

KON(V)ERSATION STATT KON(S)ERVATION

DAS DISPLAY DES RAUTENSTRAUCH-JOEST MUSEUM

Die Dauerausstellung *Der Mensch in seinen Welten* des Rautenstrauch-Joest Museum – Kulturen der Welt (RJM) zeichnet sich vor allem durch ihre szenografisch-inszenierten Galerien und interaktiven Multimedia-Installationen aus. Ein durchprogrammierter Parcours, den die Besucher*innen durchlaufen, folgte bis zum Jahr 2020 einer Narration, die auf die kulturelle Vielfaltigkeit der Stadt Köln am Rhein verweisen sollte, in der sich das Museum befindet. Seit dem Amtsantritt der Kultur-Anthropologin Nanette Jacomijn Snoep als neue Direktorin des RJM (2019) hat sich an dieser Dauerausstellung jedoch einiges verändert. Werkstattartige Arrangements, künstlerische Interventionen und ein Open Space mit dem Namen *Baustelle*, der als Gemeinschaftsraum fungieren soll, charakterisieren Snoeps Vorhaben: Das Museum soll zu einer Plattform und einem Ort der Teilhabe für Akteur:innen aus dem Globalen Süden und der Diaspora werden. Daneben setzt sich Snoep aktiv für die Restitution der 92 Benin-Hofkunstwerke ein, die sich im Besitz des RJM befinden. Mein erster Besuch im RJM war im Jahr 2019, als Nanette Snoep gerade Direktorin wurde, ihre Leitung aber noch keine Spuren innerhalb der Dauerausstellung zeigte. Bei meinem erneuten Besuch in diesem Jahr (2023) gab es daher viel Neues zu sehen. Drei Stationen im Parcours der Dauerausstellung fielen dabei besonders auf. Was hat sich also im RJM seit dem Jahr 2019 verändert und warum könnte das Museum genau diese Orte im Display von *Der Mensch in seinen Welten* umgestaltet haben?

Wie die meisten ethnologischen Sammlungen hat auch die des RJM ihre Ursprünge in der Kolonialzeit. Die Privatsammlung des Naturwissenschaftlers und Weltreisenden Wilhelm Joest legte den Grundstein für die über 3.500 Objekte umfassende Sammlung. Um diese zu erweitern, verließ sich Joest, wie viele andere europäische Sammler*innen zu dieser Zeit, auf die globalen Netzwerke der Kolonialmächte. Durch ein Empfehlungsschreiben deutscher Diplomaten erhielt Joest ein gutes Ansehen bei den niederländischen Kolonialherren, wodurch er seine wertvollsten Sammlerstücke erhielt. Joest bedauerte das „Dahinschwinden“¹ der Kulturen, aus denen diese Kulturgüter stammen. Diese Wertschätzung für die „fremden“² Kulturen und ihre Kulturgüter ging jedoch Hand in Hand mit der Rechtfertigung der kolonialen Machtstrukturen und der damit verbundenen Gewalt.³

DER MENSCH IN SEINEN WELTEN

In der Dauerausstellung des RJM ist Wilhelm Joest ein eigener Raum gewidmet. Auch wenn sich dieser leider kaum kritisch mit seiner Person befasst, nimmt das RJM bei seiner Neueröffnung im Jahr 2010 Diskurse aus der Ethnologie und Anthropologie auf und ändert wie auch andere ethnologische Museen zu dieser Zeit seinen Namen. Aus ‚Rautenstrauch-Joest Museum – Museum für Völkerkunde‘ wurde ‚Rautenstrauch-Joest Museum – Kulturen der Welt‘ um sich von dem umstrittenen Begriff ‚Völkerkunde‘ zu entlasten. Seit seiner Neueröffnung befindet sich das Museum in einem Neubau in der Kölner Innenstadt, wodurch das RJM mit dem benachbarten Museum Schnütgen verbunden wurde. Der schlichte, mit Ziegelsteinen gepflasterte Kubus ist an seiner Eingangsseite mit drei Fensterfronten versehen (Abb. 1). Eines dieser Fenster erlaubt bereits von außen einen Einblick in die Dauerausstellung. Innerhalb des Museums können die Besucher*innen dann von diesem Fenster aus auf eine verkehrsbelebte Hauptstraße blicken. Das Fenster funktioniert, wie Henrietta Lidchi feststellt, in zwei Richtungen: von außen nach innen und von innen nach außen, was zu einem „[...] play on reflected perspectives“, einem Spiel mit der reflektierten Perspektive führt, „where you see others' as ‚self‘ and ‚self as others‘.“⁴ Damit wird ein oszillierender Blick produziert, der die ausgestellten Kulturen von der eigenen (europäischen) Kultur abgrenzt. So wird bereits über die Architektur des Gebäudes das Ausstellungskonzept vermittelt, das den europäischen Blick stets in eine reflektierende Betrachtung miteinbeziehen möchte.



Abb. 1: Kulturquartier Köln - Vorderseite Cäcilienstraße. Eingang zum Rautenstrauch-Joest-Museum und dem Schnütgen-Museum. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 4.0

Für die Dauerausstellung steht eine Fläche von 3600 m² zur Verfügung, wobei drei Etagen durch den dramaturgischen Parcours miteinander verbunden werden. Das Konzept von *Der Mensch in seinen Welten* wurde von Klaus Schneider, der bis zum Jahr 2018 Direktor des RJM war, gemeinsam mit der damals stellvertretenden Direktorin Jutta Engelhardt konzipiert. Bis zum Jahr 2020 wurden die Besucher*innen von einem Prolog und einer Einstimmung begrüßt und am Ende des Parcours durch einen Epilog verabschiedet. In zwei auf eine Leinwand projizierten Videoarbeiten zeigten Menschen aus verschiedenen Kulturen ihre landestypische Art der Begrüßung und der Verabschiedung. Auf diesen Prolog und Epilog soll später noch genauer eingegangen werden. Dazwischen liegen verschiedene Themenkomplexe. Der Komplex *Die Welt erfassen* behandelt das Thema kulturelle Begegnung. *Die Welt gestalten* bildet einen zweiten Themenkomplex, der Einblicke in verschiedene Formen der Lebensgestaltung geben soll.⁵ Beiden Themenkomplexen sind mehrere Galerien zugeordnet, die noch einmal eigene Unterthemen behandeln. Sie zeigen Dioramen und Szenerien, die vom Stuttgarter Atelier Brückner gestaltet wurden. Diese Galerien werden abwechselnd über ein Treppenhaus betreten und sind teilweise noch einmal in sich selbst unterteilt. Sogenannte ‚Übergangsräume‘ dienen als Transition zwischen den verschiedenen Themenbereichen. Das übergeordnete Konzept der Dauerausstellung ist der Kulturvergleich. Auf seiner Website formuliert das RJM in einem Statement aus dem Jahr 2018: „Mit unserem vergleichenden Ansatz, der die eigene Kultur stets in die Betrachtung einbezieht, betonen wir die Gleichwertigkeit aller Kulturen.“⁶ Dieses Konzept wurde von vergangenen Sonderausstellungen des RJM, wie zum Beispiel *Rausch und Realität, Drogen im Kulturvergleich* (1981) oder *Die Braut – geliebt, verkauft, getauscht, geraubt. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich* (1985) im Jahr 2010 auf die gesamte Dauerausstellung übertragen. Dieser sogenannte Kulturvergleich geschieht wie bereits angedeutet ausgehend von der europäischen Perspektive, was den Besucher*innen den Einstieg in die einzelnen Themen erleichtern soll.⁷ Dem kulturvergleichenden Konzept steht eine Einteilung in geografische Großräume gegenüber, wie sie häufig in ethnologischen Museen zu finden ist, und die vor dem Neubau im Jahr 2010 im RJM die Dauerausstellung dominierte. Auch hier orientierte sich das Museum an der Kritik aus der Ethnologie und Anthropologie. Die Idee vom systematischen und geografischen Sammeln und Ausstellen macht, so formuliert Christian Kravagna: „[...] jenseits der aus dem kolonialen Dispositiv resultierenden Logik keinen Sinn. Das Konzept ist historisch und epistemologisch vom Kolonialismus nicht zu trennen.“⁸ Statt die Vielfältigkeit von Menschen und Kulturen zu zeigen, werden durch diese Form des Sammelns Schubladen generiert, in die die Kulturgüter irgendwie hineinpassen müssen. Das kulturvergleichende

