

## MODUS KONTAKTZONE: DIE NEUERFINDUNG DES GRASSI MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE ZU LEIPZIG

„The museum, usually located in a metropolitan city, is the historical destination for the cultural productions it lovingly and authoritatively salvages, cares for and interprets.“<sup>1</sup> Dies schreibt James Clifford 1997 in *Museums as Contact Zones*. Er verweist auf die wechselseitigen Beziehungsgeflechte, in welche sich Museen aller Art, auch ethnologische Museen, unweigerlich begeben, wenn sie Kulturgüter ausstellen. Dabei handelt es sich um Beziehungsgeflechte, welche noch heute Narrative des sogenannten ‚Anderen‘ durchziehen. Sie wurden in der Zeit um 1900 durch die Institutionalisierung zahlreicher nationalistischer und kolonialistischer Handlungsparadigmen etabliert. Clifford reflektiert das Museum auf exemplarische Weise als ‚Kontaktzone‘, eine Überlegung, die auf Mary Louise Pratts Begriff der *Contact Zone* fußt. Pratt beschreibt in der Einleitung ihres Buches *Imperial Eyes* die *Contact Zone* als sozialen Raum, in dem geographiehistorisch betrachtet unterschiedliche, voneinander getrennte Kulturen aufeinandertreffen, sich unter dem Vorzeichen eines kolonialen Machtgefälles austauschen und die Folgen dieses Austausches weiterhin in sich tragen.<sup>2</sup> Eine solche Kontaktzone ist dabei von einer rein abgrenzenden Dynamik kolonialistischer Beziehungen zu unterscheiden, besteht doch ihre Eigenschaft darin, dass verschiedene Kulturen in der Kontaktzone koexistieren.<sup>3</sup> Durch ihre Kopräsenz bahnte sich die *Contact Zone* ihren Weg in die *Transkulturalität*.<sup>4</sup>

Diese beiden Begriffe und die damit verbundenen kulturellen Konzepte, erweisen sich heute noch immer als Bezugspunkt und erfahren durch ihre Weiterentwicklung regelrecht eine Konjunktur. Denn im europäischen, wie internationalen Diskurs werden zurzeit die Aufgaben und das Selbstverständnis von Museumshäusern reflektiert, wobei besonders die Ausrichtung der ethnologischen Museen in den Fokus gerückt ist. Das kritische Potenzial der *Contact Zone*, das Clifford für das Museum aufgegriffen hat, liegt in der (kolonial)hierarchisch geprägten, aber dennoch gemeinsamen Zusammenkunft differenter Subjekte. Demnach plädiert er mit dem Museum als Kontaktzone für eine demokratische Museumspolitik, welche die Hierarchien zwischen ausgestellten und nicht ausgestellten Kulturgütern herausfordern und

Besitzverhältnisse durch eine diversifizierte, globale Öffentlichkeit dezentralisieren sollte, um so die Möglichkeiten im Museumsraum aufzubrechen.<sup>5</sup>

Aufbauend auf diesem methodischen Ansatz möchte der vorliegende Aufsatz die Umstrukturierung des sogenannten GRASSI Museums für Völkerkunde zu Leipzig,<sup>6</sup> die sich seit 2019 vollzieht, kritisch reflektieren. Unter dem Projektnamen *Reinventing Grassi.SKD* soll ein sogenanntes Netzwerkmuseum entstehen, das den Austausch zwischen Expert\*innen, Museum und Besuchenden fördern und festigen soll.<sup>7</sup> In diesem Beitrag werden die zwischen 2022 und 2023 umgesetzten Museumsumgestaltungen im Zuge des Projektes im Lichte des innerdeutschen Diskurses um ethnologische Museen untersucht. Dabei geht es insbesondere um die Frage, inwiefern sich in der Leipziger Idee des Netzwerk museums, wenn auch unter einem anderen Begriff, Pratts und Cliffords Überlegungen zur *Contact Zone* manifestieren. Dafür werden exemplarisch der neue *Raum der Fürsorge*, die Kühnscherf-Vitrinen des Museums samt der Intervention von Anja Nitz und die Intervention des Kollektivs PARA mit Rehema Chachage und Valerie Asimwe Amani betrachtet. Es stellen sich dann jedoch folgende Fragen: Wie ist das GRASSI in diesem Fall als *Contact Zone* zu verstehen? Kann eine Kontaktzone etwa ein Dauerzustand werden? Was bedeutet eine solche Entwicklung?

## DAS GRASSI MUSEUM ZWISCHEN VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT

Im Jahr 2019 unterzeichnet Léontine Meijer-van Mensch als Direktorin der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsens (SES) stellvertretend die Heidelberger Stellungnahme.<sup>8</sup> In diesem zweiseitigen Schriftstück verfassen die Direktor\*innen von insgesamt 21 deutschsprachigen Museumshäusern mit ethnografischer Sammlung ihre gemeinsame Position zu den Diskursen der Dekolonisierung und zur Zukunft der bestehenden Museums- und Sammlungstypen. In selbstreflexivem Modus verstehen die Direktor\*innen sich in der leitenden Verantwortung, mit der gewaltvollen kolonialen Vergangenheit der eigenen Häuser und ihren Spuren in der Gegenwart als auch der Zukunft umzugehen.<sup>9</sup> Im selben Jahr beginnt das durch die Initiative für ethnologische Sammlungen der Kulturstiftung des Bundes geförderte Projekt *Reinventing Grassi.SKD*.<sup>10</sup> Es gründet auf einem großen Netzwerk aus Mitarbeiter\*innen, Künstler\*innen und weiteren Expert\*innen, geleitet durch Kevin Breß, Friedrich von Bose und Léontine Meijer-van Mensch.

Institutionshistorisch betrachtet gilt es allgemein festzuhalten, dass das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig 1869 mit der Publikation eines Aufrufs zum Ankauf der sogenannten

Klemmschen Sammlung begründet wurde.<sup>11</sup> Diese Entwicklung vollzog sich vor dem Hintergrund lokaler sächsischer und nationaler deutscher Bestrebungen zur Identitätsbildung und verstärkten wissenschaftlichen Interesse an anthropologischen Forschungen, da das Deutsche Reich seit den 1850er Jahren bereits bemüht war sich auf koloniale Weise zu expandieren.<sup>12</sup> Im selben Jahrhundert festigte das sogenannte ‚Rettungsparadigma‘ die nicht selten gewaltvolle Ausübung einer Handlungsautorität der europäischen Nationen gegenüber nicht-westlichen Kulturen, mit dem Ziel, so Rebekka Habermas, deren vermeintlich ‚verschwindende Ursprünglichkeit‘ durch die Überführung geraubter Kulturgüter in europäische Museen zu bewahren<sup>13</sup> – ein Phänomen das Renato Rosaldo unter dem Begriff der *imperialist nostalgia* verhandelt.<sup>14</sup> Dass die zur Aufbewahrung der entwendeten Kulturgüter angelegten ethnologischen Museen mit ihren ethnografischen Sammlungen zusätzlich dem Zweck der Produktion einer nationalen gleichwie europäischen Identität dienten, stellt Rebekka Habermas in ihrem Aufsatz mit dem Titel *Rettungsparadigma und Bewahrungsfetischismus* dar.<sup>15</sup>

