

2. Das Logistische Museum erforschen

Mit dem Begriff des Logistischen Museums schlage ich ein analytisches Konzept vor, das einerseits durch theoretische Debatten der kritischen Museums- und Logistiktheorie informiert ist. Andererseits speist es sich aus der Betrachtung des Deutschen Hafenmuseums und des Museum aan de Stroom im Sinne konkreter Fallstudien. Es ist also kein rein theoretisches Konzept, sondern entsteht im Dialog mit realen musealen Praktiken und Phänomenen, die in einen produktiven Dialog mit der Theorie gesetzt werden. Diese doppelte Verankerung in empirischer Forschung und Begriffsarbeit soll nun erörtert werden, bevor ich die beiden Fallstudien detaillierter vorstelle und abschließend das methodische Vorgehen bei deren Untersuchung erläutere.

2.1 Vom Gegenstand zur Theorie und zurück

Im Herbst 2019, als meine Forschung begann, lag der Beschluss des Deutschen Bundestags, in Hamburg ein Deutsches Hafenmuseum zu entwickeln, bereits vier Jahre zurück. Im Frühjahr desselben Jahres war die Entscheidung für den Standort des neuen Museums öffentlich bekannt gegeben und somit die entscheidende Grundlage für die weitere räumliche Planung geschaffen worden. Außerdem war das Museumsschiff *Peking*, das Leitobjekt des zukünftigen Museums, bereits 2017 aus New York nach Deutschland überführt worden und befand sich seitdem zur Restaurierung und Ertüchtigung in einer Werft nahe Hamburg. Auch waren in mehreren internationalen Symposien zwischen 2016 und 2018 wichtige inhaltliche und konzeptionelle Fundamente erarbeitet worden, auf deren Grundlage das zukünftige Hafenmuseum als ein »Museum der Globalisierung« gerahmt wurde (von Notz & Stiftung Historische Museen Hamburg, 2017).

Es schien somit ein Moment zu sein, in welchem die Formierung dieses neuen Museums konkrete Gestalt annahm – eines Museums, das in seinen öffentlichen Positionierungen zentrale Fragen der globalisierten Gegenwart in sein Zentrum stellte und das zudem noch mit ausreichend finanziellen Mitteln ausgestattet schien, um diese Fragen angemessen und aus diversen Perspektiven zu bearbeiten. Ein solcher

Moment stellte sich als eine seltene Gelegenheit für eine museumswissenschaftliche Forschungsarbeit dar, bot er doch die Chance, ein Museum von nationaler, wenn nicht internationaler Relevanz im Moment seiner Formierung zu beforschen. Die Hoffnung war, hier ein Museum jenseits von Ausstellungsanalysen und der nachgelagerten Reflexion der Prozesse, die den Ausstellungen vorangingen, zu verstehen (vgl. Bose, 2016, S. 35). Es schien möglich, die Prozesse selbst – die Entwicklung von Konzepten, den Aufbau einer Sammlung, die Planung von Ausstellungen und Architekturen – kritisch zu begleiten sowie nach Möglichkeiten zu suchen, in sie zu intervenieren. Das Hafenmuseum stellt somit den initialen Ausgangspunkt des Projektes dar, aus ihm ergeben sich die wesentlichen Fragestellungen der Arbeit, genauer: die Frage nach dem gegenwartsanalytischen und kritischen Potenzial dieses Museumstyps und nach dessen Resonanzen mit Positionen der kritischen Logistiktheorie.

Es läge also auf der Hand, diese Arbeit als eine Arbeit über das Hafenmuseum zu konzipieren, als eine Museumsethnografie, die den Planungsprozess dieses neuen Museums, die beteiligten Akteur*innen und Aktanten, ihre Aushandlungsprozesse, Konflikte und Allianzen aus der Nähe betrachtet und zu einer dichten Beschreibung im Sinne Clifford Geertz (1973) zusammenführt. Dass die Arbeit dies dennoch nicht ist und auch nicht sein will, hat vor allem zwei Gründe. Der erste davon liegt in ihrem Erkenntnisinteresse. Es geht ihr nicht allein um die Beschreibung eines einzelnen Museums und seiner Genese. Vielmehr soll – zwar empirisch fundiert, aber dennoch theoriegeleitet – aufgezeigt werden, wie ein kritisch-reflexiver Begriff von Logistik für das Verständnis musealer und kuratorischer Praxis produktiv gemacht werden kann. Die Arbeit wirft Schlaglichter auf den Gegenstand an denjenigen Stellen, wo seine Reflexionen für das gesetzte Erkenntnisinteresse erhellend sind, und erhebt dezidiert nicht den Anspruch, ihn in allen Winkeln und allen Facetten auszu-leuchten. Der Gegenstand bzw. die Gegenstände werden in einen ständigen Dialog mit der Theorie gesetzt, wobei jedoch nicht sie allein die Fragen stellen, sondern ebenso Adressat*innen für Fragen sind, die sich aus theoretischen Debatten heraus ergeben. Diese Arbeit ist also keine Arbeit *über das*, sondern eine *mit dem* Hafenmuseum.

Der zweite Grund, warum das Hafenmuseum nicht allein im Zentrum steht, ist ein pragmatischer, sich aus den Umständen bzw. dem Gegenstand selbst ergebender. So hatte ich anfangs schlicht die organisatorische und institutionelle Komplexität des Museumsprojektes unterschätzt und auch, wie viel Zeit noch vergehen sollte zwischen den oben beschriebenen Grundsatzentscheidungen und dem Zeitpunkt, an welchem das Hafenmuseum ein Museum mit Gebäude, Sammlung, Ausstellung und Konzept sein sollte. Auch zum Zeitpunkt der Drucklegung dieser Arbeit ist dieser Punkt noch immer nicht absehbar. Stellenweise stand gar die Finanzierung und damit die Umsetzung des gesamten Projektes grundsätzlich in Frage (Fengler, 2025). In den Jahren 2020 bis 2024, in denen der Großteil des empirischen Materials erhoben wurde, war das Museum mit nur wenig Personal ausgestattet und

die Covid-Pandemie sorgte für zusätzliche Herausforderungen, sodass die Arbeit an inhaltlichen, organisatorischen und gestalterischen Konzepten nur langsam voranging – zu langsam, um für diese Arbeit ausreichend Anschauungsmaterial zu liefern. Es braucht Zeit, um ein Museum dieser Größenordnung zu realisieren, Zeit, die den Horizont dieser Studie bedeutend überschreitet.

Hinsichtlich des »Umgang[s] mit dem Problem des ›noch nicht‹«, das auch Friedrich von Bose in seiner Ethnografie des Berliner Humboldt-Forums beschreibt (Bose, 2016, S. 34), lägen wiederum zwei Lösungsansätze auf der Hand. Einer bestünde darin, schlicht mit dem zu arbeiten, was da ist: sich radikal dem Material zuzuwenden, Unfertiges als unfertig zu beschreiben, Aussagen aus dem Verfügbaren heraus zu entwickeln, diese in ihrer Vorläufigkeit als Momentaufnahmen ernst zu nehmen. In Teilen ist dies der Weg, der gewählt wurde. Die Arbeit beschreibt bewusst bestimmte Momente innerhalb einer Zeitspanne von knapp fünf Jahren, in denen das Museum sich in einer spezifischen, vorläufigen, in ständiger Veränderung begriffenen Gestalt zeigt. Sie beschreibt also nicht dasjenige Hafenmuseum, das zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Textes oder dem seiner Lektüre möglicherweise existiert, sondern ein anderes, ein potenzielles Museum, das vielleicht, vielleicht aber auch nicht realisiert wird. Als »Ethnografie des ›Making Of‹« (ebd., S. 34) handelt sie von einem Museum im Entstehen, das als solches zwangsläufig vorläufig, fragil und ephemer ist. In dieser Hinsicht kann die Unpünktlichkeit, die Asynchronität von Forschungsprozess und Museumsentwicklung als Glücksfall bezeichnet werden, erlaubt sie es doch, einen Gegenstand zu beschreiben, der sonst von der scheinbaren Fixiertheit und Permanenz eines vermeintlich ›fertigen‹ Hafenmuseums verdeckt würde und kaum der Beschreibung, allenfalls der retrospektiven Rekonstruktion zugänglich wäre.

