen werden, bestimmen darüber, wem Mitsprache eingeräumt wird. Diese Problematik, die Clifford mit der Tatsache der unvermeidlichen Autorenschaft anspricht (Clifford 1993b: 105), findet hier seine Bestätigung.

Die vermittelten Inhalte transportieren dabei ein bewusst konstruiertes Bild von Kultur, kultureller Themen und Inhalte. Das Museum wird zum Ort der Vermittlung konstruierter Realitäten und entscheidet darüber, was die "Wirklichkeit" der "Anderen" ausmacht resp. was sich innerhalb des verhandelten Abbildes der Wirklichkeit, entstanden aus kulturellen Einzelaspekten, subjektiven Ansichten und Selektionsprozessen, manifestiert. All dies trägt dazu bei, dass und wie sich kulturelle Einzelaspekte in Ausstellungspräsentationen etablieren und findet seine Umsetzung in der Gestaltung.

Und wie werden die Bedeutungsinhalte am Ende erkennbar?

Das museografische Setting der Objekte entwirft eine Bedeutungsumgebung, die ebenfalls nach spezifischen Regeln funktioniert. Ich hatte im Verlauf der Arbeit versucht, diese besondere Rhetorik der museografischen Gestaltungsmittel zu erläutern. Es bietet sich hierbei durch den dezidierten Einsatz der Gestaltungselemente die Möglichkeit, die Objekte sowohl zu betonen als auch in den Hintergrund zu rücken. Dabei wird die Aufmerksamkeit der Besucherinnen z.B. durch die Lichtgebung oder die farblichen Anreize geleitet. Eine objektzentrierte, ästhetische Präsentation, in welcher die Dinge für sich selbst wirkend im Zentrum stehen, zeichnet sich beispielsweise, wie gezeigt wurde, durch direkte Beleuchtung und eine separierte, abgegrenzte Präsentationsweise aus, ohne durch die Ausstellungsumgebung auf den Gebrauch oder die kulturelle Bedeutung des Gegenstandes hinzuweisen. Dies schlägt sich ebenfalls in den sehr begrenzten Formulierungen der Objektbeschriftungen sowie der Ausstellungstexte nieder.

Diese kurze Übersicht sollte ohne den Anspruch der Vollständigkeit einige der Phänomene zusammenfassen, welche die Bedeutung von Ausstellungen konstituieren und Objekten auf eine bestimmte Art und Weise Sinn verleihen. Da diesen Phänomenen nicht ausgewichen werden kann – außer gänzlich auf Ausstellungen zu verzichten – und stets lediglich ein oder einige wenige Aspekte in Ausstellungen präsentiert werden können, sollten Lösungsansätze erarbeitet werden, welche die Tatsache und Schwierigkeiten der Präsentation in die Gestaltung miteinbeziehen. Dabei wäre eine evtl. Zusammenarbeit zwischen der universitären Ethnologie und der Museumsethnologie anzudenken, da die Diskussion um die Problematik der Repräsentation bislang vermehrt an den Universitäten geführt wurde. Es könnte hier im Sinne der experimentellen Ansätze bzgl. des Verfassens ethnografischer Texte mit der Problematik umgegangen werden. Ich kann nicht umhin, erneut zu betonen, dass sich bei jeder Ausstellungsrealisation die Problematik der Präsentation, der Konstruktion und Repräsentation stellt und sich damit die Aktualität der hier angeführten Inhalte permanent bestätigt und wiederholt.

Wie ich aufzuzeigen versucht habe, läuft die Debatte im musealen Kontext in vielen Punkten ins Leere. Die angesprochenen und ausgeführten Aspekte, die sich in der textlichen ebenso wie der visuellen Repräsentation von Kultur ergeben, wurden erkannt und

werden durchaus diskutiert, scheinen sich jedoch zwischen der theoretischen, museologischen Diskussion und der museografischen Umsetzung zu verlaufen. Über die Frage nach den Gründen kann ich nur vermuten, dass es sich auch hier als schwierig erweist, mit den gängigen Abläufen zu brechen, zumal Neues sich lediglich in experimentellen Ansätzen manifestieren kann. Pragmatische Gründe, die sich in begrenzten Zeitrahmen äußern, die je für die Vorbereitung und Umsetzung von Ausstellungen zur Verfügung stehen, kommen mir ebenso in den Sinn wie die unterschiedlichen Positionen der einzelnen Mitglieder des Ausstellungsteams und die sich möglicherweise grundlegend unterscheidenden Einstellungen von ethnologischen und anderen Fachwissenschaftlern, Künstlern, Architektinnen, Grafikerinnen, bis hin zu Sponsoren. Der Gedanke liegt nahe, dass der Versuch einer veränderten Umsetzung im Verlauf der Planung und der Vielfalt der An-Sichten an Gehalt und Relevanz einbüßt. Zumal ein unsicherer Faktor darin besteht, dass keine Erfahrungswerte hinsichtlich der Reaktion des Publikums vorliegen und sicherlich Stimmen existieren, die derartige Unternehmungen nicht nur als überflüssig, sondern gleichermaßen als unverständlich einschätzen – ein Argument, welches erst nach einigen erfolgten Umsetzungen verifiziert werden könnte.

Ich erachte diesbezüglich die Integration zusätzlicher, über die inhaltliche Ebene hinausgehender, Meta-Informationen für die Besucherinnen als Chance, einen Zugang nicht nur zu den Inhalten, sondern auch zur Art und Weise der Vermittlung der Inhalte zu erhalten und die damit etablierte Bedeutungsebene zu erkennen. So spreche ich mich hier für die Etablierung einer Meta-Ebene in und durch die Gestaltung der Ausstellung aus, welche einige der Problematiken thematisiert und visuell umsetzt, um somit dem Eindruck der Vollständigkeit und der Darstellung kultureller Wirklichkeit entgegenzuwirken und den Aspekt der Konstruktion und den fiktiven Gehalt der Re-Präsentation miteinzubringen. Es sollte möglich sein, den Besucher abzuholen mit der Darstellung der musealen Rahmenbedingungen, mit Informationen zur Ausstellungsintention, des Bedeutungszusammenhangs, um die beabsichtigte Wahrnehmungsebene transparent zu machen, die Öffentlichkeit darüber in Kenntnis zu setzen, welche Absicht mit der Präsentation der Objekte verfolgt wird und wie sie zu verstehen sein soll.

Es sollte der Versuch unternommen werden, der Anonymität entgegenzuwirken, indem die Gestaltenden ebenso eine eigene Stimme erhalten wie die Anderen: die Hersteller der Objekte, die Informanten. Zumal man durch die Erkennbarkeit der Beteiligten, der Selektionsprozesse und der Subjektivität, mehr Durchschaubarkeit, Durch-Sicht-igkeit und damit Transparenz für die Besucherinnen erreichen könnte. Sicherlich wird damit der Selektion und Autorenschaft nicht abgeschworen und die Konfrontation mit einer darstellenden, unbekannt Stimme bleibt erhalten. Diese versuchte im Vorfeld die Aussagen der Objekte zu verstehen, selektierte, interpretierte, konstruierte die Inhalte, welche wiederum die Bedeutung transportierten, d.h. die Vielfalt, die Variationen werden durch das individuelle Ver-

stehen aufgenommen und gefiltert – es bleibt eine Version, welche generalisiert dargestellt wird und ein objektives Bild vermitteln soll, den beabsichtigten Wahrnehmungszusammenhang in Beziehung setzt zu der Bedeutungskonstruktion einer einzelnen Stimme. Dieser Wahrnehmungszusammenhang konstituiert sich durch den Einsatz museografischer Gestaltungsmittel, deren rhetorische Aussage den Bedeutungsrahmen etabliert. Daher spreche ich mich für einen offenen Umgang mit den museografischen Mitteln aus und plädiere dafür, die Art und Weise der Umsetzung, die Gründe der Gestaltung und die dadurch transportierten Aussagen in die Ausstellung miteinzubeziehen. Dies kann ich mir auf einer bereits erwähnten Meta-Ebene vorstellen, welche in der Ausstellung nicht nur Inhalte, sondern gleichzeitig Gründe der Darstellung und Absichten thematisiert. Damit soll den Besuchern die Möglichkeit gegeben werden, die Ausstellungsumgebung, die Rahmenbedingungen, innerhalb derer die vermittelten Inhalte wahrgenommen werden, nachvollziehen zu können.

Ich werde im Folgenden einige Aspekte andeuten, die dazu beitragen könnten, die von mir sog. Meta-Informationen in der Ausstellung zu transportieren.

Die Entscheidung zu der Aufnahme eines Objektes in eine entstehende oder bestehende Sammlung, die häufig mit der Intention einhergeht, den Gebrauchskontext zu fixieren und innerhalb des musealen Rahmens die Bedeutung dieser ehemaligen kulturellen Inhalte zu rekonstruieren und rekontextualisieren, spiegelt gleichzeitig die Vermittlung der Sicht-Weise der Museumsmitarbeiter. Um diese Metaphorik aufzugreifen, wäre bei der Umsetzung der Einsatz von Reflektionsflächen oder Projektoren vorstellbar, die aus einem Winkel der Installation das Objekt mit der bildlich gemachten Ansicht der Gestaltenden überlagert oder ergänzt. Damit könnte ein zweiter Bedeutungsrahmen visuell erkennbar gemacht werden. Ein weiterer Aspekt des originären Kontextes, der sich auf den historischen Zeitrahmen und den Zeitpunkt bezieht, an dem die Objekte aus ihrer Kultur aus- und in eine Sammlung eingegliedert wurden, trägt der Tatsache Rechnung, dass sich das in der Ausstellung entworfene Bild aus historischen Details zusammenfügt, wobei sich die Gegenwart deutlich davon unterscheidet. Auch wenn die Dinge der nahen Vergangenheit zuzuordnen sind und aktuelle gegenwärtige Phänomene thematisieren, sollte dies eindeutig erkennbar sein. Nicht nur die Erwähnung der Jahreszahlen ist hierbei relevant, sondern ebenso vorstellbar wäre eine Gegenüberstellung von historischen und gegenwärtigen Darstellungen, auch evtl. in Form von Hintergrundfotografien.

Die fachliche Ausrichtung des entsprechenden Museums, welche den institutionellen Präsentationsrahmen definiert, könnte gleichermaßen dazu genutzt werden, mit den unterschiedlichen Ausstellungsgattungen zu experimentieren, um auf diese Weise etablierte Konventionen der Präsentationsformen in Frage zu stellen. Die Besucherin könnte dadurch die Fähigkeit entwickeln, Ausstellungsarten zu erkennen und nachzuvollziehen, sich aber auch den Umstand bewusst machen, dass andere Bedeutungsebenen existieren. Dies könnte dazu beitragen, grundlegende Selbstverständnisse ebenso kritisch zu betrachten, wie einen

sich abzeichnenden Wandel – ich gebe hier die zunehmend ästhetische Präsentationsweise in ethnologischen Museen zu bedenken – zu hinterfragen.

Über die Art der Ausstellungen hinaus unterliegen auch die Objekte bewussten Definitions- und Selektionsprozessen. Dabei basieren die Selektionskriterien auf definierten Werten, welche nicht nur die Sammlungen, sondern in gleichem Maße die für die Ausstellungen ausgewählten Objekte betreffen. Da schließlich in einer bestehenden Präsentation die Gründe der Selektion nicht thematisiert werden, können die Besucher weder die Sammlungsumstände noch evtl. inhaltliche Widersprüche, ausgeklammerte oder abweichende Darstellungen, nachvollziehen. Entgegengewirkt werden kann dem, indem die Kuratorinnen resp. die Verantwortlichen sich auf die Sammlung beziehen und die Intention und damit einhergehende Gründe der Selektion darlegen. In verkürzter Form kann dies in die Einführung zur Ausstellung aufgenommen und in einer begleitenden Publikation ausgeführt werden. Der positive Nebeneffekt, der sich daraus ergibt, bezieht sich auf die Beseitigung der Anonymität. Indem das individuelle Empfinden, ästhetische Präferenzen oder die Vorstellung einer inhaltlich ansprechenden Dokumentation erläutert werden, könnten subjektive Entscheidungen nachvollziehbar gemacht werden.

Mit der Etablierung einer subjektiven Ebene, welche die Gestaltenden, die Bedeutungskonstruierenden miteinbezieht, können sich die Betrachter nun auf einer entsprechenden, ebenfalls subjektiven Ebene annähern. Indem sich nun das Bewusstsein dafür bilden kann, dass die musealen Inhalte ebenfalls subjektive, fiktionale Elemente enthalten, und der Besucher nicht mehr ausschließlich einer rein wissenschaftlichen, unantastbaren Position gegenübersteht, wird die Möglichkeit eröffnet, weitgehend gleichwertig und gleichberechtigt zu handeln und die konstruierten Rahmenbedingungen und Inhalte in Frage zu stellen.

Es bliebe die Aufgabe des Museums, nicht nur den didaktischen Vermittlungsaufgaben nachzukommen, sondern einen Zugang zur Rhetorik museologischer Grundlagen und museografischer Gestaltungsmittel zu schaffen, der die konstituierenden Rahmenbedingungen transparent macht.

Ich spreche mich dafür aus, dass sich die Selbstdarstellung des Museums als Ort der Vermittlung kultureller Realitäten wandeln sollte und sich von der Position der wissenden Institution abwendet, welche sich in der Lage sieht, die "Wirklichkeit" der "Anderen" zu verhandeln, hin zu einer Institution, die ihre Handlungsprozesse transparent macht und so die Möglichkeit eröffnet, die präsentierten Inhalte im musealen Bedeutungsrahmen zu verorten. Die an sich stummen Artefakte werden von den Kuratoren und Museumsmitarbeiterinnen in den Ausstellungen zum Sprechen gebracht, indem sowohl inhaltliche Aussagen selektiert als auch einrahmende Prädispositionen manifestiert werden. Der Prozess der Definitionsschritte bis zu Etablierung der vermittelten Aussagen sollte meiner Ansicht nach transparent gemacht werden. Dazu ist es notwendig, dass den Besuchern die museografischen Mittel

ebenso wie die museologischen Grundlagen vertraut werden und der Zusammenhang zwischen der Gestaltung und der damit etablierten inhaltlichen Aussage vermittelt wird. So können die Betrachter die Möglichkeit erhalten, nicht nur die präsentierte Sicht nach-sehen zu können, sondern eine Über-Sicht über die Konstruktionsprozesse erlangen, um den Blick auf die Gegenstände zu eröffnen und von da aus die Chance zu bekommen, eine eigene Sichtweise zu entwickeln.

