

# MUSEUM AKTUELL

Die aktuelle Fachzeitschrift für die deutschsprachige Museumswelt  
B11684 ISSN 1433-3848 Nr. 281 2022

Anzeige



## Neues Zentrum für Digitalität

TECHNOSEUM Mannheim

**Heftschwerpunkt: Vom Tarnen und Täuschen**

- 4-8 **Nachrichten aus der Museumswelt**
- 8 **Literatur**
- 8-9 **Namen**
- 41 **AutorInnen dieser Ausgabe | Impressum**
- 42-43 **Wichtige Ausstellungen**

## Kulturpolitik

- 10-16 **Michael Stanic**  
Nur Mut: Es gibt Chancen  
für ein Augsburgs Römermuseum
- 17-18 **Anette Rein**  
„Schwarze Moderne“ ausgebleicht oder Weiße  
Moderne eingeschwärzt? Zur Ausstellung  
„Schwarze Moderne. Afrika und die Avantgarde“  
im Picasso Museum Münster
- 19 **Martin Schellenberg**  
Der Markt für internationale Kunstlogistik  
zwischen Monopol und Wettbewerb.  
Ein Kommentar zum Vergaberecht

## Konservieren-Restaurieren

- 20-24 **Arnold Truyen; Julie Fassbender**  
Die Ebenen der Vergangenheit.  
Zur Freilegung der ursprünglichen Polychromie  
des Gekreuzigten von Jan van Steffeswert
- 25-34 **Paul-Bernhard Eipper**  
Vom Tarnen und Täuschen: Verstecktes Holz

## Zum Leipziger Bildersturm

- 34-38 **Leserbriefe**
- 38-40 **Christian Müller-Straten**  
Ein als Kunstaktion getarnter parteilicher Über-  
griff. Zum Verspielen musealer Glaubwürdigkeit

## Zum Titelbild

Durch die Übernahme des SWR Studio- und Bürogebäudes, das zum architektonischen Ensemble des TECHNOSEUM gehört, hat das Museum die Möglichkeit, sich für die Zukunft neu zu erfinden. Die vierte industrielle Revolution wird ganzheitlich im Museumskonzept verankert, und die Themenkomplexe Digitalität und Medienkompetenz werden innovativ und publikumsnah in einem „Zentrum digitaler Wandel“ aufgestellt. Dadurch baut das TECHNOSEUM sein Potential über Baden-Württemberg und die Metropolregion Rhein-Neckar hinaus bundesweit aus. Wichtiger Bestandteil ist dabei die Kooperation mit anderen Museen, Wissenschafts- und Forschungspartnern, Landesmedienanstalten und Unternehmen.

Die Eröffnung ist für 2026 geplant.  
**TECHNOSEUM – Landesmuseum  
für Technik und Arbeit in Mannheim  
Museumsstraße 1, 68165 Mannheim  
T. +49 621 4298-9**

Anzeige



**Petra Deschler:**  
**Der Hofnarr Joseph Fröhlich, 1990er Jahre. (Original, 19. Jh., im Oberamergau Museum). Privatbesitz. Foto: AS**

Noch um die Mitte des 19. Jh. lebten am Hof des Herzogs Friedrich Paul Wilhelm von Württemberg im Mergentheimer Schloß Afrikaner, Indianer, Mexikaner. Mit der Entdeckung ferner Länder füllten sich seit dem 16. Jh. die fürstlichen Wunderkammern in Europa mit artifizialen und natürlichen „Sonderbarkeiten“. Zusammen mit dem Wundersamen aus dem eigenen Land bildeten diese Dinge ein Abbild des real greifbaren Wissens, erregten Ehrfurcht und Staunen. Da durften denn auch die Bewohner fernster Länder, dazu groß- und kleinwüchsige Menschen, nicht fehlen. An mehreren Residenzen waren sie zugegen, Gemälde von Moritzburg oder Schloß Ambras zeigen sie in edler Gewandung. Der Hofnarr Joseph Fröhlich schaffte es über eine Kaendler-Figur zur holzgeschnitzten Nachbildung in das Oberamergau Museum und wird bis heute weiter reproduziert. In den großformatigen Ölgemälden von kostbar gekleideten schwarzen Hofbediensteten bei August dem Starken zeigt sich freigeistige Liberalität und Hochachtung gegenüber Menschen, welche Hautfarbe auch immer sie haben. Sie waren ein bildwürdiges Thema, und den schwarzen Musikanten am Preußischen Hof war im Zentrum sogar eine Straße gewidmet, an die man nach der Umbenennung nun nicht mehr erinnert wird. Ob das alles als „rassistischer Kolonialismus“ definiert werden muß, ist eher fragwürdig. Bis weit ins 19. Jh. zeichnet sich die Auffassung ab, daß es eine Welt gibt, in der die verschiedensten Völker unterschiedlicher Hautfarbe mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen leben. Eine Sicht auf die Welt, die im Neuen Testament, etwa in der Bergpredigt oder in der im Mittelalter weiter ausgeschmückten Geschichte von den Hl. Drei Königen zum Ausdruck kommt. Erst die nationalen Kolonialismen – keineswegs nur jene Europas – veränderten diese Gleichheitsbotschaft.

Jede Ausstellung, die inklusiv und enzyklopädisch das ganze diverse Bild zeigt, nicht nur ein einseitiges, verzerrtes, täuschendes Bild der Realität, macht neugierig und ist Anlaß zur Freude. Die Dekolonisierung in unseren Museen und Köpfen ist absolut notwendig, doch fehlt den BesucherInnen oft nur das historische Hintergrundwissen – und nicht das kritische Bewußtsein.

Adelheid Straten

Anette Rein

## „Schwarze Moderne“ ausgebleicht oder Weiße Moderne eingeschwärzt?

### Zur Ausstellung „Schwarze Moderne. Afrika und die Avantgarde“ im Picasso Museum Münster

Über 80 Werke zeigte das Kunstmuseum von Ende Januar bis Ende April auf zwei Etagen in fünf Räumen. Die Vielfalt der Objekte war beeindruckend. Die Zeitspanne umfaßte Sammlungen „aus kolonialen Kontexten“ bis hin zu einem Werk von 2011. Der Begriff „Afrika“ subsummierte drei Regionen mit sieben Ländern aus West- und Zentralafrika mit 26 Objekten verschiedener ethnischer Gruppen. Als zeitgenössische Künstler waren die beiden kongolesischen Maler Chéri Samba (sechs Gemälde, 1997-2003) und Maître Syms (2000) sowie aus Ostafrika (Mosambik) Gonçalves Mabunda mit einer Maske aus Waffenschrott (2011) vertreten. Hinzu kamen von der europäischen Seite 34 Werke von Pablo Picasso (1908-1955), zwei (1918, 1926) von Man Ray und drei Werke (1924) von Hanna Höch, zehn Radierungen (1943-1947) von Henri Matisse sowie ein Wandteppich (Atelier Tagard, 1923/1962) von Fernand Léger, ein Foto (1966) von Tony Saulnier und eine Fotomontage (1966) von Lajos Kassák. Vom afro-amerikanischen Künstler John Emonds wurden drei Fotografien von 2018/19 gezeigt. Darüber hinaus wurden unkommentierte Ausschnitte des Films „Les Statues meurent aussi“ von Chris Marker/Alain Resnais von 1953, ein Ausschnitt der Rekonstruktion der Uraufführung der „Erschaffung der Welt“ von 1923 (2010 in Athen) sowie ein ethnografisches anonymes Foto einer „Malinke-Frau“ (1906) und ein Lautgedicht von Hugo Ball (Karawane 1917) gezeigt. Hauptleihgeber der ethnographischen Objekte waren zwei Privatsammler<sup>1</sup>; Werke aus der Sammlung des Picasso Museums wurden durch Leihgaben von Museen aus Paris, New York, Genf, Budapest, Berlin, Düsseldorf und Essen ergänzt.<sup>2</sup>

Acht lange Raumtexte erläuterten einleitend die Inspirationsquelle Afrika für die KünstlerInnen, verschiedenen Kunstrichtungen der Klassischen Moderne, Dadaismus<sup>3</sup>, Surrealismus und Ethnologie sowie das postmoderne Konzept des „Black Atlantics“ von Paul Gilroy (1993). Einzelne Kurztexte aus kunsthistorischer Perspektive zu rituellen Kontexten und Objekten ethnischer Gruppen fielen mir auf. Zu den indigenen Werken waren der Name einer ethnischen Gruppe, die Objektzuordnung mit indigener Bezeichnung, das Material und der Leihgeber (z.B. Privatsammlung, Museum etc.) angegeben. Beispielhaft waren auf einigen Schildchen einer Privatsammlung Stationen der Provenienz benannt.<sup>4</sup> Namen von indigenen Künstlern oder eine historische Einordnung mit Jahreszahlen (Herstellung, Erwerb) fehlten – nach dem Motto: „Ein Stamm – ein Stil“.<sup>5</sup> Insofern blieb Objekten indigener Herkunft der Status als passive Ideenlieferanten, ohne Wertschätzung einer individuellen Kreativität, charakterisiert durch eine zeitlose, unveränderliche kollektive Ästhetik – auserwählt zur Inspiration westlicher KünstlerInnen – durchgängig erhalten.<sup>6</sup>