Konzept hingegen behauptet von sich universelle Phänomene betrachten zu können und den Fokus auf Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kulturen zu richten. Aber formt nicht auch diese Methode die Kulturgüter nach einer weißen Logik und verengt die Sicht auf andere Kulturen eher, als dass sie erweitert wird?

Die heutige Sammlung des RJM umfasst nach eigenen Aussagen ca. 60.000 Kulturgüter aus Ozeanien, Asien, Afrika und Amerika sowie 100.000 historische Fotografien.⁹ Darunter befinden sich nach heutigem Stand 92 Kunstwerke aus dem Königreich Benin, von denen bis zum Jahr 2021 lediglich drei in der Dauerausstellung gezeigt wurden. Was die Herkunft der Benin Hofkunstwerke betrifft, setzt das RJM auf Transparenz, so heißt es auf der Website: „Es gilt als sicher, dass diese 96 Benin Hofkunstwerke im Februar 1897 von der britischen Armee aus dem Palast des Oba von Benin geraubt wurden. Insgesamt wurden damals schätzungsweise 3.000 bis 5.000 Hofkunstwerke geraubt und danach in Museen weltweit, darunter in das Rautenstrauch-Joest-Museum, verstreut.“¹⁰ Das RJM besitzt damit die viertgrößte Sammlung an Benin-Bronzen in Deutschland.¹¹ Sie gelangten zwischen 1899 und 1967 als Schenkungen und Ankäufe ins Museum.¹²

KROSS-DISZIPLINÄRES KURATIEREN – NANETTE JACOMIJN SNOEP AM RJM

In der Ausstellung *Resist! Die Kunst des Widerstandes* (2021) wurden die Benin-Hofkunstwerke zum ersten Mal gezeigt. Diese war die erste große Sonderausstellung, die Nanette Snoep in Deutschland initiierte. Über 40 zeitgenössische Künstler*innen aus der Diaspora und dem Globalen Süden thematisierten in dieser Ausstellung koloniale Unterdrückung, ihre Auswirkungen als auch ihre Widerstandserfahrungen. Snoep wagte damit einen Schritt, der in der Dauerausstellung des RJM zuvor zwar thematisiert, aber nicht umgesetzt wurde: die direkte Teilhabe der Kulturen, aus denen die gezeigten Kulturgüter stammen. Mit *Resist! Die Kunst des Widerstandes* gelang es Snoep etwas zu realisieren, das für sie im Nachbarland Frankreich nicht möglich schien. Dort war sie 16 Jahre lang Leiterin der historischen Sammlung des Musée du Quai Branly, an dem es, so erzählt Snoep, keine Gelegenheit gab, über die französische Kolonialgeschichte zu sprechen.¹³ In den frühen 2000er Jahren spitzten sich die Diskussionen zur Zukunft und Berechtigung von ethnologischen Museen und der Disziplin der Anthropologie zu. Dieser kritische Diskurs wurde von den meisten europäischen Museen scheinbar weitgehend ignoriert.¹⁴ Snoep erläutert, dass es eine Diskrepanz zwischen universitärer/akademischer Wissensproduktion und den ethnologischen Museen gäbe. Die kritischen Diskurse und die Problematisierung, die im akademischen

Rahmen behandelt wird, werde von den ethnologischen Museen nicht aufgenommen und umgesetzt.¹⁵ Die Museen würden dies oft mit fehlenden Stellen und Geldmangel begründen. Dieses Phänomen stellt Snoep auch in Deutschland fest und bedauert zudem die strenge Trennung zwischen ethnologischen Museen und Kunstmuseen. Anthropologische Kritik und Kross-Disziplinäre kuratorische Praxis finde im deutschen Raum eher in Formaten wie dem der documenta oder in zeitgenössischen Kunstzentren statt. Ein Zustand, den Snoep gerne ändern würde.¹⁶ Seit 2015 lebt sie in Deutschland und leitete bis zum Jahr 2019 die drei ethnologischen Museen in Dresden, Herrnhut und Leipzig. Die von Snoep kuratierten Ausstellungsreihen *GRASSI invites* (2016–2017)¹⁷ und die experimentelle Ausstellung in Dresden *Prolog #1-10 Stories of People, Things and Places* (2016–2018) stellen Versuche dar, eine „trans-anthropologische Praxis“¹⁸ in den ethnologischen Museen zu implementieren. In Frankreich unterrichtete Snoep zehn Jahre lang afrikanische Kunstgeschichte an der Université Paris Nanterre und der École du Louvre, und lehrte dabei Theorien aus beiden Disziplinen, der Anthropologie und der Kunstgeschichte. Für Snoep sind ethnologische Ausstellungen poetische und selbstreflexive Installationen, die koloniales Vermächtnis, Kolonialismus, Alterität, anthropologische Repräsentation und Identität adressieren. Anthropologische Kritik könne durch ethnologische Ausstellungen in die Praxis umgesetzt werden. Snoep spricht dabei von drei Elementen: Anthropologie, künstlerischer Reflexion sowie der Ausstellung als Medium, die durch ihre Gleichzeitigkeit im dreidimensionalen Raum eine neue Ebene eröffnen können, die kritisches Denken anregt.