Ab 1899 wurden die SES besonders durch die zahlreichen Kontakte des damaligen GRASSI-Museumsdirektors Karl Weule zu kolonialen ‚Sammelnden‘<sup>16</sup> wie Arthur Baessler vervielfacht.<sup>17</sup> Die digitale Aufarbeitung des Sammlungsarchivs der SES bietet einen Einblick in die historischen Erwerbungsdokumente aller zugehörigen Museen, die sogar online verfügbar sind.<sup>18</sup> Um die oft komplizierten Enteignungs- und Besitzverhältnisse nachvollziehen zu können, steht Besuchenden unter anderem ein ausführlich kommentierender, digitaler Multimedia-Guide zur Verfügung, der über einen QR-Code oder die Webseite des Museums abgerufen werden kann. Über die digitale Suche nach den Inventarnummern, die an den Displays zu finden sind, werden die Entstehungs- und Enteignungsverhältnisse, sowie der Verlauf der Eigentumsverhältnisse der Kulturgüter über den Guide nachvollziehbar gemacht, wobei das Museum darauf hinweist, dass fehlende Erkenntnisse laufend nachgetragen und Eigentumsverhältnisse aktualisiert werden sollen.<sup>19</sup> Auffallend ist die durchgängige Formulierung: „Hersteller:in uns nicht bekannt“<sup>20</sup> – ein Verweis darauf, so Friedrich von Bose in seinem Vortrag bei der Ringvorlesung *Res(t)ituieren* an der Ruhr-Universität Bochum am 8. Februar 2023, dass das Interesse der Ankaufenden kaum den Urheber\*innen und ihrer Beziehung zu den jeweiligen Kulturgütern galt. So erläutert es auch Stefanie Bach im ausführlichen Multimedia-Guide zur Ausstellung *Reinventing Grassi.SKD* anhand des ausgestellten Verzeichnisses an kolonialen ‚Sammelnden‘, welches Karl Weule angelegt hat.<sup>21</sup> Das museale Interesse galt vielmehr dem bereits beschriebenen Bewahrungsfetischismus und

dem persönlichen, lokalen und nationalen Prestige, das mit dem ‚Sammeln‘ und Präsentieren von Kulturgütern einherging.<sup>22</sup>

Die SES verpflichteten sich mit der Unterzeichnung der *Heidelberger Stellungnahme* dem Anspruch, diese kolonialen Verwurzelungen zu überwinden, beziehungsweise auf reflektierte Weise zu verarbeiten. Die Museen der SES wollen hiermit ihrer selbstformulierten Aufgabe als Forschungs- und Vermittlungsinstanz zwischen verschiedenen Menschen, Kulturen und Zeiten nachkommen.<sup>23</sup> Im Lichte dieser Positionierung begann 2019 für das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig eine auf fünf Jahre ausgelegte Phase der Neuausrichtung.<sup>24</sup> Im Zuge dieser Selbsterneuerung werden Bauelemente des Museumsgebäudes zersetzt, dessen Raumstrukturen verändert und Interventionen mit den neu gestalteten Sammlungsdisplays konzeptuell verflochten.<sup>25</sup> Anerkennend, dass das Museum, dessen Räume und Displays die Wirkung der Kulturobjekte maßgeblich mitbestimmen, will das Projekt *Reinventing Grassi.SKD* die tradierte Schauarchitektur bis auf das Mauerwerk verändern und mit dem aktuellen Diskurs um die Dekolonisierung von Museen zusammenführen. Damit soll die kontinuierliche Veränderung von ethnologischen Museen parallel zu der Entwicklung ihrer gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Einflüsse weitergeführt werden.<sup>26</sup>

## MATERIE UMSTRUKTURIEREN: NEUE RÄUME NEUES GESICHT?

Der aktuelle Gebäudekomplex des GRASSI Museums beherbergt seit 1927 drei Sammlungen: das sogenannte Museum für Völkerkunde, in dem Teile der SES präsentiert werden, das Museum für Angewandte Kunst sowie das Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig. Dies stellt eine Kombination musealer Institutionen dar, welche eine Zuordnung der Kulturgüter aus diversen kolonialen Kontexten - darunter Textilien oder Masken - zu den angewandten Künsten suggeriert. Derart werden sie bereits durch den Museumskontext unter der Prämisse westlichen Kunstverständnisses einem ebenso westlichen Begriff der 'Hochkunst' entgegengesetzt.

Dies erklärt sich dadurch, dass die Bauaufgabe *Museum* in einer langen Tradition des Bewahrens, Ordnen und Zurschaustellens des ‚Anderen‘<sup>27</sup> im weitesten Sinne steht und maßgeblich einer nationenbildenden Aufgabe diene.<sup>28</sup> Die sogenannte angewandte Kunst und die in einem anderen Teil des Gebäudes als ethnologische Sammlung präsentierten Kulturgüter aus der ganzen Welt werden hier zwar räumlich zusammengedrückt, aber dennoch den Museumstypen nach voneinander getrennt. Bei einem Besuch kann daher der Eindruck erweckt

werden, dass zwischen der angewandten Kunst nach westlicher Vorstellung und den ethnologischen Kulturgütern als Kunst der ‚Anderen‘ zu unterscheiden sei. Das sozialwissenschaftliche Interesse ethnologischer Ausstellungen an der Vermittlung von kulturellen Identitäten läuft dabei Gefahr, hinter einer beschreibenden Objektivierung bzw. einer rein ästhetischen Wahrnehmung zu verschwinden, die von westlich geprägten Vorstellungen von Kunst und deren Kriterien geprägt ist. Gleichzeitig könnte das von den drei Museen gemeinsam genutzte Haus aber zu einem interdisziplinären Austausch anregen. In einem Überblicksaufsatz zu dem Verhältnis zwischen der Ethnologie als Wissenschaft und den Museen als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Bürger\*innen arbeitet Mona Suhrbier den Kern des soeben beschriebenen Problems heraus. Mit der *sozialwissenschaftlichen Wende* der Ethnologie habe sich die Verbindung zwischen Universität und Museum nicht nur stark verändert, sondern gar fast vollständig aufgelöst.<sup>29</sup> Das GRASSI legt daher in seiner architektonischen Umgestaltung einen Grundstein für ein *Re-Reading* der Sammlung, um mit einem Begriff zu arbeiten, den Regina Wonisch für eine derartige Praxis der Neudeutung eingeführt hat.<sup>30</sup> Diese Strategie könne der Loslösung der SES von bisherigen Ordnungsschemata und der historischen Rekontextualisierung dienen.<sup>31</sup> Auf diese Weise richtet sich das GRASSI im Lichte der beschriebenen, schwierigen Verhältnisse von Fach und Museum mit seiner veränderten Ausstellungspräsentation neu aus, wie im Folgenden dargelegt werden soll.