„Durch den Umgang mit afrikanischen Gegenständen hat sich im Laufe der Zeit ein Kunstgenre namens ‚Afrikanische Kunst‘ herausgebildet. Dieses Genre ist das Ergebnis einer kulturellen Aneignung afrikanischer Dinge in westlichen Gesellschaften“<sup>7</sup> vor dem Hintergrund des Kolonialismus. Pha-

sen eines gelungenen Aneignungsprozesses wurden in der Ausstellung auf zwei Ebenen deutlich: keine der Masken oder Skulpturen, die z.B. den Werken Picassos gegenübergestellt wurden, hatte Picasso tatsächlich als Vorlage zu seinem Werk benutzt. Ihr Auftauchen in der Ausstellung war Ausdruck der künstlerischen Freiheit des Kurators.<sup>8</sup> Außerdem hätte eine korrekte Gegenüberstellung des afrikanischen Originals mit dem europäischen auch keine Rolle gespielt, da Picasso nie kopierte, sondern sich auf dem Weg der Entwicklung seines eigenen künstlerischen Stils von den ihm fremden Formen nur formalästhetisch inspirieren ließ. Dies führte 1907-1909 zu seiner sog. afrikanischen Phase.<sup>9</sup>

„Der afrikanische Künstler“ hinter dem Werk oder der kulturelle Kontext eines Objekts blieben jedoch ohne Interesse für die europäische Künstleravantgarde zu Beginn des 20. Jh.<sup>10</sup> Die Masken und Figuren aus den Kolonien wurden erst durch Künstler, Händler und Sammlern auf dem europäischen Markt als Kunst anerkannt, während sie vor ihrer „Entdeckung“ „nur als exotische Kuriositäten oder ethnografisches Studienmaterial in europäischen Völkerkundemuseen gelandet waren.“<sup>11</sup> „Die Sonderstellung der Skulptur als ‚die‘ afrikanische Kunstform schlechthin ist nur ein artifizielles Konstrukt der Sammlerpraktiken des 19. Jh. in Verbindung mit Unwissenheit und rückwärts gewandter Nostalgie der nach Kunst gierenden Barbaren aus der westlichen Welt.“<sup>12</sup>

Das bis heute immer noch weit verbreitete geographisch trennende Verständnis von aus „Afrika“ kommenden Kunstwerken, die europäische KünstlerInnen nachhaltig beeinflussten, zog sich in Münster durch die ganze Präsentation. Wie der Kurator Alexander Gaude betonte, seien die „Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts wie beispielsweise der Kubismus ... ohne den Einfluß indigener afrikanischer Kunst nicht denkbar“<sup>13</sup> gewesen. Abweichend von vergangenen Ausstellungen wie „Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art“ mit ihrer „rein formalistischen Perspektive“ oder, wie in jüngster Zeit geschehen, ihrer „reinen postcolonial studies-Perspektive“<sup>14</sup> sollte die historische Konstellation laut Gaude „durch einen dritten Weg dem Besucher erfahrbar gemacht werden: Zeitgenössische schwarze Künstler geben ihre Sichtweise auf



**Chéri Samba: Quel avenir pour notre art? (1/3), 1997, Öl/Lwd., 133 x 196,5 x 4 cm  
Collection Jean Pigozzi, Genf. Foto: R. Zapf**



diese komplexe historische Konstellation, auf das Verhältnis zwischen indigener afrikanischer Kunst und der Rezeption durch die Klassische Moderne ... Die ‚Schwarze Moderne‘ repräsentiert einen komplexen visuellen Diskurs, der aus dem Dialog zwischen der Rezeption der indigenen afrikanischen Kunst durch die Klassische Moderne und der Reflexion über dieses Verhältnis aus der Perspektive zeitgenössischer schwarzer Künstler entspringt.“<sup>15</sup>

In der Ausstellung wurde eine Kommentierung der Klassischen Moderne Europas und deren problematischer Umgang mit indigenen Kunstwerken erst durch die Werke von Chéri Samba ermöglicht. Samba richtet sich in seinen Bildern mit seinen eingebauten Texten direkt an den/die BetrachterIn. Im Gegensatz zu Picasso, der die afrikanischen Regionen seiner Inspirationen nie selbst besuchte, ist Samba seit 1982 international unterwegs und kommentiert mit seinen Werken aus seiner Sicht Probleme der Welt. Nach dem Ethnologen Wolfgang Bender repräsentiert der international anerkannte kongolesische Maler Samba mit seinem Lebensweg und seinem Schaffen die Afrikanische Moderne.<sup>16</sup> Die Moderne ist keine rein europäische Schöpfung, sondern stark verflochten mit Diskursen und Prozessen aus dem Rest der Welt. „Auch in Asien, Lateinamerika oder Afrika sind parallel zur westlichen ‚Moderne‘ vielfältige Neben- und Gegenbewegungen entstanden ... Gerade die Kunst von 1900-1945, die sogenannte ‚Klassische Moderne‘, wäre ohne den globalen Austausch nicht möglich gewesen. Neue Denkansätze vermeiden daher einseitige Zuschreibungen wie Vorbild und Nachahmung und lenken den Blick stattdessen auf ein offeneres, hybrides Kultur-Verständnis“.<sup>17</sup> Dieses geht weit hinaus über ein scheinbar zeit- und geschichtsloses „Afrika“, von indigenen Objekten „aus kolonialen Kontexten“ und wäre dem Titel „Schwarze Moderne. Afrika und die Avantgarde“ gerechter geworden. Der jahrhundertelange direkte Einfluß Europas auf die indigene Kunst Afrikas wurde nur in einem kurzen Wandtext zu einer Maske der Fang (Gabun, Zentralafrika) erwähnt.<sup>18</sup> Auftragsarbeiten für Kolonialbeamte, aber auch die „gesellschaftlichen Umwälzungen der frühen Kolonialzeit [wirkten] sich auf die lokalen Verbände aus, von denen Kunstwerke in Auftrag gegeben wurden.“<sup>19</sup> Auch diese Künstler lebten in einer Welt des Umbruchs, und sie reagierten auf diese Umwälzungen weltweit mit einem künstlerischen Feedback. Die Einbeziehung von EthnologInnen zum Ausstellungsthema hätte die wechselseitige Einflußnahme im jeweiligen historischen gesellschaftlichen Umfeld kontextualisieren und erschließen können.

Für kritische Hinweise zum Text<sup>20</sup> danke ich Dina Draeger. Alle Webseiten besucht vom 10. bis 16. Mai 2022.

## Anmerkungen

- 1 Nur der Privatsammler Kuhnert wurde namentlich genannt.
- 2 Presstext zur Ausstellung
- 3 s. dazu den umfassenden Katalog „dada Afrika“, 2016, hg. von Burmester et al. 2016
- 4 Slg. Kuhnert
- 5 William Buller Fagg (1965) zitiert in Malefakis 2009, S. 117
- 6 „Dass man oft über die Person und die Rolle eines afrikanischen Künstlers nichts weiß, hat sich jedoch – bis auf wenige Ausnahmen – nicht als logische Konsequenz in Vitrintexten und Bildunterschriften wie ‚Künstler unbekannt‘ oder ‚Anonymus‘ niedergeschlagen.“ (Malefakis 2009, S. 119). Im weiteren Text bezeichne ich Objekte ethnischer Gruppen aus historischen Sammlungskontexten weiterhin als „indigene Objekte / Kunstwerke“ im Unterschied zu Werken namentlich bekannter Künstler.
- 7 Malefakis 2009, S. 112
- 8 Interview Markus Müller

- 9 Stein 2008 [https://www.journal-ethnologie.de/Aktuelle\\_Themen/Aktuelle\\_Themen\\_2008/Afrika\\_und\\_Picasso/index.html](https://www.journal-ethnologie.de/Aktuelle_Themen/Aktuelle_Themen_2008/Afrika_und_Picasso/index.html)
- 10 Auf die umgekehrte „Aneignung“ Picassos durch zahlreiche zeitgenössische afrikanische KünstlerInnen – die sich ebenso stark zum Beispiel vom europäischen Expressionismus oder Surrealismus inspirieren lassen – und dadurch eine weitere Verflechtung zwischen Afrika und Picasso darstellen, wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen (s. a. Stein 2008).
- 11 Seibold-Bultmann 2018
- 12 Picton 2004, S. 54
- 13 eMail vom 14.4.2022
- 14 ebd.
- 15 ebd.
- 16 Bender 2009, S. 12; s.a. <https://artinwords.de/picasso-war-ein-afrikaner/>
- 17 Jäger 2021, S. 70f
- 18 Die Ekekek-Maske wurde von „Ngil-Bünden [eingesetzt], die bei der Regelung sozialer Konflikte zum Aufspüren von vermeintlicher Hexerei“ auftraten. „Aufgrund der zahlreichen Ermordungen bei diesen Zeremonien wurden die Ngil-Bünde von der französischen und den deutschen Kolonialmächten um 1920 verboten. Mit der zunehmenden Festigung der kolonialen Kontrolle nahm das stilistische Nachfolgemodell, die Bikeghe-Maske, zunehmend karikaturhafte [Züge?] an. Dabei wurden z.B. Gesichtsmarkmalen von Europäern nachgeahmt“ (Saaltex Ekekek-Maske [Fang]). Die deutsche Kolonialzeit endete allerdings mit dem Vertrag von Versailles am 18. 8. 1919.
- 19 Visonà 2014, S. 217: „Die Mitglieder dieser Verbände wurden zum Militär eingezogen und für den Straßenbau requiriert, sie konvertierten zum Christentum oder zum Islam; manch alte Praktiken wurden aufgegeben und neue eingeführt.“ s.a. Eisenhofer 2008
- 20 Textquellen sind ein Interview mit dem Direktor des Museums, Prof. Dr. Markus Müller am 28.3.2022, eMails mit Alexander Gaude M.A. sowie Presstext, Flyer, Fotos und Texte der Ausstellung. <https://kunstmuseum-picasso-muenster.de/home/>