„Curating enables the generation of interactive situations with objects and actors. Curating to me is combining the ‘language’ of anthropology with the ‘language’ of artistic reflection and the ‘language’ of exhibitions. It generates associative critical and inquisitive thinking in three dimensions with the idea of simultaneousness.“¹⁹

Doch für Snoep ist nicht nur das Neudenken ethnologischer Ausstellungen ein wichtiges Anliegen. Sie setzt sich ebenso für einen strukturellen, institutionellen Wandel in Museen ein. Das RJM soll deshalb in der Zukunft ein Ort der Teilhabe und der gemeinsamen Ausstellungsgestaltung werden. Auf die Frage, wie das zukünftige RJM aussehen soll, antwortet Snoep:

„Das ethnologische Museum der Zukunft ist ein Ort der Konversation. Es arbeitet transparent. Erforderlich ist dabei unbedingt die aktive und inklusive Teilhabe von Künstler:innen, Wissenschaftler:innen, Geistlichen, Aktivist:innen, Mitgliedern der Diaspora, aber insbesondere auch von Nachfahren der Gesellschaften, die die Objekte der Sammlung des RJM geschaffen haben.“²⁰

Inwiefern diese Vorstellungen heute im Display von *Der Mensch in seinen Welten* sichtbar werden und wie sich das vom vorherigen Ausstellungskonzept unterscheidet, soll im Folgenden betrachtet werden.

PERSPEKTIVWECHSEL

Als Beispiel für aktive Teilhabe wäre die Arbeit der nigerianischen Künstlerin und Kunsthistorikerin Peju Layiwola zu nennen, die seit dem Jahr 2020 die Dauerausstellung einleitet. In ihrer Funktion als Kunsthistorikerin unterstützt Layiwola Nanette Snoep bei der Forschung an den Benin-Hofkunstwerken. Ihre Videoarbeit, die inzwischen den Prolog des Parcours von *Der Mensch in seinen Welten* ersetzt, führt beide Tätigkeitsfelder Layiwolas am RJM zusammen – die künstlerische Arbeit als auch die Forschung an den Benin-Hofkunstwerken.

Im vorherigen Prolog waren Menschen aus verschiedenen Kulturen zu sehen, die jeweils ihre landesübliche Form der Begrüßung für die Besucher*innen in Sprache und Gestik performten – darunter auch Europäer*innen. Komplementiert wurde dieser Prolog durch einen passenden Epilog, in dem sich diese Menschen von den Besucher*innen verabschiedeten und ihnen dabei mitteilten, dass sie nicht aus einem anderen Land stammen, sondern ihre Heimat die Stadt Köln ist.

Die nun ausgestellte und einleitende Videoarbeit Layiwolas zeigt ihre Hände in einer Großaufnahme (Abb. 9). Aus zwei Perspektiven können die Besucher*innen die Künstlerin dabei beobachten, wie sie in einem zeremoniellen Akt die Etiketten von verschiedenen Kulturgütern löst. Es handelt sich dabei um die 92 Benin Hofkunstwerke, die von den Inventarnummern, mit denen sie im Depot des RJM archiviert wurden, befreit werden. Nicht nur die Videoarbeit selbst, sondern auch ihre Platzierung zu Beginn des Parcours, mit dessen Narration so gebrochen wird, hat deutlichen Symbolcharakter: Zum einen werden statt aufwendigen Kulissen und Szenerien die Kulturgüter selbst in den Fokus gerückt, zum anderen signalisiert der Akt des Entfernens der durch das RJM angebrachten Inventarnummern eine Zurückerlangung der Autorität über diese Kulturgüter, die sukzessive wieder in den Besitz Nigerias übergehen.

DER WEIßE BLICK – EIN VERSTELLTER BLICK?

Durchlaufen die Besucher*innen nach dieser Begrüßung den Parcours ein Stück weiter und erklimmen das erste Obergeschoss, gelangen sie in den Teil der Ausstellung, auf den sie bereits von außen durch die große Fensterfront einen Blick erhaschen konnten. Dieser Teil der Ausstellung trägt den Titel *Die Welt in der Vitrine: Museum* und beschäftigt sich selbstreflexiv (so jedenfalls der Anspruch) mit der Verantwortung der Institution (ethnologisches-) Museum. So heißt es auf der Website des RJM: „Außerdem setzen wir uns im 1.OG mit der Rolle von ethnologischen Museen auseinander. Denn das was in Ausstellungen gezeigt wird und die Art, wie etwas präsentiert wird, prägt unmittelbar das Verständnis.“²¹

Die Wandtexte innerhalb der Ausstellung öffnen Fragen, die darum kreisen, welche Objekte und Bilder die gezeigten Kulturen selbst ausstellen und vermitteln würden (Abb. 2).

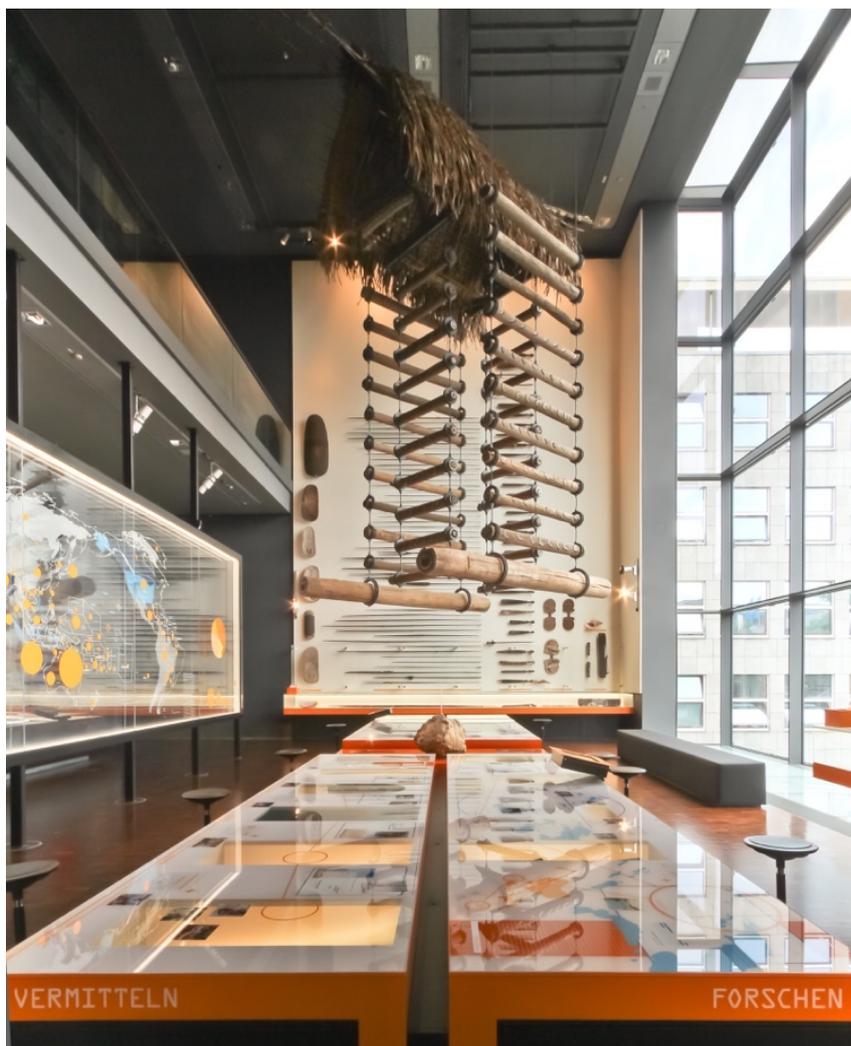


Abb. 2: Ausstellungsansicht „Die Welt in der Vitrine: Museum“. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 3.0