Anmerkungen

1. Um die Leserinnen und Leser nicht mit Verdoppelungen oder Kreationen wie Ethnografinnen oder KuratorInnen bemühen zu müssen, werde ich unregelmäßig abwechselnd die weibliche resp. männliche Form benutzen, ich meine jedoch stets beide Geschlechter, außer die Kuratorin oder der Museumsdirektor werden direkt erwähnt.
2. vgl. ebenso Evans-Pritchard 1978 und 1988, Firth 2004
3. An dieser Stelle ist nicht der Platz für eine Diskussion der vielfältigen und unterschiedlichen Auslegungen des Begriffes Wahrheit in wissenschaftlichen, philosophischen und theologischen Disziplinen (vgl. Mittelstraß 1996: 582-587, Hügli; Lübcke 1997: 658-661, Fries 1963: 786-800). Der von mir verwendete Wahrheitsbegriff weist die Idee einer einzigen Wahrheit zurück und geht davon aus, dass Wahrheit von kulturellen Inhalten abhängt und Veränderungsprozessen unterliegen kann. Zudem verstehe ich Wahrheit nicht nur als kulturell verankert, sondern gleichermaßen als individuelle Angelegenheit, da jeder Betrachter seine sehr persönliche Art und Ansicht der Wahrheit entwickelt.
4. vgl. ebenso Bulmer 1977, Dumont 1978
5. Mit der posthumen Veröffentlichung von Malinowskis Tagebuch 1985 [1967] wurde der Leserschaft die Unvereinbarkeit von subjektiven und objektiven Elementen der Ethnografie – die elementaren Eckpfeiler der ethnografischen Moderne – drastisch vor Augen geführt. Weitere bekannte Beispiele einer persönlich gehaltenen Repräsentationsform jener Zeit sind Lévi-Strauss' *Traurige Tropen* 1993 [1955], Laura Bohannens, unter dem Pseudonym Elenore Smith Bowen 1954 veröffentlichter, ethnologischer Roman *Rückkehr zum Lachen* 1987 sowie Powdermaker 1966.
6. Richtungsweisend ist vor allem der von 1996 bis 2002 bestehende Sonderforschungsbereich *Literatur und Anthropologie* an der Universität Konstanz zu nennen, der mit zahlreichen Publikationen aus dem interdisziplinären Blickwinkel das Spannungsfeld zwischen Literatur und Anthropologie vermessen hat, vgl. hierzu die Anthologien von Braun; Weinberg (Hrsg.) 2002 und Rieger; Schahadat; Weinberg (Hrsg.) 1999. Des Weiteren ist auch die Literaturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick hervorzuheben, die sich engagiert mit dem Problemhorizont zwischen Ethnologie und Literaturwissenschaft auseinandersetzt, vgl. ebenso Knecht 1995, Münzel; Schmidt; Thote (Hrsg.) 2000, Neumann; Weigel (Hrsg.) 2000. Bekannter deutscher Vertreter literarischer Ethnografien ist Hubert Fichte (siehe Fichte 1989), aber auch Michael Roes (1996) erreichte mit seinem Roman *Rub' al-Khali. Leeres Viertel* einige Aufmerksamkeit.
7. Vgl. beispielsweise auch die sog. narrative Ethnografie des Partikularen Abu-Lughods, in welcher sie Generalisierungen zu entgehen versucht, indem sie Handlungen von Individuen beschreibt und diese bezieht auf das gesellschaftliche Leben. Sie möchte damit "erklären, wie gesellschaftliches Leben vor sich geht" (Abu-Lughod 1996: 33).
8. Neueren Datums sind die Publikationen von Nigel Barley zu erwähnen: In *Traumatische Tropen* 1997a und *Die Raupenplage* 1989 berichtet er "bekennend" von seinen Forschungsaufenthalten und den aufgetretenen Schwierigkeiten in Kamerun, in *Hello Mister Puttimann* 1997b von einem weiteren, kürzeren Aufenthalt in Indonesien.
9. Vgl. auch Oscar Lewis 1986, *Ein Tod in der Familie Sánchez*.
10. Zur Veränderung der Definitionen und dem Wandel in der Museumslandschaft bis Anfang der 1980er Jahre vgl. Hudson; Nicholls 1981.
Zur Verwendung von Internet-Quellen ist generell anzumerken, dass diese gesondert gekennzeichnet sind und im Anhang auf die Verfasser als auch auf den Titel hinweisen, insofern dies aus den Artikeln hervorging. Zudem gibt das angefügte Datum Aufschluss über den Tag der Recherche; ich versuchte jedoch, lediglich kurzfristig verfügbare Links

auszuschließen.

11. vgl. dazu gleichermaßen Cannizzo 1996: 382-383, Kaplan 1996: 817-821
12. vgl. Auer 1989, Stránský 1997, Zieger 2004
13. Vgl. Wilharm 2003, der die Systematik der Wunderkammern generell darstellte, ein konkretes Beispiel findet sich bei Knobloch 2003, der die Intention und Einrichtung einer Raritätensammlung am Beispiel der St. Petersburger Kunstkammer beschrieb.
14. Das Original, *Ancient Society*, war bereits 1877 veröffentlicht worden, vgl. auch Ganzer 1990: 88-108.
15. Ein Abriss über die Theoriegeschichte der materiellen Kultur gibt auch Suhrbier 1998: 29ff., zur Herangehensweise an materielle Kultur siehe Hahn 2005: 21ff.; vgl. ebenso Fenton 1974, Schlereth 1982 und 1985, Pearce 1989, Miller 1994.
16. Wie materielle Kultur Aspekte der sozialen Realität widerspiegelt wurde anhand verschiedenster Beispiele in der Anthologie von Ingersoll und Bronitsky 1987 thematisiert.
17. Vgl. die Beiträge der Reihe MIF, Museum - Information - Forschung, z.B. Münzel 1973 und 1977, Harms 1974, Ganslmayr 1975a und 1982, Vossen 1976 sowie Ganslmayr 1975b, Pfeil 1978.
18. Vgl. Pomian 1988: 17f., der sich mit den Gründen befasst hat, die über die Aufnahme von Objekten in eine Sammlung entscheiden.
19. Weisner (1991: 162) beschreibt die Wechselwirkung und gegenseitige Abhängigkeit zwischen Museen und Öffentlichkeit, Potter (1994: 106ff.) spricht von sozialer Verantwortung der Museen.
20. Scholl 1995: 210, 215; der Autor bezieht sich hier auf Ludwig Justi, Direktor der Nationalgalerie in Berlin von 1909–1933, der 1914 die Umgestaltung der Nationalgalerie präsentierte.
21. Zur Schutzfunktion von Vitrinen vgl. Müller-Fromme 1994: 10-31.
22. Zur grafischen Struktur der Textgestaltung, welche sicherlich auch einen erheblichen Einfluss auf die Lesbarkeit und Verständlichkeit ausübt, vgl. Ballstaedt 1992: 146f., Straßner 1992: 141f., Leopold 1995.
23. Vgl. auch den Artikel von Weber, T., in dem sie entscheidende Fragen zum Einsatz und der Funktion der Texte stellt 1995: 66f., zudem Noschka; Weber 1988: 12 sowie Dawid; Schlesinger 2002: 81ff. Steen 1995: 58f. stellt den Zusammenhang zwischen Texten und Präsentationsweisen her.
24. Zur Diskussion über die Unterscheidung resp. Überschneidung von Kunstgegenständen und ethnografischen Artefakten vgl. Vogel 1988a, Vogel 1988b, Danto 1988 und 1996, McEvelley 1988, Völger; von Welck 1993.
25. vgl. S.-Sturm 2000
26. Einzelne spanische Begriffe und die Benennung der Objekte werden, dem Spanischen entsprechend, stets klein geschrieben, lediglich in Überschriften werde ich davon abweichen.
27. gewebte Matten aus Palmblättern
28. Abbildungen wurden, soweit nicht anders angegeben, von mir selbst erstellt; eine Übersicht findet sich im Abbildungsverzeichnis.
29. Spanische Zitate werden im Original belassen, ihnen werden jedoch jeweils von mir verfasste Übersetzungen an die Seite gestellt. Ich biete damit nicht Spanisch Sprechenden die Gelegenheit, eine deutsche Version vorzufinden, zudem gewähre ich Spanisch Sprechenden Einblick in das Original und gebe ihnen gleichzeitig die Möglichkeit, die Überset-

- zungen nachzuvollziehen.
30. Gespräch mit Lucía Sebastiana am 6.11.2003, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
 31. Direkte Äußerungen aus Gesprächen oder Interviews werden kursiv wiedergegeben. Entsprechend den spanischen Zitaten werden auch sie von einer von mir verfassten Übersetzung begleitet.
 32. Gespräch mit Lucía Sebastiana am 6.11.2003, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
 33. Gespräch mit María Leticia am 15.11.2003, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
 34. Gespräch mit Lucía Sebastiana am 6.11.2003, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
 35. Gespräch mit María Leticia am 15.11.2003, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
 36. Gespräch mit Lucía Sebastiana am 6.11.2003, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
 37. Gespräch mit María Leticia am 15.11.2003, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
 38. eine scharf-süß schmeckende Soße aus Chili und Schokolade
 39. Amaranth (*Amaranthus* spp.) wird gleichermaßen als *huautli*, *amaranto*, *bledo*, *tzoalli* oder *alegría* bezeichnet.
 40. Gespräch mit María Leticia am 15.11.2003, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
 41. Gespräch mit Lucía Sebastiana am 6.11.2003, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
 42. Auch wenn die Verwendung der Diminutivform in Mexiko keine Seltenheit ist, scheint sie hier besonders häufig gebraucht zu werden.
 43. *Museo José Guadalupe Posada*, Jardín del Encino, Aguascalientes, Ags.
 44. Eine mögliche Übersetzung des obenstehenden Gedichtes lautet wie folgt:
Der Tod war unentschlossen / wohin er Martha bringen sollte. / In der Hölle gibt es keinen Gottesdienst / und in den Himmel würde sie alleine gehen. / Ich weiß, sie wird ins Fegefeuer gehen, / und wenn sie unsterblich werden möchte, / kann sie eine Feier / oder Armenspeisungen organisieren.
 45. *Ficus tecolutensis* und *Ficus petionaris*
 46. Gespräch mit Miguel Ramírez am 26.8.2002, Oaxaca-Stadt, Oaxaca
 47. Vgl. z.B. Cook; Don Leonardo 1949, Romero Frizzi 1973, Ocampo Villaseñor 1975, bei denen sich Beispiele der Feierlichkeiten in Oaxaca finden, Trujillo de los Santos 1985 stellt ein Beispiel aus Veracruz, Oliver Vega 1975 aus Puebla, Velasco Toro 1982 aus Sonora dar; chiapanekische Variationen werden bei Díaz Gómez 1992 und Gómez Rodríguez 1999 beschrieben, Gonzalez 1925 und Jaruntowski 1994 berichten über die Region Michoacán; vgl. ebenso Sepulveda 1973 sowie Cortéz Ruiz 1990: 60ff.
 48. Vgl. die Beschreibung, die an oben abgebildeter öffentlicher *ofrenda* angebracht ist:
1088 MUERTOS DE SIDA EN OAXACA: DE LOS MUERTOS Y MUERTAS DE SIDA, ENFERMEDADES, TRANSMISIÓN SEXUAL, ABORTOS Y PARTOS MAL PRACTICADOS, VIOLENCIA O CUALQUIER OTRO MOTIVO QUE NO ES ACEPTADO POR LA SOCIEDAD.
 49. Zu dem komplexen Phänomen der Ästhetik verweise ich auf weiterführende Literatur, vgl. z.B. Benzing 1978, Kubach-Reutter 1985, Schomburg-Scherff 1986.
 50. Schon die Verwendung der Begriffe Werk und Gegenstand bzw. kreieren und herstellen

lässt auf eine Wertung schließen.

51. Z.B. *magiciens de la terre*. 1989, im Centre Georges Pompidou, Paris (Martin 1989); *Bestiario y Delirios de Pedro Linares*, Ausstellung während des *Festival Internacional Cervantino*, Guanajuato, 1991, vgl. Iturbe Argüelles 1991; *En Calavera. The Papier-Mâché Art of the Linares Family*, UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1994, vgl.: Masuoka 1994; *De la Vida a la Muerte*, Museo Nacional de Culturas Populares, México, D.F., 2003.
52. Z.B. im *Museo Casa de Frida Kahlo*, dem *Casa Azul*, dem *Museo Anahuacalli*, beide in Coyoacán, Mexiko-Stadt gelegen oder dem *Museo Mural Diego Rivera*, bekannt durch das Werk *Diego Riveras Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, im Centro Histórico, dem historischen Zentrum Mexiko-Stadts.
53. Auch auf dem Campusgelände der Universität Mexiko-Stadts, der *Universidad Nacional Autónoma de México*, werden seit 1998 jährlich *ofrendas* errichtet, jede Fakultät beteiligt sich dabei mit einem eigenen Aufbau. Aus den jeweils dazu erscheinenden, reich illustrierten Publikationen geht hervor, dass der kreative Umgang und der künstlerische Ausdruck mit dem Thema im Vordergrund stehen, vgl. Dirección General de Divulgación de la Ciencia 2001, Escuela Nacional de Artes Plásticas 2003.
54. Es finden sich immer wieder Darstellungen, die darüber berichten, welche Folgen entstehen können, wenn das Fest nicht gefeiert wird, vgl. Martínez Velázquez 1987: 40f.
55. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
56. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
57. vgl. Ausstellungskatalog *Lebende Tote. Totenkult in Mexiko* (Übersee Museum Bremen 1986: 8)
58. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
59. vgl. zu Mixquic Gutiérrez M.; Pérez B. 2004
60. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
61. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
62. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
63. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
64. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
65. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
66. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
67. Gespräch mit Götz Mackensen, März 2004, Bremen
68. Vgl. den in deutscher Sprache erschienenen Kurzführer (Ethnologisches Museum Berlin 2002), der nach dem Vorbild des spanischen Ausstellungskataloges ein Mitarbeiterverzeichnis enthält.
69. Auszug aus den Wandtexten der Ausstellung
70. Gespräch mit Cándida Fernández de Calderón, 14.8.2003, Mexiko-Stadt
71. Gespräch mit Cándida Fernández de Calderón, 14.8.2003, Mexiko-Stadt
72. Gespräch mit Cándida Fernández de Calderón, 14.8.2003, Mexiko-Stadt
73. von Felipa Hernández Barragán aus Tlayacapan, Morelos (Fomento Cultural Banamex 2001: 76-77)
74. von Aurelio Agustín Arredondo Rangel aus Salamanca, Guanajuato (Fomento Cultural Banamex 2001: 506-509)

75. Bereits bei Starr (1899: 86) werden Zuckerfiguren aus Toluca erwähnt.
76. Gespräch mit Sylvia Weber, 11.2.2003, Künzelsau
77. Gespräch mit Ramón Fosado, 23.7.2003, Oaxaca, Mexiko
78. Dies ging aus dem Gespräch mit Sylvia Weber hervor, 11.2.2003, Künzelsau
79. Gespräch mit Sylvia Weber, 11.2.2003, Künzelsau
80. Pressemitteilung *museum kunst palast*, 08/2001, 12.7.2001
81. Gespräch mit Barbara Til, 3.5.2004, Düsseldorf
82. Einladungstext zur Eröffnung am 15.12.1989: *Weshalb eine Ausstellung über den Tod?*
83. Vgl. den Presstext, der zur Eröffnung erschien.
84. Gespräch mit Gerda Kroeber-Wolf am 19.12.2005 im *Museum der Weltkulturen*, Frankfurt
85. Gespräch mit Gerda Kroeber-Wolf am 19.12.2005 im *Museum der Weltkulturen*, Frankfurt
86. vgl. z.B. Erenz 1990
87. Gespräch mit Marion Wettstein, 17.2.2006, Zürich
88. Gespräch mit Marion Wettstein, 17.2.2006, Zürich
89. Mitteilung von Alexander Brust, Kurator am *Museum der Kulturen Basel*, 22.5.2006; vgl. dazu ebenfalls die Aussage aus dem Ausstellungskatalog *Mexiko: Volkskunst, Volksgläube, Volksfeste*: "Die vier Farben symbolisieren sowohl die verschiedenen mexikanischen Maissorten als auch die in vorspanischer Zeit den vier Himmelsrichtungen zugeordneten Farben weiß, rot, gelb und schwarz." (König 1982: 43)
90. Gespräch mit Marion Wettstein, 17.2.2006, Zürich
91. Gespräch mit Marion Wettstein, 17.2.2006, Zürich
92. 24.1.2006: Film *Fluss des geliehenen Lebens. Tiwah. Das Totenritual der Ngaju Dayak*, Kalimantan 1995; 16.2.2006: Film *After life*, Japan 1998; 9.2.2006: Vortrag *Von Allem und vom Einen*, Ümran Schelling-Tezcan
93. Im Einzelnen: Ursula Wernig (Sierra Leone), Mélanie Pitteloud (Elfenbeinküste), Ivana Patrizia Garulli (Japan), Florian Gredig (Kalimantan), Tatjana Frauenfelder (Sumatra), Alban von Stockhausen/Marion Wettstein (Tibet), Marion Wettstein (Ostindien), Ladi-na Hässig (Iran, Türkei/Schweiz), Carola Pisoni (Jakutien), Karima El-Guindehi (Lapp-land), Mirjam Röschmann (South Dakota), Marianne Bissegger (Peru), Nadja Furrer (Mexiko), Patricia Fernandez (Kuba)
94. Gespräch mit Sylvia Weber, 11.2.2003, Künzelsau
95. Die Frage danach, inwieweit auch die Präsentierten selbst die Fachwissenschaftler als Experten für kulturelle Inhalte, auch die der eigenen Kultur, betrachten, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden, sondern kann nur als überdenkenswerte Idee angemerkt werden.