## Literatur

- Bender, Wolfgang: Der Weltkünstler aus dem Kongo. In: afrikapost. de 4, 2009, S. 12-15. [https://www.uni-hildesheim.de/media/worldmusic/archiv/afrika\\_post\\_09-4\\_S12-15.pdf](https://www.uni-hildesheim.de/media/worldmusic/archiv/afrika_post_09-4_S12-15.pdf)
- Eisenhofer, Stefan: Die „tyrannische Macht der Tradition“? Afrikanische Bildhauer und westliche Blicke. In: Weiter als der Horizont. Kunst der Welt. Hg. von Claudius Müller. München 2008, S. 27-59
- Jäger, Joachim: Wofür steht die Moderne? In: Die Kunst der Gesellschaft 1900-1945. Sammlung der Nationalgalerie. Hg. von Dieter Scholz et al. Berlin 2021, S. 70f
- Malefakis, Alexis: Fremde Dinge: Die Rezeption Afrikanischer Kunst als kulturelle Aneignung. In: Münchner Beiträge zur Völkerkunde (Jb. des Staatl. Museums für Völkerkunde München ; 13) 2009, S. 111-134
- Matzner, Alexandra: Picasso war ein Afrikaner! Afrikanische Kunst und Primitivismus in der Moderne In: In: Art in words, 21.9.2016. <https://artinwords.de/picasso-war-ein-afrikaner/>
- Picton, John: Made in Africa. In: Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents. Hg. von museum kunst palast. Düsseldorf 2004, S. 53-63
- Seibold-Bultmann, Ursula: Wie die afrikanische Kunst die Moderne durchdrang. In: NZ, 26.4.2018. <https://www.nzz.ch/feuilleton/out-of-africa-ld.1360610>
- Stein, Sebastian: Afrika und Picasso. Kunst und „globale“ Ästhetik. In: journal-ethnologie.de 2008. [https://www.journal-ethnologie.de/Aktuelle\\_Themen/Aktuelle\\_Themen\\_2008/Afrika\\_und\\_Picasso/index.html](https://www.journal-ethnologie.de/Aktuelle_Themen/Aktuelle_Themen_2008/Afrika_und_Picasso/index.html)
- Visonà, Monica Blackmun: Moderne und zeitgenössische Künstler aus der Elfenbeinküste. In: Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste. Hg. von Eberhard Fischer; Lorenz Homberger, Zürich 2014, S. 217-232
- Wentinck, Charles: Moderne und primitive Kunst. Freiburg u.a.O. 1975

- Janis, K.: Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis. Bern u.a.O. 2005
- Koller, M.: „Freilegung“ gefasster Skulpturen in Österreich als Problem für Kunsthistoriker und Restauratoren. In: Restauratorenblätter, 26, 2007, S. 29-39
- Koller, M.: Patina, Alterswert und Schmutz. In: Restauo, 2, 2013, S. 23-26
- Mercier, E.; De Boodt, R.; Kairis, P.-Y. (Ed.): Flesh, Gold and Wood. The Saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16<sup>th</sup> century. Proceedings of the Conference Held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 22-24 October 2015. Scientia Artis (SCAR) 18, IRPA/KIK Brüssel 2021
- Ortner, E.: Die Retusche von Tafel- und Leinwandgemälden. Diskussion zur Methodik. München 2003
- Runeberg, U.: Hartfaserplatten als Bildträger, Konstruktions- und Restaurierungsmaterial. Historische, materialimmanente und ästhetische Aspekte eines Holzwerkstoffs in der Kunst. In: Eipper, P.-B. (Hg.): Handbuch der Oberflächenreinigung. 7. stark erweiterte u. aktualisierte Aufl., eBook, München 2021, Bd. III, S. 410-450
- Scott, D. A.: Conservation and authenticity: Interactions and enquiries. In: Studies in Conservation, 5. London 2015, S. 291-305
- Spiegl, A.: Das Erhalten von kulturellem Erbe ... ist eine Form es zu verändern“ Konservierung und Restaurierung als künstlerisch-wissenschaftliche Disziplin. In: Restauratorenblätter, 30, 2012, S. 29-32
- Speckhardt, M.: Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen. Technologie, Quellen, Bedeutung. (Studien zur internationalen Architektur- u. Kunstgeschichte ; 112). Petersberg 2014
- Suida, W.: Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz. Augsburg; Wien 1923
- Tångeberg, P.: Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik. München 1989
- Taubert, J.: Farbige Skulpturen. Bedeutung Fassung Restaurierung. München 1978

## Leserbriefe

Zu den Beiträgen **Anette Rein: Vom Gegenstand des Respekts zur Ruine. Die beauftragte Zerstörung eines museumsrelevanten Denkmals.** in MUSEUM AKTUELL, 279+280, S. 9-12 sowie **Anette Rein: From object of respect to debris. The commissioned demolition of a monument relevant to museum history, S. 5-11** sowie **Christian Müller-Straten: Heroes and Jacobines: How to correctly distance yourself from male predecessors? The ordered destruction of the Leipzig monument for Karl Weule violates German laws and global preservation norms.** In: EXPOTIME!, April 2022, S. 12-21

Anette Rein hat einen gut recherchierten Artikel geschrieben, der die Einschätzung der Leipziger Aktion aus der Distanz erleichtert. Stellungnahmen der für das Museum und die dortigen Sammlungen zuständigen Behörden wären m.E. hilfreich, weil sich andere Museen auf Rahmenbedingungen neuer Ausdrucksformen öffentlichkeitswirksamer Aufmerksamkeit und akzeptierter Grenzerweiterungen einstellen müssen. Ethische, rechtliche und politische Positionen sollten in diesem Zusammenhang noch deutlicher herausgearbeitet werden. Unabhängig vom aktuellen Fall ist für mich persönlich das Thema Gewalt gegen Sachen eine Grundsatzfrage, egal, ob es sich in Leipzig um ein Denkmal geschütztes Objekt handelt oder nicht. Aus Studienzeiten bin ich geprägt von einer in den frühen 1970er Jahren vergleichbar geführten intensiven Diskussion um Gewalt gegen Sachen, die seinerzeit ebenfalls mit dem Ziel um öffentliche Aufmerksamkeit (Protest gegen den Vietnam Krieg) ausgetragen wurde. Wir wissen von damals, daß bei vielen AktivistInnen infolge der hohen für sich in Anspruch genommenen Moral die roten Linien immer weiter verschoben wurden und aus Gewalt gegen Sachen mehr wurde, weil Gewaltanwendung breitere Akzeptanz gewann und ihr nicht von Anfang an widersprochen wurde. Vergleichbare Entwicklungen hat es auch später gegeben, sie sind auch heute in unterschiedlichen Milieus präsent. Ich bin ein großer Anhänger innovativen Denkens und Ausprobierens im Museumsbereich und habe das in meiner eigenen Museumsarbeit auch vielfältig forciert: u.a. kuratierte ich bereits 1998, zusammen mit Dr. Christoph Lind, die erste große moderne historische und multiperspektivisch konzipierte Kolonialismus-Ausstellung im Deutschen Historischen Museum. „Mutig, mutig“ hieß es damals. Museen müssen innovativ sein, um letztlich durch ihre Arbeit gesellschaftliche Prozesse maßgeblich positiv mitzugestalten. Die aktuellen vielfältigen, nunmehr auch stärker öffentlich wahrgenommenen Diskussionen und Aktivitäten um die Dekolonisation im Museumsbereich sind für die Einrichtungen selbst, aber auch gesamtgesellschaftlich bei uns und in den ehemaligen Kolonialräumen sehr wichtig. Daher begrüße ich viele der neuen Herangehensweisen unserer Museen. Fortschritte im Sinne von Dekolonisation bei den Sammlungen, im Denken und in der kulturellen Bildungsarbeit sind erforderlich und werden möglich, wenn der Diskurs von Respekt vor unterschiedlichen Ansichten sowie von gewaltfreien Umgangsformen geprägt bleibt. Grüße

**Dr. Hans-Martin Hinz, Geschichtswissenschaftler, Präsident des deutschen Nationalkomitees von ICOM (1999–2004), ICOM Präsident 2010-2016**

Vielen Dank für den ebenso sachlichen wie sachkundigen, sorgsam recherchierten Beitrag von Anette Rein über die Zerstörung des Sockels der Weule-Büste im Leipziger



### Michael Singer

**Assanierungsgesellschaft**

Holzschutz - Schädlingsbekämpfung - Gebäudereinigung



**Ihre Profis für:**

- Schädlingsbekämpfung aller Art
- Heißluftbehandlungen
- Raumbegasungen von Kirchen und Inventar mit toxischen Gasen
- Schwammsanierungen
- Anoxiabelandlungen von Kunst- & Kulturgütern
- Holzschutz
- Taubenabwehr
- Schädlingsmonitoring

**Kontaktieren Sie uns!**

1120 Wien, Bonygasse 20    office@holzschutz.at  
 Telefon: 01/ 812 11 47 - 0    www.holzschutz.at

GRASSI Museum für Völkerkunde und der dort jetzt vorzufindenden Aufforderung zur Beschädigung von Museumsvitrinen.