Beantwortet werden diese Fragen innerhalb der Ausstellung aber nicht. Im selben Raum befindet sich ein futuristisch anmutender silberner Container, der wie ein Fremdkörper im Ausstellungsraum zu schweben scheint. Dieser Container, der ein eigenes Kunstwerk darstellt, trug 2019 noch den Namen: *Der verstellte Blick: Vorurteile*. In diesem Container wurden die Besucher*innen mit verschiedenen Vorurteilen konfrontiert, mit denen der afrikanische Kontinent

aus europäischer Sicht belegt ist. Auch der Inhalt des Containers sollte aus einer weißen, eurozentrischen Perspektive wahrgenommen werden, was den Besucher*innen durch eine Aufschrift am Boden vor dem Betreten des Containers mitgegeben wurde. Zu ihren Füßen lasen sie die Frage: ‚Wann haben Sie zum ersten Mal bemerkt, dass Sie weiß sind?‘ (Abb. 3). Diese Arbeit wurde von 2008 bis 2010 von Lehrenden und Studierenden der Universität Köln konzipiert. Der sogenannte „Klischeecontainer“²² blieb jedoch auch thematisch ein Fremdkörper innerhalb der Dauerausstellung, da der *weiße* Blick in Bezug auf die tatsächlich ausgestellten Kulturgüter weniger explizit und kritisch angewendet wurde. Bereits die nächste Station im Parcours ruft erneut den europäischen Blick auf den Plan und setzt diesen als Zugang zu den Kulturgütern voraus. Im Sinne des europäischen Konzepts der *l'art pour l'art* werden in diesem Teil der Ausstellung, der den Namen *Ansichtssachen?! Kunst* trägt, die Kulturgüter als ästhetische Objekte präsentiert: Auf Sockeln und mit einer eigenen Vitrine versehen wird jedes von ihnen individuell betrachtet. Die Rückwände der Vitrinen sind mit einem Screen ausgestattet. Durch das Berühren eines Sensors an der Glasscheibe erscheint auf diesem Screen ein Erläuterungstext zu dem jeweiligen Kulturgut. Den Besucher*innen bleibt also offen, ob sie die ausgestellten Güter nur als schöne Handwerkskunst oder eingebettet in ihren Gebrauchskontext betrachten wollen. Gänzlich neutral ist jedoch keine der beiden Präsentationsweisen. So muss man sich bei den eingblendeten Texten einerseits fragen, wer

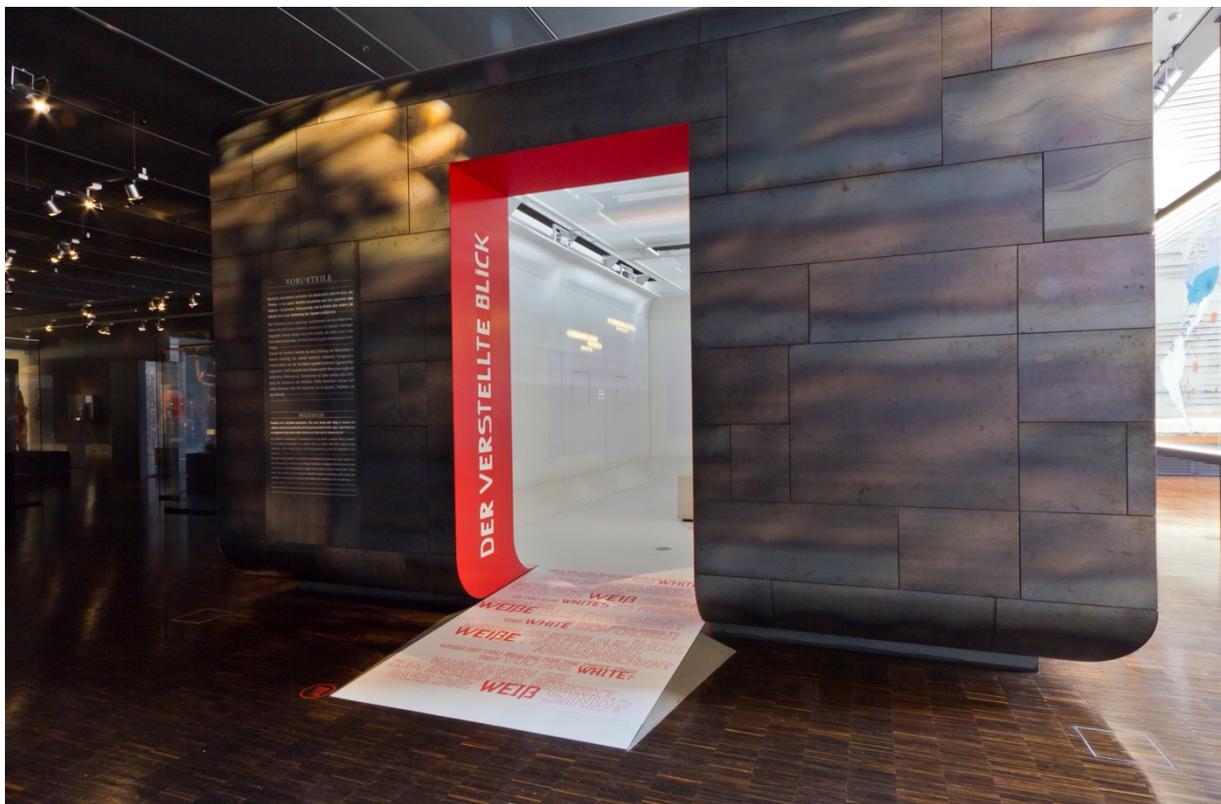


Abb. 3: Ausstellungsansicht „Der verstellte Blick: Vorurteile“. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 3.0

