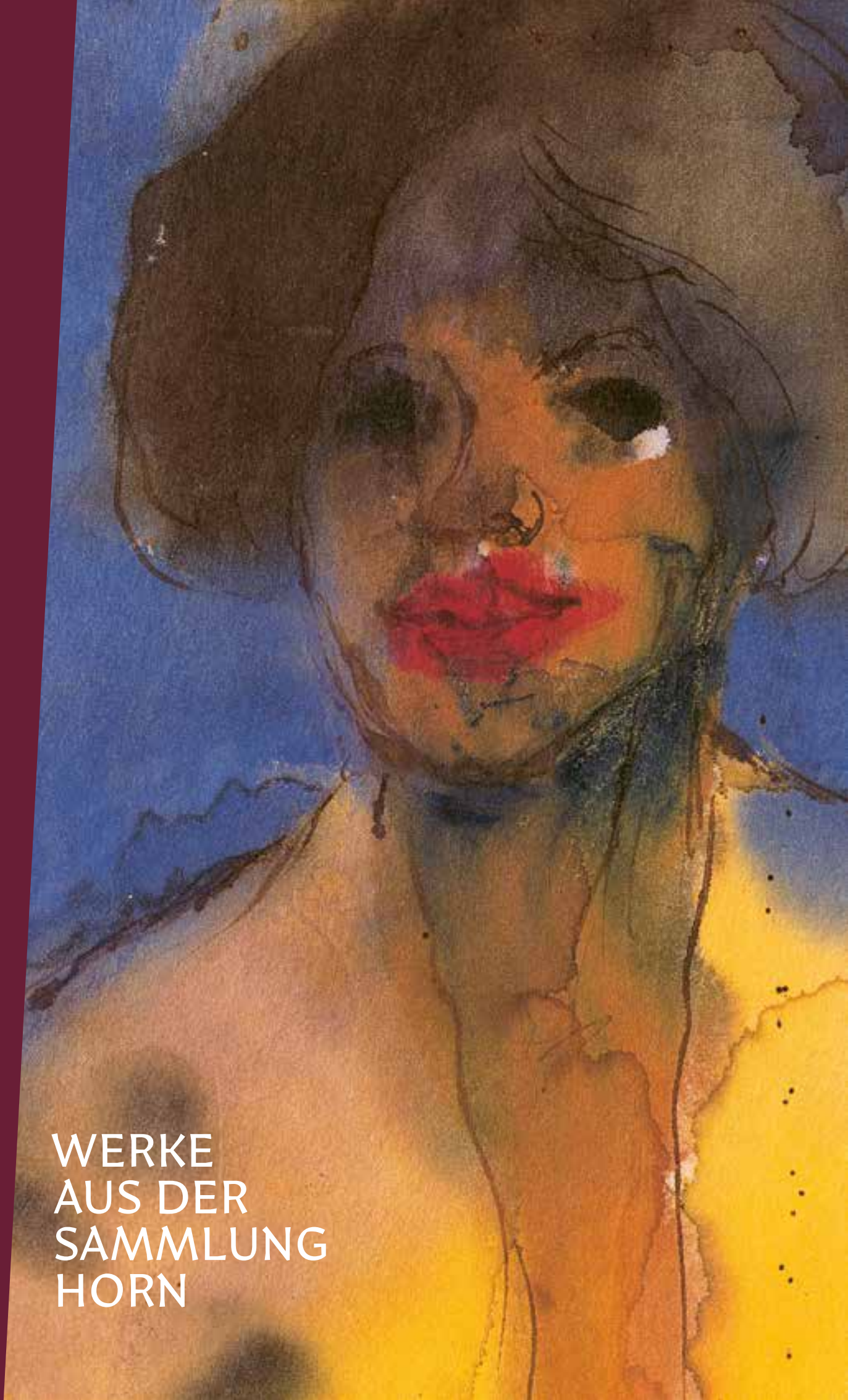


# EXPRESSIONISM!

WERKE  
AUS DER  
SAMMLUNG  
HORN









**EXPRESSIONISMUS!**  
Werke aus der  
Sammlung Horn



**ANLÄSSLICH DER  
AUSSTELLUNGEN**

*im Kirchner Museum Davos*  
vom 12. Februar bis 24. September 2023

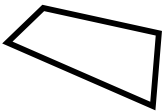
*im Museum Ostwall im Dortmunder U*  
vom 28. Oktober 2023 bis 18. Februar 2024

*im Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)*  
vom 17. März bis 23. Juni 2024

# EXPRESSIONISMUS!

MICHAEL IMHOF VERLAG

**WERKE AUS DER  
SAMMLUNG  
HORN**



**Landesmuseen  
Schleswig-Holstein**

Kultur des Nordens.

.....

**Stiftung Rolf Horn**

**Kirchner  
Museum  
Davos**



MUSEUM OSTWALL

**KUNSTMUSEUM  
MORITZBURG**  **KULTUR  
STIFTUNG  
SACHSEN-  
ANHALT**  
HALLE | SAALE



6

---

## VORWORT

29

---

*Uta Kuhl und Christina Feilchenfeldt*

### »DIE DINGE GEHÖREN UNS NUR AUF ZEIT«

Die Sammlung von Rolf  
und Bettina Horn

67

---

*Katharina Beisiegel*

### VON EINEM UFER ZUM ANDEREN

Die Künstlergruppe Brücke

91

---

*Sören Groß*

### EMIL NOLDE

Facetten einer  
deutschen Legende

139

---

*Anke Dornbach und  
Thomas Bauer-Friedrich*

### EINGEHOLT VON DER VERGANGENHEIT

Über den zeitgemäßen Umgang  
mit Kulturgütern aus Kontexten  
europäischer Kolonisation  
in deutschen Museen

157

---

*Christina Danick*

### »DIESE PAAR FEDERSTRICHE«

Max Pechsteins Reisebilder

179

---

*Regina Selter*

### CHRISTIAN ROHLFS

»Nach der Natur male ich nicht.«

195

---

*Thomas Bauer-Friedrich*

### »KUNST IST >SEHNSUCHT ZU GOTT< «

Über das Werk  
Alexej von Jawlenskys

217

---

*Florence Thurmes*

### »IN DEM ENGEL IST MIR DAS GESICHT VON KÄTHE KOLLWITZ HINEINGEKOMMEN«

Ernst Barlach und Käthe Kollwitz

245

---

### ANHANG

- Abbildungsnachweis
- Impressum Ausstellungen
- Impressum Katalog

## VORWORT

Seit den 1960er Jahren sammelte Rolf Horn, später gemeinsam mit seiner Frau Bettina, hauptsächlich Werke der europäischen Klassischen Moderne mit dem Schwerpunkt deutscher Expressionismus, hier vor allem Werke der *Brücke*. Aus ihrer Bewunderung und Wertschätzung für diese Kunstrichtung heraus entwickelte das Sammlerpaar eine außerordentliche Privatsammlung mit hoher Strahlkraft, deren Fokus auf dem Thema Menschenbilder liegt, ergänzt von Naturdarstellungen.

1988 fand die Sammlung von Bettina und Rolf Horn ein permanentes Zuhause auf Schloss Gottorf in Schleswig, wo sie seitdem der Öffentlichkeit präsentiert wird und in ein museales Umfeld überführt wurde. Nun reist sie dankenswerterweise an Museen in Deutschland und der Schweiz und erlaubt somit einem weit gefassten Publikum Zugang zu diesen einzigartigen Kunstwerken. Im Zusammenspiel mit den jeweiligen Sammlungsbeständen ermöglicht die Sammlung Horn dem Kirchner Museum Davos, dem Museum Ostwall im Dortmunder U und dem Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) die eigenen Schwerpunkte neu zu präsentieren und zu reflektieren.

Aus dem reichen Bestand dieser Privatsammlung haben die drei Museen Werke der *Brücke*-Künstler wie Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein sowie Emil Nolde ausgewählt. Außerdem werden Werke weiterer expressionistischer Künstler wie Christian Rohlf oder Alexej von Jawlensky gezeigt. Erweitert werden die jeweiligen Präsentationen mit Arbeiten von Ernst Barlach, Käthe Kollwitz und Max Beckmann, die sich zwischen Realismus, expressionistischer Formensprache und gesellschaftskritischer Perspektive bewegen. Die von den drei Museen vorgestellten Kunstwerke ermöglichen eine weitgefassete Untersuchung expressionistisch ausgerichteter Künstler\*innenpositionen und greifen die aktuellen Diskurse über Präsentationsformen, den Blick der Künstler\*innen auf ihr Modell und die geopolitischen Rahmenbedingungen auf.