Dennoch müssen hier Vorbehalte angemeldet und Einschränkungen vorgenommen werden. Ein solches konsequent induktives Vorgehen würde eine bedeutende Abkehr von dem übergeordneten, theoriegeleiteten Erkenntnisinteresse bedeuten und stattdessen vornehmlich auf die Beschreibung des spezifischen Feldes, des einen Museums und der Prozesse seiner Entwicklung fokussieren. Dies würde der Arbeit an den hier zu entwickelnden Konzepten deutliche Grenzen aufzwingen, würde die Möglichkeit ihrer Abstraktion und Übertragbarkeit auf andere Kontexte stark beschneiden. Zudem wäre auch ein solches Vorgehen an die durch das Feld gesetzten Grenzen gestoßen. Zu vorläufig, zu vertraulich und in weiten Teilen zu intern und damit auch mir nicht zugänglich waren viele der Überlegungen der Museumsmacher*innen in diesen Jahren, um aus ihnen eine fundierte Beschreibung zu entwickeln und sie in die Öffentlichkeit zu tragen.

Eine zweite Strategie war also nötig, die einen anderen Umgang mit dem Problem des Unfertigen und des Nicht-Beschreibbaren anbietet. Der gewählte Ansatz besteht schlicht darin, den Fokus nicht allein auf das Hafenmuseum zu richten, sondern den Blick auch in Richtung anderer Gegenstände schweifen zu lassen. Wo jenes

nicht ausreichend Reflexionsfläche bietet, um den von mir verfolgten Fragen nachzugehen, können diese diejenigen Aspekte vor Augen führen, welche sich ansonsten in der Unschärfe und im Latenten verlören. Konkret findet die Arbeit diesen ergänzenden Gegenstand im Antwerpener Museum aan de Stroom (MAS), welches sich durch eine der des Hafenmuseums sehr ähnliche inhaltliche Zielsetzung auszeichnet. Auch wurde es im Kontext des Hafenmuseums von Akteur*innen aus dem Feld immer wieder als Referenzpunkt genannt, sodass sich die Entscheidung, es in dieser Arbeit dem Hafenmuseum an die Seite zu stellen, nicht zuletzt aus dem Feld selbst ergibt.

Ein weiterer komplementärer Gegenstand, der in der Arbeit als empirischer Bezugspunkt angeführt wird, sind verschiedene Situationen, die während einer Forschungsreise in die chilenische Atacama-Wüste im Oktober 2023 beobachtet wurden. Diese sind insofern als Ergänzung der Forschung im Hafenmuseum zu verstehen, als sie von dem im Museum an zentraler Stelle positionierten Themenkomplex des historischen Salpeterhandels ausgehen. Sie dienen dem Zweck, die Perspektive auf diesen Gegenstand zu dezentrieren, also der von den Museumsakteur*innen eingenommenen Perspektive eigene Beobachtungen vor Ort sowie vor allem die Perspektiven chilenischer Akteur*innen zur Seite zu stellen. Dieser Teil der Forschung ist somit weniger als eine weitere Fallstudie zu verstehen, als er vielmehr der Erweiterung des Blicks auf das Deutsche Hafenmuseum und die dort verhandelten Gegenstände dient.

In all dem geht es weder um eine idiosynkratische Beschreibung jeder der Fallstudien aus ihrer je eigenen Logik heraus, noch darum, sie in einem systematischen Vergleich einander gegenüber zu stellen. Vielmehr ist der gewählte Weg ein Mittelweg. Zunächst müssen die Spezifität und Singularität der jeweils untersuchten Museen und des Materials ernst genommen werden. Was ich im Hafenmuseum beobachtete, welche Verschränkungen von Logistik und musealer Praxis dort augenscheinlich werden, lässt zunächst nur Rückschlüsse auf das Hafenmuseum zu und keinesfalls auf *das* Museum oder *die* Logistik als solche (dasselbe gilt selbstredend für das Museum aan de Stroom). Ebenso wenig können die beiden Fallstudien einfach in eins gesetzt werden, kann dort, wo das Hafenmuseum etwa ein architektonisches Konzept vermissen lässt, einfach auf das des MAS zurückgegriffen werden. Letzteres ist vielmehr die Instanz, die aufzeigt, wohin es gehen *könnte* bzw. welche Richtung ein Museum mit ähnlicher Zielsetzung und zumindest in Ansätzen vergleichbaren Rahmenbedingungen vor gut zehn Jahren einschlug. Das Hafenmuseum ist dem gegenüber ein Raum der Potenziale, ein potenzielles Museum, an dem aufgezeigt werden kann, wie sich auf begrifflich-konzeptioneller Ebene das Logistische und das Museale verschränken lassen, und das der Arbeit damit eine explizit spekulative Dimension verleiht.

Die empirischen Fallstudien bilden in ihrer Unterschiedlichkeit also konkrete Bezugspunkte, von denen ausgehend unterschiedliche Momente der Theorie aktiviert werden. Weder soll eine Museumsethnografie erarbeitet werden, die streng entlang der Gegenstände eine dichte Beschreibung von Praktiken und Sinnzusammenhängen im Feld entwickelt. Noch handelt es sich um eine Theoriearbeit, die allein auf Grundlage von Literatur und ihrer Exegese Konzepte im Abstrakten entwickelt, die den Gegenständen dann nur noch übergeworfen werden. Vielmehr verfolge ich ein hybrides Vorgehen, das beide Ansätze ernst nimmt, aber immer nur in dem Maße bedient, in dem sie der jeweils anderen Seite – die Theorie der empirischen Arbeit und umgekehrt – von Nutzen sind. Es gilt dabei, die Theorie als Schaltstelle zwischen den Gegenständen zu platzieren, d.h. nah am Material zu arbeiten, seinen Aussagegehalt und seine transformative, Bedeutung generierende Kraft ernst zu nehmen, aber die angestellten Beobachtungen und getroffenen Aussagen stets an die theoretischen Bezugspunkte der Arbeit rückzubinden und dadurch ein Stück weit vom unmittelbaren Gegenstand zu distanzieren. Ich folge also, so lässt sich dieser Ansatz zusammenfassen, einer instrumentell zwischen Theorie und Empirie vermittelnden Vorgehensweise, einem Ansatz der ethnografisch informierten Theoriearbeit.

2.2 Die untersuchten Museen

Um dieses Vorgehen zu konkretisieren, sollen nun zunächst die beiden untersuchten Museen eingeführt werden. Aufbauend auf öffentlich einsehbarem Material, vor allem Publikationen der Museen selbst sowie Presseberichten, wird ihre jeweilige institutionelle Genese skizziert, ihre inhaltliche Ausrichtung umrissen sowie eine grobe (stadt-)räumliche Verortung vorgenommen. Anschließend werde ich die jeweils auf die beiden Cases zugeschnittenen Methoden erörtern, mit deren Hilfe das Material generiert wurde, auf dessen Grundlage die Argumente des Hauptteils entwickelt werden.

Deutsches Hafenmuseum (Hamburg)

Die Beschreibung des Projektes Deutsches Hafenmuseum ist insofern komplexer, als es auf den ersten Blick scheint, als dieses einerseits eine neu gegründete Institution ist, gleichzeitig aber auf bestehenden Museen aufbaut. So verweist es auf die etwa zwanzigjährige Geschichte des Hafenmuseum Hamburg, und dieses wiederum auf dessen Mutterinstitution, das Museum der Arbeit. Letzteres wurde 1997 vor allem auf anhaltendes Bestreben verschiedener Gewerkschaftsgruppen hin auf dem Gelände einer ehemaligen Gummifabrik in Hamburg-Barmbek eröffnet. Es versteht sich selbst als »Stätte der Industrie- und Arbeiterkultur« (Müllner, 2017, S. 14) mit einem Fokus auf eine »Geschichte von unten« (Kosok, 2017, S. 28), die eine Lücke in den stark bürgerlich ausgerichteten Sammlungen der übrigen historischen Museen, insbesondere des Museums für Hamburgische Geschichte, füllt (Bornholdt, 2017). 1998 hatte das Museum der Arbeit einen historischen Schwimmkran übernommen, welcher an einer historischen Kaianlage südlich der Elbe, dem Bremer Kai, restauriert wurde. Ausgehend davon begannen in der Folge Akteure aus dem Umfeld des Museums der Arbeit, in dem nahegelegenen Hafenschuppen 50A eine Sammlung von Objekten mit Bezug zur Hafengeschichte anzulegen. Neben verschiedensten »Objekte[n] aus der Arbeitswelt des Hafens vor dem Containerzeitalter« wurden dort nach und nach immer mehr »Großobjekte wie Kräne, ein Van-Carrier und Güterwaggons der Hafenbahn auf Freiflächen außerhalb des Gebäudes« (Strupp, 2020, S. 30) angesammelt. 2005 wurde der Schuppen inklusive seiner Außenflächen schließlich unter der Bezeichnung Hafenmuseum Hamburg zu einer offiziellen Außenstelle des Museums der Arbeit erklärt und im Zuge dessen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Seitdem wird der Schuppen 50A im Saisonbetrieb von April bis Oktober als Freilichtmuseum betrieben. Zu Wasser ist eine immer weiter wachsende Museumsflotte zu sehen, die Schuten und Barkassen sowie Arbeitsgerät wie z.B. einen dampfbetriebenen Schwimmbagger umfasst. Im Inneren des Schuppens ist in meterhohen Schwerlastregalen die etwa 10.000 Objekte umfassende Sammlung zu begeh-

