

kultur  
leben

2/2022

# Korrekt?

Vom Umgang mit  
sensiblen Inhalten  
und Objekten

## Über uns

Der Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e. V. – AsKI ist ein 1967 gegründeter Verbund von derzeit 39 national und international angesehenen, selbständigen Kultur- und Forschungsinstituten, die in besonderem Maße die Qualität und Vielfalt des kulturellen Deutschland repräsentieren. Seine Mitglieder sind in unabhängiger, gemeinnütziger Trägerschaft verankert und stützen sich seit ihrer Gründung auf einen bedeutenden Anteil privater Förderung. Der AsKI e. V. ist Träger des Museums Casa di Goethe in Rom.

Mit der Zeitschrift „kultur leben“ informieren Kulturschaffende im AsKI aus erster Hand über die Arbeit der Institute, deren Ausstellungen und Forschungsvorhaben sowie über aktuelle kulturpolitische Themen.

### *Die Mitgliedsinstitute des AsKI e. V. alphabetisch nach Standorten*

Richard Wagner Museum, Bayreuth / Archiv der Akademie der Künste, Berlin / Bauhaus-Archiv e. V. / Museum für Gestaltung, Berlin / Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin / Beethoven-Haus Bonn – Verein Beethoven-Haus Bonn / Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Bonn / Gerhard-Marcks-Haus – Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen / Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung e. V., Darmstadt / Stiftung Deutsches Hygiene-Museum, Dresden / Goethe-Museum Düsseldorf / Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung / Wartburg-Stiftung, Eisenach / Kunsthalle Emden – Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van de Loo / Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt am Main / Fritz Bauer Institut, Frankfurt am Main / Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main/Leipzig / Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt am Main/Potsdam-Babelsberg / Kleist-Museum – Stiftung Kleist-Museum, Frankfurt (Oder) / Jüdisches Museum Franken in Fürth, Schnaittach und Schwabach / Stiftung Schloss Friedenstein Gotha / Franckesche Stiftungen zu Halle, Halle (Saale) / Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichnungskunst – Wilhelm-Busch-Gesellschaft e. V., Hannover / Max-Reger-Institut – Elsa-Reger-Stiftung, Karlsruhe / Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V. – Stiftung Zentralinstitut und Museum für Sepulchralkultur, Kassel / documenta archiv – documenta und Museum Friedericianum gGmbH, Kassel / Buddenbrookhaus/Günter Grass-Haus – Kulturstiftung Hansestadt Lübeck / Deutsches Literaturarchiv Marbach – Deutsche Schillergesellschaft e. V. / Stiftung Lyrik Kabinett, München / Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg / Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg / Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig / Winckelmann-Gesellschaft e. V. mit Winckelmann-Museum, Stendal / Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg e. V./ Literaturhaus Oberpfalz / Museum Brot und Kunst / Forum Welternährung – Vater und Sohn Eiselen Stiftung, Ulm / Klassik Stiftung Weimar / Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, Weimar / Reichskammergerichtsmuseum – Gesellschaft für Reichskammergerichtsforschung e. V., Wetzlar / Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloss Oberwiederstedt, Wiederstedt / Arnstein / Gesellschaft für deutsche Sprache e. V., Wiesbaden

# Editorial

→ Das zu Ende gehende Jahr konfrontiert uns mit mehr weltweiten Veränderungen als jedes andere seit 1989. Der durch den russischen Diktator angezettelte Krieg gegen die Ukraine, Europa und die von den Lebensmittellieferungen abhängigen außereuropäischen Staaten steht dabei fraglos an erster Stelle, aber auch die Zunahme des Rechtsextremismus und des Populismus spielen eine große Rolle. Die abnehmende Bereitschaft zu Toleranz und Verständnis spüren nicht zuletzt viele Kultureinrichtungen. Wer sich über ein ausgestelltes Objekt oder eine Aussage ärgert, schreibt oft keinen Brief mit Beschwerde oder Nachfrage mehr, sondern „teilt“ seinen Ärger als vermeintlich einzige Wahrheit mit einer breiten Öffentlichkeit. Dies war ein Ansatzpunkt für eine wissenschaftliche Tagung des AsKI, die im September 2022, eher zufällig unmittelbar nach dem Ende der „documenta fifteen“, im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main stattfand.

Zur vermeintlichen Gendergerechtigkeit, zur kulturellen „Aneignung“ und zur angeblichen Identität vermag sich jeder zu äußern, auch ohne einen faktenbezogenen Hintergrund. Allenfalls verweist man darauf, dass man sich angegriffen oder beleidigt „fühle“, dann spielen Sachargumente ja keine Rolle mehr. Allzuleicht schließt man sich in den „sozialen“ Medien vorgetragene Protesten an, ohne die Fakten zu überprüfen – was andere gesagt haben, wird schon irgendwie stimmen. Solche „Aufreger“ sind inzwischen weit verbreitet und werden immer beliebter, weil man sich an Debatten auch mit geringer Sachkenntnis beteiligen kann. Dürfen weiße Musiker Dreadlocks tragen oder ist es Zensur, ihre Konzerte genau deshalb abzusagen? Darf man in steuerfinanzierten Museen oder Ausstellungen Abbildungen nackter Menschen

zeigen? Wie steht es um die „Aneignung“ fremden Kulturguts, um die Ausstellung außereuropäischer Kunstwerke bzw. Kulturgüter, um die wissenschaftliche Erklärung afrikanischer oder asiatischer Kunstwerke durch Europäer, wie mit außereuropäischer Musik, gespielt von Europäern? Müssen Kunstwerke, die das moralische Empfinden einzelner Besucher stören könnten, gekennzeichnet oder gar abgehängt werden?

Beispielhaft haben die Referenten der Tagung diese und vergleichbare Fragen behandelt. Durchgeführt als interne Veranstaltung des AsKI, wollen wir mit diesem Heft einige der Beiträge einer breiten Leserschaft zur Verfügung stellen und nach der Diskussion vor Ort – öffentlich war nur die vom Hessischen Rundfunk übertragene abendliche Podiumsdiskussion – nun einen Beitrag zur gesellschaftlichen Debatte liefern.

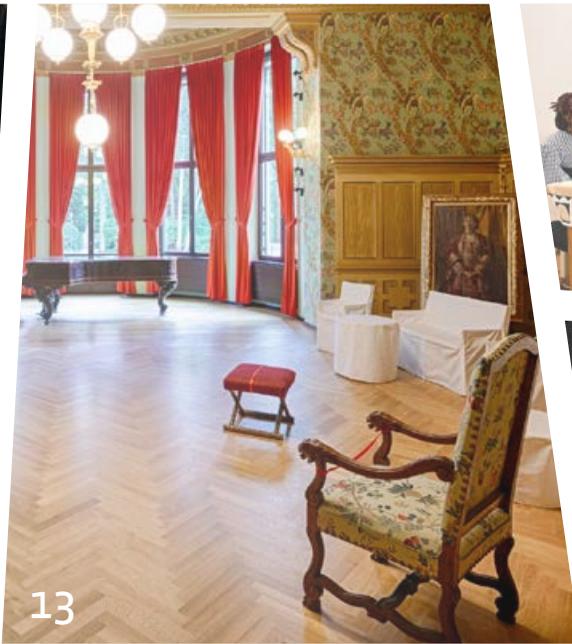
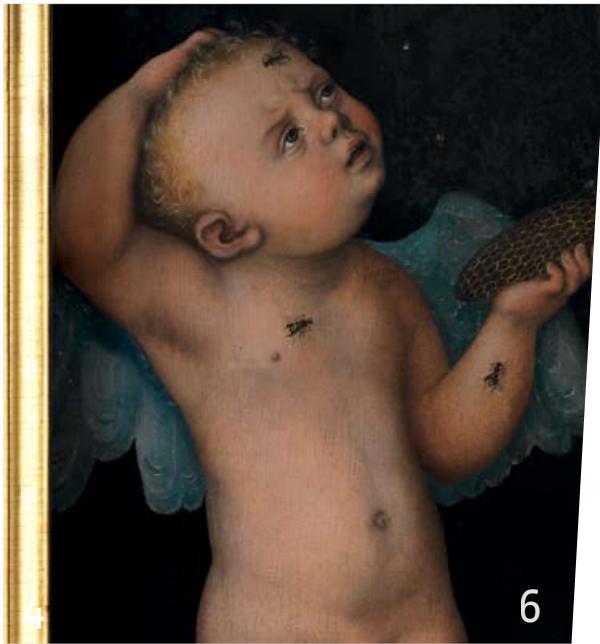
Namens des Vorstandes danke ich allen Mitwirkenden, Autoren und Organisatoren und nicht zuletzt der Geschäftsstelle des AsKI unter Leitung von Dr. Jessica Popp, die Tagung und Heft umfassend und souverän vorbereitet haben. Der Dank gebührt selbstverständlich auch Franz Fechner und Silvia Fröhlich und für die Tagung selbst der Direktorin des Freien Deutschen Hochstifts, Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, sowie für die gelungene Moderation Dr. Konrad Heumann, dessen Anregung zum Tagungsort wir gerne aufgegriffen haben.

Es wird nicht das letzte Mal gewesen sein, dass wir uns mit diesem Fragenkomplex beschäftigt haben, aber ich hoffe, dass wir mit den nachdenklichen und nachdenkenswürdigen Beiträgen zur Versachlichung der Debatte beitragen können.



**Prof. Dr. G. Ulrich Großmann**  
Vorsitzender  
des Arbeitskreises selbständiger  
Kultur-Institute e. V. – AsKI

## 2 Inhalt



---

### 2 Editorial

G. Ulrich Großmann

---

#### Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. – AsKI

### 4 20 Jahre AsKI Fachtagungen

Franz Fechner

---

#### Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

### 6 Diskurs in empörten Zeiten – Sensible Inhalte und Objekte im Museum

Daniel Hess

---

#### Richard Wagner Museum, Bayreuth

### 13 Wehvolles Erbe – Das Haus Wahnfried und das Dritte Reich

Sven Friedrich

---

#### Kunsthalle Bremen

### 16 Wer war Milli? – Eine Intervention von Natasha A. Kelly in der Sammlungsausstellung

Eva Fischer-Hausdorf

---

#### Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Hannover

### 20 Von der Paradoxie der Karikatur in sensiblen Zeiten

Hiram Kümper

---

#### Museum und Zentralinstitut für Sepulkralkultur, Kassel

### 22 Suizid – Let's talk about it!

Tatjana Ahle-Rosental, Dirk Pörschmann

---

#### Stiftung Schloss Friedenstein Gotha

### 27 Stumm gemachte Randfiguren der Kolonialgeschichte erzählen

Kristina Scheelen-Nováček, Adrian Linder

---

#### Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a. M.

### 30 Die Schädel des Carl Gustav Carus – Zu einem Porträt, das im Deutschen Romantik-Museum nicht zu sehen ist

Konrad Heumann

---



**Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, Weimar**

32 Schillers Möbel im Konzentrationslager Buchenwald – Zur Geschichte und Musealisierung von Häftlingsarbeiten  
Philipp Neumann-Thein

**Deutsches Literaturarchiv Marbach**

38 Narrating Africa – Eine Open-Space-Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne  
Martin Kuhn

**Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt a. M. / Potsdam-Babelsberg**

41 Digitale Zugänge zum Rundfunkerbe der DDR und der NS-Zeit  
Jens Kleinschneider, Götz Lachwitz

**Beethoven-Haus Bonn**

44 Beethoven und Postkolonialismus – Zur diskursiven Auseinandersetzung mit der Immobilie „Im Mohren“ durch das Bridgetower-Projekt  
Malte Boecker

48 Fotonachweis/Impressum

# 20 Jahre AsKI Fachtagungen

Seit zwanzig Jahren bietet der AsKI eine Folge von Fachtagungen an (seit 2011 aus organisatorischen Gründen intern), deren Themenschwerpunkte sich aus den Wünschen der Mitgliedsinstitute ergeben. Das breite Spektrum zeigen die Titel der vergangenen Tagungen:

2002: **Schätze heben – neue Wege und Möglichkeiten zum Wirksamachen von Kulturgut; Erschließung und Nutzung von Sammlungen und Archiven dokumentarischer Art** (Potsdam-Babelsberg)

2002: **Neue Wege der Museumspädagogik** (Frankfurt a. M.)

2002: **Rechte und Lizenzen** (Frankfurt a. M.)

2003: **Ehrenamt im Kulturbetrieb – Ein unverzichtbares Netzwerk mit Kehrseite?** (Frankfurt a. M.)

2003: **Kultur und Sightseeing – Museen, Kulturstätten und Touristik** (Bremen)

2004: **Rechte und Lizenzen II – Bildrechte** (Frankfurt a. M.)

2004: **Klartext: Wirksame Öffentlichkeitsarbeit in Kultureinrichtungen** (Düsseldorf)

2005: **Kulturelle Bildung an Ganztagschulen – Der ausgefüllte Nachmittag** (Frankfurt a. M.)

2007: **Das Museum als Integrationsort – Best-Practice-Projekte in Kultureinrichtungen** (Frankfurt a. M.)

2008: **Kulturförderung in Europa** (Wetzlar)

2010: **Energieeffizienz im Museum** (Frankfurt a. M.)

2011: **Forschung in Kultureinrichtungen – Nachhaltigkeit von Museumsarbeit und öffentliche Wahrnehmung** (Marbach)

2012: **Gutachten, Schätzungen, Haftungsfragen – Standards und Sorgfaltspflichten** (Nürnberg)

2014: **Haftungsfragen bei Vorstandsmitgliedern/ Private Stiftungen und öffentliche Verwaltung** (Bonn)

2014: **Kulturelle Bildung – Best-Practice-Beispiele aus den Mitgliedsinstituten des AsKI** (Emden)

2015: **Die Deutsche Digitale Bibliothek – Chancen und Risiken** (Berlin)

2016: **Kultureinrichtungen als Integrationsort – Best-Practice-Beispiele im AsKI** (Bremen)

2017: **Digitalisierung als Zukunftsperspektive der sammelnden Kultureinrichtungen** (Gotha)

2018: **Hauseigene Publikationen. Funktion-Vertrieb – Ertrag** (Hannover)

2019: **Kultur stärkt Demokratie!** (Dresden)

2020: **Social Media für Kultureinrichtungen** (Online)

2021: **Workshop Medienproduktion – Video- und Audio-Podcast für Multimedia** (Frankfurt a. M.)

2022: **Korrekt? Vom Umgang mit sensiblen Inhalten und Objekten** (Frankfurt a. M.)

Podiumsdiskussion des AsKI am 26.9.2022 im Freien



„Korrekt? Vom Umgang mit sensiblen Inhalten und Objekten“ war der Titel der diesjährigen Fachtagung, die im September im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt stattfand. Zahlreiche Referentinnen und Referenten beteiligten sich mit Erfahrungsberichten aus ihrer praktischen Arbeit und setzten sich mit Fragen nach einem angemessenen Umgang mit problematischen Inhalten und Objekten in der praktischen Arbeit von Kulturinstituten auseinander. In dieser – etwas anderen Ausgabe – von kultur leben finden Sie viele der Beiträge gesammelt in gedruckter Form.

Nicht zuletzt wegen der besonderen Relevanz und Aktualität des Themas der Tagung veranstaltete der AsKI in Medienpartnerschaft mit dem Hessischen Rundfunk am Abend des 26. September die öffentliche Podiumsdiskussion „Korrekt? Was darf

man zeigen, worüber kann man sprechen?“. Es diskutierten Daniel Hess, Generaldirektor des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg; Christopher A. Nixon, Philosoph, Komparatist und freier Kurator, TU Dresden, Kristina Scheelen-Nováček, Anthropologin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Anatomie und Embryologie der Universitätsmedizin Göttingen, und Dirk Pörschmann, Direktor des Museums für Sepulkralkultur, Kassel. Moderiert wurde der Gesprächsabend von Doris Renck vom Hessischen Rundfunk, in dessen Programm „hr2-kultur – Literaturland Hessen“ er im Oktober gesendet wurde. **Einen gekürzten Mitschnitt finden Sie aber weiterhin, indem Sie den beigefügten QR-Code einscannen.**

🕒 Franz Fechner |  
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, AsKI



Deutschen Hochstift: v.l.n.r.: Doris Renck, Dirk Pörschmann, Kristina Scheelen-Nováček, Christopher A. Nixon, Daniel Hess



# Diskurs in empörten Zeiten

## Sensible Inhalte und Objekte im Museum

→ Mehr und heftiger denn je stehen Museen unter Druck: Schlagworte wie Postkolonialismus, Gender-Gerechtigkeit, Nachhaltigkeit und Wokeness-Diskussionen schaffen eine jakobinische Atmosphäre, die eine sachliche Auseinandersetzung mit sensiblen Themen erschwert. Museen werden immer weniger als Orte von Sammlungen und Artefakten, sondern zunehmend als öffentliche Einrichtungen zur Beförderung von Inklusion, Partizipation, Vielfalt und Nachhaltigkeit verstanden. Im Kontext der kontroversen Diskussion um eine neue Museums-Definition durch ICOM etablieren sich Ansprüche, die sich auch in vielen Statements internationaler Museumsdirektorinnen und -direktoren wiederfinden, so z.B. bei András Szántó in „The Future of the Museum, 28 Dialogues“ (Berlin 2020): Museen sollen als „Reservate der Freiheit“ einen Ausgleich zu den herrschenden politischen Ungerechtigkeiten schaffen und sich zu partizipativen Plattformen des Meinungsaustauschs wandeln. Ihre neue Bestimmung ist die eines „healing“ und „liberating agent for the imagination“, der den Menschen ihre Würde zurückgibt. Museen sollen sich öffnen, sie wollen „artist-led and audience-focused“ werden.

Das Museum wird im Zuge des gesellschaftlichen Transformationsprozesses zur Baustelle bzw. zum Labor neuer Lebensformen bestimmt: Museen seien nicht nur Schiedsrichterinnen hinsichtlich Geschmack, sondern auch hinsichtlich des Humanismus. Die besten Ideen dazu kämen „immer von den Künstlern“, denen man das Museums als kreativen Spielort öffnen müsse.

