

Jonas Sebastian Lendenmann

—

Masterthesis

—

Zürcher Hochschule der Künste ZHdK
Master Art Education, Kunstpädagogik

—

2022

CH: Colonial Heritage

CH: Colonial Heritage

—

Jonas Sebastian Lendenmann

—

In Kooperation mit

Bernisches Historisches Museum

Musée d'ethnographie de Genève

Musée d'ethnographie de Neuchâtel

Museum der Kulturen Basel

Museum Rietberg Zürich

—

Mentor:innen

Sophie Vögele & Hannes Rickli

—

Lektorat

Sara Meyer & Laura Weyermann

—

Zürcher Hochschule der Künste ZHdK

Master Art Education, Kunstpädagogik

—

2022

—

Alle Inhalte sind unter der Creative Commons Lizenz
CC BY-SA 4.0 frei verfügbar.

—

www.colonialheritage.ch

Inhalt

1	—	Abstract
2	—	Vorwort: Von der Objektivität, oder — Haltung zeigen
4	—	Ziele
6	—	Kunstpädagogische Perspektiven auf den Umgang mit kolonialem Kulturerbe
15	—	Kontext
15	—	Die Schweiz: (k)eine Kolonialmacht?
17	—	Koloniale Sammlungen in der Schweiz
20	—	Definition kolonialer Kontexte
25	—	Rechtliche und ethische Grundlagen
28	—	Herausforderungen bei der Veröffentlichung von Daten sensibler Objekte
31	—	Digitale Restitution von Kulturgütern
36	—	Open Cultural Data und Kulturerbe aus kolonialen Kontexten
47	—	Datenvisualisierung über aussereuropäische Sammlungen in Schweizer Museen
48	—	Ausgangslage
50	—	Methodik
51	—	Visualisierung: Geografische Herkunft der Sammlungen
54	—	Visualisierung: Sammlungen nach Objektkategorien
55	—	Visualisierung: Digitale Zugänglichkeit der Inventare
57	—	Bernisches Historisches Museum
61	—	Musée d'ethnographie de Genève
65	—	Musée d'ethnographie de Neuchâtel
69	—	Museum der Kulturen Basel
73	—	Museum Rietberg
76	—	Schlussfolgerungen
80	—	Dank
81	—	Literaturverzeichnis

Abstract

In den Museen Europas werden Millionen Objekte aufbewahrt, die aus anderen Kontinenten stammen. Hunderttausende davon befinden sich in der Schweiz. Ein grosser Teil dieser Sammlungen wurden während der Kolonialzeit nach Europa gebracht. Die Bestände dieser Museen und Informationen zu den darin enthaltenen Sammlungsobjekten möglichst breit sichtbar und zugänglich zu machen, ist Anliegen und Motivation der vorliegenden Masterarbeit. In enger Zusammenarbeit mit Schweizer Museen, die über bedeutende aussereuropäische Sammlungen verfügen, entsteht eine Datenvisualisierung, welche die Anzahl der Objekte, deren geografische Herkunft sowie die digitale Zugänglichkeit der Sammlungsinventare umfasst. Das Projekt *CH: Colonial Heritage* vereint grundlegende Informationen für die Vermittlung des Themas und nutzt das Potenzial von Open Data, um die erfassten Daten als Grundlage für weitere Forschungs- und Unterrichtsprojekte zur Verfügung zu stellen. Eine theoretische Auseinandersetzung mit kunstpädagogischen Perspektiven auf den Umgang mit kolonialem Kulturerbe verortet die Arbeit im disziplinären Kontext.

Vorwort: Von der Objektivität, oder — Haltung zeigen

Diese Arbeit bildet die ersten Grundlagen des mit zu erweiterndem Horizont geplanten Projektes *CH: Colonial Heritage*. Sie ist das Resultat der Zusammenarbeit mit einer Auswahl Schweizer Museen, die über bedeutende Sammlungen von Objekten aussereuropäischer Herkunft verfügen. Das Projekt entsteht im Rahmen meiner Masterthesis im Masterstudiengang Art Education / Kunstpädagogik der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK.

Mein zentrales Anliegen besteht darin, einige grundlegende Informationen über diese Sammlungen sichtbar(er) und zugänglich(er) zu machen. Ich spreche explizit aus der Perspektive eines Kunstvermittlers, sowie sinngemäss aus der mir zur Verfügung gestellten Perspektive der Institutionen, welche mich bei dieser Recherche unterstützt haben. Die Arbeit entsteht im vollen Bewusstsein, dass eine Darstellung eines solchen ethisch-moralisch kontroversen Themas trotz aller Bemühungen nicht mit vollständiger wissenschaftlicher Objektivität stattfinden kann. In einem solch komplexen und vielfältigen Bereich sind selbst die Auswahl und Darstellung der angesprochenen Themen subjektive Entscheidungen und bilden somit eine Grundhaltung ab.

Ich versuche bewusst *noch* nicht, in dieser ersten Phase des Projekts eine grosse Vielfalt von Perspektiven, Positionen und Meinungen von Personen aus den Herkunftsstaaten der Sammlungsobjekte abzubilden. Zum einen, weil der erste Schritt der Arbeit aus der Veröffentlichung der Daten besteht, und ich die mir zur Verfügung stehenden zeitlichen Ressourcen zuallererst der erweiterten Zugänglichkeit zu den Informationen über die Sammlungen widmen will. Andererseits will ich vermeiden, ausschliesslich meine eigene, oberflächliche Interpretation dieser Perspektiven im Format einer literaturbasierten Analyse darzustellen. Es ist unerlässlich, für eine Abbildung vielfältiger Sichtweisen mit den betreffenden Personen persönlich ins Gespräch zu kommen, um so diese Inhalte gemeinsam gestalten zu können. Dies würde den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen, oder mich zwingen, den von mir gesetzten Fokus zu verschieben. Insofern stellt der vorliegende Text meine eigene, bereits beschriebene Perspektive dar, sowie meine Interpretation der Informationen, welche mir die beteiligten Institutionen zur Verfügung gestellt haben.

Bei der Darstellung der Ergebnisse meiner Recherche, gebe ich mir grösste Mühe, diese Resultate auf möglichst neutrale, unvoreingenommene Weise zu

präsentieren, um Raum für eigene Interpretationen offen zu lassen. Doch wie schon erwähnt, wird dennoch unvermeidlich auf die eine oder andere Art meine persönliche Perspektive darin abgebildet sein. Deshalb will ich hier meine (kultur-)politische Haltung transparent zusammenfassen:

Ich bin der Meinung, dass eine digitale Öffnung der Datenbanken eine wertvolle Grundlage für zukünftige Forschungs- und Kulturvermittlungsprojekte bietet und das Potenzial digitaler Technologien für die Forschung und Vermittlung über das kulturelle Erbe in unseren Museen bei weitem noch nicht ausgeschöpft ist;

dass als Teil einer Wiedergutmachung für die offensichtlichen Unrechtskontexte im Rahmen unserer kolonialen Vergangenheit, Restititionen von bedeutsamen Kulturgütern an deren Herkunftsstaaten dringend nötig und für alle involvierten Personen und Institutionen bereichernd sind;

dass Restititionen sich nicht prioritär auf Sammlungsobjekte aus juristisch klar nachgewiesenen Unrechtssituationen in deren Aneignungsprozess fokussieren sollten, sondern zuallererst auf jene Objekte, deren physische Rückführung in die Herkunftsstaaten den grössten Mehrwert für die Vermittlung des Kulturerbes bietet;

dass die verschiedenen inhärenten Bedeutungsschichten der Sammlungsobjekte (bzw. *Subjekte*, vgl. Sarr 2019), je nach individueller Perspektive stark unterschiedlich betrachtet und interpretiert werden können, und dass wir Europäer:innen in diesem Prozess deshalb besonders offen sein müssen für eine Verschiebung der mit den Objekten verbundenen Epistemologien und Verwendungsarten, vor allem wenn dabei ein Bruch mit den europäischen Prinzipien der musealen Bewahrung und Konservierung der Sammlungsobjekte verbunden ist;

dass weiter vertiefende Provenienzforschungsprojekte und Restitutionsprozesse von Kulturgütern dringend mit zusätzlichen grosszügigen finanziellen Beiträgen seitens der Behörden auf allen politischen Ebenen gefördert werden sollten;

aber vor allem bin ich der Meinung, dass der wichtigste erste Schritt für eine Ermächtigung, konstruktive Beteiligung aller Stakeholder und Demokratisierung der kulturpolitischen Prozesse in Bezug auf den Umgang mit dem kulturellen Erbe der Menschheit darin bestehen sollte, dass alles Wissen über dieses Kulturerbe möglichst bald umfassend, transparent und hürdenlos allen interessierten Personen durch digitale Zugänge zur Verfügung gestellt werden sollte.

— Jonas Sebastian Lendenmann, Zürich, im Mai 2022

Ziele

Das Rechercheprojekt *CH: Colonial Heritage* ist ursprünglich aus der Notwendigkeit entstanden, Wissenslücken über koloniale Sammlungen in Schweizer Museen zu füllen. Daraus soll ein Monitoring-Projekt entstehen, um den aktuellen Stand von einigen zentralen Aspekten zu diesem Thema sichtbar zu machen, damit diese Informationen zu einer Grundlage für weiterführende Forschungsprojekte werden können. Das Projekt soll nachhaltig die Zusammenarbeit fördern zwischen zahlreichen Akteuren, die sich mit unserem Kulturerbe kolonialer Herkunft in der Schweiz befassen.

In den letzten Jahren wurde die Frage nach dem Umgang mit Sammlungsobjekten aus früheren europäischen Kolonialgebieten wieder stärker in den Fokus der öffentlichen Debatte gerückt. Seit langem fordern Staaten, die aus ehemaligen Kolonien entstanden sind, die Rückgabe ihres Kulturerbes. In europäischen Museen befinden sich über fünf Millionen Objekte aus ehemaligen Kolonien, Hunderttausende davon in der Schweiz, sowohl in privaten als auch in musealen Sammlungen. Der zündende Funke, der diese Debatte neu entfacht hat, war Emmanuel Macrons Ankündigung am 28. November 2017, dass innerhalb von fünf Jahren die Bedingungen für die Restitution afrikanischen Kulturerbes in französischem Besitz erfüllt sein sollen. (Macron 2017)

Abseits der breiten Öffentlichkeit befassen sich Kurator:innen ethnografischer Sammlungen, Provenienzforscher:innen und Politiker:innen schon seit geraumer Zeit mit diesem Thema. Es wurden in den letzten Jahrzehnten bereits verschiedene Restitutions von Sammlungsobjekten aus Schweizer Museen erfolgreich durchgeführt. Es handelt sich dabei um einzigartige Fälle besonders bedeutsamer Objekte. Die Bedingungen der Rückgaben wurden von den Institutionen jeweils individuell mit den Verhandlungspartnern ausgehandelt. Einheitliche nationale Richtlinien für die Restitution von Kulturgütern aus kolonialen Kontexten gibt es bis heute nicht in der Schweiz.

Ebenfalls ist die Zugänglichkeit von Informationen über die Sammlungen nur teilweise gewährleistet, sowohl was die Vollständigkeit der Online-Inventare betrifft, als auch die Sprachen, in welchen diese verfasst sind. Die letzten Statistiken über die ethnografischen Sammlungen in der Schweiz wurden in den Jahren 1979 und 1984 von der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft veröffentlicht.

¹ Wieder? Zu früheren Auseinandersetzungen mit der Debatte um Restitution von kolonialem Kulturerbe, welches in Schweizer Museen aufbewahrt wird, vgl. z.B. Willi 2019 (s. Literaturverzeichnis).

Die vorliegende erste Grundlagenarbeit für das Projekt *CH: Colonial Heritage* setzt sich folgende Ziele:

Die Bedeutung von Sammlungsobjekten aus kolonialen Kontexten, die sich heute in Schweizer Museen befinden, aus kunstpädagogischer Perspektive zu erläutern, und grundlegende Informationen für die Vermittlung dieses Themas zu sammeln;

Das Potenzial von Open Data und digitalen Technologien für Forschungsprojekte im Bereich kolonialer Sammlungen zu beschreiben;

In Zusammenarbeit mit Schweizer Museen eine statistische Auswertung der Sammlungsinventare erstellen: Anzahl Sammlungsobjekte nach geografischer Herkunft und Objektkategorie, sowie aktueller Stand der Digitalisierung und digitalen Zugänglichkeit der Sammlungsinventare.

Kunstpädagogische Perspektiven auf den Umgang mit kolonialem Kulturerbe

Das Museum ist *per definitionem* eine pädagogische Institution. Die offizielle Museumsdefinition des internationalen Museumsverbandes ICOM beinhaltet die Begriffe der Bildung (*éducation*) und Vermittlung (*transmet*) als zentrale Eigenschaften jedes Museums.

Ein Museum ist eine dauerhafte Einrichtung, die keinen Gewinn erzielen will, öffentlich zugänglich ist und im Dienst der Gesellschaft und deren Entwicklung steht. Sie erwirbt, bewahrt, beforscht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses. (ICOM Deutschland 2020)²

Die Rolle der Institution selbst ist immer mitzudenken, wenn über Kunstvermittlung und -unterricht mit Bezug auf museale Sammlungen gesprochen wird. Denn das Wissen wird von der Institution generiert und bewahrt, um von den Vermittler:innen an die Besucher:innen, und von den Lehrpersonen an deren Schüler:innen weitergegeben zu werden. Somit spricht das Museum durch die vermittelnde Person hindurch mit ihrem Publikum. (Marchart 2005) Gemäss Oliver Marchart kann dieses hegemoniale Verhältnis der Verfügungsgewalt über das institutionelle Wissen in Diskursen aus kunstpädagogischer Perspektive nicht aufgelöst oder vergessen werden. Denn gerade die Position, aus welcher dieses Wissen vermittelt wird, ist für dessen Verständnis und Interpretation höchst relevant. Die Politik der Institution entscheidet grundlegend mit, welche Inhalte auf welche Art kommuniziert werden. Selbst aus einer emanzipatorisch vermittelnden Haltung, die sich der Deutungshoheit der Institution entgegenstellen will, sind Vermittler:innen auf den Zugang zu weiteren

² Hierbei handelt es sich um eine inoffizielle sinngemässe Übersetzung, welche von ICOM Deutschland verfasst wurde. Der juristisch anerkannte Originaltext in französischer Sprache lautet wie folgt: „Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.“ (ICOM 2007)

vertiefenden Informationen angewiesen. Ihre Arbeit beruht auf dem Wohlwollen der ihnen hierarchisch übergeordneten Entscheidungsträger:innen innerhalb der Institution. Diese verfügen als Torhüter (bzw. *Gatekeeper*, vgl. Meyer 2015) über die Zugänglichkeit zu jenen tiefer verborgenen Ebenen des verwahrten Wissens, welche üblicherweise nicht für die Öffentlichkeit erreichbar sind. Das Museum, beziehungsweise jene Personen, die diese Macht über das institutionelle Wissen ausüben, müssen insofern die bewusste Entscheidung treffen, von einem Teil dieser Macht loszulassen. Es ist eine zentrale Voraussetzung für die vielbeschworene universelle Zugänglichkeit zum Kulturerbe der Menschheit — und damit zur Demokratisierung des Wissens über dieses Kulturerbe — dass sich Machtträger:innen höchstpersönlich auflehnen gegen das institutionalisierte System, welches ihnen ihre Macht verleiht, um so auf einen Teil ihrer Macht über das Wissen zu verzichten. Diese proaktive Öffnung ist auch für Personen in Führungspositionen ein irreversibler, subversiver Akt gegen die Strukturen der eigenen Institution. Michel Foucault basiert einen bedeutenden Teil seiner Theorien auf der Annahme, dass Macht und Wissen unausweichlich ineinander verschränkt sind, und sich gegenseitig konstituieren. Also kein Wissen ohne Macht, und keine Macht ohne Wissen.

Eher ist wohl anzunehmen, dass die Macht Wissen hervorbringt (und nicht bloß fördert, anwendet, ausnutzt); dass Macht und Wissen einander unmittelbar einschließen; dass es keine Machtbeziehung gibt, ohne dass sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert. (Foucault 1977, S. 39)

Marchart überträgt diese Erkenntnisse Foucaults folgenderweise auf den Bereich der Kunstpädagogik:

Sobald das Publikum also eine solche Institution betritt, ist es eingespannt in ein spezifisches Wissen-Macht-Dispositiv: Es wird ihm ein Wissen vermittelt, das nicht von den komplexen Macht- und damit Unterordnungsverhältnissen zu lösen ist, die von den institutionalisierten Diskursen produziert und reproduziert werden. (Marchart 2005)

Die Museen als oberste Hüter des kulturellen Erbes der Menschheit sind nicht nur für die Bewahrung der Sammlungsobjekte verantwortlich, sondern bestimmen auch, wie über das Kulturerbe gesprochen wird — und

vor allem auch, über was gesprochen wird. Die Kurator:innen tragen durch die Auswahl der Kunstwerke und Kunstschaffenden wesentlich zur Festlegung und Weiterentwicklung des hegemonialen Kanons bei. Gerade in kunsttheoretischen und -pädagogischen Diskursen aus postkolonialer Perspektive ist es eines der am häufigsten heraufbeschworenen Themen: Der Kanon soll überarbeitet werden, weil er zu eurozentrisch, zu patriarchal, zu wenig divers sei. Wobei bereits die Idee eines universellen, weltweit anerkannten Kanons ein Auswuchs der imperialistisch-kapitalistischen Universalideologie der westlichen Moderne ist. Eine *universelle Weltkultur*, in der die gesamte Weltbevölkerung vertreten ist, wird immer von der hegemonial vorherrschenden Kultur der politisch und wirtschaftlich mächtigeren und somit einflussreicheren Gesellschaften geprägt werden. Gemäss Peter Weibel dient „*der Universalismus [...] also der Kolonialisierung und der Knechtschaft*“. (Weibel 2013) Genauso kritisiert Christian Kravagna gewisse Versuche, einen neuen, kritischen Kanon zu erstellen, welche „*abgesehen von einigen multikulturalistisch-identitätspolitischen Farbtupfern [...] und der Berücksichtigung einiger lateinamerikanischer Künstler_innen [...] euro-amerikanisch [bleiben]*“. (Kravagna 2012) Die heute zentrale identitäts- und kulturpolitische Debatte rund um die Inklusion von Minderheiten, Berücksichtigung kultureller Vielfalt, Differenzen, Heterogenität, Gleichstellung, Tokenism und kulturelle Aneignung, zeigt eindeutig auf wie die modernistische Idee eines universellen Kanons *per se* widersprüchlich ist. Es ist offensichtlich, dass die Frage nach einer Auflistung der wichtigsten und einflussreichsten Künstler:innen, oder der bedeutendsten und schützwürdigsten Kunstwerke bzw. Kulturgüter im allgemeinen Sinne, nur subjektiv beantwortet werden kann.

Diese Themen sind längst in der Mainstream-Kunstwelt angekommen, was sich wiederum in der aktuellen Auswahl an (künstlerischen) Positionen der westlichen kanongebenden Institutionen widerspiegelt. Zu erkennen ist dieses Streben nach mehr Diversität nicht nur in der *Power 100*-Rangliste des britischen Magazins ArtReview (vgl. ArtReview 2022) oder der Liste der ausstellenden Künstler:innen an der diesjährigen Venedig-Biennale (vgl. La Biennale di Venezia 2022), sondern auch auf den Laufstegen der grossen internationalen Fashion Shows und in den neuesten Netflix-Serien. Trotzdem sind all diese Bestrebungen zu einer Kanonerneuerung im Namen einer neuen links-liberal-aufgeklärten *Wokeness* immer noch mit einem kritischen Auge zu betrachten, solange etablierte westliche Kulturinstitutionen den Takt und die Ausrichtung dieser Entwicklung vorgeben. Gleichzeitig besteht gerade in kulturanalytischen Diskursen eine immer wieder wiederholte, aber vereinfachte Dichotomie zwischen Kulturbegriffen; eine Gegenüberstellung kontrastierender Modelle, einerseits einer universellen Weltkultur,

andererseits einer Vielfältigkeit einzelner menschlicher Kulturen. So fragt Lisa Rosa,

[...] wer ermächtigt die „Kulturträger“; Bildungsinhalte als Sinninhalte zu definieren und dann auch noch zu kanonisieren? Und ganz abgesehen davon, wer Kulturträger genannt werden soll: Welchem Kulturbegriff folgen wir? Dem hier zugrundeliegenden, der mit dem Eintritt in die Moderne viele partikuläre Einzelkulturen ethnisch bzw. als Nationalkulturen bezeichnet, oder einem Kulturbegriff, der sich formationsgeschichtlich universal versteht? Angesichts der Tatsache – um nur ein Beispiel zu nennen –, dass vor allem Asiaten die Tradition der klassischen europäischen Musik für die Welt pflegen und erhalten, müssen wir vom ersten Begriff Abstand nehmen, denn die historische Realität hat ihn längst überholt. (Rosa 2015)

Weder die eine noch die andere dieser unterschiedlichen Auffassungen des Kulturbegriffs — man könnte sie als ideologisch beschreiben — kann die Komplexität der kulturellen Vielfalt der Menschheit wiedergeben, denn schlussendlich befindet sich die Realität irgendwo in einem fluiden Dazwischen, in einem beweglichen, heterogenen System aus Überlappungen, Verschiebungen, Verschwommenheiten, Wechselspielen und Spiegelungen, aber auch klaren und deutlichen identitätsstiftenden Abgrenzungen.