die, im Sinne eines Schaudepots (Natter et al., 2010), nur rudimentär in didaktische Vermittlungsangebote oder eine übergeordnete narrative Kontextualisierung eingebunden ist. Die hauptsächliche Orientierung bietet dabei ihre Unterteilung in die Sammlungsbereiche Hafenarbeit, Güterumschlag, Schiffbau und Revierschiffahrt sowie ein Ausstellungsteil zur beginnenden Containerisierung, die das Ende der hauptsächlich im Fokus des Museums stehenden Stückgutzeit markiert (Stiftung Historische Museen Hamburg, 2025a). Was das Hafenmuseum seit seiner Gründung vor allem auszeichnet und von anderen Hamburger Museen abhebt, ist das umfangreiche Angebot personaler Vermittlung durch Ehrenamtliche, u.a. die sogenannten »Hafenseniores« (ebd.), von denen viele einen »beruflichen Hintergrund in der Hafenwirtschaft« (Strupp, 2020, S. 30) haben und die die praktische Verwendung zahlreicher Sammlungsgüter demonstrieren und ihr biografisches Wissen an Besucher*innen vermitteln (Stiftung Historische Museen Hamburg, 2025a; Schemmer, 2018).

Das Hafenmuseum Hamburg profilierte sich vor allem durch die Kombination aus der »Materialität des Ortes«, also des historischen Schuppens inmitten des früheren Freihafens, und einer »Ästhetik des Authentischen« (zit. n. Strupp, 2020, S. 35) in Gestalt der ungeschliffenen Sammlungspräsentation und der Arbeitsdemonstrationen durch die »Hafenseniores«. So konnte es sich trotz seiner peripheren Lage und seiner stets prekären, in weiten Teilen auf ehrenamtlichem Engagement beruhenden Betriebsbedingungen über die Jahre als fester Teil der Hamburger Museumslandschaft etablieren. Gleichzeitig hatte es seit seiner Gründung immer wieder Versuche gegeben, das Hafenmuseum Hamburg zu vergrößern, zu professionalisieren und seinen Betrieb auch während der Wintermonate zu ermöglichen. Im Jahr 2010 wurde etwa ein ambitioniertes Erschließungskonzept für das gesamte Areal des Hansahafens und eine umfassende inhaltliche Neuausrichtung erarbeitet, jedoch nicht realisiert (Knödler, 2010; Andreas Heller Architects & Designers, 2011). Obwohl auch in den Jahren danach immer wieder über eine Modernisierung oder einen Ausbau des Hafenmuseums diskutiert wurde, scheiterten diese Vorstöße immer wieder an fehlenden finanziellen Mitteln im städtischen Kulturhaushalt und an anders gelagerten kulturpolitischen Prioritäten.

Im Jahr 2015 änderte sich zumindest die finanzielle Situation schlagartig. Am 12. November beschloss der Haushaltsausschuss des Deutschen Bundestags, 120 Millionen Euro für die Errichtung eines neuen Hafenmuseums und für den Erwerb und die Restaurierung der historischen Viermastbark *Peking* zur Verfügung zu stellen (Bundesrechnungshof, 2024). Die Grundlage dafür sollte das bestehende Hafenmuseum Hamburg im 50er Schuppen stellen, jedoch handelte es sich explizit *nicht* um dessen Weiterentwicklung, wie in den bisherigen Erweiterungsplänen projiziert, sondern um die Gründung einer neuen Institution mit dem Rang eines Bundesmuseums. Dies ist insofern bemerkenswert, als Kultur in Deutschland üblicherweise in den Aufgabenbereich der Bundesländer fällt und somit nur wenige Museen, etwa

das Deutsche Historische Museum in Berlin oder das Haus der Geschichte in Bonn, den Status des Bundesmuseums tragen. Daraus ergibt sich der Anspruch an das Hafenmuseum, mehr zu leisten als allein die Geschichte des Hamburger Hafens zu behandeln. Vielmehr gehe, so wird etwa der Alleinvorstand der Stiftung Historische Museen Hamburg (SHMH) Hans-Jörg Czech in einer Pressemitteilung der Kulturbehörde zitiert, »die nationale Bedeutung [des Hafenmuseums] aus dem Fokus auf die deutschen See- und Binnenhäfen als Knotenpunkte der Globalisierung hervor« (Behörde für Kultur und Medien, 2022). Die inhaltliche Schwerpunktsetzung ist also gleichzeitig national, indem sie über den Hamburger Hafen hinausreicht und auch andere deutsche Häfen umfasst, und global, indem sie diese in Beziehung setzt zu ihren transnationalen Vernetzungen, und stellt damit eine bedeutende Erweiterung des bisher sehr lokal ausgerichteten Hafenmuseums Hamburg dar.

Einen ersten wichtigen Meilenstein in der Realisierung dieses ambitionierten Museumsprojektes bildeten mehrere internationale Symposien, die zwischen 2016 und 2018 von der Stiftung Historische Museen Hamburg veranstaltet wurden, um wesentliche konzeptionelle Eckpunkte des neuen Museums zu erarbeiten. In diesem Zuge kristallisierte sich als Maßgabe heraus, dass das Deutsche Hafenmuseum, anders als bis dahin das Hafenmuseum Hamburg, in erster Linie ein »Museum der Globalisierung« sein sollte, welches, ausgehend von Themen des maritimen Warenumschlages in Häfen, weiterreichende Fragen der globalen Vernetzung behandeln sollte (siehe ausführlich Kap. 4). Alles Weitere nahm in den Jahren danach erst langsam Gestalt an. Parallel zu der inhaltlichen und organisatorischen Vorarbeit des kleinen Museumsteams wurden zunächst vor allem politische Weichenstellungen wie die Wahl des Standortes vorbereitet. Im Jahr 2017 evaluierte das Architekturbüro Albert Speer+Partner in einer systematischen »Standortpotentialanalyse« verschiedene Baugrundstücke beiderseits der Elbe (AS+P, 2017). Auf Grundlage dieser Gutachten verkündete die Hamburger Behörde für Kultur und Medien im Jahr 2019 schließlich die Entscheidung, das Deutsche Hafenmuseum nicht exklusiv an einem, sondern parallel an zwei Standorten entwickeln zu wollen. Einer davon ist der Schuppen 50A mitsamt seinem Außenbereich, das ehemalige Hafenmuseum Hamburg also, das seit April 2022 offiziell unter der Bezeichnung »Deutsches Hafenmuseum (im Aufbau) – Standort Schuppen 50A« betrieben wird. An der Kaikante liegt seit September 2020 die restaurierte *Peking* und ist seit der Saison 2022 im Rahmen von geführten Rundgängen der Öffentlichkeit zugänglich (siehe Kap. 6). Perspektivisch ist ein zweiter Standort auf dem Gelände des früheren Überseezentrums auf dem Kleinen Grasbrook projektiert, das bis Mitte der 2030er Jahre zu einem neuen Wohn- und Arbeitsquartier entwickelt werden soll. Dieses erweitert die auf der anderen Elbseite gelegene HafenCity in Richtung Süden und soll, so formuliert es eine Publikation der für die Entwicklung verantwortlichen HafenCity GmbH, »neue Wege für die Umwandlung von Hafen- und Industrie-

arealen in urbane Quartiere« aufzeigen (HafenCity Hamburg GmbH, 2022, S. 14). Der Neubau des Hafenmuseums mitsamt eines nahegelegenen Liegeplatzes für das Museumsschiff *Peking* soll eines der ersten dort realisierten Projekte sein. Als »kulturelle[s] Initialprojekt« (HafenCity Hamburg GmbH, 2020, S. 6) kommt ihm somit nicht nur kulturpolitische, sondern auch hohe städtebauliche Relevanz zu. Trotz dieser zumindest anfänglich hohen Erwartung kommt die Planung des zweiten Standortes jedoch nur langsam voran. Der Architekturwettbewerb für den Museumsneubau wurde bereits mehrfach verschoben und Ausstellungs- und Sammlungskonzepte werden erst nach und nach erarbeitet. Zum jetzigen Zeitpunkt (Frühjahr 2026) ist die weitere räumliche und inhaltliche Formierung des Hafenmuseums also weitgehend ungewiss.