Am 4. März 2022, bei der ersten Teileröffnung der neuen Ausstellungsräume, wird in den neuen Museumsdisplays sichtbar, wie das Projektteam mit der Fachgeschichte und dessen Verwurzelung umgeht. Hinter den eingezogenen Glaswänden des *Raumes der Fürsorge* werde es möglich, so die Erklärung des Museums, die stattfindende Konservierungs- und Aufrechterhaltungsarbeit der Restaurator\*innen im Alltagsbetrieb zu beobachten. Im sogenannten *Prep-Room* bestehe unterdessen die Möglichkeit für Gastkurator\*innen kuratorische Versuche zu erproben.<sup>32</sup> Ein für die aktuellen Debatten um Repatriierung und Restitution eingerichtetes Bauelement ist der *Raum der Erinnerung*. Dieser ist ein fest installierter Raum, der zum einen für öffentliche Restitutions- und Repatriierungszeremonien zur Verfügung steht. Zum anderen bietet er den Vertreter\*innen der Herkunftsgesellschaften von zu repatriierenden *Human Remains*, damit eingeschlossen auch subjektiviert verstandene Kulturgüter, die Möglichkeit, in einem nicht-öffentlichen Bereich privat mit diesen Subjekten interagieren zu können.<sup>33</sup> Die Auseinandersetzung mit der eigenen Sammlung, insbesondere mit ihrem Potenzial zum Wandel sowie zur (Weiter-)Entwicklung, und das Anerkennen von soziokulturellen und subjektiven Folgen kolonialbedingten Kulturgutraubes werden hier



Abb. 1: Hinter buntem Glas offenbaren sich die Arbeitsplätze des *Raumes der Fürsorge* der neuen Sammlungspräsentation in dem sogenannten GRASSI Museum für Völkerkunde

architektonisch in das Display des Museums transferiert. Diese Betrachtung stellt unweigerlich die Frage: Wird hier auf materieller Ebene angesetzt, um das ethnologische Museum zu dekolonisieren?

Wenn wir bei dem *Raum der Fürsorge* bleiben, lässt sich dies genauer

nachvollziehen. Noch 2012 argumentiert Friedrich von Bose für das Schaudepot als das Mittel der Wahl, um eine Sichtbarmachung der Wissensproduktionsmacht des Museums(depots) zu erreichen.<sup>34</sup> 2019 findet in Leipzig unter dem Begriff der *Fürsorge* eine tiefgreifender wirkende Sichtbarmachung durch Reflexion statt, indem der soziale Raum der Kulturgüter innerhalb des Museums und dessen Betriebs berücksichtigt wird. In den Ausstellungsräumen wird nicht nur das Archiv präsent, sondern auch die damit verbundene Hintergrundarbeit in ihrer Aktivität fest integriert und durch das hinter den Glaswänden arbeitende Museumspersonal aus diversen Bereichen als stetiger Prozess inszeniert (Abb. 1 und 2). Der Impuls des *Re-Readings* führt zu einer Offenlegung der musealen Handlungen in der Architektur selbst, anstatt sie dahinter zu verstecken: die Handlungen werden anschlussfähiger für die Besuchenden.

Zunächst erinnert diese Strategie an von Boses Beschreibung des Schaudepots: „Es ist dieser Ort jener ‚Anderen‘ der Ausstellung, an dem Wissen kontinuierlich neu geordnet wird und Ordnungen fortgeschrieben werden.“<sup>35</sup> Die Leipziger



Abb. 2: Hinter grünem Glas ist eine Person an ihrem Arbeitsplatz in dem *Raum der Fürsorge* des sogenannten GRASSI Museums für Völkerkunde zu erkennen

Inszenierung der Restaurierungsarbeit reicht jedoch einen Schritt weiter. Nicht nur wird die hintergründige Sammlungsgröße und -systematik sichtbar. Ebenso wird durch die Sichtbarmachung der Handelnden versucht, die Besucher\*innenwahrnehmung der Hintergrundarbeit in einem Museum von der irreführenden Konnotation des ‚festgeschriebenen‘ Wissens abzurücken. Insbesondere der rassifizierende Glaube daran, dass anthropologische Forschung festgeschriebene Wissensbestände über die Diversität der Menschen offenbaren würde, wird durch die Offenlegung der eigentlichen, perpetuierenden Konstruktion dieses Wissensstandes in der Forschung als etwas sich Entwickelndes und Ergänzung- oder Revidierbares thematisiert. Für die Besuchenden steht damit vor Augen, dass ihre Rezeptionsgrundhaltung zum Museum, oder ihr Verständnis des Museums als ein lediglich passives Depot, im Idealfall durch ein Bild von aktiver Fürsorge und wissenschaftlich sorgfältiger Produktion von Wissen ergänzt, mithin ersetzt werden soll. Nun gilt es zu hinterfragen, wie diese Offenlegung der Wissensproduktion in dem kuratorischen *Re-Reading* der Sammlung weiter kontextualisiert wird.

Es ist zuerst wichtig zu betonen, dass die Wahl der Leipziger Raumbetitelung als ‚Fürsorge‘ im Kontext des dekolonisierenden Ansatzes eine Grundhaltung von Sorgebedürftigkeit nicht-westlicher Kulturgüter suggerieren und damit kolonialhistorische Hierarchien und Abhängigkeiten reproduzieren kann. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung plädiert in *The Delusions of Care* für das Hinterfragen der Verhältnisse und Motivationen hinter Handlungen, die auch im kuratorischen Kontext als *Care* bezeichnet werden.<sup>36</sup> Die Sammlungen, welche das GRASSI beherbergt, umfassen unter geografischer Ordnungssystematik Sammlungen zum afrikanischen Kontinent und zu den beiden amerikanischen Kontinenten, zu Asien, Australien, Ozeanien, eine zusammenfassende Sammlung zum ‚Nahen und Mittleren Osten‘<sup>37</sup> und eine kleine Sammlung zu Europa, die von einer Bibliothek, einem Archiv und einer umfassenden Fotografilesammlung ergänzt werden.<sup>38</sup> Die fotografische Sammlung ist zwischen 1860 und heute entstanden und wurde hauptsächlich durch Missionare, Seeleute und Forschende auf Groß- und Kleinexpeditionen sowie durch Kolonialbeamte und das Militär erstellt. Durch den zweiten Weltkrieg ist ein großer Anteil der Sammlungen zerstört worden.<sup>39</sup> Schon der rudimentäre Überblick der aufgezeigten Sammlungsbestände auf der digitalen Plattform des Museums lässt erkennen, dass nicht-westliche Sammlungsbestände ausgeprägter vertreten sind als westliche.<sup>40</sup> Es bleibt mit Ndikungs Plädoyer im Hinterkopf nur zu beobachten, ob und wie die *Räume der Fürsorge* und *Trauer*, der *Prep-Room* und der Raum für die kuratorische *Rapid Response* auf zeitaktuelle Geschehen im zukünftigen musealen Alltag reagieren und für ein Konzept der Sorge für alle Sammlungsteile inszenatorisch genutzt werden. Es könnte sich

gegenteilig auch eine den Begriff der *Care* aushöhlende Praxis einschleichen, die sich in den zuvor beschriebenen Bewahrungsfetischismus der Moderne nach Rebekka Habermas einreihen ließe. So besteht zum Beispiel die Frage, welche westlichen Prägungen die Betitelungen ‚Fürsorge‘ und ‚Trauer‘ auf Dauer den in diesen Räumen stattfindenden Prozessen auferlegen und wie sich diese zu den Kulturgütern und deren Urheber\*innengesellschaften verhalten.