Das Museum der Zukunft soll vielstimmiger werden, und die Deutungshoheit soll nicht mehr exklusiv bei den Museums-Professionals liegen. Bedeutet dies auch die

Aufgabe von Deutungskompetenz, womit wir nicht nur unsere professionelle Ausbildung diskreditieren, sondern auch unsere Stimme einer historisch angemessenen, evidenzbasierten Erklärung, Verortung und Kontextualisierung von Artefakten aufgeben würden? Diese Stimme scheint mir gerade im Umgang mit sensiblen Inhalten und Objekten unverzichtbar, zumal in einer Zeit, in der sich die Grenze von privatem und öffentlichem Diskurs grundlegend verschoben hat und Konflikte konfrontativer ausgetragen werden.

Die Aggression macht vor Museen nicht halt, wie die jüngsten Festklebe-Attacken der Aktivistengruppe Extinction Rebellion verdeutlichen. Ihr Mitgründer Simon Bramwell antwortete im Interview mit artnews.com am 23.08.2022 auf die Frage, warum der Klima-Kampf in die Museen getragen worden sei, dass Politik immer der Kultur folge. Es sei deshalb absolut richtig, dass die Aktivisten die Ideale „unserer Kultureinrichtungen zur Rechenschaft ziehen“. Es sei höchste Zeit, dass die Kultur-Einrichtungen dazu veranlasst werden, die Wahrheiten unserer Zeit zu erzählen. Wir lernen daraus, dass Museen nicht nur sensible, sondern offenbar auch höchst relevante öffentliche und politische Orte sind.

Nach meinem Verständnis befördern Museen das Verstehen von Welt in Bereichen der Technik, Naturwissenschaft, Kunst und Kulturgeschichte. Als Basis dienen unser biologisches und kulturelles Erbe, im Falle des Germanischen Nationalmuseum die materiellen kulturellen Hinterlassenschaften des deutschen Sprachraums. Besonders reizvoll scheint mir dabei, dass Kultur nie monokausal ist, sondern widersprüchlich und vieldeutig. Sie arbeitet mit



Lucas Cranach d. Ä.,  
Venus mit Amor  
als Honigdieb vor  
schwarzem Grund,  
nach 1537, Malerei  
auf Lindenholz



Metaphern und Symbolen und ist daher auch missverständlich. Kultur lässt sich mit faktenbasierter Evidenz allein nicht begreifen: Da wo die Welt nicht mehr verständlich ist, benötigen wir die Poesie, die Symbolsprache und die Metaphern der Kultur, um unsere Sehnsüchte und Ängste zu verdichten und die Gegenwart auszuhalten. Deshalb sind kulturelle Einrichtungen in unserer technisch-ökonomisch optimierten und beschleunigten Welt höchst relevant! Doch wie bleiben wir in einer zunehmend von Erregung und Empörung geprägten öffentlichen Diskussion sprachfähig? Wie können wir im Zuge einer wachsenden Dominanz von Vereinfachung und Polarisierung die Angst vor Vieldeutigkeit, Widersprüchlichkeit und Missverständlichkeit abbauen und für Bedeutungsvielfalt und Ambiguitätstoleranz eintreten? (Vgl. Thomas Bauer, Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Stuttgart 2018). Vielleicht, indem wir immer wieder auf den Menschen selbst verweisen?

Die Kultur kreist seit je um die Janusköpfigkeit des Menschen, thematisiert seine kreative Schöpferkraft ebenso wie seine destruktive Zerstörungswut und das Entsetzen. Der Blick zurück offenbart deshalb nicht nur Glanz, sondern auch tiefe Schatten und blutende Wunden. Das aktuelle Unbehagen an unserem kulturellen Erbe ist kein neues Phänomen, sondern Bestandteil der kulturellen Überlieferung selbst, der wir nicht entkommen und die wir nicht ungeschehen machen oder moralisierend korrigieren können. Im Umgang mit sensiblen Inhalten und Objekten müssen wir mehr denn je erklären, welchen Rahmenbedingungen die Überlieferung unseres kulturellen Erbes unterworfen war, und aus welchen Fragmenten wir unsere Vergangenheiten (re)konstruieren. Ich will dies an einigen Beispielen der aktuellen Arbeit am Germanischen Nationalmuseum erläutern.

Den Auftakt macht das in Spätmittelalter und Früher Neuzeit beliebte und verbreitete Thema der „Weibermacht“, das allein schon

durch seinen Begriff provoziert. Der Vorwurf von Voyeurismus und männlichem Blick lässt angesichts solcher Gemälde nicht lange auf sich warten. Doch weisen Cranachs Venus-Göttinnen mit ihrem aufreizenden Blick und der gleichzeitig zu tugendhafter Entsagung mahnenden Inschrift weit über billigen Voyeurismus hinaus. In der Interaktion von Bild und Betrachter thematisieren sie ein völlig neues, modernes Verständnis von Kunst. Die Gemälde verdeutlichen die Verführungskraft des Bildes, die im Kontext der Reformation neue Brisanz gewonnen hatte, wobei sich mit dem neuen Familienverständnis auch die Rolle von Sexualität veränderte.

<https://www.gnm.de/museum-aktuell/erotik-und-verfuehrung/>

Dies macht auch der Kokosnusspokal der Nürnberger Patrizierfamilie Holzschuher aus der Zeit um 1535 deutlich, der in obszöner Erotik alle jene Folgen illustriert, die übermäßiger Weingenuss und aus der Kontrolle geratene Sinne zeitigen. Er führt dies just dem vor Augen, der den Pokal eben zum Trinken ansetzt, um sich dem Genuss von Wein hinzugeben. Gezeigt ist ein ebenso subtiles wie lustvoll doppelbödiges Spiel mit Erotik, Moral und Verführung, das seit der Antike die Fantasie von Literatur und Kunst beflügelte. Bereits Plinius wies darauf hin, dass der Reiz des Lasters die Kunst steigere, weshalb man sich daran erfreute, auf Bechern lüsterne Bilder einzugraben. Der Kokosnuss-Pokal wetteiferte nicht nur mit der Antike, sondern auch mit den berühmt-berüchtigten, 1524 publizierten „I modi“. 1534 beschwerte sich der Nürnberger Rat über dieses „ganz schenndtlich und lesterlich püechlein“, das in Nachdrucken auch nördlich der Alpen kursierte. (Vgl. Ulrich Pfisterer, Die Kraft der Libido. Peter Flötner's Holzschuher-Pokal und der Fortschritt der Kunst. In: Ferenbach/Felfe/Leonhard, Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik von Kunst. Berlin/Boston 2018).



Kokosnusspokal der Familie Holzschuher mit Futteral, Nürnberg um 1535, Kokosnussschale; Silber, vergoldet; getrieben, gegossen

Neben nackten Körpern dürften heute in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums auch viele Gewaltdarstellungen ohne ihre historische Kontextualisierung verstören. Seit 2015 ruft etwa das Gemälde mit der Enthauptung des hl. Johannes des Täufers sofort jene Bilder von Hinrichtungen durch IS-Terroristen und andere radikal-islamische Gruppen wach, wie sie im Internet überall zu finden sind. Die spätmittelalterlichen Passions- und Märtyrerszenen führen Opfer wie Täter vor Augen und entfalten einen umfassenden Katalog an Gräueltaten, die das Publikum mit detailreichen und möglichst authentisch wirkenden Inszenierungen erschüttern und Mitleiden auslösen sollten. Auch diese Werke verdeutlichen die Janusköpfigkeit des Menschen als Schöpfer und Zerstörer, indem sie zum einen eine höchst verfeinerte Malkultur zelebrieren und gleichzeitig eine verstörende Lust an der Darstellung von Gewalt zeigen. Kein Detail bleibt ausgelassen, und der Kontrast zwischen den prächtigen Farben und der kalten Präzision des Schindens steigert den Gegensatz.

Solche Werke führen nicht nur die alltägliche Gewalt im spätmittelalterlichen Leben vor Augen, sondern sind in ein christliches Zeichen- und Verständnissystem eingeschrieben, das wir beim Betrachten kennen sollten: Im Leidensweg Christi nimmt der Gottessohn alle Leiden der Welt auf sich und überwindet sie durch seinen Tod. Ihm folgen die Märtyrer als Vorbilder und Vermittler zu den Menschen nach. Die Bilder zeigen mit allen damals zur Verfügung stehenden mimetischen Mitteln das gesamte vor- und darstellbare Leid, das Christus für die Menschheit auf sich genommen hat. Je größer das Leid, desto größer seine Opfertat. Je anschaulicher das Leiden dargestellt war, desto mehr ging es unter die Haut und erfüllte seinen Zweck in der Compassio-Frömmigkeit.

Aber nicht nur das: Wie sehr solche Bilder den Betrachter gefangen nehmen und ver-

führen, hatte in den Jahren 1123/25 Bernhard von Clairvaux deutlich gemacht, als er die Ungeheuerlichkeiten der Bildwerke in seinen Schriften attackierte, in der detaillierten Schilderung der dargestellten Monstrositäten aber selbst ihrer Imaginationskraft erlag. Bis zur Gegenwart trennen immer nur wenige Schritte die Bildkritik vom Bildersturm.

Im Zuge des postkolonialen Diskurses geraten derzeit viele Objekte unter Verdacht und in Kritik, da diese ein höchst widersprüchliches Weltbild tradieren. Als älteste erhaltene Darstellung der Erde in Kugelform zeigt der berühmte Behaim-Globus von 1492 das europäische Weltbild am Beginn der neuzeitlichen Globalisierung: Die portugiesischen Entdeckerfahrten erweisen sich dabei nicht nur als Dokument europäischen Wissensdrangs, sondern auch als Prozess der Kolonialisierung und Sklaverei.

<https://www.gnm.de/museum-aktuell/global-seit-1492/>

Vor diesem Hintergrund eröffnen sich neue Fragen bezüglich der Darstellung der „Anderen“, denen wir uns in den Museen stellen müssen. Wie etwa können wir vor dem Hintergrund von „Black Lives Matter“ und „Critical Race Theory“ historische Darstellungen von Menschen außereuropäischer Kulturen angemessen würdigen und diskutieren? Als Beispiel sei das Gemälde mit Markgraf Karl Friedrich Albrecht von Brandenburg-Schwedt von 1737 erwähnt, auf dem ein Schwarzer Mensch in der Rolle eines Dieners seinen Auftritt hat. Die erneuerte Beschriftung verweist darauf, dass das Gemälde einer langen Tradition weißer Herrscher und Herrscherinnen folge, sich mit Schwarzen Bediensteten darzustellen. Viele Afrikaner seien im Zuge des Sklavenhandels nach Europa verschleppt worden.

Die Identität des Schwarzen Dieners konnte bislang nicht geklärt werden, doch scheint dies angesichts einer im Zuge des 18. Jahrhunderts dichter werdenden historischen Überlieferung zu Schwarzen Menschen an europäischen





Meister von Freising-Neustift, Die Enthauptung Johannes des Täufers, Freising um 1490, Malerei auf Holz



Anna (Barbara) Rosina Lisiewska-Matthieu-de Gasc, Markgraf Karl Friedrich Albrecht von Brandenburg-Schwedt und ein Schwarzer Junge, Stettin 1737, Öl auf Leinwand, doubliert

Höfen nicht ganz aussichtslos. Im Unterschied zu den vielen anonymen weißhäutigen Dienern verfügte der Schwarze über ein Distinktionsmerkmal, das den Historiker weiterführen kann. Die Berliner Kollegen in der Abteilung Schlösser und Gärten haben recherchiert: Der Markgraf führte mehrere „Cammer Mohren“ und ein Regiment, in dem auch „Mohren-Pfiffer“ eingestellt waren. Einer dieser Pfeifer könnte auch auf dem Gemälde dargestellt sind: Es handelt sich vielleicht um den auf den Namen „Carl Philipp“ getauften Regimentspfeifer, der eine Tochter hatte, die 1754 geboren und getauft wurde. Alternative archivalisch fassbare Personen wären 1737 wohl schon älter gewesen bzw. wurden erst deutlich später getauft. (Ich verdanke diese Informationen Carolin Alff, Projektleitung „Koloniale Kontexte 2023“, Abteilung Schlösser und Gärten Berlin)

Im Hinblick auf die Darstellungswürdigkeit und das Recht auf Individualität von Dienstpersonal im 18. Jahrhundert sei der Hinweis erlaubt, dass dies nicht allein eine Frage von

Hautfarbe und Sklaverei war, sondern auch eine Folge der Ständegesellschaft, die allen Menschen der unteren Stände, unabhängig von Hautfarbe, Religion und Kultur ein Recht auf Individualität verweigerte. Darf ich als weißer Kunsthistoriker diese Frage artikulieren, ohne in Verdacht zu geraten, koloniales Unrecht zu relativieren oder gar zu verlängern?

Viele weitere ähnliche Beispiele wären anzuführen, so etwa das sich wandelnde Bild des Orientalen oder Türken seit der Eroberung von Konstantinopel 1453 und dem Frieden von Karlowitz im Jahr 1699: Es hatte eine höchst ambivalente Bedeutung angenommen und war von der Angst vor dem Anderen ebenso geprägt wie von der großen Faszination und Anziehungskraft des Exotischen. Solchen und vielen anderen, in unseren Museen aus der Zeit gefallen historischen Artefakten können wir m. E. nur im Aufzeigen ihrer Mehrdeutigkeit, Ambivalenz und Multiperspektivität gerecht werden. Mehr denn je gilt es neue, zeitgemäße Wege zu suchen, um der Gesellschaft historisches Wissen zu vermitteln und damit zum Erhalt kultureller und intellektueller Vielfalt, zum Aushalten von Widersprüchlichkeit und Ambiguität beizutragen. Partizipation und Multiperspektivität tragen zu neuen Erkenntnissen und Sichtweisen bei, ersetzen aber weder die wissenschaftliche Fachkompetenz am Museum noch ein sorgfältiges und verantwortungsvolles Kuratieren. (Vgl. Birgit Ulrike Münch/Christoph Wagner, Postkolonialer Antisemitismus. Vorwort zum Journal für Kunstgeschichte 3, 2022). Wissenschaftliche Evidenz ist in den neuen Diskursen ebenso unverzichtbar wie ein freiheitlich respektvoller Dialog. Wenn dies an unseren Museen und Kultureinrichtungen gelingt, dann haben wir viel zur permanenten und immer neuen Übung eines demokratischen Miteinanders beigetragen. Dann können wir vielleicht sogar einige der eingangs zitierten Visionen vom Museum der Zukunft einlösen.

© Prof. Dr. Daniel Hess | Generaldirektor, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

# Wehvolles Erbe

## Das Haus Wahnfried und das Dritte Reich



Wahnfried-Saal, vor 1930

→ Bereits Richard Wagner hatte seinen obsessiven Antisemitismus in den Rang einer Kulturtheorie erhoben und bot mit seiner metapolitischen und parareligiösen Ästhetik des „Gesamtkunstwerks“ vielfältige ideologische Anschlussmöglichkeiten vor allem für die völkische Bewegung. Der sogenannte „Bayreuther Kreis“ trieb dabei die Ideologisierung des Wagnerianismus maßgeblich voran. Durch die enge persönliche Freundschaft der Schwiegertochter Winifred Wagner mit dem Wagnerianer Adolf Hitler wurde das Haus Wahnfried nicht nur zum mythischen Ort der letzten bedeutungsvollen Lebensdekade Richard Wagners, sondern auch zum geistigen Zentrum und Inbegriff der nationalsozialistischen Kulturpropaganda und Schauplatz von Hitlers Wagner-Verehrung. Wagner-Geist und Hitler-Geist wurden demnach als nahezu identisch wahrgenommen.

Am 5. April 1945 wurde das Haus Wahnfried im Zuge eines Bombenangriffs auf Bayreuth zur Hälfte zerstört. Der historisch authentische Wohnort Richard Wagners existierte nicht mehr, sondern der geistige Sprengstoff, der nicht nur, aber auch hier entstand, war auf höchst symbolträchtige Weise auf einen seiner Ursprungsorte zurückgefallen.

1973 begann dann der originalgetreue Wiederaufbau des Hauses, sodass es heute zumindest äußerlich wieder in seiner ursprünglichen Gestalt erscheint. Die symbolträchtige Kriegszerstörung ist indessen von außen nicht mehr sichtbar, sodass der Eindruck entsteht, es habe diese nie gegeben. Dies entspricht durchaus dem Zeitgeist auch noch der 1970er-Jahre und der Tendenz zum Beschweigen und Verdrängen der deutschen Vergangenheit im „Dritten Reich“, die sich ja gerade in diesen Ort besonders nachdrücklich und mit allen Konsequenzen – im wahrsten Sinne des Wortes – „eingeschrieben“ hatte.

Seit 1976 dient das Haus als „Richard Wagner Museum“. Original erhalten war nur die zentrale „Halle“, Empfangs- und Repräsentationsraum des Hauses, allerdings ohne die nicht mehr vorhandene Möblierung. Im wiederaufgebauten „Saal“ an der Südseite waren lediglich die aufwändige Kassettendecke und die Wände mit Seidentapete, Bildergalerie und Bibliotheksschränken originalgetreu rekonstruiert worden. Genutzt wurde der Raum mit einer Konzertbestuhlung als „Klingendes Museum“ historischer Wagner-Aufnahmen. Die Seitenräume mit dem ehemaligen Speisezimmer und dem „Lila Salon“ Cosima Wagners

blieben neutrale „White Cubes“ für kleine Wechselausstellungen.

Die Dauerausstellung in den Räumen des Obergeschosses mit den Privaträumen der Familie, von denen keinerlei Dokumente über deren ursprüngliche Gestaltung und Einrichtung existieren, bestand in einer materialreichen, positivistischen Dokumentation von Leben und Werk Richard Wagners und der Geschichte der Bayreuther Festspiele. Die ideologische Rezeptions- und Wirkungsgeschichte blieb ausgespart.

Nicht zuletzt aus diesem Grund erfolgte von 2010 bis 2015 u. a. die vollständige museale Neugestaltung. Der Zusammenhang von auratischem Künstlerort und politischer Belastung stellt das Richard Wagner Museum dabei bei der Vermittlung nicht nur von Leben und Werk, sondern insbesondere auch der ideologischen Wirkungen Richard Wagners vor besondere Hausforderungen. Daher wurden Ausstellungsräume und Präsentationsarchitektur der Dauerausstellung betont sachlich, ja nüchtern gestaltet.