Museum aan de Stroom (Antwerpen)

Als zweite, dem Hafenmuseum zur Seite gestellte Fallstudie wird das Antwerpener Museum aan de Stroom behandelt. Es handelt sich dabei um ein vergleichsweise junges Museum, dessen Gründung auf anderen, bereits länger existierenden Institutionen und deren Sammlungen aufbaut. Die Planungen dazu gehen zurück auf einen Beschluss des Antwerpener Stadtrates, mit dem Ende der 1990er Jahre die Errichtung eines neuen stadthistorischen Museums projiziert wurde. Dieses sollte initial auf den Sammlungen des Volkskundemuseums und des Nationaal Scheepvaartmuseum (Schifffahrtsmuseum) aufbauen, später wurden noch die Sammlungen des Ethnografischen Museums, die private Sammlung Paul und Dora Janssen-Arts sowie Teile der Sammlung des kunstgewerblichen Museum Vleeshuis in die Planung inkludiert (Block, 2021; Montanari, 2013). Während letzteres noch immer besteht und nur Teile seiner Objektestände in das MAS überführt wurden, sind die anderen genannten Museen vollständig im MAS aufgegangen. Die so zusammengeführten Sammlungsbestände umfassen u. a. Ethnografika aus Afrika, Asien und den Amerikas, volkstümliche Artefakte der flämischen Kultur, technische Gebrauchsgegenstände der maritimen Sammlung bis hin zu Großobjekten wie Kranen oder Schiffen. 2011 eröffnete auf Grundlage dieser heterogenen Sammlungen das Museum aan de Stroom in einem durch das Büro Neutelings Riedijk Architects entworfenen Gebäude im Antwerpener Stadtteil Het Eilandje, einem ehemals durch Industrie und Hafenumschlag geprägten Areal nördlich des historischen Zentrums (Geldorf, 2011; Lamster, 2011).

Das Museum wird, wie die Museumswissenschaftlerin und Architektin Elena Montanari (2013) festhält, als vieles charakterisiert: als der komplexen Stadtgeschichte gewidmetes »cultural heritage forum«, als architektonische »landmark« mit ausgeprägten Zeichenqualitäten und symbolischen Bezügen auf die stadträumliche Transformation seiner Umgebung oder als »vertical city walk«, der verschiedene Ausblicke über die gegenwärtige Stadt mit Einblicken in ihre Geschichte

verschränkt (ebd., S. 495). Das MAS wird auf der Museumswebsite dementsprechend als »Ort der Begegnungen« beschrieben, in welchem »Stadt und Welt« aufeinandertreffen. »Im Laufe der Jahrhunderte haben [in Antwerpen] viele Begegnungen stattgefunden, viele Ideen und Waren wurden ausgetauscht«, heißt es dort, und weiter: »Das MAS hat die Spuren dieser Ereignisse gesammelt und garantiert auch heute noch überraschende Begegnungen zwischen Menschen, Objekten und Geschichten.« (MAS, 2021b) Montanari fasst die so angedeutete Zielsetzung des Museum zusammen:

The declared task of the MAS is to present the long history of exchanges between the city and the world, in order to highlight the factors and events that produced and enhanced the development of the port, the urban areas, its populations and peculiar cultural system. (Montanari, 2013, S. 495)

Daraus ergebe sich eine »glo-cal mission« (ebd.), die das MAS auf sechs Ausstellungsgeschossen verfolgt. Das unterste dieser Geschosse beherbergt ein offenes Schaudepot, ein anderes eine Fläche für wechselnde Sonderausstellungen, während die oberen vier Stockwerke Dauerausstellungsbereiche zu verschiedenen thematischen Aspekten der Stadt und ihrer Geschichte umfassen. Eine der Ausstellungen trägt etwa den Titel *Celebration!* und setzt sich mit diversen kulturellen Praktiken des Feierns in Antwerpen und anderen Gegenden der Welt auseinander. Eine andere Ausstellung mit dem Titel *Antwerpen à la Carte* zeigt »die enge Verbindung zwischen Stadt und Nahrung auf« und erzählt anhand kulinarischer Traditionen eine Geschichte des Kulturtransfers zwischen Antwerpen und der Welt (MAS, 2021b). Laut Montanari arbeitet das Museum entlang von »multi-layered traces of the commercial, social and cultural flows«, die in quer zur linearen Zeitlichkeit verlaufenden »transversal thematic investigations« zu einem multiperspektivischen Bild der Stadt und ihrer Einbindung in globale Beziehungsnetze entworfen zusammengesetzt würden (Montanari, 2013, S. 499).

Im Fokus dieser Arbeit steht die aktuell jüngste der vier jeweils für eine Laufzeit von fünf bis zehn Jahren konzipierten Hauptausstellungen.¹ Sie trägt den Titel *Freight – About the Port, People and Cargo*² und wurde im November 2021 als Nachfolgeausstellung der bereits seit Gründung des Museums existierenden Ausstellung *World Port* eröffnet. Ebenso wie diese Vorgängerausstellung stellt *Freight* den Hafen Antwerpens und seine Position als Schnittstelle zwischen der Stadt und dem Rest

1 In der Literatur werden solche Format als »semipermanente Ausstellungen« beschrieben und als Hybrid zwischen klassischen Dauerausstellungen und kurzfristigen Sonderausstellungen charakterisiert (Reichel, 2012).

2 Originaltitel: *Vracht. Over de haven, mensen en goederen*. Die Ausstellung ist zweisprachig in Englisch und Niederländisch gehalten, weshalb ich im Folgenden, wo vorhanden, aus den englischsprachigen Museumstexten zitieren werde.

der Welt explizit in ihren Mittelpunkt. »Freight« is the story of a port in the long history of globalisation«, heißt es auf der Museumswebsite, »[a] story about glorious periods and extraordinary encounters, but also about the downsides of economic growth« (MAS, 2021c). In der an Hafendocks erinnernden Ausstellungsarchitektur werden Objekte der maritimen Sammlung den ethnografischen und kulturhistorischen Beständen zur Seite gestellt, um so eine »Kontaktgeschichte« zu erzählen entlang der Frage: »Was kommt nach Antwerpen? Was bringt der Hafen in die Welt?« (MAS, 2021d, übersetzt mit DeepL). Die Szenografie setzt dabei die Sammlungsbestände in Dialog mit eigens für die Ausstellung angefertigten Videoinstallationen des Künstlers Koen Broes, welche die historischen Objektdisplays um Verweise auf »den menschlichen, emotionalen und taktilen Aspekt der transportierten Güter« ergänzt (Broos, 2021, Übers. DeepL. Siehe ausführlich Kap. 5).

2.3 Vorgehen

Sowohl das Deutsche Hafenmuseum als auch das Museum aan de Stroom befassen sich mit den komplexen ökonomischen, sozialen und kulturellen Beziehungsnetzen, die sich zwischen lokalen und globalen Kontexten entfalten. Sie betrachten Häfen als Katalysatoren dieser Verbindungen und machen diese zum zentralen Angelpunkt ihres Ausstellungsprogramms. Trotz dieser inhaltlichen Parallelen unterscheiden sich die beiden Museen jedoch bedeutend in struktureller Hinsicht und damit auch in der Art und Weise, wie sie der empirischen Forschungsarbeit zugänglich sind. Vieles von dem, was im MAS konkret sicht- und beschreibbar ist, ist im Deutschen Hafenmuseum noch nicht vorhanden. Während dieses noch auf den Architekturwettbewerb wartet, in welchem über die Form seines Neubaus entschieden wird, steht das MAS da, wo es bis auf Weiteres stehen wird, in einem Gebäude, dessen Gestalt ohne große Baumaßnahmen nicht veränderbar ist. Wo die Mitarbeiter*innen des Hafenmuseums erst beginnen, strategische Leitlinien für den Aufbau einer zukünftigen Sammlung zu entwickeln, die über den bisherigen lokalen Fokus des Hamburger Hafenmuseums hinausgeht, verfügt das MAS über umfangreiche Bestände, die in den jeweiligen Vorgängerinstitutionen über viele Jahrzehnte zusammengetragen wurden. Aufbauend auf dieser Sammlung entwickelt es seit über zehn Jahren Ausstellungen, die sich auf unterschiedliche und sehr konkrete Weise den Fragen von »Antwerpen in der Welt und der Welt in Antwerpen« (MAS, 2021a) widmen, während im Hafenmuseum mögliche Präsentationen und sogar die zu behandelnden Fragestellungen noch weitgehend im Abstrakten diskutiert werden.