Dennoch gilt es hier, das positive Potenzial der wortwörtlichen ‚Aktivierung‘ des Displays durch die Restaurierungspraxis eingehender zu betrachten. So ist doch in der Konzeption der Ausstellungsräume für Restaurierung und für Repatriierung der Austausch mit verschiedensten Gruppen mitgedacht, wie es die Generaldirektorin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Marion Ackermann formuliert.<sup>41</sup> Ein Schritt zur Einrichtung eines sichtbaren, festen Platzes für kulturellen Austausch in einem sogenannten ethnologischen Museum ist damit getan. In Cliffords grundlegendem Essay beschreibt dieser ein Zusammentreffen der Museumsmitarbeitenden mit Mitgliedern der Tlingit im Museumsraum

„As the meeting [of the Museum staff and Tlingit authorities; MH] progressed, the basement of the Portland Art Museum became something more than a place of consultation or research; it became a *contact zone*.“<sup>42</sup>

Clifford berücksichtigt hier in seiner Übertragung des Begriffes auf das Museum, dass die *Contact Zone* Pratts ein ephemeres Produkt der örtlichen und zeitlichen Kopräsenz von Subjekten ist, die über historische Trennungen hinweg aufeinandertreffen – ohne subjektiviert zu betrachtende Kulturgüter dabei explizit zu nennen.<sup>43</sup> Letztere sollten im Sinne einer Aktualisierung Cliffords Überlegungen in diesem Spannungsfeld mit berücksichtigt werden können, sofern diese Eigenschaft auf die Kulturgüter entsprechend der Urheber\*innengesellschaften zutrifft. Clifford führt das Konzept an, um den sozialen, wechselseitigen Beziehungsaspekt von musealen Sammlungen in den Fokus zu rücken, wenn es darum geht sich über die Kulturgüter zu vernetzen. Auch das GRASSI Museum arbeitet mit diesem ephemeren Spannungsfeld der *Contact Zone* bei der Entwicklung einer eigenen Ausstellungspraxis durch ein großes, interdisziplinäres und internationales Projektteam. Aber – so lässt sich beispielhaft anhand des *Raumes der Fürsorge* argumentieren – dieses ephemere Spannungsfeld wird durch das GRASSI darüber hinaus in der Ausstellungsarchitektur verstetigt. Es wird nicht im Keller situiert, sondern in die öffentlichen Räume des Museums eingliedert. Museen produzieren immer ein Innen und ein Außen von Identitätsgemeinschaften, indem sie das Außen ausstellen und so das Innen implizieren.<sup>44</sup> In Leipzig wird durch die beschriebenen Räume zwischen dem Innen und Außen, dem Stammteam und den Hinzugezogenen, zwischen den Besuchenden und den ausgestellten Sammlungen, eine dritte Instanz – das Museum – als Ort der Wissensproduktion und

Vermittlung sichtbar. Die Ausstellungsräume verstärken das Potenzial des Museums als transkulturelle Kontaktzone, also als Moment kritischer Zusammenkunft zwischen verschiedenen, im positiven Sinne differenten Gemeinschaften und Subjekten, wie es Clifford schon 1997 beschrieben hat.<sup>45</sup> Das *Re-Reading* der Sammlung wird auf diese Weise zum Publikum hin geöffnet, die institutionalisierte Kontaktzone wird gar Teil des neuen, öffentlichen Gesichts des Museums. Léontine Meijer-van Mensch beschreibt so auch in ihrer Eröffnungsrede, dass die Sammlungspräsentation in einem Dreijahresrhythmus aktualisiert werden soll, und so immer im Prozessfluss bleibe.<sup>46</sup> Diese Selbstreflexion ermöglicht regelmäßige Kritikfähigkeit der Institution, indem sie von außerhalb kommt und im Museum zeitnah umgesetzt wird – ein Faktor, den Wonisch als nächsten Schritt für das dekolonisierende Hinterfragen von Museen beschreibt.<sup>47</sup> Dass das Museum selbst in seinem Namen noch die problematische Bezeichnung ‚Völkerkunde‘ trägt, irritiert daher besonders. Es bleibt also kritisch zu beobachten, wie das Ephemere der *Contact Zone* tatsächlich in die dafür ausgelegten Räume hineingetragen werden kann und wie dessen Potenzial genutzt wird. Letztlich sei die *Contact Zone* ein Werkzeug, so Pratt, um Situationen von Differenz, Hegemonie, Heterogenität und Konflikt offenzulegen, thematisierbar zu machen und den westlichen Menschen zu dezentralisieren – sie stelle keine zu perpetuierende Lösung der Situationen dar.<sup>48</sup>

## EIN- UND AUSBLICKEN – KÜNSTLERISCHE INTERVENTIONEN ALS KONTAKTLINSE IM AUSSTELLUNGSRAUM

Die Umgestaltung des GRASSI wird nicht nur auf ausstellungsarchitektonischer Ebene vollzogen. Für das Reinszenieren der musealen Identität baut das Projektteam zusätzlich auf Interventionen durch *Artists in Residence*. Dies ist eine Strategie, durch welche Regina Wonisch zufolge die Besucher\*innen anderen Erfahrungen ausgesetzt werden, über die sie „[...] Grenzziehungen zwischen Subjekt/Objekt, Mensch/Tier, Natur/Kultur nicht nur problematisieren, sondern auch auf einer visuellen Ebene überschreiten.“<sup>49</sup> Eine solche Strategie eignet sich für Cliffords Idee des Museums als ‚Kontaktzone‘ insofern, als dass verschiedene subjektive Positionen entlang der Intervention zusammenkommen und ihr intersubjektives Potenzial für die Besuchenden anknüpfbar machen. Diese betreten mit der Ausstellung unvermittelt das Spannungsfeld zwischen den Kulturgütern und der Intervention. Zu den aktuellen Interventionen gehört die Arbeit *Ansicht/Aussicht (Weule)* (2021), der Künstlerin und Fotografin Anja Nitz.



Abb. 3: Anja Nitz, *Ansicht/Aussicht (Weule)*, Fotografie auf Hartfaserplatte in raumgreifenden Metallrahmen gespannt, 2021, Maße unbekannt GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Installationsansicht mit Blick auf die Büste

Ihre Arbeit ist in einem hochrechteckigen Metallgerüst gespannt, das wie ein Trennelement in einem der Hauptausstellungsräume aufgestellt wurde. So wird deutlich, dass die eine Seite des Werks eine andere Abbildung zeigt als die Andere. Die Inszenierung der Fotografien findet in dem Ausstellungsraum nach dem thematisch wandelbaren Bereich der *Rapid Response* statt und ist dort zwischen den sogenannten Kühnscherf-Vitrinen situiert. So gibt Anja Nitz' Arbeit direkt zu Beginn einen doppelten Einblick in das Depot der SES, in dem einerseits ein Schrank zu sehen ist, auf dem nahezu beiläufig wirkend eine Büste platziert wurde, und andererseits sich der Flur des Depots mit Arbeitsplatz erstreckt. Durch ihre Befestigung und die Tiefenperspektive der fotografischen Aufnahmen gliedern sich die Fotografien in den Raum der Dauerausstellung nahezu nahtlos ein



Abb. 4: Anja Nitz, *Ansicht/Aussicht (Weule)*, Fotografie auf Hartfaserplatte in raumgreifenden Metallrahmen gespannt, 2021, Maße unbekannt GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Installationsansicht mit Blick auf den Flur des Depots