Abbildungsverzeichnis

| | | |
|------|---|-----|
| 1 | Friedhof in San Antonio Tecomitl | 11 |
| 3.1 | Blumen: <i>Cempasúchil</i> , <i>Cresta de gallo</i> | 93 |
| 3.2 | Kerzen und <i>Veladoras</i> | 98 |
| 3.3 | Früchte auf einer <i>Ofrenda</i> | 101 |
| 3.4 | Speisen und Gerichte | 102 |
| 3.5 | Das Totenbrot, <i>Pan de muerto</i> | 103 |
| 3.6 | Totenbrot, <i>Pan de yema</i> | 104 |
| 3.7 | <i>Copal</i> und Weihrauchgefäß | 107 |
| 3.8 | Heiligendarstellungen | 109 |
| 3.9 | <i>Calavera</i> -Figuren aus Zucker | 110 |
| 3.10 | <i>La Catrina</i> | 115 |
| 3.11 | Satirische Karikatur in einer Zeitung | 117 |
| 3.12 | Gedicht in einer Zeitung | 117 |
| 3.13 | <i>Papel picado</i> | 118 |
| 3.14 | <i>Arco</i> , umspannender Bogen aus Palmbblättern | 122 |
| 3.15 | <i>Ofrenda</i> im Zentrum von Mexiko-Stadt | 125 |
| 3.16 | Öffentliche <i>Ofrenda</i> in Oaxaca | 130 |
| 3.17 | Kunsthandwerkliche Figur, der <i>Catrina</i> nachgebildet | 131 |
| 3.18 | <i>Ofrenda</i> , errichtet von Künstlern für einen Künstler | 138 |
| 3.19 | Plastikfiguren | 141 |
| 3.20 | Nebeneinander von Halloween und <i>Día de muertos</i> | 145 |
| 3.21 | Friedhofsbesucher schmücken die Grabstätten | 150 |
| 4.1 | Ausstellungsflyer, Bremen | 163 |
| 4.2 | Station einer Haus- <i>Ofrenda</i> , Bremen | 168 |
| 4.3 | Station Kunsthandwerk, Bremen | 169 |
| 4.4 | Ausstellungsflyer, Berlin | 180 |
| 4.5 | Skelett-Figuren, Berlin | 183 |
| 4.6 | Zuckerschädel, Berlin | 185 |

| | | |
|------|--|-----|
| 4.7 | Aufbau einer <i>Ofrenda</i> , Würth | 196 |
| 4.8 | Mexikanischer Gabentisch, Würth | 198 |
| 4.9 | Mexikanischer Altar, Düsseldorf | 206 |
| 4.10 | Ausschnitt des mexikanischen Altars, Düsseldorf | 207 |
| 4.11 | Raumskizze, Düsseldorf | 208 |
| 4.12 | Detail des mexikanischen Altars, Düsseldorf | 208 |
| 4.13 | Aufbau einer mexikanischen <i>Ofrenda</i> , Frankfurt | 218 |
| 4.14 | Vitrine mit mexikanischen Objekten, Frankfurt | 219 |
| 4.15 | Raumaufteilung, Frankfurt | 220 |
| 4.16 | Ausstellungsflyer, Zürich | 226 |
| 4.17 | Skelettfiguren, Zürich | 228 |
| 4.18 | Ausstellungseinheit mit mexikanischen Artefakten, Zürich | 230 |

Bibliografie

- Abu-Lughod, Lila** 1996. Gegen Kultur Schreiben. In: Lenz; Germer; Hasenjürgen (Hrsg.) 1996: 14-46.
- Alfaro, Alfonso** 2003. La muerte sin calaveras. *Artes de México* 67: 56-71.
- Almeida, Lourdes** 2001. Totenaltar für die Künstler der Welt. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 264-267.
- Alpers, Svetlana** 1991. The Museum as a Way of Seeing. In: Karp; Lavine (Hrsg.) 1991: 25-32.
- Ames, Michael M.** 1986. *Museums, the Public and Anthropology. A Study in the Anthropology of Anthropology*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- amü** 1986. Bremen-Werbung mit Mexiko. *Bremer Nachrichten* 1.07.1986.
- Andersson, Daniel** 2001. *The Virgin and the dead. The Virgin of Guadalupe and the Day of the Dead in the Construction of Mexican identities*. Göteborg: Göteborg University.
- Angel I Eyva, José** 1984. En la Región de los Descarnados. *Informacion Científica y Tecnológica* 6: 44-46
- Ángel Lome, Emilio** 2002. ¡Muertos . . . pero de gusto! México, D.F.: Altea.
- Arnold, Paul** 1991. *Das Totenbuch der Maya*. Bindlach: Gondrom Verlag.
- Auer, Hermann** (Hrsg.) 1975. *Das Museum im technischen und sozialen Wandel unserer Zeit*. Pullach/München: Verlag Dokumentation.
- (Hrsg.) 1984. *Bewahren und Ausstellen, die Forderung des kulturellen Erbes in Museen*. München, New York, London, Paris: Saur.
- (Hrsg.) 1989. *Museologie: neue Wege - neue Ziele*. München: K.G. Saur.
- Augé, Marc** 2001. kunst, ethnologie, religion. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 23-25.
- Bachmann-Medick, Doris** 1992. "Writing Culture" - ein Diskurs zwischen Ethnologie und Literaturwissenschaft. *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 4: 1-20.
- 1998a. Einleitung. In: Bachmann-Medick (Hrsg.) 1998: 7-64.

- (Hrsg.) 1998b. *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Bal, Mieke** 1996. The discourse of the museum. In: Greenberg; Ferguson; Nairne (Hrsg.) 1996: 201-218.
- Ballstaedt, Steffen-Peter** 1992. Lesetexte im Museum. *Museumsmagazin* 5: 144-148.
- Barbosa Cano, Manlio** 1986. Días de Muertos en Huaquechula: Rituales en Honor a los Muertos, Dolientes y Videntes. *Crítica* 29: 88-99.
- Barley, Nigel** 1989 [1986]. *Die Raupenplage*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- 1997a [1986]. *Traumatische Tropen*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- 1997b. *Hallo Mister Puttymann*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Barnard, Alan; Jonathan Spencer** (Hrsg.) 1996. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London, New York: Routledge.
- Baudrillard, Jean** 1991. *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt am Main: Campus.
- Baumgart, Günter; Angela Müller; Gerhard Zeugner** 1996. *Farbgestaltung. Baudekor - Schrift - Zeichnen*. Berlin: Cornelsen.
- Baxandall, Michael** 1991. Exhibiting Intentions: Some of the Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects. In: Karp; Lavine (Hrsg.) 1991: 33-41.
- Beard, Mary; John Henderson** 1994. 'PLEASE DON'T TOUCH THE CEILING': the culture of appropriation. In: Pearce (Hrsg.) 1994: 5-42.
- Becker, Annesofie** (Hrsg.) 1994. *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.
- Belcher, Michael** 1991. *Exhibitions in Museums*. Leicester: Leicester University Press.
- Belting, Hans** 2001. Die Ausstellung von Kulturen. *Museumskunde* 66 (2): 23-29.
- Benítez, Fernando** 1987. Die Dämonen des José Guadalupe Posada. In: Billeter (Hrsg.) 1987: 87-90.
- 1991. [1967] *Los indios de México*. México, D.F.: Ediciones Era.
- Benson, Elizabeth P.** (Hrsg.) 1975. *Death and the Afterlife in pre-columbian America*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- Benzing, Brigitta** 1987. *Das Ende der Ethnokunst: Studien zur ethnologischen Kunsttheorie*. Wiesbaden: B. Heymann.

- Berg, Eberhard; Martin Fuchs** 1993a. Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation. In: Berg; Fuchs (Hrsg.) 1993b: 11-108.
- (Hrsg.) 1993b. *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berger, John** 1972. *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation, Penguin Books.
- Biermann, Alfons W.** (Hrsg.) 1995. *Texte in Ausstellungen. Hinweise für verständliche Formulierung und besucherfreundliche Gestaltung*. Köln: Rheinland-Verlag.
- (Hrsg.) 1996. *Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung. Versuch einer Standortbestimmung*. Opladen: Leske und Budrich.
- Billeter, Erika** (Hrsg.) 1987. *Imagen de Mexico. Der Beitrag Mexicos zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kulturgesellschaft Frankfurt mbH.
- 1995a. Zur Ausstellung. In: Billeter (Hrsg.) 1995b: 10-11.
- (Hrsg.) 1995b. *Bilder und Visionen. Mexikanische Kunst zwischen Avantgarde und Aktualität*. Künzelsau: Museum Würth.
- 1995c. Tod in Mexiko - Eine fröhliche Fiesta. In: Stiftung Würth (Hrsg.) 1995: 5-8.
- Blank, Melanie; Julia Debelts** 2002. *Was ist ein Museum?: »... eine metaphorische Complication ...«*. Wien: Turia und Kant.
- Boas, Franz** 1887. The occurrence of similar inventions in areas widely apart. *Science* IX (224): 485-486.
- Bott, Gerhard** (Hrsg.) 1970. *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*. Köln: M. DuMont Schauberg.
- Brandes, Stanley** 1997. Sugar, Colonialism, and the Dead: On the Origins of Mexicans Day of the Dead. *Contemporary Studies in Society and History* 39: 270-299.
- 1998. Iconography in Mexicos Day of the Dead. *Ethnohistory* 45: 181-218.
- 2000. El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana. *Alteridades* 10: 7-20.
- Braun, Peter; Peter J. Bräunlein; Andrea Lauser** 1999. ... Der teilnehmende Leser ... Erkundungen zwischen Ethnologie und Literatur. *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 12: 1-18.
- Braun, Peter; Manfred Weinberg** (Hrsg.) 2002. *Ethno / Graphie. Reiseformen des Wissens*. Tübingen: Gunter Narr.

- Bräunlein, Peter J.** 2004a. "Zurück zu den Sachen!" - Religionswissenschaft vor dem Objekt. Zur Einleitung. In: Bräunlein (Hrsg.) 2004b: 7-53.
- (Hrsg.) 2004b. *Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religionen im öffentlichen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Briesemeister, Dietrich; Klaus Zimmermann** (Hrsg.) 1992. *Mexiko heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Brock, Bazon** 1990. Musealisierung - eine Form der experimentellen Geschichtsschreibung. In: Zacharias (Hrsg.) 1990: 51-56.
- Brown, Richard Harvey** (Hrsg.) 1995. *Postmodern Representations: Truth, Power, and Mimesis in the Human Sciences and Public Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Brüderlin, Markus** 1996. Nachwort: Die Transformation des White Cube. *Wirkung und künstlerischer Umgang der Essayfolge "In der weißen Zelle" von Brian O'Doherty*. In: Kemp (Hrsg.) 1996: 139-166.
- Buberl, Brigitte; Michael Dückerhoff** (Hrsg.) 2003. *Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen* München: Hirmer.
- Buenrostro, Marco; Cristina Barros** 2003. Días de muertos en la ciudad. La gastronomía de las fiestas. *a pie. Crónicas de la Ciudad de México* 1 (3): 26-33.
- Bystrina, Ivan** 1985. Kitsch im Kontext der Kultur. In: Pross (Hrsg.) 1985: 11-18.
- Cameron, Duncan F.** 1987. *The Spirit Sings. Artistic Traditions of Canada's First Peoples*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Cannizzo, Jeanne** 1996. Museums. In: Barnard; Spencer (Hrsg.) 1996: 382-383.
- Cardoza y Aragón, Luis** 2003. Las Calaveras de José Guadalupe Posada. *Artes de México* 67: 36-40.
- Carmichael, Elizabeth; Chlöe Sayer** 1991. *The Skeleton at the Feast*. Austin: University of Texas Press.
- Carrington, Leonora** (Hrsg.) 1964. *El Mundo Magico de Los Mayas*. México, D.F.: Museo Nacional de Antropología.
- Chapman, William Ryan** 1985. Arranging Ethnology: A H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition. In: Stocking (Hrsg.) 1985b: 15-48.
- Childs, Robert V.; Patricia B. Altman** 1982. *Vive tu Recuerdo. Living Traditions in the Mexican Days of the Dead*. Los Angeles: Museum of Cultural History.
- Cipolletti, Maria Susana** 1989a. *Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich*. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde.

- 1989b. *The Slow Farewell. Death and Thereafter in Cultural Comparison*. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde
- Cipolletti, María Susana; E. Jean Langdon** (Hrsg.) 1992. *La Muerte y el mas alla en las culturas indigenas latinoamericanas*. Quito: ABYA-YALA.
- Ciudad Ruiz, Andrés** (Hrsg.) 1996. *Los mayas. El esplendor de una civilización*. Madrid: Turner.
- Cladders, Johannes** 1990. Inszenierung von Kunst durch Ausstellungsarchitektur. In: Preiss; Stamm; Zehnder (Hrsg.) 1990: 387-392.
- Clark, James M.** 1950. *The Dance of Death. In the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow: Jackson, Son & Company.
- Clemm, Christiane** 1984. *Quetzalcóatl und Pepsicóatl - "Lo Mexicano" und die Amerikanisierung der mexikanischen Kultur: Aspekte eines Akkulturations- und Assimilationsprozesses*. München: Profi-Druck.
- Clifford, James** 1986. Introduction: Partial Truths. In: Clifford; Marcus (Hrsg.) 1986: 1-26.
- 1988. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- 1990. Sich selbst sammeln. In: Korff; Roth (Hrsg.) 1990b: 87-106.
- 1991. Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections. In: Karp; Lavine (Hrsg.) 1991: 212-254.
- 1993a. Über ethnographische Autorität. In: Berg; Fuchs (Hrsg.) 1993b: 109-157.
- 1993b. Halbe Wahrheiten. In: Rippl (Hrsg.) 1993: 104-135.
- 1995. Paradise. *Visual Anthropology Review* 11 (1): 92-117.
- 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Clifford, James; George Marcus** (Hrsg.) 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press
- Coe, Michael D.** 1975. Death and the Ancient Maya. In: Benson (Hrsg.) 1975: 87-104.
- Coggins, Clemency Chase** 1992. *Artifacts from the Cenote of Sacrifice*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology & Ethnology.
- Colín, Angélica** 2003. Origen de las Calaveras. *Portafolio* 1: 3.
- Cook, Carmen; Don Leonardo** 1949. *Costumbres mortuorias de los indios huaves: un viaje*. México, D.F.: Sociedad Alemana Mexicanista.