Im Folgenden wird nun auszuführen sein, welche methodischen Herausforderungen und Potenziale sich aus dieser unterschiedlichen Verfasstheit der beiden Museen ergeben und wie im Zuge dieser Arbeit konkret damit umgegangen wird, d.h. mit welchen methodischen Werkzeugen die beiden Museen jeweils adressiert werden. In Frage stehen also diejenigen Verfahren, mit denen das empirische Material innerhalb der beiden Fallstudien des Hafenmuseums und des MAS generiert wurde, welches in den Kapiteln 4–7 in Dialog mit der theoretisch-konzeptionellen Reflexionsarbeit gesetzt wird.

Die zur Anwendung kommenden Verfahren sind stark inspiriert durch Methoden der ethnografischen Feldforschung im Sinne eines »integrierten Forschungsansatzes«, der »Beobachtungen mit Interviews, technischen Mitschnitten und Dokumenten aller Art« kombiniert (Breidenstein et al., 2015, S. 35). Insgesamt zeichnet sich die empirische Arbeit durch einen feldspezifischen »Methodenopportunismus« (ebd., S. 34) aus. Sie ist also weniger einer oder einer Auswahl von spezifischen Methoden verpflichtet, sondern akzeptiert die verfügbaren Materialien und die Bedingungen des Feldes in ihrer Heterogenität und erschließt sie durch eine Kombination verschiedener Verfahren als Forschungsgegenstand. Für die zwei Fallstudien wurde dabei ein je eigener Methodenmix entwickelt, um der Spezifität der beiden Museen

hinsichtlich der oben beschriebenen unterschiedlichen Planungsstände, aber auch der ihnen in der Arbeit zugeschriebenen Funktionen gerecht zu werden.

Deutsches Hafenmuseum: Das Unfertige verstehen

Die erste Annäherung an das Deutsche Hafenmuseum im Jahr 2019 bestand zunächst in der Sichtung von Pressebeiträgen und anderen öffentlich verfügbaren Quellen, in denen der damals noch ausgesprochen rudimentäre Stand der Dinge des neu zu entwickelnden Museums beschrieben wurde. Aufbauend auf den so gesammelten Einsichten wurden erste Gespräche mit Akteur*innen aus dem Feld geführt, um einen groben Überblick über den aktuellen Planungsstand, den Zeithorizont und die nächsten Schritte des Projektes sowie die wesentlichen Akteurskonstellationen zu erhalten. So gewann ich Schritt für Schritt einen Eindruck von den Konturen des Forschungsfeldes und dessen zentralen Akteur*innen, die wiederum Kontakte zu anderen Akteur*innen herstellten und so meinen Zugang zum Feld sukzessive vertieften.

Auf dieser Grundlage begann der Prozess der fokussierten Materialgenerierung. Der größte Teil der Erhebungen fand in den Jahren 2020–2023 statt, im Anschluss wurde nur punktuell ergänzende Forschung durchgeführt. Den umfangreichsten dabei erarbeiteten Materialbestand bilden insgesamt 17 Interviews, die ich mit unterschiedlichen mittelbar oder unmittelbar an der Museumsentwicklung beteiligten Akteur*innen führte. Ein großer Teil der in der Arbeit wörtlich zitierten Gespräche kann mit Karen O'Reilly als »arranged interviews« (O'Reilly, 2005, S. 123) bezeichnet werden, also als vorab als solche vereinbarte, durch einen Leitfaden strukturierte Gespräche, welche aufgezeichnet und anschließend transkribiert wurden. Solche Interviews führte ich mit verschiedenen Mitarbeiter*innen des Hafenmuseums und der Stiftung Historische Museen, aber auch der Kulturbehörde sowie mit einer Architektin und einem Vertreter der Hafenwirtschaft. Gemäß des Grundsatzes »So offen wie möglich, so strukturierend wie nötig« (Helfferich, 2014, S. 560) folgte ich hier einer vorab grob festgelegten Dramaturgie von Fragen, die vor allem als offene Stimuli formuliert waren (ebd., S. 568), etwa: Worum geht es in dem Projekt Deutsches Hafenmuseum? Wie stellen Sie sich das Museum räumlich vor? Welche Herausforderungen stellen sich? Dabei wurden spontane Impulse und Nachfragen der Gesprächspartner*innen aufgenommen, sodass die Interviews an vielen Stellen einen dialogischen Charakter hatten und weniger einem strengen Frage-Antwort-Schema folgten. Auf diese Weise konnte ich insbesondere zu Beginn meiner Forschung ein differenziertes und durch verschiedene Perspektiven geprägtes Bild des Hafenmuseums generieren. Dieses bestand weniger aus einem konkret benennbaren Planungsstand, sondern war vor allem durch Hoffnungen und Erwartungen der jeweiligen Akteur*innen geprägt. Zu späteren Zeitpunkten nahmen die Interviews demgegenüber einen stärker fokussierten Charakter an,

etwa dann, wenn ich mir von Mitarbeiter*innen des Museums die Hintergründe einer konkreten Ausstellung erläutern ließ.

Aus diesen Erkenntnissen entstand das Konzept, das Hafenmuseum als ein *potenzielles* Museum zu charakterisieren und so dessen Unabgeschlossenheit und Offenheit in den Vordergrund zu rücken. Gleichzeitig wurde deutlich, dass die in den Interviews getätigten Aussagen teils in hohem Maße durch ihre institutionellen Rahmenbedingungen reguliert waren. Ähnliches beobachtet auch Daniela Döring in ihrer Ethnografie zum Göttinger Forum Wissen, wenn sie von einem »durch das Interviewsetting disziplinierte[n] Wissen« spricht (Döring, 2025, S. 343). So waren insbesondere Akteur*innen innerhalb der Stiftung Historische Museen oder der Kulturbehörde darauf bedacht, in ihren Aussagen nicht über bereits öffentlich kommunizierte Planungsstände hinauszugehen oder von offiziellen Sprachregelungen abzuweichen. Hier war der subjektive, oft spekulative und durch individuelle Hoffnungen und Erwartungen geprägte Charakter nur latent vorhanden und wurde von erprobten Formulierungen und Sprachregelungen überlagert. Auch aus diesem Grund waren sog. »opportunistic interviews« (O'Reilly, 2005, S. 123) eine wichtige Ergänzung, also spontane Gespräche, die sich unmittelbar aus Begegnungen im Feld ergaben und die währenddessen oder retrospektiv in Feldnotizen verschriftlicht wurden. Diese Gespräche folgten keinem formalisierten Leitfaden, sondern griffen in erster Linie spontane Impulse aus der jeweiligen Situation auf. Dazu zählen Konversationen mit Besucher*innen, spontane Gespräche mit Mitarbeiter*innen des Museums während meiner Anwesenheit vor Ort sowie regelmäßige Treffen und Telefonate mit der Projektleiterin und späteren Abteilungsleiterin Ursula Richenberger, die zwar verabredet und damit nicht im engeren Sinne spontan, aber dennoch nicht als formalisierte Interviews konzipiert waren. In diesen informellen Gesprächen (Breidenstein et al., 2015, S. 80) erhielt ich Eindrücke von den subjektiven Perspektiven der jeweiligen Akteur*innen auf den Gegenstand des Museums, die weniger im oben genannten Sinne diszipliniert waren. Sie dienten somit vor allem der Vertiefung meines eigenen Verständnisses für die Zusammenhänge des Feldes sowie der Beziehungsarbeit und werden in der Arbeit nur in Ausnahmefällen wörtlich zitiert. Ergänzend zu den Interviews wurden Feldnotizen zu den jeweiligen Umständen angefertigt, welche den Materialkorpus als weiteres ethnografisches Material anreicherten. Zudem sichtete und analysierte ich weitere interne und öffentliche Dokumente, u.A. vorläufige Konzeptpapiere, architektonische Machbarkeitsstudien, Präsentationen sowie die umfangreiche Presseberichterstattung rund um das Museumsschiff *Peking* und das Hafenmuseum insgesamt.