(Abb. 3 und 4). Auf den ersten Blick mag der Unterschied zwischen Fotografie und Vitrinen-Landschaft kaum auffallen. Depot und Ausstellungsraum werden miteinander verschränkt. Anja Nitz' Intervention reflektiert hier die Folgen der Umstrukturierung des Museums, indem sie die vormals so präzente Büste des ehemaligen Museumsdirektors Karl Weule an ihrem neuen Platz zeigt. Von der zentral eingerichteten Stele vor dem Josef-Albers-Fenster im Treppenhaus des Gebäudekomplexes wurde sie in das Depot verbannt und hat dadurch ihre repräsentative Stellung verloren. Die Beziehung zwischen dem Abbild der deponierten Büste und den ausgestellten Kulturgütern verkehrt die bisherige Beziehung zwischen Büste und Sammlung aus Zeiten vor der hauseigenen Neuerfindung: Im Fokus der Wissensproduktion, so wird suggeriert, stünde nun die museale Ethnologie, nicht mehr die ethnografisierenden Personen.<sup>50</sup> Letztere gelte es zwar aus dem Scheinwerferlicht des Hauses zu rücken, doch sollten sie als historische Akteur\*innen nicht ausgeblendet werden. Ein Aspekt, den das GRASSI unter anderem durch die Person Karl Weule in der Ausstellung berücksichtigt. Nitz' Fotografie ist Teil des Projektes *Depot* (2020) und beschäftigt sich mit dem bereits beschriebenen Versuch, über Blicke hinter die Ausstellungswände die unsichtbaren Strukturen des Museums sichtbar zu machen.<sup>51</sup> Ähnlich dem *Raum der Fürsorge* im GRASSI Museum wird durch die intervenierende Installation von Nitz' Fotografien der Umgang mit dem kolonialen Erbe des Museums inszeniert. Die fotografische Anwesenheit der Büste trotz physischer Abwesenheit eröffnet einen Freiraum für kritische Reflexion. Die Büste und die Person, dessen Abbild sie zeigt bleiben erkenntlich und für eine kritische Aufarbeitung ihrer historischen Epistemologien und ihrer maßgeblichen Einflüsse auf die museale Ordnung anknüpfbar, während die eigentliche Büste ihre repräsentative Rolle einbüßt. Nitz' Fotografie-Intervention in diesem Raum ist aber nicht unilateral, wie zunächst angenommen werden könnte, denn ihre Installation interagiert mit dem Display des Umraumes. Das hochrechteckige Metallgerüst bezieht seine



Abb. 5: Ausstellungsansicht der Kühnscherf-Vitrinen in der Ausstellung *Reinventing Grassi.SKD* im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Formensprache auf die historischen Schaumöbel des Museums – den bereits erwähnten Kühnscherf-Vitrinen – in deren unmittelbarer Nähe es sich befindet (Abb. 5).

Diese Vitrinen nehmen Bezug auf die Ausstellungspraktiken des 19. und 20. Jahrhunderts im GRASSI. Dies wird erkenntlich, sobald man beispielsweise die Raumgestaltung der sogenannten *Alten Südseeausstellung* 1954 von Hans Damm im Vergleich betrachtet (Abb. 6).<sup>52</sup> Die Kühnscherf-Vitrinen sind in breiten Metallbalken gefasste, quaderförmige, vollverglaste Vitrinen. Diese boten seit dem 19. Jahrhundert mit ihren großen Glasflächen den Platz und die Anschauungsmöglichkeit für eine der damaligen Ideologie entsprechende, objektifizierende Ordnung, während sie die Kulturgüter, aber auch das Narrativ hinter deren Präsentation, vor Außeneinwirkung schützten.<sup>53</sup>

Die Restaurierung der nach den Weltkriegen erhaltenen Exemplare sei, so Ackermann, eine Reinszenierung des lokalhistorischen Gedächtnisses der Sammlung.<sup>54</sup> In den Vitrinen werden entgegen ihrer separierenden Geschichte Kulturgüter aller Sammlungsregionen der SES im GRASSI präsentiert. Darunter sind so zum Beispiel Masken der Makonde, aber auch Keramiken aus Russland zu finden. Das Ausstellungsdisplay ist bemüht, die Vielfalt der Sammlung entgegen einer Tradition der Abgrenzung zusammenzubringen.



Abb. 6: Ausstellungsansicht *Alte Südseeausstellung* des GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig 1954

Wie Lichtstrahlen an einer optischen Linse gebrochen werden, brechen Nitz' Fotografien das Ausstellungsnarrativ der Kühnscherf-Vitrinen entgegen eines zu erwartenden ethnologisch-musealen Narrativs auf und bündelt dieses zugleich zu der (Selbst-)Reflexion des Museums. Über diesen metaphorisch zu verstehenden Linseneffekt des musealen Displays treten die Besuchenden und verschiedene Akteur\*innen der Museums- und Kulturgutgeschichte miteinander in Kontakt. Der Multimedia-Guide begleitet diese Kontaktzone mit tiefgehenden Informationen zu Karl Weule, dem historischen Umgang mit der Sammlung und zu den einzelnen Kulturgütern. So wird die Institution samt ihrer Prozesse der Musealisierung und Geschichte Teil des (selbst-)reflexiven, kritischen Narrativs von Ethnologie und Ethnografie. Bisher wurden vorwiegend institutionalisierte Perspektiven oder analysierende Interventionen betrachtet, die überwiegend den Kontakt zur Sammlung innerhalb der Museumswände suchen. Das *Netzwerk* des GRASSI ist jedoch international und interdisziplinär verankert: Welche weiteren Ansätze werden also verfolgt?

## MUSEUM, BAUSTELLE, KONTAKTZONE: WENN DAS MUSEUM ZUM KÜNSTLERISCHEN MATERIAL WIRD

Dass die Büste von Karl Weule in das Depot verlagert wurde, liegt an einer weiteren Intervention, die im nächsten Ausstellungsraum präsentiert wird. Bei der Aktion *Berge*



Abb. 7: Ein Presslufthammer des Künstler\*innenkollektivs PARA mit den Künstler\*innen Rehema Chachage und Valerie Asiiimwe Amani steht zwischen den Trümmern der Stele