Der Ruf nach Demokratisierung, inklusiver Beteiligung von Minderheiten und weltweiter Zusammenarbeit auf Augenhöhe entstammt genauso einem westlichen Verständnis ethisch-moralischer Grundsätze wie die moderne Idee einer universellen, globalen Weltkultur. Dabei wird oft und gerne ausgeblendet, dass eine Kooperation *auf Augenhöhe* unmöglich ist, solange etablierte Machtstrukturen erhalten bleiben. Jan Jagodzinski kritisiert die vermeintliche politische Korrektheit des „aufgeklärten liberalen Pluralismus“ [sic] im Kunstunterricht und postkolonialen Diskursen wie folgt:

Das gutgemeinte Begehren, den/die Andere zu „kennen“, wird für viele Kunstlehrer_innen zu einer pädagogischen Strategie der versehentlichen und ungewollten Eingrenzung, in der „Differenz“ als gutartig interpretiert und „Variation“ (Diversität) einfach „zur Kenntnis genommen“ wird. Die radikalere und fundamentalere Frage bezüglich „Differenz“ in Hinblick auf

Machtverhältnisse, welche „historisch genau bestimmt sind und als Teil von weitreichenderen politischen Vorgängen und Systemen gesehen werden“ (Mohanty 1990: 81; Sekundärzitat nach Jagodzinski 2012), wird nicht gestellt. Dieselbe List wiederholt sich im Diskurs über Postkolonialismus. Obwohl dem Konzept von Multikulturalismus die Vorstellung von gegen- und wechselseitiger Relativierung zwischen Kulturen zentral innewohnt, bleiben die Ungleichheiten in Bezug auf Macht und Wissen, damit so eine Relativierung stattfinden kann, oft im Verborgenen. (Jagodzinski 2012)

Besonders im Umgang mit Kulturerbe aus kolonialen Kontexten kann keine noch so gut gemeinte Beteiligung von Akteur:innen aus den Herkunftsstaaten der Objekte erfolgreich stattfinden, wenn die inhärenten Machtverhältnisse rund um die koloniale Vergangenheit der Institutionen und deren Sammlungen ausgeblendet werden. Genauso kann ein neuer, weltumfassender kultureller Kanon nicht ohne Machtungleichgewicht existieren, was wiederum dessen Existenzberechtigung im Sinne einer zu erstrebenden gerecht(er)en kulturellen Vielfalt in Frage stellt. Vielmehr ist eine Dezentralisierung der kulturellen Definitionsmacht erstrebenswert, durch eine Zersplitterung des Kanons in eine Vielzahl subjektiver und doch vernetzter, sich im gegenseitigen Austausch befindender Kanons. Vernetzung und Austausch sind im postkolonialen Diskurs zentrale Begriffe, besonders in der Opposition gegen kulturnationalistische Strömungen, welche sich aus einer konservativ-postkolonialen Perspektive auf eine Wiederbelebung der ursprünglichen, originalen, authentischen, präkolonialen Kulturen fokussieren, und dabei alle Elemente der sogenannten *globalen* Kultur ablehnen und vergessen wollen. So plädiert Felwine Sarr für eine *neue relationale Ethik*, die auf der Koexistenz und Verflechtung unterschiedlicher kultureller Welten basiert.

Die Vorstellung einer Gleichzeitigkeit verschiedener Welten scheint uns die afrikanischen Gesellschaften der Gegenwart zutreffend zu beschreiben. Diese Gesellschaften zeichnen sich durch einen Prozess politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Wandels aus, durch den Übergang vom Alten zu einem noch unerreichten Neuen, durch das Nebeneinander unterschiedlicher Zeitsysteme und Episteme innerhalb ein und derselben Gesellschaft, manchmal sogar ein und desselben Menschen,

sodass verschiedene Referenzsysteme koexistieren, miteinander verhandeln, miteinander in Konflikt geraten oder sich gegenseitig befruchten. Manche leben zugleich in einer traditionellen Zeit und in einer als Moderne oder Postmoderne bezeichneten Epoche. Die kulturellen Werte einer Gesellschaft werden fortlaufend neu bestimmt, und die im Wandel begriffenen afrikanischen Gesellschaften sind symptomatisch für dieses dauerhafte Neuverhandeln der eigenen kulturellen Bezugspunkte, für die Gleichzeitigkeit (Transversalität) mehrerer Welten. Eine der Herausforderungen dieser Afro-Gegenwart besteht darin, die eigene, fruchtbare Differenz erfolgreich zu bejahen, ohne in das Extrem einer kommunitarischen Abschottung zu verfallen. (Sarr 2016, S. 41)

Diese Haltung wird von Achille Mbembe mit dem Begriff *Afropolitanismus* beschrieben, der für ein konstantes Wechselspiel zwischen traditionellen autochtonen und modernen kosmopolitischen Kultursystemen steht. Gemäss Mbembe besteht die afrikanische „*Seinsweise*“ in der „*kulturellen Metissage*“, einem „*Inandergreifen der Welten*“, der „*Präsenz des Woanders im Hier und umgekehrt*“. (Mbembe 2016, S. 285) Im Gegensatz dazu beschreibt Jagodzinski, wie der westliche Kanon und die Vertreter:innen der „*aufgeklärten Moderne*“ immer noch ein zwiespältiges Verhältnis zu nicht-westlicher Kunst und Künstler:innen aufweisen. Die westlichen Künstler:innen des 20. Jahrhunderts haben sich zwar stark von aussereuropäischer Kunst inspirieren lassen, sahen diese aber nie wirklich als ebenbürtig an.

In dieser Hinsicht sind die Beziehungen marginaler, nicht-weisser/nicht-westlicher Gruppen zum „Modernismus“ (und zum Kanon moderner Kunst) ein zweideutiges Unterfangen. Sie betreten ständig das Feld des „Modernismus“, was aber bedeutet, dass ihre Unterschiedlichkeit in der Folge als ein Wegbewegen aus ihrer eigenen Tradition und als Hineingehen in das Neue interpretiert wird, und zwar indem sie sich dem Modernismus beugen oder sich ihm widersetzen, jedoch niemals, indem sie ihn hervorbringen. Die Produktion ist bereits besetzt vom fortschrittlichen, avantgardistischen, kapitalistischen Westen. (Jagodzinski 2012)

In seiner Analyse beleuchtet Christian Kravagna künstlerisch-aktivistische Aneignungs- und Einverleibungsstrategien, die von Kunstschaffenden wie Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Aimé Césaire und Kwame Anthony Appiah angewendet wurden, und die eben gerade nicht passiv dem westlichen Modernismus folgen, sondern ganz im Gegenteil die westliche Kultur „kannibalisieren“ (Antropofagia), um daraus Neues zu erschaffen. Durch diese Vorgehensweise brachen sie nicht nur kulturell-koloniale Machtstrukturen auf, sondern auch das in der modernen westlichen Kultur verankerte Ideal von Original und Kopie, indem sie Strategien der *cultural appropriation* als emanzipatorisches Mittel einsetzten. (Kravagna 2012) Sarr geht noch einen Schritt weiter, und sieht Elemente der westlichen Kultur nicht nur als durch koloniale Gewalt aufgezwungene fremde Strukturen, sondern als wertvolle Bausteine, die sich die postkolonial emanzipierten Gesellschaften aktiv und selektiv bewusst aneignen können. Sarr schreibt zum Abschluss einer übergreifenden Analyse der Theorien über das Verhältnis zwischen Tradition und Moderne der Denker Oscar Bimwenyi-Kieshi, Jean-Marc Ela, Georges Ngango und Paul Gilroy, dass *„der Pfad zu einer afrikanischen Moderne [...] in der selektiven Einverleibung jener Techniken, Diskurse und neuzeitlichen Institutionen [besteht], die zwar ihren Ursprung im Westen haben, aber dennoch in einem afrikanischen kulturellen und politischen Universum Platz finden können, um in einer eigenständigen und unabhängigen Moderne zu münden“*. (Sarr 2016, S. 33)

Basierend auf diesen Voraussetzungen scheint keine einfache und schnelle Lösung für eine Neuauflage *des* bzw. *der* kulturellen Kanons in Sicht. Wo jedoch Handlungsbedarf besteht, ist der Bereich des Wissens über das globale Kulturerbe, ein grosser Teil dessen sich nicht in den jeweiligen Herkunftsstaaten, sondern in den Sammlungen europäischer Kulturinstitutionen befindet. Die Museen Europas wachen nicht nur über die Objekte, sondern auch über das Wissen darüber, und über den Zugang zu diesem Wissen. Somit haben sie die volle Verfügungsmacht über einen beachtlichen Teil des Kulturerbes anderer Staaten. Das UNESCO-Übereinkommen über Massnahmen zum Verbot und zur Verhütung der rechtswidrigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut von 1970 anerkennt, dass *„Kulturgut, das durch die individuelle oder kollektive Schöpferkraft von Angehörigen des betreffenden Staates entstanden ist, und für den betreffenden Staat bedeutungsvolles Kulturgut, das in seinem Hoheitsgebiet von dort ansässigen Ausländern oder Staatenlosen geschaffen wurde“* Teil des kulturellen Erbes des betreffenden Staates ist. (SR 0.444.1 1970) Damit einhergehend kommt die moralische Verpflichtung, den Bürger:innen aller dieser Staaten den Zugang zu *ihrem* Kulturerbe zu gewährleisten — oder, im Mindesten, Zugang zum Wissen über dieses Kulturerbe.

Wir befinden uns somit wieder am Ausgangspunkt dieses Kapitels, bei den Fragen „*Wer spricht?*“, „*Aus welcher Perspektive?*“ und „*Mit welcher Haltung?*“. Die Daten über die aussereuropäischen Sammlungen im Rahmen dieser Arbeit werden mit der Absicht veröffentlicht, daraus weitere und neue Projekte entstehen lassen zu können. Die Datensätze werden daher frei zugänglich über das Internet zur Verfügung gestellt, damit diese für zukünftige Forschungs-, Vermittlungs- und künstlerische Projekte verwendet werden können. Dies hat unter anderem auch mit einer bewusst antipaternalistischen Haltung der Selbstermächtigung zu tun — interessierte Personen sollen Zugang zu diesem Wissen haben, ohne dafür auf das Wohlwollen der Institutionen, respektive der jeweiligen Ansprechpersonen angewiesen zu sein. Die bedingungslose Verfügbarkeit des Wissens ermöglicht allen, sich dieses aus eigener Kraft anzueignen, es zu verwandeln, einzusetzen, und weiterzuentwickeln, ohne Bedingungen dafür aushandeln zu müssen.

Postkoloniale konstruktivistische Vermittlungsmodelle basieren auf einer Dezentralisierung der Wissensproduktion: gerade im Kunstunterricht können solche Ansätze erfolgreich verfolgt werden (auch wenn es um ganz andere Themen geht). Wer Kunst als *per definitionem* interdisziplinäres Feld betrachtet, kann bezeichnenderweise keine Haltung einnehmen, bei welcher die Lehrperson eine allumfassende Expertise sowie das Wissensmonopol innerhalb eines Lernsettings für sich selbst beansprucht. Schüler:innen und Studierende jeden Alters bringen ein enormes Spektrum an ethischen Wertvorstellungen und politischem Kapital mit, und zeigen sich erfahrungsgemäss besonders motiviert, wenn sie ihre persönlichen Interessen aktiv in den Unterricht einfließen lassen können. Die spannendsten Debatten entstehen, sobald sich verschiedene Meinungen kreuzen können — neues Wissen wird kollektiv erarbeitet, anstatt durch selektiv gestalteten Frontalunterricht vermittelt zu werden. In solchen Lernsituationen erfüllt die Lehrperson nicht die Rolle der Wissensbewahrer:in, sondern moderiert durch die Debatte und die gemeinsame Gestaltung der Projekte. Dies erfordert deshalb seitens der Lehrperson weniger spezifische Fachkenntnisse über das Kernthema der Unterrichtseinheit, sondern vielmehr vertiefte methodische Kompetenzen, um spontan auf unerwartete Situationen reagieren zu können, und die Schüler:innen bei der Erarbeitung der gemeinsamen Ergebnisse zu unterstützen. Die heute konstant verfügbare digitale Zugänglichkeit des Wissens ermöglicht es den Lernenden, aus eigener Initiative weitere Informationen zu recherchieren und diese miteinzubringen. Die Rolle der Lehrperson als *Gatekeeper* rückt immer weiter in den Hintergrund, zugunsten einer vermehrt beratenden und unterstützenden Funktion. Nichtsdestotrotz erfordern auch solche konstruktivistische Ansätze eine vertiefte Vorbereitung, um den Meinungsaustausch und die kollektive Arbeit in Bewegung bringen zu

können. Diese erlauben ein höheres Mass an Improvisationsfreiheit und spontaner, auf die Interessen und Bedürfnisse der Lernenden angepasste Gestaltung des Lernsettings. Bei eingespielten Gruppen, wie zum Beispiel Schulklassen, ist dies einfacher anwendbar als in der Vermittlung im musealen Bereich, wo für jede Führung oder für jeden Workshop einander unbekannte Personen aufeinandertreffen. Genau da lohnt sich der Aufwand, Diskussionen zu entfachen und unterschiedliche Perspektiven zusammenzubringen, um so mehr. Vermittlungs- und Unterrichtssettings werden von vielen Personen aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen in der Schule als klar hierarchische Situation zwischen der Lehrperson und den Lernenden wahrgenommen. Die Lehrperson gilt dabei als unanfechtbare Bewahrer:in des Wissens, welche dieses in einem einseitigen Informationsfluss an die Lernenden weitergibt. Im Sinne eines postkolonialen Vermittlungsmodells ist es hingegen von zentraler Bedeutung, den Lernenden Freiräume zu bieten für kooperative und selbstermächtigende Methoden der Wissensaneignung. Die unvermeidbare Dichotomie zwischen der inhärenten Machtposition der Lehrperson und dem Ziel des *Empowerment* der Lernenden, ohne dabei in ein gönnerisch-paternalistisches Verhaltensmuster zu fallen, erfordert von der Lehrperson auch eine Anpassung der eigenen Selbstwahrnehmung und ein Überdenken der eigenen Rolle. Genauso muss in Diskursen über den Umgang mit Kulturerbe aus kolonialen Kontexten eine konstruktivistische Haltung gelebt werden, um gemeinsam neues Wissen generieren zu können, ohne dabei koloniale Machtstrukturen zu reproduzieren. Dass dies einfacher gesagt als getan ist, zeigt sich in der konkreten Umsetzung kooperativer Projekte, Lehrveranstaltungen und weiterer Wissensaustauschformaten, wenn diese etablierten Strukturen implizit in Erscheinung treten — und der Vermittler:in dabei auffällt, wie die eigene als progressiv wahrgenommene Weltanschauung wieder einmal in Frage gestellt wird.

Kontext

Die Schweiz: (k)eine Kolonialmacht?

„Die Schweiz war keine Kolonialmacht.“ So lautet ein vielfach wiederholtes Mantra, womit die Schweizer Regierung, sowie zahlreiche Politiker:innen und Museumsdirektor:innen rechtfertig(t)en, warum sie keine Handlungsgrundlagen hätten, um Wiedergutmachung zu leisten für das grosse Leid und Unrecht, welches von der imperialistischen und kolonialen Expansion der europäischen Staaten verursacht wurde. Es ist unbestritten, dass die Schweiz in ihrer Geschichte nie in einem direkten Herrschaftsverhältnis Macht über andere Regionen ausserhalb Europas ausgeübt hat. So kann dem Schweizer Staat keine Hauptrolle im Rahmen des Imperialismus zugeschrieben werden. Anders sieht es aus, wenn man die Rolle Schweizer Staatsbürger und Unternehmen in diesem Kontext berücksichtigt. Diese haben sich durch ihre wirtschaftlichen Tätigkeiten in den von den europäischen Kolonialmächten kontrollierten Gebieten überproportional bereichert.

Dies wurde bereits während der Blütezeit der kolonialen Expansion 1932 vom deutschen Soziologen Richard Fritz Behrendt festgestellt, als er in einer vertieften Analyse beschrieb, wie die Schweiz als „*lachende Dritte*“ und „*Trittbrettfahrerin*“ aus dem Handel mit Kolonialwaren sogar verhältnismässig mehr Profit schlagen konnte als die konkurrierenden Grossmächte. (Behrendt, nach Zangger 2011, S. 26; sowie nach Purtschert/Lüthi/Falk 2012, S. 16) So profitierten zahlreiche Schweizer Bankiers und Financiers erheblich von ihren Investitionen in den transatlantischen Sklavenhandel. Unter ihnen stechen auch prominente Namen hervor, wie der Neuenburger Bankier David de Pury. Aber auch die Kantone und Städte waren direkt in den Handel mit Sklaven involviert. Die Republik Bern war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Zeit lang Hauptaktionärin der britischen South Sea Company, welche für die Deportation und den Verkauf von insgesamt 64'000 Sklaven nach Amerika verantwortlich war. (Cooperaxion 2012) Auch die Stadt Zürich investierte zu jener Zeit in Aktien der South Sea Company. Gemäss dem im Jahre 2020 verfassten Bericht über die *Beteiligung der Stadt Zürich sowie der Zürcherinnen und Zürcher an Sklaverei und Sklavenhandel vom 17. bis ins 19. Jahrhundert* war die Stadt nachweisbar an der Versklavung von mindestens 36'494 Afrikaner:innen finanziell beteiligt. Die Zürcher Textilindustrie war sogar zirkulär in den transatlantischen Dreieckshandel eingebunden: sie verarbeitete Baumwolle aus amerikanischen Plantagen zu sogenannten Indiennes, welche über Frankreich nach Westafrika gebracht und dort gegen Sklaven eingetauscht wurden, die dann nach Amerika verschleppt wurden um dort

wiederum unter anderem in Zwangsarbeit Baumwolle für den Export nach Europa anzubauen. Die Familie Alfred Eschers, des ehemaligen Nationalratspräsidenten und Mitbegründers des Eidgenössischen Polytechnikum (heute ETH) sowie der Schweizerischen Kreditanstalt (heute Credit Suisse), war nachweislich in Sklaverei und Sklavenhandel involviert. Eschers Vater Heinrich und dessen Brüder Friedrich Ludwig und Ferdinand besaßen eine Kaffeeplantage auf Kuba, auf der über 80 versklavte Personen zu harter Arbeit gezwungen wurden, und waren zudem zeitweise bei verschiedenen am transatlantischen Handel beteiligten Gesellschaften und Banken angestellt. Alfred Escher selbst distanzierte sich jedoch immer deutlich davon, und war nie direkter Eigentümer von Sklaven. (Brennard/Schubert/Zürcher 2020) Die Historiker Thomas David, Bouda Etemad und Janick Schaufelbuehl konnten durch ihre Recherchen nachweisen, wie verschiedene Gesellschaften, an denen Schweizer Aktionäre beteiligt waren, insgesamt über 172'000 Afrikaner:innen in die Karibik und auf den amerikanischen Kontinent verschleppten. Auch beschreiben sie, wie der Schweizer Bundesrat sich für das Recht auf Sklavenhaltung von Schweizer Plantagenbesitzern in Brasilien einsetzte, und wie Schweizer Söldner und Offiziere in der blutigen Repression von Sklavenaufständen eine aktive Rolle hatten. (David/Etemad/Schaukelbuehl 2005)

Zahlreiche Schweizer:innen waren an der Extraktion von Kulturerbe aus den ehemaligen Kolonialgebieten und dessen Export nach Europa beteiligt. Die Sammler:innen taten dies gezielt als aktive Mitglieder von Forschungs Expeditionen, oder oft auch lediglich als Nebenergebnis ihrer beruflichen Tätigkeit — Missionar:innen, Söldner, Plantagenbesitzer, Kaufleute, Tourist:innen, Diplomaten, Politiker und viele andere Berufskategorien sind unter den zahlreichen Einlieferer:innen der Schweizer Museen vertreten. Zudem gab es viele Sammler:innen, die Kunstwerke und ethnografische Objekte auf dem Sekundärmarkt erwarben und diese zu einem späteren Zeitpunkt an die Museen weitergaben. (Kaufmann et al. 1979, S. 13) Hunderttausende aussereuropäische Kulturgüter, welche sich heute in Schweizer Museen und privaten Sammlungen befinden, und welche grösstenteils während der Kolonialzeit auf unterschiedlichsten Wegen in die Schweiz gelangt sind (vgl. Bachmann 2021; sowie Sarr/Savoy 2019, S. 68), sind somit ebenfalls Zeugen unserer kolonialen Vergangenheit.

Koloniale Sammlungen in der Schweiz

Die politische Struktur der Schweizer Eidgenossenschaft hatte direkte Auswirkungen darauf, dass die hiesigen Sammlungen aus kolonialen Kontexten im internationalen Vergleich einzigartig sind. Dies hat nicht nur damit zu tun, dass die Schweiz wie bereits erwähnt über keine eigenen Kolonialgebiete herrschte, sondern auch damit, dass sie als Bundesstaat auf einem föderalen System aufbaut, und somit im Unterschied zu den imperialistischen Grossmächten und europäischen Monarchien über keine königlichen (bzw. kaiserlichen, fürstlichen) Sammlungen und Kuriositätenkabinette verfügte. Vielmehr waren die ersten Sammlungen in diesem Sinne im 18. und 19. Jahrhundert entweder im Privatbesitz von Forscher:innen, Kunstsammler:innen und anderen Vertreter:innen der wohlhabenderen Gesellschaftsschichten oder im Besitz von religiösen und staatlichen Institutionen, wie Missionsgesellschaften und städtischen Bibliotheken. (Brizon 2019, S. 25) Somit gründen die später entstandenen ethnografischen Museen zu grossen Teilen auf sekundär erworbenen Sammlungen, die nicht durch Vertreter:innen des Museums selbst vor Ort erstanden worden waren. Sie basieren vielmehr auf bereits bestehenden Sammlungen und widerspiegeln somit den Fokus der jeweiligen Sammler:innen. Dies erklärt auch die zum Teil arbiträr erscheinenden Sammlungskonzepte, da diese nicht ausschliesslich auf einer im Voraus klar festgelegten Struktur aufgebaut wurden, sondern ein Abbild der individuellen Interessen der zahlreichen Einlieferer:innen der Sammlungsobjekte darstellen.