Die Moderne in Europa entwickelte sich aus vielen unterschiedlichen Kulturen und Eindrücken. Deutsche Künstler\*innen hatten zur Jahrhundertwende gerade Georges Seurat, Paul Signac und andere Postimpressionisten entdeckt und stießen bald darauf auf die Werke von Paul Gauguin, Paul Cézanne und Henri Matisse. In den frühen 1900er Jahren wurde auch die Ästhetik der außereuropäischen Kulturen zu einem starken Einfluss für jene europäischen Künstler\*innen, die eine Avantgarde in der Entwicklung der modernen Kunst bildeten. In Frankreich vermischten Matisse, Pablo Picasso und ihre Künstlerfreund\*in-

nen die stark stilisierte Behandlung der menschlichen Figur in afrikanischen Skulpturen mit Malstilen, die von den postimpressionistischen Werken Cézannes und Gauguins abgeleitet waren. Gleichzeitig begegneten die deutschen Expressionist\*innen in Dresden, Berlin und München Objekten aus kolonialen Kontexten und entwickelten aus der für sie neuartigen Bildsprache ihre ausdrucksstarke Malerei: Anstatt nur das oberflächlich Äußere ihrer Motive darzustellen, versuchten sie, tiefe emotionale Erfahrungen durch ihre Kunst auszudrücken. Sie verschmolzen eine neue Hinwendung zur Natur, ein neues Selbstverständnis des Künstler\*innenseins und ihre ästhetischen Erfahrungen mit außereuropäischer Kunst mit der Intensität dissonanter Farbtöne und figuraler Verzerrung, um die Gefühlswelt des modernen Lebens darzustellen. Die daraus resultierende kräftige Bildsprache, eine lebendige Farbpalette und auf das Wesentliche reduzierte Formen trugen dazu bei, die frühe Moderne zu definieren. So entstand mit dem Expressionismus in Deutschland progressive Kunst, die ihren Ausdruck in einer gänzlich neuen Malweise fand.

Die Wanderausstellung *Expressionismus! Werke aus der Sammlung Horn* zeichnet sich durch den lebendigen Austausch zwischen drei musealen Expressionismus-Sammlungen und einer hochkarätigen Privatsammlung aus. So lassen sich historische Zusammenhänge neu erzählen und neue Sichtweisen eröffnen, die unsere jeweiligen Sammlungsbestände in einem anderen Licht zeigen und zur Reflexion über aktuelle Fragen zu Ausstellungsformaten oder Kolonialgeschichte und Rassismus einladen. Es ist ein Hinterfragen von Kanonisierung und eine Erforschung von Museumssammlungen und ihren historischen Hintergründen im Spiegel aktueller gesellschaftlicher Themen. Als Herausgeber\*innen und Kurator\*innen sind wir uns bewusst, dass manche historische Werktitel diskriminierend und rassistisch sind. Wir belassen die Titel als historisches Dokument, setzen sie allerdings in Anführungszeichen, um unsere Distanzierung von dem damit verbundenen Gedankengut auszudrücken.

In jeder Ausstellungsstation wird naturgemäß ein anderer Schwerpunkt innerhalb des facettenreichen Themas Expressionismus gesetzt – stets im Dialog mit den Werken der Sammlung Horn. Das Kirchner Museum Davos eröffnet die Ausstellungstournee mit einem Fokus auf die gesellschaftskritischen Züge des Expressionismus. Neben den Geschehnissen und Folgen des Ersten Weltkriegs zählen dazu auch der Blick auf Verstädterung und Industrialisierung, eine radikale Neuinterpretation von Akt und Natur sowie eine Beschäftigung mit außereuropäischen Welten. Die Aus-

stellung befragt gleichzeitig grundlegende Spannungen und Widersprüche in der Weltsicht der Expressionist\*innen. Ihre Themen, Haltungen und Sehnsüchte werden in Beziehung zu aktuellen gesellschaftspolitischen Dringlichkeiten gesetzt, um Fragen der exotisierenden Darstellung von Geschlecht, kolonialen »Anderen« und des bäuerlichen Lebens nachzugehen. In Zusammenarbeit mit Kadiatou Diallo, Katharina Morawek und Rohit Jain, die das Museum über mehrere Jahre als Beratungskomitee begleiten, wird der Perspektivwechsel auf tradierte Geschlechterrollen und die ambivalente Darstellung von People of Color im historischen Kontext und in der (Gegen-)Moderne zum Leitmotiv des Sammlungsdialogs.

Das Museum Ostwall ergänzt die Werke aus der Sammlung Horn mit Fokus auf die Künstlergruppe *Brücke* mit Arbeiten aus der eigenen Sammlung und des Kirchner Museum Davos. In thematischen Kapiteln versammelt die Ausstellung Werke zu unter anderem Rollen- und Geschlechterbildern, der Beschäftigung mit der Natur, Reisen und der Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt. Ergänzt werden sie durch einzelne Räume mit Exkursen zu Zeitgeschichte, Kolonialismus und Ökologie, welche die Werke in einen größeren Kontext setzen. Die Werke werden zudem auf künstlerischer Ebene durch eine zeitgenössische Position ergänzt.

Das Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) legt in der abschließenden dritten Tournee-Station als besonderen Akzent einen Fokus auf die außereuropäischen Objekte in der Sammlung Horn, die nur hier gezeigt werden. Die Auseinandersetzung mit den Kulturen anderer Gesellschaften war ein wesentlicher Antrieb für die Expressionist\*innen wie für Künstler\*innen der Moderne allgemein. Die Ausstellung in Halle (Saale) stellt die außereuropäischen Werke in den Kontext der eigenen kolonialen Sammlungsgeschichte. Damit erweitert auch die abschließende Kontextualisierung der Sammlung Horn in Halle (Saale) den Blick über die expressionistische Kunst hinaus und beleuchtet sie vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Debatten um eine verantwortungsvolle postkoloniale Einordnung derselben.

Initiiert und organisiert wurde diese Kooperationsausstellung von der Stiftung Rolf Horn gemeinsam mit den Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf und den drei ausstellenden Museen: dem Kirchner Museum Davos, dem Museum Ostwall im Dortmunder U und dem Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Unser allergrößter Dank gilt Bettina Horn, die ihre Sammlung so großzügig reisen lässt. Es ist ihrer großen Offen-

heit und ihrem Interesse am gesellschaftlichen Diskurs zu verdanken, dass diese besondere Ausstellungstournee zustande kommen konnte. Unser Dank gilt gleichermaßen dem gesamten Vorstand der Stiftung Rolf Horn, der diese Entscheidung wesentlich unterstützt und alle Abstimmungsprozesse eng begleitet hat.

Ebenso danken wir Uta Kuhl, Kuratorin für Skulptur und Landesgeschichte auf Schloss Gottorf sowie Vorstandsmitglied der Stiftung Rolf Horn, für ihren unermüdlichen Einsatz bei der Realisierung dieses Projekts. Unser Dank geht auch an Constanze Köster, die die Gesamtprojektleitung verantwortete und alle Fäden in der Hand hielt. Maßgebliche Unterstützung leisteten das Gottorfer Team der Restaurator\*innen Anne-Christine Henningsen und Tatjana Keune, unterstützt von Gunar Großmann sowie Björn Koderisch und Reiner Lukas im Handling, die Fotografin Claudia Dannenberg und Karen Nissen als Registrarin.

Unser Dank gilt gleichermaßen den Projektteams an den Ausstellungsorten, insbesondere Severin Bischof, Melanie Heit und Matthias Gegner vom Kirchner Museum Davos, Christina Danick und Josefa Lehmann vom Museum Ostwall im Dortmunder U sowie Anke Dornbach vom Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Der vorliegende Katalog entstand als Gemeinschaftsprojekt aller vier Häuser und erlaubt einen kaleidoskopischen Blick auf die Sammlung Horn. Die beteiligten Museen haben ihre Perspektiven und Expertisen in die Essays dieses Katalogs eingebracht und wir danken den Autor\*innen herzlich für die gelungenen Einblicke in die vielfältigen Aspekte der aktuellen Diskurse zum Expressionismus. Friedrich Lux ist die einmalige Gestaltung des vorliegenden Bands zu verdanken, der neue Perspektiven auf alte Kunst eröffnet.