- Cortéz Ruiz, Efraín** (Hrsg.) 1975. *Ceremonias de Días de Muertos*. México, D.F.: Museo Nacional de Antropología.
- Cortéz Ruiz, Efraín et al.** 1990. *Los Días de Muertos: una costumbre mexicana*. México, D.F.: GV Editores.
- Crapanzano, Vincent** 1983. *Tuhami. Portrait eines Marokkaners*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- 1990. On Dialogue. In: Maranhão (Hrsg.) 1990: 269-291.
- 1998. Das Dilemma des Hermes: Die verschleierte Unterwanderung der ethnographischen Beschreibung. In: Bachmann-Medick (Hrsg.) 1998b: 161-188.
- Crew, Spencer R.; James E. Sims** 1991. Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue. In: Karp; Lavine (Hrsg.) 1991: 159-75.
- Cruz Wilfrido C.** 1946. *Oaxaca Recondita. Razas, Idiomas, Costumbres, Leyendas y Tradiciones del Estado de Oaxaca*. México, D.F.: De Silva.
- Danto, Arthur C.** 1988. Artifact and Art. In: Vogel (Hrsg.) 1988c: 18-32.
- 1996. *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München: Fink.
- Dawid, Evelyn; Robert Schlesinger** 2002. *Texte in Museen und Ausstellungen*. Bielefeld: Transcript.
- De Cuéllar, José Tomás** 2003. 1880 - Después de Muertos. *Artes de México* 67: 25-29.
- De la Fuente, Beatriz** (Hrsg.) 1987. *Arte Funerario*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dean, David** 1994. *Museum Exhibition: theory and practice*. London: Routledge.
- Delgado Solis, José Arturo** 2000. Día de Muertos, una tradición muy mexicana. In: Gómez Pérez; Delgado Solis (Hrsg.) 2000: 33-43.
- Desvallées, André** 1996. Konvergenzen und Divergenzen am Ursprung der französischen Museen. In: Fliedl (Hrsg.) 1996: 65-130.
- Dewald, Markus** 2002. *Kelten - Kürbis - Kulte*. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag.
- Díaz Gómez, David** 1992. Ocotepc: Día de Muertos con los zoques. *México Desconocido* 16: 43-50.
- Diccionario Porrúa** 1995. *Diccionario de Historia, Biografía y Geografía de México*. México, D.F.: Editorial Porrúa.
- Dichter, Claudia** 2001. Vermittler zwischen Göttern und Menschen. *art* 9: 90-91.
- Dirección General de Divulgación de la Ciencia** (Hrsg.) 2001. *La Muerte en el Espejo de la Ciencia. Tercer Festival Estudiantil de Día de Muertos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Doering, Hilke; Stefan Hirschauer** 1997. Die Biographie der Dinge. Eine Ethnographie musealer Repräsentation. In: Hirschauer; Amann (Hrsg.) 1997: 267-297.
- Dubé, Philippe** 1995. Exhibiting to see, exhibiting to know. *Museum International* 185: 4-5.
- Dumont, Jean-Paul** 1978. *The Headman and I*. Austin: University of Texas Press.
- Durán, Diego** 1995. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México, D.F.: Cien de México.
- Dürr, Michael; Erich Kasten** 1992. *Franz Boas: Ethnologe, Anthropologe, Sprachwissenschaftler; ein Wegbereiter der modernen Wissenschaft vom Menschen*. Wiesbaden: Reichert.
- Durrans, Brian** 1988. The future of the other: changing cultures on display in ethnographic museums. In: Lumley (Hrsg.) 1988: 144-169.
- 1993. The future of ethnographic exhibitions. *Zeitschrift für Ethnologie* 118: 125-139.
- Dwyer, Kevin** 1979. The dialogic of ethnography. *Dialogical Anthropology* 4: 205-224.
- 1982. *Moroccan dialogues. Anthropology in Question*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- eb** 1986. Übersee-Museum startet Versuchsballon. *Weser-Kurier* 1.07.1986: 13.
- Erber-Groiß, Margarete et al.** (Hrsg.) 1992. *Kult und Kultur des Ausstellens*. Wien: WUV
- Erenz, Benedikt** 1990. Wir Toten. *Die Zeit* 23.11.1990: 102.
- Ernst, Wolfgang** 1995. Text und Objekt in der Museologie: Für eine Archäologie der Museumswissenschaft. In: Flügel; Vogt (Hrsg.) 1995: 30-52.
- Escuela Nacional de Artes Plásticas** (Hrsg.) 2003. *Susurro de Muerte. Quinto Festival Universitario del Día de Muertos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Espejel, Carlos** 1977. *Artesanía popular mexicana*. Barcelona: Editorial Blume.
- Ethnologisches Museum Berlin** (Hrsg.) 2002. *Grosse Meister der mexikanischen Volkskunst. Sammlung des Fomento Cultural Banamex*. México, D.F.: Fomento Cultural Banamex.
- Evans-Pritchard, Edward Evan** 1978 [1940]. *The Nuer. A description of the modes of livelihood and political institutions of a Nilotic People*. New York: Oxford University Press.
- 1988 [1937]. *Hexerei, Orakel und Magie bei den Zande*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fabian, Johannes** 1993. Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben. In: Berg; Fuchs (Hrsg.) 1993b: 335-364.
- Fast, Kirsten** 1992. Präsentation im Museum. *Museumsmagazin* 5: 133-139.

- Feest, Christian F.** 1993. Needs and opportunities for research in ethnographic museums. *Zeitschrift für Ethnologie* 118: 87-95.
- 1999. Museen, ethnologische. In: Hirschberg (Hrsg.) 1999: 261-262.
- Fenton, William N.** 1974. The Advancement of Material Culture. Studies in Modern Anthropological Research. In: Richardson (Hrsg.) 1974: 15-36.
- Ferguson, Bruce W.** 1996. Exhibition Rhetorics. Material speech and utter sense. In: Greenberg; Ferguson; Nairne (Hrsg.) 1996: 175-190.
- Fernández Kelly, Patricia** 1975. Death in Mexican Folk Culture. In: Stannard (Hrsg.) 1975: 92-111.
- Fernández Ledesma, Gabriel** 1974. Los Juguetes Populares Mexicanos. In: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana (Hrsg.) 1974: 269-330.
- 1982. La ofrenda y comentarios sobre diferentes temas funerales. *México Indígena*. Suplemento, Nov. 1982: 2-8.
- Fichte, Hubert** 1989. *Forschungsbericht. Roman*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Firth, Raymond** 2004 [1936]. *We, the Tikopia: A Study of Kinship in Primitive Society*. London: Routledge.
- Fischer, Hans** 1971. Völkerkunde-Museen. *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg* 1: 9-51.
- 1991. Völkerkunde und Völkerkundemuseen. In: Zwernemann (Hrsg.) 1991: 13-26.
- (Hrsg.) 1992. *Ethnologie: Einführung und Überblick*. Berlin: Reimer.
- 1993. "... in leichten Fällen hilft auch die Terminologie.". *Zeitschrift für Ethnologie*. 118: 145-157.
- Fleming, David; Crispin Paine; John G. Rhodes** (Hrsg.) 1993. *Social History in Museums. A Handbook for Professionals*. London: HSMO.
- Fliedl, Gottfried** 1990. Testamentskultur: Musealisierung und Kompensation. In: Zacharias (Hrsg.) 1990: 166-179.
- (Hrsg.) 1996. *Die Erfindung des Museums: Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*. Wien: Turia und Kant.
- Fliedl, Gottfried; Roswitha Muttenthaler; Herbert Posch** (Hrsg.) 1995. *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*. Wien: Turia und Kant.
- Fliedl, Gottfried et al.** (Hrsg.) 1997. *Wa(h)re Kunst. Der Museumshop als Wunderkammer; theoretische Objekte, Fakes und Souvenirs*. Frankfurt am Main: Anabas.
- Flores, Felipe** 1986. Der Tod der Mexikaner. In: Übersee Museum Bremen (Hrsg.) 1986: 82-98.

- Flores Morán, María Guadalupe** 1993. El Mexicano ante la muerte. *Tiempos* 18: 9-10.
- Flores Trujillo, Germán** 2002a. Simbología de los elementos de un altar de muertos. *exxplora* 1: 43-45.
- 2002b. En Amozoc, la muerte de barro se viste de colores. *exxplora* 1: 47-48.
- Florescano, Enrique** 1993. Muerte y resurrección del dios de maíz. *Nexos* 58: 21-31.
- Flügel, Katharina; Arnold Vogt** 1995. *Museologie als Wissenschaft und Beruf in der modernen Welt*. Weimar: VDG.
- Fomento Cultural Banamex** 1998. *Great Masters of Mexican Folk Art. From the Collection of Fomento Cultural Banamex*. México, D.F.: Fomento Cultural Banamex.
- 2001. *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano. Coleccion Fomento Cultural Banamex*. México, D.F.: Fomento Cultural Banamex.
- Fondo Editorial de la Plástica Mexicana** (Hrsg.) 1974. *Lo Efímero y Eterno del Arte Popular Mexicano*. México, D.F.: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Förster, Till** 2003. Inszenierte Glaubwürdigkeiten. Unzusammenhängende Seitenblicke auf Museum und Universität. In: Kraus; Münzel (Hrsg.) 2003: 27-41.
- Fosado, Victor** 1975. Q.E.P.D. In: Museo Universitario (Hrsg.) 1975: 107-123.
- 1987. Requiescat in pace - Der Tod in Mexiko. In: Billeter (Hrsg.) 1987: 431-432.
- 1995. Requiescat in pace - der Tod in Mexiko. In: Stiftung Würth (Hrsg.) 1995: 13-21.
- Foster, George M.** 1960. *Culture and Conquest. America's Spanish Heritage*. Chicago: Quadrangle Books.
- Foucault, Michel** 1971. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- François, Etienne; Hagen Schulze** (Hrsg.) 2001. *Deutsche Erinnerungsorte, Bd.1*. München: Beck.
- Frank, Gelya** 1996. Life History. In: Levinson; Ember (Hrsg.) 1996: 705-708.
- Freidel, David A.; Linda Schele; Joy Parker** 1993. *Maya cosmos: three thousand years on the shaman's path*. New York: William Morrow and Company.
- Fries, Heinrich** (Hrsg.) 1963. *Handbuch theologischer Grundbegriffe*. München: Kösel.
- Fuentes Mata, Macrina** 1989. La flor de muerto. *tamoanchan* 73: 2-3, 5.11.1989.
- Fuller, Gregory** 1992. *Kitsch-Art: Wie Kitsch zur Kunst wird*. Köln: DuMont.
- Furrer, Nadja** 2005. Skelette musizieren auf dem Altar. In: Wettstein (Hrsg.) 2005b: 68-73.

- Gagnier de Mendoza, Mary Jane** 2002. Espléndida recepción en Teotitlán del Valle. *Artes de México* 62: 36-43.
- Ganslmayr, Herbert** 1975a. Völkermuseen und Vorurteile. *Museum - Information - Forschung* 4: 21-32.
- 1975b. Forderungen zur Aktualisierung der Völkerkundemuseen - Vorstellung und Verwirklichung. In: Auer (Hrsg.) 1975: 169-173.
- 1982. The basic features of the new concept. *Museum - Information - Forschung* 10: 6-12.
- 1986. Einleitung. In: Übersee Museum Bremen (Hrsg.) 1986: 9-10.
- Ganzer, Burkhard** 1990. Lewis Henry Morgan. In: Marschall (Hrsg.) 1990: 88-108.
- Garciagodoy, Juanita** 1998. *Digging the Days of the Dead. A reading of Mexico's días de muertos*. Niwot: University Press of Colorado.
- Garscha, Karsten** 1993. Das Leben, nur eine kurze Reise. *Iberoamericana* 2: 16-37.
- Geertz, Clifford** 1990. *Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*. München: Carl Hanser.
- 1997a. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 1997b. *Spurenlesen. Der Ethnologe oder das Entgleiten der Fakten*. München: Beck.
- Gelfert, Hans-Dieter** 1998. *Im Garten der Kunst. Versuch einer empirischen Ästhetik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- 2000. *Was ist Kitsch?* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gerber, Peter R.** 2000. Das Völkerkundemuseum - ein >Schaufenster< der Universität? In: Kraus (Hrsg.) 2000: 93-103.
- Gerber, Peter R.; Verena Münzer** 1989. 100 Jahre Völkerkundemuseum 1889-1989. Zürich: Völkerkundemuseum der Universität Zürich.
- Glück, Julius F.** 1957. Museale Ausstellungsprobleme und die Tibet-Ausstellung des Linden-Museums. *Baessler-Archiv* 5: 161-191.
- Gómez Pérez, Marco Antonio; José Arturo Delgado Solís** (Hrsg.) 2000. *Ritos y mitos de la muerte en México y otras culturas*. México, D.F.: Grupo Editorial Tomo.
- Gómez Rodríguez, Silbestre** 1999. Fiesta de Todos Santos en Rayón. *Nuestra sabiduría. Revista multilingüe en lenguas indígenas*. 16: 49-55.
- Gonzalez, Carlos** 1925. La Ceremonia de la Ofrenda a los Difuntos en el Cementerio de la Isla de Janitzio. La Noche del 1o al 2 de Noviembre. *Ethnos* 1: 11-16.

- González Esperón, Luz María** 1997. *La Celebración de Muertos en Oaxaca*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- González Torres, Yolotl** 1976. El culto a los muertos entre los mexica. *Boletín del INAH* 2 (14): 37-44.
- 1995. *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamerica*. México, D.F.: Larousse.
- Gottowik, Volker** 1997. *Konstruktionen des Anderen: Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Berlin: Reimer.
- Graf, Bernhard** 1995. Informationsvermittlung in Museumsausstellungen - die Rolle von Texten. In: Biermann (Hrsg.) 1995: 7-31.
- Graf, Bernhard; Astrid B. Müller** 2005. *Sichtweisen. Zur veränderten Wahrnehmung von Objekten in Museen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Grassi, Ernesto** 1987. Enzyklopädisches Stichwort <Das Museum>. In: Malraux 1987: 115-120.
- Green, Judith Strupp** 1969. *Laughing souls: the Days of the Dead in Oaxaca, Mexico*. San Diego: San Diego Museum of Man.
- Greenberg, Reesa; Bruce W. Ferguson; Sandy Nairne** (Hrsg.) 1996. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge.
- Greier, Gerd** 2001. Erntedankaltar - gestaltet vom Siedlerbund der Gemeinde St. Peter und Paul in Lohr/Wombach am Main. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 324-327.
- Griefahn, Monika** 2001. Anmerkungen zur Szenografie. Zur Rolle von Ausstellungen und Museen im 21. Jahrhundert. *Museumskunde* 66 (1): 9-12.
- Groppe, Hans-Hermann; Frank Jürgensen** (Hrsg.) 1989. *Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge*. Marburg: Jonas Verlag.
- Gross, Antje** 1991. Mit anderen Augen. In: Zekorn; Gross (Hrsg.) 1991b: 67-77.
- Gross, Antje; Beate Zekorn** 1991. Einführung. In: Zekorn; Gross (Hrsg.) 1991b: 9-10.
- Guiart, Jean** (Hrsg.) 1979. *Les Hommes et la Mort. Rituels Funéraires à travers le monde*. Paris: Le Sycomore.
- Guiteras Holmes, C.** 1986. *Visión del Mundo de un Tzotzil*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez M., Cipriano; Loenardo E. Pérez B.** 2004. *Tradición de Día de Muertos en México*. México, D.F.: Cigumart.
- Haas, Jonathan** 1996. Power, Objects, and a Voice for Anthropology. *Current Anthropology* 37: S1-S22.
- Hahn, Hans Peter** 2005. *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer.