Die Dokumentation der Ideologiegeschichte erfolgt dabei in den Erdgeschossräumen des sogenannten „Siegfried-Wagner-Hauses“, ein Anbau an der Ostseite des Hauses Wahnfried, der erst nach Richard Wagners Tod in den 1890er-Jahren entstanden war und von Winifred Wagner bis zu ihrem Tod 1980 bewohnt wurde. Nach dem Tod ihres Mannes, Richard Wagners Sohn Siegfried, nutzte sie es als Gästehaus, das als solches u. a. zwischen 1936 bis 1940 von Adolf Hitler bewohnt wurde. Diese historische Kontamination prädestiniert diesen Ort für die jetzige museale Nutzung. In den historisch überlieferten, ebenfalls leeren Räumen fungieren Blockmonitore auf dem Boden mit Kurzfilmen zu verschiedenen Aspekten der Ideologiegeschichte Wagners und seines Werks als Kommentarebene.



Die Wohnumgebung Richard Wagners im Haus Wahnfried wurde ebenfalls nicht im Sinne eines „musée sentimentale“ rekonstruiert und damit ein historistisches Disneyland geschaffen.

Vielmehr erfolgt die Darstellung und Vermittlung von Wagners Lebenswelt durch die Kombination der wenigen noch historisch authentischen Einrichtungsgegenstände mit Dummies, welche mit weißen Hussen überzo-

gen sind und so gleichsam als dreidimensionale Schattenrisse des Verlustes fungieren. So wird keine falsche historische Authentizität simuliert, sondern lediglich eine Anmutung der ursprünglichen Wohnsituation geschaffen. Auf diese Weise erfolgt ein redlicher Umgang mit dem historisch höchst ambivalenten Schauplatz.

• **Dr. Sven Friedrich** | Museums- und Archivdirektor, Richard Wagner Museum, Bayreuth



Wahnfried-Saal nach der Neugestaltung des Museums, 2015

# Wer war Milli?

## Eine Intervention von Natasha A. Kelly in der Sammlungsausstellung

→ Mit bald 200 Jahren Geschichte ist es eine besondere Herausforderung für die Kunsthalle Bremen und den Kunstverein in Bremen, ihre Traditionen mit dem Heute und damit auch mit einer sich grundsätzlich wandelnden Gesellschaft zu verbinden. Seit einigen Jahren befindet sich die Kunsthalle Bremen in einem bewussten Prozess der Öffnung, in dem diverse Themen und vielfältige Gruppen von Besuchern und Besucherinnen in den Blick genommen, Strukturen und Prozesse der Kunsthalle machtkritisch befragt und Barrieren für marginalisierte Gruppen abgebaut werden. Bei der Vorbereitung der 2020 eröffneten Sammlungsausstellung „REMIX“ stand daher u.a. zur Diskussion, wie mit Werken umzugehen sei, die nach aktuellem Wissen und heutiger Position Neubewertet und kontextualisiert werden müssen und wer in einer Ausstellung über diese Inhalte sprechen kann.

Beispielhaft für diese Herangehensweise ist das Projekt „Wer war Milli?“, das die Kunsthalle Bremen 2021/22 mit der Kommunikationswissenschaftlerin und Autorin Natasha A. Kelly realisierte und im Frühjahr 2022 als Intervention innerhalb der „REMIX“-Ausstellung eröffnete. Kelly setzte sich hierfür – anknüpfend an frühere Arbeiten – mit der Rolle Schwarzer Modelle in der Kunst des Expressionismus auseinander und erzählt dabei Schwarze deutsche Geschichte. Das Projekt

geht von einem der Hauptwerke der Kunsthallen-Sammlung aus: dem Gemälde „Schlafende Milli“(1911) von Ernst Ludwig Kirchner, auf dem ein Schwarzes Aktmodell auf einem Bett in Kirchners Dresdner Atelier zu sehen ist. Das Gemälde ist nicht nur zentral für die Bremer Sammlung, sondern auch ein vielbeachtetes Werk in der Kirchner-Forschung. Die Identität von „Milli“ – wie sie in Kirchners Atelier kam, welches Leben sie führte – ist in der mehr als 100-jährigen Geschichte des Gemäldes jedoch weitgehend unhinterfragt geblieben. Dies überrascht angesichts der Tatsache, dass über Kirchners weiße Modelle zahlreiche Informationen vorliegen und selbst die Einrichtungsgegenstände seiner Ateliers bis ins letzte Detail identifiziert und analysiert sind.

Neben dem Gemälde gibt es eine große Zahl weiterer Darstellungen, in denen Kirchner Schwarze Modelle porträtierte, aber auch Fotografien aus Kirchners und Erich Heckels Atelier, die „Milli“ und die weiteren Modelle „Nelly“ und „Sam“ zeigen sollen. Diese Werke entstanden über mehrere Jahre von 1909 bis 1911. Es handelt sich also nicht um momenthafte, spontane Begegnungen, sondern um einen länger andauernden Kontakt. Und doch haben weder die Künstler noch ihr Umfeld Informationen über die Identitäten der Modelle festgehalten. Weitreichende Untersuchungen in Archiven und Nachlässen zeigten, dass kei-





nerlei verlässliche Informationen über die dargestellten Personen zu finden sind. Diese eklatante Leerstelle ist kein Sonderfall. Die Ursache liegt in einem ideologisch verengten Interesse der herrschenden Gesellschaft an den Schwarzen Mitbürgern und Mitbürgerinnen, das nicht deren realer Lebenssituation galt und sie daher dem Vergessen preisgab. Die Kunstgeschichte hinterfragte diese Leerstellen nicht und schrieb sie stattdessen fest.

Um den blinden Flecken der Geschichte zu begegnen, trug Natasha A. Kelly zahlreiche

Darstellungen von Schwarzen Modellen bei Kirchner zusammen, schuf inhaltliche Cluster und kommentierte diese. Ihre Intervention versteht sich als essayistische Auseinandersetzung mit den Werken von Kirchner – nicht mit dem Ziel ihn zu diskreditieren, sondern um der Person „Milli“ ein Stück ihrer Identität zurück zu geben. Kirchner wird die Rolle des Helfershelfers zugewiesen, um einen diskursiven Handlungsraum zu öffnen, in dem Fragmente von „Millis“ Realität rekonstruiert werden können.

„Mit Milly geht es ganz gut. [...] Sie ist Sauberkeit nicht gewöhnt aber willig, sie zu lernen, nur musst Du genau sein jedes Schlappsein Deinerseits macht sie sich zu nutze und arbeitet sehr langsam. Heute haben wir die Küche gemacht, gestern dan gänzlich versauten Waschtopf innen, aussen muss er noch gemacht werden“.

“Things are going well with Milly. [...] She's not accustomed to cleaning, but she's willing to learn, you just need to know that she will take advantage of any sign of fatigue on your part to work very slowly. Today we did the kitchen, yesterday the very dirty wash boiler from the inside, the outside still needs to be done.”

It was at least perfect of a bee for someone

Small text block on the left wall, possibly a list of names or a detailed description of the artwork.





Mit „Wer war Milli?“ macht Kelly darauf aufmerksam, dass die Geschichte von „Milli“ und damit auch aktiv vergessene deutsche Schwarze Geschichte allgemein noch nicht erzählt ist. Kelly macht hierfür einen entscheidenden Anfang.

Die Intervention stellt für die Kunsthalle Bremen einen wichtigen Schritt dar in einem andauernden Prozess der kritischen Selbstbefragung. Das Nicht-Wissen über „Milli“ steht symptomatisch für die Unterrepräsentanz von Schwarzen Künstlern und Künstlerinnen sowie Künstlern und Künstlerinnen of Colour in der Kunsthalle Bremen und deutschen Kunstinstitutionen allgemein. In Kellys Film „Millis Erwachen“ (2018) berichten acht Schwarze Kunst- und Kulturschaffende über ihre Erfahrungen mit dem deutschen Kultursystem mit all seinen Hindernissen und Herausforderungen. Der Film kann als Aufruf an die Institutionen verstanden werden, ihre Entscheidungen fortwährend zu hinterfragen und aktiv daran zu arbeiten, die herrschenden strukturellen Ausschlüsse innerhalb der Kunstwelt abzubauen.

Mit „Wer war Milli?“ hat die Kunsthalle Bremen das „Milli“-Gemälde als Anlass genommen, anderen Perspektiven im Museum eine Plattform zu geben und diese zugleich als gleichberechtigten Teil in den Ausstellungsrundgang zu integrieren. Narrative, Themen und Identitäten, die gemeinhin von der Kunstgeschichte ausgeblendet werden, können so eingebunden werden und zum Dialog einladen.

🕒 **Dr. Eva Fischer-Hausdorf** | Kustodin für moderne und zeitgenössische Kunst, Kunsthalle Bremen

# Von der Paradoxie der Karikatur in sensiblen Zeiten

→ Karikatur ist nicht erst in den letzten Jahren sensibel geworden. Es gehört zu ihrem Markenkern anzuecken. Im Gegenteil: Manche würden wohl sagen, die zeichnerische Landschaft in Deutschland ist in den letzten Jahrzehnten in dieser Hinsicht hierzulande ärmer, zahmer geworden, sie eckt regelmäßig viel weniger an. Der Klamauk, vielleicht auch die klug-elegante, aber eben auch sanfte Pointe, die zum Schmunzeln bringt, aber niemandem weh tun, sind gegenüber dem bissigen Kommentar zum Zeitgeschehen in den Vordergrund getreten. Man lacht leichter über Trumps Toupet als über seine verfehlte Sozialpolitik. Man lacht nicht über verblendete Islamisten und lacht nicht über nicht minder verblendete Katholiken – und beide sind natürlich regelmäßig auch gar nicht zum Lachen, aber sehr reale Herausforderungen unserer Zeit, wie hunderte andere Archetypen eben auch. Aber dass es Arche- oder sogar Stereotype sind und man den meisten Menschen wohl den Verstand zutrauen darf, das auch zu erkennen – das will irgendwie niemand mehr so recht wahrhaben.

Diese Veränderungen wiederum haben also durchaus mit den neuen Sensibilitäten zu tun, denen sich die AsKI-Tagung in Frankfurt gewidmet hat. Nachdem uns nämlich Generationen über Jahrhunderte die juristisch garantierte Satirefreiheit erstritten haben, ist es heute nicht mehr die Zensur, sondern eine kaum mehr richtig greifbare, medial breit diversifizierte Öffentlichkeit, die immer stärker – und regelmäßig nicht mehr nur verbalen, sondern offen gewaltsamen – Druck auf Karikaturistinnen und Karikaturisten ausübt. Und diese Öffentlichkeit erregt sich

zunehmend bei der ersten Assoziation, egal wie schief sie sein mag, und hat scheinbar immer weniger Zeit, sich mit der Karikatur auseinandersetzen – oder will es jedenfalls nicht. So kommen manchmal geradezu absurde Reaktionen zu Stande, die selbst wieder zum Lachen wären, wenn sie nicht so bitter ernst gemeint wären und regelmäßig ganz realen Schaden anrichten.

Das „Deutsche Museum für Karikatur und Zeichenkunst“ in Hannover zeigt im Frühjahr 2023 die Ausstellung „Alles erlaubt?!“, eine Werkschau des Aschaffener Karikaturistenduos Greser&Lenz. Groß geworden mit der „Titanic“, haben sie für die großen Wochenmagazine und seit nunmehr über 25 Jahren sehr regelmäßig für die FAZ gezeichnet. Ihre Arbeiten zeigen Alltagsszenen – ob nun den Alltag in einem Terroristenkamp, im Kreml oder am deutschen Stammtisch. Es sind regelmäßig Fingerzeige auf Dümmlisches, Dummes und manchmal gar Gefährliches, transportieren dabei aber eben immer wieder auch die scharf beobachtete und selten falsche Feststellung, man könne sich beizeiten auch einmal gepflegt an die eigene Nase fassen und sich selbst etwas weniger wichtig nehmen. Vor allem aber zeichnet die Arbeiten der beiden für mich eine Haltung aus, die ein gesundes Verhältnis zur Karikatur und ihrem Streitpotenzial hat: Kein Man-wird-doch-wohl-noch-sagen-dürfen-Trotz, wie er gerade landauf, landab überschwappt, sondern ein besonnenes: Ihr werdet doch wohl noch so klug sein, Satire zu erkennen.

Gezeigt werden in Hannover aber nicht nur die Arbeiten des Karikaturistenduos, sondern auch Reaktionen

Das ist mit Verlaub die primitivste Karikatur, die GRAESER & LENZ jemals (s. Verbrechen) haben. Primitiv ver geht nicht. - Was ist in die beiden bloß gefahren? Die beiden Karikaturisten mit dem Immobilienmakler und mit dem Fuchs & Haase habe ich mir aufgehoben. Letztere ist ein Meisterwerk der Kunst. - Lesen G. & L. ihre

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG 26.1.15

# hulter mit den Radikalen

Legida-Organisator auf - nun fürchten viele den Einfluss der Leipziger / Von Stefan Locke  
 eigene Zeitung nicht? Die F.A.S. Wichtiges in Kürze  
 Bilder wie diese und A. Merkels kryptokommunistische

**Amerikaner brauchen Kasernen**  
 Die amerikanischen Landstreitkräfte in Europa wollen Teile ihrer Kasernen in Mannheim länger nutzen. Das 216 Hektar große Coleman-Areal im Norden Mannheims soll erst in einigen Jahren an die „Bundesanstalt für Immobilienaufgaben“ (Bima) übergeben werden. „Die Übergabe sollte eigentlich in diesem Jahr stattfinden, das verzögert sich nun“, sagte eine Sprecherin des Konversionsbeauftragten von Mannheim. Auf der Fläche wollen die Amerikaner Panzer und Infanterie-Fahrzeuge einer europäischen Bereitschaftsbrigade unterbringen. Die Fahrzeuge sollen für Einheiten bereitgestellt werden, die aus den Vereinigten Staaten für Manöver nach Deutschland kommen. Hintergrund für die Entscheidung ist möglicherweise die unsichere Entwicklung in der Ukraine. Das Coleman-Areal soll offenbar so lange genutzt werden, bis in Polen oder den baltischen Staaten entsprechende Standorte gefunden worden sind. 2010 hatte die amerikanische Regierung entschieden, das europäische Hauptquartier der Landstreitkräfte nach Wiesbaden zu verlegen und die Standorte Heidelberg und Mannheim aufzulösen. (rso.)

**Neuer Erzbischof in Hamburg**  
 Stefan Heße, bislang Generalvikar des Kölner Erzbischofs Kardinal Woelki, ist neuer Erzbischof von Hamburg. Wie an diesem Montag bekanntgegeben werden soll, hat Papst Franziskus die Wahl des 48 Jahre alten Kölners zum Nachfolger von Werner Thissen bestätigt. Thissen war der zweite Erzbischof des jungen, nach der Wiedervereinigung auf dem Territorium Hamburgs, Schleswig-Holsteins sowie Mecklenburgs errichteten Erzbistums. Im Norden zählt man etwa 400 000 Katholiken, die Zahl steigt. (D.D.)



Warum ist Pegida ausgerechnet in Dresden so erfolgreich?

Verärgerte - und über das Schaffen der beiden Karikaturisten bemerkenswert gut informierte - Leserbrief-Reaktion auf eine Karikatur zu den PEGIDA-Märschen in Dresden in der FAZ. Der Absender ist geschwärzt.

darauf - insbesondere Leserbriefe, die verraten, wie polarisierend einzelne Karikaturen auf das Publikum wirken können. Die Ausstellung verdeutlicht exemplarisch die Paradoxie der Karikatur in der Nachmoderne, in der sie keinen klaren Gegner außer der Dummheit und keine Obrigkeit mehr gegen sich hat, gegen die sie aufbegehren kann. Eine Zeit, in der sich die Lager verflüssigen, die Masse zur Multitude und das Individuum zu einem ziemlich fluiden Etwas wird - mit allen guten und schlechten Folgen, die das hat. Die Karikatur nämlich kann, obschon es in ihrem ureigensten Kern, im „caricare“, liegt, zu überzeichnen und zu polarisieren, gerade dadurch ein wichtiges Remedium gegen eine Streitkultur bieten, die wenig auf Differenziertheit gibt

und selten zwischen sachlichem Gegenstand und Person unterscheidet: Denn sie behält dem Gegenüber das ehrenrettende Lachen über sich selbst vor, den letzten Ausweg, sein Gesicht zu wahren. Sie schützt vor der bloß destruktiven Verneinung der Gesamtsituation - kurz: sie schützt vor Nihilismus. Das heißt nicht, dass man über Karikaturen nicht streiten darf, dass man sie nicht als anstößig empfinden oder einen Witz auch schlicht einmal für einen schlechten halten darf. Aber all diese Abwehrhaltungen halten die Debatte aufrecht und kappen sie nicht. Das tut erst, wer zur Sanktion, wer zum Verbot aufruft.

Prof. Dr. Hiram Kümper | Universität Mannheim, 2020 Museums-Fellow am Deutschen Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Hannover; Ko-Kurator der Ausstellung „Alles erlaubt?“

Was darf Satire?  
 Hiram Kümper  
 im Gespräch  
 hr2-kultur,  
 „Am Nachmittag“,  
 21.09.2022



\* 19.1.15 Pegida "Erfolg" 15.1.15

Sympathisanten von Pegida getrieben. Hauptziel

P.S. - fast sich Frau Merkel überhaup von jemanden befragen? Oder Rückseite?

# Suizid – Let's talk about it!



→ Wie konzipiert man eine Ausstellung zu einem Thema, zu dem traditionell lieber geschwiegen wird und bei dem Bilder und Hinterlassenschaften entweder etwa durch die Medien schmerzhaft sensationalisiert oder angstvoll verborgen werden? Was bleibt da noch zu zeigen, und welche Themen und Gruppen sollen angesprochen werden?

## | Konzept

Dass der Suizid eine Triggergefahr enthält, dass die Berichterstattung darüber bei unsachgemäßer Handhabung auch Suizide forcieren kann, ist der schmale Grat, auf dem sich auch die Ausstellung bewegte. Das Wissen darum und gleichzeitig um die suizidpräventive Wirkung des Informierens und Sprechens darüber hat eine lange und intensive Vorbereitung erforderlich gemacht.