Der kulturelle Austausch zwischen Institutionen mit expressionistischen Sammlungen in Deutschland und der Schweiz leistet einen wichtigen und grenzüberschreitenden Beitrag zu aktuellen Diskussionen und wir hoffen, dass diese Publikation und die drei Ausstellungen in Davos, Dortmund und Halle (Saale) die sich stets neu entfaltende Auseinandersetzung mit dem Expressionismus weiter bereichern werden.

*Katharina Beisiegel*

Direktorin Kirchner Museum Davos

*Regina Selter und Florence Thurmes*

Direktorinnen Museum Ostwall im Dortmunder U

*Thomas Bauer-Friedrich*

Direktor Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)



■ Die Präsentation von  
Arbeiten außereuropäi-  
scher Kulturen im Dialog  
mit Holzschnitten der  
*Brücke* im *Blauen Saal* der  
Barocksuite von Schloss  
Gottorf 1988

# EINGEHOLT VON DER VER- GANGENHEIT

## Über den zeitge- mäßigen Umgang mit Kulturgütern aus Kon- texten europäischer Kolonisation in deutschen Museen

Anke Dornbach und Thomas Bauer-Friedrich

Rolf und Bettina Horn haben nicht nur eine hochkarätige Sammlung von Werken der Klassischen Moderne zusammengetragen, sondern seit 1984 auch 31 Kulturgüter aus verschiedenen afrikanischen Ländern und Papua-Neuguinea erworben. Rolf Horn traf die Entscheidung, seinen Sammlungsfokus entsprechend zu erweitern, nachdem er 1984 im New Yorker Museum of Modern Art die Ausstellung *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* sah, in der 200 Werke außereuropäischer Kulturen Werken der europäischen Moderne gegenübergestellt waren.<sup>1</sup> Die weitgefaste Kategorie »außereuropäische Kulturen« gilt es in Bezug auf die Werke der Sammlung Horn einzugrenzen: Etwa ein Viertel der Objekte wurde von Mitgliedern verschiedener Ethnien in Papua-Neuguinea geschaffen, die übrigen von unterschiedlichen afrikanischen Volksgruppen. Allen gemeinsam ist, dass sie aus ehemals kolonialisierten Ländern stammen. Das Ehepaar Horn erwarb diese Werke in deutschen Galerien. 2020/21 wurden die Provenienzen und ursprünglichen Nutzungen recherchiert und in einer wissenschaftlichen Datenbank zugänglich gemacht.<sup>2</sup> Für eine inhaltliche Erschließung muss bedacht werden, dass Masken, figurative Darstellungen und Schilde in außereuropäischen Ländern zumeist für religiöse oder kultische Anlässe, selten aber als Gebrauchs- oder Dekorationsobjekte erschaffen wurden und werden.<sup>3</sup>

Objekte aus anderen Kulturen dienten zahlreichen Kunstschaffenden aus europäischen Ländern zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Inspiration, waren sie doch auf der Suche nach dem »Ursprünglichen«. Die meisten von ihnen waren auf die seinerzeit in Deutschland beliebten ethnologischen Museen angewiesen, um Artefakte zu studieren, die von Reisen aus überseeischen Gebieten mitgebracht worden waren. Einige wenige Künstler hatten die Möglichkeit, selbst an Expeditionen teilzunehmen, unter ihnen Emil Nolde (Reise nach Neuguinea 1913/14) und Max Pechstein (Reise nach Palau 1914).<sup>4</sup> Von beiden sind in diesem Kontext entstandene Werke in der Sammlung Horn zu finden (130–136, 156, 165–173). Im Museum für Kunst und Kulturgeschichte Schloss Gottorf, in dem sich die Sammlung Horn als Dauerleihgabe befindet, zielt die 1995 gemeinsam mit Rolf Horn entstandene Ausstellungsgestaltung darauf ab, diese Inspiration durch die Möglichkeit des Vergleiches der außereuropäischen Artefakte mit den Werken der expressionistischen Künstler nachvollziehbar zu machen. ■

<sup>1</sup> Kat. Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, The Museum of Modern Art New York, William Rubin (Hg.), München 1984 (deutsche Ausgabe).

<sup>2</sup> Recherchierbar unter: African Heritage Documentation & Research Centre (<http://ahdrc.eu/>).

<sup>3</sup> In zahlreichen Stammesgesellschaften durchdringt der Glaube alle Lebensbereiche und viele Ereignisse werden auf übernatürliche Ursachen zurückgeführt. Neben der Huldigung von höchsten Wesen und der Verehrung von Totentieren, die als Helfer in verschiedensten Situationen

angerufen werden, ist die Tradition der Ahnenverehrung ein wichtiges Element vieler Kulturen.

<sup>4</sup> Die jüngste umfangreiche Beschäftigung mit der Inspiration bzw. die Vereinnahmung von Kolonialkunst durch die Künstler des Expressionismus war die Ausstellung mit dem Fokus auf das Schaffen Ernst Ludwig Kirchners und Emil Noldes im Statens Museum for Kunst Kopenhagen, im Stedelijk Museum Amsterdam und im Brücke-Museum Berlin: Kat. Kirchner und Nolde. Expressionismus. Kolonialismus, Dorte Aagesen u. a., München 2021 (deutsche Ausgabe).

Das Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) präsentiert als einzige der drei Tourneestationen einen Teil der außereuropäischen Werke der Sammlung Horn. Im Folgenden sollen die Gründe, die dieser Entscheidung zugrunde liegen, aber auch die Fragen und Herausforderungen, die der Umgang und das Ausstellen von Werken aus außereuropäischen Gesellschaften für ein deutsches Kunstmuseum mit sich bringen, dargestellt werden. All dies bedarf zunächst der Betrachtung des Umgangs mit außereuropäischen Objekten – und hier vor allem mit Werken aus Ländern, die kolonisiert waren – in europäischen Museen. Die sich rasch verbreitende Erkenntnis, dass eine Änderung der Beurteilungsperspektive überfällig war, hat in den vergangenen etwa zehn Jahren zu einer Veränderung im Umgang mit außereuropäischen Objekten geführt. Die Gründe und Folgen werden aktuell – auch außerhalb der Kreise der Verantwortlichen – intensiv diskutiert. Hier sollen auch die aus dieser veränderten Betrachtungsweise hervorgehenden Herausforderungen für Mitarbeiter\*innen an Museen benannt und Überlegungen zu einem respektvollen Umgang, der die Objekte und ihre Schöpfer\*innen wertschätzt, thematisiert werden.

## UMGANG MIT KULTURGÜTERN AUS EHEMALIGEN KOLONIEN IN DEUTSCHEN MUSEEN<sup>5</sup>

Der Umgang deutscher Museen mit kolonialem Raubgut und Artefakten, die unter ungleichen Machtverhältnissen zu einem unwürdigen Preis erworben wurden, muss in zwei Themenstränge differenziert werden: Einerseits in den Umgang mit Objekten und menschlichen Überresten, welche ihren Herkunftsgesellschaften<sup>6</sup> entrissen wurden und in Museen der ehemaligen Kolonialherrscher gelangt sind. Andererseits stellt sich die Frage des Umgangs mit aktueller Kunst aus ehemals kolonisierten Ländern – und deren Präsenz in Museen und Ausstellungen.<sup>7</sup> Vor dem diesem Beitrag zugrundeliegenden Anlass der Präsentation von Werken aus der Sammlung Horn im Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) soll im Folgenden nur der erste Aspekt behandelt werden. Der zweite Teilbereich wird seit den 1990er Jahren in verschiedenen Ausstellungen und Publikationen thematisiert.<sup>8</sup>

In Deutschland nahm die kritische Auseinandersetzung von Museen mit Kulturgütern aus kolonialen Kontexten 2016 im Landesmuseum Hannover mit der kulturhistorischen Ausstellung *Heikles Erbe. Koloniale Spuren bis in die Gegenwart* ihren Anfang. Ein Jahr später folgte mit der Ausstellung *Der blinde*

*Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit* in der Bremer Kunsthalle das erste deutsche Kunstmuseum. Mit Veröffentlichung der programmatischen Pläne für das Berliner Humboldt Forum im November 2016, dessen Kern das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst der Stiftung Preußischer Kulturbesitz bilden, und dem 2017 erfolgten Austritt Bénédicte Savoys – einer international anerkannten Expertin für widerrechtlich angeeignete Kulturgüter aus ehemaligen Kolonien in europäischen Museen – aus dem Expertenbeirat des Humboldt Forums, rückte das Thema »Umgang mit kolonialem Erbe« in den Fokus der deutschen Öffentlichkeit.<sup>9</sup>

Ein Wendepunkt im Umgang mit Kulturgütern mit kolonialer Vergangenheit in den Ländern der einstigen Kolonialmächte war eine Initiative des französischen Präsidenten Emmanuel Macron, der 2018 den – unter anderem von Bénédicte Savoy verfassten – »Bericht zur Restitution des afrikanischen Kulturerbes« vorlegte.<sup>10</sup> Savoy und ihr Mitautor, der senegalesische Schriftsteller und Wirtschaftswissenschaftler Felwine Sarr, forderten darin die generelle Restitution afrikanischer Objekte, die während der Kolonialzeit in französische Museen gelangten, sofern nicht belegt werden kann, dass sie auf legitime Weise eingeführt wurden.