Die vielleicht aus postkolonialem Furor, vielleicht einfach aus Daffke mit Bundesmitteln geförderte Aktion ist ein Angriff auf alle museumsethischen Prinzipien und sollte nicht mit Achselzucken hingenommen werden.

Der internationale Museumsverband ICOM hat 1984 Ethische Richtlinien für Museen publiziert, die inzwischen zweimal ergänzt und erweitert wurden. Die Verwischung der Grenzen zwischen professioneller Museumsarbeit und kabarettistischer Fiktion widerspricht jeder Zeile dieser Richtlinien, die, um nur die beiden letzten der acht Punkte der Richtlinien aufzugreifen, von Museen die Bindung an Recht und Gesetz verlangen sowie professionelles Verhalten, wie z.B. akademische und wissenschaftliche Verantwortung.

Der eigenartige PR-Gag zur neuen Aufstellung der Sammlungen in Leipzig beschädigt die Glaubwürdigkeit von Museen, es bedarf dazu einer Diskussion in der Museumsöffentlichkeit. Ob der Vorgang justiziabel ist, könnte vielleicht geklärt werden, wenn jemand, der dabei war, Anzeige erstatten könnte.

Gerade weil es um Museumsethik geht, sollte sich ICOM Deutschland (und natürlich auch der Deutsche Museumsbund) zu der Angelegenheit äußern. Leider muß ein von ICOM Deutschland – Präsidentin Beate Reifenscheid und Vizepräsident Markus Walz, der unter dem Titel „Auftragskunst“ die richtigen Fragen zur Vereinbarkeit der Leipziger Vorgänge mit museumsethischen und rechtlichen Prinzipien benennt, derzeit noch als Bückware aus den sozialen Medien gefischt werden und ist nicht auf der ICOM-D-Website verfügbar (<https://icom-deutschland.de/nachrichten/478-text-auftragskunst.html>).

Während in der Ukraine Bomben und Granaten auf das Kulturerbe fallen, übt ein deutsches Museum Selbstdemontage bei dem Versuch, seine Geschichte umzuschreiben, das wirkt schon sehr schräg.

Freundliche Grüße

**Dr. Klaus Weschenfelder, Coburg, Museumsdirektor a. D., Präsident von ICOM Deutschland 2009-2013**

Ich bin Ethnologe, nicht auf Museen spezialisiert, aber ein begeisterter Besucher ethnologischer Dauer- und Sonderausstellungen und auch vieler anderer Museen ... und ich lese immer gerne in Ihrem anregenden MUSEUM AKTUELL. Die Einweihungsfeier im Leipziger GRASSI bemühte die Besteigung des Kilimandscharo für eine postkolonialistische Kunstaktion. Anette Rein zeigt in diesem sachlichen und sehr gut recherchierten Artikel – um im Bild der Berge zu bleiben – nur eine Spitze des Eisbergs der gegenwärtigen Fixierung ethnologischer Öffentlichkeitsarbeit auf Dekolonialisierung. Ethnologische Museen sollten ein Forum sein, das Wissen kritisch befragt, Pluralität zuläßt und zur kontroversen Diskussion einlädt. Ja, aber ein ethnologisches Museum sollte am Objekt informieren und aus seinen Objekten heraus erzählen. In Leipzig und auch im RJM in Köln aber werden die Objekte reduziert auf Stichwortgeber für postkolonialistische Moralpredigten. Wir erleben Show statt Sachlichkeit, Fachlichkeit und seriöse Kuratierung. Information gerät zur Nebensache. Die angepeilten Adressaten scheinen nicht interessierte Laien zu sein, sondern die Massenmedien ... oder die eigenen Kollegen. Kein Wunder, wenn die führenden Akteure starke politische und persönliche Motive haben, aber wenig fachethnologische Expertise. Es ist gut, daß ethnologische Museen das Thema Kolonialismus nicht mehr los werden. Die durchgreifende Politisierung aber ist tödlich: für die Museen und auch für die Ethnologie als Fach. Die Ethnologie kommt dabei unter die Räder, wie schon teilweise im Humboldt Forum. Wenn die Ausstellungspraxis in ethnologischen Museen auf Kolonialkritik reduziert wird, bedeutet das eine Verarmung,

die allen Sonntagsreden von Vielfalt Hohn spricht. An den Details in Reins Aufsatz wird die ganze Absurdität der Dekolonialisierungsfixierung klar. Über die mißratene Kunstaktion könnte man noch herzlich lachen. Wem aber die fachwissenschaftliche Basis und die Objekte unserer Museen am Herzen liegen, bleibt das Lachen im Halse stecken. Fazit: Die Aktion ist ein Symptom für ein institutionelles Desaster.

**Christoph Antweiler, Ethnologe, Institut für Orient- und Asienwissenschaft, Abt. Südostasienwissenschaft, Universität Bonn**

Der Artikel von Anette Rein ist ausgezeichnet recherchiert. Aus konservatorisch-restauratorischer Sicht möchte ich mich auch ganz deutlich vom Aufruf zur Gewalt gegen Vitrinen ethnologischer Museen im ethnologischen Grassimuseum Leipzig distanzieren. Einer m.E. infantilen unreflektierten Aktion von selbsternannten, sich aktivistisch gebärdenden „Künstlern“, die mit demagogischer Haudrauf-Diktion und Halbwissen Werte zerstören, muß Einhalt geboten werden. Gewalt gegen Kunst kann nie eine Lösung sein, die Kunstgeschichte ist voll von solchen kleingeistigen Aktionen. Anstatt überlegt einen Diskurs zu führen, wird Sachbeschädigung mit dümmlichen propagandistischen Floskeln untermauert und ein pseudolinkes Pamphlet inklusive Spendenaufruf herausgekotzt. Ich empfinde diese schamlose Sorglosigkeit dem eigenen Denken gegenüber, wie es sich in diesem Aufruf äußert, als unserer Zeit unwürdig.

Die Menschheit feiert sich seit jeher mit ihren kreativen, kunsthandwerklichen Errungenschaften im Museum: Bestaunenswert Schönes wird gepflegt und gezeigt. Licht und Schatten sind immer beieinander. Wenn auch der Grat zwischen Kunst, ideologisch mißbrauchter Kunst und fehlgeleiteter Kunst oftmals gering ist, so sollte das der Anlaß sein, diese Schiefelage zu diskutieren (ähnlich wie es jetzt in Wien im Umfeld des Lueger-Denkmal geschiebt), aber eben nicht gewaltverherrlichend. Schiller hat schon recht: „Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben. Sie sinkt mit euch, mit Euch wird sie sich heben!“ Es sollte uns immer zum Besseren hin bewegen, lernfähig sollten wir uns dorthin auf machen, nach kritischer, faktenbasierter Analyse agierend, aber nicht kurzzeitig verurteilend zerstören. Vor allem jetzt, wo auf unsägliche Art nicht weit von uns weit mehr als nur „Kunst“ zerstört wird.

Ethnologisch betrachtet wurde Außereuropäisches gerne als exotisch betrachtet, das Interesse an anderen Lebenswelten und -realitäten war – wie wir das von den frühen Kunstkammern kennen – ganz selbstverständlich klar. Schon durch geringe Reisemöglichkeiten in den früheren Jahrhunderten bedingt, war der überheblich eurozentristische Standpunkt Ursache der Verschleppung (nicht nur) von Kulturgütern, zeugt aber auch von der Auseinandersetzung mit als „fremd“ Empfundene. Dabei wurde oft Schreckliches angerichtet, aber auch Hervorragendes hervorgebracht. Puccinis Butterfly, Noldes Südseebilder: wir wären alle ärmer ohne die „exotische Inspiriertheit“ solcher Werke, weshalb sie nur zu verdammten oder abzuwerten, wenig angebracht ist. Jeder Mensch transportiert mehr oder minder Gefährliches in seinen Gedanken, führt für die Öffentlichkeit Unangebrachtes in den Tiefen seiner Meinungen, Anschauungen und Überzeugungen mit sich. Damit sollte man sich selbstkritisch und produktiv auseinandersetzen! Keine Lösung ist es, sich schlagwortartig wie infantil, nach ganz persönlich vorhandenem Wissensstand und daraus gezimmertem Gusto, wie religiöse Eiferer an der so selbstgerecht beleuchteten Kunst auf Kosten der Allgemeinheit auszutoben.