- Hall, Margaret** 1987. *On Display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*. London: Lund Humphries.
- Hall, Stuart** 1997. *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hammersley, Martyn; Paul Atkinson** 1995. *Ethnography. Principles in practice*. 2. Auflage. London: Routledge.
- Häring, Ellen** 1986. Tote Besucher bei Doña Roselda. In: *Übersee Museum Bremen* (Hrsg.) 1986: 53-68.
- Harms, Volker** 1974. Anmerkungen zur Bildungsfunktion ethnologischer Museen. *Museum - Information - Forschung* 2: 15-23.
- 1976. Toleranz oder Solidarität als Leitvorstellung für die Bildungsarbeit in ethnologischen Museen von morgen? *Zeitschrift für Ethnologie* 101: 265-277.
- 1990. The Aims of the Museum for Ethnology: Debate in the German-speaking Countries. *Current Anthropology* 31: 457-463.
- Harms, Volker et al.** (Hrsg.) 1990. *Völkerkunde-Museen 1990. Festschrift für Helga Ram-mow*. Lübeck: Selbstverlag.
- Harris, Marvin** 1989. *Kulturanthropologie: Ein Lehrbuch*. Frankfurt am Main: Campus.
- Hartwig, Werner** 1958. Zu den Aufgaben des ethnographischen Museums. *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde* 17: 177-191.
- Häusler, Christian** 1997. *Kopfgeburten. Die Ethnographie der Yanomami als literarisches Genre*. Marburg: Curupira.
- Heiderich, Günter** 1986a. Das Reiche Erbe Mexikos. *Weser-Kurier* 1.07.1986.
- 1986b. Tod in Mexiko. *Weser-Kurier* 2.07.1986: 15.
- Heinrichs, Hans-Jürgen** 1992. Wer spricht? *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 4: 63-67.
- Hernández-Díaz, Jorge et al.** 2001. Artesanías y Artesanos en Oaxaca. Innovaciones de la tradición. Oaxaca: Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca.
- Herrasti, Lourdes; Alberto Aguirre** 1985. El mexicano y la muerte, consecuencia de una especulación. *México Indígena* 7: 18-21.
- Heumann Gurian, Elaine** 1991. Noodling Around with Exhibition Opportunities. In: Karp; Lavine (Hrsg.) 1991: 176-190.
- Hillier, Bill; Kali Tzortzi** 2006. Space Syntax: The Language of Museum Space. In: Mac-Donald 2006 (Hrsg.) 282-301.

- Hirschauer, Stefan; Klaus Amann** (Hrsg.) 1997. *Die Befremdung der eigenen Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hirschberg, Walter** (Hrsg.) 1999. *Wörterbuch der Völkerkunde*. Berlin: Reimer.
- Hoffmann, Detlef** 1996. Drei Jahrzehnte Museumsentwicklung in der Bundesrepublik – Trends, Strukturen, Perspektiven. In: Biermann (Hrsg.) 1996: 13-23.
- Hog, Michael** 1981. *Ziele und Konzeptionen der Völkerkundemuseen in ihrer historischen Entwicklung*. Frankfurt am Main: R. G. Fischer.
- Hohl, Peter** 1995a. Von Kunst und Tod in Mexiko. *Hohenloher Zeitung* 137: 16, 17.06.1995.
- 1995b. Eine Fiesta des Todes. *Hohenloher Zeitung* 140: 20, 21.06.1995.
- Holländer, Hans** 2000. *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion*. Berlin: Mann.
- Hooper-Greenhill, Eilean** 1992. *Museum and the shaping of knowledge*. London: Routledge
- Hudson, Kenneth; Ann Nicholls** (Hrsg.) 1981. *The Directory of Museums*. London: The Macmillan Press.
- Hug, Ernst Walter** 1995. Hohenlohe gibt sich mexikanisch. Zwei Ausstellungen in Künzelsau eröffnet: Figuren, Farben und der Tod. *Hohenloher Tagblatt* 139: 19, 20.06.1995.
- Hügli, Anton; Poul Lübcke** (Hrsg.) 1997. *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Vollst. überarb. u. erw. Neuausgabe. Hamburg: Rowohlt.
- Hunt, Charles** 1993. The Museum: a sacred arena. *Zeitschrift für Ethnologie* 118: 115-123.
- Huyssen, Andreas** 1997. Postmoderne - eine amerikanische Internationale? In: Huyssen; Scherpe (Hrsg.) 1997: 13-44.
- Huyssen, Andreas; Klaus R. Scherpe** (Hrsg.) 1997 [1986]. *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hamburg: Rowohlt.
- Icke-Schwalbe, Lydia** 1990. Ethnographische Sammlung und wissenschaftliche Aussage. Möglichkeiten und Grenzen. In: Harms et al. (Hrsg.) 1990: 219-223.
- Ingersoll, Daniel W.; Gordon Bronitsky** 1987. *Mirror and Metaphor. Material and Social Constructions of Reality*. Lanham, London: University Press of America.
- Ingold, Tim** (Hrsg.) 1994. *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London, New York: Routledge.
- Institut für Auslandsbeziehungen** (Hrsg.) 1993. *Der Tod in der mexikanischen Kultur*. München: Trickster.

- Iturbe Argüelles, Mercedes** (Hrsg.) 1991. *Bestiario y Delirios de Pedro Linares*. México, D.F.: Festival Internacional Cervantino.
- Jacknis, Ira** 1985. Franz Boas and Exhibits: On the Limitations of the Museum Method of Anthropology. In: Stocking (Hrsg.) 1985b: 75-111.
- Jaensch, Annett** 2002. Zuckersüßer Tod. *Berliner Zeitung* 23.07.2002: 21.
- Jähn, Hannes** 1976. The Works of / Das Werk von José Guadalupe Posada. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Janacs, Christoph** 2002. *Der Gesang des Coyoten*. Innsbruck: Haymon.
- Jaruntowski, Holger von** 1994. *Día de muertos: das Allerheiligen/Allerseelen-Fest bei den Purhépecha-Indianern in der Pátzcuaro-Seeregion*. Bonn: Holos.
- Jaschke, Beatrice; Charlotte Martinz-Turek; Nora Sternfeld** (Hrsg.) 2005. *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia und Kant.
- Joachimides, Alexis et al.** (Hrsg.) 1995. *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Jocks, Heinz-Norbert** 2001. Altäre - Kunst zum Niederknien. *Kunstforum International* 157: 326-330.
- Johansen, Ulla** 1972. Kommentar zu Fischer 1971. *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg* 2: 33-40.
- 1992. Materielle oder materialisierte Kultur? *Zeitschrift für Ethnologie* 117: 1-15.
- John, Hartmut; Jutta Thinesse-Demel** 2004. *Lernort Museum - neu verortet! Ressourcen für soziale Integration und individuelle Entwicklung. Ein europäisches Praxishandbuch*. Bielefeld: transcript.
- Jones, Anna Laura** 1993. Exploding Canons: The Anthropology of Museums. *Annual Review of Anthropology* 22: 201-220.
- Juárez, José** 1983. *Ofrenda*. México, D.F.: Offset Setenta.
- Kalter, Johannes** 1991. Moderne Ausstellungsgestaltung. In: Zwernemann (Hrsg.) 1991: 65-74.
- Kamel, Susan** 2004a. *Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen*. Wiesbaden: VW Verlag für Sozialwissenschaften.
- 2004b. Museen als Agenten Gottes oder "0:0 Unentschieden"? In: Bräunlein (Hrsg.) 2004b: 97-118.
- Kaplan, Flora Edouwaye S.** 1996. Museum Studies/Museology/Museography. In: Levinson; Ember (Hrsg.) 1996: 817-821.

- Karp, Ivan** 1991. Culture and Representation. In: Karp; Lavine (Hrsg.) 1991: 11-24.
- Karp, Ivan; Steven D. Lavine** (Hrsg.) 1991. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Press.
- Karwatzki, Barbara** (Hrsg.) 1994. *Der Ausstellungsraum im Ausstellungsraum. Moderne Vitrinentechnik für Museen*. Köln: Rheinland-Verlag.
- Kasten, Erich** 1992. Masken, Mythen und Indianer: Franz Boas' Ethnographie und Museumsmethode. In: Dürr; Kasten (Hrsg.) 1992: 79-102.
- Katik, Jan** 1985. Kunst, Kitsch und Design. In: Pross (Hrsg.) 1985: 123-138.
- Kelm, Heinz** 1974. *Herrscher und Untertanen: Indianer in Perú, 1000 v. Chr. - Heute*. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde
- Kelm, Heinz; Mark Münzel** 1983. *Gejagte Jäger. Aché- und Mbía-Indianer in Südamerika*. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde
- Kemp, Wolfgang** (Hrsg.) 1996. *In der weissen Zelle = Inside the white cube / Brian O'Doherty*. Berlin: Merve.
- Kindl, Olivia** 2001. Der Wixarika-Altar der Huichol in Mexiko: Kosmografie und Ahnengedächtnis. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 260-263.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara** 1991. Objects of Ethnography. In: Karp; Lavine (Hrsg.) 1991: 386-443.
- Klein, Alexander** 2004. *Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Klein, Cecelia F.** 1975. Post-Classic Mexican Death Imagery as a Sign of Cyclic Completion. In: Benson (Hrsg.) 1975: 69-85.
- Knecht, Michi; Gisela Welz** 1995. Ethnographisches Schreiben nach Clifford. *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1: 71-91.
- Knobloch, Eberhard** 2003. Leibniz und die St. Petersburger Kunstammer. In: Buberl; Dückerhoff (Hrsg.) 2003: 124-132.
- Kohl, Karl-Heinz** 1990. Bronislaw Kaspar Malinowski. In: Marschall (Hrsg.) 1990: 227-247.
- Kohlstedt, Sally Gregory** 1991. *The origins of natural science in America. The essays of George Brown Goode*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- König, Viola** 1982. *Mexiko: Volkskunst, Volksglaube, Volksfeste*. Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde.
- 2003. *Ethnologisches Museum Berlin*. München, Berlin: Prestel.

- Köpke, Wulf; Bernd Schmelz** (Hrsg.) 2002. *Fiesta Latina. Lateinamerikanische Feste und Festbräuche*. Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg.
- Korff, Gottfried** 1995. Paradigmenwechsel im Museum? Überlegungen aus Anlaß des 20-jährigen Bestehens des Werkbund-Archivs, vorgetragen am 27. Mai 1993 im Martin-Gropius Bau. In: Werkbund-Archiv; Museum der Alltagskultur des 20. Jh (Hrsg.) 1995: 22-32.
- 2002. Die Wonnen der Gewöhnung. Anmerkungen zu Positionen und Perspektiven der musealen Alltagsdokumentation (1993). In: Korff et al. (Hrsg.) 2002: 155-166.
- Korff, Gottfried; Martin Roth** 1990a. Einleitung. In: Korff; Roth (Hrsg.) 1990b: 9-37.
- 1990b. *Das historische Museum*. Frankfurt am Main: Campus.
- Korff, Gottfried et al.** (Hrsg.) 2002. *Museumsdinge : deponieren - exponieren*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Kramer, Dieter et al.** (Hrsg.) 2003. *Missio, Message und Museum: Festschrift für Josef Franz Thiel zum 70. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Lembeck.
- Kraus, Michael; Mark Münzel** (Hrsg.) 2000. *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*. Marburg: Curupira.
- (Hrsg.) 2003. *Museum und Universität in der Ethnologie*. Marburg: Curupira.
- Krause, Hans-Otto** 1986. Ein Besuch des Totenfestes in Mizquic. In: Übersee Museum Bremen (Hrsg.) 1986: 41-52.
- Kroeber-Wolf, Gerda** 1989. *Lebendiges vom Tod*. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde.
- 1991. Besucherkommentare auf der Kritiktafel. In: Zekorn; Gross (Hrsg.) 1991b: 50-53.
- 2004. Im Spiegel der Zeit: 100 Jahre Ausstellungen im Museum der Weltkulturen. In: Museum der Weltkulturen (Hrsg.) 2004: 246-265.
- Kroeber-Wolf, Gerda; Beate Zekorn** (Hrsg.) 1990. *Die Zukunft der Vergangenheit*. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde.
- Kubach-Reutter, Ursula** 1985. *Überlegungen zur Ästhetik in der Ethnologie und zur Rolle der Ästhetik bei der Präsentation völkerkundlicher Ausstellungsgegenstände*. Nürnberg: GFP-Verlag.
- Langwerd, Susanne** 2004. Religionen in Ausstellungen. Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft. In: Bräunlein (Hrsg.) 2004b: 77-96.
- Le Roux, Françoise; Christian-J. Guyonvarc'h** 2003. *Die Hohen Feste der Kelten*. Engersda: Arun.

- Lenz, Ilse; Andrea Germer; Brigitte Hasenjürgen** (Hrsg.) 1996. *Wechselnde Blicke. Frauenforschung in internationaler Perspektive*. Opladen: Leske und Budrich.
- León-Portilla, Ascensión H. de** 1986. *Francisco Fernandez. Antigüedades de la Nueva España*. Madrid: Historia 16.
- León-Portilla, Miguel** 1986. Die Vorstellung vom Tode im Alten Mexiko. In: Übersee Museum Bremen (Hrsg.) 1986: 117-139.
- Leopold, Anne** 1995. Text-Gestaltung betont die Text-Botschaft. In: Biermann (Hrsg.) 1995: 113-147.
- Leske, Marion** 2001. ... Götter, Schweinsköpfe und Popcorn. *Die Welt*, 1.09.2001.
- Levinson, David; Melvin Ember** (Hrsg.) 1996. *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: Henry Holt and Company.
- Lévi-Strauss, Claude** 1993 [1955]. *Traurige Tropen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lewis, Oscar** 1986 [1969]. *Ein Tod in der Familie Sánchez*. Bornheim-Merten: Lamuv Verlag.
- Lidchi, Henrietta** 1997. The Poetics and the Politics of Exhibiting other Cultures. In: Hall (Hrsg.) 1997: 151-222.
- Locher, Hubert et al.** (Hrsg.) 2004. *Museen als Medien - Medien in Museen*. München: Müller-Straten.
- Lord, Barry; Gail Dexter Lord** 2002. *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford: AltaMira Press.
- Lubrich, Oliver** 2001. Ist eine »postkoloniale« Repräsentation möglich? Das Experiment einer »kontributiven« Ausstellung: Indigenous People's Wisdom from the Earth. *Museumskunde* 66 (1): 61-69.
- Luke, Timothy W.** 2002. *Museum Politics. Power Plays at the Exhibition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lumley, Robert** 1988. *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on display*. London: Routledge.
- Luque, Aline** 2001. eine kleine absprache zwischen den göttern und dem museum. der altar als gedankenfalle. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 27-29.
- Lyotard, Jean-François** 1987. Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982-1985. Wien: Passagen.
- MacDonald, Sharon** 2006 (Hrsg.) *A companion to museum studies*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Mackensen, Götz** 1986. Wie sie den Tod sich schufen. In: Übersee Museum Bremen (Hrsg.) 1986: 140-159.
- Mai, Ekkehard** 1986. *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Malinowski, Bronislaw** 1975 [1944]. *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 1979 [1922]. *Argonauten des westlichen Pazifik*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- 1986. *Schriften zur Anthropologie: mit einem Essay von Raymond Firth*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Malraux, André** 1987. *Das imaginäre Museum*. Frankfurt am Main: Campus.
- Manrique, Jorge Alberto** 1986. Der Tod in Neuspanien. In: Übersee Museum Bremen (Hrsg.) 1986: 99-109.
- Maquet, Jacques** 1986. *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*. New Haven: Yale University Press.
- Maranhão, Tullio** (Hrsg.) 1990. *The Interpretation of dialogue*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marchart, Oliver** 2005. Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: Jaschke; Martinz-Turek; Sternfeld (Hrsg.) 2005: 34-58.
- Marcus, George E.; Dick Cushman** 1982. Ethnographies as Texts. *Annual Review of Anthropology* 12: 25-69.
- Marcus, George E.; Michael M.J. Fischer** 1986. *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Marcus, Julie** 1991. Postmodernity and the Museum. *Social Analysis* 30: 10-19.
- Maroevic, Ivo** 1997. Museology in the Future World. In: Stránský (Hrsg.) 1997: 21-29.
- Marschall, Wolfgang** (Hrsg.) 1990. *Klassiker der Kulturanthropologie: von Montaigne bis Margaret Mead*. München: Beck.
- Martin, Jean-Hubert** 1989. *magiciens de la terre*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- 2001a. altäre. In: Martin (Hrsg.) 2001b. 8-15.
- (Hrsg.) 2001b. *altäre. kunst zum niederknien*. Ostfildern: Cantz.
- 2001c. altäre - kunst zum niederknien. *ob! cet écho!* 2: 6-12.