Die kolonialen Sammlungen sind insofern sehr heterogen und bilden ein breites Spektrum ab. Besonders gilt es zu beachten, dass es meistens keine *kolonialen Sammlungen* im engeren Sinne sind, sondern dass gewisse Sammlungen aussereuropäischer Objekte grösstenteils, aber nicht ausschliesslich, während der Kolonialzeit entstanden sind. Deshalb können die Sammlungen nur teilweise kolonialen Kontexten zugeordnet werden. Auch umfassen diese, je nach Museum bzw. individuellem Fokus der privaten Sammler:innen, unterschiedliche (mediale) Formate und Themenbereiche. Da sich die öffentlichen Debatten um das Kulturerbe kolonialer Herkunft meist hauptsächlich um die aussereuropäischen Kunstsammlungen, ethnografischen und archäologischen Objekte drehen, geht oft vergessen, dass es in der Schweiz auch zahlreiche fotografische, audiovisuelle, archivarisches und naturhistorische Sammlungen gibt, welche für die Herkunftsgemeinschaften von grosser Bedeutung sind.

Zur genauen Anzahl der Sammlungsobjekte aus kolonialen Kontexten können zu diesem Zeitpunkt (noch) keine genaueren Angaben gemacht werden. Es ist davon auszugehen, dass es sich mindestens um mehrere

Hunderttausend Objekte handelt. Bereits beim Verfassen der Übersichtsinventare über die Völkerkundlichen Sammlungen in der Schweiz in den 70er Jahren wurde ersichtlich, dass schon „nur“ eine präzise Zählung der Objekte unglaublich schwer zu bewältigen ist. So erzählte Ernst Kläy, der damalige Leiter der Abteilung für Völkerkunde des Bernischen Historischen Museums, am ICOM-Symposium in Lindau 1979 davon:

Obschon die Schweiz nie Kolonien besass, befindet sich ein äusserst reichhaltiges ethnographisches Material in öffentlichen und privaten Sammlungen über das ganze Land verstreut. Wie reichhaltig und wie weitverstreut diese grossen und kleinen bis kleinsten völkerkundlichen Kollektionen in der Schweiz wirklich sind, stellte sich erst im Verlauf der vereinheitlichten Inventarisierung heraus, zum Erstaunen auch der bestinformierten Mitarbeiter. Angesichts der Materialfülle wird eine vollständige Erfassung, auch in der vorliegenden grob schematischen Form, wohl noch für längere Zeit ein Wunschtraum bleiben müssen. (Kläy 1981, S. 231-232; vgl. ebenfalls Savoy 2021, S. 149-150)

Die Schwierigkeiten einer solchen Zählung begründen einerseits auf einer mangelhaften Datenlage aufgrund fehlender Informationen und Wissenslücken sowie auf einer erschwerten Zugänglichkeit zu diesen Daten. Umstritten ist auch die Definition kolonialer Kontexte. Jedenfalls handelt es sich um eine schier unvorstellbare Anzahl von Objekten, vor allem wenn diese mit den Beständen des noch vorhandenen Kulturerbes in ehemaligen Kolonialgebieten verglichen wird. So befindet sich der allergrösste Teil des Kulturerbes von Subsahara-Afrika ausserhalb des Kontinentes. Wenn man die Sammlungsbestände der Schweizer Museen mit jenen der Nationalmuseen afrikanischer Staaten vergleicht, welche in den meisten Fällen lediglich wenige Tausend Sammlungsobjekte geringeren Wertes und Bedeutung besitzen, kann man sich ein gutes Bild dieses Ungleichgewichts in der Verteilung des Kulturerbes machen. (vgl. Sarr/Savoy 2019, S. 16, 37, 205)

Angesichts dieser Tatsachen ist es leicht nachvollziehbar, dass Vertreter:innen der Herkunftsstaaten und -gemeinschaften dieser Objekte seit geraumer Zeit deren Rückgabe fordern. In den letzten Jahren, insbesondere seit Emmanuel Macrons Ankündigung in seiner Rede in Ouagadougou 2017, in welcher er dafür plädierte, dass möglichst schnell eine Grundlage für solche Restitutionsen gestaltet werden sollte, ist wieder vermehrt Bewegung in dieses Anliegen gekommen. Besonders

im deutschsprachigen Raum setzten sich viele Museen proaktiv für die Vorbereitung zukünftiger Restitutionsprozesse ein. Auch in der Schweiz haben in den letzten Jahrzehnten bereits verschiedene Restitutions von Kulturgütern an deren Herkunftsstaaten stattgefunden.

Definition kolonialer Kontexte

In der Debatte um die Restitution von Kulturgütern aus kolonialen Kontexten ist deren Definition von grundlegender Bedeutung. Denn obwohl der Kolonialismus grundsätzlich als Unrechtskontext anerkannt wird, gibt es selbst unter Expert:innen grosse Meinungsverschiedenheiten über dessen zeitliche, geografische und juristische Eingrenzung. Der Kolonialismus war ein globales Phänomen und hat sich im Laufe der Zeit in verschiedensten Formen manifestiert, je nach geografischer Lage und den jeweiligen politischen, militärischen und wirtschaftlichen Interessen der Kolonialmächte. Da diese Recherche den aussereuropäischen Sammlungen Schweizer Museen gewidmet ist, bezieht sich die folgende Definition hauptsächlich auf die Kolonialherrschaft der europäischen Nationen.

Der Begriff Kolonialismus bezieht sich auf Herrschaftsverhältnisse, die auf einem grossen Machtungleichgewicht zwischen den kolonisierten Gesellschaften und den Kolonialmächten beruhen. Die europäischen Kolonialherren rechtfertigten die Ausbeutung und Unterdrückung anderer Völker mit rassistischen Ideologien, in welchen die Europäer der übrigen Weltbevölkerung überlegen waren, und welche sie auf moralischer Ebene dazu verpflichteten, den Rest der Welt zu „zivilisieren“.

Die militärische und finanzielle Überlegenheit der Europäer ermöglichte es ihnen, sich durch die Ausbeutung wertvoller natürlicher Ressourcen, billiger Arbeitskräfte und Sklaverei, sowie internationalen Handel grosse Reichtümer anzueignen. Diese Machtstrukturen haben auch nach der Unabhängigkeit der kolonisierten Gebiete langfristige Nachwirkungen, womit eine klare zeitliche Eingrenzung der Kolonialzeit faktisch verunmöglicht wird. Gerade am Beispiel verschiedener lateinamerikanischer Staaten, die bereits im frühen 19. Jahrhundert ihre Unabhängigkeit erlangt haben, kann man deutlich sehen wie imperialistische Machtstrukturen teilweise noch bis heute erhalten bleiben, und wie die Nachfahren der ehemaligen Kolonialherren noch immer die politische, wirtschaftliche und kulturelle Elite dieser Länder prägen. Auch in den USA, in Kanada und in Australien werden die Mitglieder der indigenen Bevölkerung noch heute auf sozialer und politischer Ebene marginalisiert.

Die Vorherrschaft der europäischen Kolonialmächte über die unterdrückten Gebiete und Völker stellt *per se* einen klaren Unrechtskontext dar. Daraus lässt sich eigentlich nicht automatisch ableiten, dass generell alle Sammlungsobjekte kolonialer Herkunft unter Generalverdacht gestellt werden sollten. Denn deren Geschichten sind so einzigartig wie die Objekte selbst, und viele davon haben unter fairen Bedingungen ihre Besitzer gewechselt. Dennoch besteht hier faktisch eine

Umkehr der Beweislast: Gemäss einer Einschätzung des Historikers Jürgen Zimmerer stehen Objekte aus kolonialen Kontexten grundsätzlich unter Verdacht eines unrechtmässigen Erwerbungsprozesses, solange die Rechtmässigkeit des Erwerbs nicht nachgewiesen werden kann. (Zimmerer nach Bachmann 2021)

So können Objektakquisitionen in kolonialen Kontexten nicht pauschal aufgrund geografischer und chronologischer Kriterien als rechtmässig oder unrechtmässig eingeordnet werden, sondern müssen zwingend im Einzelfall analysiert werden (vgl. Deutscher Museumsbund 2021, S. 23-27). Grundsätzlich müssen in diesem Zusammenhang alle Sammlungsobjekte aus ehemaligen Kolonialgebieten auf eventuelle Unrechtsverhältnisse in deren Erwerbungsprozess untersucht werden, unabhängig davon, ob das betreffende Herkunftsland zum Zeitpunkt der Akquisition bereits die staatliche Unabhängigkeit von den europäischen Kolonialmächten erhalten hatte.

Diese Komplexität stellt für die Museen eine riesige Herausforderung dar. Die Institutionen werden von den Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM dazu verpflichtet, „die vollständige Provenienz des betreffenden Objekts zu ermitteln und zwar von seiner Entdeckung oder Herstellung an“ (ICOM 2004, § 2.3), um so die Rechtmässigkeit des Erwerbs nachweisen zu können. Gleichzeitig sind die Museen bereits im Besitz tausender, teilweise sogar hunderttausender Objekte, deren Herkunft teilweise sehr spärlich dokumentiert ist. All diese Herkunftsgeschichten aufzuarbeiten erfordert einen enormen personellen, zeitlichen und finanziellen Aufwand, der für die damit beauftragten Provenienzforscher:innen nur schwer zu bewältigen ist. Dies ist keine Neuigkeit, sondern ist schon seit geraumer Zeit ein Hindernis für die fachgerechte Aufarbeitung und Dokumentierung der Museumsbestände. So steht in den *Hinweisen für den Benutzer* des Übersichtsinventars über die Völkerkundlichen Sammlungen in der Schweiz von 1979:

Daher seien alle, die in den Listen mehr suchen, als wir zum gegenwärtigen Zeitpunkt geben können, auf die beträchtlichen Schwierigkeiten verwiesen, mit denen in den Schweizer Museen generell zu kämpfen ist: Es mangelt an Platz, weniger für die Sachgerechte Aufbewahrung von Objekten als für deren gründliche Bearbeitung, und es mangelt an Personal, das sich auf die wissenschaftliche Bearbeitung zusammenhängender Sammlungskomplexe und der zugehörigen Dokumentationen konzentrieren könnte. (Kaufmann et al. 1979, S. 14)

Nun sind diese Unklarheiten der Definition kolonialer Kontexte gerade für eine statistische Analyse ein schier unüberwindbares Hindernis. Grundlegend muss geklärt werden, wie viele Objekte und Kulturgüter aus kolonialen Kontexten sich in der Schweiz befinden und bei wie vielen davon es sich um Raubkunst und Kriegsbeute, oder andere wichtige Objekte handelt, die an deren Herkunftsstaaten zurückgegeben werden sollten. Das ist nicht einfach zu bewerkstelligen, denn diese Frage lässt sich beim besten Willen lediglich mit groben Schätzungen beantworten und bedarf wiederum einer klaren und vor allem auch maschinenlesbaren Definition kolonialer Kontexte. Wie bereits erwähnt, macht es unter solch komplexen Bedingungen keinen Sinn, diese ausschliesslich nach geografischer Herkunft der Objekte und dem Zeitraum der kolonialen Besatzung durch europäische Staaten zu definieren. Denn selbst in Ländern, die nie vollständig eingenommen oder formell kolonisiert wurden, oder bereits vergleichsweise früh ihre Unabhängigkeit erlangt haben, wurde die systematische unrechtmässige Aneignungen von wichtigen Kulturgütern durch Europäer mehrfach nachgewiesen.

Der Begriff *koloniale Kontexte* spielt eine wichtige Rolle für eine gemeinsame Kategorisierung von Kulturgütertransfers, die auf unterschiedlichste Art und Weise mit der imperialistisch-kolonialen Expansion europäischer Länder zwischen dem 15. und 20. Jahrhundert in Zusammenhang stehen. Ebenfalls ist erwiesen, dass sich darunter eine nicht vernachlässigbare Anzahl von Fällen einordnen lässt, die mit unseren heutigen ethisch-moralischen Werten sowie aktuell gültigen rechtlichen Standards nicht vereinbar sind. Da jedoch entgegen weit verbreiteten Vorurteilen kein allgemein gültiger kausaler Zusammenhang zwischen kolonialen Provenienzen und unrechtmässigen Objektakquisitionen hergestellt werden kann, lässt sich daraus lediglich ableiten, dass die Herkunftsgeschichte von Sammlungsobjekten aus kolonialen Kontexten prioritär erforscht werden soll.

Eine Zählung der Sammlungsobjekte, die mit kolonialen Kontexten bzw. mit der imperialistischen europäischen Expansion in Verbindung stehen (und deren Provenienz somit vorrangig vertieft erforscht werden sollte, um eventuelle Unrechtmässigkeiten beim Erwerbungsprozess ausschliessen zu können), ist somit insofern dringend nötig, um den nötigen finanziellen, zeitlichen und personellen Aufwand für zukünftige Provenienzforschungsprojekte realistisch einschätzen zu können. Gleichzeitig entsteht diese Zählung im vollen Bewusstsein, dass sie eine Grundlagenarbeit für weitere Forschungsprojekte bildet, und auf sich selbst gestellt noch nicht besonders aussagekräftig ist. Ohne detailliertere Metadaten zu den Provenienzen der Sammlungsobjekte sind es schlussendlich nur Zahlen, die von sich aus noch keine Geschichten zu erzählen vermögen. Daher ist es umso wichtiger, dass diese Daten

zunehmend in den Online-Inventaren der Museen für die breite Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden. So erhalten insbesondere Forscher:innen aus der ganzen Welt, die keine Möglichkeit haben in die Schweiz zu reisen, Zugang zu diesen Informationen, womit eine wertvolle Grundlage für internationalen Austausch und Kooperationsprojekte geschaffen wird.

Oberste Priorität bei der Veröffentlichung von (Meta-) Daten gilt für jene Objekte aussereuropäischer Herkunft, die nach der Ratifizierung des UNESCO-Übereinkommens über Massnahmen zum Verbot und zur Verhütung der rechtswidrigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut von 1970 durch das Schweizer Parlament 2003 und Inkrafttreten des neuen Kulturgütertransfersgesetzes (KGTG) am 1. Juni 2005 in die Schweiz gebracht wurden. Denn diese Objekte und deren Herkunftsgeschichte wurden in den allermeisten Fällen bereits ausführlich digital dokumentiert und die nötigen rechtlichen und ethischen Abklärungen wurden schon während des Erwerbungsprozesses (Akzession) getroffen. Somit sind der Veröffentlichung dieser neuesten Einträge in die Sammlungsinventare keine, oder nur geringe Hürden gesetzt, die in den meisten Fällen mit Urheberrechten oder den Persönlichkeitsrechten der Einlieferer:innen zu tun haben (Anonymität).

Doch auch für alle älteren Objekte gilt es, Schritt für Schritt deren Herkunftsgeschichten aufzuarbeiten und im Falle deutlich nachweisbarer Unrechtmässigkeiten im Erwerbungsprozess entsprechend ethisch-moralischer Prinzipien zu reagieren, selbst wenn auf juristischer Ebene (noch) keine verbindlichen Grundlagen dafür existieren. Dabei können sich die Museen an den Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM, den Washingtoner Prinzipien von 1998 sowie zahlreichen weiteren internationalen Übereinkommen orientieren. Besonders die Richtlinien der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nazis konfisziert wurden haben erfolgreich gezeigt, wie selbst juristisch unverbindliche Richtlinien bedeutsame Auswirkungen haben können und nach über einem halben Jahrhundert zu grossflächigen Wiedergutmachungen historischer Ungerechtigkeiten geführt haben. Im folgenden Kapitel werden einige der wichtigsten rechtlichen und ethischen Grundlagen beschrieben.

Grundsätzlich gilt es vor allem anzuerkennen, dass sich unsere ethisch-moralischen Prinzipien im Laufe der Zeit verändert haben und beim Umgang mit Sammlungsobjekten aus kolonialen Kontexten und Restitutionsfragen früher juristisch legitime Aneignungspraktiken heute nicht mehr vertretbar sind. So beziehen Felwine Sarr und Bénédicte Savoy in ihrem Bericht über die Restitution afrikanischer Kulturgüter eine klare Position zum Umgang mit Kriegsbeute:

Wir empfehlen eine positive Aufnahme der Restitutionsforderungen bezüglich der Objekte, die in [...] militärischen Kontexten in Besitz [französischer bzw. europäischer Institutionen] gebracht wurden, und zwar ungeachtet des besonderen rechtlichen Status der Militärtrophäen aus der Zeit vor der Kodifizierung des Kriegsrechts durch das erste Haager Abkommen von 1899. (Sarr/Savoy 2019, S. 111)

Rechtliche und ethische Grundlagen

Zahlreiche internationale Übereinkommen definieren Richtlinien zum Umgang mit Kulturerbe, insbesondere zum Schutz der Kulturgüter in Kriegs- und Friedenszeiten, deren Aufbewahrung, Vermittlung und Zugänglichkeit für die Öffentlichkeit, sowie der Bekämpfung von illegalem Kulturgütertransfer.

1899 / 1907 — Abkommen betreffend die Gesetze und Gebräuche des Landkriegs

Das Abkommen betreffend die Gesetze und Gebräuche des Landkriegs, auch bekannt als Haager Landkriegsordnung (SR 0.515.112 1907), ist das erste wichtige, rechtlich verbindliche internationale Abkommen, welches sich unter anderem für den Schutz von Kulturgütern während Kriegshandlungen einsetzt. Es ist das vierte der insgesamt dreizehn sogenannten Haager Abkommen, welche 1899 und 1907 im Rahmen der Haager Friedenskonferenzen vereinbart wurden. Diese sind noch bis heute ein bedeutender und weltweit weitgehend anerkannter Teil des internationalen Völkerrechts. Bis zu jenem Zeitpunkt wurden Plünderungen und somit auch die Aneignung von kulturellen Wertgegenständen als Kriegsbeute durch die siegreichen Konfliktparteien allgemein als legitim anerkannt. Mit der Haager Landkriegsordnung wurden somit erste Grundlagen geschaffen, um den Schutz des Kulturerbes auf internationaler Ebene zu gewährleisten. (vgl. Müller 2003)

1954 / 1999 — Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten

Die Haager Konvention von 1954 (SR 0.520.3 1954) bestimmt zum ersten Mal eine ausführliche Definition des Begriffes *Kulturgut*. Sie ist bis heute das wichtigste völkerrechtliche Abkommen zum Schutz von Kulturgütern in Kriegszeiten. Zudem definiert sie das international anerkannte Emblem zur Kennzeichnung von geschützten Kulturgütern, der blau-weiße Kulturgüterschild. Besonders sticht heraus, dass Kulturgüter „ohne Rücksicht auf Herkunft oder Eigentumsverhältnisse“ (Art. 1) als solche definiert und schützenswert sind, „dass die Erhaltung des kulturellen Erbes für alle Völker der Welt von grosser Bedeutung ist, und dass es wesentlich ist, dieses Erbe unter internationalen Schutz zu stellen“, und „dass jede Schädigung von Kulturgut, gleichgültig welchem Volke es gehört, eine Schädigung des kulturellen Erbes der ganzen Menschheit bedeutet, weil jedes Volk seinen Beitrag zur Kultur der Welt leistet“. Insofern anerkennen die UNESCO und die Vertragsparteien die universelle Bedeutung und unverhandelbare Schutzwürdigkeit aller Kulturgüter der gesamten Menschheit, unabhängig aller anderen Faktoren.

1970 — UNESCO-Übereinkommen über Massnahmen
zum Verbot und zur Verhütung der rechtswidrigen
Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut

Das UNESCO-Übereinkommen von 1970 (SR 0.444.1 1970) ist das wichtigste internationale Regelwerk zur Verhinderung unrechtmässiger Kulturgütertransfers in Friedenszeiten. Es enthält zudem die heute international am breitesten anerkannte Definition des Begriffs *Kulturgut*, welche die Definition der Haager Konvention von 1954 mit zusätzlichen Details ergänzt. Ob diese Definition nach nun einem halben Jahrhundert noch immer aktuell ist, steht natürlich zur Debatte. Besonders wichtig ist, dass die Vertragsstaaten Kulturgüter als Teil des kulturellen Erbes eines Staates anerkennen, wenn dieses Kulturgut unter Mitwirkung von Angehörigen des betreffenden Staates oder auf dessen Hoheitsgebiet entstanden ist, unabhängig davon, wo es sich aktuell befindet. Die Vertragsstaaten verpflichten sich zudem, ein nationales Verzeichnis bzw. Inventar des „des bedeutenden öffentlichen und privaten Kulturgutes“ zu erstellen und zu führen. Gleichzeitig bietet das Übereinkommen eine erste internationale gesetzliche Grundlage für die Rückführung (Restitution) von gestohlenen Kulturgütern. Dies bezieht sich jedoch ausschliesslich auf Kulturgüter, welche nach Inkrafttreten des Abkommens (1972) gestohlen und ausser Land gebracht wurden, und kann nicht rückwirkend angewendet werden.