*versetzen* (2022) des künstlerischen Kollektivs PARA, die in Zusammenarbeit mit den Künstler\*innen Rehema Chachage und Valerie Asiiimwe Amani durchgeführt wurde, zersetzten die Künstler\*innen die Bausubstanz des GRASSI Museums. So zertrümmerten sie die ehemalige Stele der besagten Büste, die aus demselben Stein gefertigt war wie das Museumsgebäude (Abb. 7). Ihre Bruchstücke wurden infolgedessen zu einer Substanz weiterverarbeitet, aus welcher die Künstler\*innen Repliken der Spitze des Kilimandscharo-Bergmassivs herstellten (Abb. 8). Diese werden im Rahmen einer partizipativen Aktion innerhalb des Ausstellungsraumes zum Verkauf angeboten, dessen Erlös für den Rückerwerb einer der beiden Hälften

der echten Spitze des Kilimandscharo gesammelt wird.<sup>55</sup> Auch hier wird auf die Geschichte der Institution Bezug genommen. Die Spitze des höchsten Bergmassivs auf dem Afrikanischen Kontinent wurde 1889 durch den Kolonialgeografen und Verleger Hans Meyer abgetragen, der dem GRASSI Museum als maßgeblicher Stifter diente.<sup>56</sup> Er trennte diese Spitze in zwei Hälften und übergab eine davon dem damaligen Kaiser Wilhelm II. Während die verschenkte Hälfte heute als verschollen gilt, wird die zweite Hälfte aktuell in einem österreichischen Antiquariat zum Verkauf angeboten.<sup>57</sup> Über diese künstlerische Intervention wird die Bausubstanz des beinahe 100 Jahre alten Gebäudekomplexes für zeitgenössische Restitutionsforderungen – die Rückführung der Spitze nach Tansania – aktiviert. Die Intervention ist zugleich politische Aktion und partizipativer Teil der Ausstellung des GRASSI Leipzig, womit sie über dessen Museumsmauern hinausreicht. So wird das koloniale Erbe Deutschlands und dessen Strukturen über die Zersetzung des ehemaligen Museumsdisplays und sinnbildlich dessen Grundmauern in seiner tiefen Verstrickung mit der Geschichte ethnografischer Museen offengelegt. Die noch immer aktuellen Auswirkungen der historischen kolonialen Kontaktzonen, die durch deutsche Expeditionen zustande gekommen sind, werden so für die Besuchenden im Museum als aktuelle Kontaktzone erfahrbar und können durch die erwerbzbaren Replikat über das Museum hinaus verdeutlicht werden.

*Berge versetzen* ist eine von mehreren Interventionen, bei denen die institutionelle Geschichte des GRASSI in der Ausstellung über Interventionen eines Netzwerks global verwurzelter Künstler\*innen sichtbar gemacht wird. Des Weiteren zählen zu den Interventionen Arbeiten von Michelle Eistrup, Emeka Ogbob, Michael Jalaru Torres, Mazen Khaddaj und Mark de Fraeye, sowie im Bereich *Rapid Response* eine Installation von Teilnehmenden des Masterstudiengangs *Kulturen des Kuratorischen*. Sie geben Anlass dazu, die These, dass

*Reinventing Grassi.SKD* das Museum als Kontaktzone materiell manifestiert, weiter zu untersuchen. Nicht zuletzt ergänzen die in Auseinandersetzung mit der SES entstandenen Malereien von Enotie Ogbobor die in *Reinventing Grassi.SKD* wieder



Abb. 8: Nahaufnahme der Produktion von Replikaten der Spitze des Kilimandscharo-Bergmassivs durch PARA, Rehema Chachage und Valerie Asimwe Amani im Ausstellungsraum von *nne*

ausgestellten Bronzen aus Benin unter dem Ausstellungsabschnitt *Ein erster Ausblick*.<sup>58</sup> Denn auch die Installation von eingesprochenen und musikalischen Klanggeschichten als begleitende Soundinstallation zu den Displays der Kulturgüter der Andamaren und Nikobaren in *Winds of Change* (2022), einer Arbeit von Rolf Killius und Rashid Yusoof, stärkt das Potenzial der Kontaktzone, indem mündlich überlieferte und zeitgenössische Geschichten über die Kulturgüter durch Mitglieder der Urheberinnen\*gesellschaften geteilt werden.<sup>59</sup> Das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig bietet seit der dritten Teileröffnung unter dem Esperanto Grußwort *Bonvenon* zudem einen Saal mit Büchern, spielerischer Vermittlung und Unterhaltung, sowie der Szenerie einer ehemaligen Leipziger Kneipe als Ort des Bespielens, Verweilens und Weiterbildens an.<sup>60</sup> Die Kontaktzone scheint daher auf mehreren Ebenen als nur kuratorisch intervenierend für die kritische Reaktualisierung des Museums gedacht zu werden.

## MODUS: AUSBLICK

Für *Reinventing Grassi.SKD* hat sich gezeigt, dass die Umstrukturierungen sowohl auf den Ebenen des baulichen, ausstellenden und künstlerischen Materials, als auch auf der Ebene des musealen Selbstverständnisses den Charakter des Museums als Kontaktzone manifestieren können, wie sie durch James Clifford 1997 als Konzept weitergedacht worden ist. Die Diskursmacht des Museums als Vermittlungsstelle zwischen Wissenschaft und Gesellschaft wird mittels der Ausstellungsarchitektur und der Ausstellungsweise als ein Thema der Reflexion in den Räumen des Museums verortet. Zu diesen Reflexionen gehören zeitgenössische Perspektiven eines diversen, globalen Teams an Aktivist\*innen, Künstler\*innen, Mitarbeiter\*innen sowie Mitgliedern von Urheber\*innengesellschaften und Wissenschaftler\*innen vielfältiger Disziplinen. Es tauchen dabei Konzepte von Zeug\*innenschaft, mündlicher, intersubjektiver Vermittlung und Sichtbarkeit durch Abwesenheit wiederholt auf, die in Zukunft unter Betrachtung anderer und noch ausstehender Interventionen weiterhin betrachtet werden müssen.

Neben detailreichen schriftlichen wie digitalen Ebenen der Wissensvermittlung wird auf gemeinsame, geteilte Räume und Reflexionspunkte gesetzt, an denen Urheber\*innengesellschaften und die Gesellschaft vor Ort zusammentreffen. Dieser Austausch belebt die architektonische und künstlerisch-installativ intervenierende Manifestation des Museums als Kontaktzone – das Museum wird zum Knotenpunkt eines vielstimmigeren Netzwerkes. Vielleicht wird auch die noch problematische Namensgebung bald im Konzept der

Neuerfindung des GRASSI berücksichtigt. So ist an Mary Louise Pratts Einwand zu den zahlreichen Weiterentwicklungen der *Contact Zone* zu erinnern: Sie ist als Werkzeug gedacht und nicht als festzuschreibende Ideallösung.<sup>61</sup> Dies bedeutet, dass ein architektonisches Gerüst der Kontaktzone immer beweglich und stets in Prozesse der Aufrechterhaltung dieses Kontaktes eingebunden sein muss. Das GRASSI reflektiert die Notwendigkeit des Prozessflusses bei der Weiterentwicklung von Ausstellungen und hält für die Zukunft an dem Vorhaben eines netzwerkhaften Entwickelns fest. So bleibt zu beobachten, wie sich das GRASSI – und jedes weitere Museum, das die Aufgabe annimmt, die eigenen Sammlungen und Ausstellungspraktiken zu dekolonisieren – auch in Zukunft daran orientieren und daran weiterarbeiten wird, kritische Reflexionen aufzunehmen, durchzuführen und zu vermitteln.

<sup>1</sup> Clifford, James: *Routes: Travel and Translation in the late 20<sup>th</sup> century*, Harvard: 1997, S. 193.

<sup>2</sup> Vgl. Pratt, Mary Louise: *Eyes. Travelwriting and Transculturation*, London: 1992, S. 4–6.

<sup>3</sup> Vgl. ebd.

<sup>4</sup> Vgl. Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession 1991* (1991), S. 33–40, hier: S. 36.

<sup>5</sup> Vgl. Clifford 1997 (wie Anm. 1), S. 214.

<sup>6</sup> Im Folgenden wird das Museum als ‚das GRASSI‘ oder ‚GRASSI Museum‘ bezeichnet.