Mit unserer vielfältigen Unterstützung und vor allem einem Zugehen auf diverse Vertreter und Vertreterinnen der Gesellschaft, sei es aus Forschung, Hilfe- oder Selbsthilfegruppen oder gefährdeten, weil diskriminierten Gruppen wurde es erst möglich, langsam zu erahnen, was präsentabel, was hilfreich und was verletzend ist. In diesem Prozess zeigte sich, dass es in der Ausstellung keine reine Kulturgeschichte des Suizids braucht, sondern einen Blick auf das, was aktuell in unserer Gesellschaft geschieht.

Neben Statistiken, Fakten, aber auch Vorurteilen rund um den Suizid konfrontierten wir die Besucher und Besucherinnen zunächst mit dem Status quo. Die Präsenz des Suizids in der Gesellschaft wird durch eine verringerte Repräsentation in den Medien und eine nicht immer, aber leider nicht selten verzerrte Darstellung in Film und Literatur verdeckt. Eine Ausstellung kann sich jedoch nicht nur auf Text und Statistik stützen, zumal eine Ausstellung zu einem Thema, welchem eine emotionale Annäherung unausweichlich ist und der es entsprechend Raum zu geben gilt. Hier kam die zeitgenössische Kunst ins Spiel.

Die künstlerischen Beiträge sollten jenen Raum einer ästhetischen Erfahrung öffnen, auf den sich die Besucher und Besucherinnen mit ihren Sinnen einlassen können. Als Leitfaden dienten lediglich Schlagworte, die wir unserem Diskurs abgerungen hatten. Schlagworte, die so universell wie bedeutsam im Kontext des Suizids werden und für Angehörige, suizidale Menschen und die Gesellschaft als Austragungsort und Akteurin von unterschiedlicher Färbung werden können: Schwindel und Starre, Trauer, Verlust, Schweigen, Ambivalenz oder Sprechen sind die Kapitel, die letztlich durch die Ausstellung geleitet haben. Die Auswahl der Kunstwerke stellte uns vor eine weitere Herausforderung. Vieles wiederholt den Suizid als romantisches, verklärtes Moment oder aber kommt zu laut, explizit oder zu gewaltvoll daher.

Die Arbeiten, die letztlich gezeigt wurden, bedürfen wohl fast alle einer näheren Betrachtung, bis überhaupt die Verbindung zum Suizid erfahrbar wird. Sie erhalten erst im Kontext des Suizids ihre Dringlichkeit und Aussagekraft. So haben wir die Werke nach jenen physischen und psychischen Phänomenen zusammengetragen, die erfahrbar werden können, wenn wir mit dem Thema konfrontiert werden, und nicht nach der Frage, ob Künstler und Künstlerinnen das Sujet explizit bearbeiten.

## | Austausch!

Dass Museen über die Präsentation von Objekten hinausgehen möchten, wird an vielen Orten sichtbar. Wie weit darüber hinaus wir gehen können oder müssen, hängt stets vom Thema und von seiner Präsenz in der Gesellschaft ab. Uns wurde schnell klar: Anstatt eines klassischen Ausstellungskataloges braucht es ein eigenständiges Lese- und Nachschlagebuch. Ein breites Feld an Menschen ist darin zu Wort gekommen, und es wurden vielfältige Arbeits- und Denkräume sowie Sichtweisen zusammengebracht.

Warum?

Suizid ist  
Suizid ist  
Wer von Suizid  
Man darf  
Suizid kom  
Suizid kom  
Man will  
andere erp  
Suizid ist  
Man sollte  
Familie ei  
Man muss  
wenn sich  
Die Schuld  
Suizid ste  
  
Sprech  
  
Man sprich  
Es ist sel  
Suizid ist  
Man muss a  
sein mit t  
Man muss  
Suizid ist  
Wer über S  
Man sprich  
das ist ge  
Man hat le  
sie einmal  
Suizid bra  
Suizid bed  
Man ist fe  
wenn man e  
Suizid ist  
Man begeht  
krank ist

unerklärbar.  
ein Mittel gegen alle Übel.  
Suizidgedanken spricht, spinnt bloß rum.  
das nicht.  
nimmt immer mit Vorzeichen.  
nimmt immer plötzlich.  
mit Suizidabsichten doch nur  
pressen.  
ein Mord.  
sich schämen, wenn in der  
n Suizid passiert.  
etwas Schlimmes gemacht haben,  
jemand Nahestehendes umbringt.  
igen müssen gesucht werden.  
ellt die Schuldfrage.

## men mit Vorurteilen

nt nicht über Suizid.  
tsam, wenn man über Suizid spricht  
ganz selten.  
auch nach einem Suizid mal fert  
rauern.  
doch vorher was merken.  
eine freie Entscheidung.  
Suizid spricht, begeht ihn r  
t niemanden auf Suizidgedank  
fährlich.  
benslang Suizidgedanken, we  
hatte.  
ucht Mut.  
eutet Schwäche.  
st entschlossen zu st  
einen Suizid versucht.  
ein Phänomen der Armu  
nur Suizid, wenn man ps



MUSEUM  
FÜR  
SEPULKRALKUNST

2. Obergeschoss	Second
Schausammlung: Multikulturelle Restaurations	Perman Multicu ments funeral
Mitteebene	Mezzan
Wechselausstellung	Tempor
Untergeschoss Spatzen	Basem Türen
Schausammlung: Sterben, Tod & Trauer Friedhof und Grabmal	Perman Dying Cemete

Neben einer Publikation muss es gerade im Angesicht von Tabu und Stigma auch das Gespräch geben, auch um dem Untertitel der Ausstellung seine Rechtfertigung zu verleihen. Es entstand eine Veranstaltungsreihe über sieben Monate: jede Woche, gleiche Zeit, gleicher Ort. Doch es brauchte noch mehr an Möglichkeiten der Kommunikation. Mitten in den Ausstellungsräumen, zu wöchentlichen, festgelegten Uhrzeiten, kostenfrei, anonym, niederschwellig wurde eine Beratungsstelle eingerichtet. Das Ausstellungsprojekt fand in Form zahlreicher Kooperationen mannigfaltige Unterstützung, denn viele, die sich mit dem Suizid ehrenamtlich, hauptberuflich oder auch privat beschäftigen, waren schnell bereit, ihre Expertise und Zeit mit uns zu teilen. Die Beratungseinheit selbst wurde schließlich von der Universität Kassel, Institut für Sozialwesen, in Zusammenarbeit mit der TelefonSeelsorge Nordhessen e.V. entwickelt, durchgeführt, betreut und zuletzt evaluiert.

Die Studierenden profitierten von der Erfahrung praktischer Arbeit während des sonst seminarraum- bzw. online-meeting-lastigen Studiums. Und wir konnten denen, die durch das Thema emotional angefasst wurden, einen Ort anbieten, wo es ‚weiter ging‘, hin zu einer konkreten Hilfe in Form einer Erstberatung.

Zum Abschluss des Ausstellungsprojektes war die Frage unerlässlich, was hätte besser laufen, was noch wirksamer gestaltet werden können. Vielleicht kommen am Ende immer die zu kurz, die ganz selbstverständlich den Betrieb mittragen: Unser Aufsichtenteam, vor allem Studierende, hat stets direkten Kontakt mit den Besuchern und Besucherinnen und so einen großen Teil der Verantwortung zu tragen, das Museum als einen guten Ort zu gestalten. Unterstützend gab es inhaltliche Einführungen und Supervision, doch diese setzen aus heutiger Sicht zu spät an. Eine engere Zusammenarbeit mit dem Team wäre bereits im Vorfeld der Ausstellung sinnvoll gewesen.



## | Netzwerk

Es war von Beginn an klar, dass die Expertise der Museumsmitarbeiter und Museumsmitarbeiterinnen bei weitem nicht ausreichte, um das Thema Suizid umfassend zu behandeln. Die AGUS (Angehörige um Suizid)-Ortsgruppe Kassel sowie weitere Präventions-, Hilfs- und Beratungsstellen haben dem breiten Netzwerk der Mitwirkenden die wichtige Komponente der eigenen Erfahrung hinzugefügt.

Bereits in der allerersten Projektphase war zudem der Suizidologe und Leiter des Nationalen Suizidpräventionsprogramms (NaSPro), Prof. Dr. Reinhard Lindner als wissenschaftlicher Leiter Teil des Projektteams. Darüber hinaus wurde ein wissenschaftlicher Beirat aus Vertretern und Vertreterinnen der Psychologie, Humanmedizin, Kultur-, Rechts- und Medienwissenschaft einberufen. Ebenso wurden weitere Kulturinstitutionen und die Universität Kassel als wichtige Kooperationspartner gewonnen.

Schwierige Themen wie der Suizid berühren sehr viele Lebensbereiche, betreffen Menschen weltweit in allen sozialen Milieus und gesellschaftlichen Dimensionen. Eine wirksame Auseinandersetzung, die nicht bloß historisieren, erzählen und erklären möchte, sondern auch den wissenschaftlichen Diskurs mitgestalten und eine Fokussierung auf ein gesellschaftlich relevantes Thema und Problem lenken will, muss sich besonders um Eines bemühen: Umsichtig Klartext sprechen und die Fachdisziplinen, das Private, die Kunst gleichermaßen und gleichwertig in einen Austausch bringen.

🕒 **Tatjana Ahle-Rosental, M.F.A. | B.A. |**

Kuratorin der Ausstellung „Suizid – Let’s talk about it!“

🕒 **Dr. Dirk Pörschmann |** Direktor Museum und

Zentralinstitut für Sepulkralkultur sowie

Geschäftsführer der Arbeitsgemeinschaft Friedhof

und Denkmal e. V., Kassel, Kurator der Ausstellung

„Suizid – Let’s talk about it!“

[www.sepulkralmuseum.de/suizid](http://www.sepulkralmuseum.de/suizid)

# Stumm gemachte Randfiguren

## der Kolonialgeschichte erzählen

Abschluss des Projektes „Provenienz und Geschichte der Sammlung indonesischer Schädel der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha“

→ Im Rahmen eines von Dezember 2020 bis Mai 2021 durch das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste geförderten Forschungsprojektes wurde die Provenienz und Geschichte einer Sammlung von 33 menschlichen Schädeln aus dem Bestand der Stiftung Schloss Friedenstein in Gotha von einem internationalen Forscherteam untersucht. Die Schädel gelangten zwischen 1862 und 1880 durch verschiedene Einlieferer aus Niederländisch-Ostindien (heute Indonesien) in die herzoglichen Sammlungen. Diese Zeit war geprägt von Aufständen und blutigen Auseinandersetzungen zwischen den europäischen Kolonialherren und der lokalen Bevölkerung (s. kultur leben 1/2021).

### | Das Projekt

Auf der Suche nach den Spuren ihres Lebens und Sterbens versucht die Provenienzforschung die stumm gemachten Randfiguren der Geschichte zur Sprache zu bringen. Ziel des Projektes war somit eine möglichst vollständige Rekonstruktion der Provenienz der Schädel, die systematische Erfassung der menschlichen Überreste, die Identifizierung der beteiligten Akteure und ihrer historischen Verflechtungen. Neben der historisch



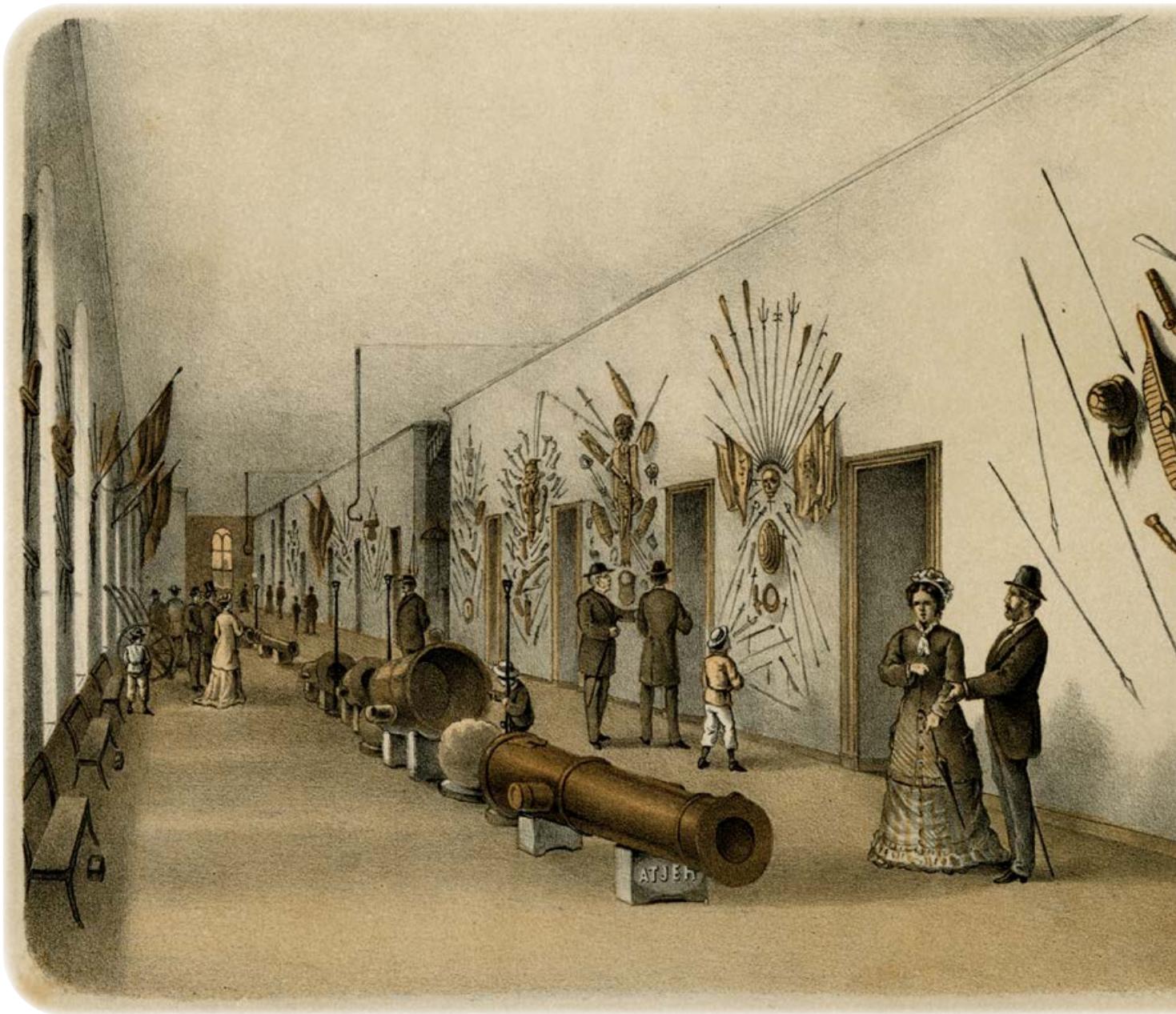
orientierten Sozialanthropologie spielte vor allem die osteoanthropologische Analyse eine zentrale Rolle, ergänzt um die begleitende Vermittlungsarbeit durch eine Wissenschaftsjournalistin. Von indonesischer Seite unterstützte das Institut für Dayakstudien-21 in Palangka Raya im Süden Borneos das Forschungsvorhaben.

Die Sammlungsgeschichte zeigt auf, wie sich der Status der Schädel im Laufe ihrer Geschichte je nach Betrachtungsweise und Betrachter veränderte. Die ersten Schädel, die in die Sammlung kamen und von hinge-

Papierschild auf dem Schädel von „Intje Dongar“ mit niederländischer Beschriftung: „Intje Dongar. Aus Pontianak; Wachmann von Wijnmalen; er holte an diesem Sonntag die niederländische Flagge herunter, führte die Matrosen von Kalangan gegen die Europäer an und ist laut einem Zeugen Mörder von Doktor Reusinger“

richteten Freiheitskämpfern stammen, waren europäische Kriegstrophäen. Bereits auf dem Weg nach Europa fand jedoch eine Bedeutungsverschiebung hin zum "zoologischen Exponat" statt. Manche Themen traten deutlicher in den Vordergrund, als dies bei Projektbeginn zu erwarten war. Dies betrifft den interimperialen Charakter der niederländischen Kolonisierung, in die selbst die Geschichte eines peripher gelegenen Fürstentums wie Gotha verflochten war. Der Kolonialismus war in Niederländisch-Indien ein gesamteuropäisches Unternehmen, von dem viele

profitierten. Insbesondere schweizerische und deutsche Akteure waren maßgeblich an der militärischen und administrativen Eroberung Indonesiens beteiligt. Ein bislang nur wenig beachtetes Forschungsfeld ist auch die Rolle von Ärztenetzwerken bei der Belieferung europäischer Schädel Sammlungen. Eine wichtige Entdeckung betraf schließlich eine große Zahl von ethnographischen und naturwissenschaftlichen Objekten mit ähnlicher oder identischer Herkunft wie die Schädel in den Gothaer Sammlungen.



## | Die Menschen und ihre Schädel

Die enge, interdisziplinäre Zusammenarbeit ermöglichte fundierte Rückschlüsse auf Leben, Gewohnheiten, Erkrankungen und zum Teil auch Todesumstände der Menschen, deren Schädel nach Gotha gebracht wurden. Auf diese Weise konnte ihnen letztendlich ein Stück ihrer Identität zurückgegeben werden.

Zumeist waren es junge Männer, die in einem Alter von etwa 18 bis 35 Jahren verstarben. Lediglich ein Schädel stammt von einer jungen Frau. Beschriftungen auf der Knochenoberfläche oder auf aufgeklebten Zetteln liefern Informationen zu den Verstorbenen. Neben dem Todesdatum und der "ethnischen Zugehörigkeit" sind in 19 Fällen ihre Namen überliefert.

Die meisten Schädel stammen wahrscheinlich von verstorbenen Patienten aus dem „stadsverband“, dem bedeutendsten öffentlichen Spital von Batavia. Dieses war vor allem Menschen der unteren sozialen Schichten vorbehalten und für seine schlechten hygienischen Bedingungen bekannt. Bei fünf Schädeln handelt es sich um Kriegstrophäen, mindestens drei stammen von durch Erhängen hingerichteten Freiheitskämpfern.