diese eigentlich verfasst hat, während die rein ästhetische Kunstbetrachtung zwangsläufig ein europäisches Konzept über diese Kulturgüter stülpt. Damit wirft der ‚Klischeecontainer‘ eine Frage auf, die so bereits in diesem Teil der Ausstellung wieder obsolet zu werden scheint: Wenn der *weiße* Blick ein ‚verstellter Blick‘ ist, sollte man dann nicht die Perspektive wechseln? Eine Intervention des ghanaisch-deutschen Künstlers Nandu Nkrumah löste die zuvor beschriebene Installation im Jahr 2020 ab. Das RJM bat den Künstler den ‚Klischeecontainer‘ zu überarbeiten. Nkrumah ließ dabei die äußere Form des Containers bestehen und fertigte zwei große Malereien für dessen Außenwände an, die die Präsenz schwarzer Menschen, die im 20. Jahrhundert vom Kolonialismus betroffen waren, zurückholen sollen.²³ Eine dieser Malereien, die Porträts verschiedener schwarzer Menschen zeigt, interagiert dabei mit dem Ausstellungsteil *Der Mensch in der Vitrine*. Eine gläserne, auf den Pazifischen Ozean zentrierte Weltkarte ist durch ihre Positionierung parallel zum Container der Malerei vorgelagert. Die anonymen Ländermarkierungen auf der Weltkarte werden so durch die verschiedenen Gesichter auf Nkrumahs Malerei ergänzt, die hinter der Glasscheibe erscheinen und damit auch in diesem Teil der Ausstellung (*Die Welt in der Vitrine*) präsent gemacht. Auch die Innenseite des Containers wurde von Nkrumah umgestaltet. Verschiedene Szenarien und Zitate, die in roten und grünen Linien gezeichnet sind, werden durch eine farbige Lichtinstallation gefiltert und dadurch zu lebendigen Narrationen. So erscheint zum Beispiel je nach Beleuchtung das Wort ‚Raubkunst‘ hinter dem Ausruf ‚Gestohlen bleibt Gestohlen‘ und in der Zeichnung einer überdimensionalen Benin-Bronze leuchten Zahlen auf, die in Anschluss an Layiwolas Videoarbeit Inventarnummern ins Gedächtnis rufen. Während die Besucher*innen die verschiedenen Erzählungen an den Wänden verfolgen, sind Interviewaufzeichnungen zu hören, in denen Aktivist*innen von ihrer Lebensrealität als People of Color (PoC) in der Stadt Köln erzählen. Nkrumah verweist so in Rückbezug auf den alten Epilog der Dauerausstellung nicht nur auf die Multikulturalität der Stadt Köln, sondern auch darauf was es eigentlich bedeutet, als PoC in einer deutschen Großstadt zu leben und mit welchen Herausforderungen das verbunden sein kann. Nkrumahs Eindruck von *Der verstellte Blick: Vorurteile* ist wenig positiv. Seiner Meinung nach richtete dieser Teil der Ausstellung eher Schaden an, da Vorurteile nicht aufgelöst, sondern in der Ausstellung reproduziert, prominent platziert und fixiert würden: „Although this was established in ‚goodwill‘ a decade ago, the effect has been harmful.“²⁴ so das Urteil des Künstlers zum ‚Klischeecontainer‘. Tatsächlich arbeitete der ‚Klischeecontainer‘ mit rassistischen Bildern und Redewendungen, die an die Innenwände des Containers plakatiert waren. Erst beim Öffnen von in der Containerwand versenkten Türen wurden diese Aussagen und Bilder durch Texte kritisch hinterfragt. Da wie auch ich bei meinem Besuch feststellen

musste, nicht alle Besucher*innen die Möglichkeit wahrnahmen diese Türen zu öffnen um die erklärenden Texte zu lesen, blieben die angesprochenen Klischees unhinterfragt im Raum stehen. Der ‚Klischeecontainer‘ schien so tatsächlich wie Nkrumah formuliert ‚gut gemeint‘, dessen Umsetzung blieb jedoch problematisch.

I HAVE COME TO TAKE YOU HOME

Gehen die Besucher*innen vom ‚Klischeecontainer‘ aus weiter in den nächsten Ausstellungsraum, müssen sie zunächst durch einen Flur aus weißen Paneelen, an denen gerahmte Fotos angebracht sind. Die Fotografien zeigen schwarz-weiß Abbildungen der Behausungen verschiedener Kulturen. Hinter dem Flur öffnet sich den Besucher*innen der nächste Raum. Im Jahr 2019 stand im Zentrum dieses Raumes ein großer weißer Tisch, der mit einer Multi-Media Einheit ausgestattet war. Um diesen „Globalisierungstisch“²⁵ reichten sich weiße Stühle mit silbernen Brokat-Polstern, eine Vitrine bestückt mit Porzellan und Bronzeobjekten und von der Decke schwebten kristallene Kronleuchter. Ein leuchtender Globus, der auf dem Tisch platziert war, deutete auf das Thema Reisen hin, und beim Öffnen der eingebauten interaktiven Schubladen, fanden die Besucher*innen Reisepässe aus verschiedenen Ländern (Abb. 4).

Eine Weltkarte, die auf den Tisch projiziert wurde, zeigte die Bewegungen von Menschen und Objekten in einer globalisierten Welt. So sollten die Vernetzung und der Austausch



Abb. 4: Ausstellungsansicht „Lebensräume – Lebensformen: Wohnen“. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 3.0



Abb. 5: Ausstellungsansicht „Plains-Zusammenleben der Generationen“. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 3.0

verschiedener Kulturen dargestellt, sowie Geschichten von Migrant*innen erzählt und veranschaulicht werden. Von diesem Raum aus erschlossen sich die Besucher*innen die umliegenden Räume, in denen sich auch heute noch verschiedene Dioramen befinden. Die Besucher*innen erkunden einen türkischen Empfangssalon (19. Jahrhundert), ein Tipi aus Nordamerika (Abb. 5), ein Tuareg-Zelt, und ein Männerhaus aus West-Neuguinea. Nach diesen Beschreibungen lässt sich erahnen, dass in diesen Räumen *Lebensräume* gezeigt und damit das Thema Wohnen behandelt werden soll. Der Ausstellungsteil um den leuchtenden Globus symbolisiert den europäischen Lebensraum, von dem aus die Besucher*innen die umliegenden Dioramen betraten. Dieser ‚europäische‘ Lebensraum ließ sich jedoch weder örtlich noch zeitlich eindeutig zuordnen. Während sich Lidchi an einen „grandly furnished nineteenth-century European ‚parlour““²⁶ erinnert fühlt, spricht Viktoria Schmidt-Linsenhoff von „Chippendale-Rokkoko“²⁷ und vergleicht den Raum sogar mit einer Filmkulisse aus Stanley Kubricks *2001. Odyssee im Weltraum* (1968). Beide empfinden den Raum als künstlich und schreiben ihm eine „Artifizialität“²⁸ zu, was sicherlich auch mit der Multi-Media Tischeinheit zusammenhängt, die mit einer Technik ausgestattet war, die in den umliegenden Räumen nicht vorzufinden ist. Weniger als einen bestimmten Lebensraum, markierte dieser Raum eine europäische Ästhetik. Der weiße, lange Tisch erinnerte an einen Konferenztisch, an dem Reisen in andere, ‚exotische‘ Welten geplant wurden. Europa erschien hier als „digitale Schaltzentrale“²⁹ die durch ihren technischen Fortschritt im Zentrum der Globalisierung steht. Der Raum erhielt dadurch ein bestimmtes Blickregime, wodurch er, so bemerkt auch Lidchi „unangenehm panoptisch“³⁰ wirkte. Anders als im ‚Klischeecontainer‘ wurde dieses



Abb. 6: Ausstellungsansicht I MISS YOU, RJM © Fadi Elias

Blickregime durch den ‚Globalisierungstisch‘ nicht adressiert, weshalb die Besucher*innen die umliegenden Räume aus dieser europäisch-ästhetischen Perspektive erkundeten, ohne diese kritisch hinterfragen zu können. Die diesen Raum umgebenden stereotypen Dioramen erhielten dadurch einen dokumentarischen Charakter, der durch die Fotografien, die am Beginn dieses Ausstellungsteiles zu sehen sind, zusätzlich bestätigt wurde.