**Dipl.-Rest. (FH) Paul-Bernhard Eipper, Leiter Restaurierung Universalmuseum Joanneum, Graz**

Als langjährige Mitarbeiterin des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, heute im Verbund der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, danke ich Ihnen für die zeitnahe Redaktion mit eigener Stellungnahme und die Veröffentlichung des couragierten und diffizil recherchierten Berichts von Anette Rein über die selbstzerstörerische Barbarei im Leipziger Grassi-Museum, die im Auftrag und mit ignoranter Duldung der staatlichen Museumsleitung geschehen ist. Frau Dr. Rein war als Einzige in der kenntnisreichen Lage, die seit Jahren laufende Demolierung der Völkerkundemuseen in Leipzig und Dresden mit Ihrer Unterstützung öffentlich zu machen; die Mitarbeiter hatten sich den zentralen Kunstprojekten der SKD als Dienstleister zu unterwerfen. So waren es in den letzten Jahren vorwiegend Kunststudierende aus Leipzig, die die historischen Ausstellungsräume als ihre Spielwiese für kritische Veranstaltungen der alten, „verstaubten“ ethnographischen Ausstellungen wie auch für eigene „künstlerische Performances“ nutzen durften. Für die symbolische Zerstörung der wissenschaftlich begründeten Arbeit und Aufgabe des Museums, repräsentiert durch Karl Weule, wurden als Höhepunkt nun Künstler aus anderen Städten eingeladen. Unbelastet von jedem historischen Wissen um das Museum, seine Inhalte und wissenschaftlichen Werte konnten sie sich „künstlerisch“ an der Gedenksäule für den zweiten Gründungsdirektor betätigen und versuchen, das vulkanische Gestein zu zerbröseln, coram publico!

Die brutale Zerstörung der Säule ist zugleich ein heimatgeschichtlicher Frevel. Seit dem 12. Jahrhundert wird das harte, aus großer geologischer Tiefe empor gedrückte vulkanische Gestein – wegen seiner hellroten bis rotbraunen Farbigkeit als „Porphyry“ bezeichnet – als Baugestein für Burgen, Kirchen, im 19. Jahrhundert für Rathäuser (z.B. Altes Rathaus Leipzig) und repräsentative Gebäude (z.B. Grassi-Museum) sowie Denkmäler (z.B. Kyffhäuser-Denkmal) und monumentale Eisenbahn-Brückenanlagen verwendet. Porphyry galt als der „Stein der Sächsischen Könige“ und erhielt den Beinamen „Sächsischer Marmor“. In schwieriger Steinmetzarbeit mußten die Blöcke von oben nach unten aus dem anstehenden Felsen herausgebrochen werden.

Gut oder bedauerlich, daß all das weder den „Kunst-Experten“ noch der gegenwärtigen Museumsleitung bekannt war. So konnte man respekt- und skrupellos handeln. Die Verachtung und Blamage hätte vermieden werden können. Aber auch so kann man mehr Aufmerksamkeit einfordern. Stets werden angestaute Probleme für ein unbeteiligtes Publikum und selbstverliebte Verantwortliche erst auf Schlachtfeldern mit Zerstörung und Vernichtung aller humanen Werte sichtbar.

Mit besten Grüßen

#### **Dr. Lydia Icke-Schwalbe**

Meine erste Reaktion war: Von Hypermoral und Aufmerksamkeitsökonomie getriebene Wohlstandskinder vergreifen sich an unschuldigem Museumsinventar und werden dazu auch noch von einem heuchlerischen Establishment eingeladen, das nichts mehr fürchtet als schlechte Publicity. Bei näherem Hinsehen (<https://www.bastiansistig.com/projects/berge-versetzen>) entpuppt sich der Ansatz des Künstlerkollektivs PARA aber als gewitzt hintergründige Subversion, die mir eine klammheimliche Sympathie entlockt. Das gefährliche an solcher Art Aktionen ist aber, daß Nachahmer sich als Kämpfer für die vermeintlich gute Sache zum Bildersturm aufgefordert fühlen könnten. Das muß verhindert werden!

Mit freundlichen Grüßen

**Klaus Carl, Dipl. Ing. Architekt, Frankfurt a.M.**

In der Zeit, in der ich in Leipzig bei Herrn Streck angestellt war, war Frau Rein schon in den turbulenten Fahrwassern des Frankfurter Museumsbetriebes angekommen. Jedoch erlebte ich wenige Jahre später dann den Umschwung in Leipzig hautnah mit. Die Ethnologie von Herrn Streck war durchaus klassisch zu nennen und orientierte sich an der Aufteilung der Welt in Materielles (Wirtschaftsethnologie), in Beziehungen (Gesellschaftsethnologie) und Ideelles (Religionsethnologie). Hinzu kamen regionale Vertiefungen im Nahen Osten, Mittelasien und Lateinamerika. Nach der Emeritierung von Berhard Streck und der bald darauf erfolgenden Pensionierung von Klaus Deimel kamen Ursula Rao und mit ihrer Hilfe auch Nanette Jacomijn Snoep an die Schaltstellen der Ethnologie in Universität und Museum nach Leipzig, und vieles änderte sich auf einen Schlag. Ich empfand das damals als Generationswechsel, obwohl ich mit Baujahr '75 nicht wirklich zur Altersgruppe um Klaus Deimel und Berhard Streck gehörte.

Ursula Rao vertrat mit ihrer Vorlesung „Einführung in die Ethnologie“ in den 1960er Jahren einzig und allein die Schule der Social Anthropology, so wie sie diese damals als Habilitantin schon in Halle fast ausnahmslos erfahren hatte. Einer Wiener Schule, einer klassischen Ethnologie, einer Rassenkunde gar, konnte man sich so entledigen, so wie schon die Malinowskis, Levi Strauss und Thurnwalds in der Ausrichtung ihres Fachs sich mancher Fachtradition entledigten, in dem sie für gewisse Neubeginne standen. Leontine Meijer-van Mensch ist da eigentlich nur die Fortführung einer neuen Leipziger Schule, die auf Performance (dafür war vor allem der Künstler Bernhard Müller als [früherer] Ehemann von Nanette Snoep zuständig) und Effekt setzt, um die Ethnologie im Rampenlicht der Tagespresse zu platzieren. Daß diese kommen und gehenden Direktoren aber keinesfalls für den Geist eines Hauses stehen, zeigen seit Nanette Jacomijn Snoep die Reaktionen der Mitarbeiter des Hauses, die für die eigentliche Sorge um Sammlung, Ordnung und Dokumentation stehen. Und diese werden von ihren Objekten gelenkt, weniger von den Direktoren.

Karl Weule (dessen Möbel seit der Ummöblierung der Ethnologie durch Ursula Rao in Leipzig in unserem Haus stehen) war ein Museumsorganisator der ersten Stunde, der sich auch mal auf die Leipziger Buchmesse stellte und alte chinesische Drucktechniken zeigte, um Mäzene für sein Museum anzuziehen. Dieser Karl Weule vereinte Sorge um Sammlung und Herstellen einer Ordnung in dieser Sammlung mit der Sorge um deren Präsentation. Dieses Denkmal hat er sich selber in den vielen – heute würde man sagen barrierefreien – Groschenheften gesetzt, die er zu unterschiedlichsten Themen rausbrachte. Das kann man nicht angreifen, sicher auch kaum verfehlen, denn den vielen Ausstellungen, die bisher von Ursula Rao, Nanette Jacomijn Snoep und Leontine Meijer-van Mensch organisiert wurden, fehlt ein ganz entscheidendes Moment: der kreative Ansatz. Seit Derrida wissen wir, wie wenig konstruktiv die Dekonstruktion ist, wie wenig erkenntnisgewinnend die monothematische Ausrichtung. Da paßt der Stelensturm in Arbeitsschutzkleidung nur zu gut ins Bild. Erkenntnisgewinn null. Leider auch die Auseinandersetzung damit.

#### **PD Dr. Olaf Günther, Asienwissenschaftler im IKMG, Leiter der Graduiertenschule in der Palacky Universität Olomouc, Tschechien**

Lieber Herr Müller-Straten, vielen Dank für die Übersendung der Beiträge. Ihr Beitrag ist toll und enthält unwahrscheinlich viel Neues und Interessantes für mich und auch Etliches, was mir durch Infos, z.B. von Lothar Dräger, nun in klarerem Licht erscheint. Schön, daß mein Hinweis auf diese Quellen so erfolgreich war ... Ich habe allerdings den Eindruck, daß sich die Heranziehung von Aussagen meinerseits dazu (auch bei Frau Rein) auf die Beiträge im

Sammelband „Auf der Suche nach Vielfalt“ beschränken. Der dortige Artikel zu Weules Expedition, deren Praktiken heute so diskutiert werden, betont allerdings nur einen Aspekt, nämlich die Rezeption der Ergebnisse in Publikationen, Ausstellungen usw.