Das Übereinkommen ist 1972 in Kraft getreten. Es wurde von der Schweiz jedoch erst 2003 ratifiziert. Die meisten ehemaligen europäischen Kolonialmächte haben sich ebenfalls einige Jahrzehnte Zeit gelassen, um das Übereinkommen zu ratifizieren bzw. ihm beizutreten. So werden die darin enthaltenen vertraglichen Verpflichtungen erst seit verhältnismässig kurzer Zeit rechtlich verbindlich umgesetzt. Zudem ist das Verzeichnis der schützenswerten Kulturgüter nationaler Bedeutung mit Sicht auf die musealen Sammlungsobjekte bei weitem noch nicht ausreichend vervollständigt und für die breite Öffentlichkeit zugänglich. Das Schweizer Kulturgüterschutzinventar (KGS-Inventar) listet lediglich die Sammlungen in Museen, Archiven und Bibliotheken auf, bietet jedoch keine Übersicht über die einzelnen Objekte, welche Teil dieser Sammlungen sind.

1986 / 2001 / 2004 — Ethische Richtlinien für Museen
von ICOM

Der Internationale Museumsverband ICOM hat 1986 einen Kodex ethischer Richtlinien veröffentlicht (ICOM 2004), zu dessen Umsetzung alle beteiligten Museen bindend verpflichtet sind. Die Richtlinien basieren auf den *Ethics of Acquisition* von 1970 und wurden 2001 und 2004 revidiert. Eine erneute Revision wird aktuell von ICOMs Ethik-Komitee ETHCOM im Zeitraum 2021-2022 durchgeführt. Die Ethischen

Richtlinien verpflichten die Museen unter anderem zu einer sorgfältigen Dokumentation der Provenienz ihrer Sammlungsobjekte sowie zur Transparenz und Zugänglichkeit der Informationen über die Sammlungen, und beinhalten zahlreiche Vorgaben zum Umgang mit sensiblen Objekten und zur Restitution von Kulturgütern. Alle Mitglieder von ICOM sowie der nationalen Museumsverbände verpflichten sich dazu, die Ethischen Richtlinien verbindlich einzuhalten. Bei einem Verstoß gegen diese Richtlinien können die betroffenen Institutionen und Einzelmitglieder entsprechend sanktioniert werden. So droht diesen sowohl der Ausschluss aus dem Internationalen Museumsverband ICOM (ICOM 2017, § 2.5) als auch aus dem Verband der Museen der Schweiz VMS (Verband der Museen der Schweiz VMS 2010, § II Art. 5). Es ist anzumerken, dass nicht abschliessend festgestellt werden konnte, ob eine solche Sanktion bis heute jemals vorgenommen wurde. Dem Autor sind keine Fälle vollzogener Ausschlussverfahren aufgrund eines Verstoßes gegen die Ethischen Richtlinien von ICOM bekannt.

Herausforderungen bei der Veröffentlichung von Daten sensibler Objekte

Der Umgang mit kolonialen Kulturgütern aus einer postkolonialen Perspektive gründet auf einer Dezentralisierung und Vernetzung der Wissensproduktion. Um den bestehenden hegemonialen epistemischen Strukturen entgegenzuwirken, gilt es, zahlreiche unterschiedliche Sichtweisen zusammenzubringen und durch diesen Austausch neues Wissen zu generieren. Gerade bei internationalen Kooperationen ist es wichtig, die strukturellen, zum Teil unterschwelligen Machtverhältnisse nicht zu trivialisieren, sondern respektvoll damit umzugehen — im Bewusstsein, dass eine Kooperation *auf Augenhöhe* in diesem Kontext trotz aller Bemühungen faktisch nicht möglich ist. So ist eine Zusammenarbeit mit Peers aus ehemals kolonisierten Ländern, also beispielsweise zwischen europäischen und nicht-europäischen Forscher:innen, oder zwischen hiesigen Kurator:innen und Kurator:innen aus den Herkunftsstaaten der Objekte, meistens die beste (oder einfachste) Lösung für einen ebenbürtigen Austausch. Nichtsdestotrotz soll immer in Erinnerung behalten bleiben, wer aus welcher Haltung und im Namen welcher Institution spricht, beziehungsweise wer als *Gatekeeper* Zugang zu welchem Wissen hat und somit anderen Personen Zugang zu diesem Wissen gewähren kann. In dieser Hinsicht schwieriger, aber genauso wichtig ist der Austausch mit anderen Stakeholdern, mit Politiker:innen, spirituellen Leadern und im breiteren Sinne Vertreter:innen der Herkunftsgemeinschaften der Objekte. Es ist für europäische Forscher:innen wichtig, sich bestehenden hierarchischen und sozialen Strukturen unterzuordnen und diese zu respektieren. Genauso sollte insbesondere bei einer Zusammenarbeit mit Personen, die in einer Rolle als Trägerinnen traditionellen Wissens über die Sammlungsobjekte in solche Projekte involviert sind, eine respektvolle Beziehung aufgebaut werden, um nicht unbeabsichtigt koloniale Strukturen zu reproduzieren. Auch gilt es, Spannungen auszuhalten, die durch die Unvereinbarkeit von ethischen, politischen und ideologischen Haltungen verursacht werden, und stattdessen aus diesen wertvollen Erfahrungen Neues zu lernen. Kooperative Provenienzforschungsprojekte mit Vertreter:innen der Herkunftsstaaten und -gemeinschaften der Objekte erfordern zudem eine besonders respektvolle und sensible Vorgehensweise, da dabei auch die emotionale Ebene zu berücksichtigen ist. So erzählt Richard Tsogang Fossi (im Gespräch mit Larissa Förster und Lars Müller):

Gemeinsame Provenienzforschungsprojekte müssen auch den Emotionen der Beteiligten Platz einräumen. Für die deutschen Kolleg:innen handelt es

sich oft „nur“ um Objekte, während dieselben Objekte bei Kolleg:innen aus den ehemals kolonisierten Ländern Erinnerungen an eine tragische Vergangenheit wachrufen, weshalb auch manchmal Tränen fließen beim Umgang mit den Objekten. Der Grund ist eine Art ererbtes und letztlich erfolglos unterdrücktes Trauma, das in der Konfrontation mit den Objekten wieder hochkommt. Aus Angst, ein Objekt — beispielsweise durch eine Restitution — zu verlieren, wird auf der deutschen Seite oft übersehen, dass hinter den Objekten eine Person steht, die beraubt oder sogar getötet wurde, oder eine Gesellschaft, die gewaltsam entwurzelt wurde. (Förster/Müller 2020, S. 40)

In vielen Fällen wird, aufgrund der bereits erwähnten komplexen Voraussetzungen, seitens der europäischen Museen eine Partnerschaft mit lokalen Institutionen in den Herkunftsgebieten der erforschten Sammlungsobjekte bevorzugt. Dabei sollte nicht vergessen werden, dass viele dieser Museen von den ehemaligen Kolonialverwaltungen gegründet wurden, und somit ebenfalls oft eine von Gewalt geprägte Geschichte haben. Sie beherbergen Objekte, die von den ehemaligen Kolonialmächten gesammelt wurden — darunter auch Raubgüter aus anderen Regionen — und waren als koloniale Institutionen an menschenrechtsverletzenden Aktivitäten beteiligt und manchmal sogar Auftraggeber von Raubzügen und Plünderungen. Seit den Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonialstaaten haben sich diese Institutionen jedoch stark aus ihrer alten Rolle emanzipiert und weiterentwickelt. Nelson Adebo Abiti und Thomas Laely beschreiben diese Vielschichtigkeit in ihrer Analyse über das Potenzial und die Möglichkeiten, welche solche internationalen Museumskooperationen bieten. So ist die Debatte um Sammlungen aus kolonialen Kontexten nicht nur auf Museen im Globalen Norden zu beziehen, sondern auch auf Museen in den ehemaligen Kolonien. Die digitale Zugänglichkeit spielt dabei eine zentrale Rolle:

First, there is the continuation of the status quo – collections and objects remain largely in storage, only 2% - 5% can be seen and are accessible in exhibitions. Moreover, access to the storage facilities and archives is, as a rule, still severely restricted: Certainly physically, but very much online as well, since a large part of the collections has not (yet) been digitized. At this point, we have to be aware that the original

owners or originators of the collections usually cannot trace where the objects are located. Indigenous people's attempts to enquire are often bureaucratised through formal proceedings that are far beyond the level of possible engagement of the rural population. (Abiti Adebo/Laely 2021)

Der Zugang zu Informationen über die Sammlungsobjekte ist gerade auch in der Debatte um Restititionen von Kulturgütern ein zentrales Thema. Dabei gilt zu beachten, dass die Institutionen nicht über die verschiedenen Stakeholder hinweg solche Entscheidungen zur Veröffentlichung von Daten treffen sollten, gerade wenn es um sensible Objekte geht. Gleichzeitig sind zahlreiche Expert:innen der Meinung, dass möglichst viele Informationen relativ ungefiltert veröffentlicht werden sollen, um eine Gesprächsgrundlage zu ermöglichen.

The discussions about whether, to whom and when under which circumstances a return, or rather indeed: an unequivocal restitution is appropriate or not, have recently experienced differentiations. This applies already to the preconditions of most restitutions, namely the opening and making accessible of the inventories. While some think that in principle everything should be put online, another opinion maintains that whenever possible, the creators or original holders should have their say beforehand, especially in the case of 'sensitive' objects such as those containing human remains, of a sacred nature, or photographs of contexts of violence. (Abiti Adebo/Laely 2021)

Gerade dieser letzte Gedanke — dass Informationen über gewisse Sammlungsobjekte aus Respekt vor den Gefühlen damit verbundener Personen und Gemeinschaften nicht veröffentlicht werden können — bietet einen guten Ansatzpunkt für die Erörterung potenziell zu restituierender Objekte: Denn wenn ein Objekt nicht ausgestellt werden kann und nicht einmal Informationen über dessen Existenz öffentlich kommuniziert werden sollten, ist dringend zu hinterfragen, ob ein solches Objekt überhaupt im Besitz der aufbewahrenden Institution sein sollte. Ein Museum verstößt dabei gegen die eigene Definition, gegen ihren inhärenten Auftrag zur Bildung und Vermittlung über die aufbewahrten Sammlungsobjekte. Vielmehr gilt es in solchen Fällen herauszufinden, wie und wo das betreffende Objekt besser aufgehoben wäre, um gesehen und verwendet zu werden — und somit seiner Rolle als Kulturgut gerecht werden zu können.

Digitale Restitution von Kulturgütern

Am 7. Juni 1978 wandte sich der Generaldirektor der UNESCO Amadou Mahtar M'Bow in einem dringlichen Appell an die Weltgemeinschaft, in welchem er die Rückgabe des Kulturerbes an jene Staaten und Gemeinschaften forderte, welche diese Kulturgüter erschaffen haben.

One of the most noble incarnations of a people's genius is its cultural heritage, built up over the centuries by the work of its architects, sculptors, painters, engravers, goldsmiths and all the creators of forms, who have contrived to give tangible expression to the many-sided beauty and uniqueness of that genius. The vicissitudes of history have nevertheless robbed many peoples of a priceless portion of this inheritance in which their enduring identity finds its embodiment. [...] The peoples who were victims of this plunder, sometimes for hundreds of years, have not only been despoiled of irreplaceable masterpieces but also robbed of a memory which would doubtless have helped them to greater self-knowledge and would certainly have enabled others to understand them better. [...] The men and women of these countries have the right to recover these cultural assets which are part of their being. [...] These men and women who have been deprived of their cultural heritage therefore ask for the return of at least the art treasures which best represent their culture, which they feel are the most vital and whose absence causes them the greatest anguish. [...] (M'Bow 1979)

Damit unterstrich er den unermesslichen Wert des Kulturerbes für die gesamte Weltbevölkerung und bat die Staaten und Institutionen darum, einen Teil der bewahrten Sammlungsobjekte an deren Herkunftssaaten zu restituieren. Bereits damals war klar, dass sich dabei nicht um eine umfassende Rückgabe aller betreffenden Kulturgüter handeln sollte, sondern um einzelne ausgewählte Werke, die von besonderer kultureller, spiritueller und identitätsstiftender Bedeutung sind.

Abgesehen von den hitzigen Debatten um die Rechtmässigkeit dieser Forderungen und den abwehrenden Reaktionen der europäischen Museen, welche zum Teil noch heute eine grosse Hürde für solche Restitutionsprozesse darstellen, ist selbst bei einem positiven Entscheid zuhanden einer Rückgabe von Sammlungsobjekten

erst ein erster Meilenstein erreicht. Genau wie bei allen anderen Kooperationsprojekten eröffnet sich die Frage, wer die geeignetsten Partner:innen in diesem Prozess sein sollten, beziehungsweise an wen die Objekte zurückgegeben werden könnten. Idealerweise sind dies die Erschaffer der Objekte, die ehemaligen Eigentümer:innen oder deren Erben. Doch bei Objekten aus kolonialen Kontexten sind diese aufgrund der mangelhaften Dokumentation der Provenienz oft unbekannt, bereits verstorben oder nicht auffindbar. Unter Betrachtung der politischen und gesellschaftlichen Auswirkungen einer Restitution, besonders bei spirituell bedeutsamen Objekten (bzw. *Subjekten*, vgl. Sarr 2019), sind vertiefte Kenntnisse und eine gewisse Sensibilität erforderlich, um zu entscheiden, ob diese an den Staat, eine lokale Gemeinschaft oder an ein Museum restituiert werden sollten. (vgl. Abiti Adebo/Laely 2021)

Restitution ist nicht gleich Restitution. Es gibt zahlreiche Formen, in welcher ein solcher Prozess ablaufen kann, und jeder Fall ist in dieser Hinsicht einzigartig. Wenn über Rückgabe von Kulturgütern gesprochen wird, stellen sich die Meisten eine physische Restitution der Objekte vor: Das Museum entlässt das Objekt aus der eigenen Sammlung (Deakzession), überträgt die Eigentumsrechte an die:den neue:n Eigentümer:in und übergibt diesen das Objekt mitsamt der dazugehörigen Dokumentation.

Für die Rückführung von verstorbenen Menschen in deren Herkunftsstaaten wird der Begriff Repatriierung verwendet. Sollte dies nicht möglich sein, kann als alternative Methode eine ehrenvolle Bestattung in Betracht gezogen werden. Gemäss dem Ansatz, einen respektvollen Umgang mit den Verstorbenen zu ermöglichen, sollte die Bezeichnung *menschliche Überreste* vermieden werden. Denn dieser objektifizierende Begriff wurde lange verwendet, um diese Personen zu entmenslichen und sie als wissenschaftliche Sammlungsobjekte zu betrachten. Aus einer postkolonialen und rehumanisierenden Perspektive sollten sie deshalb schlicht und einfach *Menschen*, *Vorfahren* oder *Verstorbene* genannt werden. (vgl. GRASSI Museum 2019)

Es besteht auch die Möglichkeit, lediglich die Eigentumsrechte an einem Objekt abzutreten und dieses im Einverständnis mit den neuen Eigentümer:innen weiterhin in der Sammlung des Museums zu bewahren. In gewissen Fällen haben die rechtmässigen Erben auch kein Interesse, das Objekt zurückzuerhalten und überlassen es dem Museum gegen eine finanzielle Entschädigung.

Eine weit verbreitete, aber mittlerweile verpönte, weil nicht als *echte* Restitution angesehene Variante, besteht in der Rückgabe an ein Museum des Herkunftsstaates als Dauerleihgabe, wobei die leihgebende Institution die Eigentumsrechte beibehält. Ein solches Vorgehen kann

jedoch durchaus legitim sein, wenn es als vorbereitender Schritt eingesetzt wird, während gleichzeitig die juristischen und politischen Rahmenbedingungen einer definitiven Restitution ausgehandelt, und die teils langwierigen bürokratischen Prozesse durchlaufen werden.

Zum Teil genauso mit Schwierigkeiten behaftet kann eine Lösung nach dem sogenannten *Shared Heritage* bzw. *Shared Stewardship*-Prinzip sein, wo sich die beteiligten Institutionen die Verantwortung über das Objekt untereinander teilen. Zwar entstehen solche Ansätze aus der gut gemeinten Idee, durch die Ko-Kuration dieses Objekts langjährige Partnerschaften entstehen zu lassen und diese nachhaltig zu pflegen — bei der praktischen Umsetzung birgt eine solche Lösung jedoch erfahrungsgemäss grosses Potenzial für Missverständnisse und Interessenskonflikte. Aber es gibt dennoch viele Institutionen, die damit positive Erfahrungen gemacht haben, wie der Fall des Smithsonian Center for Folklife & Cultural Heritage zeigt. Dieses veröffentlichte zahlreiche Tonaufnahmen aus seinen Beständen. Als der Vizedirektor der Institution, Robert Leopold, mit den Nachfahren jener Personen, deren Stimmen in den Aufnahmen aufgezeichnet worden waren, darüber sprach, erzählten ihm diese, dass sich darin sensible Inhalte befanden, die eigentlich nicht öffentlich zugänglich sein sollten. Daraus entstand eine fortwährende Zusammenarbeit, und das Zentrum erarbeitete neue, fortschrittliche Richtlinien zu *Shared Stewardship of Collections*. (vgl. Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage 2019)

Since the advent of sound recording technology in the late nineteenth century, anthropologists, folklorists, and ethnomusicologists have steadily recorded music, spoken word, and traditional cultural expressions around the world. Today, sound recordings like these are available in the Ralph Rinzler Folklife Archives and similar ethnographic archives worldwide. These heritage recordings are valued for the unique contribution they can make to language revitalization and other cultural sustainability initiatives, but their public availability may occasionally cause concern. In June 2019, I spoke with several individuals in Southern California whose ancestors, the last speakers of their language, were recorded decades ago by a renowned Smithsonian linguist. They cherish their grandmothers' voices, but at the same time, they're dismayed that the recordings and accompanying fieldnotes disclose privileged cultural

and personal matters that community members would prefer to keep private. "Has anyone asked the Smithsonian to restrict them?" I asked. "We didn't know we could!" they replied. (Leopold 2019)

Digitale Technologien bieten zudem eine zusätzliche Grundlage für die Restitution von Kulturgütern. Es ist unbestritten, dass *physische* Objekte natürlich nicht *digital restituiert* werden können — somit führt es regelmässig wieder zu Kritik, wenn eine Institution Informationen über Sammlungsbestände an Vertreter:innen der Herkunftsstaaten übergibt und dies als *digitale Restitution* bezeichnet. Vielmehr stellt eine Veröffentlichung oder Übergabe von digitalen Daten einen ersten Schritt dar, der zu einer späteren physischen Rückgabe der Objekte führen kann. Das Potenzial digitaler Reproduktionsmethoden ist hingegen viel weniger umstritten, wenn es sich um klassisch reproduzierbare Medien und Dokumentationen handelt, wie Fotografien, Tonaufnahmen, Videos und Archivdokumente. In solchen Fällen sind computergestützte Methoden besonders geeignet, um hochqualitative Kopien dieser Dokumente zu erstellen, und diese über das Internet zugänglich zu machen. Gleichzeitig erlaubt es die immer höher werdende Qualität von Digitalisaten der Objekte wie hochauflösenden Fotografien und 3D-Scans, einerseits detailreiche Kopien anzufertigen, andererseits eine ausreichende Datenmenge für Forschungsprojekte bereitzustellen, womit die physische Verfügbarkeit des Originals vor Ort nicht mehr unbedingt eine zwingende Voraussetzung für dessen Nutzen für die Forschung darstellt. Somit können Originale restituiert, und im Einverständnis mit den Eigentümer:innen originalgetreue Kopien erschaffen werden, die weiterhin zu Ausstellungs-, Vermittlungs- und Forschungszwecken dienen können.

Trotz all dieser Vorteile und Möglichkeiten soll nicht vergessen werden, dass virtuelle Abbildungen ihrem materiellen Gegenstück nicht ebenbürtig sein können, und dass Daten schlussendlich keine realen Dinge, sondern nur eine mediale Darstellung der physischen Wirklichkeit sind. So ist die fortschreitende Digitalisierung zu unterstützen, soll aber auch nicht romantisiert und als Wundermittel zur Lösung aller Probleme angesehen werden.

[...] die vor allem im Globalen Norden verbreitete Idee einer mimetischen Rückführung digitaler Objekte [ist] keine Garantie für Wiederaneignung und tatsächliche Nutzung digitaler Sammlungsobjekte, geschweige denn für das weitere Zirkulieren oder digitale Teilen von Erinnerungen und Meinungen.