Heute befindet sich in diesem Teil der Dauerausstellung eine Sonderausstellung, die den emotionalen Titel *I Miss You* trägt. Diese ist seit April 2022 im RJM zu sehen. Hier werden die 92 Benin Hofkunstwerke das erste Mal seit der Ausstellung *RESIST – Die Kunst des Widerstandes* gezeigt. Beide Ausstellungen wurden von Layiwola mit kuratiert. Neben dem Ausstellen der Werke soll dieser Teil der Dauerausstellung als Plattform fungieren, um mit Besucher*innen, Nachfahren, Expert*innen und Institutionen in Nigeria und der nigerianischen Diaspora in Nordrhein-Westfalen (NRW) ins Gespräch zu kommen. Das vom RJM kommunizierte Ziel ist, dass diese Menschen selbst Teil der Debatte um ihr kulturelles Erbe werden und von ihren Erinnerungen erzählen können.³¹ Dabei soll ein emphatischer Zugang zu den Benin-Hofkunstwerken im Mittelpunkt stehen, ebenso wie die Menschen selbst, ihre Verbindungen und ihre Sehnsüchte nach den Werken. Die Besucher*innen der Ausstellung sollen zudem darüber aufgeklärt werden, worum es bei den Restitutionsforderungen geht und

unter welchen Bedingungen die Kulturgüter nach Europa gelangten. Der Ausstellungsraum mit dem europäisch-artifiziellem Interieur wurde für die Sonderausstellung *I Miss You* stark verändert. Der zuvor klinisch-weiße Raum setzt sich heute durch ein leuchtendes Gelb, das sich über die Wandpaneelen und den Boden zieht, vom Rest der Ausstellung ab. Neben Holztischen und runden Hockern mit Metalldeckeln, finden sich mit Stoff überzogene Sessel in einem dunklen Blautönen, die als Sitzgelegenheiten dienen. Auf unbehandelten Holzwerkstoffplatten sind Wandtexte und Bildschirme angebracht. Der Raum wirkt gemütlich, jedoch auch provisorisch und funktional, wodurch ihm sowohl der Charakter eines Gemeinschaftsraumes als auch dem einer Werkstatt zukommt. Neben Wandtexten, die über die historischen Hintergründe der Benin-Hofkunstwerke informieren, ist dieser Raum mit Informationsmaterial zum Thema Kolonialismus, Raubkunst und Restitution bestückt. Dahinter, abgetrennt durch schwarz-gefärbte Wandpaneelen, werden die Benin-Hofkunstwerke präsentiert (Abb. 6).

Jedes der Werke befindet sich in einer eigenen, auf dessen Größe angepassten Vitrine wodurch der Raum dem Ausstellungsteil *Ansichtssachen?! Kunst* ähnelt. Er wirkt zudem (wie auch viele andere Teile der Ausstellung) auffällig dunkel. Leuchtdioden, die innerhalb der Vitrinen angebracht sind und jedes der Hofkunstwerke individuell beleuchten, bilden die einzige Lichtquelle (Abb. 7). Der Raum erhält dadurch einen mystischen Charakter und die Hofkunstwerke erscheinen durch diese Präsentation geheimnisvoll. Diese Wirkung wird



Abb. 7: Ausstellungsansicht, I MISS YOU, rechts: Hahn, Hersteller*in nicht dokumentiert, Königreich Benin, Nigeria, spätes 18./frühes 19. Jh., Kupferlegierung; H: 43 cm, B: 20 cm, T: 41cm; hergestellt für den Oba (König) von Benin, seit 1902 im RJM Köln (RJM Inv. Nr. 5241) RJM © Fadi Elias

dadurch verstärkt, dass sich an den Vitrinen keine Beschilderung befindet, was vor allem damit zu tun hat, dass man in Europa noch sehr wenig über diese Kulturgüter weiß.

Eine Form von Betitelung der Werke gibt es allerdings doch. Im ‚Werkstatt-Raum‘ sollen sich die Besucher*innen von Stapeln mit kleinen Zettelchen ihr Lieblingswerk abreißen und mit nach Hause nehmen. Auf der Rückseite dieser Zettel befinden sich die (wenigen) bekannten Informationen zu den Hofkunstwerken wie das Material, die Maße und das Herkunftsland. Zwischen den Vitrinen, in denen die Hofkunstwerke ausgestellt sind, zeigt eine Bodenprojektion die Videoarbeit von Layiwola (Abb. 8), die an diesem Ort der Ausstellung erneut auf die veränderten Besitzverhältnisse der Benin-Hofkunstwerke verweist. Am 08. Dezember 2022 übertrug die Stadt Köln die Eigentumsrechte von 92 der historischen Benin-Hofkunstwerke an die Bundesrepublik Nigeria.³² Leere Vitrinen verweisen dabei auf drei Werke, die zu diesem Zeitpunkt bereits physisch den Rückweg nach Nigeria angetreten haben, zum Beispiel ein Altarhocker aus Holz. Die Präsentation der

Werke in dem abgedunkelten Raum mit seiner geheimnisvollen Ausstrahlung fiel mir zunächst negativ auf, sprachen wir doch im Seminar, in dem wir den ‚Afrikaraum‘ in der Situation Kunst und sein Display thematisierten, immer wieder über das wenige Licht, das nicht nur schwere Schlagschatten auf die Kulturgüter wirft, sondern auch die Botschaft eines dunklen Kontinentes mit sich trägt, der von Europa weit entfernt, fremd und mystifiziert erscheint. Durch den vorgelagerten Werkstatt-Raum können derartige Konnotationen vorweggenommen und die Perspektive umgekehrt werden. Die Besucher*innen erkunden, so zumindest das Konzept der



Abb. 8: Ausstellungsansicht I MISS YOU, RJM © Fadi Elias



Abb. 9: Ausstellungsansicht I MISS YOU, RJM © Fadi Elias

Sonderausstellung, diese Werke nicht aus einer europäischen Entdeckerperspektive als etwas ‚Fremdes‘ und ‚Exotisches‘, sondern aus der Perspektive der Menschen, die diese Kulturgüter einst verloren haben und nun im Dunkel des Depots wiederfinden. Die durch den Parcours vorgegebene Narration, die sich durch die Bewegung der Besucher*innen konstituiert, wird so geschickt genutzt, um von einem eurozentrischen zu einem afrozentrischen Blick zu wechseln. Mit dem Satz „I have come to take you home“³³ beginnt ein Gedicht von Layiwola, das in der Ausstellung zu lesen ist und ein Versprechen an diese Kulturgüter ausspricht, sie wieder an ihren Ursprungsort zurückzuführen. Das Thema Wohnen, das in diesem Teil der Ausstellung thematisiert wird, bekommt so eine neue Ebene – die Frage nach der Heimat der Kulturgüter. Das Display von *I Miss You* ist so jedoch auch stark abhängig von der Kontextualisierung durch den vorangestellten Werkstattraum. Verlieren sich die Besucher*innen einmal ohne vorherige Gespräche und ohne Informationsmaterial in diesen Raum, müssen sie die Werke wie auch in *Ansichtssachen?! Kunst* auf eigene Faust erkunden. Einzig Layiwolas Videoarbeit bietet in diesem Teil der Ausstellung einen kritischen Ankerpunkt, von dem aus die Hofkunstwerke, zu denen Elfenbeinzähne mit aufwendigen Reliefschnitzereien, Gedenkköpfe aus Bronze und verzierte Schmuck- und Ritualgegenstände gehören, betrachtet werden können (Abb. 7).