<sup>7</sup> Vgl.: *Pressemappe Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Erste Teileröffnung, 2022*, unter: <https://www.skdmuseum.de/besucherservice/presse/2022/einladung-zum-pressegesprach-anlaesslich-der-ersten-teileroeffnung-reinventing-grassiskd/> (Stand: 25.03.23).

<sup>8</sup> Anlässlich der Jahreskonferenz 2019 der Direktor\*innen der Ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum in Heidelberg wurde am 06. Mai 2019 die folgende Stellungnahme verabschiedet. Sie finden diese unter: [https://grassivoelkerkunde.skdmuseum.de/fileadmin/userfiles/GRASSI\\_Museum\\_fuer\\_Voelkerkunde\\_zu\\_Leipzig/Bilder/Allgemein/Veranstaltungen/Heidelberger\\_Stellungnahme/20190505\\_Heidelberger\\_Stellungnahme.pdf](https://grassivoelkerkunde.skdmuseum.de/fileadmin/userfiles/GRASSI_Museum_fuer_Voelkerkunde_zu_Leipzig/Bilder/Allgemein/Veranstaltungen/Heidelberger_Stellungnahme/20190505_Heidelberger_Stellungnahme.pdf) (Stand: 25.03.23).

<sup>9</sup> Vgl. ebd.

<sup>10</sup> Weiterführend: Kulturstiftung des Bundes: Initiative für ethnologische Sammlungen, o. J., unter: [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild\\_und\\_raum/detail/initiative\\_fuer\\_ethnologische\\_sammlungen.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/initiative_fuer_ethnologische_sammlungen.html) (Stand: 24.07.23).

<sup>11</sup> Vgl. Germer, Ernst: Die Vorgeschichte der Gründung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 1869–1869. Ein Beitrag zur Geschichte der Ethnographie und des Museumswesens, in: *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bandnr. 26 (1969), S. 5–40, hier: S. 26.

<sup>12</sup> Vgl. Drost, Dietrich: *Gustav Klemms kulturhistorisches Museum. Ein Vorbericht*, in: *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bandnr. 26 (1969), S. 41–83, hier: S. 41; Vgl. Habermas, Rebekka: *Rettungsparadigma und Bewahrungsfetischismus. Oder was die Restitutionsdebatte mit der europäischen Moderne zu tun hat*, in: *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit. Beiträge zur Geschichtskultur*, Bandnr. 40 (2021), S. 79–100, hier: S. 96.

<sup>13</sup> Vgl. Habermas 2021 (wie Anm. 12), S. 79 f. und S. 92.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

<sup>15</sup> Für mehr dazu siehe: Habermas 2021 (wie Anm. 12), S. 79–100.

<sup>16</sup> Dieser Begriff wird hier und im Folgenden in einfachen Anführungszeichen verwendet, um sich von der harmlosen Rezeption der Handlung zu distanzieren. So soll im Gegenzug ein Verweis auf die Gewalt der Kolonialgeschichte geschaffen werden.

<sup>17</sup> *Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Sammlungsgeschichte*, o. J., unter: <https://grassivoelkerkunde.skdmuseum.de/ueberuns/sammlungsgeschichte/> (Stand: 04.04.23).

<sup>18</sup> Die digitale Dokumentation ist zu finden unter: <https://ses-documentation.skdmuseum.de/main/thumbnailview/>, (Stand: 30.05.23).

<sup>19</sup> Hier ist der ausführliche Multimedia Guide der Ausstellung *Reinventing Grassi.SKD* zu finden:

<https://guide.skdmuseum.de/Tour/Overview?id=898#85147> (Stand: 25.05.23).

<sup>20</sup> Bach, Stefanie: MAF 16540, o. J., unter: <https://guide.skdmuseum.de/Tour/Object?guideId=898&objectId=85074> (Stand 25.05.23).

<sup>21</sup> Vgl. Stefanie Bach: 111, o. J., unter: <https://guide.skdmuseum.de/Tour/Object?guideId=898&objectId=87414> (Stand 25.05.23).

<sup>22</sup> Vgl. Habermas 2021 (wie Anm. 12), S. 96.

<sup>23</sup> Vgl. Jahreskonferenz der Direktor\*innen der Ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum: *Dekolonisierung erfordert Dialog, Expertise und Unterstützung – Heidelberger Stellungnahme, 2019*, unter: [https://grassivoelkerkunde.skdmuseum.de/fileadmin/userfiles/GRASSI\\_Museum\\_fuer\\_Voelkerkunde\\_zu\\_Leipzig/Bilder/Allgemein/Veranstaltungen/Heidelberger\\_Stellungnahme/20190505\\_Heidelberger\\_Stellungnahme.pdf](https://grassivoelkerkunde.skdmuseum.de/fileadmin/userfiles/GRASSI_Museum_fuer_Voelkerkunde_zu_Leipzig/Bilder/Allgemein/Veranstaltungen/Heidelberger_Stellungnahme/20190505_Heidelberger_Stellungnahme.pdf)

---

[voelkerkunde.skd.museum/fileadmin/userfiles/GRASSI\\_Museum\\_fuer\\_Voelkerkunde\\_zu\\_Leipzig/Bilder/Allgemein/Veranstaltungen/Heidelberger\\_Stellungnahme/20190505\\_Heidelberger\\_Stellungnahme.pdf](https://voelkerkunde.skd.museum/fileadmin/userfiles/GRASSI_Museum_fuer_Voelkerkunde_zu_Leipzig/Bilder/Allgemein/Veranstaltungen/Heidelberger_Stellungnahme/20190505_Heidelberger_Stellungnahme.pdf) (Stand: 25.03.23).

<sup>24</sup> Aktuell lässt die Webseite des Museums Folgendes verlauten: „Mit unserem Zukunftsprogramm REINVENTING GRASSI.SKD, gefördert durch die ‚Initiative für ethnologische Sammlungen der Kulturstiftung des Bundes‘, werden wir in den kommenden Jahren unser Museum weitreichend umgestalten. Schritt für Schritt wollen wir uns zu einem Netzwerkmuseum wandeln, in dem verschiedene Stimmen zu Wort kommen und sich unterschiedliche Orte miteinander verbinden. Gemeinsam werfen wir kritische Perspektiven auf die ethnologischen Sammlungen, deren Erwerbs- und Ausstellungsgeschichte.“; Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Reinventing Grassi.SKD, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd/> (Stand: 04.04.23).

<sup>25</sup> Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Einladung zum Pressegespräch anlässlich der ersten Teileröffnung REINVENTING GRASSI.SKD, 22. Februar 2022, unter: <https://www.skd.museum/besucherservice/presse/2022/einladung-zum-pressegesprach-anlaesslich-der-ersten-teileroeffnung-reinventing-grassiskd/> (Stand: 05.04.23).

<sup>26</sup> Vgl. Habsburg-Lothringen, Bettina: Schaumöbel und Schauarchitekturen. Die Geschichte des Ausstellens als Museumsgeschichte, in: Natter, Tobias G./Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Das Schaudapot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung, Bielefeld: 2014, S. 49–64, hier: S. 59–61.

<sup>27</sup> Dieser Begriff wird hier und im Folgenden in einfachen Anführungszeichen verwendet um eine Distanzierung von der abwertenden Nutzung dieser Zuschreibung als kulturelle Identität zu verdeutlichen.