Will man Weule gerecht werden, muß man aber schon etwas tiefer gehen, was ich bereits 1994 getan habe. In meinem Beitrag „Negerleben in Ostafrika“ – Karl Weule als Feldforscher. (Zur wissenschaftlichen Expeditionstätigkeit Karl Weules in Südost-Tansania 1906), Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Band XL, Münster; Hamburg 1994, S. 155-167 heißt es nämlich auf Seite 166: „Die notwendige kritische Wertung der Ziele und Methoden Weules sollte eigentlich die ganze Persönlichkeit Weules und auch sein Schaffen einschließen ... Es sei darauf hingewiesen, daß Weule einen Teil seiner Erfolge nur erzielen konnte infolge seiner aktiven Unterstützung der deutschen Kolonialpolitik, durch seine Verbindungen zu den entsprechenden Kreisen und die teilweise Identifizierung der Aufgaben des Museums mit denen der Erforschung der Kolonien. Es wäre aber stark vereinfacht, Weule lediglich als mit einer gehörigen Position Nationalismus wilhelmischer Prägung ausgestatteten Verfechter des Kolonialismus hinzustellen. Diese Seite seiner Persönlichkeit ließe sich zwar durch eine Vielzahl persönlicher Aussagen ... aus den Publikationen Weules belegen; belegbar ist aber auch eine andere Seite der Persönlichkeit Weules, nämlich die des von humanistischen Positionen geleiteten Ethnographen, der den von ihm untersuchten Völkern nicht nur Sympathie, sondern auch Achtung und auf bestimmten Gebieten sogar Bewunderung entgegenbrachte.“

**Dipl. Ethn. Giselher Blesse, ehem. Sammlungskurator, GRASSI Museum für Völkerkunde, Leipzig**

Dem Artikel von Frau Dr. Anette Rein ist zu danken, daß er nicht nur Fakten und Roß und Reiter einer barbarischen Bilderzerstörung nennt und dokumentiert, sondern auch deren Hintergründe und Voraussetzungen und schließlich das Versagen der Beteiligten. Es ist schon ein Skandal, daß die genannten Praktiken einer Zerstörung von Museumsgut und Museumsreputation heute in einem deutschen Museum Platz haben und geduldet, ja bewußt gefördert werden. Daß diese Praktiken aber auch noch durch die Direktorin des Grassi-Museums, Frau Léontine Meijer-van Mensch, inszeniert und ideologisch unterstützt werden, so durch die unwissenschaftliche Verkürzung eines Weule Zitates und der wissenschaftlich unbedeutenden und auch unbewiesenen Mär vom Gipfelstein des Kilimandscharo, das ist schon, ganz unabhängig von der Wertung der historischen Voraussetzungen, zu der die Autorin des Artikels, Frau Dr. Anette Rein, durchaus vorsichtig und sachkundig Stellung nimmt, Skandal genug und kaum zu fassen. Frau Meijer-van Mensch hätte zudem die Arbeitsweise ihrer Mitstreiter der Künstlergruppe PARA, insbesondere von Theatermacher Bastian Sistig, bekannt sein können und müssen, bevor sie deren zerstörerische Dienste beanspruchte. Sistig betreibt ausweislich seines Internet-Auftritts „spekulative Forschung und abenteuerliches Verunklaren von Historienbildung“. Das sprachliche Geschwurbel von Sistig geht vielleicht noch im Kontext des Theaters durch, nicht aber im wissenschaftlichen Diskurs eines Museums. So nimmt denn Frau Meijer-van Mensch letztlich Teil an der Zerstörung von Museumsgut, statt an der Sorge um dessen Erhalt und damit auch an der Minderung der Reputation eines bedeutenden Leipziger Museums sowie eines Angriffs auf die Integrität eines historisch wichtigen Museumsleiters und Ethnologen, Karl Weule.

**Prof. Dr. August Heuser, Frankfurt am Main**

Kommentar zum sehr gut geschriebenen, recherchierten und belegten Artikel von Dr. Anette Rein: Die Aktion der Künstlergruppe im Leipziger Museum kann ich per se noch nachvollziehen, allerdings nur, wenn die Künstler sich auch selbst mit in die Haftung nähmen a la Pussy Riot und nicht Auftragstäter einer PR-Kampagne wären. Man könnte es als narzistische Effekthascherei der Museumsleitung bagatellisieren, wäre da nicht der Bärenienst, den diese Aktion der guten und nötigen Debatte rund um das Kolonialerbe und dem Umgang damit erweist. Cancel Culture ist nur die neueste Fassade einer vielfach belegten historischen Praxis im kulturellen Herrschaftsdiskurs. Denke ich an die zerstörten Buddha-Statuen in Afghanistan, wirkt dieser Leipziger Sturm im Wasserglas auf mich allerdings hochgradig lächerlich. Ob man das Ganze auch als eine neue Form von „Kunst am Bau“ sehen könnte, bliebe einer satirischen Betrachtung zu überlassen.

Ein Schlingensiefel wäre sich der Grenzen bewußt gewesen, denke ich. Kunst darf alles – Politik und Öffentliche Hand nicht.

Liebe Grüße von der Autofahrt nach Berlin.

**Rüdiger Kortz - Kameramann (BVK)**

Meinerseits möchte ich Ihnen als Antwort Aufnahmen zu senden, die den Rückzug unseres großzügigen Förderers ins Depot widerlegen.



Mit freundlichem Gruß

**Wieland Hecht, Sammlungskonservator des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig im GRASSI**

Anm. der Red.: Zu den unzutreffenden Behauptungen von Frau Meijer-van Mensch gehörte die Behauptung, auch die beiden Büsten von Hinrichsen und Graul seien auf gemeinsamen Beschluß der GRASSI-Direktoren ins Depot verbannt worden: Einen solchen Beschluß gab es nie. Die Hinrichsen-Büste befand sich nie im Depot, sondern nach der Treppenhauseaufstellung



stets in den Dauerausstellungsräumen des Museums, die Graul-Büste ist seit Jahren im Rehgarten aufgestellt.

Bitte verstehen Sie die folgenden Rückfragen zu Ihrem Artikel als Lob: Wenn die Rechtslage so eindeutig ist, wer könnte denn wegen der Zerstörung gerichtlich klagen? bzw. – hätte nicht ein Aufruf zu einer solchen Klage oder sogar eine Spendenaktion, um eine Klage und ggf. anfallende Prozeßkosten zu finanzieren, einen noch wirkungsvolleren Abschluß Ihres Beitrags gebildet? Dann, was mir nicht klargeworden ist: Hätten sich die tatsächlichen Zerstörer als Auftragstäter nicht billigerweise weigern müssen, den Auftrag auszuführen? Oder darf man in ihrem Fall Unwissenheit als (zumindest) mildernden Umstand vermuten? Beste Grüße

#### **Jakob Anderhandt, Merrilong, Katoomba NSW**

The action of Leontine (we have known each other for many years) is a typical for recent days. Western civilisation is going to the hell. We are in the dead loop of neoliberalism and neomarxism.

#### **Jan Dolák, PhD., Comenius University in Bratislava, Slovakia, Department of Ethnology and Museology**

Eigentlich habe ich mich von unserer Zunft schon gefühlsmäßig verabschiedet, als ich die unsäglichen Diskussionen über die Museumsdefinition bei ICOM verfolgt habe: Ich dachte, das ist nicht mehr meine Welt.

Aber der Beitrag von Annette Rein über die Aktion der Zerstörung des Sockels der Weule-Büste bei der Teileröffnung des Grassi Museums im März diesen Jahres hat das träge

Blut wieder ins Wallen gebracht. Denn es handelt sich um eine Grenzüberschreitung, die nach meinem Verständnis die nicht disponiblen Grundlagen des Auftrags der Museumsarbeit gezielt zerstört. Das Museum ist im Kern ein Ort des Bewahrens, ein Schutzraum für die Zeugnisse der Kultur und der Natur. Dazu gehört auch die Geschichte der Dinge in allen ihren Aspekten.

Die aktionskünstlerische Verbrämung des Zerstörungsakts kann Parallelen zur Nazi-Zeit, zur chinesischen Kulturrevolution, zu den Vernichtungsaktionen der Taliban nicht überdecken. Denn es geht in diesem Fall nicht allein um die Bedeutung der Verluste (hier eine Stele aus Rochlitzer Rotmarmor), sondern auch um die intentionale Seite, nämlich die ideologische Rechtfertigung der Gewalt gegen historische kulturelle Zeugnisse. Mit Recht haben Sie auf den Kontext hingewiesen: Der Sockel ist mit der Büste zusammen ein Erinnerungsmal und Teil der Geschichte des Grassi-Museums mit seiner Ausstattung. Zerstörung ist nicht das legitime Werkzeug in den Händen des Kurators / der Kuratorin, dessen / deren Obhut die Objekte anvertraut sind. Die museologische Aufgabenstellung ist vielmehr das Sichtbarmachen der Bedeutung in angemessener Erforschung und Vermittlung auch belasteten kulturellen Erbes...

Besonders befremdlich berührt es mich auch, daß diese symbolische Exekution als ein Ritual in Gegenwart geladener Gäste aus der Welt von Kultur und Politik offensichtlich widerspruchlos vollzogen werden konnte.