Mit der Einladung zeitgenössischer Künstler*innen in das Museum lässt Snoep ein Konzept wieder aufleben, mit dem im RJM bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter der Leitung von Julius Lips experimentiert wurde.³⁴ Lips sammelte zu dieser Zeit Kulturgüter aus den afrikanischen Kolonien. Er konzentrierte sich dabei auf Darstellungen, die Europäer*innen aus Sicht der Kolonialisierten zeigen. Mit diesen Kulturgütern plante Lips im Jahr 1931 eine Ausstellung mit dem Titel *Der Weiße im Spiegel der Farbigen*. Die Umsetzung dieser Ausstellung scheiterte jedoch durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahr 1933. Im Exil verfasste Lips die antifaschistische Publikation *The Savage Hits Back* (1937). Besonders eindrücklich ist die auf dem Cover der englischsprachigen Publikation abgebildete Holzfigur, die im Abbildungsverzeichnis mit *Bogey Image (Englishman)*³⁵ betitelt ist. Diese sogenannte „Schreckensfigur“, deren Künstler*in nicht dokumentiert ist, stellt einen britischen Kolonialherren dar, was laut Lips durch die Kleidung sowie europäische Merkmale im Gesicht der Figur erkennbar sei.³⁶ Das zur Fratze verzerrte Gesicht der Figur sowie die gefletschten Zähne, die aus dem aufgerissenen Mund klaffen, vermitteln ein Bild davon, wie grausam die englischen Kolonialherren von den indigenen Künstler*innen wahrgenommen wurden.

MIT DEM TEXTMARKER DURCH DIE AUSSTELLUNG

Von den 92 Benin-Hofkunstwerken verbleiben 37 als Leihgaben in Köln, weshalb es für die Zukunft spannend bleibt, wie diese im RJM gezeigt werden. Snoeps Installationen innerhalb der Dauerausstellung regen jedoch schon jetzt einen längst überfälligen Diskurs an. Versteht man die Ausstellung als Text, wie Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch es vorschlagen,³⁷ so kann die Ebene der künstlerischen Intervention als Kommentarebene gesehen werden, auf der kritische Momente dieses Textes hervorgehoben und markiert werden. Natürlich muss bedacht werden, dass es sich bei Layiwolas Videoarbeit und Nkrumahs *Conversations* um Auftragsarbeiten handelt und dadurch auch Verantwortung an die Künstler*innen abgegeben wird. Auch hat es den bitteren Beigeschmack, dass diese Künstler*innen und ihre Kunst zwangsläufig auf ihre Herkunft reduziert werden. Im Gefüge des Ausstellungsdisplays kann die zeitgenössische Kunst jedoch helfen, bestehende Strukturen zu hinterfragen.

Während ich 2019 noch begeistert von der Dauerausstellung *Der Mensch in seinen Welten* war, ging mir das kulturvergleichende Konzept bei meinem zweiten Besuch nicht mehr ganz auf. Durch eine Gleichstellung aller Kulturen mit der Europäischen, wird zwar ein koloniales Leitbild – das sich selbst durch anthropologische und ethnologische Rassen-Unterscheidungen legitimierte – konterkariert. Gleichzeitig wird dadurch aber auch die europäische Kolonialgeschichte relativiert und kaschiert. Den *weißen* Blick zu adressieren, reicht allein nicht aus, er muss selbst in den Blick genommen werden. Bereits Lips erkannte wahrscheinlich, dass die wichtigere Perspektive nicht die europäische Sicht auf die anderen Kulturen, sondern die Sicht der ‚Anderen‘ auf Europa ist. Und auch der Schriftsteller und Aktivist Ambavalaner Sivanandan kommentierte diesen Diskurs bereits im Jahr 1983 folgendermaßen: „Our concern [...] was not with multicultural, multiethnic education but with anti-racist education [...]. Just to learn about other people’s cultures is not to learn about the racism of one’s own.“³⁸

Abschließend lässt sich daher festhalten, dass das kulturvergleichende Konzept von *Der Mensch in seinen Welten* den Diskursen um Repräsentation und Teilhabe außereuropäischer Kulturen im Museumsraum nicht gerecht wurde. Mittlerweile wurden durch Snoop vor allem die Stationen der Dauerausstellung verändert, an denen der eurozentrische Blick besonders stark präsent war und die Betrachtung der Kulturgüter maßgeblich beeinflusste. Sicherlich trifft das noch auf einige weitere Orte innerhalb der Dauerausstellung zu. Jedoch schafft der bewusste Bruch der stark dirigierte Narration des Medien-Parcours Leerstellen, in denen Raum für ein Nachdenken über die Ausstellung geschaffen wird. So kann von einer eurozentrischen Perspektive die Stereotype nur weiter festigt, zu anderen Perspektiven gewechselt werden.

Sicherlich gibt es auch an Snoeps Displaylösungen Aspekte, die nicht ganz aufgehen. Jedoch erheben diese neuen Installationen auch keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern verstehen sich als Werkstätten oder Baustellen und damit als etwas Unfertiges. Sie zeigen das Museum als Institution, die im Umbau begriffen ist, oder um bei unserer Analogie zu bleiben, als einen Text der neu geschrieben wird. Gerade im RJM sind diese Displays ein starker Kontrast zum durchdesignten Medien-Parcours, dem das Provisorische der Werkstatt gegenübersteht. Diese neuen Displays dienen als Plattform für ein Innehalten und das zusammenzukommen. Denn am Ende kann auch das beste Ausstellungskonzept nicht versichern, dass immer die richtige Botschaft bei den Besucher*innen ankommt, weshalb Sabine Offe festhält: „Was die Dinge reden und was die Besucher hören sind auf beiden Seiten sehr verschiedene, aber keineswegs beliebig verschiedene Texte.“³⁹ Deshalb geht es jetzt darum, miteinander ins Gespräch zu kommen, weshalb Museen für Nanette Snoep am Ende keine „places of conServation“ sondern „places [...] of ,conVervation“⁴⁰ sind.

¹ Mohr, Sonja/Springer, Annabelle/ Bräuer, Caroline u. a.: Museen als Verhandlungsorte für Dekolonisierungsprozesse, in: Südostasien – Zeitschrift für Politik, Kultur, Dialog, Band 37, Nr. 3 (2021), o. P., unter: <https://doi.org/10.11588/soa.2021.3.17184> (Stand: 14.07.23).