Im Januar 2019 entschied das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste, Provenienzforschung zu Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten zu fördern und bewilligte bis Sommer 2022 fünfzig diesbezügliche Anträge. Sollten die Ergebnisse der Forschungen eine Rückgabe von Objekten nahelegen, wäre diese jedoch mit rechtlichen Hürden verbunden: Der Wissenschaftliche Dienst des Deutschen Bundestages hielt in der am 1. April 2021 veröffentlichten Ausarbeitung »Koloniale Raubkunst. Möglichkeiten der Rückgabe verbrachter Kulturgüter aus kolonialem Kontext«<sup>11</sup> fest, dass Sammlungen in öffentlicher Trägerschaft ohne eine rechtliche Verpflichtung – die nicht vorliegt – nicht befugt seien, Sammlungsgut dauerhaft abzugeben, sondern einer Sondergenehmigung des Trägers und gegebenenfalls des Haushaltsgesetzgebers bedürfen. Das deutsche Stiftungsrecht wurde diesbezüglich bereits im Februar 2021 geändert und ermöglicht seitdem juristisch eine freiwillige Rückgabe von unrechtmäßig entzogenen Kulturgütern.<sup>12</sup>

Der Frage der Restitution haftet zudem oft eine emotionale und bisweilen unsachliche Debatte an: Ein Argument für das Festhalten an den Objekten ist, dass insbesondere Ländern Afrikas unterstellt wird, es würden nicht die aus europäischer Sicht als notwendig erachteten Rahmenbedingungen für eine sichere Aufbewahrung und adäquate Präsentation

herrschen und entsprechende Expertise fehlen. Nicht wenige Verantwortliche in europäischen Museen interpretieren ihr Verhalten als treuhänderischen Akt, um die Werke für die (europäische) Nachwelt zu bewahren.

Mitunter geht es den Nachfahr\*innen der Ursprungsgesellschaften jedoch gar nicht primär um eine Rückgabe, sondern um die Anerkennung ihres Eigentumsrechts, eine Anerkennung der unrechtmäßigen Entnahme durch die Kolonialmächte und die Erforschung und Dokumentation der Kulturgüter. Dies muss nicht zwangsläufig zu einer Rückgabe führen, sondern kann auch in einen Leihvorgang münden, der es deutschen Museen ermöglicht, die Objekte weiterhin zu präsentieren. So geschehen im Juli 2022: Deutsche und Nigerianische Politiker\*innen unterzeichneten ein erstes Abkommen darüber, dass fünf der zwanzig deutschen Museen, in denen sich insgesamt 1100 Objekte befinden, die 1897 aus dem Palast des Königs von Benin (im heutigen Nigeria) geplündert wurden, entschieden, das Eigentum an den Werken an Nigeria rückzuübertragen. Weitere Museen beabsichtigen, diesen Schritt ebenfalls zeitnah zu vollziehen. Die gemeinsame Erklärung beider Länder beinhaltet neben vertiefenden Kooperationen und Unterstützung Nigerias durch Deutschland beim Aufbau eines Museums in Benin City auch die Möglichkeit, die Bronzen als Dauerleihgabe in Deutschland auszustellen.<sup>13</sup>

**5** Dies beinhaltet auch Objekte aus nicht-deutschen Kolonien, die ihren Weg in deutsche Museen fanden. Viele der angeführten Aspekte sind auf Museen in anderen westlichen Ländern übertragbar, bedürften jedoch eigener Betrachtungen.

**6** Aus heutiger Sicht bezeichnet der Begriff Gesellschaften, in denen die Objekte hergestellt oder ursprünglich genutzt wurden. Etwa Nachfahr\*innen und Erb\*innen, lokale Künstler\*innen und Historiker\*innen, Mitarbeiter\*innen von Kulturerbeinstitutionen und politische Vertretungen.

**7** Beides ist ebenso für Museen in anderen europäischen Ländern relevant, soll aber nicht Thema dieser Abhandlung sein.

**8** Die erste umfangreiche Präsentation, in der in einem ausgewogenen Verhältnis westliche und nicht-westliche zeitgenössische Kunst präsentiert wurde, fand 1989 in Paris im Centre Pompidou und in der Grand Halle de la Villette statt: Kat. Magiciens de la Terre, Jean-Hubert Martin (Hg.), Paris 1989; siehe außerdem: Kat. 7. Triennale der Kleinplastik 1988. Europa Afrika. Zeitgenössische Skulptur aus Europa und Afrika, Trägerverein der Triennale Kleinplastik e. V. (Hg.), Ostfildern-Ruit 1998; Kat. Afrika remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents, museum kunst palast Düsseldorf u. a., Simon Njami u. a., Ostfildern-Ruit 2004; Yvette

Mutumba: Die (Re-)Präsentation zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Deutschland, Stuttgart 2008.

**9** Savoy warf der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung vor, dass es an Provenienzrecherche und Transparenz mangle: Bénédicte Savoy über das Humboldt-Forum: »Das Humboldt-Forum ist wie Tschernobyl«, Süddeutsche Zeitung, 20.7.2017.

**10** Der Bericht ist in englischer Sprache abrufbar unter: [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf) (Abruf 9.7.2022).

**11** <https://www.bundestag.de/resource/blob/840018/7b372275e-77697e8b631b5fd968fce/WD-10-005-21-pdf-data.pdf> (Abruf 7.7.2022).

**12** <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/aktuelles/kabinetts-beschliesst-vereinheitlichung-des-stiftungsrechts-kulturstaatsministerin-gruetters-gesetzesbegruendung-erleichtert-freiwilligereueckgabe-von-kulturgut--1850718> (Abruf 29.7.2022).

**13** <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/974430/2059172/6d587c95c56499eaa385ba6d35bb720b/2022-07-01-joint-declaration-benin-bronzes-data.pdf?download=1> (Abruf 7.7.2022).

**14** Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Deutscher Museumsbund e. V. (Hg.),

## PFLICHT UND HERAUSFORDERUNG – VOM UMGANG MIT SAMMLUNGSGUT AUS KOLONIALEN KONTEXTEN

Um Kulturgütern mit kolonialen Vergangenheiten bestmöglich gerecht zu werden und sie respektvoll einem europäischen Publikum zugänglich zu machen, bedarf es des Wissens um deren kulturellen Kontext und ihre ursprüngliche Verwendung oder Funktion, die selbstverständlich bei jedem Objekt gesondert zu betrachten sind. Der vom Deutschen Museumsbund 2021 in einer dritten, überarbeiteten Fassung herausgegebene »Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten«<sup>14</sup> rät Museen, ihre »ethische Verantwortung« wahrzunehmen und »Vertreter\*innen von Herkunftsgesellschaften den Zugang zu den Sammlungen zu öffnen«<sup>15</sup>. Ferner weist er darauf hin, dass »[j]edes Museum transparent [...] in den aktuell stattfindenden Debatten zur Kolonialgeschichte und dem Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten eine jeweils zum eigenen Haus passende Position selbst finden und formulieren«<sup>16</sup> muss und rät dazu, alle vorliegenden Informationen zu den Objekten und ihren Geschichten online recherchierbar zu machen sowie den Herkunftsgesellschaften einen uneingeschränkten Zugang zu den Originalen zu ermöglichen. Aufgrund der Sensibilität des Themas empfiehlt der Leitfaden weiterhin eine gleichberechtigte sammlungs- und ausstellungsbezogene Zusammenarbeit mit Personen und Institutionen der Herkunftsgemeinschaften als »respektvolle, zielführende und nachhaltige Form der Auseinandersetzung mit kolonialen Kontexten«<sup>17</sup>. Die daraus erfolgende Abgabe der bis dato von den bewahrenden Institutionen übernommenen Deutungshoheit beinhaltet in letzter Konsequenz also auch die Frage der Präsentation der Objekte. Insbesondere dieser Aspekt bedarf bei vielen Museumsmitarbeiter\*innen einer Neubewertung ihres beruflichen Selbstverständnisses, was zuweilen schwerfällt – nicht zuletzt, da sie zu Inszenierungen, die nicht den eigenen, eurozentrischen Gepflogenheiten entsprechen, führen können. Der bisher vor-

Berlin 2021. Die überarbeitete, aktuelle Auflage aus dem Jahr 2021 ist abrufbar unter: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/02/leitfaden-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten-web.pdf> (Abruf 7.7.2022).