- Martin, Jean Hubert; Christoph Danelzik-Brüggemann; Dieter Scholz** 2001. Altäre ins Museum! *Kritische Berichte* 1: 47-52.
- Martínez Peñalosa, Porfirio** 1980. *Tres Notas sobre el Arte Popular en México*. México, D.F.: Porrúa.
- Martínez Velázquez** 1987. No olvidar a los muertos. *México Indígena* 19: 40-41.
- Masuoka, Susan N.** 1994. *En Calavera: The papier-mâché art of the Linares family*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Matos Moctezuma, Eduardo** 1986. Präsenz des alten Gedankengutes über den Tod bei den Nahuatl-Völkern unserer Zeit. In: Übersee Museum Bremen (Hrsg.) 1986: 110-116.
- 1987. *El Rostro de la Muerte en el México prehispánico*. México, D.F.: García Valadéz editores.
- 1997. *Muerte a filo de Obsidiana. Los nahuas frente a la muerte*. México, D.F.: Asociación de Amigos del Templo Mayor.
- 2003. La muerte en tres tiempos . . . *a pie*. *Crónicas de la Ciudad de México* 1 (3): 4-12.
- Mattl, Siegfried** 1995. Texte sehen. Bilder lesen. In: Fliedl; Muttenthaler; Posch] (Hrsg.) 1995: 13-26.
- Mauriès, Patrick** 2002. *Das Kuriositätenkabinett*. Köln: DuMont.
- Maxwell, Anne** 1999. *Colonial Photography and Exhibitions*. London: Leicester University Press.
- Mayring, Philipp** 1993. *Einführung in die qualitative Sozialforschung: eine Anleitung zu qualitativem Denken*. Weinheim: Psychologie-Verl. Union.
- Mazzoni, Ira** 2001. Total Global. *Süddeutsche Zeitung*, 3.09.2001.
- McEvelley, Thomas** 1988. What Makes Something Art? In: Vogel (Hrsg.) 1988c: 200-203.
- Medina, Andrés** 1964. Magia y religión en los Altos de Chiapas. In: Carrington 1964: 9-32.
- Mennekes, Friedhelm** 2001. Sieben Musen für ein Halleluja. *Welt am Sonntag*, 26.08.2001.
- Miller, Daniel** 1994. Artefacts and the meaning of things. In: Ingold (Hrsg.) 1994: 396-419.
- Miller, Mary; Karl Taube** 1993. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya. An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. London: Thames and Hudson.
- Mittelstraß, Jürgen** (Hrsg.) 1996. *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Stuttgart, Weimar; J.B. Metzler.

- Moles, Abraham** 1985. Kitsch als ästhetisches Schicksal der Konsumgesellschaft. In: Pross (Hrsg.) 1985: 31-37.
- Mongardini, Carlo** 1985. Kultur, Subjekt, Kitsch. Auf dem Weg in die Kitschgesellschaft. In: Pross (Hrsg.) 1985: 83-94.
- Morgan, Lewis Henry** 1976 [1877]. *Die Urgesellschaft: Untersuchungen über den Fortschritt der Menschheit aus der Wildheit durch die Barbarei zur Zivilisation*. Lollar, Lahn: Andreas Achenbach.
- Motz, Roland** (Hrsg.) 1997. *Mexiko. Ein literarisches Porträt*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel.
- Müller, Ernst Wilhelm et al.** (Hrsg.) 1984. *Ethnologie als Sozialwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Müller, Klaus E.** 1992. Geschichte der Ethnologie. In: Fischer (Hrsg.) 1992: 23-56.
- Müller-Doohm, Stefan; Klaus Neumann-Braun** 1995a. Kulturinszenierungen - Einleitende Betrachtungen über die Medien kultureller Sinnvermittlung. In: Müller-Doohm; Neumann-Braun (Hrsg.) 1995b: 9-23.
- (Hrsg.) 1995b. *Kulturinszenierungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Müller-Fromme, Renate** 1994. Anforderungen an Vitrinen im Museums- und Ausstellungsbereich. Technischer und konservatorischer Kriterienkatalog aus der Praxis. In: Karwatzki (Hrsg.) 1994: 10-31.
- Münzel, Mark** 1973. Herrscher und Untertanen. Peru-Ausstellung im Aufbau-Museum für Völkerkunde, Frankfurt/Main. *Museum - Information - Forschung* 1: 7-11.
- 1976. Völkerkundemuseen in der Tradition Lévy-Bruhls? *Zeitschrift für Ethnologie*. 101: 209-215.
- 1977. Zum Zusammenhang zwischen theoretischer Grundkonzeption und Ausstellungskonzept (am Beispiel der Frankfurter Jíbaro-Ausstellung). *Museum - Information - Forschung* 8: 41-50.
- 1990. Ethnologie und Ästhetik. In: Kroeber-Wolf; Zekorn (Hrsg.) 1990: 61-67.
- 2000a. Fiktion. In: Streck (Hrsg.) 2000: 71-73.
- 2000b. Magd und Denker. Zu den kulturellen Unterschieden zwischen Universität und Museum in der Ethnologie. In: Kraus; Münzel (Hrsg.) 2000: 105-118.
- 2003. Die ethnologische "Museumsdebatte". In: Kramer et al. (Hrsg.) 2003: 35-44.
- Münzel, Mark; Werner Schmalenbach** 1994. Außereuropäische Kunst in europäischen Museen. *Tribus* 43: 51-59.

- Münzel, Mark; Bettina E. Schmidt; Heike Thote** (Hrsg.) 2000. *Zwischen Poesie und Wissenschaft. Essays in und neben der Ethnologie*. Marburg: Curupira.
- Museo Nacional de Antropología** 1987. Barro, pan y recuerdo. Ofrendas a los muertos. *Antropología suplemento* 15-16: 1-24.
- Museo Nacional de Culturas Populares** 2003. *Celebración de Día de Muertos*. México, D.F.: Museo Nacional de Culturas Populares.
- Museo Universitario** (Hrsg.) 1975. *La Muerte. Expresiones Mexicanos de un Enigma*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Museum der Weltkulturen** (Hrsg.) 2004. *Ansichtssachen. Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main: Societätsverlag.
- museum kunst palast** 2001. *altaere. Kunst zum Niederknien. Kurzführer*. Düsseldorf: museum kunst palast.
- Muttenthaler, Roswitha; Herbert Posch; Eva S.-Sturm** (Hrsg.) 2000. *Seiteneingänge. Museumsidee und Ausstellungsweisen*. Wien: Turia und Kant.
- Muttenthaler, Roswitha; Regina Wonisch** 2000. Oberfläche und Subtext. Zum Projekt »Spots on Spaces«. In: Muttenthaler; Posch; S.-Sturm (Hrsg.) 2000: 77-114.
- Narváez Vargas, Alfredo** 2001. Die Altäre der Nordküste Perus. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 252-255.
- Navarette, Carlos** 1993. Betrachtungen zum Totenkult in Mexiko. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) 1993: 8-24.
- Neal, Arminta** 1969. *Help! For the small museums*. Boulder: Pruett Press.
- Nebel, Richard** 1983. *Altmexikanische Religion und christliche Heilsbotschaft: Mexiko zwischen Quetzalcóatl und Christus*. Immensee: Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft.
- Neumann, Gerhard; Sigrig Weigel** (Hrsg.) 2000. *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München: Fink.
- Newhouse, Victoria** 1998. *Wege zu einem neuen Museum*. Ostfildern-Ruit: Hatje.
- Nolting, Thorsten** 2001. Altäre in evangelischen Kirchen. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 332-335.
- Norget, Kristin** 1993. *Days of Death, Days of Life: Death and its Ritualisation in Oaxacan Popular Culture*. Cambridge University England: Queen's College. Dissertation. Unveröffentlicht.
- 1996. Beauty and the Feast: Aesthetics and the Performance of Meaning in the Day of the Dead, Oaxaca, Mexico. *Journal of Latin American Lore* 19: 53-64.

- Noschka, Annette; Traudel Weber** 1988. *Texte im Technischen Museum. Textformulierung und Gestaltung, Verständlichkeit, Testmöglichkeiten*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- Nutini, Hugo G.** 1988. *Todos Santos in Rural Tlaxcala*. Princeton: Princeton University Press.
- Ocampo Villaseñor, Dora** 1975. Ceremonia de Muertos en Mitla, Oaxaca. In: Cortéz Ruiz (Hrsg.) 1975: 4-10.
- Ochoa Zazueta, Jesus Angel** 1974. *Muerte y Muertos. Culto servico, ofrenda y humor de una comunidad*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública.
- 1980. Mundo prehispánico. *México Indígena* 44: 9.
- O’Doherty, Brian** 1982. *In der weissen Zelle. Anmerkungen zum Galerie-Raum*. Kassel: Gesamthochschul-Bibliothek.
- Oettermann, Stephan** 1989. Fremde. Der. Die. Das. In: Groppe; Jürgensen (Hrsg.) 1989: 41-57.
- O’Hanlon, Michael** 1993. *Paradise. Portraying the New Guinean Highlands*. Bathurst: Crawford House Press.
- Oliver Vega, Beatriz M.** 1975. Día de Muertos en un poblado Otomi. In: Cortéz Ruiz (Hrsg.) 1975: 11-23.
- Olmos, Gabriela** 2002. De Semillas y Muertos. *Artes de México* 62: 56-64.
- Oppitz, Michael** 1989. *Die Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie*. München: Trickster.
- 1993. *Wohin treibt die Ethnologie einen, der sie ausübt?* Zürich: Völkerkundemuseum.
- Ortiz Angulo, Ana** 1990. *Definición y clasificación del arte popular*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Paatsch, Ulrich** 1990. *Konzept Inszenierung: inszenierte Ausstellungen - ein neuer Zugang für Bildung im Museum? Ein Leitfaden*. Heidelberg: Arbeitsgruppe für Empirische Bildungsforschung.
- Paz, Octavio** 1998 [1950]. *Das Labyrinth der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pearce, Susan M.** (Hrsg.) 1989. *Museum studies in Material Culture*. London, New York: Leicester University Press.
- 1992. *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- (Hrsg.) 1994. *Museums and the Appropriation of Culture*. London: Athlone Press.

- (Hrsg.) 1997. *Experiencing Material Culture in the Western World*. London, Washington: Leicester University Press.
- 1999. Museums of Anthropology or Museums as Anthropology? *Anthropologica* XLI (1): 25-33.
- Peltier, Philippe** 2001. altäre - versuch einer einföhrung. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 16-21.
- Pérez López, Enrique** 1997. *Chamula. Un pueblo tzotzil*. San Cristóbal de Las Casas: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Chiapas, Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas.
- Petermann, Werner** 2004. *Die Geschichte der Ethnologie*. Wuppertal: Edition Trickster im Peter Hammer Verlag.
- Pfaff-Giesberg, Robert** 1953. Gedanken über die Gestaltung des modernen völkercundlichen Museums. *Tribus* 3: 428-437.
- Pfeil, Horst** 1978. *Ethnologie und Völkercundemuseum. Ein Beitrag zur museums-ethnologischen Diskussion*. Hohenschäftlarn: Klaus Renner.
- Philipp, Klaus Jan** 2003. Farbe, Architektur, Fläche. Architektonische Farbkonzepte von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. In: Philipp; Stemshorn (Hrsg.) 2003: 16-47.
- Philipp, Klaus Jan; Max Stemshorn** (Hrsg.) 2003. *Die Farbe Weiss. Farbenrausch und Farbverzicht in der Architektur*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Pilger-Strohl, Matthias** 1990. Langsamer Abschied. *Spirita* 3: 28-29.
- Pöhlmann, Wolfger** 1988. *Ausstellung von A-Z*. Berlin: Mann.
- Polano, Sergio** 1992. Über das Ausstellen. In: Erber-Groiß et al. (Hrsg.) 1992: 81-89.
- Pomar, María Teresa** 1985. El concepto de la muerte en México. *México Indígena* 7: 65-70.
- Pomian, Krzysztof** 1988. *Der Ursprung des Museum. Vom Sammeln*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Potter, Parker B. Jr.** 1994. Appropriating the visitor by addressing the second person. In: Pearce (Hrsg.) 1994: 103-128.
- Powdermaker, Hortense** 1966. *Stranger and friend. The way of an anthropologist*. London: Secker & Warburg.
- Powell, John Wesley** 1887. Museums of ethnology and their classification. *Science* IX (229): 612-614.
- Poyatos, Fernando** 1983. *New Perspectives in nonverbal Communication. Studies in cultural anthropology, social psychology, linguistics, literature and semiotics*. Oxford: Pergamon Press.