² Indem andere Kulturen als ‚fremd‘ bezeichnet werden, wird eine Unterscheidung zwischen dem ‚Eigenen‘ und den ‚Anderen‘ vorgenommen. Dieser Prozess, der in der Postkolonialen Theorie als *Othering* beschrieben wird, sorgt dafür, dass sich bestimmte Menschen von anderen Gruppen distanzieren und abgrenzen, wodurch das ‚Eigene‘ als das ‚Normale‘, als Standard anerkannt wird, während die ‚Anderen‘ davon abweichen. Koloniale Leitbilder und Kategorisierungen werden so bis heute reproduziert.

³ Vgl. Mohr/Springer/Bräuer u.a. 2021 (wie Anm. 1).

⁴ Lidchi, Henrietta: Where Objects unfold their Aura. New Galleries at the Rautenstrauch-Joest Museum, in: Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde, Band 60 (2014), S. 231–245, hier: S. 231.

⁵ Vgl. Engelhard, Jutta; Schneider, Klaus (Hg.): Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest Museum, Köln: 2010, S. 13–14.

⁶ Rautenstrauch-Joest Museum: Mission Statement, 2018, unter: <http://www.museenkoeln.de/Downloads/rjm/MissionStatement.pdf> (Stand: 14.07.23).

⁷ Vgl. Himmelheber, Clara: Objektlos, aber nicht gegenstandslos. Die Präsentation von Gegenwart in der Dauerausstellung des Rautenstrauch-Joest Museum – Kulturen der Welt, in: Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen, Band 3 (2014), S. 165–176, hier: S. 171.

⁸ Kravagna, Christian: Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Band 9 (2015), S. 95–118, hier: S. 97.

⁹ Vgl. Rautenstrauch-Joest Museum: Sammlung, o. J., unter: <https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/Sammlung1> (Stand: 14.07.23).

¹⁰ Rautenstrauch-Joest Museum: Die Sammlung von höfischen Kunstwerken aus dem Königreich Benin (Edo State, Nigeria) des RJM, o. J., unter: <http://rjm-resist.de/portfolio-item/benin-bronzen/> (Stand: 14.07.23).

¹¹ Im vorangegangenen Zitat spricht das RJM von 96 Benin-Hofkunstwerken. Nach heutigem Recherchestand hat sich diese Zahl verringert, weshalb fortlaufend von 92 Hofkunstwerken gesprochen wird: Vgl. http://www.museenkoeln.de/Downloads/rjm/Benin_RJM_Presse161122.pdf (Stand: 14.07.23).

¹² Vgl. Ebd.

¹³ Vgl. Snoep, Nanette: Das Museum auf den Kopf gestellt, 2018, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=yIDgpCfhUX0&t=268s> (Stand: 14.07.23).

¹⁴ Vgl. Kravagna 2015 (wie Anm. 8), S. 97.

¹⁵ An dieser Stelle sollte bemerkt werden, dass das RJM zum Beispiel durch seine Namensänderung von ‚Museum für Völkerkunde‘ zu ‚Kulturen der Welt‘ bereits vor dem Amtsantritt von Snoep zu den progressiveren Museen in der ethnologischen Museumslandschaft gehörte.

¹⁶ Vgl. Snoep, Nanette: Suggestions for a Post-Museum, in: Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums and the Curatorial, Leuven: 2020, S. 325-335, hier: S. 328.

- ¹⁷ Mehr zur Ausstellung *GRASSI invites* siehe GA2 Beitrag von Kleinschmidt, Samira: Kursänderung. Displaystrategien im Ethnologischen Museum zwischen Handlungs(ohn)macht und Reflexion, in: GA2. Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung und Kritik, Nr.2, 2018, S. 13–25, unter: <https://ojs.ub.rub.de/index.php/GA2/article/view/7316> (Stand: 14.07.23), hier: S. 19–20.
- ¹⁸ Snoep 2020 (wie Anm. 16), S. 328.
- ¹⁹ Ebd., S. 325.
- ²⁰ Snoep, Nannette: Drei Fragen an Nanette Snoep, o. J., unter: <https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/ueber-uns> (Stand: 14.07.23).
- ²¹ Rautenstrauch-Joest Museum: Themenparcours - Der Mensch in seinen Welten, o.J. unter: [rautenstrauch-joest-museum.de/Dauerausstellung](https://www.rautenstrauch-joest-museum.de/Dauerausstellung) (zuletzt aufgerufen am 15.03.2024).
- ²² Himmelheber 2014 (wie Anm. 7), S. 169.
- ²³ Vgl. Nkrumah, Nando: *Conversations*, o. J., unter: <https://nkrumah.de/work/conversations> (Stand: 14.07.23).
- ²⁴ Ebd.
- ²⁵ Himmelheber 2014 (wie Anm. 7), S. 171.
- ²⁶ Lidchi 2014 (wie Anm. 4), S. 239.
- ²⁷ Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Institutionelle Selbstkritik und visueller Diskurs. Ästhetische Effekte in der Neuaufstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums, in: *Paideuma* 2014 (wie Anm. 4), S. 259 – 272, hier: S. 262.
- ²⁸ Ebd., S. 262.
- ²⁹ Ebd.
- ³⁰ Lidchi 2014 (wie Anm. 4), S. 240.
- ³¹ Vgl. Rautenstrauch Joest Museum, o. J., unter: <https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/I-MISS-YOU> (Stand: 14.07.23).
- ³² Vgl. Wotzlaw, Sabine: Pressemitteilung der Stadt Köln, o. J., unter: <https://www.stadt-koeln.de/politik-und-verwaltung/presse/mitteilungen/25399/index.html> (Stand: 14.07.23).
- ³³ Layiwola, Peju (Hg.): *I have come to take you home*, Köln: 2014.
- ³⁴ Julius Lips war von 1929 bis 1933 Direktor des RJM.
- ³⁵ Vgl. Lips, Julius E.: *The Savage Hits Back*, New Haven: 1937, S. XVI.
- ³⁶ Vgl. Ebd., S. 105.
- ³⁷ Vgl. Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (Hg.): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld: 2007, S. 58.
- ³⁸ Sivanandan, Ambavalaner: Introduction Challenging racism: strategies for the '80s, in: *Race & Class*, Band 25 Nr. 2 (1983), S. 1–11, hier: S. 5.
- ³⁹ Offe, Sabine: Was reden die Dinge, was hören die Besucher? Ansätze zur rhetorischen Analyse von Ausstellungen. Abstract zum Workshop *Grammatiken des Ausstellens*, Wien: 2002, S. 2.
- ⁴⁰ Snoep 2020 (wie Anm. 16), S. 332.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: © Raimond Spekking, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kulturquartier_K%C3%B6ln_-_Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Vorderseite_\(6904-06\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kulturquartier_K%C3%B6ln_-_Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Vorderseite_(6904-06).jpg)

Abb. 2: © Raimond Spekking, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Die_Welt_in_der_Vitrine-2391.jpg

Abb. 3: © Raimond Spekking, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Der_verstellte_Blick-Vorurteile-2398.jpg

Abb. 4: © Raimond Spekking, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Lebensr%C3%A4ume-Lebensformen-2413.jpg

Abb. 5: © Raimond Spekking, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Plains-Zusammenleben_der_Generationen-2412.jpg

Abb. 6 - 9: Mit freundlicher Genehmigung des Rautenstrauch-Joest Museum.