Dennoch bleiben digitale Sammlungen mit ihrer Zugänglichkeit über das Internet ein essentieller Bestandteil für das Potential der Wiederverwendung und können Auswirkungen individueller, außergewöhnlicher oder numerischer Art haben. (Müller 2021, S. 294)

Open Cultural Data und Kulturerbe aus kolonialen Kontexten

In den Museen Europas werden über fünf Millionen Objekte aufbewahrt, die von anderen Kontinenten stammen. (Rincon 2009, S. 13) Mehrere hunderttausende davon befinden sich in der Schweiz. Obwohl die europäischen Museen sich als universelle Institutionen verstehen, die ohne jegliche Diskriminierung für alle Menschen zugänglich sind, entspricht diese Zugänglichkeit nicht der Realität. Denn für Angehörige der Herkunftsgemeinschaften und Forscher:innen aus ärmeren Ländern ist es oft äusserst schwierig, wenn nicht unmöglich, nach Europa zu reisen; sei es aus finanziellen Gründen oder aufgrund der bürokratischen Hürden, ein Visum für den Schengenraum zu erhalten. (Sarr/Savoy 2019, S. 18)

Dies ist nur einer vieler Gründe, die für eine grossflächige digitale Veröffentlichung der Sammlungsinventare sprechen. Dennoch sind viele Museen heute noch weit davon entfernt, ein solches Vorhaben umzusetzen. Dies hat einerseits mit Mangel an finanziellen und personellen Ressourcen zu tun. Andererseits wurden solche Entwicklungen bekanntlich systematisch untergraben durch bewusstes Hinauszögern seitens der Institutionen aus Angst vor potenziellen Rückforderungsanfragen, welche durch eine transparente Veröffentlichung der Sammlungsinventare ins Rollen gebracht werden könnten, genauso wie die Restitutionsforderungen selbst ignoriert, verzögert und versandet wurden. (vgl. u.a. Désveaux 2006, S. 8-9; Albrecht/Landkammer/Schneider 2018, S. 3; Haffner 2020, S. 38; Savoy 2021, S. 54) Gilbert Lupfer, Vorstand des Deutschen Zentrum Kulturgutverluste, beschreibt wie das langsame Fortschreiten der digitalen Transformationsprozesse ein Hindernis für die Provenienzforschung ist:

Die Zukunft der Provenienzforschung liegt eindeutig im digitalen Bereich — und umgekehrt scheinen bisherige Versäumnisse vor allem aus dem Fehlen leistungsstarker Datenbanken oder mangelnder virtueller Vernetzung zu resultieren. (Lupfer 2020, S. 2)

Die musealen Sammlungen und die Informationen über die Sammlungsobjekte sollen gemäss den Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM (ICOM 2004) für alle interessierte Personen zugänglich sein (§ 1.4). Die Daten sollen nach professionellen Standards erfasst (§ 2.20) und der Zugriff auf diese ermöglicht werden (§ 3.2), insbesondere für Forscher:innen (§ 3.0) und Angehörige

der Herkunftsgemeinschaften (§ 6.1). Bei der Veröffentlichung muss jedoch darauf geachtet werden, dass keine sensiblen Informationen preisgegeben werden (§ 2.22). Verschiedene weitere internationale Organisationen wie die Vereinten Nationen (UN), die UNESCO und die Internationale Arbeitsorganisation IAO setzen sich für die Zugänglichkeit des Kulturerbes für Angehörige der Herkunftsgemeinschaften ein.

Im Gespräch mit Larissa Förster und Lars Müller beschreibt Drossilia Dikegue Igouwe die digitale Zugänglichkeit als eine der grössten zu überwindenden Herausforderungen für transnationale Kooperationsprojekte im Bereich der Provenienzforschung:

Die Inventarisierung, Bewertung, Einstufung und Beschreibung der in den deutschen Sammlungen befindlichen afrikanischen Objekte ist unvollständig und nicht allgemein zugänglich. Ausserdem haben viele afrikanische Forscher:innen den Eindruck, dass ihnen Objekte vorenthalten werden. Online zugängliche Sammlungsdokumentationen aller, auch der in den Depots gelagerten Objekte, sind die Lösung. (Förster/Müller 2020, S. 43)

Einiges radikaler kommt die Forderung nach einer schnellstmöglichen digitalen Veröffentlichung der Inventare daher, welche 2019 von zahlreichen namhaften Persönlichkeiten unterzeichnet wurde, darunter Achille Mbembe, Felwine Sarr, Bénédicte Savoy und Jürgen Zimmerer:

[...] Es ist ein Skandal, dass es trotz dieser nunmehr zwei Jahre anhaltenden Debatte noch immer keinen freien Zugang zu den Bestandslisten der öffentlichen Museen in Deutschland gibt. Wie genau sehen die afrikanischen Sammlungen in deutschen Museen aus? Aus welchen Regionen kommen die Objekte? Welche Arten von Objekten sind es? Wir wollen und müssen das wissen, wenn wir die Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit gemeinsam betreiben wollen. Wir brauchen unbeschränkten und unkontrollierten Zugang! Die Kenntnis der Bestände ist die Grundlage für jeden Dialog. Zudem muss aus Afrika heraus eine unabhängige Auseinandersetzung mit den Kulturgütern ermöglicht werden, ohne Abhängigkeit von deutschen Partnern. Die Objekte können dazu beitragen, Wissen und Erinnerung in

den postkolonialen Gesellschaften zu reaktivieren und neu zu erschließen – das gilt für Afrika wie natürlich auch für andere Regionen der Welt.

Sowohl die gemeinsame Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus als auch eine unabhängig von deutschen Institutionen erfolgende Neuerforschung der Vergangenheit kann nur stattfinden, wenn endlich öffentlich bekannt ist, welche Objekte und welche Informationen es zu diesen in den Museen gibt. Derzeit muss jedes einzelne künstlerische oder wissenschaftliche Projekt, jede internationale Delegation individuell die einzelnen Museen in Deutschland kontaktieren und den Zugang zu Informationen erbitten. Dies führt zu Doppelungen, Mehraufwand, Intransparenz, Abschreckung und nicht selten zum Scheitern.

Um Transparenz zu schaffen, sind keine langwierige Datenaufbereitung und abgeschlossene Digitalisierungsprojekte erforderlich, wie oft behauptet wird.

Die Arbeit an den Inventaren wird nie fertig sein, sie wird immer work in progress bleiben. Es gibt keinen Grund zu warten.

Deshalb fordern wir von den öffentlichen Museen bzw. ihren Trägern, den Kommunen, Bundesländern und dem Bund, die schnellstmögliche weltweite Verfügbarmachung der Bestandsverzeichnisse afrikanischer Objekte in den jeweiligen Sammlungen, unabhängig vom Grad der Vollständigkeit oder vermeintlichen Perfektion dieser Verzeichnisse. Einfache Scans und Listen reichen. Wir brauchen sie jetzt. Erst dann kann der Dialog beginnen. (Öffnet die Inventare! 2019)

Auch der Deutsche Kulturrat, der als Spitzenverband der Bundeskulturverbände einer der wichtigsten Akteure und Ansprechpartner in kulturpolitischen Angelegenheiten nicht nur in Deutschland, sondern auch auf Ebene der Europäischen Union ist, veröffentlichte 2019 eine Stellungnahme zum Umgang mit Sammlungsut aus kolonialen Kontexten. Darin sprach er sich unter anderem für eine umfassende Digitalisierung und Veröffentlichung der Sammlungsinventare aus:

Die Digitalisierung von Objekten, bei denen ein kolonialer Kontext zweifelsfrei festgestellt wurde, und ihre Zugänglichmachung in einem in öffentlicher Verantwortung stehenden Portal sind ein wichtiger Schritt zu mehr Transparenz. Neben den Objekten sollten auch wissenschaftliche Zeugnisse und Dokumentationen veröffentlicht werden, um die Kontexte aufzuzeigen. Dabei sollte sich auf ein nationales Portal konzentriert werden, damit Vertreterinnen und Vertreter der Herkunftsgesellschaften eine zentrale Anlaufstelle haben. (Deutscher Kulturrat 2019)

Um Sammlungsdaten auf globaler Ebene über das Internet zugänglich zu machen (*open access*), müssen diese zuerst digital inventarisiert werden. Dieser Prozess erfordert je nach Grösse der Sammlung erhebliche personelle, zeitliche und finanzielle Ressourcen. Eine grosse Herausforderung bei der Inventarisierung ist ausserdem die Maschinenlesbarkeit der Daten, da viele Angaben zwar für Menschen gut verständlich, aber ungenau formuliert sind (*fuzzy data*) und sich deshalb nicht für eine digitale Auswertung eignen. Die digitale Inventarisierung der ethnografischen Sammlungen ist in der Schweiz schon weit fortgeschritten, aber bezüglich Maschinenlesbarkeit steht noch viel Arbeit bevor. Lynn Rother beschreibt das Problem ungenauer Daten wie folgt:

So wie die Provenienzen im Moment vor allem in den Museumsdatenbanken erfasst sind, können sie nur unzureichend ausgewertet werden. Beispielsweise befinden sich alle Herkunftsangaben zu einem Kunstwerk häufig in einem Textfeld. Wenn unterschiedliche Typen von Daten, also Namen von Personen, Ortschaften, Zeitangaben und die Art des Eigentumswechsels in einem Feld erfasst sind, ist intelligentes Suchen nicht einmal innerhalb eines Museums möglich. Selbst einfache Fragen, etwa welche Kunstwerke in Paris im Jahr 1930 angekauft wurden, lassen sich nicht direkt beantworten — obwohl die Informationen eigentlich vorhanden sind. Ausserdem sind die Daten uneinheitlich. Der Computer weiss nicht, dass "München" und "Munich" denselben Ort bedeuten, ausser wir erklären es ihm. Nachhaltiger und auch unser Ziel ist es, derartige Daten direkt mit

sogenannten kontrollierten Vokabularen zu verlinken. Teils fehlt diesen Normdateien aber das provenienzspezifische Vokabular. Es wird in den nächsten Jahren also auch um die Entwicklung einer Terminologie gehen müssen. (Rother 2020, S. 54)

Die Online-Veröffentlichung der (Meta-)Daten, idealerweise unter einer Creative Commons Lizenz (*open data*), bietet eine wertvolle Grundlage für kooperative Forschung sowie die Möglichkeit für unabhängige externe Forschungsprojekte (*open science*). Auch hier gibt es jedoch verschiedene Aspekte zu beachten, denn nicht alle Daten können uneingeschränkt veröffentlicht werden. Besondere Vorsicht ist geboten, wenn es sich um sensible Objekte handelt. Weitere Hürden sind Urheberrechte und der Schutz von persönlichen Daten der Einlieferer:innen, ehemaligen Eigentümer:innen und Autor:innen, vor allem bei neueren Sammlungsobjekten.

Dorothee Haffner plädiert für eine vorsichtige, aber dennoch möglichst umfassende Veröffentlichung aller Provenienzangaben zu den musealen Sammlungsobjekten, ungeachtet des Forschungsstandes, anerkennt aber auch gewisse Schwierigkeiten einer solchen Vorgehensweise:

Sinnvoll wäre es, grundsätzlich in den Online-Sammlungen der Häuser die Angaben zur Provenienz wie auch zu den Lücken in den Objektdatensätzen zu nennen. Dabei geht es keinesfalls darum, wissenschaftliche Details aktueller Forschungen, Informationen zu Nachfahren beziehungsweise Erben oder gar zu laufenden Verhandlungen Publik zu machen. Diese Fakten müssen selbstverständlich sensibel behandelt werden. Viele bundesdeutsche Museen sind allerdings noch sehr zurückhaltend bei den Angaben zur Objektprovenienz. Das basiert einerseits auf rechtlichen Restriktionen, so beim Datenschutz und den allgemeinen Persönlichkeitsrechten (die Nennung von Personennamen nach 1945 ist juristisch nicht ohne Weiteres möglich), andererseits vermutlich auf einer gewissen Besorgnis vieler Museumsdirektoren. (Haffner 2020, S. 38)

Lupfer fasst weitere Hindernisse bei Digitalisierungsvorhaben folgendermassen zusammen:

Anschlussfähigkeit, Datenaustausch, Transparenz und Modularität müssen

selbstverständliche Maximen sein. So plausibel sich das in der Theorie anhört, so herausfordernd ist es in der Praxis, wo sich bisweilen die Daten aus verschiedenen Systemen eben nicht wie von selbst zusammenfügen, wo tatsächliche oder vermeintliche Anforderungen des Datenschutzes dem offenen Austausch Grenzen setzen, wo Institutionen im Zweifelsfall ihre (oftmals durchaus legitimen) Interessen über das Gebot der Transparenz stellen, wo Datenbankspezialistinnen und Provenienzforscher nicht dieselbe Sprache finden. (Lupfer 2020, S. 3)

Verschiedene Schweizer Museen mit aussereuropäischen Sammlungen haben mittlerweile einen grossen Teil ihrer Daten über die Objekte online veröffentlicht, wobei die Westschweizer Museen in Neuchâtel und Genf eine Vorreiterrolle spielten, und bereits in den frühen 2000er Jahren ihre Datenbanken über das Internet zugänglich gemacht haben. So hat das Musée d'ethnographie de Genève bereits über 95% der Datensätze über die Sammlungsobjekte online veröffentlicht — ohne Fotografien (35'928 Fotos online) und Audiovisuelle Sammlungen (118'033 Tonaufnahmen online), die ebenfalls grösstenteils auf der Website des MEG zugänglich, jedoch in der vorliegenden Arbeit nicht Teil der Datenauswertung sind. Die Online-Datenbank des Musée d'ethnographie de Neuchâtel umfasst aktuell 82% der Bestände. Das Museum Rietberg in Zürich hat bis heute 70% der Objekte über die Online-Sammlung zugänglich gemacht, sowie über 20'000 Fotografien (54%).

Internationale Expert:innen und Museumsverbände empfehlen die Einrichtung von zentralen Online-Sammlungsinventaren, um die Arbeit von Provenienzforscher:innen und generell die Zugänglichkeit von Sammlungen für interessierten Personen und Herkunftsgemeinschaften zu erleichtern. Ausserdem wird (insofern möglich) die Freigabe der Daten unter einer Creative Commons Lizenz empfohlen, um die umfassende Verwendbarkeit der Daten zu gewährleisten. (Sarr/Savoy 2019, S. 136) Eine Zentralisierung birgt natürlich Vor- und Nachteile: Für grosse Institutionen mit spezialisierten, zum Teil selbst entwickelten Datenbanksystemen ist ein erheblicher Aufwand mit der Umstellung auf ein neues System verbunden. Aber mit längerfristigem Zeithorizont überwiegen die Vorteile einer Vereinheitlichung. So werden Datenanalysen im Rahmen von Forschungsprojekten stark vereinfacht, wenn die Daten der unterschiedlichen Institutionen nicht jeweils aufeinander abgestimmt werden müssen, um ausgewertet werden zu können. Kleinere Institutionen, die sich noch am Anfang des Digitalisierungsprozesses befinden, können auf ein bereits bestehendes und

weitgehend erprobtes System zurückgreifen, und so finanzielle Risiken minimieren. Für Vertreter:innen der Herkunftsgemeinschaften, Forscher:innen, Studierende und weitere interessierte Personen ist eine erhöhte Nutzerfreundlichkeit und Zugänglichkeit geboten, wenn sie über eine einzelne Benutzeroberfläche auf die Inventare zahlreicher Sammlungen zugreifen können, anstatt mit verschiedenen Datenbanksystemen interagieren zu müssen. (vgl. Müller 2020, S. 52)

Bereits in den frühen 2000er Jahren schlug Emmanuel Désveaux, *directeur scientifique* des Musée du Quai Branly in Paris, die Erschaffung eines gemeinsamen digitalen Katalogs für aussereuropäische Sammlungen in Europas Museen namens TREEMUS (Tools for Researching European Ethnographical Museums) vor. Dieses Vorhaben wurde leider aufgrund mangelnder Finanzierung nie in der geplanten Form umgesetzt. Im Projektbeschrieb wird offensichtlich, wie die in den letzten Jahren neu entfachte Debatte um die Zugänglichkeit zu den Sammlungsinventaren sowie Restitution von Kulturgütern an die Herkunftsgemeinschaften bereits damals im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. So werden diese explizit als Zielgruppen einer solchen Online-Datenbank erwähnt.

The members of [the peoples or the ethnic groups from which the objects come] thirst for knowledge about their culture and its earlier states, for which the objects kept in our museums provide the most reliable testimony. Without going into the delicate question of demands for restitution, which can feature a mixture of historical considerations, political interests and legal complexities, it is clear that Western museums have a duty to offer this public absolute transparency. This necessity for transparency is part of the present-day, resolutely postcolonial context of intercultural dialogue. Online consultation makes it possible to respond to this demand, insofar as it can be done relatively easily. If such is not the case, these museums could be suspected of deliberately keeping people in the dark about their non-European collections. Such a suspicion would be extremely damaging to the image of Europeans throughout the world. This is therefore a most important political and moral issue. (Désveaux 2006, S. 8-9)

Das grösste aktuelle zentralisierende europäische Kulturdatenbank-Projekt ist Europeana (*europaena.eu*), eine Suchplattform mit bereits über 50 Millionen

Einträgen (Europeana, Stand Mai 2022). Auch in der Schweiz gibt es erste Angebote dieser Art: zum Beispiel die vom Verband der Museen der Schweiz VMS koordinierte Plattform Museums Online (*museums-online.ch*), sowie das Projekt Kulturerbe Informationsmanagement Schweiz KIM (*kimweb.ch*), welches über ein gemeinsames Portal den Zugang zu Daten von insgesamt 38 Museen (Stand Mai 2022) des Museumsnetzwerks Basel-land vereint. In diesem Kontext erwähnenswert ist auch die Provenienzforschungsdatenbank Proveana (*proveana.de*) des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste, welche Daten aus und für Provenienzforschungsprojekte deutscher Institutionen miteinander vereint.

Einige wichtige Aspekte sind zu beachten, um die Langlebigkeit und den Erfolg dieser Projekte zu gewährleisten. Für die möglichst effektive Nutzbarkeit, besonders in Ländern mit begrenztem Internetzugang, ist eine Smartphone-freundliche Benutzeroberfläche und eine möglichst sparsame Datenübertragung eine unabdingbare Voraussetzung. Zudem wird von Anfang an dringend empfohlen, die Datenstrukturen, -modelle und -sätze an international anerkannte Standards, Ontologien und Thesauri anzupassen. Wo immer möglich sollten die Daten mit verfügbaren Normdatensätzen verbunden werden, um die Interoperabilität zwischen den unterschiedlichen Systemen der einzelnen Institutionen gewährleisten zu können. Museen richten sich nach den von ICOM anerkannten Standards, welche vom Comité international pour la documentation CIDOC vorgegeben werden, wie LIDO und Object ID. (ICOM CIDOC 2022) Die deutsche Regierung und die Kontaktstelle für Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland CP3C setzen im Rahmen der *3-Wege-Strategie zur Erfassung und digitalen Veröffentlichung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland* ebenfalls auf diese Standards. (CP3C 2020) Zur Veröffentlichung von Bilddaten sind technische Lösungen zu bevorzugen, welche mit den Vorgaben des International Image Interoperability Framework IIIF kompatibel sind. Sabrina Werner beschreibt zusätzliche Voraussetzungen an Datenbanken, die für Forschungszwecke verwendet werden, gemäss folgenden Leitlinien:

1. *Vernetzung der historischen Dokumentation mit weiterführenden Quellen;*
2. *Verwendung von neutralen und erweiterbaren Datenmodellen;*
3. *Nachweisapparat, der die detaillierte Quellenreferenzierung der einzelnen Datenpunkte ermöglicht;*

4. Sichtbarkeit des aktuellen Status im Forschungsprozess, sowie konservative Erhaltung veränderter Daten;

5. Konsequente Referenzierung und Verknüpfung innerhalb der Datenbanken und gegen aussen durch Linked Data, sowie Erstellung von einzigartigen und persistenten digitalen Identifikatoren (URIs, PURLs);

6. Veröffentlichung von Digitalisaten wie Scans, Fotografien, 3D-Modellen und audiovisuellen Dokumenten. (Werner 2020, S. 29-31)

Für die bestmögliche Nutzbarkeit der Daten wird die Veröffentlichung als Linked Open Data (LOD) und die vollständige Freigabe der Nutzungsrechte für die Public Domain (CC0) empfohlen. Linked Data bietet eine wertvolle Grundlage für kooperative Forschungsprojekte, um Redundanzen zu vermeiden, Informationsaustausch zu vereinfachen, und den Zugang für weitere Interessierte Personen zu ermöglichen. Ringo Narewski beschreibt diese Prinzipien ausführlich in seinem Text über die Provenienzdatenbank Looted Cultural Assets (ohne Linked Data namentlich zu erwähnen):

Das Schlüsselwort hierfür ist Kooperative Provenienzforschung, was eine gemeinsame Erforschung von Provenienzen, also die Bildung eines Netzwerkes der damit befassten Forscherinnen und Forscher über Institutions- und Landesgrenzen hinweg und den offenen, transparenten, zeitnahen Austausch von Informationen meint, welche dann zu gemeinsamen Wissensständen zusammengefügt werden und so zum Beispiel Rückgaben von Raubgut und Beutegut gemeinsam und schneller möglich machen. (Narewski 2020, S. 8)

Auch unterstreicht er die Dringlichkeit einer Veröffentlichung roher und lückenhafter Daten, mit der Möglichkeit, diese dank offenen Lizenzen vervollständigen und bearbeiten zu können:

[...] alle veröffentlichten Daten [sind] dank einer Creative Commons Lizenz nachnutzbar. Zu Letzterem gehört auch die Veröffentlichung von noch unvollständigen, aber geprüften Informationen, weil sich so für Externe die Möglichkeit ergibt, Daten selbst zu ergänzen und hierüber in einen Dialog

mit den in der Kooperation organisierten Einrichtungen zu treten. (Narewski 2020, S. 10)

CIDOC, das international Komitee für Dokumentation von ICOM, verpflichtet die Museen, digitale Identifikatoren für jedes einzelne Objekt in deren Sammlungen bereitzustellen:

Museums are the sole authority with responsibility for establishing globally unique and persistent identities (URIs) for each of the objects in their collections;

Each museum should establish and publish on the internet such a unique and persistent identity — preferably as http URI (=URL) — for each of its objects;

This URL should resolve to a human-readable description of the object, which is sufficiently detailed to identify it unambiguously;

Ideally, this URL should additionally resolve to a comparable description in a machine-processible format, using best practice Linked Data principles; (ICOM CIDOC 2012)

Tim Berners-Lee hat eine fünfstufige Skala vorgeschlagen, um die Qualität, Nutzbarkeit und Zugänglichkeit von offenen Daten (*open data*) zu bewerten. Vor- und Nachteile, sowie das Kosten-Nutzen-Verhältnis für Datenpublikationen in verschiedenen Formaten, von einfachen PDF-Dateien (1 Stern) über CSV-Tabellen (3 Sterne) bis zu Linked Open Data (5 Sterne), werden detailliert auf der Webseite 5stardata.info beschrieben. (Kim/Hausenblas 2012)

Eine weitere zur Zeit noch grosse Hürde für die Zugänglichkeit seitens der Herkunftsgemeinschaften und internationaler Forscher:innen ist die Sprache — in der Schweiz sind die Informationen zu den Sammlungsobjekten mehrheitlich auf Deutsch und Französisch erfasst. Übersetzungen ins Englische und die Sprachen der Herkunftsgemeinschaften bilden eine essenzielle Grundlage, um Dialog und kooperative Forschung zu ermöglichen. (Deutscher Museumsbund 2021, S. 95, 129) Bereits 1979 kritisierte Christian Kaufmann, der damalige Präsident der Museumskommission der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft SEG/SSE, den Mangel an finanziellen Mitteln für die Übersetzung von Forschungsergebnissen in Englisch, Französisch und weitere Sprachen. Denn „auf die Dauer [ist es wohl] nicht zumutbar, völkerkundliche Dokumentationen in

einer Sprache abzufassen, die eine intensivierte Nutzung dieser Quellen gerade für die eigentlichen Urheber von vornherein stark erschwert, wenn nicht verunmöglicht“. (Kaufmann 1981) Dank der Unterstützung neuer digitalen Übersetzungstechnologien kann diese Aufgabe heute um ein Vielfaches effizienter und günstiger umgesetzt werden als in der Vergangenheit.