**15** Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, S. 47.

**16** Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, S. 46.

**17** Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten,

S. 46. Um eine Kontaktaufnahme zu vereinfachen, wurde in Deutschland im Oktober 2019 die Einrichtung einer »Kontaktstelle für Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland« beschlossen. Sie soll sowohl Personen und Institutionen aus den Herkunftsgesellschaften als auch Personen und Institutionen in Deutschland, die Objekte aus kolonialen Kontexten bewahren, beraten und beide vernetzen. <https://www.cp3c.de/index.html> (Abruf 7.7.2022).

herrschende Umgang mit kolonialem Raubgut in Deutschland – aber auch andernorts – entsprach in konservatorischer und szenografischer Hinsicht dem Umgang mit Objekten aus dem eigenen kulturellen Kontext: auf Sockeln oder in Vitrinen drapiert, ausgeleuchtet und mit einer Beschriftung versehen, die bestenfalls neben der Objektbezeichnung, der Datierung und der Technik auch Hinweise zu Funktion und Herkunft des Objektes enthielt. Hinweise zu den Umständen des Zugangs ins Museum waren bis vor kurzem eine Seltenheit.

Die Kunsthistorikerin Anna Greve, Pionierin postkolonialer Museologie in Deutschland, fasst die Notwendigkeit für neue, adäquate Präsentationsformen zusammen: »Die einst üblichen Inszenierungen des kolonialen Blicks auf nicht europäische Kulturen [sic] sind heute nicht mehr zeitgemäß [...]«<sup>18</sup>. Es bedarf der Partizipation der Herkunftsgesellschaften sowie der Offenheit und Konsequenz, Veränderungen zuzulassen, Neuformierungen zu akzeptieren und nicht nach Legitimation für herrschende museale Praxis zu suchen. An vielen Museen erwächst daraus die Notwendigkeit, Diversität nicht nur temporär zu leben, sondern festangestellte Mitarbeiter\*innen aus unterschiedlichen Communitys dauerhaft einzubinden. Wie dies bei kleinen Sammlungen und Museen, in denen außereuropäische Kulturgüter eine vergleichsweise untergeordnete Rolle spielen, in die Praxis umgesetzt werden kann, ist eine Überlegung, die die Verantwortlichen individuell beantworten müssen. Im Fall der Sammlung Horn bedürfte es einer Vielzahl von Expert\*innen, um der Heterogenität der Objekte umfänglich gerecht zu werden.

<sup>18</sup> Anne Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, Bielefeld 2019, S. 90.

<sup>19</sup> Das Museum Folkwang in Essen ist ein weiteres Beispiel für ein deutsches Kunstmuseum, das Objekte aus kolonialen Kontexten bewahrt. Die ersten außereuropäischen Objekte kamen bereits 1898 durch den Gründer des Museums, Karl Ernst Osthaus, in die Sammlung. Der Bestand umfasst heute etwa 1700 Objekte. Siehe dazu: <https://www.museum-folkwang.de/de/sammlung/archaeologie-weltkunst-kunstgewerbe> (Abruf 10.7.2022).

<sup>20</sup> So lautet die Bezeichnung in den jährlichen Verwaltungsberichten der Stadt Halle (Saale).

<sup>21</sup> Siehe dazu: Franz Otto: *Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe zu Halle a. Saale. Bericht über das fünfzehnjährige Bestehen 1885–1900*, Halle (Saale) 1900, S. 31.

<sup>22</sup> Deutsch-Neuguinea war ab 1899 eine Kolonie des deutschen Kaiserreichs im Südpazifik. Zuvor wurden die Gebiete seit 1885 von der Neuguinea-Kompagnie als sogenannte »deutsche Schutzgebiete« verwaltet. Zu diesen gehörten nach damaliger

Bezeichnung: Kaiser-Wilhelms-Land auf der Insel Neuguinea, die Inseln im Bismarck-Archipel (Admiralitätsinseln, Französische Inseln, Neuhannover, Neulauenburg, Neumecklenburg, Neupommern, Westliche Inseln), die nördlichen Salomon-Inseln, die Karolinen (verwaltet als Ost- und Westkarolinen), die Nördlichen Marianen (ohne Guam), Palau, Nauru und die Marshallinseln (1885–1906 separates Schutzgebiet). Die Gebiete sind heute entweder selbständige Staaten oder gehören zu Papua-Neuguinea.

<sup>23</sup> Vgl.: Saale-Zeitung, 52. Jg., Nr. 300, 29.6.1918, 1. Beiblatt, S. 2.

<sup>24</sup> Informationen dazu folgen weiter unten.

<sup>25</sup> Der genaue Umfang der Sammlung ist nicht dokumentiert.

<sup>26</sup> Rita Gründig/ Ulf Dräger: *Kunsth Handwerk und Design. Bestandskatalog erste Hälfte 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Zur Geschichte der Sammlung, Halle (Saale) 1997*, S. 59.

<sup>27</sup> Gründig/Dräger 1997, S. 60. Vgl. auch die ausführliche Darstellung Franz Ottos in: Otto 1900, S. 18 f.

<sup>28</sup> *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N. F. 3 (1892), Sp. 284 f.

<sup>29</sup> Die Provenienzen der in der Sammlung des Museums verbliebenen ethnologischen Objekte sind in einigen Fällen aktuell nicht nachweisbar und werden bis zur Präsentation der Objekte im Frühjahr 2024 recherchiert.

## EIN »KOLONIALMUSEUM« IN DER MORITZBURG? – OBJEKTE AUS KOLONIALEN KONTEXTEN IM KUNSTMUSEUM MORITZBURG HALLE (SAALE)

Nicht nur ethnologische oder kulturhistorische Museen müssen ihren Umgang mit Objekten aus kolonialen Kontexten hinterfragen und sich (neu) positionieren. Auch das Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) bewahrt einige wenige Artefakte aus kolonialen Kontexten.<sup>19</sup> Vor diesem Hintergrund ist es die einzige der drei Ausstellungsstationen, in denen die Sammlung Horn temporär zu Gast sein wird, die auch die außereuropäischen Werke der Sammlung präsentiert. Im 1885 gegründeten Städtischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe – dem heutigen Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) – wurden während der Kaiserzeit auch außereuropäische Werke gesammelt und öffentlich präsentiert. Mit Objekten aus drei unterschiedlichen kolonialen Quellen legte die Stadt in den 1890er Jahren den Grundstock für eine Sammlung »ethnographischer Gegenstände«<sup>20</sup> in ihrem städtischen Kunstmuseum, da zu dieser Zeit die Gründung eines eigenen Kolonialmuseums in Halle (Saale) als nicht umsetzbar betrachtet wurde.<sup>21</sup>