Die Basis von zwei Schädeln wurde durch einen spitzen Gegenstand durchstoßen. Laut Schriftquellen wurden beide Männer durch Erhängen hingerichtet. Ihre Köpfe wurden offenbar danach vom Rumpf abgetrennt und aufgespießt. Begleitende Funde von Fliegenpuppen implizieren, dass sie über eine längere Zeit zugänglich für diese Insekten waren, zum Beispiel, weil sie öffentlich ausgestellt wurden.

Ein solches Vorgehen war vor allem nach Strafexpeditionen der Kolonialarmee gegen die aufständische Lokalbevölkerung üblich. Weitere Verletzungen lassen sich vermutlich auf Kampfhandlungen zurückführen.

Der Gesundheitszustand der Menschen war schlecht. Oftmals fanden sich Spuren chronischer Mangel- oder Infektionskrankheiten. So litten einige der Männer offenbar an Skorbut, also einem langfristigen Vitamin-C-Mangel, oder an Anämie. Letztere könnten sowohl auf Mangelernährung, aber auch Krankheiten wie Malaria, Wurmbefall oder Beriberi zurückzuführen sein. Da in den Schriftquellen über die

## »Die Stiftung Schloss Friedenstein Gotha strebt nun eine Repatriierung der Schädel an.«

Gefangennahme von vielen „Aufständischen“ berichtet wird, legen diese Befunde einen kausalen Zusammenhang mit längeren Aufenthalten in Gefängnissen nahe. Insbesondere die durch einen Thiaminmangel hervorgerufene Beriberikrankheit war während des ausgehenden 19. Jahrhunderts unter Gefängnisinsassen in Südostasien stark verbreitet, da diese oftmals eine einseitige Ernährung mit geschältem Reis erhielten. Mehrere Schädel zeigen zudem Merkmale einer Tuberkulose.

Die Stiftung Schloss Friedenstein Gotha strebt nun eine Repatriierung der Schädel an. Im Alleingang und ohne ausdrückliche Forderung oder Bitte aus Indonesien ist diese jedoch nicht durchführbar. Daher soll mittelfristig eine internationale Arbeitsgruppe ins Leben gerufen werden, die in Koordination mit der indonesischen Repatriierungskommission alle nächsten Schritte unternimmt.

🕒 **Kristina Scheelen-Nováček** | biologische Anthropologin

🕒 **Adrian Linder** | Ethnologe, Projektleiter Stiftung Schloss Friedenstein Gotha

Trophäengalerie des ausgehenden 19. Jahrhunderts im niederländischen Bronbeek.



Das Magazin  
zum Projekt

Menschen – Human Remains  
in der Stiftung Schloss  
Friedenstein Gotha.

# Die Schädel des Carl Gustav Carus

## Zu einem Porträt, das im Deutschen Romantik-Museum nicht zu sehen ist

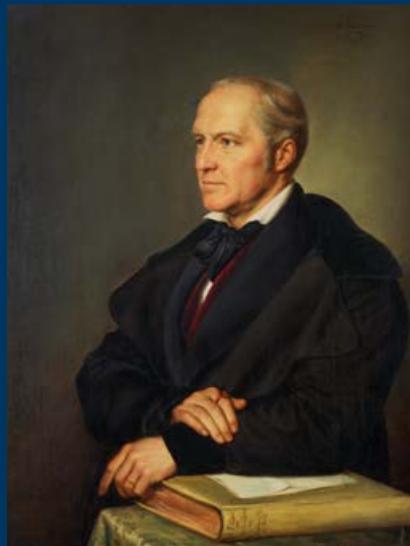
→ Museumsobjekte verändern ihre Bedeutung, wenn man sie im Licht aktueller Debatten und Erfahrungen neu betrachtet. So kann es geschehen, dass ein Stück, das seit jeher zum Kernbestand der Sammlung und zur Grunderzählung der Institution gehörte, bei der Neugestaltung des Museums nicht mehr zu Zuge kommt.

Das Deutsche Romantik-Museum zeigt seit seiner Eröffnung im September 2021 in 35 Stationen chronologisch geordnet verschiedene Facetten der Romantik. Im Zentrum jeder Station steht ein Objekt der Sammlung, dessen Besonderheit durch weitere Exponate und gestalterische Inszenierungen vertieft wird. Ein Kandidat für eine solche Station war Julius Hübners großformatiges Porträt des Arztes und Naturforschers Carl Gustav Carus (1789-1869), das seit 1932 in allen Dauerausstellungen gezeigt wurde. Carus war ein äußerst produktiver Gynäkologe, Anatom und Psychologe, der u.a. auch als Goethe-Biograph erheblichen Einfluss auf die Wissenschaft und Kunst seiner Zeit hatte. Zudem war er als Maler erfolgreich.

Die Ausstellungsstation hätte vom Werk eines naturphilosophisch befeuerten Naturwissenschaftlers gehandelt, der stark durch Goethe beeinflusst war – nicht zufällig ruht Carus' Hand auf seinem osteologischen Hauptwerk „Von den Ur-Theilen des Knochen- und Schalengerüsts“ (1828), das von

Goethe befördert und enthusiastisch begrüßt wurde. Was aber wäre die Aussage der Station gewesen?

In der Ausstellung von 1932 hatte das Porträt eine klare didaktische Funktion. Der Forscher mit dem eindrucksvollen Kopf, dessen Werk damals eine Renaissance erlebte, sollte als Brücke zu den Naturwissenschaften des 20. Jahrhunderts fungieren und auf diese Weise seinem Freund Goethe im „Meinungskampf der Gegenwart“, wie es damals hieß, eine gute Position sichern. Knapp 100 Jahre später konnte es nicht mehr darum gehen, die Bedeutung eines Lebenswerks durch das suggestive Porträt seines Urhebers zu erweisen. Stattdessen sollte das Bild selbst ein Thema setzen, das sich mit anderen Themensträngen der Ausstellungen verbinden ließ. Was aber ist auf dem Bild zu sehen?



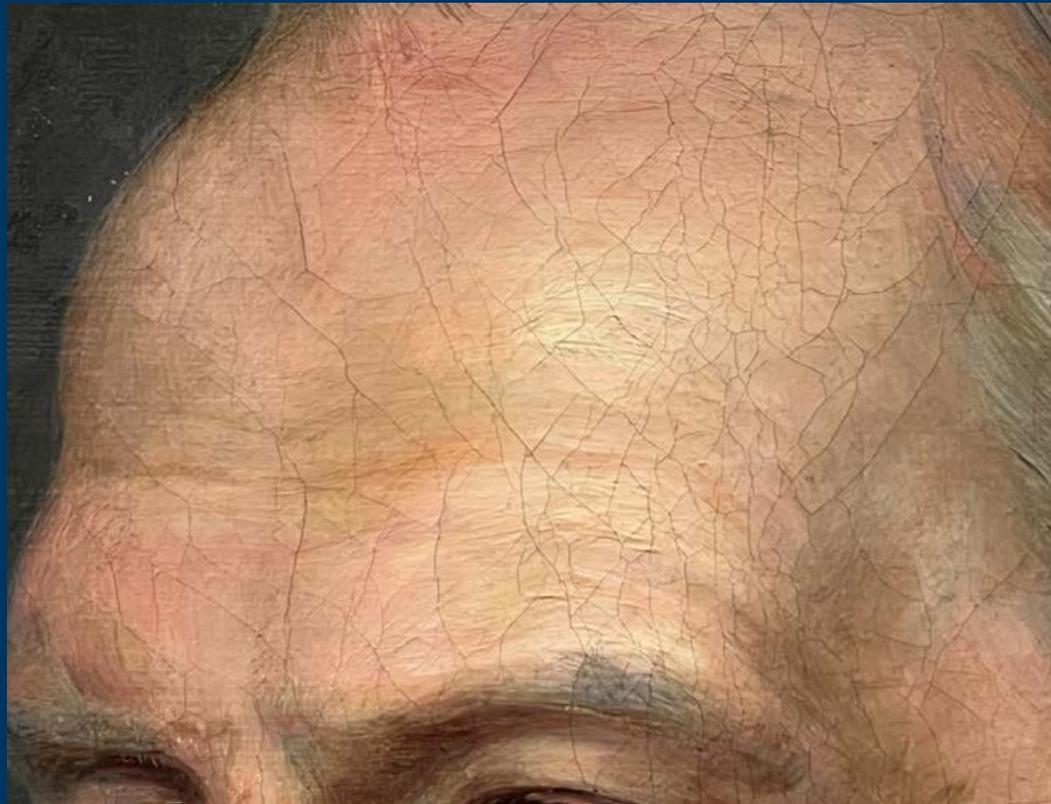
Rudolf Julius Hübner, Carl Gustav Carus, 1844, Öl auf Leinwand

Auffällig ist die malerische Behandlung des Kopfes. Der mittlere Stirnbereich ist durch die dramatische Verteilung von Lichtreflexen und Schatten zu einer regelrechten Landschaft geformt. Dass Hübner die beiden Stirnhöcker („Tubera frontalia“) ohne eingehende Diskussion mit dem Freund auf diese Weise gestaltete, ist nicht anzunehmen, da Carus gerade zu dieser Zeit die zentralen Thesen seiner Schädellehre entwickelte. In seiner Theorie deuteten die Stirnhöcker auf „die Anlage zu einem scharf unterscheidenden trennenden Verstande“, wie er später in der „Symbolik der menschlichen Gestalt“ (1853) schrieb.

Eine solche analytische Kraft zeige sich fast nur an individuell ausgebildeten männlichen Schädeln, während eine ebene Ausbildung, „leer und rund“, vor allem bei Kindern, Frauen und Afrikanern anzutreffen sei, wo sie „immer ein ungünstiges Zeugniß für den Geist“ darstelle.

Diese Beobachtung ist von besonderem Interesse, da Carus zur selben Zeit eine etwa 300 Stücke umfassende Sammlung mit Originalschädeln und Abformungen anlegte: eine Galerie genialer Geisteshelden, die in ein System inferiorer Schädelformen eingepasst wurden, in dem „Race“ und Geschlecht, aber auch Alter, Verbrechen und Wahnsinn als Kategorien firmierten.

Der systematische Anspruch der Schädelforschungen trat am deutlichsten 1849 hervor, als Carus zu Goethes 100. Geburtstag in Dresden einen Vortrag „Über ungleiche Befähigungen der verschiedenen Menschheitsstämme für höhere geistige Entwicklung“ hielt. Hier entwickelte er ein weltweites Klassifikationsschema der verschiedenen „Racen oder Stämme“, von den „körperlich und geistig unvollkommener ausgestatteten“ „Nachtvölkern“ im Süden Afrikas über die „Dämmerungsvölker“ im Osten und im Westen bis hin zu den „Tagvölkern“ im Norden, der „eigentlichen Blüthe der Menschheit“. Im Zentrum stand Goethe, der ihm nicht nur „vollkommener Prototyp aus den Tagvölkern“ war, sondern zugleich „Inbegriff einer gesunden vollkräftigen Natur mit der angebohrnen Verehrung der Kunst“.



Diese Zusammenhänge hätte die Ausstellungsstation erläutern müssen, um nicht unreflektiert Ideologeme des 19. Jahrhunderts zu reproduzieren. Die dazugehörigen Dokumente wie etwa Carus' überarbeitetes Handexemplar seiner „Schädellehre“ (1841) lagen vor.

Nach eingehender Diskussion entschied sich das verantwortliche Team gegen eine eigene Ausstellungsstation, so dass das Porträt bis auf weiteres im Depot hängt. Die hausinterne Debatte jedoch geht weiter, jüngst belebt durch die Tagung des AsKI.

© Dr. Konrad Heumann | Leiter  
Handschriftenabteilung, Freies Deutsches  
Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum

Objektensemble  
in der Daueraus-  
stellung „Buchen-  
wald. Ausgren-  
zung und Gewalt  
1937 bis 1945“

# Schillers Möbel im Konzentrationslager Buchenwald

Zur Geschichte und Musealisierung  
von Häftlingsarbeiten



→ Etwa in der Mitte der 2016 eröffneten Dauerausstellung „Buchenwald. Ausgrenzung und Gewalt 1937 bis 1945“ befindet sich ein bemerkenswertes Objektensemble: Im Vordergrund ein großer mit Blech ausgekleideter Behälter, dahinter grob gearbeitete Holzkisten sowie ein klassizistisch anmutender Schreibtisch, ein Schrank und ein Hammerklavier.

### | Ein besonderes Objektensemble

Bei aller Unterschiedlichkeit handelt es sich bei diesen Objekten um Arbeiten, die Häftlinge um 1942 im Auftrag der SS in den Werkstätten des KZ Buchenwald anfertigen mussten:

... den ca. 2m x 2,30m x 1m großen Behälter zum Transport von Leichnamen durch die SS ermordeter sowjetischer Kriegsgefangener in das Krematorium des Lagers;

... die Kisten zur Evakuierung von Kulturgut aus den sogenannten Klassischen Stätten Weimars vor alliierten Luftangriffen;

... und aus demselben Grund die Möbel zur Ersetzung der Originale im Weimarer Schillerhaus, insbesondere im Arbeits- und Sterbezimmer Friedrich Schillers.

Was ist über die Geschichte dieser Objekte und insbesondere über die Kopien der Schillermöbel bekannt? Und wie gestaltet(e) sich der museologische Umgang mit ihnen seit 80 Jahren?

### | Aufträge aus Weimar an das KZ Buchenwald

Die Geschichte der Schillermöbel verweist exemplarisch auf die von der SS geschaffenen extremen Gegensätze und menschenverachtenden Verhältnisse in Buchenwald, wie auf die intensiven Verflechtungen des KZ mit seinem Umfeld, insbesondere mit Weimar.

Die Stadt war bereits seit den 1920er-Jahren eine Hochburg der Nationalsozialisten. Zahlreiche Bürger und Bürgerinnen sowie auch Vertreter von Institutionen machten aus ihrer Ablehnung der Weimarer Republik und ihrer NS-Anhängerschaft keinen Hehl. Unter ihnen waren auch zwei der an ganz zentraler Stelle für das klassische Erbe Verantwortliche: Eduard Scheidemantel, Kustos des städtischen Schillerhauses, und Hans Wahl, Direktor des Goethe-Nationalmuseums. Angesichts hoher Besuchszahlen sowie um den Durchhaltewillen der Bevölkerung zu stärken, sollten beide Häuser möglichst auch während des Zweiten Weltkriegs offengehalten werden. Anfang 1942 erschienen angesichts zunehmender alliierter Luftangriffe auf deutsche Städte weitergehende Luftschutzmaßnahmen notwendig. Während einer Besprechung am 17. Februar bei Oberbürgermeister Otto Koch empfahl Polizeipräsident Paul Hennicke von wichtigen Möbelstücken Goethes und Schillers „Zweitstücke“ anfertigen zu lassen – und zwar in der Niederlassung der SS-eigenen Deutschen Ausrüstungswerken (DAW) im KZ Buchenwald. Dort bestellte daraufhin am 13. April Koch in Abstimmung mit Hans Wahl 40 Kisten zur Verpackung von Möbeln und Büchern aus Schillers Wohnhaus sowie Möbelkopien, darunter von Schreibtisch, Schrank und Klavier aus dem Arbeits- und Sterbezimmer des Dichters. Kopien von Möbeln Goethes wurden nicht beauftragt – warum, geht aus den Unterlagen nicht hervor –, Ende 1943 aber 80 Holzkisten zur Auslagerung von Beständen aus seinem Wohnhaus. Die Lieferung der für das Schillerhaus bestimmten Kisten ging bereits Anfang Mai 1942 in Weimar ein; Mitte dieses Monats wurden dann die Schillermöbel in das KZ gebracht, als Vorlagen für die Kopien sowie um punktuell Ausbesserungsarbeiten



1 Im Vordergrund das Gelände der Deutschen Ausrüstungswerke Buchenwald, in unmittelbarer Nähe dahinter Krematorium und Häftlingslager, Flugaufnahme Mai 1945

2 3 Sogenannte Sippenwiege für NSDAP-Gauleiter Fritz Sauckel sowie zwei Schiffsmodelle im Album mit Arbeiten aus den Deutschen Ausrüstungswerken, 1942.

4 Von Willy Werth unterzeichneter Kassiber aus einem in Buchenwald gebauten Schiffsmodell.

Text: „Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar i. Thüringen

Den 14. März 1939

O Buchenwald, ich kann Dich nie vergessen, weil Du mein Schicksal bist.

Wir bauten das Schifflein in einer nie vergessenen Zeit. Es herrscht Tiefus [sic] im Lager.

Willy Werth, Häftling No. 647 aus Essen-Ruhr  
Willi Hering, Elster/Elbe [Zeile in Kurzschrift verfasst]

Alfred Schellenberger, Leipzig-Möckern“

an den Originalen vornehmen zu lassen. Die Auftragsausführung zog sich über ein Jahr lang hin: Originale und Kopien wurden erst ab Sommer 1943 sukzessive nach Weimar gebracht, zuletzt Schreibtisch und Klavier im Herbst. Im Dezember 1943 dankte Stadtoberbaurat August Lehrmann für die „gediegenen Arbeiten und die Kopien der Möbel“ und sprach „den Leistungen der Deutschen Ausrüstungswerke erste Anerkennung“ aus.

Während die Überlieferung für die Vorgänge und ihre Protagonisten in Weimar dicht ist, gilt dies deutlich weniger für Buchenwald. Bekannt ist, dass die DAW in dem seit 1937 betriebenen KZ vorhandene Handwerkerkommandos und Werkstätten ab 1940 sukzessive übernahmen und ausbauten. Ein Großteil der Produktion fand auf einem innerhalb von Stacheldrahtzaun, Wachtürmen und Postenkette gelegenen Areal östlich des Häftlingslagers statt. Unmittelbar von dort durch ein Tor erreichbar, befand sich in direkter Nähe auch das Krematorium, aus dessen Schlot während der massenhaften Verbrennung von Leichnamen schwarzer Rauch quoll.