#### **Dr. York Langenstein, ehem. Leiter der Landesstelle der nichtstaatlichen Museen München, ehem. Präsident von ICOM Deutschland**

### **Christian Müller-Straten**

## **Ein als Kunstaktion getarnter parteilicher Übergriff.**

### **Zum Verspielen musealer Glaubwürdigkeit**

Die mutwillige Zerstörung des Weule-Denkmal im Leipziger Völkerkundemuseum hat mehrere Aspekte und zeigt, daß die Museumsleitung und offenbar auch die vorgeordnete Rechtsaufsicht von Frau Dr. Ackermann die aktivistische „Live-Performance“ im Museum auf Kosten von Dritten genehmigt und bestellt hat, um so dem Museum die Kosten für einen eher feministisch motivierten Denkmalsabbruch zu ersparen. <sup>1</sup> Es kam jedoch nur zu einem, allerdings signifikanten Teilabbruch des Denkmals für einen früheren Museumsdirektor, der das Treppenhaus gezielt verschandelt.

Hierfür stehen Ackermann und Meijer-van Mensch in persönlicher Verantwortung. Insbesondere Frau Meijer-van Mensch hat auch die Verantwortung für nicht aufgeklärte vernebelnde PARA-Stories, Fehlbeurteilungen, un belegbare bzw. unrichtige Sachaussagen zu Weule und zum Weule-Denkmal im Haus sowie für inhaltlich manipulierte

Zitate zu übernehmen, mit denen die zerstörerische Aktion begründet wurde. Den kürzlich verliehenen Kenneth-Hudson-Award, ein Award, der nach einem der schillerndsten Journalisten benannt wurde, hat sie sicherlich dafür nicht erhalten – dem widerspricht der Zeitpunkt.

Ihr Kurator, Kevin Breß, ist – was bislang unberücksichtigt geblieben ist – assoziierter Wissenschaftler von PARA (s. Anm. 4). Er hat denn auch bei zwei nachfolgenden Veranstaltungen <sup>2</sup> darauf bestanden, daß die Aktion bei der Teileröffnung der neuen ständigen Ausstellung ein „künstlerischer Akt“ gewesen sei. Hierbei handelt es sich um eine von vornherein zur Verteidigung eingesetzte, unzutreffende Schutzbehauptung, da der Aktion nach der etablierten Bewertung des Bundesverfassungsgerichts alle erforderlichen Merkmale einer Kunstaktion fehlen.

Die höchste Rechtsprechung der Bundesrepublik Deutschland geht bei der Freiheit von Kunst immer von einem namentlich ausgewiesenen Urheber oder Miturheber aus. Natürlich wird Kunst nicht vom Bundesverfassungsgericht definiert. Als schützenswert nach Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG wird von der obersten Rechtsprechung all das bezeichnet, was gewissen Kriterien entspricht, nämlich „freie schöpferische Gestaltung“ beinhaltet, „in der Eindrücke, Erfahrungen, Erlebnisse des Künstlers durch das Medium einer bestimmten Formensprache zur unmittelbaren Anschauung gebracht werden“.<sup>3</sup> An ein Kunstwerk wird somit das Kriterium angelegt, daß Gestaltung durch namentlich ausgewiesene menschliche Urheber vorliegen muß. Der letztlich abgebrochene Vorgang der gemeinschaftlichen Zerstörung eines denkmalgeschützten Denkmals, bei dem etwa die Hälfte stehen blieb und der Rest wahllos mit schwerem Gerät zertrümmert wurde, erfüllt das Kriterium der „Gestaltung“ nicht. Welche „Eindrücke, Erfahrungen, Erlebnisse“ hierbei zum Ausdruck kommen sollen, wird nicht erkennbar, da es sich bei der Künstlergruppe PARA um viele wechselnde Personen handelt.<sup>4</sup> Es ist auch nur schwer vorstellbar, daß sie alle genau dieselben Eindrücke, Erfahrungen und Erlebnisse gehabt haben sollten, zumal die Idee (!) zur Zerstörung des Weule-Denkmal von zwei tansanischen Künstlerinnen stammen soll, denen PARA und Museum lediglich „eine Stimme gegeben“ hatten.

Dieser Abbruchaktion fehlt zudem völlig das Kriterium der sog. Formensprache: Die zerstörerische Teil-Abarbeitung eines Kunstwerks (das Weule-Denkmal selbst war hingegen ein denkmalgeschütztes Kunstwerk) mit Hand- und Maschinenmeißel läßt auch mit größter Nachsicht keinen Formenkanon erkennen.

Weitere Kennzeichen künstlerischen Schaffens sind Intuition, Phantasie und Kunstverstand als unmittelbarer Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers. Auch diese Kriterien fehlen, da die Denkmalszerstörung nicht von den zwei Tansanierinnen, sondern nach dem mir vorliegenden Bildmaterial von sechs Personen mit weißer Hautfarbe durchgeführt wurde, somit keiner Künstlerpersönlichkeit zugeordnet werden kann. Ein weiterer Punkt ist, trotz aller eingebauter Schwurbeleien und offensichtlich falscher Narrative an anderen Stellen im Haus, die fehlende Interpretationsoffenheit dieses Bildersturms (s.u.), ebenfalls ein Kriterium von Kunst.

In einem sehr ähnlichen Fall hat das Bundesverfassungsgericht 2021 die geltende Rechtslage nochmals verdeutlicht. Der Münchner Aktionskünstler Wolfram Kastner war zuvor von Münchner Gerichten dazu verurteilt worden, mehr als 4000 € plus Zinsen dafür zu bezahlen, daß er das Familiengrab des NS-Kriegsverbrechers Alfred Jodl auf Frauenchiemsee mehrfach beschädigt hatte. Jodl war durch den Internationalen Militärgerichtshof in Nürnberg wegen Kriegsverbrechen zum Tode verurteilt und 1946 hingerichtet worden. Sein Name, Dienstgrad und Lebensdaten standen auf dem Grabstein, obwohl er hier gar nicht begraben ist.<sup>5</sup>

Kastner hatte das Familiengrab 2015 und 2016 beschädigt, indem er ein Schild mit der Aufschrift „Keine Ehre dem Kriegsverbrecher“ mit einem silikonartigen Kleber auf das Grabkreuz klebte und den Buchstaben „J“ her-

ausbrach. Dabei beschädigte er den Buchstaben und die Substanz des Steins durch Aufplatzungen. Zudem beschmierte Kastner das Grabkreuz mit hellroter Farbe. Im September 2016 brachte Kastner erneut hellrote Farbe an und schrieb damit „Kriegsverbrecher“ auf das Grabdenkmal. Nach einer Klage der Familie hatte ihn im Berufungsverfahren auch ein Landgericht zur Übernahme der Reparatur- und Reinigungskosten verurteilt. Dagegen erhob Kastner Verfassungsbeschwerde. Diese wurde jedoch nicht zur Entscheidung angenommen<sup>6</sup>, da dessen Anwalt die Beschwerde nicht richtig begründet hatte, während die Münchner Zivilgerichte in ihren Entscheidungen der Bedeutung und Tragweite der einschlägigen Grundrechte hinreichend Rechnung getragen hätten. Viel wichtiger aber: Das Bundesverfassungsgericht verwurde diesen Nichtannahmebeschluß zusätzlich dazu, ihre bisherigen Entscheidungen zur Kunstfreiheit nach Art. 5 Abs. 3 S. 1 Var. 1 GG weiter auszuführen. So habe Kastner nicht hinreichend dargelegt, daß die von ihm an dem Grabmal durchgeführten Aktionen überhaupt ein Kunstwerk darstellen. Es genüge nämlich nicht, sich selbst als „engagierten Künstler“ zu bezeichnen. Vielmehr war für die Kammer nicht erkennbar, daß bei der Frauenchiemsee-Aktion eine freie schöpferische Gestaltung vorliegt, in der Eindrücke, Erfahrungen und Erlebnisse des Künstlers durch das Medium einer bestimmten Formensprache zur Anschauung gebracht würden.<sup>7</sup> Nach Auffassung der Kammer lag lediglich eine plakative Meinungsäußerung vor, keine durch das Grundgesetz abgedeckte Kunstaktion.<sup>8</sup>

Das Gericht hob auch deutlich hervor, daß es gerade die aktivistische Grundhaltung Kastners sei, die den Schutz durch Artikel 5 GG verwerke: denn dessen Aktionen stellen sich nicht als interpretationsoffen dar<sup>9</sup>, sondern stellen eine eindeutige parteiliche Aussage dar. Dies sieht mittlerweile auch Albrecht Körber und Torsten Nimoth vom Sprecherteam der VDR-Landesgruppe Sachsen; sie schreiben: „Der [Leipziger] Zerstörungsakt allein ist als eindimensionale Handlung Ausdruck eines stark reduzierten Diskurses über die Bewertung der Arbeit von Karl Weule und muß deswegen als ungeeignet betrachtet werden ... Zerstörung kann die Antwort nicht sein.“ Diese Wortwahl und Bewertung hat kurz darauf der Verband der Restauratoren VDR übernommen.<sup>8</sup>

Diese seit 1971 bestehende Auffassung des Bundesverfassungsgerichts zur Freiheit der Kunst und seiner Anwendung im Casus Kastner gehören zum erwartbaren juristischen Grundwissen für Museumsleitungen, Ministerium und den Justitiar der SKD. Denn die grundgesetzlich garantierte Freiheit der Kunst setzt voraus, daß überhaupt Kunst vorliegt. Liegt keine vor wie beim Leipziger Bildersturm, einer Tat gegen das Eigentum des Freistaats, kann auch nicht die Kunstfreiheit dafür in Anspruch genommen werden.<sup>10</sup> Besonders durch PARA-Einlassungen im Kontext der Ausstellung wird deutlich, daß es sich wie im Fall Kastner um eine parteiliche Meinungsäußerung von Aktivisten gehandelt hat, die als Kunstaktion und Restitution getarnt war. Es handelt sich somit nur um eine vom Grundgesetz abgedeckte Wahrnehmung von Meinungsfreiheit, die – darauf hat auch der VDR hingewiesen – „eindimensionaler Ausdruck eines stark reduzierten Diskurses“ war.