Datenvisualisierung
über aussereuropäische
Sammlungen in
Schweizer Museen

Ausgangslage

Wenn über Sammlungen von Kulturgütern aus kolonialen Kontexten gesprochen wird, kommt immer wieder ein und dieselbe Frage auf: Wie viele davon befinden sich im Besitz Schweizer Museen? Und bei wie vielen dieser Objekte handelt es sich um Raubkunst und Kriegsbeute, oder andere wichtige Objekte, die an deren Herkunftsstaaten zurückgegeben werden sollten? Diese Fragen sind nicht einfach zu beantworten — ausser man würde schlicht und einfach sagen, man wisse es nicht. Um eine solche Zählung durchführen zu können, müssten alle Sammlungen erstmals umfassend digitalisiert werden und die Provenienzangaben der Sammlungsobjekte müssten in einem maschinenlesbaren Format erfasst sein. Zusätzlich müsste eine ebenfalls maschinenlesbare Definition von kolonialen Kontexten bestimmt werden. Die Frage nach den Objekten, welche aus kolonialen Unrechtskontexten stammen, bedarf ebenfalls einer vertieften Analyse, die in den nächsten Jahrzehnten wohl schwer durchzuführen sein wird, falls die Kapazitäten für Provenienzforschungsprojekte in den Institutionen nicht drastisch erhöht werden. Was hingegen gezählt werden kann, ist die Anzahl aussereuropäischer Sammlungsobjekte, die in den Inventaren der Museen erfasst sind. Gekoppelt mit der Annahme, dass ein grosser Teil dieser Sammlungen aus kolonialen Kontexten stammen, lässt sich so wenigstens eine Grössenordnung des Ausmasses der kolonialen Sammlungen in der Schweiz erörtern.

In den 70er und 80er Jahren wurde bereits einmal ein Übersichtsinventar der Völkerkundlichen Sammlungen in der Schweiz erstellt und veröffentlicht. In einem jahrelangen und enorm arbeitsintensiven Prozess haben damals Kurator:innen und Forscher:innen der grösseren völkerkundlichen Museen Objekte und Karteikarten gezählt, diese einheitlich erfasst (ein ebenfalls sehr kompliziertes Unterfangen), und danach die daraus entstandenen Listen in Buchform veröffentlicht. Diese wurden ergänzt durch weitere detaillierte Angaben zu den Museen, unter anderem einem Kurzportraits über die Institutionen und deren Geschichte, nützlichen Informationen (die man damals nicht einfach im Internet finden konnte) wie Adressen, Telefonnummern, Öffnungszeiten, Eintrittspreise, Kontaktpersonen, Bestände der Bibliotheken und Archive, sowie Listen der Projekte, Publikationen und Ausstellungen. Die Inventarlisten enthalten abgesehen von der Anzahl der Objekte zahlreiche weitere Metadaten: Eingangsjahr, Herkunftsregion, ethnische Einheit, Sammler:innen und weitere Bemerkungen. Die Verfasser:innen des Inventars widmeten dieses auch explizit den Vertreter:innen der Herkunftsgemeinschaften der Objekte:

*An uns liegt es, die Sammlungen von
einzigartigen Dokumenten, die unsere*

Völkerkundemuseen beherbergen, am Leben zu erhalten, einmal rein physisch, dann aber auch, indem wir laufend das zugehörige Wissen aufarbeiten und weitergeben. Dabei sollen gerade auch die Nachfahren jener eingeschlossen sein, deren Originalwerke einst in die Sammlungen Eingang gefunden haben — wahrlich kein bescheidenes Programm. (Kaufmann et al. 1979, S. 7)

Die vorliegende Datenvisualisierung hat einen bei weitem geringeren Komplexitätsanspruch, und bildet im Vergleich zum Übersichtsinventar von 1979 ein sehr reduziertes Spektrum an Informationen über die Institutionen ab. Dabei konzentriert sich die Arbeit auf eine Kategorisierung nach geografischer Herkunft der Objekte nach Kontinenten, einer Kategorisierung der Sammlungsbestände nach Medium, und einer Darstellung des aktuellen Standes der Digitalisierungsprozesse in den beteiligten Museen.

Methodik

Die Informationen über den aktuellen Stand der Sammlungen (2021-2022) wurden auf Anfrage direkt von den Museen zur Verfügung gestellt. Die Zahlen aus den 70er Jahren hingegen stammen aus dem Übersichtsinventar der Völkerkundlichen Sammlungen in der Schweiz (Band I) von 1979. Dabei wurden die in der Publikation bereits nach Kontinenten kategorisierten Subtotale der Gesamtbestände übernommen. Die Daten wurden mit der Python-Library Altair (v4.2.0) visualisiert.

Die erhobenen Daten über die Zahl der Objekte entsprechen in beiden Fällen der Anzahl der Inventareinheiten, die nicht unbedingt mit der Anzahl von Einzelobjekten übereinstimmt. Verbildlicht dargestellt: In diesem Sinne entspricht zum Beispiel ein Paar Schuhe (bestehend aus zwei Einzelobjekten) einer Inventareinheit, und wird somit in der Datenerhebung als ein einziges Objekt gezählt. Da in den verschiedenen Institutionen, aber auch innerhalb derselben Institution unterschiedliche Mitarbeitende, bei der Inventarisierung jeweils unterschiedlich vorgegangen sind, besteht hier eine gewisse unvermeidbare Unschärfe. Im Übersichtsinventar von 1979 steht im Begleittext zum Museum für Völkerkunde Basel (heute Museum der Kulturen), dass „*die Zahl der [Einzel-]Objekte [...] schätzungsweise um 10% grösser [ist als die Zahl der gezählten Inventareinheiten]*“ (Kaufmann et al. 1979, S. 51) In der ethnografischen Sammlung des BHM beträgt der Unterschied 15,5% (gemäss aktuellen Daten). Es kann angenommen werden, dass diese grobe Schätzung ebenfalls auf die anderen Museen angewendet werden kann.

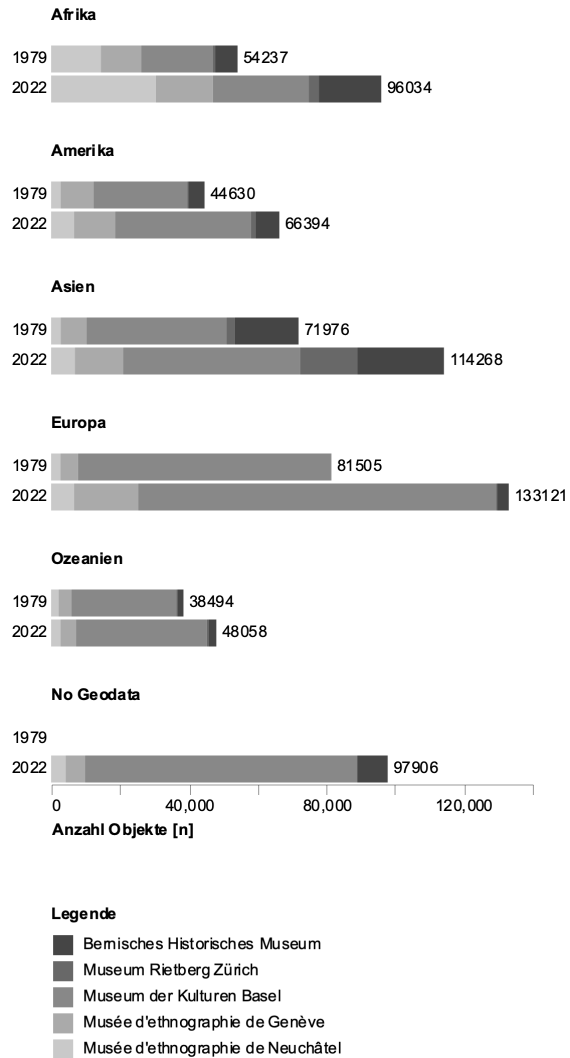
Es ist wichtig anzuerkennen, dass diese Informationen helfen können, um sich ein Bild der Grössenordnung dieser Sammlungen zu machen, diese jedoch nicht einer präzisen Zählung entsprechen. Die Daten werden visuell dargestellt, aber nicht im engeren Sinne statistisch analysiert, da aufgrund ihrer Ungenauigkeit keine aussagekräftigen Schlussfolgerungen daraus gezogen werden können.

Es handelt sich hierbei grundsätzlich um eine Präsentation aussereuropäischer Sammlungen in Schweizer Museen. Dafür wurden exemplarisch einige der bedeutendsten Museen mit aussereuropäischen Sammlungen ausgesucht, welche ebenfalls bereits im Übersichtsinventar von 1979 erfasst wurden. Zum Vergleich werden ebenfalls die Zahlen zur Europa-Sammlung dieser Institutionen angezeigt, obwohl diese natürlich nicht *aussereuropäisch* ist.

Die Resultate des Forschungsprojekts werden ab Juni 2022 auf der Website www.colonialheritage.ch veröffentlicht und ab dann laufend aktualisiert.

Visualisierung: Geografische Herkunft der Sammlungen

Gesamtübersicht pro Kontinent



Quelle (1979): Kaufmann, Christian; Kaehr, Roland; Kläy, Ernst; Schoepf, Daniel; Vogelsanger, Cornelia und Habegger, Erika (1979): *Völkerkundliche Sammlungen in der Schweiz I*. Bern: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft SEG/SSE

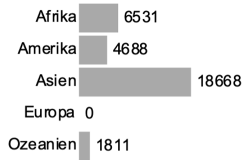
Datum der Datenerhebung (1979): BHM 31.12.1977; MEG 31.12.1977; MEN 1977; MKB 1978; MRZ 1979 (?) (veröffentlicht 1979)

Quelle (2022): Daten zur Verfügung gestellt von den beteiligten Museen
Datum der Datenerhebung (2022): BHM 25.06.2021; MEG 27.06.2021; MEN 23.03.2022; MKB 21.07.2021; MRZ 11.04.2022 (veröffentlicht 2022)

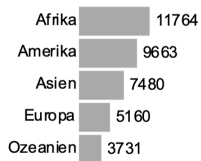
Bemerkungen (2022): Die hohe Anzahl von Objekten in der Kategorie *No Geodata* ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass ein grosser Teil dieser Objekte des MKB (63'000) zwar dokumentiert, aber noch nicht digital inventarisiert wurde. Deshalb kann die entsprechende geografische Herkunft vorerst nicht elektronisch ausgelesen werden.

Geografische Herkunft nach Museum,
Übersichtsinventar 1979

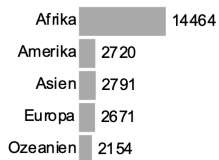
Bernisches Historisches Museum



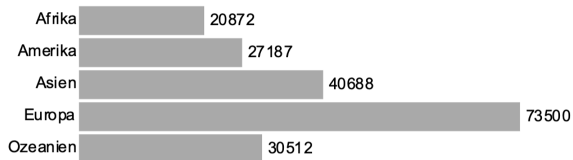
Musée d'ethnographie de Genève



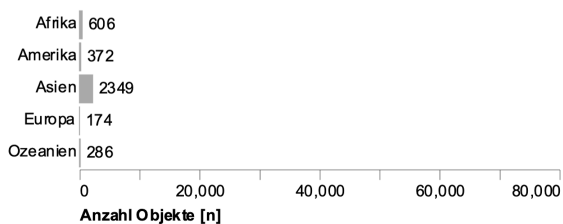
Musée d'ethnographie de Neuchâtel



Museum der Kulturen Basel



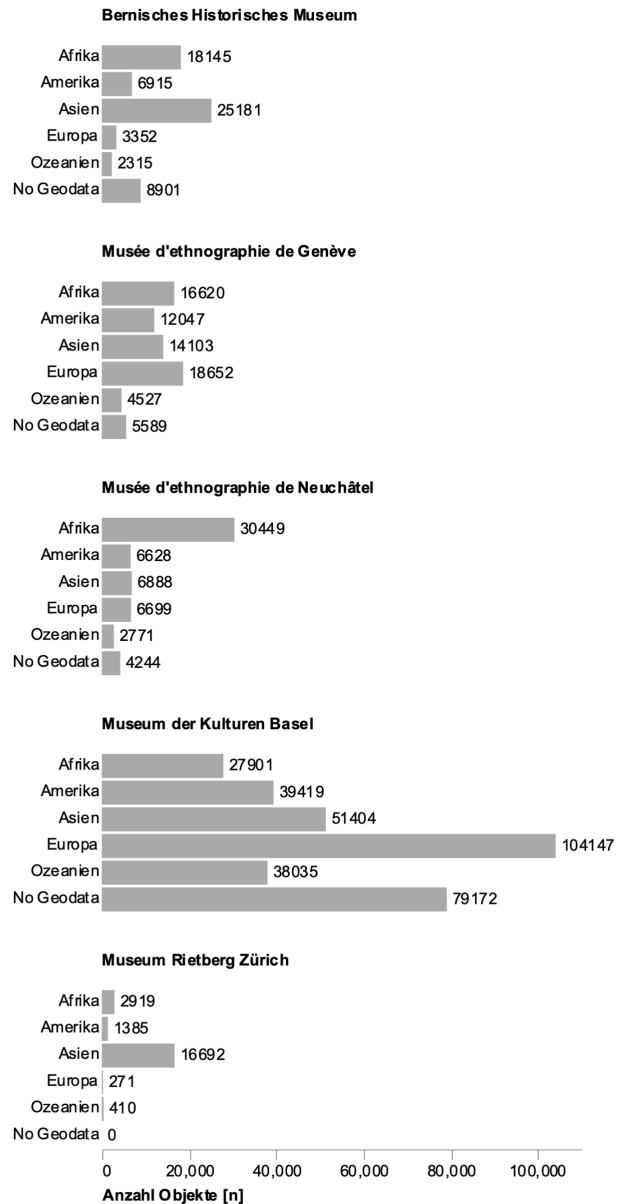
Museum Rietberg Zürich



Quelle: Kaufmann, Christian; Kaehr, Roland; Kläy, Ernst; Schöpf, Daniel; Vogelsanger, Cornelia und Habegger, Erika (1979): *Völkerkundliche Sammlungen in der Schweiz I*. Bern: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft SEG/SSE

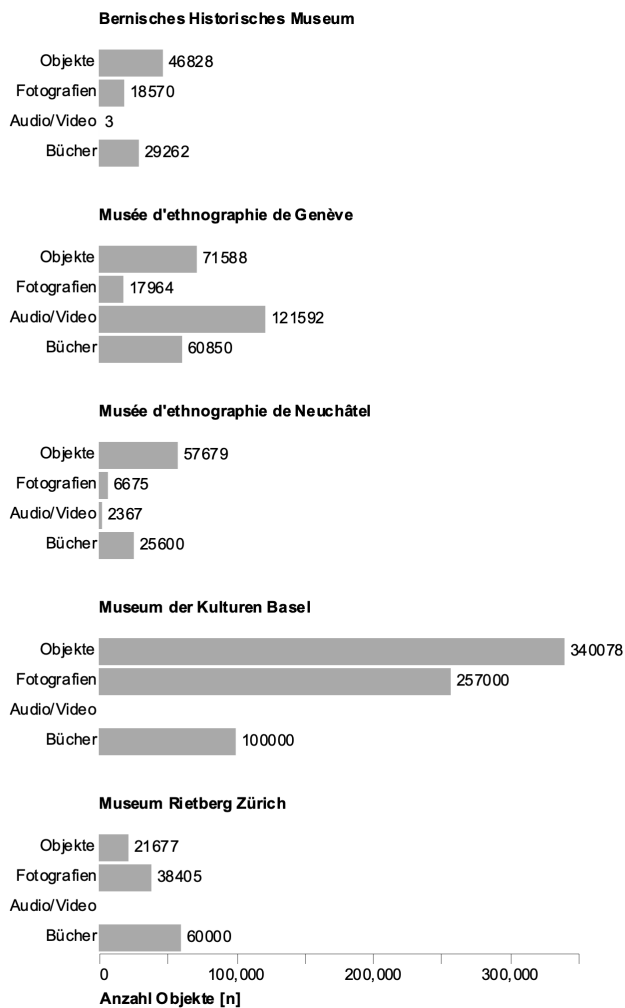
Datum der Datenerhebung: BHM 31.12.1977; MEG 31.12.1977; MEN 1977; MKB 1978; MRZ 1979 (?) (veröffentlicht 1979)

Geografische Herkunft nach Museum, 2021-2022



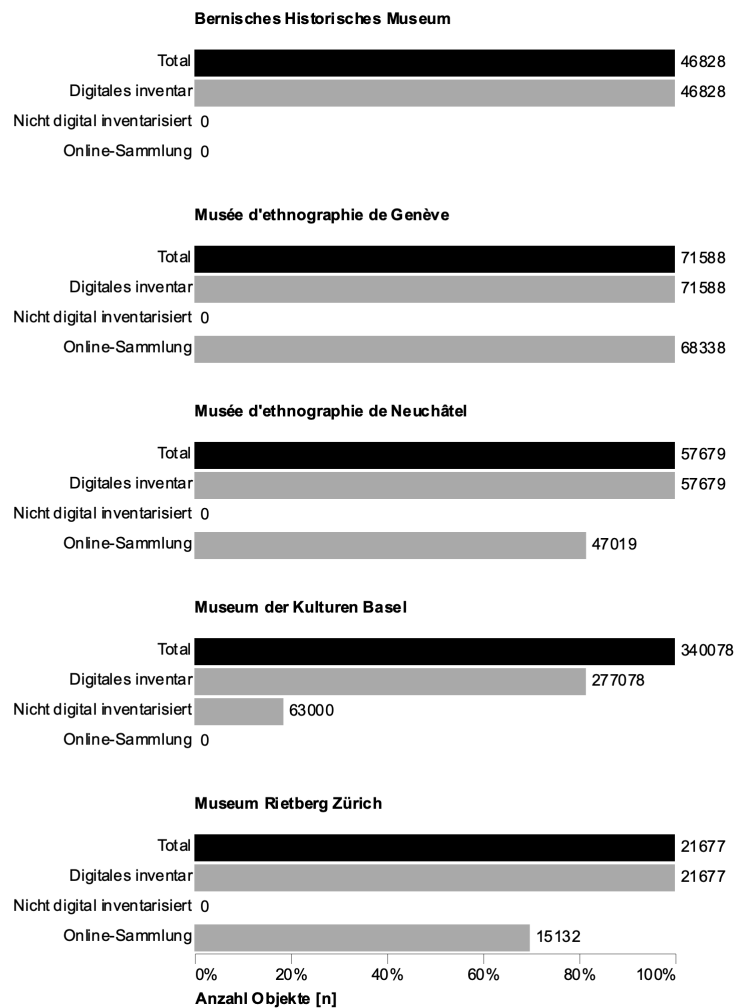
Quelle: Daten zur Verfügung gestellt von den beteiligten Museen
Datum der Datenerhebung: BHM 25.06.2021; MEG 27.06.2021; MEN 23.03.2022; MKB 21.07.2021; MRZ 11.04.2022 (veröffentlicht 2022)

Visualisierung: Sammlungen nach Objektkategorien



Quelle: Daten zur Verfügung gestellt von den beteiligten Museen
 Datum der Datenerhebung: BHM 25.06.2021; MEG 27.06.2021; MEN
 23.03.2022; MKB 21.07.2021; MRZ 11.04.2022 (veröffentlicht 2022)