Verglichen mit anderen Arbeitsbereichen, etwa dem Steinbruch, waren in den DAW-Werkstätten die körperlichen Belastungen geringer und die Häftlinge waren tendenziell weniger Willkür und plötzlichen Gewaltausbrüchen von SS-Männern ausgesetzt. Zudem boten sich auch über den Kontakt zu Zivilarbeitern Möglichkeiten, zusätzliche Lebensmittel zu organisieren. Vor diesem Hintergrund war auch der organisierte kommunistische

Widerstand bemüht, eigene Protagonisten und andere als wichtig eingeschätzte deutsche und ausländische Häftlinge an DAW-Arbeitsplätzen zu sammeln.

Wenngleich die SS Rüstungsaufträgen im Verlauf des Krieges zunehmende Bedeutung beimaß, blieb die Produktpalette der DAW breit: Sie reichte von Munitionskisten, aufgearbeiteten Metallhülsen für Flugabwehr-Geschosse und für Militärbedarfe umgerüsteten LKW über standardisierte Einrichtungen für SS-Mannschaftsunterkünfte, hochwertige Ausstattungen für Büros und Häuser von SS-Führern bis hin zu aufwändigen Einzelstücken, darunter eine sogenannte Sippenwiege für den Nachwuchs des Thüringer NSDAP-Gauleiters Fritz Sauckel. Da derartige kunsthandwerkliche Arbeiten andere Fähigkeiten voraussetzten, als der serielle Manufakturbetrieb, benötigten die DAW sehr unterschiedlich qualifizierte Häftlinge, ausgewiesene Spezialisten inbegriffen. Von den zunächst hunderten, später bis zu 2.000 Zwangsarbeitern war ein kleinerer Teil Facharbeiter, es überwogen An- und Ungelernte. Für die Tischlerei wurde die Zahl der Beschäftigten Mitte 1942 mit 576 und Ende 1943 mit 715 Häftlingen angegeben.

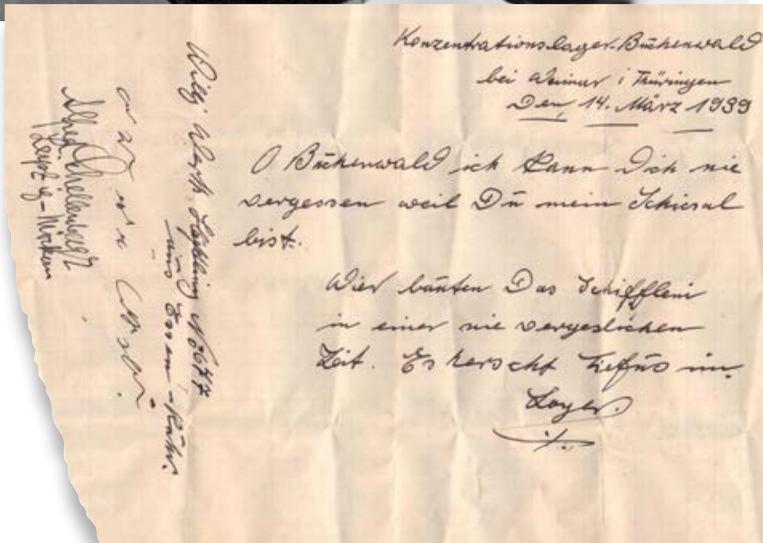
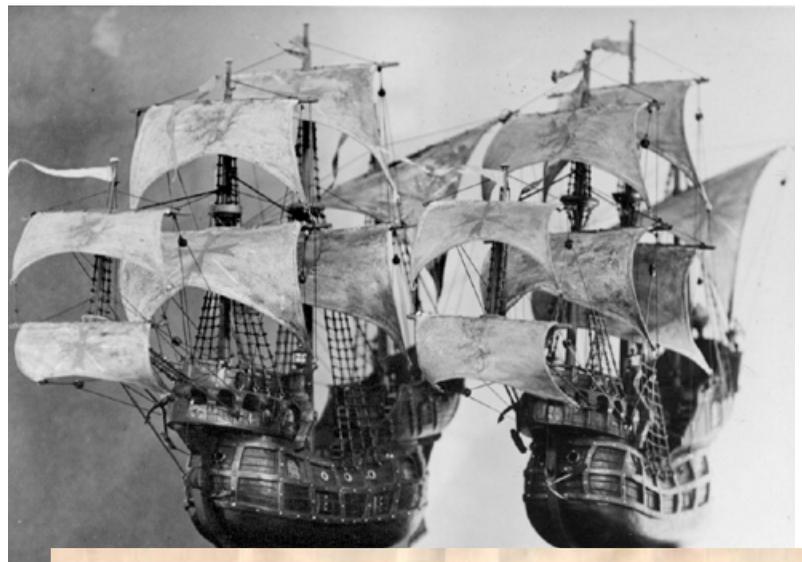
Am 26. August 1942 wurden der DAW-Tischlerei zwei auf kunsthandwerkliche Einzelstücke spezialisierte Häftlinge neu zugeteilt: Der Politische Häftling und Kommunist Bruno Apitz, später berühmt geworden durch seinen KZ-Roman „Nackt unter Wölfen“, und der von der SS als sogenannter Berufsverbrecher geführte Wilhelm (Willy) Werth. Beide hatten zuvor in der Bildhauerwerkstatt gearbeitet, direkt dem ersten Buchenwald-Kommandanten Karl Otto Koch unterstellt, der die Häftlinge zu seinem persönlichen Nutzen ausbeutete. Die aufgrund der ihnen gewährten erheblichen Vorteile sowie außergewöhnlich guten Arbeits- und Lebensbedingungen brachte Apitz später auf die Formulierung: „Wir waren Luxusklaven“. Mit der Absetzung Kochs Ende 1941 wegen seiner selbst für SS-Verhältnisse

extremen Korruption und Selbstbereicherung wurde die Bildhauerwerkstatt aufgelöst und die Häftlinge auf andere Arbeitskommandos verteilt bzw. in andere Lager versetzt.

Apitz und Werth blieben in Buchenwald und waren bis zur Zuteilung an die DAW-Tischlerei zwischenzeitlich in verschiedenen Kommandos beschäftigt. Offenbar hielt der neue Lagerkommandant Hermann Pister die handwerklichen Fähigkeiten beider ebenfalls für nützlich; immerhin wies er persönlich am 5. Mai 1942 für sie „Schwerarbeiterzulage“ an. Um dieselbe Zeit wurde im Auftrag der SS ein Produktalbum für die DAW zusammengestellt, mit zahlreichen individuellen Arbeiten von Häftlingen, darunter auch des auf Holzplastiken spezialisierten Apitz, sowie wahrscheinlich auch von Werth, dessen Spezialität der Bau filigraner Schiffsmodelle war. In zweien davon fand sich nach dem Krieg je ein Kasiber, die Werth 1939 bzw. 1940 geschrieben hatte, ein drittes signierte er sogar äußerlich sichtbar am Rumpf mit „W. Werth 1943“. Über ihn schrieb Nils M. Apeland, ein als Student aus Norwegen nach Buchenwald Deportierter, in sein Tagebuch, er sei „sehr geschickt darin, verschiedene Dinge aus Holz anzufertigen. Er schnitzt Zigarettenetuis u.a. Ab und zu baut er kleine Wikingerschiffe und andere kleine Modellboote. Das ist Willys Spezialität.“

Gleichzeitig gehörte es ebenso zu den Verhältnissen des KZ Buchenwald, dass die SS die Lagerwerkstätten einbezog in die Vorbereitung und Umsetzung von Folter und Mord. So mussten Häftlingshandwerker beispielsweise einen Prügelbock und einen transportablen Galgen herstellen, im Oktober 1941 einen SS-Pferdestall für den Massenmord an 8.000 sowjetischen Kriegsgefangenen zur „Genickschussanlage“ umrüsten und eben auch die abgedichteten Behälter zum Leichentransport bauen. Auch das DAW-Gelände selbst nutzte die SS für die Tötung sowjetischer Kriegsgefangener.

In diese Konstellation wurden im Frühjahr 1942 aus Weimar die originalen Schillermöbel



2

3

4

nach Buchenwald geliefert. Der Auftrag zur Herstellung der 40 Transportkisten für das Schillerhaus war da bereits abgearbeitet, vermutlich in den Serienroutinen der DAW von namentlich nicht bekannten Häftlingen. Das Kopieren der Schillermöbel zog sich dagegen hin. Am 31. Juli 1942 begaben sich zwei städtische Angestellte persönlich auf das DAW-Gelände, um sich über den Fortgang der Arbeiten zu informieren, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht begonnen hatten. Die Originale seien aber „gut untergestellt“, und zwar im Untergeschoss einer Tischlereibaracke. Dazu, wer im Verlauf der folgenden mehr als 12 Monate die Möbelkopien anfertigte, konnten bislang keine schriftlichen Informationen gefunden werden. Den einzigen konkreten Hinweis bietet die Schilderung von Sverre Sollum, einem weiteren aus Norwegen deportierten Studenten, im Jahr 1999. Er sei 55 Jahre zuvor in der Tischlerei Willy Werth zugeteilt

gewesen, der zuvor wesentlich in die Arbeiten an den Schillermöbeln eingebunden gewesen sei. Auch wenn dazu von Werth keine Aussage bekannt ist, erscheint seine Beteiligung gut vorstellbar angesichts seiner ausgewiesenen handwerklichen Fähigkeiten. Und wenn dem tatsächlich so war, können mit ihm in Zusammenhang stehende Vorgänge im Lager evtl. auch Hinweise dafür liefern, warum sich die Anfertigung der Möbelkopien trotz der großen symbolischen Bedeutung so lange hinzog. So fiel der Auftrag zeitlich in die Umstrukturierungen nach der Absetzung Kochs als Lagerkommandant. Und dass ein knappes Jahr später, am 20. Juli 1943, der SS-Lagerarzt Werth „8 Wochen Arbeit im Freien“ anwies, „damit er nach seinem Aufenthalt im Revier wieder soweit hergestellt wird, dass er an seinem bisherigen Arbeitsplatz voll eingesetzt werden kann“ könnte für weitere Verzögerungen gesorgt haben.

Kopien von  
Schillers Schreibtisch  
in der ehemaligen  
Desinfektion des  
KZ Buchenwald, 1999



## | Ausstellung der Möbelkopien

Nach der Lieferung der Schreibtischkopie aus dem KZ veranlasste OB Koch am 19. Oktober 1943 unmittelbar deren Aufstellung, versehen mit dem Hinweis: „Die Möbel in Schillers Arbeits- und Sterbezimmer sind getreue Nachbildungen der in Sicherheit gebrachten Originale.“ Dass Häftlinge die Kopien im KZ anfertigen mussten, blieb unerwähnt – was wenig überrascht. Nach Kriegsende wurden die Möbelkopien zunächst auf dem Dachboden des Weimarer Rathauses abgestellt. 1953 gingen sie an die neu gegründeten Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur (die Vorläuferinstitution der Klassik Stiftung Weimar) über. Dass dann jahrzehntelang keinerlei Auseinandersetzung mit den „Zweitstücken“ der Schillermöbel stattfand, passt in das dichotome und bewusst entflochtene Bild, das namhafte Weimarer Persönlichkeiten, unter ihnen Hans Wahl, seit der Befreiung 1945 mit Blick auf die Stadt und das Lager erfolgreich etablierten. Die Kopie von Schillers Klavier wurde sogar noch bis 1998 als „Original“ im Wielandgut Oßmannstedt präsentiert. Erst seit 1999 befindet sich im Goethe-Nationalmuseum eine Installation mit im KZ gefertigten Evakuierungskisten. 2021/22 zeigte die Klassik Stiftung im Rahmen des Projektes „Möbel in Bewegung“ im Schillerhaus einen der im KZ Buchenwald nachgebauten Stühle neben den Originalmöbeln in Schillers Arbeitszimmer.

Ebenfalls 1999 konnte die Gedenkstätte erstmals eine Auswahl der Möbelkopien ausstellen, direkt neben den Desinfektionskammern des Lagers und in Sichtweite des früheren Standorts der DAW-Tischlerei.

Eine weitere Ausstellung erfolgte dort 2008, nachdem die Klassik Stiftung einen Teil der Kopien als Dauerleihgabe übergeben hatte. Seit 2016 sind sie in Buchenwald dauerhaft öffentlich präsent. Wie ausgeführt steht das mit ihnen gebildete Objektensemble für die



Durch einen Luftangriff auf Weimar beschädigtes Schillerhaus, nach dem 9. Februar 1945

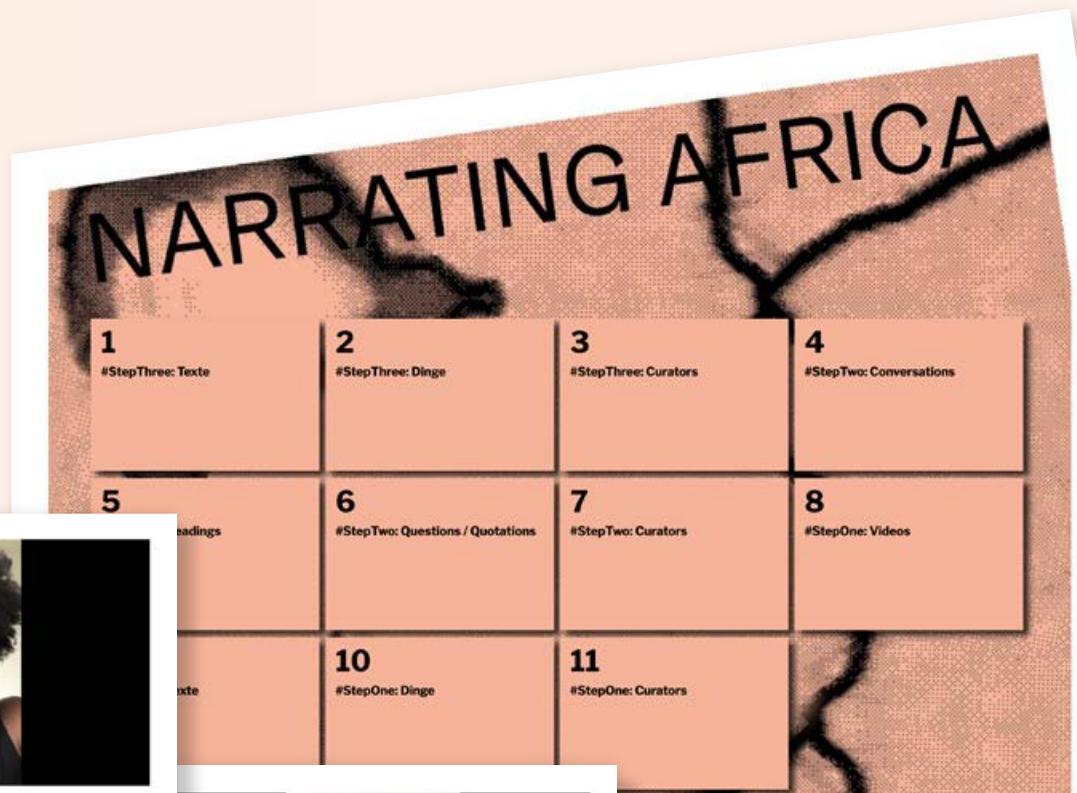
engen zeitlichen, räumlichen und personellen Zusammenhänge von Zwangsarbeit, Ausbeutung und Massenmord im KZ ebenso, wie für partielle Handlungsspielräume und eine erhebliche Besserstellung von Häftlingen, wenn dies im Interesse von SS-Verantwortlichen war. Hinzu kommen die engen Verflechtungen zwischen Buchenwald und Weimar, einschließlich der Tatsache, dass Vertreter der Stadt- und Kulturelite die nationalsozialistische Ideologie und Herrschaft beförderten und repräsentierten, bis hin zur vollkommen alltäglichen Vergabe von Aufträgen an das nahe KZ. Nicht zuletzt verweist das Objektensemble auf das systematische Vertuschen, Verdrängen und Vergessenwollen dieser Tatsachen in Weimar seit Kriegsende mit dem Ziel einer nachträglichen Entflechtung von Lager und Stadt, um die Reputation letzterer als Zentralort der Klassik und des Humanismus zu bewahren. Da sich einer solchen dichotomen Stilisierung gerade die in Buchenwald kopierten Schillermöbel verweigern, ist es wenig verwunderlich, dass auch ihre Geschichte ein halbes Jahrhundert lang im Verborgenen blieb.

🕒 **Dr. Philipp Neumann-Thein** | stellv. Direktor,  
Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und  
Mittelbau-Dora, Weimar

# Narrating Africa

## Eine Open-Space-Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne

Von Friedrich Schiller bis Rémy Ngamije: Was ist „Afrika“?



Penda Diouf: "Pistes" (2017)

Penda Diouf ist eine Dramatikerin und Schauspielerin mit senegalesisch-ivorischen Wurzeln und lebt in Frankreich. Ihre Stücke beschäftigen sich mit Fragen der Identität, des Feminismus, der Unterdrückung und der Kolonialisierung. Sie finden international große Beachtung und werden weltweit aufgeführt.



Oladipo Agboluaje: "Wait" (2018)

Der britisch-nigerianische Schriftsteller Oladipo Agboluaje ist Dramatiker und Dozent. Er wuchs in England und Nigeria auf und lebt heute in London. 2018/2019 war er Playwright in Residence am National Theatre, London; derzeit ist er Fellow of the Royal Literary Fund.

selbst  
inszer  
Eigen  
– sie k  
und id  
etabli  
Idee.  
Geme  
Schrif

Mauritius, Namibia, Nigeria, Somalia, Togo, Uganda,  
Deutschland und der Schweiz diskutieren wir literarische  
Texte und Archivalien, die in einen Raum gehören, in dem es  
um die unterschiedlichen Arten und Weisen geht, Afrika zu  
erzählen – Schritt für Schritt X und Schicht für Schicht X.