Die Interviews und Dokumente, die den größten Teil des in der Arbeit zitierten Materials ausmachen, sind eingebettet in einen mehrere Jahre dauernden Forschungsprozess, in dessen Verlauf ich auf unterschiedliche Weisen im Feld präsent war. Ich

begleitete u. a. eine Delegation des Hafenmuseums bei der Begehung der noch in der Restaurierung befindlichen *Peking* in einer Werft bei Hamburg, nahm an internen Workshops zur Entwicklung des Leitbildes des zukünftigen Museums teil, besuchte Führungen auf der *Peking* und war zeitweise selbst als Guide auf dem Schiff tätig. Jenseits der bewusst verbalisierten Inhalte, die mir in den Interviews und Gesprächen zugänglich gemacht wurden, erhielt ich so einen Zugang zu der Interaktion der Protagonist*innen untereinander sowie zu der Materialität des Feldes. Auch erleichterte es mir den Zugang zum Feld, indem ich in den verschiedenen Situationen in einem informellen Rahmen mit späteren Interviewpartner*innen in Kontakt treten und Vertrauen aufbauen konnte. In diesem Sinne entspricht der Forschungsprozess den von Breidenstein et al. (2015) formulierten Kernelementen ethnografischer Feldforschung: »zum einen die *sinnliche Unmittelbarkeit* der gesuchten Forschungserfahrung, [...] zum anderen die *Dauerhaftigkeit* dieses Realitätskontaktes« (ebd., S. 33, H.i.O.).

Damit verbunden ist die Frage, wie die für ethnografisches Arbeiten so zentrale Kategorie der Co-Präsenz ausgelegt wird. Insbesondere in jüngeren Debatten der Ethnomethodologie sind vermehrt Plädoyers dafür zu vernehmen, ethnografische Forschung nicht als deckungsgleich mit permanenter örtlicher Präsenz im Feld zu verstehen (u. A. Beaulieu, 2010; Pink et al., 2016; Bascuñan-Wiley et al., 2022). Diese Kritik an traditionellen Methodendogmen beginnt bereits bei der Dekonstruktion der Annahme eines räumlich begrenzten und örtlich fixierten Feldes als solcher. Diese werde, so die vorgebrachte Kritik, der Komplexität von Forschungsgegenständen in den seltensten Fällen gerecht und müsse daher durch ein dezentrales, netzwerkartiges Verständnis der zu beforschenden Zusammenhänge im Sinne einer »multi-sited ethnography« angereichert werden (Marcus, 1995; vgl. auch Hess & Schwertl, 2013). Werden diese Ansätze weitergedacht, so folgt daraus auch, die räumliche Co-Präsenz nur als eine von vielen Möglichkeiten der Anwesenheit im und der Beziehungsarbeit zum Feld zu verstehen. Anne Beaulieu schreibt dazu:

While physical co-location can be a resource for participants, it is not in itself a sufficient criterion for co-presence. Co-presence decentralizes the notion of space without excluding it. It opens up the possibility that co-presence might be established through a variety of modes, physical co-location being one among others. Not only does it enable the researcher to take mediated settings very seriously (insofar as they are a means or resource for being co-present), but it also does not exclude face-to-face situations. (Beaulieu, 2010, S. 454)

Im Verlauf der Forschung war die Problematisierung des Verhältnisses von *co-location* und *co-presence* umso mehr geboten, als sie in weiten Teilen in Zeiten der Covid-Pandemie durchgeführt wurde. Unter den gegebenen Umständen fanden viele der von mir beforchten Prozesse innerhalb des Feldes, etwa Workshops innerhalb des

Museumsteams, nur vermittelt im digitalen Raum statt oder waren auch verabredete Gespräche nur per Video-Call möglich. Auch vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen wird das von Beaulieu formulierte dezentrale Verständnis von Co-Präsenz übernommen und die Anwesenheit im Feld vor allem als gleichermaßen vermittelte wie unvermittelte soziale Interaktion über einen längeren Zeitraum verstanden.

Zu einem Teil sind die so durchgeführten und in Feldnotizen festgehaltenen Beobachtungen als ethnografische Vignetten in der Arbeit explizit präsent gemacht. Diese bilden eine Art Leitmotiv, dienen als Mittel, um wesentliche Friktionen und Problemlagen in verdichteter Form einzuführen. Teils erfüllte die Teilnahme im Feld aber auch eine instrumentelle Funktion innerhalb des Forschungsprozesse selbst (O'Reilly, 2005, S. 115). So diente die teilnehmende Beobachtung oft nicht der unmittelbaren Datengenerierung, sondern vielmehr der Entwicklung eines grundlegenden Verständnisses für die Zusammenhänge und Relationen innerhalb des Feldes sowie vor allem der Vertrauensarbeit mit den für mich relevanten Akteur*innen. Sie war somit Voraussetzung für das Zustandekommen der Forschung selbst, welche ohne Vertrauen und die Pflege von Beziehungen nicht denkbar wäre. Dies ist umso zentraler, als der Forschungsprozess im Hafenmuseum durch anhaltende Schwierigkeiten hinsichtlich des Feldzugangs geprägt war. Dabei spielten verschiedene Gatekeeper*innen und »key informants«, die potenziell über den Zugang zum Feld entschieden, eine zentrale Rolle (ebd., S. 91). Eine dieser Schlüsselfiguren war etwa Ursula Richenberger, die zu Beginn der Forschung als Projektleiterin für den Aufbau des Hafenmuseums eine der zentralen Akteur*innen des Feldes war. Sie war von Beginn an eine der wichtigsten Unterstützer*innen meines Projektes, sah in diesem einen Mehrwert auch für das Museum selbst und bemühte sich darum, mir zu möglichst vielen Bereichen des Planungsprozesses Zugang zu verschaffen. Gleichzeitig war jedoch auch sie in größere, hierarchisch organisierte Strukturen der Stiftung Historische Museen eingebunden, an deren Grenzen ihre Bereitschaft zur Unterstützung regelmäßig stieß. Aus der institutionellen Logik der Stiftung heraus war es oft nicht möglich, mir den Prozess so transparent zu machen, wie von Richenberger gewünscht. Mehrfach wurde etwa meine Teilnahme an Sitzungen verweigert oder wurden bestimmte Unterlagen nicht freigegeben, da in diesen vertrauliche Inhalte kommuniziert wurden. Mit Verweis auf die Vorläufigkeit des Planungsstandes wurden Gesprächsanfragen abgelehnt bzw. diesen nur unter der Bedingung zugestimmt, dass Teile davon *off the record* blieben (vgl. auch Bose, 2016, S. 46). In dieser Gemengelage erlaubte es meine anhaltende Präsenz in unterschiedlichen Kontexten – sei es als immer wieder um Zugang bittender Forscher, als Teilnehmer an Workshops, als Guide auf der *Peking* oder als Peer im Austausch mit den wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen des Museums – ein Vertrauensverhältnis zu Akteur*innen des Feldes aufzubauen, welches wiederum entscheidend war für das Zustandekommen und den Gehalt der geführten Interviews. Die Teilnahme

im Feld diene hier also nicht zuletzt als »means of access« (O'Reilly, 2005, S. 105), als Weg zum Verständnis der Konstellationen im Feld sowie dem Vertrauensaufbau zu seinen wichtigen Akteur*innen.

Museum aan de Stroom: Die Ausstellung spüren

Als komplementäre Fallstudie ist das MAS vor allem als materieller, sinnlich und physisch erfahr- und begehbarer Ausstellungsort von Bedeutung für meine Forschung. Anders als in der Auseinandersetzung mit dem Deutschen Hafenmuseum ist hier weniger der Prozess seiner Formierung, also die der Ausstellung vorangegangenen Aushandlungen und Abläufe, von Interesse. Vielmehr steht die Ausstellung *Freight* als Anordnung von Exponaten, Texten und Medien im architektonisch gestalteten und sinnlich erfahrbaren Raum im Mittelpunkt. Die Untersuchung der Ausstellung ergänzt so die prozessuale Perspektive auf das Hafenmuseum um die Beschreibung konkreter, der Erfahrung unmittelbar zugänglicher Zusammenhänge, die mittels ethnografischer Methoden, vor allem teilnehmender und autoethnografischer Beobachtung beforscht werden.

In mehreren Besuchen vor Ort näherte ich mich den Anordnungen des Museum aan de Stroom und insbesondere der Ausstellung *Freight* an. Ich bewegte mich durch das Gebäude und die Ausstellung, betrachtete Objekte und Videos, las Texte, hörte Audioinstallationen, ließ Lichtsituationen auf mich wirken. Meine Eindrücke dokumentierte ich fotografisch sowie in umfangreichen Feldnotizen, welche das wichtigste Material für die spätere Beschreibung des MAS darstellen. Zudem fertigte ich während meines ersten Museumsbesuches mehrere Kartierungen des Ausstellungsraumes sowie des Weges dahin an, in denen ich diejenigen Objekte, Architekturen und sonstigen Elemente verortete, die mir während des Besuches augenscheinlich waren und die mir für die weitere Untersuchung von Relevanz erschienen.