Visualisierung: Digitale Zugänglichkeit der Inventare

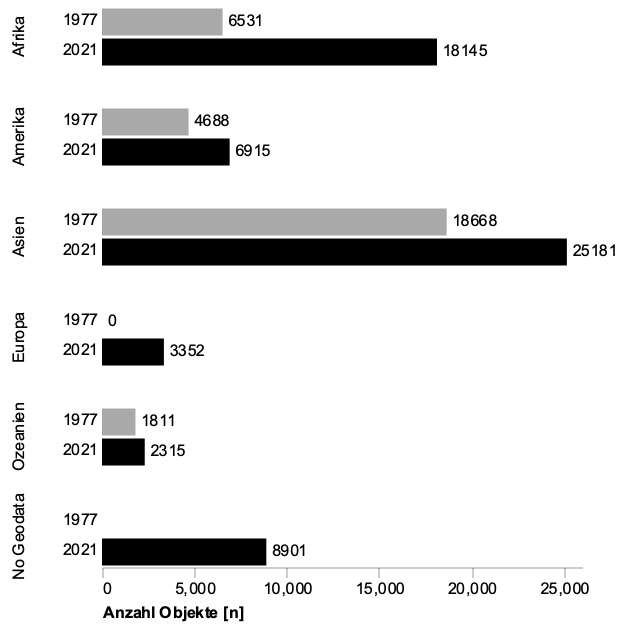


Quelle: Daten zur Verfügung gestellt von den beteiligten Museen
 Datum der Datenerhebung: BHM 25.06.2021; MEG 27.06.2021; MEN 23.03.2022; MKB 21.07.2021; MRZ 11.04.2022 (veröffentlicht 2022)

Bernisches Historisches Museum

Das Bernische Historische Museum wurde Ende des 19. Jahrhunderts erbaut und 1894 eröffnet. Verschiedene Berner Sammlungen wurden in einer einzigen Institution vereint, darunter die ethnografischen und urgeschichtlichen Sammlungen des ehemaligen Naturhistorischen Museums, die Sammlungen des 1882 eröffneten Antiquariums der Stadtbibliothek, sowie weitere historische Objekte aus der Berner Münstersarkristei und dem Zeughaus. (vgl. Bernisches Historisches Museum o. J.; Kaufmann et al. 1979, S. 175-176) Das Einstein Museum, welches aus der — eigentlich als temporär geplanten — Ausstellung zum 100-jährigen Jubiläum der Relativitätstheorie entstand, ist seit 2005 ebenfalls Teil des BHM. Insgesamt verfügt das BHM über eine Sammlung von 280'000 Inventareinheiten, davon sind rund 65'000 Teil der ethnografischen Sammlung (ehemals Abteilung für Völkerkunde). Dies entspricht ungefähr 77'000 Einzelobjekten (+ ca. 15,5%). Wie bereits erwähnt, wurde in dieser Arbeit als Masseneinheit die Anzahl der Objekte nach Inventareinheiten gewählt, um diese mit den entsprechenden Zahlen des Übersichtsinventars von 1979 vergleichen zu können. Den ältesten Eintrag im Inventar bildet die Sammlung von Johann Wäber, welche den Vorgängerinstitutionen des BHM bereits Ende des 18. Jahrhunderts vermacht wurde (Eingangsjahr 1791). Diese besteht aus Objekten von Wäbers Expedition nach Kanada und Alaska in den Jahren 1776-1780, sowie weiteren Sammlungsstücken aus Hawaii, Tahiti, Tonga und Neuseeland, welche er ebenfalls persönlich vor Ort gesammelt hatte. (Kaufmann et al. 1979, S. 200-201, 248-249)

Geografische Provenienz der Sammlungsobjekte



Quelle (1977): Kaufmann, Christian; Kaehr, Roland; Kläy, Ernst; Schoepf, Daniel; Vogelsanger, Cornelia und Habegger, Erika (1979): *Völkerkundliche Sammlungen in der Schweiz I*. Bern: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft SEG/SSE, S. 180-181

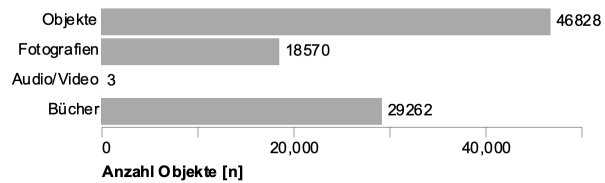
Datum der Datenerhebung (1977): 31.12.1977 (veröffentlicht 1979)

Quelle (2021): Daten zur Verfügung gestellt vom Bernischen Historischen Museum

Datum der Datenerhebung (2021): 22.06.2021 (veröffentlicht 2022)

Bemerkungen: Nur Objekte der ethnografischen Sammlung des BHM, ohne historische und archäologische Sammlungen. Die Zahlen von 2021 beziehen sich auf alle Inventareinheiten der ethnografischen Sammlung, inkl. Fotografien und audiovisuelle Dokumente.

Sammlungen nach Objektkategorien

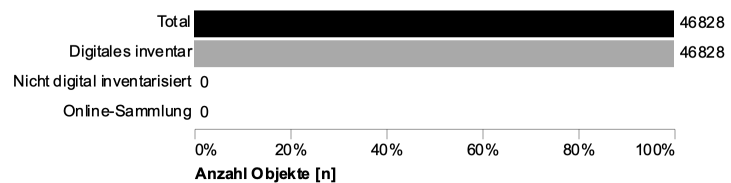


Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Bernischen Historischen Museum

Datum der Datenerhebung: 22.06.2021 (veröffentlicht 2022)

Bemerkungen: Hier dargestellt werden ausschliesslich die Objekte, Fotografien und audiovisuellen Dokumente der ethnografischen Sammlung des BHM, ohne historische und archäologische Sammlungen. Die Anzahl der Bücher hingegen entspricht dem Bestand des gesamten Museums.

Digitale Zugänglichkeit der Inventare



Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Bernischen Historischen Museum

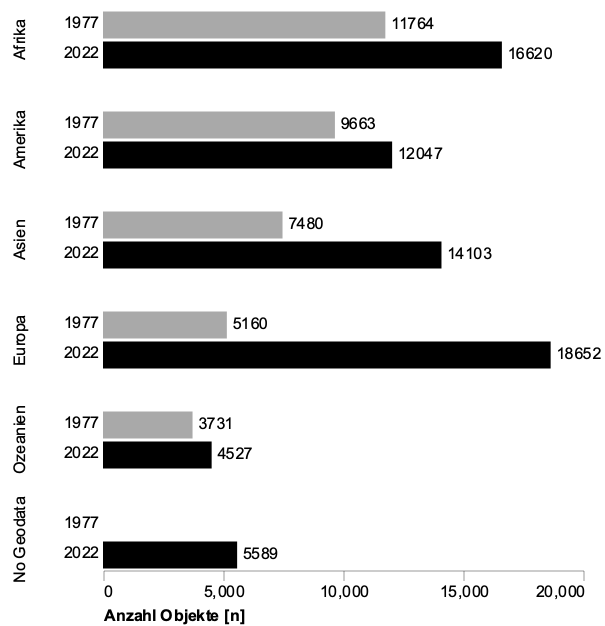
Datum der Datenerhebung: 22.06.2021 (veröffentlicht 2022)

Bemerkungen: Nur Objekte der ethnografischen Sammlung des BHM, ohne historische und archäologische Sammlungen. Die Zahlen von 2021 beziehen sich auf alle Inventareinheiten der ethnografischen Sammlung, inkl. Fotografien und audiovisuelle Dokumente.

Musée d'ethnographie de Genève

Das Musée d'ethnographie de Genève wurde in seiner heutigen Form im Jahre 1901 gegründet. Bei der Gründung wurden die Sammlungen des damaligen Musée archéologique und dem Musée des missions zusammengeführt. Die Sammlungen des Musée archéologique wiederum basierten ihrerseits auf den ehemaligen Sammlungen des Musée académique, welche 1818 aus jenen des Kuriositätenkabinetts der 1702 eröffneten Bibliothèque du Collège entstanden waren. So ist ein Teil der Sammlungen des MEG bereits über 300 Jahre alt. Hinzu kamen bei der Eröffnung 1901 auch weitere Sammlungsobjekte aus dem Musée historique genevois, sowie später noch ein Teil der Sammlungen des Musée Ariana (1930) und des Musée des arts décoratifs. Aufgrund des grossen Wachstums der Sammlungen unter der Leitung des damaligen Direktors Eugène Pittard, zog das Museum 1941 von der Villa Plantamour im Parc Mon Repos an den heutigen Standort am Boulevard Carl-Vogt. 2014 wurde das neue Museumsgebäude eröffnet. (vgl. Musée d'ethnographie de Genève o. J.; Kaufmann et al. 1979, S. 253) Das MEG wird international anerkannt für seine postkoloniale Sammlungspolitik, die kooperativen Ausstellungs-, Vermittlungs- und Forschungstätigkeiten, sowie für das innovative Programm kultureller Anlässe. 2017 hat das MEG den European Museum of the Year Award erhalten, die wichtigste Auszeichnung für Museen in Europa.

Geografische Provenienz der Sammlungsobjekte



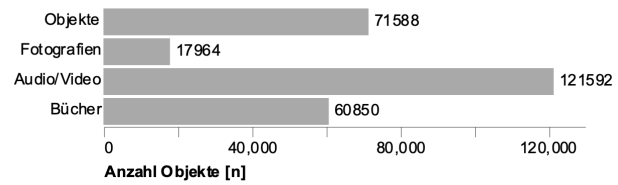
Quelle (1977): Kaufmann, Christian; Kaehr, Roland; Kläy, Ernst; Schoepf, Daniel; Vogelsanger, Cornelia und Habegger, Erika (1979): *Völkerkundliche Sammlungen in der Schweiz I*. Bern: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft SEG/SSE, S. 258-259

Datum der Datenerhebung (1977): 31.12.1977 (veröffentlicht 1979)

Quelle (2021): Daten zur Verfügung gestellt vom Musée d'ethnographie de Genève

Datum der Datenerhebung (2021): 27.06.2021 (veröffentlicht 2022)

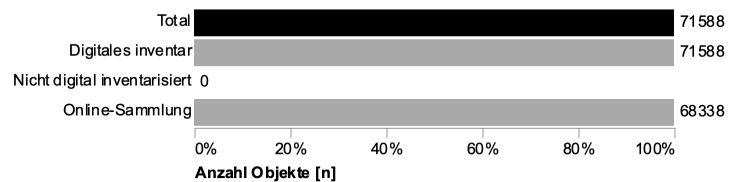
Sammlungen nach Objektkategorien



Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Musée d'ethnographie de Genève

Datum der Datenerhebung: 27.06.2021 (veröffentlicht 2022)

Digitale Zugänglichkeit der Inventare



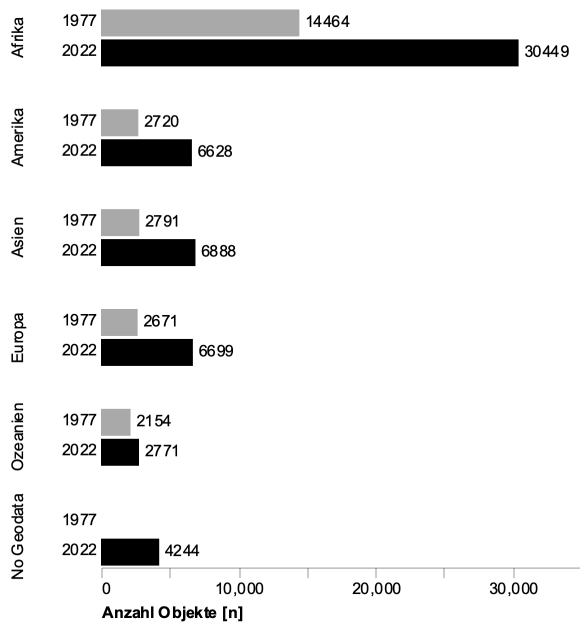
Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Musée d'ethnographie de Genève

Datum der Datenerhebung: 27.06.2021 (veröffentlicht 2022)

Musée d'ethnographie de Neuchâtel

Die Sammlung des Musée d'ethnographie de Neuchâtel ist die älteste öffentliche ethnografische Sammlung der Welt. (Duflon, nach Eichenberger 2012) Ursprünglich 1787 vom General Charles-Daniel de Meuron als privates Kuriositätenkabinett konzipiert (*Cabinet d'histoire naturelle et de curiosités ethnographiques*), vermachte er diese 1795 der Stadt Neuchâtel. 1835 wurden diese an bester Lage im Collège latin am Ufer des Neuenburgersees ausgestellt. 1885 folgte ein erster Umzug der Sammlung ins Musée des beaux-arts (heute Musée d'art et d'histoire). Seit 1904 befindet sich das Museum an seinem heutigen Standort auf der colline de Saint-Nicolas, in einer Villa, die James-Ferdinand de Pury zum Zeitpunkt seines Todes zu diesem Zweck stiftete. Dieses Erbe ist durchaus kontrovers, da de Pury sein Vermögen durch den Tabakhandel in Brasilien erworben hatte, zu einem Zeitpunkt als die dortige Tabakindustrie noch massgebend auf Sklavenarbeit aufbaute. 1955 und 1986 wurde das Museum durch weitere Gebäude ergänzt, die Wechselausstellungen und das ethnologische Institut der Universität beherbergen. (vgl. Musée d'ethnographie de Neuchâtel o.J.; Kaufmann et al. 1979, S. 311-312) Bereits am 23. Januar 2001 machte das MEN als erstes ethnographisches Museum der Schweiz seine Datenbank über das Internet öffentlich zugänglich.

Geografische Provenienz der Sammlungsobjekte



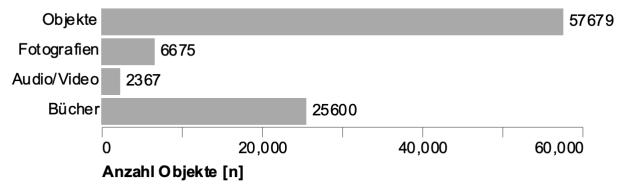
Quelle (1977): Kaufmann, Christian; Kaehr, Roland; Kläy, Ernst; Schoepf, Daniel; Vogelsanger, Cornelia und Habegger, Erika (1979): *Völkerkundliche Sammlungen in der Schweiz I*. Bern: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft SEG/SSE, S. 320-321

Datum der Datenerhebung (1977): 1977 (veröffentlicht 1979)

Quelle (2022): Daten zur Verfügung gestellt vom Musée d'ethnographie de Neuchâtel

Datum der Datenerhebung (2022): 23.03.2022 (veröffentlicht 2022)

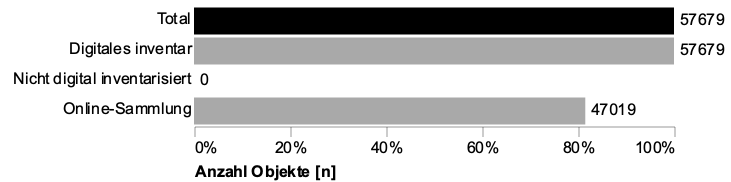
Sammlungen nach Objektkategorien



Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Musée d'ethnographie de Neuchâtel

Datum der Datenerhebung: 23.03.2022 (veröffentlicht 2022)

Digitale Zugänglichkeit der Inventare



Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Musée d'ethnographie de Neuchâtel

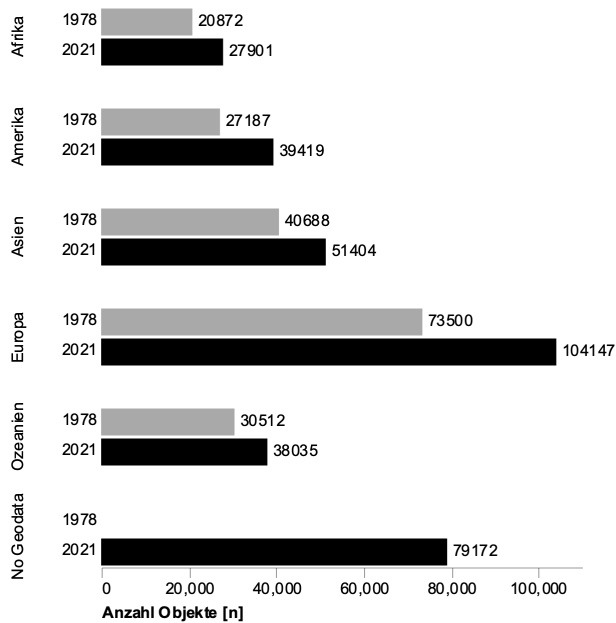
Datum der Datenerhebung: 23.03.2022 (veröffentlicht 2022)

Museum der Kulturen Basel

Das Museum der Kulturen Basel verfügt mit über 340'000 Objekten und fast 260'000 Fotografien über die grösste ethnografische Sammlung der Schweiz. Die ersten Grundlagen der Sammlungen bildeten die 1350 aztekischen Objekte aus Mexiko, welche der Kaufmann Lukas Vischer 1837 in die Schweiz gebracht hatte. Ab 1849 wurde die Vischer-Sammlung im neu eröffneten *Museum der Stadt Basel* ausgestellt (auch bekannt als *Gesamtmuseum*). Ab 1892 wurde die ethnografische Sammlung von den weiteren Sammlungen des Gesamtmuseums getrennt, durch eine neu eingesetzte Kommission verwaltet und 1903 in *Sammlung für Völkerkunde* umbenannt. 1917 zog die Sammlung in den Erweiterungsbau an der Augustinergasse und erhielt ein Jahr später die neue Bezeichnung *Museum für Völkerkunde*. Das Museum wurde noch weitere Male umbenannt. Nachdem der Bundesrat der Europa-Sammlung des Museums den neuen Titel *Schweizerisches Museum für Volkskunde* verliehen hatte, wurde es ein halbes Jahrhundert lang mit dem etwas sperrigen Namen *Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde* bezeichnet. 1996 war es eines der ersten Museen im deutschsprachigen Raum, welches sich aus einer postkolonialen Perspektive dafür entschied, die Bezeichnungen *Völkerkunde*, *Ethnografie* und *Ethnologie* nicht mehr zentral zu verwenden, und sich daher den heutigen Namen *Museum der Kulturen* gab.³ Seitdem verfolgt das MKB eine klare Ausstellungsstrategie, die sich mit weltübergreifenden Themen beschäftigt, anstatt auf die Traditionen regional verorteter *Völker* bzw. *Ethnien* zu fokussieren. Zwischen 2008 und 2011 wurde das MKB umgebaut und erhielt neu einen eigenen Eingang, womit es sich nun räumlich vollständig vom Naturhistorischen Museum und somit vom Gebäude des ehemaligen Gesamtmuseums von 1849 trennte. (vgl. *Museum der Kulturen Basel* o.J.; Schmid/Kunz 2011, S. 25; Kaufmann et al. 1979, S. 50)

3 Zahlreiche weitere Museen nahmen um die Jahrtausendwende Namensänderungen in diesem Sinne vor, vgl. beispielsweise das Weltkulturen Museum in Frankfurt (2001 zu Museum der Weltkulturen), das Weltmuseum Wien (2013) und das Museum fünf Kontinente in München (2014). Auch das Musée d'ethnographie de Genève ist aktuell auf der Suche nach einem neuen Namen. (vgl. *Votre musée change*, Musée d'ethnographie de Genève, o.J.)

Geografische Provenienz der Sammlungsobjekte



Quelle (1978): Kaufmann, Christian; Kaehr, Roland; Kläy, Ernst; Schoepf, Daniel; Vogelsanger, Cornelia und Habegger, Erika (1979): *Völkerkundliche Sammlungen in der Schweiz I*. Bern: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft SEG/SSE, S. 62-63

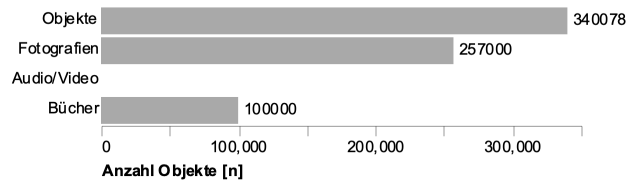
Datum der Datenerhebung (1978): 1978 (veröffentlicht 1979)

Quelle (2021): Daten zur Verfügung gestellt vom Museum der Kulturen Basel

Datum der Datenerhebung (2021): 21.07.2021 (veröffentlicht 2022)

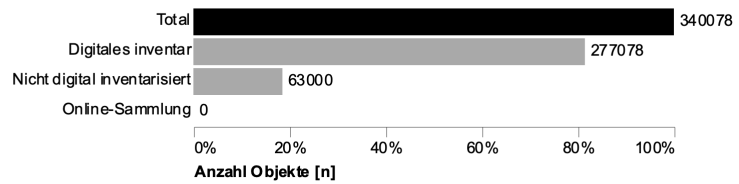
Bemerkungen (2022): Die hohe Anzahl von Objekten in der Kategorie *No Geodata* ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass ein grosser Teil dieser Objekte des MKB (63'000) zwar dokumentiert, aber noch nicht digital inventarisiert wurde. Deshalb kann die entsprechende geografische Herkunft vorerst nicht elektronisch ausgelesen werden.