- Preiss, Achim** 1990. Elfenbeinturm oder Massenmedium. Zur Geschichte des Verhältnisses zwischen Museum und Publikum im 20. Jahrhundert. In: Preiss; Stamm; Zehnder (Hrsg.) 1990: 261-278.
- Preiss, Achim; Karl Stamm; Frank Günter Zehnder** (Hrsg.) 1990. *Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren*. München: Klinkhardt & Biermann.
- Pross, Harry** (Hrsg.) 1985. *Kitsch: Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. München: List.
- Raabe, Eva Ch.** 2003. Leere Karteikarten, volle Schränke - was tun? Eine Sammlung aus Nordwest-Neuguinea. In: Kramer et al. (Hrsg.) 2003: 45-54.
- Radziewsky, Elke von** 2001. Auf Crashkurs. Wie das museum kunst palast in Düsseldorf mit großem Spektakel unser Kunstverständnis umkrepeln möchte. *Die Zeit*, 06.09.2001.
- Ramírez, Axel** 2000. Día de Muertos o Halloween? *Humanidades. Un periódico para la Universidad* 199: 25-28.
- Ramírez, Mari Carmen** 1996. Brokering Identities. Art curators and the politics of cultural representation. In: Greenberg; Ferguson; Nairne (Hrsg.) 1996: 21-38.
- Ramírez Leyva, Edelmira** 1995. Alegría, Derroche y Diversión en la Fiesta de los Muertos decimonónica. In: Ríos de la Torre, Guadalupe; Edelmira Ramírez Leyva; Marcela Suárez Escobar (Hrsg.) 1995: 21-31.
- Ray, Regina** 2001. Kali. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 82-85.
- Regler, Gustav** 1997 [1954]. Tod, wo ist dein Stachel. In: Motz (Hrsg.) 1997: 152-153.
- Reimann, Ralf Ingo** 1998. *Der Schamane sieht eine Hexe - der Ethnologe sieht nichts: menschliche Informationsverarbeitung und ethnologische Forschung*. Frankfurt am Main: Campus.
- Rein, Anette** 2002. Objekt, Begierde, Erkenntnisse. Perspektiven musealer Ethnographika. *Museumskunde* 67 (2): 92-100.
- Reynoso, Luisa** 1986. Totentag und Volkskunst. In: Übersee Museum Bremen (Hrsg.) 1986: 69-81.
- Richardson, Miles** (Hrsg.) 1974. *The Human Mirror. Material and Spatial Images of Man*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Rieger, Stefan; Schamma Schahadat; Manfred Weinberg** (Hrsg.) 1999. *Interkulturalität: zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen: Gunter Narr.
- Ríos de la Torre** 1995. Calaveras en el Arte Mexicano. In: Ríos de la Torre, Guadalupe; Edelmira Ramírez Leyva; Marcela Suárez Escobar (Hrsg.) 1995: 47-59.

- Ríos de la Torre, Guadalupe; Edelmira Ramírez Leyva; Marcela Suárez Escobar** (Hrsg.) 1995. *Día de Muertos*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ríos Everardo, Sara** 2001. Día de Muertos: Flores de tradición, fiesta y teatralidad. *Difusión de la academia y la cultura* 1 (8): 51-56.
- Rippl, Gabriele** (Hrsg.) 1993. *Unbeschreiblich weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Rivera Dorado, Miguel** 1986. *La religión maya*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1996. La Ideología: Religión y Ritual. In: Ciudad Ruiz (Hrsg.) 1996: 101-115.
- Rodríguez Segarra, Maria del Pilar** 2003. *El culto a la muerte a través de la historia*. San Cristóbal de la Casas. Unveröffentlicht.
- Roes, Michael** 1996. *Rub' al-Khali. Leeres Viertel*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Rogers, Nicholas** 2002. *Halloween. From Pagan Ritual to Party Night*. Oxford: Oxford University Press.
- Romano, Vicente** 1985. Macht, Kult, Kitsch. In: Pross (Hrsg.) 1985: 95-108.
- Romero Frizzi, Maria de los Angeles** 1973. Los días de muertos en San Juan Atepec, Ixtlan, Oaxaca. *Boletín Inah* 7: 37-40.
- Rosaldo, Renato** 1980. *Ilongot headhunting: 1883-1974*. Stanford: Stanford University Press.
- 1993. Der Kummer und die Wut eines Kopfbjägers. Über die kulturelle Intensität von Emotionen. In: Berg; Fuchs (Hrsg.) 1993b: 375-401.
- Röschmann, Mirjam** 2005. Der letzte Weg führt über die Milchstrasse. In: Wettstein (Hrsg.) 2005b: 59-62.
- Rothfuchs-Schulz, Cornelia** 1984. Die Darstellung des Fremden in ethnologischen Ausstellungen. In: Müller et al. (Hrsg.) 1984: 478-487.
- 1990. Kunst und ethnologisches Museum - verträgt sich das? In: Harms et al. (Hrsg.) 1990: 87-96.
- Rothmann, Kurt** 1997. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam.
- Rubín de la Borbolla, Daniel Fernando; Eugenia Caso de Rius** 1963. *Arte popular de México*. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista.
- Rudolph, Jürgen** 1992. Was ist "dichte Beschreibung?" Überlegungen zu einem Begriff, einer Praxis und einem Programm. *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 4: 39-62.
- Ruiz Morales, José Manuel; Roberto Villaseñor González** (Hrsg.) 2000. *Caite Cadáver, palabra viva. Textos sobre la muerte en su día*. Querétaro: Unidad Regional de Culturas Populares.

- Ruvalcaba Mercado, Jesús** 1992. La Fiesta y las Flores de los Muertos en la Huasteca. In: Cipolletti; Langdon (Hrsg.) 1992: 189-219.
- Ruz Lhuillier, Alberto** 1991. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sahagún, Fray Bernardino de** 1988. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Madrid: Alianza Universidad.
- Salvo, Dana** 1997. *Home Altars of Mexico*. London: Thames and Hudson.
- Sánchez Lara, Rosa María** 1987. Vida y muerte en el arte popular mexicano. In: De la Fuente (Hrsg.) 1987: 279-283.
- Saumarez Smith, Charles** 1989. Museums, Artefacts, and Meanings. In: Vergo (Hrsg.) 1989b: 6-21.
- Sauner, Michael** 1994. Glasbau Hahn - Die Vitrine, ein notwendiges Übel im Museum? In: Karwatzki (Hrsg.) 1994: 88-95.
- Schlereth, Thomas J.** (Hrsg.) 1982. *Material Culture Studies in America*. Nashville: The American Association for State and Local History.
- (Hrsg.) 1985. *Material Culture. A Research Guide*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Schmalenbach, Werner** 1970. Museum - quo vadis? In: Bott (Hrsg.) 1970: 227-234.
- Schmidt-Wulffen, Stephan** 2001. »Mein Lieblingsaltar« - Anmerkungen zu einem Placebo-Projekt. *Artist* 4: 42-43.
- Scholl, Julian** 1995. Funktion der Farbe. Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum. In: Joachimides et al. (Hrsg.) 1995: 206-219.
- Scholze, Jana** 2004. *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: transcript.
- Schomburg-Scherff, Sylvia** 1986. *Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik*. Frankfurt am Main: Campus.
- Schönenberger, Walter** 2005. Leben jenseits des Endlichen. *Der Bund*, 8.11.2005.
- Schuck-Wersig, Petra; Gernot Wersig** 1986. *Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein?* Berlin: Mann.
- Schulte, Birgit** 2000. Die Ausstellung vis-à-vis: kleine Unterschiede im Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen. Eine Revision zum Thema >gender< im Museum. In: Mutenthaler; Posch; S.-Sturm (Hrsg.) 2000: 117-144.
- Schwarz, Ulrich; Philipp Teufel** (Hrsg.) 2001. *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*. Ludwigsburg: avedition.

- Schwärzler, Monika** 1997. Spielarten der Objektbildung. In: Fliedl et al. (Hrsg.) 1997: 39-45.
- Schweizer, Thomas; Margarete Schweizer; Waltraud Kokot** (Hrsg.) 1993. *Handbuch der Ethnologie*. Berlin: Reimer.
- Scrive, Martine** 2001. Zur Konzeption wissenschaftlicher Ausstellungen. In: Schwarz; Teufel (Hrsg.) 2001: 147-166.
- Sejourné, Laurette** 1964. El mundo de los mayas contemporáneos. In: Carrington 1964: 35-53.
- Sepulveda, Maria Teresa** 1973. Días de muertos en Iguala, Gro. *Boletín Inah* 7: 3-12.
- Sherman, Daniel J.; Irit Rogoff** 1994a. Introduction: Framework for Critical Analysis. In: Sherman; Rogoff (Hrsg.) 1994b: IX-XX.
- (Hrsg.) 1994b. *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge.
- Shostak, Marjorie** 1982. *Nisa erzählt. Das Leben einer Nomadenfrau in Afrika*. Hamburg: Rowohlt.
- Simson, Otto von** 1984. Das Kunstwerk im Museum. In: Auer (Hrsg.) 1984: 17-21.
- Sjorslev, Inger** 1994. Drei Thesen über die Welt im ethnographischen Museum. In: Becker, Annesofie (Hrsg.) 1994: 177-184.
- Slenczka, Anne** 2002. Das Totenfest (Día de muertos) in Mexiko: eine indianische, christliche oder erfundene Tradition? Köpke; Schmelz (Hrsg.) 2002: 56-87.
- Smith Bowen, Elenore** 1987 [1954]. *Rückkehr zum Lachen*. Hamburg: Rowohlt.
- Smolka, Wolfgang J.** 1994. *Völkerkunde in München. Voraussetzungen, Möglichkeiten und Entwicklungslinien ihrer Institutionalisierung*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Soustelle, Georgette** 1979. L'indien mexicain et la mort. Observations sur les rites funéraires de quelques populations autochtones. In: Jean Guiart (Hrsg.) 1979: 105-112.
- Sperber, Dan** 1989. *Das Wissen des Ethnologen*. Frankfurt am Main: Qumran.
- Spiess, Christine** 1986. Das Fest der Toten oder "Memento Mori" auf mexikanisch. *die tageszeitung* 8.7.1986: 3.
- S.-Sturm, Eva** 2000. Give a Voice. Partizipatorische künstlerisch-educative Projekte aus Nordamerika. In: Muttenthaler; Posch; S.-Sturm (Hrsg.) 2000: 171-194.
- Stannard, David E.** (Hrsg.) 1975. *Death in America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Starr, Frederick** 1899. *Catalogue of a Collection of Objects illustrating the Folklore of Mexico*. London: David Nutt.

- Steen, Jürgen** 1995. Ausstellung und Text. In: Fliedl; Muttenthaler; Posch] (Hrsg.) 1995: 46-62.
- Steinmetz, Hildegard** Ms. (1999). *Ausstellungs-Diskurse: Von der Suche nach dem Neuen bei der Präsentation des kulturell Anderen, anhand ausgewählter völkerkundlicher Sonderausstellungen*. Philipps-Universität Marburg, Fachbereich Völkerkunde (unveröffentlichte Magisterarbeit).
- Stern, Ralph** 2003. Defining Shades: weiße und moderne Architektur. In: Philipp; Stems-horn (Hrsg.) 2003: 70-97.
- Stiftung Würth** (Hrsg.) 1995. *Tod in Mexiko. >Ofrendas< in der Hirschwirtscheuer Künzelsau. Gesammelt und eingerichtet von Victor Fosado aus Cancun*. Künzelsau: Stiftung Würth.
- Stocking, George W.** 1974. *A Franz Boas Reader. The Shaping of American Anthropology, 1883-1911*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stocking, George W. Jr.** 1985a. Essays on Museums and Material Culture In: Stocking (Hrsg.) 1985b: 3-14.
- (Hrsg.) 1985b. *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Stránský, Sbynek** 1989. Die theoretischen Grundlagen der Museologie als Wissenschaft. In: Auer (Hrsg.) 1989: 38-47.
- 1995. Museologie als selbständige Wissenschaft. In: Flügel; Vogt (Hrsg.) 1995: 11-29.
- (Hrsg.) 1997. *Museology for Tomorrow's World*. München: Dr. Christian Müller-Straten.
- Straßner, Erich** 1992. Die Kunst, sich verständlich auszudrücken - Texte im und für das Museum. *Museumsmagazin* 5: 139-144.
- Streck, Bernhard** 1997. *Fröhliche Wissenschaft Ethnologie. Eine Führung*. Wuppertal: Edition Trickster im Peter Hammer Verlag.
- (Hrsg.) 2000. *Wörterbuch der Ethnologie*. 2. erw. Aufl. Wuppertal: Edition Trickster im Peter Hammer Verlag.
- Sturm, Eva** 1990. Museifizierung und Realitätsverlust. In: Zacharias (Hrsg.) 1990: 99-113.
- 1991. *Konservierte Welt: Museum und Musealisierung*. Berlin: Reimer.
- Sturtevant, William C.** 1969. Does anthropology need museums? *Proceedings of the Biological Society of Washington* 82: 619-649.
- Suárez Escobar, Marcela** 1995. La Muerte como Ausencia. In: Ríos de la Torre, Guadalupe; Edelmira Ramírez Leyva; Marcela Suárez Escobar (Hrsg.) 1995: 35-41.

- Suhrbier, Birgit M.** 1998. *Die Macht der Gegenstände. Menschen und ihre Objekte am oberen Xingú, Brasilien*. Marburg: Curupira.
- Suhrbier, Mona B.** 2004. Können Objekte über Objekte sprechen? Interpretationen alter und neuer Sammlungen anhand von zeitgenössischer Kunst. In: *Museum der Weltkulturen* (Hrsg.) 2004: 300-316.
- Tedlock, Barbara** 1991. From participant observation to the observation of participation. The emergence of narrative ethnography. *Journal of Anthropological Research* 47 (1): 69-94.
- Tedlock, Dennis** 1983. *The spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- 1993. Fragen zur dialogischen Anthropologie. In: Berg; Fuchs (Hrsg.) 1993b: 269-287.
- Tedlock, Dennis; Bruce Mannheim** (Hrsg.) 1995. *The Dialogic Emergence of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Thiel, Josef Franz** 1989. Vorwort. In: Cippolletti 1989a: 5-6.
- 2004. Zur neueren Geschichte des Museums für Völkerkunde. In: *Museum der Weltkulturen* (Hrsg.) 2004: 168-186.
- Thiemer-Sachse, Ursula** 1992. Traditionelle Volkskultur. In: Briesemeister; Zimmermann (Hrsg.) 1992: 655-684
- 1994. 1. November - "Tag der Toten" in Mexico. *Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgesellschaft* 15: 61-71.
- Tobler, Hans Werner** 1992. *Die mexikanische Revolution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tocarew, Sergei A.** 1972. Von einigen Aufgaben der ethnographischen Erforschung der materiellen Kultur. *Ethnologia Europaea* 6 (1): 163-178.
- Tolnay, Alexander** 1993. El Día de Muertos. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) 1993: 29-33.
- Treinen, Heiner** 1990. Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswesens. In: Zacharias (Hrsg.) 1990: 151-165.
- Trenchard, Kathleen** 1998. *Mexican Papercutting. Simple Techniques for Creating Colorful Cut-Paper Projects*. Asheville: Lark Books.
- Trujillo de los Santos, Axel** 1985. Día de Muertos en la Huasteca Veracruzana. *México Desconocido* 105: 39-42.
- ts** 1986. "Lebende Tote" mit Schüttes Goldschatz. *Weser-Kurier* 24.04.1986.
- Tschirschky, Anja** Ms. (1994). *Von der Politik zur Ästhetik? Zur völkerkundlichen Museumsdiskussion der siebziger und achtziger Jahre*. Philipps-Universität Marburg, Fachbereich Völkerkunde (unveröffentlichte Magisterarbeit).