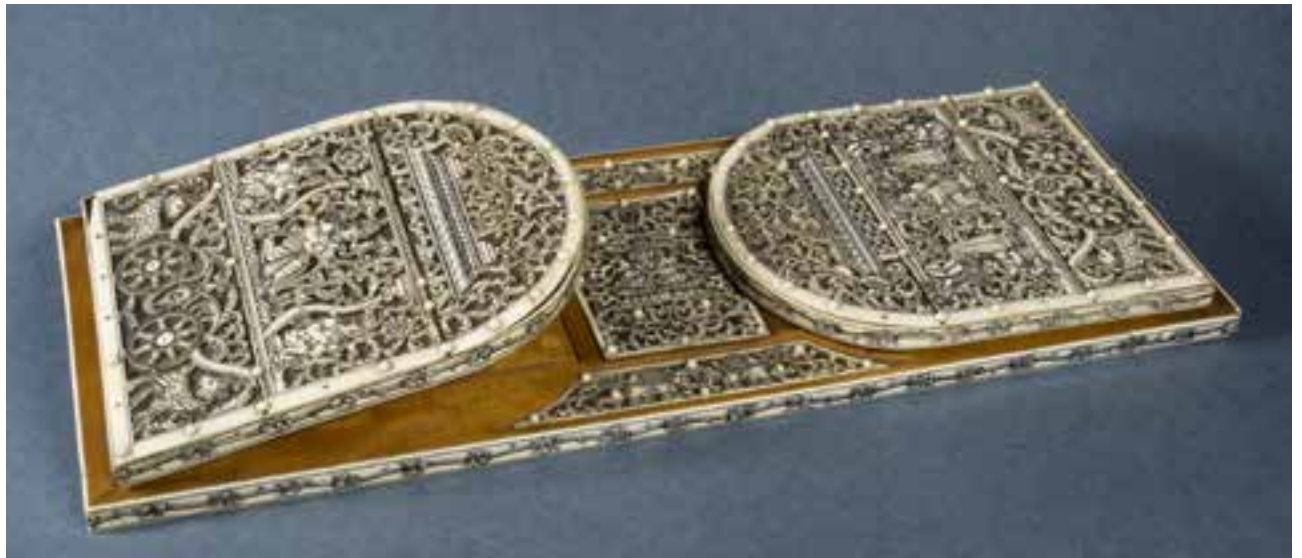
Bereits 1890 schenkte Franz Berghaus (1849–1937) der Stadt 23 Waffen und Jagdgeräte aus der Kolonie Deutsch-Neuguinea.<sup>22</sup> Berghaus war Holz-Kaufmann und Inhaber eines Dampfsägewerks sowie in zahlreichen Ämtern ehrenamtlich in der Saalestadt engagiert.<sup>23</sup> Über die Umstände, unter denen die Waffen in seinen Besitz kamen, liegen keine Informationen vor. Heute sind sie nicht mehr Teil der Sammlungen. Auch wenn derzeit Belege dafür fehlen, ist davon auszugehen, dass die Objekte in den 1950er Jahren ausgesondert und an das Leipziger GRASSI Museum für Völkerkunde abgegeben wurden.<sup>24</sup>

Zur selben Zeit wie Berghaus vermachte Paul Riebeck (1859–1889) der Stadt Halle (Saale) testamentarisch 650 bis 700 Exponate,<sup>25</sup> die er von seinem Bruder Emil (1853–1885) geerbt hatte. Jener hatte von mehreren Forschungsreisen eine nicht genau zu beziffernde Anzahl von Objekten mitgebracht, deren beste Stücke er an Museen in Berlin, Wien und Weimar gab.<sup>26</sup> Die Exponate stammten aus höchst unterschiedlichen





■ Etui, Japan, 17./18. Jahrhundert, Elfenbein, geschnitzt, 22,5 × 2,7 cm, erworben aus der Sammlung von Paul Riebeck, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), MOKHWS000036



■ Bücherbrett, Indien, Orissa/Vishakhapatnam, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Sandelholz, geschnittene Elfenbeineinlagen, Länge 40 cm, ausgezogen 58 cm, erworben aus der Sammlung von Paul Riebeck, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), MOKHWS000140

Gebrauchs- oder Repräsentationszusammenhängen und verschiedensten Ländern, unter anderem aus China, Japan, Indien, Persien, Ägypten, Palästina und dem Kaukasus.<sup>27</sup> Ab 1891 war die der Stadt Halle (Saale) vermachte Sammlung in drei neuen, eigens dafür hergerichteten Räumen im Städtischen Museum am Großen Berlin aufgestellt, dem Ort, an dem das Museum bis zur Zusammenlegung aller Sammlungen in der Moritzburg im Jahr 1920 untergebracht war, sodass die *Kunstchronik* 1892 berichten konnte: »In dem nun vollendeten 7. Jahre seines Bestehens hat das Museum einen wesentlichen Fortschritt in seiner Entwicklung zu verzeichnen, indem jene im letzten Jahresbericht in Aussicht gestellte Bereicherung desselben durch die Zahl von rund 650 kunstgewerblichen orientalischen Gegenständen aus dem hinterlassenen Besitz des Herrn Paul Riebeck vor sich gegangen ist. Es wurde die Sammlung in drei Zimmern des ersten Stocks im Aichamt aufgestellt und zu Ehren des Erblassers unter dem Namen ›Riebeck Sammlung‹ gekennzeichnet. Dieselbe enthält Bronzen, Porzellane und Majoliken, Schnitzereien in Holz und Elfenbein, Lackarbeiten, Seidengewebe und Stickereien, Waffen, und eine Anzahl ethnographischer Gegenstände, welche der früher verstorbene Dr. Emil Riebeck auf seinen Reisen im Orient gesammelt hatte. Die Zuführung dieser wertvollen Sammlung hat den Besuch des Museums gesteigert.«<sup>28</sup> ■ ■ Weil man die Ethnografika nicht als profilbestimmend einstufte und um in wirtschaftlich prekären Zeiten Finanzmittel für das Museum zu akquirieren, wurde die Riebeck-Sammlung 1921 fast vollständig im Auktionshaus Rudolph Lepke, Berlin, mit einem Gewinn von etwa 80.000 Papiermark (entspricht in heutiger Kaufkraft etwa 32.000 Euro) versteigert. Heute befinden sich lediglich noch etwa 30 Objekte im Bestand des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale).<sup>29</sup>



■ Emil Nolde: *Der Missionar*, 1912, Öl auf Leinwand, 79 × 65,5 cm, Privatbesitz

Im Verwaltungsbericht der Stadt Halle (Saale) für das Jahr 1897/98 werden insgesamt 202 »ethnographische Gegenstände« genannt, wohl exklusive der Riebeck-Sammlung.<sup>30</sup> Den umfangreichsten Zuwachs an außereuropäischen Werken stellte 1899 die Sammlung Franz Emil Hellwigs (1854–1929) dar. Hellwig reiste 1895 erstmals in den Südpazifik und war von 1896 bis 1898 als Hotelier, später als Angestellter der Deutschen Handels- und Plantagengesellschaft und als stellvertretender Gerichtsbeisitzer in Nordost-Neuguinea (damals »Kaiser-Wilhelm-Land«) und auf den Samoa-Inseln tätig.<sup>31</sup> Nach seiner Rückkehr ließ er sich im April 1898 in Halle (Saale) nieder und verkaufte seine rund 1700 Masken, Kultgegenstände, Werkzeuge und Waffen umfassende Sammlung aus den Kolonien Deutsch-Neuguinea und Deutsch-Samoa für 5.500 Reichsmark an die Stadt (entspricht in heutiger Kaufkraft etwa 39.000 Euro).<sup>32</sup> Im Verwaltungsbericht der Stadt heißt es, dass sich »die städtischen Behörden durch den von den Autoritäten anerkannten Wert derselben« zum Ankauf entschlossen.<sup>33</sup> Eine vollständige Aufarbeitung der genauen Umstände, unter denen Hellwig in den Besitz der Objekte kam, läuft in Vorbereitung der

Ausstellung der Sammlung Horn in Halle (Saale) im Frühjahr 2024. Die Recherchen Götz Alys zum sogenannten »Luf-Boot« im Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin legen nahe, dass es sich bei den Objekten in der Mehrzahl um räuberische Erwerbskontexte handelte.<sup>34</sup>