Dabei waren museumsanalytische Arbeiten wie die von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2006) wichtige Bezugspunkte, die vor dem Hintergrund einer explizit machtkritischen, feministischen Heuristik die dynamischen Modi der Bedeutungsproduktion in Ausstellungen in den Blick nehmen. Ihr Anspruch ist dabei eine »möglichst genaue Erfassung, welche Themen angesprochen und in welcher Weise Objekte, Bilder, Texte, audiovisuelle Medien, Ausstellungsarchitektur und Inszenierungsmittel in einem Raum eingesetzt werden, um bestimmte Lesarten nahe zu legen« (ebd., S. 46). Sie verstehen Ausstellungen als Gefüge von unterschiedlichen Materialitäten und Medialitäten, für deren Untersuchung sie auch auf ethnografische Ansätze zurückgreifen. Dabei stellen sie das »physisch Beobachtbare« der Ausstellung, also ihre Exponate, architektonischen Elemente, Texte etc. an den Anfang ihrer Methodologie (ebd., S. 51). Im Sinne von Clifford Geertz (1973) Verständnis der dichten Beschreibung beschränken sie sich jedoch nicht auf die Beschreibung

des unmittelbar Zugänglichen, sondern arbeiten in Engführung zu der deskriptiven Ebene »bestimmte Bedeutungsstrukturen heraus, legen am Konkreten auch Allgemeines offen«, wobei insbesondere das Zusammenspiel verschiedener materieller und diskursiver Ebenen der Ausstellung von Interesse ist (Muttenthaler & Wonisch, 2006, S. 51).

Dabei darf selbstverständlich nicht übersehen werden, dass auch eine formal »fertige« Ausstellung wie *Freight* ständigen Transformationen unterliegt und insbesondere die Ausstellungserfahrung durch ein wahrnehmendes Subjekt ein reziproker, hochgradig dynamischer und kontingenter Prozess ist. Ergänzend zu der von Muttenthaler und Wonisch vorgeschlagenen Perspektive sind daher die methodologischen Überlegungen von Sophia Prinz und Hilmar Schäfer (Prinz & Schäfer, 2015; Prinz, 2014) von Bedeutung, die aus einer durch Michel Foucault inspirierten dispoitivanalytischen Perspektive die »konkret sinnliche Relation zwischen Artefakt, Raum und Körper des Betrachters« in den Blick nehmen (Prinz & Schäfer, 2015, S. 288). Dabei greifen sie ebenfalls auf ethnografische Methoden der teilnehmenden Beobachtung zurück, fokussieren aber, stärker noch als Muttenthaler und Wonisch, auf das »Dazwischen von Subjekt, Architektur und Objektkonstellation« (ebd.). Ihnen ist also noch expliziter an der Relationalität der Ebenen und Elemente der Ausstellung gelegen, was insbesondere für meine an Fragen des Logistischen interessierte Arbeit eine entscheidende Spezifizierung darstellt.

Wie Muttenthaler und Wonisch dabei richtigerweise anmerken, sind »Museumsbesuche in hohem Maße situations- und subjektabhängig« (Muttenthaler & Wonisch, 2006, S. 52). Ihre sinnlich-ethnografische Beschreibung muss also, wie jede Ethnografie, die »spezifischen Formen [der] Annäherung« berücksichtigen (ebd.). Sie lässt daher nur in sehr begrenztem Maße verallgemeinerbare Rückschlüsse zu, ist hochgradig situiert und durch die Positionalität des*der Forschenden, in diesem Fall also meine, geprägt. Für einen reflektierten ethnografischen Forschungsprozess ist es daher entscheidend, die Tatsache der Involviertheit anzuerkennen, offensiv zu thematisieren und bei der Bewertung des erhobenen Materials einzubeziehen (Hockey & Allen-Collinson, 2023). Um dieser Komplikation Rechnung zu tragen, geht die Beschreibung der Ausstellung von einem autoethnografisch gefärbtem Ansatz aus. Autoethnografische Methoden, die historisch als Reaktionen auf die »Writing Culture«-Debatten (Clifford & Marcus, 1986; Marcus & Fischer, 1999) in der Anthropologie der 1980er Jahre ihren Ausgangspunkt nahmen, zielen darauf ab, das ethnografische »Ich« explizit als forschendes und (be)schreibendes Subjekt zu markieren bzw. selbst zum Objekt der Untersuchung zu machen (Ellis, 2004). Auf diese Weise wird der Ausgangspunkt der Analyse transparent gemacht und die getroffenen Aussagen entnaturalisiert sowie räumlich, zeitlich und subjektiv situiert. Es handelt sich somit um einen »epistemological and ontological move« (Butz & Besio, 2009, S. 1663, H.i.O.), in dem nicht nur etablierte Modi der Produktion und Repräsentation ethnografischen Wissens, sondern ebenso der

Status von Subjekt und Objekt innerhalb von Forschungsprozessen grundsätzlich infrage gestellt werden. Wird ein solcher, die eigene Positionalität und Situiertheit fokussierender Forschungsansatz mit einer Methodologie verschränkt, die die sinnliche Komponente kultureller, sozialer und räumlicher Erfahrung ernst nimmt, wird der eigene Körper zum »instrument of research« (Longhurst et al., 2008, S. 211).

Entsprechend war das methodische Vorgehen zudem stark durch Ansätze der »sensory ethnography« inspiriert (Pink, 2015; Vannini, 2023). Diese betrachtet sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung einerseits als Forschungsgegenstand, den sie in der ethnographischen Arbeit beschreibbar zu machen versucht. Vor allem aber werden Wahrnehmung und Erfahrung als methodologische Anhaltspunkte gesetzt, die den Forschenden Zugang zu einer ganzen Reihe von Gegenständen und Feldern bieten. Sinne und sinnliche Wahrnehmung sind so nicht nur Gegenstand, sondern auch Methode der Forschung (Pink, 2015, S. 13). Insbesondere ist einer solchen Perspektive daran gelegen, die körperliche und affektive Situiertheit des Forschungsprozesses in den Vordergrund zu stellen. Die Anthropologin Sarah Pink fasst dies zusammen:

I propose an emplaced ethnography that attends to the question of experience by accounting for the relationships between bodies, minds, and the materiality and sensoriality of the environment. [...] The experiencing, knowing and emplaced body is therefore central to the idea of a sensory ethnography. Ethnographic practice entails our multisensorial embodied engagements with others [...] and with their social, material, discursive and sensory environments. (ebd., S. 28)

Ein durch Impulse der Sensory Ethnography geprägter Methodenmix impliziert also vor allem eine erhöhte Sensibilität und Reflexivität gegenüber den eigenen Sinneserfahrungen sowie denen anderer. Indem diese Vorgehensweise einen besonderen Fokus auf die Ergründung der Beziehung zwischen Subjekten und ihrer Umwelt legt, bietet sie sich in besonderem Maße an, die beschriebenen sinnlichen und relationalen Zusammenhänge von Ausstellungssituationen und -räumen zu erfassen.

Diesen Prämissen folgend nehme ich an vielen Stellen des Textes mein eigenes sensorisches Erleben der Ausstellungssituation im MAS als Ausgangspunkt und verfolge eine Methodologie, »that calls upon the body as a site of scholarly awareness and corporeal literacy« (Spry, 2001, S. 727). Die durch eine solche sinnlich-autoethnografische Perspektive geprägten Textabschnitte situieren mich selbst als Forscher und als Autor dieser Arbeit im Text, platzieren meinen Körper gewissermaßen als Interface zwischen der Ausstellung und ihrer Reflexion. Die subjektive Beschreibung ist damit mehr als nur textästhetische Stilmittel – sie erfüllt eine entschieden (wissens-)politische Funktion. Der Fokus auf das Sensorische impliziert eine kritische Methode, »that challenges the scientific divisions between data, analysis, and

theorizing in favor of attuning to synesthetic, intuitive, and embodied ways of knowing, doing, and being.« (Guzman & Hong, 2022, S. 188) Er macht deutlich, dass die Perspektive des Textes, in den Worten Donna Haraways, nicht die eines »view from above«, einer außerhalb des Beschriebenen stehende Draufsicht ist, sondern vielmehr einem »view from the body« gleicht (Haraway, 1988, S. 589), also eine körperlich wie sozial situierte, politisch voreingenommene und damit zwangsläufig subjektive Perspektive einnimmt.