→ Das Deutsche Literaturarchiv Marbach (DLA) gibt mit „Narrating Africa“ einen hochinteressanten Einblick in seine Sammlungen und knüpft dabei an die gegenwärtige Aufarbeitung deutscher Kolonialgeschichte an. Seit 2019 arbeitet das DLA mit dem Projekt „Namibia. Fiktiv und faktisch“ öffentlich und forschungsgestützt die Geschichte deutscher Namibia-Projektionen und Afrika-Phantasmen von der Zeit des Kaiserreichs bis in die Gegenwart auf. Wie wurde und wird „Afrika“ erzählt? Welches Afrikabild finden wir in der deutschsprachigen Literatur der Kolonialzeit bis in die Gegenwart wieder? Welche Bilder und Stereotype, welche kolonialen und nationalen Ideologien bestimmen die Literatur und werden von ihr geprägt, verbreitet oder demontiert?

Unter dem Titel „Narrating Africa“ wurden diese Fragen nun im Literaturmuseum der Moderne in einer Open-Space-Ausstellung mit Texten, Archivfunden, Lecture Performances und Gesprächen diskutiert. Aber wie geht man korrekt mit sensiblen Inhalten und Objekten dieser Art um? Gemeinsam! Wir haben zusammen mit Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen, mit Schriftstellern und Schriftstellerinnen aus Belgien, Burkina Faso, Eritrea, Frankreich, Kongo, Mauritius, Namibia, Nigeria, Somalia, Togo, Uganda, Deutschland und

der Schweiz in Kooperation mit verschiedenen Forschungs- und Sammlungseinrichtungen sowie Universitäten von #StepOne bis #StepThree zusammengearbeitet, um verschiedene Texte und Archivmaterialien plural zu diskutieren, die jeweils auf verschiedene Art und Weise, Afrika erzählen.

Für den ersten Schritt #StepOne von „Narrating Africa“ haben wir selbst in den Beständen des DLA recherchiert und politisch, ethisch und künstlerisch fragwürdige Afrika-Erzählungen aus der deutschsprachigen Literaturgeschichte seit der Kolonialzeit in den Fokus gestellt. Die ausgestellten Texte reichen von Friedrich Schillers „Die Räuber“ (1782) über Frieda von Bülow's berühmten Kolonialroman „Tropenkoller“ (1895) bis zu zeitgenössischen Texten wie Penda Diouf's „Pistes“ (2018).

Im konkreten Ausstellungsraum des Literaturmuseums der Moderne haben wir versucht, den unterschiedlichen Motivationen, Perspektiven und Erfahrungen aller Kuratorinnen und Kuratoren durch ein einfaches, möglichst offenes und „flaches“, also nicht-hierarchisches Gestaltungskonzept Platz zu geben, das theoretisch unendlich viele Revisionen und Umordnungen erlaubt. Das Konzept für diesen Open Space haben wir zusammen mit Studierenden der Staatlichen Akademie

„Narrating Africa“ im Literaturmuseum der Moderne



der Bildenden Künste in Stuttgart entwickelt: ein flacher Tisch, auf dem ein schriftlicher oder mündlicher, aufgezeichneter Text oder ein Objekt ausgestellt wurde, sowie Kommentarkarten, die dann von einem oder mehreren Kuratoren und Kuratorinnen geschrieben wurden. Pandemiebedingt sind darüber hinaus viele Videos entstanden, um „Narrating Africa“ trotz des Museumslockdowns durch gefilmte Führungen und Kuratorenbeiträge – bis heute – digital zugänglich zu machen.

Für #StepTwo haben wir Schriftsteller und Schriftstellerinnen aus Burkina Faso, Eritrea, Kongo, Mauritius, Namibia, Nigeria, Somalia, Togo und Uganda eingeladen und ihnen folgende Fragen gestellt: „What does ‘Africa’ mean to me?“, „What is my favourite (literary) quotation regarding ‘Africa?’“, „Why is this quotation important to me?“, „In my opinion, what function(s) does literature have?“, „How has the 2020 pandemic affected me and the way that we interact with society and the world around us?“ Hierbei wurde der Ausstellungsraum komplett neu eingerichtet und ein neuer Fokus auf die gegenwärtige afrikanische Literaturszene gesetzt. Die Ausstellung wanderte mit #StepTwo nach Namibia und war in Windhoek, Swakopmund und Tsumeb zu sehen. Da pandemiebedingt das für Juni 2020 geplante Literaturfestival in Marbach nicht stattfinden konnte, haben wir darum gebeten, die Texte, Videos und Klangkompositionen in Videos vorzustellen, um diese online zugänglich zu machen. Die im Zuge der virtuellen

**Literaturfestival  
„Narrating  
Africa, Narrating  
Namibia“  
in Windhoek,  
Namibia, 2022**

Eventserie „In Conversation with“ (2021) aufgenommenen Auftritte, Diskussionen, Lesungen und Performances sind digital archiviert.

Einer der Schwerpunkte des Projekts "Narrating Africa" war unter anderem die Kooperation mit Einrichtungen aus Namibia wie der University of Namibia, dem Goethe-Institut und dem namibischen Literaturmagazin Doek! In #StepThree stellen Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, Schriftsteller und Schriftstellerinnen aus Windhoek zeitgenössische namibische Literatur und Objekte vor. Dabei konnte im September 2022 das Literaturfestival „Narrating Africa, Narrating Namibia“ in Windhoek verwirklicht werden. Vom 7. bis zum 9. September fanden an der University of Namibia und in der Namibia Scientific Society Workshops, Lesungen und Podiumsdiskussionen, u.a. mit Hugh Ellis, Lauri Kubuitsile, Prince Kamamazengi Marenga, Mimi Mwiya, Chuma Nwokolo, George Seremba und Valerie Tagwira statt.

Das komplette Ausstellungs- und Forschungsprojekt ist vollständig dokumentiert auf [literaturesehen.com](http://literaturesehen.com) zu finden. Allen Unterstützern, vor allem dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, sei herzlich gedankt.

🕒 **Martin Kuhn** | Virtual Exhibition Curator,  
Deutsches Literaturarchiv Marbach

# Digitale Zugänge zum Rundfunkerbe der DDR und der NS-Zeit



Übersichtsseite des „Retro Spezial DDR“. Ein Projekt, in dem historische Videos aus dem Rundfunk der DDR neben historischen Videos der ARD-Rundfunkanstalten online bereitgestellt werden

→ Als gemeinsam von allen ARD-Rundfunkanstalten und von Deutschlandradio getragene Stiftung bewahrt das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA) einen wichtigen Teil des deutschsprachigen audiovisuellen Kulturerbes. Kernbestände bilden zum einen die Überlieferungen der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, also Hörfunkbeiträge und kontextualisierende Unterlagen aus der Zeit der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialismus. Zum anderen ist das DRA verantwortlich für das Rundfunkerbe der DDR, was neben dem Hörfunk auch das ehemalige Fernsehen aus der DDR betrifft.

Dieses Rundfunkerbe ist auch ein schwieriges Erbe, insofern es nachhaltig durch zwei Diktaturen geprägt wurde. Zu den besonders herausfordernden Quellen im DRA gehören beispielsweise zahlreiche der von Adolf Hitler öffentlich vorgetragenen Reden, darunter Hitlers Reichstagsrede vom 30. Januar 1939, in der er „die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa“ androhte. Es handelt sich dabei um eine der ganz wenigen Ansprachen, in denen Hitler den Völkermord an den europäischen Jüdinnen und Juden offen angesprochen hat – und zwar vor Publikum, das diese Ankündigung mit Jubel und Beifall quittierte.

Solche Dokumente, die propagandistische, rassistische, antisemitische und/oder menschenverachtende Details beinhalten, können und dürfen nicht ohne Weiteres veröffentlicht werden. Trotzdem ist klar, dass sie wichtige Quellen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der NS-Zeit sind.

Mit den Rundfunk-Überlieferungen aus der DDR verhält es sich anders. Sie enthalten keine sprachlichen Gewaltakte desselben Ausmaßes. Nichtsdestotrotz tragen viele dieser Quellen eine staatsoffizielle Signatur, in die sich vielfältige Sichtweisen einer mehrere Jahrzehnte andauernden Diktatur eingeschrieben haben. Viele aus der DDR überlieferte Hörfunk- und Fernsehsendungen sind aber immer noch erlebte Lebensrealität. Vieles, aber nicht alles, was im Radio und Fernsehen der DDR lief, war Propaganda. Daher findet man einige der Sendungen des Rundfunks der DDR auch heute noch als Wiederholung im Programmalltag, andere Sendungen müssen dagegen kritischer beurteilt werden.

Bei allen Unterschieden besteht eine gemeinsame Herausforderung in der Frage, wie solche Inhalte digital oder sogar online veröffentlicht werden können – denn dann

stellt sich automatisch auch die Frage nach einer angemessenen und verantwortungsvollen Präsentation. Letztendlich muss die Zugänglichmachung solcher Quellen aber immer eine Einzelfallentscheidung bleiben – nicht nur aus ethischen, sondern auch aus rechtlichen Gründen.

Das DRA stellt sich dieser Herausforderung aktuell auf unterschiedliche Art und Weise. Unter Leitung des Instituts für Zeitgeschichte (IfZ) in München ist eine wissenschaftlich kommentierte Text- und Audio-Edition der Reden Adolf Hitlers geplant, an der



Walter Ulbricht zu Besuch beim Deutschen Fernsehfunke in Berlin-Adlershof, wo u. a. die DDR-Nachrichtensendung „Aktuelle Kamera“ produziert wurde.

das DRA neben der Frankfurter Goethe-Universität und der Phillips-Universität Marburg als Kooperationspartner beteiligt ist. Ziel der Audioedition ist ein umfassender Zugang zu den Tondokumenten, der eine wissenschaftliche Auseinandersetzung ermöglicht und zu neuen Fragestellungen u.a. im Bereich der Sound History anregt. Sollte das Projekt gefördert werden, wird in diesem Fall aber wohl kein uneingeschränkter Online-Zugang, sondern nur ein kontrollierter digitaler Zugang ermöglicht werden. Die eingangs beschriebene Prägung solcher Aufnahmen steht einer uneingeschränkten Öffnung im Wege.

## | Retro Spezial DDR in der ARD Mediathek

Bereits im Oktober 2020 ist das „Retro Spezial DDR“ gestartet, ein Projekt, in dem das DRA in Kooperation mit der ARD Mediathek ausgewählte Beiträge aus dem Fernsehen der DDR online bereitstellt:

[www.ardmediathek.de/ard/retrospezialddr](http://www.ardmediathek.de/ard/retrospezialddr)

Gemeinsam mit den Rundfunkanstalten der ARD werden unter dem Label „ARD Retro“ nicht-fiktionale Videos aus den 1950er- und 1960er-Jahren einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dieses Archivöffnungsprojekt soll in Zukunft Schritt für Schritt ausgebaut werden. Die von Seiten des DRA zu diesem Projekt beigetragene Überlieferung ist insofern schwierig, als es sich dabei um Inhalte des staatlichen Fernsehens einer Einparteiendiktatur handelt. Gerade die nicht-fiktionalen Beiträge, wie die Nachrichtensendungen der „Aktuellen Kamera“ aus der Zeit des Kalten Krieges sind aus heutiger Perspektive inhaltlich nicht ohne Weiteres nachvollziehbar. Wie ist beispielsweise ein Beitrag aus den 1950er-Jahren einzuschätzen, der anführt, dass Politik und Wirtschaft der Bundesrepublik zum damaligen Zeitpunkt von NS-Tätern und Täterinnen durchsetzt sind? Ohne Kontextwissen

ist kaum ersichtlich, dass er auf der einen Seite eine propagandistische Intention verfolgt, auf der anderen Seite aber nicht auf falschen Tatsachen beruht. Eine tiefgehende Quellenkritik für jeden einzelnen Beitrag kann die Archivöffnung nicht leisten. Trotzdem war innerhalb des Projektteams schnell klar, dass auch solche Videos Bestandteil von „ARD Retro“ sein sollten. Das DDR-Fernsehen ist Teil des Rundfunkerbis des heutigen Sendegebietes der ARD. Nicht nur, aber gerade mit Blick auf den Kalten Krieg ist die ost- und westdeutsche Fernsehgeschichte eng miteinander verflochten. Wenn solche Videos im Online-Angebot gefehlt hätten, wäre „ARD Retro“ nicht als Blick auf die gesamtdeutsche Mediengeschichte zu verstehen gewesen.

Um die Besonderheit der Quellen aus dem DRA hervorzuheben, werden alle Videos mit einem Disclaimer versehen, der den einzelnen Beiträgen vorangestellt wird. Er lautet: „Ein Beitrag aus dem Archiv des Deutschen Fernsehfunks, dem ehemaligen staatlichen Fernsehen der DDR.“ Die Videos sind außerdem in einer anderen Farbe gekennzeichnet als die Beiträge aus den Archiven der westdeutschen Rundfunkanstalten.

Eine Vergleichbarkeit und damit auch eine Form der historischen Kontextualisierung der Beiträge wird zudem dadurch angeregt, dass diese Videos auf den thematischen Auswahlseiten im Verbund mit den westdeutschen Beiträgen zu gleichen Themen und aus dem gleichen Zeitraum angeordnet werden. Auf diese Weise können sie in Ausdrucksform und Sprache gut miteinander verglichen und in den Kontext der Zeit eingeordnet werden. Schließlich erfolgt eine Einordnung der Sendereihen, aus denen die vom DRA bereitgestellten Beiträge stammen, über kurze Fachartikel auf der Website des DRA.

🕒 **Jens Kleinschneider** | wiss. Dokumentar,  
Deutsches Rundfunkarchiv

🕒 **Dr. des. Götz Lachwitz** | wiss. Fachreferent,  
Deutsches Rundfunkarchiv

# Beethoven und Postkolonialismus

## Zur diskursiven Auseinandersetzung mit der Immobilie „Im Mohren“ durch das Bridgetower-Projekt

→ Wer sich über Erinnerungskultur in der ehemaligen Bundeshauptstadt informiert, stößt schnell auf ein Begleitheft zur Stadtführung „Koloniale Spuren in Bonn“, das die Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) im März 2019 veröffentlicht hat. Die Umschlagseite ziert das Hauszeichen der Immobilie Bonngasse 18, die seit 1907 zum Ensemble Beethoven-Haus gehört:

Eine Figur mit Tabakfass und Pfeife, dunkelbrauner Hautfarbe und gekräuseltem schwarzem Haar, nur spärlich mit einem Schurz und Federschmuck bekleidet. Das Hauszeichen verweist auf eine Spezereien- und Kolonialwarenhandlung, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts, also lange nach Beethovens Jugendzeit in Bonn (1770–1792), dort befand und zur Namensgebung des Hauses „Im Mohren“ führte. Die Auseinandersetzung mit diesem Baudenkmal war bis zuletzt auf einige für Beethoven wichtige Bewohner (u. a. die Taufpatin Gertrud Baum sowie sein Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler) fokussiert und ansonsten wenig differenziert. Als das verwitterte Hauszeichen 2005 in einer konzertierten Aktion aller rotarischen Vereinigungen in Bonn durch eine aufwendig angefertigte Kopie ersetzt wurde, interpretierte man die Figur kurzerhand als König Balthasar und freute sich, mit ihr einen Beitrag zum Erhalt des Charmes der Bon-

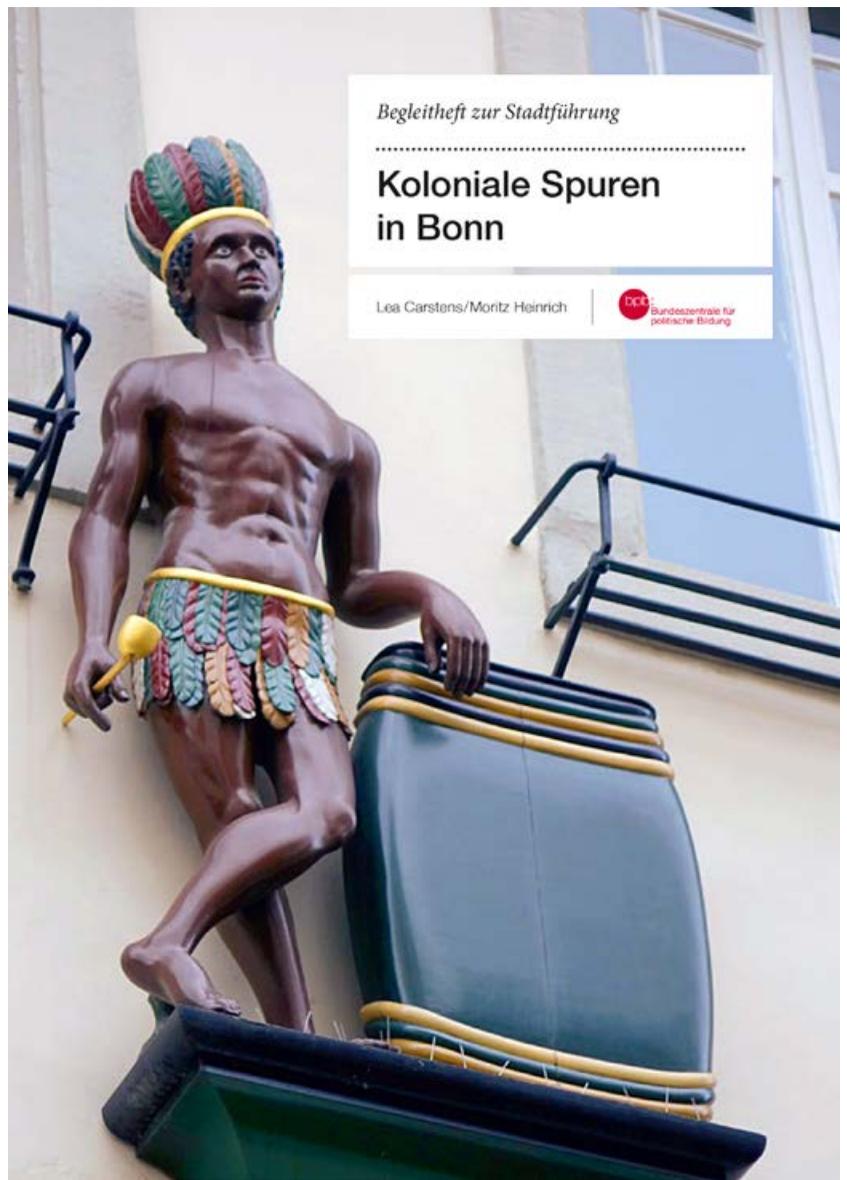
ner Altstadt geleistet zu haben. Zu Recht heisst es in der Broschüre der bpb: „Ungewöhnlich an der Aufmachung der Figur ist allerdings zum einen, dass die Heiligen Drei Könige selten bis nie alleine und ohne Kontext abgebildet und präsentiert werden, zum anderen, dass sie mit Tabakfass, Tabakblättern und Pfeife ausgestattet ist.