Mit dem Erwerb der Riebeck- und der Hellwig-Sammlung sowie zahlreicher anderer Objekte verfügte das halesche Kunstmuseum im Jahr 1900 über eine Kollektion von etwa 2400 Gegenständen aus außereuropäischen Kulturen. Nach ihrer ersten temporären öffentlichen Präsentation in Halle (Saale) in Hellwigs privaten Räumen und ihrer Erwerbung für das Museum wurde die Hellwig-Sammlung verpackt eingelagert. Es war der erste amtlich bestellte Direktor des Museums, Max Sauerlandt (1880–1934), der im ersten Jahr seiner Tätigkeit, 1908, die Bestände einer Revision unterzog und die Hellwig'sche Sammlung durch den Direktor des Leipziger Völkerkundemuseums, Karl Weule (1864–1926), begutachten ließ.<sup>35</sup> Für Hellwig sollte seine Sammlung der »wissenschaftlichen und regulären Belehrung« dienen und – so sein Wunsch – den Grundstock für eine ethnologische Sammlung bilden. Eine »nebenbei« zu erwartende Anregung für die Kunst beziehungsweise das Kunstgewerbe war für ihn lediglich ein »Nebeneffekt«<sup>36</sup>. Für Sauerlandt hingegen war es in erster Linie der reine Kunstwert der Objekte, der sie museal relevant werden ließ. So schrieb er 1911: »Das was Gottfried Semper, der Begründer der neueren Kunstgewerbeästhetik, die formale Gesetzmäßigkeit des Schmuckes genannt hat, ist hier vortrefflich zu erkennen, ja man kann sagen, daß die modernsten Absichten der neuen Gewerkekünstler prinzipiell mit den naiven Leistungen der Wilden besser zusammenstimmen, als mit den Erzeugnissen des industriellen Kunstgewerbes der letztvergangenen Jahrzehnte.«<sup>37</sup> Sauerlandt war es dann auch, der erstmals einzelne der verpackt lagernden Objekte der Hellwig-Sammlung öffentlich im Museum in der Moritzburg ausstellte. Entgegen dem in Deutschland vorherrschenden Zeitgeist thematisierte er in seiner Neupräsentation der Museumssammlung 1913 jedoch nicht die »Exotik« der außereuropäischen Gegenstände, sondern ihren eigenständigen künstlerischen Wert und präsentierte sie zusammen mit dem Gemälde *Der Missionar*, das Emil Nolde 1912, ein Jahr vor seiner Reise nach Neuguinea, schuf ■: »Das Gemälde bildet vorläufig den Mittelpunkt unserer in der Moritzburg nicht nach wissenschaftlichen Grundsätzen, sondern nach ihrem künstlerischem [sic] Werte aufgestellten »Südsee«-Sammlung sie erklärend und durch sie erklärt.«<sup>38</sup> Zugleich hoffte Sauerlandt, dem Publikum den Unterschied zwischen »der Kunst

## WIE UMGEHEN MIT DEM KOLONIALEN ERBE DER MUSEEN IM KONTEXT VON KUNSTAUSSTELLUNGEN?

Bedenkt man, dass die zuvor genannten Ereignisse hundert Jahre und länger zurückliegen, verwundert es zunächst, dass der kritische postkoloniale Diskurs erst seit einigen wenigen Jahren in der musealen Ausstellungspraxis und Alltagsarbeit intensiv diskutiert wird. Auch wenn entsprechende kritische Studien bereits nach dem Ende des deutschen Kolonialismus einsetzten, begann eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Folgen des Kolonialismus auf die einst dominierten Gesellschaften erst in den 1980er Jahren. Dass die Ergebnisse des nunmehr bereits vierzigjährigen wissenschaftlichen Diskurses erst jetzt in der musealen Praxis ankommen, wirft ein bezeichnendes Licht auf das Beharren der europäischen Gesellschaften auf ihre Deutungshoheiten und historisch gebundenen Sichtweisen. Ein wirklich postkolonialer Blick auf die eigene (institutionelle) Vergangenheit bedeutet immer auch die Anerkennung von Unrecht, das Eingestehen von Fehlern und die Bereitschaft zu neuen, das Ererbte in Frage stellenden Denkweisen. Solche Prozesse sind langwierig, »schmerzhaft« und laufen nicht ohne kontroverse Diskussionen und Reibungen ab. Es gibt jedoch heute kein tragfähiges, vernünftiges Argument, weshalb eine selbstkritische Aufarbeitung der eigenen institutionellen kolonialen Vergangenheit nicht erfolgen sollte.

der Primitiven und der als scheinbar gleichfalls »primitiv« so häufig missverstandenen modernen Kunst an einem anschaulichen Beispiel sehen [zu] lehren«, wie es seine Witwe 1935 formulierte.<sup>39</sup>

Sauerlandt folgte 1919 einem Ruf an das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. 1926 wurde die Hellwig-Sammlung von seinem gerade ins Amt berufenen Nachfolger, Alois J. Schardt (1889–1955), verpackt und eingelagert. 1953 musste die nach wie vor verpackte Sammlung im Zuge der zentral gesteuerten nationalen Museumsprofilierung in der DDR an das GRASSI Museum für Völkerkunde in Leipzig abgegeben werden.<sup>40</sup> Aus nicht nachvollziehbaren Gründen blieben einige wenige Stücke zurück, die sich noch heute im Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) befinden, darunter fünf Tapas (aus Rindenbast hergestellte Stoffe) aus der Hellwig-Sammlung. Bei einer weiteren Tapa, einer Holzschale und zwei Pfeilen ist derzeit noch nicht final geklärt, ob sie auch über Hellwig ins Museum kamen. Die Objekte werden aktuell gemeinsam mit drei vermutlich aus Seram und Sumatra stammenden Tapas, die aus der Riebeck-Sammlung im Museum verblieben sind, wissenschaftlich aufgearbeitet, um ihre Herkunft und die Umstände, unter denen die Erschaffer sie abgaben, zu dokumentieren. Die Objekte sowie die Forschungsergebnisse werden im Rahmen zweier Kabinettausstellungen zeitgleich mit der Sammlung Horn im Frühjahr 2024 präsentiert und in einer gesonderten Publikation dokumentiert.

<sup>32</sup> Verwaltungsbericht der Stadt Halle (Saale) für das Jahr 1899/1900, S. 173, in: Stadtarchiv Halle (Saale), Cs 82097a. – Hellwig reiste 1899 und 1902 weitere Male nach Ozeanien und war 1908 bis 1910 für die »Hamburger Südsee-Expedition« tätig. 2200 Objekte, die er von diesen Reisen mitbrachte, verkaufte er 1905 an das Hamburger Völkerkundemuseum, das heutige Hamburger Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt (MARKK), in dem Hellwig von 1911 bis 1924 als Inventarverwalter tätig war. (vgl. Jürgen Zwerne-mann: Hundert Jahre Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hamburg 1980, S. 59.) Im MARKK werden seit 2020 im Rahmen eines umfangreichen Provenienzforschungsprojektes Herkunft und Erwerbungsstände aller aus Westafrika und Ozeanien stammenden Sammlungsobjekte recherchiert und deren Zusammenhang mit kolonialen Unrechtskontexten aufgearbeitet.

<sup>30</sup> Verwaltungsbericht der Stadt Halle (Saale) für das Jahr 1897/98, S. 156, in: Stadtarchiv Halle (Saale), Cs 82097a.

<sup>31</sup> Der Streit zwischen den USA, Großbritannien und Deutschland um den Besitz der Samoa-Inseln währte von 1878 bis 1900. Im sogenannten Samoa-Vertrag erhielt das deutsche Kaiserreich West-Samoa als kolonialen Besitz.

<sup>33</sup> Verwaltungsbericht der Stadt Halle (Saale) für das Jahr 1899/1900, S. 173, in: Stadtarchiv Halle (Saale), Cs 82099.

<sup>34</sup> »Den erwähnten Raubzug hatte 1902/03 ein auf »ethnographische Gegenstände« getrimmter Sammler – man könnte sagen, ein fachlich angelernter Seeräuber – [...] durchgeführt: Der Kaufmann Franz Emil Hellwig [...] aus Halle an der Saale. Bezahlt wurde er mit einem gewissen Anteil der Beute.« Götz Aly: Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschätze der Südsee raubten, Frankfurt am Main 2021, S. 82 f.

<sup>35</sup> Vgl.: Albrecht Pohlmann: »Künstlerische Großartigkeit ... als Äußerung starker naturreligiöser Kräfte«. Max Sauerlandt und die »Hellwigsche Südseesammlung« in der Moritzburg, in: Kat. Emil Nolde. Farben heiß und heilig, Vorstand der Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt im Auftrag der Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt (Hg.), Halle (Saale) 2013, S. 146–152, hier S. 150.

<sup>36</sup> Brief Franz Hellwig an Max Sauerlandt, 17.10.1910, Stadtarchiv Halle (Saale), Centralbüro A 2.9 Nr. 914 Bd. 1, 1910–1921, Bl. 40/41 und Brief Franz Hellwig an Richard Robert Rive, 22.8.1925, Stadtarchiv Halle (Saale), Centralbüro A 2.9 Nr. 914 Bd. 3, 1921–1927, Bl. 193/194.