- Turok, Marta** 1996. *Cómo acercarse a la artesanía*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Plaza y Valdés.
- 2002. La Ofrenda, un derroche creativo. *Artes de México* 62: 48-54.
- Tyler, Stephen A.** 1991. *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der Postmodernen Welt*. München: Trickster.
- Übersee Museum Bremen** (Hrsg.) 1986. *Lebende Tote: Totenkult in Mexiko*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Underwood, Susan** 1993. Period Rooms: The House of Fiction has many Windows. In: Fleming; Paine; Rhodes (Hrsg.) 1993: 378-382.
- Unidad Regional de Culturas Populares** 2000. La celebración del Día de Muertos entre los hñahño/hñahña (otomíes). In: Ruiz Morales; Villaseñor González (Hrsg.) 2000: 18-21.
- Valter, Claudia** 2000. Wissenschaft und Kunst in Wunderkammern. In: Holländer (Hrsg.) 2000: 183-196.
- Van Gennep, Arnold** 1999 [1909]. *Übergangsriten*. Frankfurt am Main: Campus.
- Van Maanen, John** 1995. Trade Secrets: On Writing Ethnography. In: Brown (Hrsg.) 1995: 60-79.
- Velasco Toro, José** 1982. Ritual necrodúlico de las Mayas de Sonora. *México Indígena* 59: 2-8.
- Vera, Louis Roberto** 2001. Die rituelle und künstlerische Funktion der Totenaltäre in Mexiko. In: Martin (Hrsg.) 2001b: 244-247.
- Vergo, Peter** 1989a. The Reticent Object. In: Vergo (Hrsg.) 1989b: 41-59.
- (Hrsg.) 1989b. *The New Museology*. London: Reaction Books.
- Verti, Sebastian** 1991. *Tradiciones Mexicanas*. México, D.F.: Editorial Diana.
- Vincke, Karin** 1997. *Tod und Jenseits in der Vorstellungswelt der präkolumbischen Maya*. Frankfurt am Main: Lang.
- Vogel, Susan** 1988a. Introduction. In: Vogel (Hrsg.) 1988c: 11-17.
- 1988b. African Art: Western Eyes. In: Vogel (Hrsg.) 1988c: 198-199.
- (Hrsg.) 1988c. *ART/artifact. African Art in Anthropology Collections*. New York: Prestel.
- 1991. Always True to the Object, in Our Fashion. In: Karp; Lavine (Hrsg.) 1991: 191-204.
- Voges, Hans** 2001. Das Völkerkundemuseum. In: François; Schulze (Hrsg.) 2001: 305-321.

- Völger, Gisela; Karin von Welck** 1993. Das Völkerkundemuseum an der Jahrtausendwende. In: Schweizer; Schweizer; Kokot (Hrsg.) 1993: 623-645.
- Vossen, Rüdiger** 1976. Thesen zu einer gesellschaftsorientierten Arbeit der Völkerkundemuseen. *Museum - Information - Forschung* 5: 19-33.
- Vossen, Rüdiger et al.** 1976. Bilanz und Zukunft der Völkerkunde-Museen. *Zeitschrift für Ethnologie*. 101: 198-205.
- Waidacher, Friedrich** 1996. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- 2001. Grundgedanken zu einer museologie-orientierten Praxis. *Museologie Online* 3: 84-100.
- Walker, Julian** 1997. Afterword: acquisition, envy and the museum visitor. In: Pearce (Hrsg.) 1997: 255-263.
- Weber, Sylvia C.** 1995. Vorwort. In: Billeter (Hrsg.) 1995b: 9.
- Weber, Traudel** 1995. Warum darf das Tier mit unguigrader Lokomotive nicht einfach auf vier Hufen gehen? Oder: Besucherfreundliche Texte in Museen und Ausstellungen. In: Biermann (Hrsg.) 1995: 63-111.
- Wedemeier, Klaus** 1986. Grußwort. In: Übersee Museum Bremen (Hrsg.) 1986: 7.
- Weirauch, Grit** 2002. Kreativlabor an der Grenze. *Berliner Zeitung* 12.09.2002: K01.
- Weisner, Ulrich** 1991. *Museumsarbeit*. Bielefeld: Karl Kerber Verlag.
- Welsch, Wolfgang** 1988. *Unsere postmoderne Welt*. Weinheim: VCH.
- Werkbund-Archiv; Museum der Alltagskultur des 20. Jh** (Hrsg.) 1995. *Ausstellungsmagazin "ohne Titel. Sichern unter..." Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs*. Berlin: Werkbund-Archiv.
- Weschenfelder, Klaus** 1990. Museale Gegenwartsdokumentation - vorausseilende Archivierung. In: Zacharias (Hrsg.) 1990: 180-188.
- Westheim, Paul** 1966 [1950]. *Die Kunst Alt-Mexikos*. Köln: M. DuMont Schauberg.
- 1985. *Der Tod in Mexiko*. Hanau: Müller & Kiepenhauer.
- Wettstein, Marion** 2005a. Vorwort und Dank. In: Wettstein (Hrsg.) 2005b: 6-7.
- (Hrsg.) 2005b. *Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten*. Zürich: Völkerkundemuseum der Universität Zürich.
- Wiegelmann, Günter** 1991. *Theoretische Konzepte der europäischen Ethnologie: Diskussionen um Regeln und Modelle*. Münster: Lit.

- Wilharm, Heiner** 2003. Wunder der Repräsentation. Zur Ordnung der Kunstkammer. In: Buberl; Dückerhoff (Hrsg.) 2003: 267-283.
- Wulf, Christoph** 2004. *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*. Hamburg: Rowohlt.
- Wunderlich, Uli** 2001. *Der Tanz in den Tod*. Freiburg i. Brsg.: Eulen Verlag.
- Wunderlich, Uli; Christoph Mörgeli** 2002. *Züricher Totentänze*. Düsseldorf, Zürich: Europäische Totentanz-Vereinigung.
- Zacharias, Wolfgang** (Hrsg.) 1990. *Zeitphänomen Musealisierung: Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Vergangenheit*. Essen: Klartext.
- Zafra, Emilio** 1992. La Cruz en Mexico. *México Desconocido* 189: 17-23.
- Zarauz, López, Héctor L.** 2000. *La Fiesta de la Muerte*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Zekorn, Beate** 1991a. Der Tod - (k)ein Thema für Kinder? In: Zekorn; Gross (Hrsg.) 1991b: 11-41.
- 1991b. Das Jenseits liegt am Schaumainkai - die Resonanz. In: Zekorn; Gross (Hrsg.) 1991b: 57-62.
- Zekorn, Beate; Antje Gross** 1991a. Schlußbemerkung. In: Zekorn; Gross (Hrsg.) 1991b: 85-86.
- (Hrsg.) 1991b. *Zwischen Furcht und Faszination*. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde.
- Zieger, Angela** 2004. Die Wissenschaft vom Museum: Theorie der Museumspraxis. In: Locher et al. (Hrsg.) 2004: pp. 103-115.
- Zima, Peter V.** 2001. *Moderne - Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: Franke.
- Zwernemann, Jürgen** 1980. *Hundert Jahre Hamburgisches Museum für Völkerkunde*. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde.
- (Hrsg.) 1991. *Die Zukunft des Völkerkundemuseums. Ergebnisse eines Symposiums des hamburgischen Museums für Völkerkunde*. Hamburg: Lit.

Verzeichnis der Internet-Quellen

altaere – kunst zum niederknien: altaere – kunst zum niederknien, Kurzdarstellung.
<http://www.museum-kunst-palast-de/dt/sites/s3s2s1.asp#> – 21.4.2004

Arévalo Rivera; Talonia Rodríguez 2004: Arévalo Rivera, Mónica Yohali; Mayret Verónica Talonia Rodríguez 2004, *Un sistema de turismo para la promoción y difusión de los procesos y la producción de las principales artesanías del estado de Puebla.*
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldg/arevalo_r_my/capitulo1.pdf
– 22.9.2006

Asociación Católica de la Juventud Mexicana: Asociación Católica de la Juventud Mexicana.
<http://es.catholic.net/laicos/242/1347/articulo.php?id=13723> – 25.9.2006

Asociación Católica de la Juventud Mexicana 2004: *Día de Muertos.*
<http://es.catholic.net/aguilasguadalupanas/articulo.phtml?ts=35&ca=242&te=1347&id=13723> – 22.9.2006

Bancel; Blanchard; Lemaire 2000: Bancel, Nicolas; Pascal Blanchard; Sandrine Lemaire 2000. *Menschenzoos als Instrument der Kolonialpropaganda.*
<http://www.hagalil.com/archiv/2000/08/kolonialismus.htm> – 16.9.2006

Baumann 2003: Baumann, Antje 2003. *Tzompantli.*
<http://www.indianer-welt.de/meso/aztek/tenoch-templo6.htm> – 22.9.2006

Blumenthal-Barby; Özkan: Blumenthal-Barby R.; Ibraim Özkan. *Sterbeaufklärung im internationalen Vergleich.*
<http://www.user.gwdg.de/ioezkan/de-pubs-sterben.htm> – 27.2.2006

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 2004a: *Día de Muertos - Ofrendas y altares.*
<http://www.cdi.gob.mx/conadepi/index.php?option=articles&task=viewarticle&artid=604&Itemid=3> – 30.12.2006

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 2004b: *Día de Muertos - Pan de Muerto.*
<http://www.cdi.gob.mx/conadepi/index.php?option=articles&task=viewarticle&artid=606&Itemid=3> – 30.12.2006

Ethnologisches Museum Berlin, Kalender 2003: *Ausstellungsbeschreibung: Große Meister der mexikanischen Volkskunst. Sammlung des Fomento Cultural Banamex.*

<http://www.smb.spk-berlin.de/smb/kalender/details.php?lang=de&objID=2024&typeID=10> – 16.8.2006

Fomento Cultural Banamex: *Wanderausstellungen.*

http://www.banamex.com/esp/filiales/fomento_cultural/exposiciones/exp_itinerantes11.htm – 7.9.2006

Frankfurt Online: Frankfurt Online. *Museum für Völkerkunde.*

<http://www.frankfurt-online.de/kultur/museen/954412248/> – 16.6.2006

Gabriel 2005: Gabriel, Petra 26.10.2005. *Jenseitswelten. Magazin für das Dreiländereck Baden, Elsass, Schweiz.*

http://www.3land.info/index.php?option=com_content&task=view&id=437&Itemid=56 – 14.1.2006

Gamboa: Gamboa, Fernando. *The Life of José Guadalupe Posada.*

<http://muertos.palomar.edu/posada/posadalife2.html> – 2.4.2006

Geschichte Ehrenhof: *Zur Geschichte des Ehrenhofs.*

<http://www.museum-kunst-palast.de/doc101a.html> – 16.8.2006

Haus der Kulturen der Welt 2002: Haus der Kulturen der Welt 2002. *Programm, Archiv.*

http://archiv.hkw.de/de/programm/programm2002/Mexartes/c_index.html
– 16.8.2006

Horvat: Horvat, Monika. *Papel Picado.*

<http://www.mexico-info.de/papel.html> – 22.9.2006

ICOM: International Council of Museums.

<http://www.icom-deutschland.de/kodex.htm> – 16.9.2006

Jaensch 2002: Jaensch, Annett. *Zuckersüßer Tod.*

<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/index.fcgi> – 2.10.2006

King 2006: King, Judy 2006. *Los Días de los Muertos.*

http://www.mexconnect.com/mex_/travel/jking/jkdayofthedeath.html – 22.9.2006

Lacy 2003: *Origins of El Día de los Muertos, The Prehispanic Festival of the Dead Defies Cultural Invasions of Mexico.*

<http://www.houstonculture.org/mexico/muertosorig.html> – 22.9.2006

Leske 2001: Leske, Marion 2001. ... *Götter, Schweinsköpfe und Popcorn.*

<http://www.welt.de/data/2001/09/01/517815.html> – 1.10.2006

Mennekes 2001: Mennekes, Friedhelm 2001. *Sieben Musen für ein Halleluja.*

<http://www.wams.de/data/2001/08/26/514018.html> – 1.10.2006

MoMA: Museum of Modern Art.

<http://www.art-history-online.info/pages/ahoteachm03w07.htm> – 30.8.2005

- Museo del Templo Mayor:** *Ofrendas para los dioses: el copal en el Templo Mayor.*
<http://www.conaculta.gob.mx/templomayor/dioses/> – 22.9.2006
- Nonoal 1998:** Nonoal, Raúl 1998. *El Papel Picado, Artesanía esencial en las Festividades Mexicanas.*
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/161098/papelpic.html> – 22.9.2006
- Palfrey 1999:** Palfrey, Dale Hoyt 1999. *Papel Picado - classic art for a Mexican fiesta.*
http://www.mexconnect.com/mex_/travel/dpalfrey/dppapelpicado.html – 22.9.2006
- PEK; M.H. 2001:** 7.9.2001. Altäre – Glauben zum Niederknien. In drei Etagen von Haiti über Ghana nach Japan. *Glaubenswelten* Thema 17.
<http://www.christenn.de/glaubenswelten/wuppertal/thema/bericht17.html>
 – 16.8.2006
- Presstext Jenseitswelten 2005:** Presstext zur Ausstellung *Von Geistern, Schiffen und Liebhabern: Jenseitswelten.*
http://www.musethno.unizh.ch/de/ausstellungen/2005/jenseitswelten/jenseitswelten_presetexte.html – 3.10.2006
- Radziewski 2001:** Radziewski, Elke von 2001. *Auf Crashkurs. Wie das museum kunst palast in Düsseldorf mit großem Spektakel unser Kunstverständnis umkrempleln möchte.*
http://www.zeit.de/2001/37/200137_altaere.xml – 16.8.2006
- Renner 2005:** Renner, Sascha 2005. *Über die Milchstrasse ins Paradies.*
<http://www.unipublic.unizh.ch/campus/uni-news/2005/1942.html> – 3.10.2006
- Schönenberger 2005:** Schönenberger, Walter 2005, *Leben jenseits des Endlichen.*
http://www.espace.ch/artikel_148209.html – 3.10.2006
- Schumann 2002:** Schumann, Peter B. 15.9.2002. *Große Meister der mexikanischen Volkskunst. Eine Ausstellung des Mexiko-Festivals in Berlin.* DeutschlandRadio Berlin.
<http://www.dradio.de/dlr/sendungen/fazit/134142/> – 16.8.2006
- Steinerschule:** Steinerschule Bern.
http://www.steinerschule-bern.ch/goethe/farbenlehre/farb_6_sinnlichsttlich.htm#Gelb – 01.9.2005
- Talavera Franco 2001:** Talavera Franco, Ramón 2001. *Calaveras.*
<http://www.culturafronteriza.com/calaveras.htm> – 22.9.2006
- Terra Networks 2002:** *El altar de muertos.*
<http://www.terra.com.mx/noticias/articulo/145007/> – 5.10.2006
- Thevenot 2003:** Thevenot, Jeanne 2003. *Museumsethnologische Konzeptionen im Wandel: Vom Raritätskabinett zum Übersee-Museum Bremen.* Hausarbeit. Fachbereich IV der Universität Trier.
http://www.uni-trier.de/uni/fb4/ethno/artikel/ha_thevenot.doc – 16.8.2006

Toriz: Toriz, Martha; zit. in: Gutiérrez Villavicencio, Graciela; Javier Córdoba Camacho, *Introducción*.
<http://www.hemi.nyu.edu/cuaderno/diademueertos/sitio/introduccion/menu.html>
– 22.9.2006

Tzompantli 2003: Tzompantli Chichen Itza.
<http://www.isourcecom.com/maya/cities/chichenitza/tzompant.htm> – 22.9.2006

UNESCO: UNESCO.
<http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/masterpiece.php?lg=en&id=59>
– 21.7.2006

Veracruz Digital 2006: *Simbolismos en la Celebración del Día de Muertos*.
<http://espanol.geocities.com/verenred/muertos.htm> – 22.9.2006

Völkerkundemuseum Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg.
<http://www.voelkerkundemuseum-hamburg.de> – 16.9.2006

Zantedeschia aethiopica 2001: Calla Lilien.
<http://www.plantoftheweek.org/week112.shtml> – 22.9.2006