Umso befremdlicher wirkt die Argumentation mit dem Wissen, dass sich im selben Gebäude bis ca. 1820 ein Kolonialwarenladen befand.“ Das Befremden an dieser euphemistischen Kontextualisierung wuchs auch in der breiteren Öffentlichkeit sowie unter den Mitarbeitenden. Verstärkt durch die von den USA ausstrahlende Black Lives Matter-Bewegung hatte in Deutschland ein umfassender Diskurs über die Verwendung des Begriffs des „Mohren“ und der mit ihm in Zusammenhang stehenden Symbole im öffentlichen Raum eingesetzt. In den Fokus gerieten zahlreiche aufgrund eines Mohren-Bezugs als problematisch empfundene literarische Texte, Werbe-

ikonen sowie Apotheken, Straßen und Plätze. Dieser Streit entbrannte nun auch mit Blick auf das Haus „Im Mohren“ in Bonn. Er wurde aus Sicht der Mitarbeitenden dadurch verschärft, dass das Hauszeichen die eigenen normativen Ansprüche einer auf Diversität verpflichteten und Diskriminierung vorbeugenden Institution konterkarierte,



George Augustus Polgreen Bridgetower (1779–1860), Reproduktion einer anonymen Miniatur



Haus „Im Mohren“  
auf der Titelseite  
des Begleitheftes zur  
Stadtführung  
„Koloniale Spuren  
in Bonn“, 2019

die aus Beethovens Musik und der eigenen Institutionengeschichte im Nationalsozialismus abgeleitet werden.

Spätestens als im Frühjahr 2020 Aktivistinnen und Aktivisten unmittelbar vor den Eingang des Museums die Parolen „DeColonize“ und „No More Slavery!“ sprühten, wurde deutlich, dass eine Neubewertung des Hauses „Im Mohren“ aussteht. Es stellte sich die Frage, inwieweit das Festhalten an dem Hauszeichen und Namenszug „Im Mohren“ rassistisch geprägte Begriffe und Bilder in die Gegenwart tradiert und wie mit ihnen sensibel und angemessen umgegangen werden kann. Dem Beethoven-Haus kommt für den sensiblen Umgang mit Rassismus auch deshalb eine besondere Relevanz zu, weil Beethoven selbst als Projektionsfläche für die Teilhabe Schwarzer Musikerinnen und Musiker am kulturellen Erbe klassischer Musik dient. Ausgangspunkt dieser Projektion ist der nicht zu leugnende Eurozentrismus, wie ihn zuletzt das Beethovenfest

in seinem White Paper „Alle Menschen“ formuliert hat: „Der Fokus [klassischer Kunstmusik und klassischer Konzertprogramme] liegt auf den Werken einer überschaubaren Gruppe europäischer und allenfalls nordamerikanischer Männer der letzten gut 300 Jahre. Talent war und ist gleichmäßig verteilt – jedoch sind Frauen und Künstler:innen sowie Ästhetiken anderer Kulturkreise noch immer deutlich unterrepräsentiert, was auf ein strukturelles Problem hinweist.“

Dies gilt insbesondere für Ludwig van Beethoven, der ausweislich der Statistiken von bachtrack.com seit Jahren sowohl die Liste der meistgespielten Komponisten, als auch der meistgespielten Werke anführt. Aus dieser Dominanz Beethovens erklärt sich das wachsende Interesse an der sozialen Konstruktion einer Schwarzen Identität Beethovens, die an der historisch belegbaren dunklen Haut Beethovens anknüpft, die ihm bereits in Bonn den

Spitznamen „Spagnol“ einhandelte, und Raum zur Identifikation für nicht-europäische Musikerinnen und Musiker mit ihren Werken und Interpretationen eröffnen soll. Im Lichte dieser sozialen Neukonstruktion Beethovens ist es umso wichtiger, sich Klarheit darüber zu verschaffen, inwieweit Hauszeichen und Hausnamen rassistisch geprägte Begriffe und Bilder tradieren.

In einem ersten Schritt näherten wir uns der Frage etymologisch und ikonographisch. Zur Wortherkunft finden sich zahlreiche Veröffentlichungen, wonach der Begriff

[Kontextualisierende Hinweistafel zum Haus „Im Mohren“ von 2021](#)

## BONNGASSE 18

Das denkmalgeschützte Haus ist eines der ältesten noch erhaltenen Gebäude des 18. Jahrhunderts in Bonn. Hier wohnten u. a. Gertrud Baum, die Taufpatin Ludwig van Beethovens, sowie sein Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler. Das Haus beherbergte nach Beethovens Zeit in Bonn unter anderem eine Spezereien- und Kolonialwarenhandlung. Die Figur mit Tabakfass und Pfeife befindet sich seit spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts als Hauszeichen an der Fassade, und auch der Beiname „Im Mohren“ taucht etwa um diese Zeit zum ersten Mal auf. Die Figur ist mit dunkelbrauner Hautfarbe und gekräuseltem schwarzem Haar dargestellt und nur spärlich mit einem Schurz und Federschmuck bekleidet; sie vereint damit verschiedene Stereotype zur Darstellung Schwarzer Menschen. Der Begriff „Mohr“, ursprünglich aus der Bezeichnung für die nordafrikanischen Mauren abgeleitet und mit teils positiven Zuschreibungen verbunden, wurde spätestens seit dem 18. Jahrhundert auch auf Menschen aus südlicheren Regionen Afrikas angewendet. Zunehmend wurde er mit der Zuweisung abwertender Eigenschaften und mit rassistischen Bedeutungen verknüpft. Figur und Aufschrift an der Fassade des Hauses erinnern insoweit an ein verbreitetes ideologisch geprägtes Menschenbild jener Epoche. Wir fühlen uns vor diesem Hintergrund und aktuellen Diskussionen bestärkt und verpflichtet, Beiträge zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Historie dieses Hauses und mit allen Formen von Diskriminierung und strukturellem Rassismus in Geschichte und Gegenwart zu leisten.

*This listed property is one of the oldest 18th century buildings which still exist in Bonn. Among its inhabitants were Gertrud Baum, Ludwig van Beethoven's godmother, and his boyhood friend Franz Gerhard Wegeler. After Beethoven's time in Bonn the house was later occupied by a merchant of spices and colonial goods. The house mark figure with its tobacco barrel and pipe has been on the facade of the building since at least the middle of the 19th century and the inscription "Im Mohren" also dates back to that time. The man is depicted with dark brown skin and dark curly hair and is scantily clad with a loincloth and feathered headdress, uniting different stereotypes used at that time to depict Black people. The word "Mohr" (Moor), originally taken from the name and partly associated with positive attributes of the North African Moors, had since the late 18th century also come to be used to describe people from more southerly regions of Africa. In time the word took on an increasingly derogatory meaning and it therefore does have racist connotations. The figure and the inscription on the facade of the building serve thus to remind us of the ideologically based conception of man as was prevalent in those days. Against this background and in the light of current discussions we see ourselves as being encouraged and compelled to contribute to a critical debate regarding the history of the building and all forms of discrimination and structural racism whether past or present.*

**BTHVN**  
BEETHOVEN-HAUS  
BONN

des ‚Mohren‘ in vorkolonialen Zeiten geprägt wurde und in damaligen Kontexten wertfrei zur Beschreibung erst von Mauren, dann generell von Menschen mit dunkler Hautfarbe verwendet worden sei. Gerade die Verwendung des Begriffs zu Werbezwecken zeige die positive Wahrnehmung des Begriffes etwa in Verbindung mit Heilkräutern bei Apotheken etc. So sah auch der emeritierte Stadtarchivar Dr. Norbert Schloßmacher im Juli 2021 in einem Artikel zum Haus „Im Mohren“ im Bonner General-Anzeiger „...keine Hinweise dafür, dass es je in diskriminierender, fremdenfeindlicher Absicht so bezeichnet wurde. Ganz im Gegenteil ist davon auszugehen, dass die Namensgebung zum Zeitpunkt der Benennung positiv konnotiert war, freilich mit einer heute nicht zeitgemäßen Wortwahl.“

Eine Internet-Recherche in historischen Veröffentlichungen der Leiterin des Beethoven-Haus Archivs zur Begriffsverwendung zwischen 1750 und 1900 ergab demgegenüber, dass „Mohren“ regelmäßig negative Eigenschaften zugeschrieben und gleiche Rechte explizit abgesprochen werden. Sie seien „schmutzig“ und „rachsüchtig“, hätten „einen sehr eingeschränkten Verstand“ und einen „üblen Geruch“ und würden „Unzucht“ treiben. Sie wurden mit Tieren verglichen und als „eine wirkliche Vermischung des weißen Menschen mit den Affen“ hingestellt. Dabei fanden sich solche Vorurteile in höchst einflussreichen Werken wie Buffons Allgemeiner Naturgeschichte.

Ab etwa 1800 finden sich zudem in Lexika und Wörterbüchern explizit Hinweise, dass „Mauren“ und „Mohren“ keine Synonyme seien. Publikationen wie das Deutsche Sprichwörter-Lexikon von Brockhaus verzeichnen schließlich die sprachliche Diskriminierung von »Mohren« im allgemeinen Sprachgebrauch.

Zu ähnlichen Erkenntnissen führte eine ikonographische Bewertung der dargestellten Figur. Sie ähnelt zahlreichen Darstellungen an anderen Orten, vgl. etwa das Mohren-Haus in Bamberg, und erinnert in ihrer Stereotypie an viele als Jim Crow bezeichnete Darstellungen von Schwarzen als fröhliche, mit sich und der Welt zufriedenen, aber untätigen Menschen.

Zusammen genommen reichten uns die Erkenntnisse, um festzuhalten, dass Figur und Aufschrift an der Fassade des Hauses mit der Zuweisung abwertender Eigenschaften verknüpft sind, insoweit an ein verbreitetes ideologisch geprägtes Menschenbild jener Epoche erinnern und rassistisch verstanden werden können.

In einem zweiten Schritt loteten wir unsere Handlungsspielräume aus und nahmen Kontakt mit der Unteren Denkmalbehörde auf. Denn Hauszeichen und Fassadengestaltung unterliegen in Bonn anders als in vergleichbaren Konstellationen dem Denkmalschutz, so dass jede Änderung einer Erlaubnis der unteren Denkmalschutzbehörde bedarf. Im Ergebnis verwies die Behörde auf die Verantwortung des Eigentümers (Verein Beethoven-Haus) und signalisierte Gesprächsbereitschaft für eine mögliche Umgestaltung oder Entfernung von Hauszeichen und Namen.

Schließlich sondierten wir in einer Umfeldanalyse mögliche Strategien im Umgang mit einem solchen „unbequemen“ Denkmal. Diese lassen sich grob gesagt in drei Gruppen unterteilen: 1. Bewahrung des Status Quo, 2. Entfernung oder Umbenennung sowie 3. Kontextualisierung.

## Nach einer längeren Diskussion der Handlungsoptionen haben wir uns im Ergebnis dazu entschlossen, den Streit nicht durch eine zeitnahe Entscheidung, sondern diskursiv aufzulösen.

Seit Mitte 2021 führen wir unter dem von unserem Präsidenten Daniel Hope unterstützten Titel „The Bridgetower Project“ eine Veranstaltungsreihe durch, die sich in den nächsten Jahren mit verschiedensten Fragen von Diversität und Diskriminierung in der Musikwissenschaft, im Musikbetrieb und in der Institutionengeschichte des Beethoven-Hauses befassen wird. Themen gibt es zuhauf. Sie reichen von der Rolle nicht-europäischer Menschen im Musikleben zur Zeit Beethovens über ihre Teilhabe im aktuellen Musikbetrieb bis zur Auseinandersetzung mit der Arbeit der Chineke Foundation. George Polgreen Bridgetower steht dabei für einen Schwarzen Musiker, für den Beethoven mit der Sonate für Klavier und Violine (A-Dur) op. 47 eines seiner wichtigsten Werke komponiert hatte und der zu Unrecht in der Beethoven Rezeption in Vergessenheit geraten ist. So machen wir deutlich, dass wir den Diskurs aktiv führen und unsere Perspektive auf nicht-europäische Einflüsse in der Musik erweitern wollen, ohne aber Beethoven der Cancel Culture zu opfern. Andererseits nehmen wir uns Zeit für einen ergebnisoffenen Abwägungsprozess, um unserer besonderen Rolle einer historisch orientierten und wissenschaftlich arbeitenden Kultureinrichtung für das denkmalgeschützte Gebäude gerecht werden zu können. Am Ende mag eine Umgestaltung stehen, präjudiziert ist sie nicht.

📍 **Malte Boecker** | Direktor, Beethoven-Haus Bonn

## Impressum

kultur leben

herausgegeben von G. Ulrich Großmann  
im Auftrag des Vorstands des Arbeitskreises  
selbständiger Kultur-Institute e. V. – ASKI  
[www.aski.org](http://www.aski.org)

ASKI e. V., Prinz-Albert-Straße 34, 53113 Bonn  
Tel. 0228 / 22 48 60 · Fax 0228 / 21 92 32  
E-Mail [info@aski.org](mailto:info@aski.org)

Redaktion: Franz Fechner, Jessica Popp

Gestaltung: KONTURENREICH  
Kommunikationsdesign | Matthias Hugo, Köln

Auflage: 5.500 Exemplare

Druck: PRINTEC OFFSET > medienhaus > Kassel

ISSN 2702-0215

kultur leben wird gefördert aus Mitteln der  
Beauftragten der Bundesregierung für Kultur  
und Medien.

Freiwillige Kostenbeiträge bitte an:  
Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute  
Sozialbank Köln  
IBAN DE46 3702 0500 0008 3188 00  
Verwendungszweck: „kultur leben“

Wir bemühen uns um eine sprachliche  
Gleichbehandlung aller Geschlechter.  
Dabei richten wir uns nach den Leitlinien der  
Gesellschaft für deutsche Sprache  
<https://gfds.de/standpunkt-der-gfds-zu-einer-geschlechtergerechten-sprache>

**Titel**  
Digitale Bearbeitung  
v. Lucas Cranach d. Ä.,  
Venus mit Amor als  
Honigdieb vor  
schwarzem Grund.

### Fotonachweis

Titel, S. 2 links, S. 7: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (GMN), Inv.-Nr. Gm1097, Leihgabe Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Foto: D. Messberger; S.1: © Foto: Frank Boxler, GMN; S. 4–5: Franz Fechner; S. 8: GNM, Inv.-Nr. HG8601, Leihgabe Kunstsammlungen d. Stadt Nürnberg, Foto: D. Messberger; S. 11: GNM, Inv.-Nr. Gm1527, Foto: G. Janßen; S. 12: GNM, Inv.-Nr. Gm1452, Foto: G. Janßen; S. 2 Mitte, S.13–15: Richard Wagner Museum, Bayreuth; S. 3 Mitte, S.16–19: Wer war Milli? Installationsaufnahme Kunsthalle Bremen 2022, Foto: Marcus Meyer Photography 2022; S. 21: Archiv Greser&Lenz, Aschaffenburg; S. 22: © Museum für Sepulkralkultur, Kassel, Foto: Maja Wirkus; S. 24–25: © Museum für Sepulkralkultur, Kassel, Foto: Anja Köhne; S. 27: Foto: Adrian Linder; S. 28–29: J.C.J. Smits, Gedenkboek van het koloniaal-militair invalidenhuis Bronbeek 1881, Public domain, via Wikimedia Commons; S.30–31: Freies Deutsches Hochstift, Foto: David Hall; S. 3 rechts, S.32–33: Gedenkstätte Buchenwald, Foto: Claus Bach; S. 34: Foto: John C. Glascock, San Diego/California; S. 35 u. 36: Gedenkstätte Buchenwald; S. 37: Foto: Günther Beyer, Lichtbildner Constantin Beyer, Weimar; S. 2–3 oben, S. 38–40: Martin Kuhn, DLA Marbach; S. 41: Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv, Mockup: Pune-Design; S. 2–3 unten, S. 42: Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv/Waltraud Denger; S. 44: Ausschnitt, Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 328; S. 45: © Bundeszentrale für politische Bildung, 2019; S. 46: Beethoven-Haus Bonn; U3: Museum Casa di Goethe; U4: Hessischer Rundfunk

# VIAGGIO IN ITALIA **XXI**

## REISE NACH ITALIEN **XXI**

LO SGUARDO SULL'ALTRO | DER BLICK AUF DEN ANDEREN

MOSTRA | AUSSTELLUNG

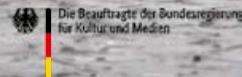
FRANCESCO ARENA, GUIDO CASARETTO, JOHANNA DIEHL,  
ESRA ERSEN, SILVIA GIAMBRONE, BENEDIKT HIPPI,  
CHRISTIAN JANKOWSKI, ALESSANDRO PIANGIAMORE

A CURA DI | KURATOR  
LUDOVICO PRATESI



Foto: Guido Casaretto, Crossing Carnevale (Video, 15 min, 2019) © by the artist.

CON IL GENTILE SOSTEGNO DI:  
MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG:



28.10.2022 – 9.4.2023

CASA DI GOETHE, VIA DEL CORSO 18, 00186 ROMA | 10:00-18:00 / CHIUSO IL LUNEDÌ | MUSEO - BIBLIOTECA - FOYER ITALO-TEDESCO  
TEL. 06 32 650 412 | WWW.CASADIGOETHE.IT | @CASADIGOETHEROMA | @CASADIGOETHE



# Das Leben ist ein Wunschkonzert

Hörspiele, Reportagen, Gespräche, Musik und noch mehr spannende Programminhalte nach Wunsch entdecken – jederzeit Online, in der hr2-App und als Podcast auf [hr2.de](http://hr2.de)

hr2-kultur. Schön zu hören!



scannen und hören