<sup>28</sup> Vgl. Habermas 2021 (wie Anm. 12), S. 96.

<sup>29</sup> Vgl. Suhrbier, Mona: Lastenverteilung: Zum Verhältnis von Museum, Universität und Kunst nach der Krise der ethnographischen Repräsentation, in: Kraus, Michael; Noack, Karoline (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: 2015, S. 93–109, hier: S. 95f.

<sup>30</sup> Vgl. Wonisch, Regina: Reflexion kolonialer Vergangenheit in der Musealen Gegenwart. Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst, Stuttgart: 2018, S. 49.

<sup>31</sup> Vgl. ebd. S.49.

<sup>32</sup> Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 22. Februar 2022 (wie Anm. 24).

<sup>33</sup> Vgl. ebd.

<sup>34</sup> Vgl. Bose, Friedrich von: Im Schaudapot. Die museale Ordnung von innen heraus anfechten, in: Ders./ Poehls, Kerstin/ Schneider, Franka u. a.: *Museum<sup>x</sup>*. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes, Berlin: 2012, S. 152–165, hier: S. 161.

<sup>35</sup> Ebd. S. 161.

<sup>36</sup> Vgl. Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng: *The Delusions of Care*, Berlin: 2021, S. 27f. und 45–49.

<sup>37</sup> Diese Bezeichnung ist in ihrer eurozentrischen Perspektive problematisch und daher wird sich in einfachen Anführungszeichen davon distanziert.

<sup>38</sup> Die digitale Darstellung der Sammlungen im GRASSI offenbaren ein Verhältnis der Sammlungen untereinander in etwa wie folgt: mehr als 45.000 Kulturgüter zum Afrikanischen Kontinent, ca. 5.000 zu Nord- und in etwa 25.000 zu Südamerika, ca. 44.000 zu Asien, die zum Großteil seit der Sammlungsgründung bestehen, und rund 4.600 zu Australien, sowie mehr als 900 zusammen zum sogenannten Nahen und Mittleren Osten, etwa 30.000 zu Ozeanien und ehemals 16.000 zu Europa, die durch den zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört wurden. Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden: GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig – Sammlungen, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ueber-uns/sammlungen-im-haus/> (Stand: 24.04.23).

<sup>39</sup> Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Vgl. ebd.

<sup>41</sup> Vgl. Marion Ackermann für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Ausstellungseröffnung REINVENTING GRASSI.SKD, 15. März 2022, unter: <https://youtu.be/wfr9lysee10> (Stand: 25.04.23), 11:00–12:20 Min.

<sup>42</sup> Clifford 1997 (wie Anm 1.), S. 192.

<sup>43</sup> Vgl. ebd.; Vgl. Pratt 1992 (wie Anm. 2), S. 6f.

<sup>44</sup> Vgl. Clifford 1997 (wie Anm. 1), S. 218.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 219.

<sup>46</sup> Vgl. Léontine Meijer-van Mensch für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Ausstellungseröffnung REINVENTING GRASSI.SKD, 15. März 2022, unter: <https://youtu.be/wfr9lysee10> (Stand: 25.04.23), Min. 21:20–22:00.

<sup>47</sup> Vgl. Wonisch 2018 (wie Anm. 30), S. 52f.

<sup>48</sup> Vgl. Pratt, Mary Louise: *Planetary Longings*, Durham: 2022, S. 130f.

<sup>49</sup> Wonisch 2018 (wie Anm. 30), S. 55.

<sup>50</sup> Für die Unterscheidung zwischen Ethnologie und Ethnografie folge ich Mona Suhrbier: „Der Begriff *Ethnographie* (‚Völkerbeschreibung‘) meint hier die reine Beschreibung und Darstellung im Unterschied zur vergleichenden Interpretation der *Ethnologie*.“ Vgl. Suhrbier 2015 (wie Anm. 29), S. 94.

<sup>51</sup> Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden: *Anja Nitz | Ansicht/Aussicht (Weule) 2021*, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/teileroeffnung/a-nitz/> (Stand: 04.04.23).

<sup>52</sup> Dieser Inszenierung im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig widmet sich Philipp Schorch unter anderem in seiner Untersuchung des Ausstellungswandels von sogenannten Ethnologischen Museen in der DDR der 1960er Jahre. Mehr dazu: Schorch, Philipp: *Two Germanies. Ethnographic museums, (post) colonial exhibitions, and the ‘cold odyssey’ of Pacific objects between East and West*, in: *Pacific Presences – Oceanic Art and European Museums*, Volume 2 (2018), S. 171–186.

<sup>53</sup> Vgl. Habsburg-Lothringen 2014 (wie Anm. 26), S. 55 und S. 60.

<sup>54</sup> Vgl. Marion Ackermann für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Ausstellungseröffnung REINVENTING GRASSI.SKD, 15. März 2022, unter: <https://youtu.be/wfr9lysee10> (Stand: 25.04.23), Min.15:49–16:22.

<sup>55</sup> Mehr dazu: Vgl. PARA vertreten durch Bastian Sistig: *More*, o. J., unter: <https://berge-versetzen.com/> (Stand: 05.05.23).

<sup>56</sup> Vgl. o. A.: Berge versetzen. Künstler\*innengruppe PARA „entführt“ Zugspitze, 08. März 2022, unter: <https://www.kunstforum.de/nachrichten/berge-versetzen-kuenstlerinnengruppe-para-entfuehrt-spitze-der-zugspitze/> (Stand: 05.05.23); Vgl.: o. A.: HANS MEYER – VERMESSENE MACHT, o. J., unter: <https://guide.skd.museum/de/Tour/Object?guideId=898&objectId=85652> (Stand: 25.05.23).

<sup>57</sup> Vgl. PARA vertreten durch Bastian Sistig: Info, o. J., unter: <https://berge-versetzen.com/> (Stand: 05.05.23).

<sup>58</sup> Mehr dazu: GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig: Präsentation der Benin-Bronzen mit Werken von Enotie Ogbebor, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd/enotie-ogbebor/> (Stand: 24.07.23).

<sup>59</sup> Mehr dazu: Vgl. GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig: Winds of Change – Klanggeschichten von den Andamanen und Nikobaren, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd/winds-of-change/> (Stand: 24.07.23).

<sup>60</sup> Mehr dazu: Vgl. GRASSI Museum für Völkerkunde: Bonvenon. Wir begrüßen Euch in unserem Spielraum, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd/bonvenon/>, (Stand 24.07.23).

<sup>61</sup> Vgl. Pratt 2022 (wie Anm. 48), S. 130f.

#### Abbildungsnachweise:

Abb. 1: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Abb. 2: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Abb. 3: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlung Dresden und von Anja Nitz.

Abb. 4: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und von Anja Nitz.

Abb. 5: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Abb. 6: Schorch, Philipp: Two Germanies: ethnographic museums, (post) colonial exhibitions, and the ‘cold odyssey’ of Pacific objects between East and West, in: Pacific Presences – Oceanic Art and European Museums, Volume 2 (2018), S. 174, Fig. 14.1.

Abb. 7: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und von Bastian Sistig als Vertretung von PARA.

Abb. 8: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und von Bastian Sistig als Vertretung von PARA.