<sup>37</sup> Konzept für einen nur teilweise publizierten Artikel Max Sauerlandts, 28.2.1911, Stadtarchiv Halle (Saale), Centralbüro A 2.9 Nr. 914 Bd. 1, 1910–1921, Bl. 104.

<sup>38</sup> Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle a. S.: Verwaltung und Erwerbungen des Jahres 1912, Halle (Saale) 1913, S. 11. – Eine ähnliche Gegenüberstellung außereuropäischer und zeitgenössischer europäischer Kunst fand in Deutschland sonst nur 1912 im Museum Folkwang in Hagen unter Federführung des Sammlers und Gründers Karl Ernst Osthaus statt. Vgl.: Andreas Hüneke: Das konzentrierteste Museum. Halle (Saale) und die Museumsreform-bewegung, in: Kat. Das Come-back. Bauhaus Meister Moderne, Christian Philippen i. V. m. Thomas Bauer-Friedrich (Hg.), Leipzig 2019, S. 23–42, hier S. 39. – Noldes vor seiner Reise in den Südpazifik 1913/14 entstandene Werke mit motivischem Bezug zu außereuropäischen Kult-objekten basieren auf seinen Studien im Berliner Völkerkundemuseum um 1910 und spiegeln entsprechend

eine eurozentrische, kolonialistische Perspektive auf die außereuropäischen Objekte wider. Sie, wie vor allem seine während seiner Reise nach Ozeanien entstandenen Werke, sind künstlerische Formulierungen einer europäischen Zivilisationskritik, die die vermeintlich unberührten »Naturvölker« und ihre Lebenswelt als »Paradies« verklären. Auf seiner Reise nach Neuguinea erfuhr Nolde die Realität, wenngleich diese keinen Niederschlag in seiner Kunst fand, wohl aber zum Teil in seinen schriftlichen Äußerungen.

<sup>39</sup> Stadtarchiv Halle (Saale), Moritzburg Nr. 40, Bl. 15 ff., Brief Alice Sauerlandt an Johannes Weidemann, 22.4.1935. Zitiert nach Gründig/Dräger 1997, S. 55.

<sup>40</sup> Darunter wohl auch die Sammlung Berghaus. Die Übergabeliste ist mit dem sehr pauschalen Titel »Ethnographika aus aller Welt« versehen. 1982 wurden weitere zehn Objekte, die vermutlich aus der Hellwig-Sammlung stammten, an das GRASSI Museum für Völkerkunde übergeben.

Die Schwierigkeit ist dabei eine doppelte: Zum einen müssen die in den eigenen Sammlungen vorhandenen Objekte aus kolonialen Zusammenhängen identifiziert und erforscht werden, was mitunter am Ende dieses Prozesses auch zur Abgabe von Sammlungsgut führen kann. Dieser Prozess ist zeit- und personalaufwendig, damit kostenintensiv und setzt einen kritischen Blick auf die eigene institutionelle Vergangenheit voraus. Zum anderen muss mit dem Erforschten transparent umgegangen werden, was neben der Veröffentlichung der Forschungsergebnisse in Publikationen und Online-Portalen auch bedeutet, sie in Form von Ausstellungen einem breiten Publikum zu vermitteln. Hierin liegt eine besondere Herausforderung gerade für die Kunstmuseen, die sich entweder aufgrund von Objekten aus kolonialen Zusammenhängen in ihren Sammlungen oder aufgrund von Kunstwerken, die in einem mehr oder weniger eindeutigen Zusammenhang mit kolonialen Kontexten stehen, zu diesem kulturellen Erbe verhalten müssen. Vor allem für Kunstmuseen gibt es bislang jedoch kaum eine kuratorische Praxis für das Ausstellen und Vermitteln solcher Inhalte. Die scheinbare Hilflosigkeit der Akteur\*innen führt dabei zurzeit oft zu einem übervorsichtigen Agieren, das jeden Fehler, jeden falschen Zungenschlag, jede falsche Präsentationsform, jede angreifbare Kontextualisierung vermeiden will. Prägte jahrzehntlang ein jedes Unrechtsbewusstsein abwehrender Tenor die Haltung der Direktor\*innen, Kustod\*innen und Kurator\*innen, so dominiert derzeit oft entweder eine übervorsichtige Haltung oder ein die negative Rolle der kolonialen Täter unverhältnismäßig verurteilender Gestus. Das richtige Maß des kritischen Umgangs mit dem Thema ist noch nicht gefunden.

Eine weitere Herausforderung im Zusammenhang des derzeitigen Umgangs deutscher Kunstmuseen mit kolonialen Themen ist die Problematik der Szenografie. Das Vermitteln der komplexen Inhalte, die mit diesem Thema verbunden sind, führt bislang oft dazu, dass die Textebene die Präsentation der Kunstwerke dominiert und nicht selten überfrachtet. Die Werke sind mitunter nur noch Quelle und Dokument, die die dekolonialistische Erzählung eröffnen. So geschehen zum Beispiel in der Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext* 2021/22 im Brücke-Museum Berlin [5](#).

Hinzu kommt die Frage nach dem angemessenen Umgang mit den Artefakten aus außereuropäischen Kulturen. Bislang wurden sie in deutschen Kunstmuseen wie Kunstwerke aus der eigenen Kultur präsentiert, sprich unter Beach-

tung aller musealen konservatorischen Standards auf Podesten oder Sockeln, geschützt und isoliert unter Glashauben oder in szenografischen Settings, die den Besucher\*innen einen unmittelbaren Zugang zu den Objekten verwehren. Die heftigen Diskussionen in den deutschen Feuilletons in Reaktion auf die Eröffnung des Ethnologischen Museums der Staatlichen Museen zu Berlin im neu errichteten Humboldt Forum sind be-  
redtes Zeugnis hierfür [6](#).<sup>41</sup>

Schließlich müssen Kunstmuseen, wenn sie ihre Verantwortung für ihre kolonialen Sammlungskontexte ernst nehmen, lernen, die eigene Deutungshoheit abzugeben. Das Erforschen der Objekte bedarf der Zusammenarbeit mit Vertreter\*innen der Herkunftsgesellschaften und Expert\*innen, die nicht der weißen Mehrheitsgesellschaft angehören. Neue kollaborative Prozesse des Kuratierens müssen erlernt und gelebt werden. Eines der jüngsten Beispiele dafür, einer Person, die aufgrund ihrer Sozialisation Expertin für den entsprechenden Kulturkreis ist, war die Ausstellung *EFIE. The Museum as Home. Kunst aus Ghana*, die 2021/22 im Dortmunder U stattfand und »alt-hergebrachte Präsentationsformen« hinterfragte und »neue Perspektiven – auf die Kunst, aber auch auf die Realität, der sie entstammt«<sup>42</sup> – bot. Die Ausstellung vereinte sowohl zeitgenössische als auch historische Objekte aus Ghana und wurde von der Schriftstellerin, Kunsthistorikerin und Filmemacherin Nana Oforiatta Ayim kuratiert [7](#).

Diese vielfältigen Erfahrungen wie auch die 2022 und 2023 noch stattfindenden Projekte und Diskurse werden wir in Vorbereitung der Präsentation der außereuropäischen Objekte aus der Sammlung Horn und der eigenen Sammlungsbestände aus kolonialen Kontexten 2024 im Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) berücksichtigen, um einen angemessenen Umgang mit den zuvor beschriebenen Herausforderungen zu finden.

<sup>41</sup> Als zwei Beispiele, herausgegriffen aus der Vielzahl der Artikel, sei hier auf einen Beitrag von Tobias Stosiek vom 21.9.2021 (<https://www.br.de/nachrichten/kultur/zuviel-berliner-besitzerstolz-humboldt-forum-zeigt-weltkunst,SjdftBA>) und von Jens Winter vom 7.10.2021 verwiesen (<https://jungle.world/artikel/2021/40/jaeger-und-sammler>), die beide wesentliche Kritikpunkte benennen (Abruf 21.8.2022).

<sup>42</sup> Zitiert nach: <https://dortmunder-u.de/efie/> (Abruf 8.7.2022).



6 *Ausstellungsansicht des Moduls Von Neuirland nach Berlin. Sammeln in der Kolonialzeit des Ethnologischen Museums im Humboldt Forum Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss*

5 *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext (18.12.2021–20.3.2022), Brücke-Museum Berlin*

7 *EFIE. The Museum as Home. Kunst aus Ghana (10.12.2021–6.3.2022), Museum Ostwall im Dortmunder U*