Zudem wird durch die Kilimandscharo- und Zugspitzaktion sogar jede echte Restitution ethnologischer Museen ad absurdum geführt und negativ karikiert.

Dem Museum und der Gruppe PARA hätten sehr wohl andere Möglichkeiten zur Verfügung gestanden, künstlerisch und museologisch auf eine Distanzierung von Weule aufmerksam zu machen, ohne fremdes Eigentum, ohne ein Denkmal zu beschädigen, etwa eine kommentierende Verlagerung des Denkmals in die Ausstellungsräume oder den Garten. Museologisch und konservatorisch angemessener wäre es allerdings gewesen, alle Denkmäler der GRASSI-Museen für frühere Direktoren und Wohltäter wieder an einem öffentlichen Ort zusammenzuführen – denn das war die eigentliche GRASSI-Konzeption für den denkmalgeschützten Gebäudekomplex.<sup>11</sup>

Wie können Besucher und KollegInnen denjenigen noch glauben, die Aktivisten einschleusen, Denkmale für verdiente Museumsdirektoren abrechnen lassen, die wissenschaftlichen Diskurse reduzieren, tarnen und täuschen, ihre eigene Museumsgeschichte nicht kennen, falsche Tatsachen behaupten, Zitate verfälschen, Halbwahrheiten erzählen und verunklarende Narrative nicht aufklären?

#### Anmerkungen

- 1 Olaf Thormann, langjähriger Leiter des GRASSI Museums für Angewandte Kunst, erinnert sich: „Was in der Vergangenheit – nachdem die beiden Museen für angewandte Kunst und Musikinstrumente ihren Büsten bzw. Porträtköpfen neue Orte gegeben hatten, und ausgelöst durch die Diskussion um ein (auch im Sinne der Wahrnehmung der Albers-Fenster) neutrales Treppenhaus – eine Rolle spielte, war, daß eine Ortsveränderung des Porphyrtuffsockels der Büste, da dieser nicht mit Abstand vor der Wand, sondern rückseitig quasi in die Putzfläche eingelassen war/ist, einen gewissen Aufwand bedeutet hätte.“ (eMail an den Verfasser v. 13.5.2022)
- 2 Auf einer kürzlichen Ringvorlesung der HTWK Leipzig und auf der kleineren Audioveranstaltung „Clubhouse“ ([https://www.clubhouse.com/event/M14K4Noy?utm\\_medium=ch\\_event&utm\\_campaign=NxSAEGXzxD7W4S5RdX7SeA-177422](https://www.clubhouse.com/event/M14K4Noy?utm_medium=ch_event&utm_campaign=NxSAEGXzxD7W4S5RdX7SeA-177422)) bezeichnete der zuständige Kurator, Kevin Breß, die Aktion als „Kunstaktion“. In der Ringvorlesung machte er sich zudem über Kritiker mit der Bemerkung lustig, dies sei ethnologisch interessant, weil hier Kräfte aus der Büste auf die Stele übergegangen seien und ihr nun größere Bedeutung zugeschrieben werde als der Büste, obschon die Stele nur ein „nachrangiges Präsentationshilfsmittel“ sei. Breß genauso wie seine Direktorin (in früheren Statements) tun hierbei so, als handele es sich beim Denkmalsockel um so etwas wie ein Sperrholzpodest aus miesen DDR-Zeiten, nicht um ein teures, mit Metallbuchstaben versehenes Denkmal aus dem teuersten sächsischen Steinmaterial. Auf die Frage einer Studentin, ob es zum Thema Vitrineneinwerfen andere interne Auffassungen gäbe, antwortete er, ein Dutzend Beschäftigte könnten nicht immer einer Meinung sein, außerdem gäbe es ja viele Beschäftigte, die noch in der DDR studiert hätten. Daraus wird ersichtlich, daß hier versucht wird, das Denkmal als „DDR-Sockel“ abzutun und museumsinterne KritikerInnen dieses Aufrufs zur Gewalt gegen Vitrinen ethnologischer Museen als verkappte DDR-Ideologen zu verunglimpfen (zit. n. Teilnehmeraussagen).  
Bei dieser Vorlesung meinte Breß unter Hinweis auf meinen in Anm. 7 genannten Aufsatz zudem, mir einen Urheberrechtsverstoß vorwerfen zu müssen. Hierzu behauptete er

ohne Nachweis, Autor des unscharfen Bildes auf S. 12 zu sein. Ein schwer lesbarer, von jedermann so erzeugbarer verwackelter Schnapsschuß von einem Museumstext erreicht zunächst einmal wohl kaum die notwendige Schöpfungshöhe für ein urheberrechtlich geschütztes Foto. Als Urheber des Twitter-Bildes wurde von uns „Utzenbach“ genannt, was den Vorgaben für Bildzitate im Urheberrecht entspricht. Breß tarnt sich anscheinend als „Utzenbach“, was jedoch bewirkt, daß er, wie ein Fälscher, automatisch selbst bei erreichter nötiger Schöpfungshöhe alle Urheberrechte an den fiktiven „Utzenbach“ abtritt. (vgl. Urh. § 10, Abs. 1) Das ist umso unsinniger, als bei Instagram sein Alias „Utzenbach“ enttarnt ist.

- 3 vgl. BVerfGE 30, 173 <188 f.>; 67, 213 <226>; 75, 369 <377>; 119, 1 <20 f.>; 142, 74 <103 f. Rn. 89>
- 4 Die nicht sichere Website von PARA (<http://www.p-a-r-a.org/>) macht deutlich, daß es sich bei ihr um ein loses „Kollektiv“ aus Berlin, Hamburg und Frankfurt a.M. handelt. Im aktuellen sog. Forschungsrat befinden sich elf Personen, „assoziiert“ seien derzeit 40 KünstlerInnen bzw. WissenschaftlerInnen, darunter Kevin Breß. Bemerkenswert daran ist, daß die SKD dem Museum gestattet, Aktivisten als Mitarbeiter und Kuratoren zu beschäftigen, zu deren Programm Verunklarung und Fiktion statt Aufklärung gehört.
- 5 Diese Beschriftung wurde 2020 mit einer Platte abgedeckt bzw. mit einer Thuja versteckt.
- 6 Beschluß v. 30.3.2021, Az. 1 BvR 160/19, [https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2021/03/rk20210330\\_1bvr016019.html](https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2021/03/rk20210330_1bvr016019.html)
- 7 <https://www.lto.de/recht/nachrichten/n/1bvr16019-bundesverfassungsgericht-erster-senat-kammer-kunsthilfe-kastner-aktionskunst-grabmal-jodl-ns-kriegsverbrecher/>
- 8 <https://www.restauratoren.de/zerstoerung-kann-die-antwort-nicht-sein/>
- 9 vgl. BVerfGE 67, 213 <227>
- 10 Auch die Website <https://www.tearthisdown.com/de/> (überschrieben allerdings mit dem zitierendem Wortspiel „Tear down this shit“) – eine Zusammenarbeit der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland e.V. und Peng Kollektiv, unterstützt von Zoff Kollektiv und Swoosh Lieu – behauptet, u.a. unter dem Schutz von Kunstfreiheit zu stehen. Hier wird bereits deutschlandweit mit einer (allerdings seit Wochen nicht funktionierenden) „Rassismus-Karte“ zur Gewalt gegen Denkmäler, Straßenschilder etc. aufgerufen. Wie die taz berichtete, war es (bis Sommer 2021) bereits zu einigen „Sachbeschädigungen an Denkmälern und Straßenschildern in Berlin [gekommen]: in der Zehlendorfer Clayallee, am ‚Gedenkstein der Gefallenen des Herero-Aufstands‘ in Neukölln, am Bismarck-Nationaldenkmal im Tiergarten oder im sogenannten Afrikanischen Viertel im Wedding“, bei denen das Berliner LKA ermittelt. <https://taz.de/Initiative-zur-Dekolonialisierung/!5788469/>
- 11 In meinem Aufsatz „Heroes and Jacobines: How to correctly distance yourself from male predecessors?“ In: EX-POTIME!, April 2022, S. 12-21, ist hierfür der Nachweis erbracht. <https://www.museumaktuell.de/home/eTime/ExpoTime-2022-0304/index.html>

Dank an Hans-Martin Hinz für mehrere Hinweise.

Alle Websites aufgerufen 10.-15.5. 2022