Dies resoniert auch mit einem Verständnis von Affekt als »prepersonal intensity« (Massumi, 1987, S. X), die sich im Aufeinandertreffen des Körpers mit seiner Umwelt, mit anderen Körpern und Dingen einstellt, als ein Moment der Öffnung und des Unbestimmten, das sich in der sensorischen Erfahrung selbst entfaltet. Vor diesem Hintergrund sollen die in der Arbeit immer wieder auftauchenden autoethnografischen Vignetten als »aesthetic and evocative thick descriptions of personal and interpersonal experience« (Ellis et al., 2011, S. 5) gelesen werden. Sie machen die körperliche und subjektive Situietheit, den Moment der Affizierung im und durch den Ausstellungsraum, explizit und damit als Teil meiner Forschungs- und Schreibtätigkeit transparent. »Auto-ethnography provide[s] a way of capturing the staging of affect at the museum in a deeper and more subtle way than other available methods«, schreibt in diesem Sinne Audrey Reeves (2018, S. 112). Wenn ich im Text also beschreibe, wie ich mich durch das Gebäude des MAS bewege, wie ich mich beim Betrachten einzelner Ausstellungselemente fühle, welche Assoziationen diese in mir auslösen, wie sich in meinem Erleben Objekt, Text und Raum zu einer spezifischen Erfahrung zusammenführen, so ist das ein expliziter Teil der Forschung. Es geht dann nicht primär um die vermeintlich objektive Untersuchung dieser Elemente, um die Provenienz und kunsthistorische Kontextualisierung eines bestimmten Objektes etwa oder um die designtheoretische Analyse der Ausstellungsarchitektur. Im Vordergrund steht vielmehr die sinnliche Dimension dieser Elemente und ihres Zusammenspiels, die durch sie aktivierten Effekte und die durch sie transportierten Narrative, die ich durch mein eigenes Erleben für die Beschreibung zugänglich mache.

Im Nachgang der so konzipierten autoethnografischen Ausstellungsbesuche führte ich ergänzende Interviews mit den beiden Kuratoren der Ausstellung *Freight*, Vincent Boele und Waander Devillé, sowie mit dem Künstler Koen Broes, dessen Videoarbeit »Carriers« (Originaltitel: »Draagers«) eine wichtige Position in der Ausstellung besetzt. Diese Gespräche waren, wie oben für das Hafenmuseum beschrieben, als teilnarrative bzw. semistrukturierte Interviews konzipiert. Ausgehend von offenen Gesprächsaufforderungen versuchte ich, die Hintergründe der Ausstellung, etwa ihre Vorgeschichte, ihre Produktionsbedingungen und ihre konzeptionellen Ansprüche aus Sicht der Kuratoren nachzuvollziehen. Diese Gespräche dienten nicht zuletzt dem Zweck, auch meine zuvor dokumentierten

autoethnografischen Beobachtungen zu überprüfen bzw. in einen weiter gefassten Kontext einzubetten und zu erfahren, in welchem Maße bestimmte Affekte im Ausstellungsraum gezielt von den Ausstellungsmachern hergestellt wurden. Auf diese Weise wird auf die auch von den Humangeograf*innen und Museumswissenschaftler*innen Waterton und Dittmer aufgeworfene Frage reagiert, »how affects might be historicized, engineered, transferred and bodily felt within processes of excessive and cumulative composition – how, in other words, are they produced and why does that process of production matter?« (Waterton & Dittmer, 2014, S. 136, H.i.O.)

Zudem wurden mir im Anschluss an das erste Interview eine Reihe interner Dokumente aus der Ausstellungsplanung von den Kuratoren zur Verfügung gestellt, darunter detaillierte Objektlisten, architektonische Grundrisszeichnungen, Wandabwicklungen sowie mehrere interne Power Point-Präsentationen des Ausstellungskonzeptes, welche Einblicke in dessen Genese erlaubten. Diese Materialien dienten mir vor allem dazu, die während der Ausstellungsbesuche gemachten Beobachtungen in den weiter gefassten Kontext ihrer organisatorischen und konzeptionellen Rahmenbedingungen einzubetten.

Atacama-Wüste: Den Lieferketten folgen

Im Laufe der Forschung wurde deutlich, wie wenig eine an Fragen des Logistischen interessierte Untersuchung auf den Ort des Museums selbst beschränkt werden kann. So zeigte sich im MAS immer dann eine besondere Produktivität logistiktheoretischer Perspektiven, wenn die Bezüge zwischen einem Display zur Kolonisierung des Kongos und den Orten der Kolonisierung selbst infrage standen (siehe Kap. 5.2 und 5.3). Im Hafenmuseum wurde deutlich, dass das Museumsschiff *Peking* als »Leitobjekt der Globalisierung« voller semantischer, symbolischer und materieller Verbindungen nach Chile ist, an den Ort, wo es vor hundert Jahren Salpeter an Bord nahm und nach Hamburg brachte (siehe Kap. 6).

In der letzten Phase meiner Forschung habe ich daher diese Verbindung zwischen Hamburg und Chile ins Zentrum gerückt und bin der einstigen Salpeterroute in die Atacama-Wüste gefolgt. Ich folge damit einem Ansatz, den die Medienhistorikerin Monika Dommann (2023) als »Follow-the-Movement-Heuristik« beschreibt, einem Ansatz also, der »in konkreten Räumen ansetzt und einige der an der Entstehung von logistischen Praktiken beteiligten Akteur:innen, Dinge, Techniken, Wissensbestände und Zeichen in ihrer sozialen Umgebung untersucht« (ebd., S. 213). Während einer zweiwöchigen Reise durch die Wüste folgte ich also den infrastrukturellen Spuren des Salpeterhandels, besuchte ich ehemalige Orte des Abbaus in der Atacama-Wüste und sprach mit Personen, die auf unterschiedliche Weise mit dem Thema in Beziehung stehen. Im Zentrum standen dabei Fragen wie: Welche materiellen Hinterlassenschaften finden sich dort? Wie gehen Akteur*innen mit diesen

um? Wie blicken sie auf das, was in Hamburg mit der *Peking* geschieht? Haben sie Wünsche und Erwartungen an das zukünftige Hafenmuseum?

Den Ausgangspunkt bildete dabei die Stadt Iquique in der Region Tarapacá, die um die vorletzte Jahrhundertwende ein Zentrum des Salpeterhandels war. Nicht nur war sie Firmensitz zahlreicher Salpeterunternehmen, auch ihr Hafen war ein wichtiger Umschlagort, der von Schiffen wie der nun im Hafenmuseum zu besichtigenden *Peking* angelaufen wurde. Ausgehend von dort unternahm ich mehrere Touren in die Wüste u.a. zu den als Freilichtmuseum betriebenen ehemaligen Salpeterwerken Humberstone und Santa Laura, zu der früheren Hafenstadt Pisagua oder an den durch den Hamburger Unternehmer Henry B. Sloman errichteten Sloman-Damm. Meine Eindrücke von architektonischen Ruinen aus der Salpeterzeit, den heutigen urbanen Zentren der Region und aus musealen Einrichtungen wurden in Feldnotizen und Fotografien dokumentiert, welche als Vignetten in diese Arbeit einfließen. Begleitet wurde ich dabei in weiten Teilen von dem Kurator Rodolfo Andaur, der seit vielen Jahren zur Geschichte des Salpeterhandels recherchiert und diese auch in seiner kuratorischen Arbeit thematisiert. Er ist »key informant« (O'Reilly, 2005, S. 91) und ein wichtiger Protagonist dieses Teils der Forschung, welche in dieser Hinsicht auf eine klassischere Weise ethnografisch ist als die in den Museen in Hamburg und Antwerpen, ist sie doch deutlicher noch auf »*sinnliche Unmittelbarkeit* [...], das Drängen auf Wissen ›aus erster Hand‹ und eine möglichst direkte Form der Begegnung« ausgelegt (Breidenstein et al., 2015, S. 35, H.i.O.). Gleichzeitig sind die Beobachtungen aus der Wüste punktueller. Sie sind nicht nur über einen kürzeren Zeitraum hinweg entstanden, sondern auch bewusst unvollständiger als die aus dem Hafenmuseum und dem MAS. Sie sind als ein explorativer Ausblick zu verstehen, als eine Verkomplizierung der Forschung in den Museen, als bewusst spekulatives Aufgreifen und Weiterdenken der dort getroffenen Aussagen. In den hier nur als Schlaglichter aufbereiteten Eindrücken wird erfahrbar, in welcher räumlichen und historischen Komplexität ein Logistisches Museum situiert ist.