Sammlungen nach Objektkategorien



Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Museum der Kulturen Basel
Datum der Datenerhebung: 21.07.2021 (veröffentlicht 2022)

Digitale Zugänglichkeit der Inventare

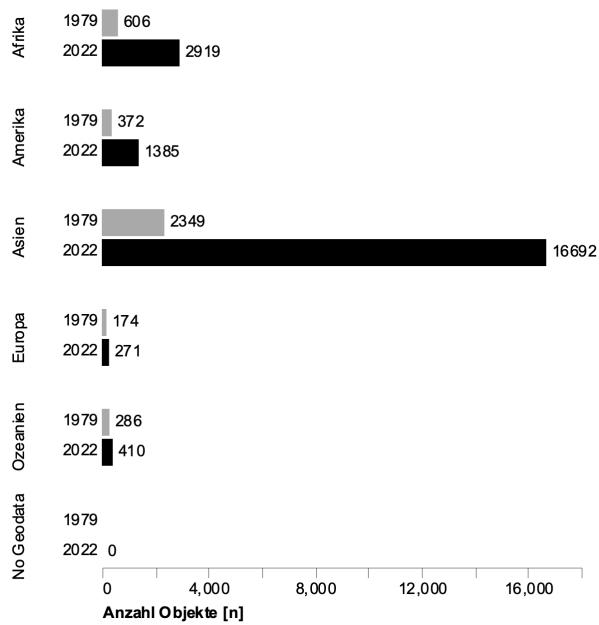


Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Museum der Kulturen Basel
Datum der Datenerhebung: 21.07.2021 (veröffentlicht 2022)

Museum Rietberg

Das Museum Rietberg unterscheidet sich in seinem Konzept deutlich von den anderen Museen, mit welchen sich diese Arbeit befasst: es handelt sich dabei um ein Museum für Weltkunst, mit einem Fokus auf ausser-europäische und insbesondere asiatische Kunstwerke. Bereits bei der Eröffnung des Museums 1952 war dieses Leitbild von zentraler Bedeutung. Die Sammlung gründete auf jener des Kunstsammlers Eduard von der Heydt, der — im Kontrast zu damals weit verbreiteten rassistischen Weltansichten — die Kunst gemäss der Idee einer *ars una*, einer gemeinsamen gestalterischen Ausdrucksweise der gesamten Menschheit, unabhängig derer Herkunft als gleichwertig betrachtete. Obwohl sich das Museum Rietberg somit von den *ethnografischen* und *völkerkundlichen* Museen klar distanziert, bestehen gewisse Parallelen zu den Sammlungen dieser Institutionen. So sind die Bestände des Museum Rietberg ebenfalls Teil des ersten Übersichtsinventars der Völkerkundlichen Sammlungen in der Schweiz von 1979, und es ist Mitglied von entsprechenden Fachverbänden, wie zum Beispiel der Jahreskonferenz der Direktor/innen der Ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum. Das Museum vertritt somit bereits seit Jahrzehnten eine aus postkolonialer Perspektive sehr progressive Haltung, indem es beispielsweise die Sammlungsobjekte dezidiert als *Kunstwerke* definiert, und Begriffe wie *ethnografische Objekte* ablehnt. Die Provenienzforschung wird vom Museum Rietberg besonders stark gefördert, unter anderem seit 2008 durch eine eigene Provenienzforschungsabteilung, sowie durch verschiedene Forschungsprojekte und Ausstellungen welche spezifisch der Herkunftsgeschichte der Kunstwerke gewidmet sind. Auch im Bereich der Digitalisierung zeigt das Museum Rietberg in der Deutschschweiz Vorbildcharakter, indem bereits 70% der Datensätze über die Sammlungsobjekte auf der Website eingesehen werden können. (vgl. Museum Rietberg 2012; Museum Rietberg o.J.; Museum Rietberg/Tisa Francini 2018; Kaufmann et al. 1979)

Geografische Provenienz der Sammlungsobjekte



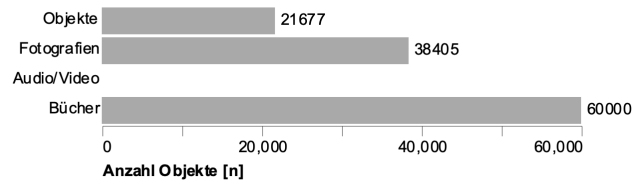
Quelle (1979): Kaufmann, Christian; Kaehr, Roland; Kläy, Ernst; Schoepf, Daniel; Vogelsanger, Cornelia und Habegger, Erika (1979): *Völkerkundliche Sammlungen in der Schweiz I*. Bern: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft SEG/SSE, S. 386-395

Datum der Datenerhebung (1979): 1979 (?) (veröffentlicht 1979)

Quelle (2022): Daten zur Verfügung gestellt vom Museum Rietberg, Zürich

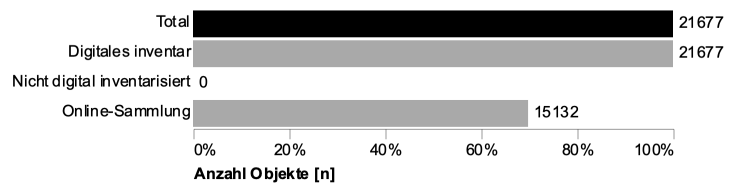
Datum der Datenerhebung (2022): 11.04.2022 (veröffentlicht 2022)

Sammlungen nach Objektkategorien



Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Museum Rietberg, Zürich
Datum der Datenerhebung: 11.04.2022 (veröffentlicht 2022)

Digitale Zugänglichkeit der Inventare



Quelle: Daten zur Verfügung gestellt vom Museum Rietberg, Zürich
Datum der Datenerhebung: 11.04.2022 (veröffentlicht 2022)

Schlussfolgerungen

Die Debatte über den Umgang mit unserem kolonialen Erbe nimmt zunehmend eine zentrale Position im Bereich der Kunstpädagogik und der musealen Kulturvermittlung ein. Die Museen müssen aktuell ihre Rolle als hegemoniale Wissensgeneratoren und -bewahrer in Frage stellen und stattdessen eine Plattform bieten für die gemeinsame Erarbeitung neuer Episteme und für die Neudefinition einer Vielfalt inklusiver kultureller Kanons. Auf postkolonialen Praktiken gründende konstruktivistische Vermittlungs- und Unterrichtssettings bergen ein grosses Potenzial für kollektive Lernerfahrungen, in welchen neues Wissen aus dem Austausch unterschiedlicher Perspektiven erschaffen wird. Solche Strategien können auch vielversprechend für dezentrale kooperative Forschungsprojekte verwendet werden. Seit der Erfindung des Internets hat sich mehrfach gezeigt, wie die Verbreitung von Wissen durch den Einsatz von öffentlich zugänglichen Daten und frei verwendbarer Software intensiv gefördert werden konnte. Die grossflächige Veröffentlichung von Daten über koloniale Sammlungen bildet somit eine unentbehrliche Grundlage für die zukünftige Entwicklung des weltumfassenden Dialogs über den Umgang mit ebendiesen. Für den internationalen Austausch im Bereich der Provenienzforschung wäre es besonders wertvoll, Zugriff auf zahlreiche Metadaten über die Herkunftsgeschichte und die früheren Eigentümer:innen der Objekte zu haben.

Die in der vorliegenden Publikation veröffentlichten Datenvisualisierungen bilden die aussereuropäischen Sammlungen von fünf exemplarisch ausgewählten Schweizer Museen ab. Diese sollen eine erste Grundlage für weitere zukünftige Forschungsprojekte schaffen. Aufgrund der geringen Datenmenge lassen sich keine statistisch relevanten Auswertungen daraus generieren, die auf grosses Interesse stossen würden. Dennoch bieten bereits diese rohen Zahlen einen Einblick in die Sammlungsstrategien und den geografischen Fokus der einzelnen Museen. Zudem zeigen sie, wie sich die Sammlungen seit der letzten, vor über vierzig Jahren veröffentlichten Datenerhebung verändert haben.

Am Anfang dieser Recherche stand die Frage nach der Anzahl von Kulturgütern aus kolonialen Kontexten, welche in Schweizer Museen und privaten Sammlungen aufbewahrt werden. Dass diese Frage wohl nie abschliessend beantwortet werden kann, hat sich schon von Beginn an klar abgezeichnet. Dass es sich aber um eine sehr grosse Zahl handelt, ist unbestritten. Schon nur die Sammlungen der fünf an diesem Projekt beteiligten Institutionen beherbergen wohl um die 400'000 Objekte aussereuropäischer Herkunft — der aktuelle Stand ohne Europa-Sammlungen, aber inklusive Objekte, deren geografische Provenienz unbekannt ist (bzw.

nicht digital erfasst), entspricht 422'660 Stück. Bei dieser repräsentativen Auswahl handelt es sich um einige der bedeutendsten Museen mit aussereuropäischen Sammlungen der Schweiz, dennoch bilden sie nur einen Bruchteil dieser Sammlungen ab. Denn es gibt noch zahlreiche weitere (ethnografische und Kunst-)Museen, aber auch naturhistorische Sammlungen, Bibliotheken, Archive, Galerien, private Kunstsammlungen und weitere Institutionen, die Kulturgüter und Dokumente aus der Kolonialzeit besitzen.

Betrachten wir diese Zahl im Licht der folgenden drei Annahmen:

dass „die Mehrzahl der in den ethnografischen Museen Europas befindlichen Objekte [...] in kolonialen Kontexten erworben [wurde]“ (Sarr/Savoy 2019, S. 68);

dass man zum Beispiel im Falle Afrikas statistisch sagen kann, „dass sich 90 bis 95 Prozent des afrikanischen Kulturerbes in den grossen Museen ausserhalb des Kontinents befinden“ (Godonou nach Sarr/Savoy 2019, S. 205);

und dass der allergrösste Teil dieser Sammlungsobjekte in den Depots der Museen aufbewahrt wird, und nicht für die Öffentlichkeit zugänglich ist (vgl. Abiti Adebo/Laely 2021: „collections and objects remain largely in storage, only 2% - 5% can be seen and are accessible in exhibitions“).

Ein konkretes Beispiel: rund zwei Drittel der Afrika-Sammlung des Bernischen Historischen Museums wurden zwischen 1894 und 1950 erworben. Aktuell werden von den etwa 10'000 Objekten nur einige wenige ausgestellt. (Bachmann 2021, S. 3)

Die Ethischen Richtlinien von ICOM verpflichten die Museen dazu, ihre Sammlungen und die Informationen über die Sammlungsobjekte der breiten Öffentlichkeit, sowie insbesondere auch Vertreter:innen der Herkunftsgemeinschaften und Forscher:innen „so frei wie möglich verfügbar zu machen“ (ICOM 2004). Die aus dieser Faktenlage hervorgehenden Dissonanzen und Diskrepanzen sind offensichtlich.

Die Dringlichkeit einer umfassenden Veröffentlichung der Inventare wird somit nicht infrage gestellt. Dass noch nicht alle Museen ihre Sammlungen im Internet veröffentlicht haben, hat unter anderem mit einem weit verbreiteten Mangel an Personal und Finanzierung zu tun — dieses Problem bestand bereits zur Zeit, als das erste Übersichtsinventar verfasst wurde. (vgl. Kaufmann et al. 1979, S. 14) Das grösste Hindernis dabei ist nicht die technische Umsetzung dieses Vorhabens, sondern die schiere Grösse der Sammlungen. Schon nur die Erfassung der Informationen in der Datenbank und die fotografische Dokumentation der einzelnen

Stücke ist schwer zu bewältigen, wenn es sich um zigtausende Objekte handelt. Der zusätzliche Schritt, bei (auch nur potenziell) sensiblen Objekten abzuklären, ob diese überhaupt veröffentlicht werden können, erfordert nochmal einen riesigen zusätzlichen Aufwand. So beruht der Erfolg solcher Projekte, deren Ziel eine Verbesserung der digitalen Zugänglichkeit ist, schlussendlich vor allem auf politischen Entscheidungen — sowohl seitens der Institutionen, als auch deren Trägerschaften und Geldgeber:innen — welche diese Vorhaben priorisieren und die dafür benötigten finanziellen Mittel bereitstellen.

Zahlreiche renommierte Expert:innen vertreten die klare Haltung, dass diese langwierigen Prozesse beschleunigt werden sollten, indem die heute bereits verfügbaren Rohdaten notfalls unbereinigt veröffentlicht und daraufhin laufend angepasst würden. Das Potenzial der sich daraus ergebenden Gespräche und Kooperationen mit interessierten Forscher:innen und Vertreter:innen der Herkunftsstaaten und -gemeinschaften wird weit höher gewichtet als die damit verbundenen Risiken. Dies widerspricht den Befürchtungen jener Personen, welche eventuelle Konflikte aufgrund urheber- oder persönlichkeitsrechtlicher Fragen vermeiden wollen, und deshalb für eine vorsichtigere Veröffentlichung erst nach einer umfassenden Begutachtung aller Datensätze plädieren. Die weit verbreitete (und immerhin aufgrund historischer Fakten gerechtfertigte) Annahme, die europäischen Museen würden eine Veröffentlichung der Daten bewusst verzögern, um so Restitutionsforderungen zu verhindern, trifft heute wohl nur noch auf einen kleinen Teil der Institutionen zu. Denn die meisten von ihnen wollen in dieser Hinsicht eine möglichst progressive Digitalisierungsstrategie verfolgen und diese auch publikumswirksam vorzeigen können. Genauso zeigen sich die beteiligten Museen offen gegenüber der aktuellen Debatte um die Restitution von Kulturgütern aus kolonialen Unrechtskontexten und wollen aktiv Teil dieses weltweit geführten Dialogs sein. Die im 20. Jahrhundert weitgehend von konservativen Politikern und Museumsdirektoren lautstark propagierte Angst vor einer totalen Leerräumung der Museen durch Restitutionsforderungen ist mittlerweile einem grossen Interesse für internationalen Austausch auf Augenhöhe mit allen Stakeholdern (insofern dies möglich ist) und zahlreichen neuen Kooperationsprojekten gewichen, ganz im Sinne der von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy vorgeschlagenen *neuen relationellen Ethik*.

Heute befinden wir uns immer noch am Anfang dieses weiten Weges. Dass die ersten Schritte schwer sein werden und es noch viele Hindernisse zu überwinden gibt, ist sicher. Was uns die nächsten Jahre bringen werden, ist nicht vorauszusehen, aber es liegt eine Spannung in der Luft, die schwer auszuhalten ist. Etwas Grosses steht bevor. Oswald Homéky sagte einst im Gespräch mit Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, dass die Restitution von Afrikas Kulturerbe genauso bedeutend wäre „*wie der Fall der Berliner Mauer oder die Wiedervereinigung Nordkoreas*“. (Homéky nach Sarr/Savoy 2019, S. 50) Ich freue mich bereits darauf, durch die Weiterführung des Projektes *CH: Colonial Heritage* diese historischen Ereignisse in Echtzeit dokumentieren zu können — denn wir befinden uns in einem Moment, in dem die Geschichte der Menschheit neu geschrieben wird.

Dank

Diese Arbeit hätte nie entstehen können ohne die Zusammenarbeit und den intensiven Austausch mit den zahlreichen Expert:innen und Mitarbeitenden der beteiligten Museen, meinen Mentor:innen an der ZHdK, sowie der grosszügigen Unterstützung meiner Freundinnen und Freunde, die mich bei dieser Reise begleitet haben.

Für die spannenden und bereichernden Gespräche, eure Bemerkungen, Kommentare und hilfreichen Hinweise, ausgefüllten Fragebögen, intensiven Debatten und Meinungsverschiedenheiten, eure vielen Fragen, die meine Weltanschauung immer wieder aufs Neue verändert haben, danke ich euch allen von Herzen.

Samuel Bachmann
Marina Berazategui
Claire Brizon
Tabea Buri
Juri Cainero
Gregoire de Ceuninck
Franz Flückiger
Georg Flückiger
Noé Freuler
Bruno Heller
Alice Hertzog
Marea Hildebrand
Christian Kaufmann
Thomas Laely
Rachele Maglio
Alexis Malefakis
Marc Meyer
Sara Meyer
Floriane Morin
Michaela Oberhofer
Samson Ogiamien
Hannes Rickli
Olivier Schinz
Sally Schonfeldt
Bénédicte Savoy
Anna Schmid
Felix Stalder
Léonie Süess
Esther Tisa Francini
Sophie Vögele
Beatrice Voirol
Laura Weyermann

Literaturverzeichnis

Abiti Adebo, Nelson und Laely, Thomas (2021): Towards a Renewed Concept of Museum in Africa – and in Europe*. [<https://zeitgeschichte-online.de/themen/towards-renewed-concept-museum-africa-and-europe>; 19.2.2021].

Albrecht, Julia; Landkammer, Nora und Schneider, Karin (2018): Argumente-Box. Das Museum als Ort des Verlernens? Materialien und Reflexionen zur Vermittlung am Weltkulturen Museum. TRACES Journal. [http://www.traces.polimi.it/wp-content/uploads/2018/10/TR_WP3_The-museum-as-a-site_12.pdf; 6.5.2020].

ArtReview (2022): Power 100. [<https://artreview.com/power-100/>; 8.5.2022].

Bachmann, Samuel (2021): Restitutionsdebatte und Museumsarbeit: Rückgabe als integraler Prozess. In: Afrika-Bulletin, Heft 181.

Bernisches Historisches Museum Geschichte. In: Bernisches Historisches Museum. [<https://www.bhm.ch/de/informationen/ueber-uns/geschichte>; 21.5.2022].

Brengard, Marcel; Schubert, Frank und Zürcher, Lukas (2020): Die Beteiligung der Stadt Zürich sowie der Zürcherinnen und Zürcher an Sklaverei und Sklavenhandel vom 17. bis ins 19. Jahrhundert. Universität Zürich. [https://www.media.uzh.ch/dam/jcr:29963073-c0ef-4adf-954f-723b67f327cd/200902_Sklaverei_Bericht_UZH_def.pdf; 6.5.2022].

Brizon, Claire (2019): Collections coloniales?: L'implication de la Suisse dans le processus d'expansion coloniale européen au siècle des Lumières. In: TSANTSA – Journal of the Swiss Anthropological Association 24 (Mai). S. 24–38.

Cooperaxion (2012): Wirtschaftswachstum dank Sklavenhandel? Die Rolle Schweizer Akteure im transatlantischen Dreieckshandel im 17. - 19. Jahrhundert. Bern: Cooperaxion. [https://www.cooperaxion.org/_wp/wp-content/uploads/2012/01/website12_wschaft_sklaverei_klein-.pdf; 14.5.2022].

David, Thomas; Etemad, Bouda und Schaufelbuehl, Janick Marina (2005): Schwarze Geschäfte: die Beteiligung von Schweizern an Sklaverei und Sklavenhandel im 18. und 19. Jahrhundert. Zürich: Limmat-Verlag.

Désveaux, Emmanuel (2006): The TREEMUS project: Towards a common catalog for non-european ethnographical collections of european museums. Gothenburg: ICOM / CIDOC. [http://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2018/12/Desveaux_Emanuel.pdf; 20.6.2021].

Deutscher Kulturrat (2019): Deutscher Kulturrat: Vorschläge zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten. In: Zimmermann, Olaf und Geißler, Theo (Hrsg.): Aus Politik & Kultur Nr. 17. Kolonialismus-Debatte: Bestandesaufnahme und Konsequenzen.

Berlin: Deutscher Kulturrat. [https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2020/01/AusPolitikUndKultur_Nr17.pdf].

Deutscher Museumsbund (Hrsg.) (2021): Leitfaden - Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten. Berlin: Deutscher Museumsbund. [<https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfanden-web-210228-02.pdf>].

Eichenberger, Isabelle (2012): Tribal art remains a big draw for the Swiss. In: SWI swissinfo.ch. [https://www.swissinfo.ch/eng/culture/state-of-art_tribal-art-remains-a-big-draw-for-the-swiss/33783298;21.5.2022].

Europeana (2022): About us. In: europeana.eu. [<https://www.europeana.eu/en/about-us;15.5.2022>].

Förster, Larissa und Müller, Lars (2020): Herausforderungen transnationaler Zusammenarbeit: Ein Gespräch mit Forscher:innen aus dem Globalen Süden. Provenienz & Forschung 2020.2 - Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten. Dresden: Sandstein Verlag.

Foucault, Michel (1977): Überwachen und Strafen: die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GRASSI Museum (2019): Dekolonisierung, Restitution und Repatriierung. [<https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/forschung/dekolonisierung-restitution-und-repatriierung/;23.5.2022>].

Haffner, Dorothee (2020): Provenienzen in Sammlungsdatenbanken: Digitale und virtuelle Chancen für die Vermittlung. In: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): Provenienz & Forschung 01.2020 - Digitale Provenienzforschung. Dresden: Sandstein Verlag.

ICOM (2004): Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. [https://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Standards/ICOM_Ethische_Richtlinien_D_web.pdf;27.5.2021].

ICOM (2007): Définition du musée. In: International Council of Museums. [<https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/;7.5.2022>].

ICOM (2017): International Council of Museums (ICOM) - Internal Rules. [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_InternalRules_EN.pdf;18.4.2022].

ICOM CIDOC (2012): Statement on Linked Data identifiers for museum objects. [<https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/StatementOnLinkedDataIdentifiersForMuseumObjects.pdf;16.5.2022>].

ICOM CIDOC (2022): Standards and guidelines. In: ICOM CIDOC. 2022. [<https://cidoc.mini.icom.museum/standards/cidoc-standards-guidelines/;15.5.2022>].

ICOM Deutschland (2020): Die Museumsdefinition. [<https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/147-museumsdefinition.html;7.5.2022>].

Jagodzinski, Jan (2012): /Differenz/ in Kontexten des Kunstunterrichts überdenken. In: Art Education Research No. 6/2012. S. 19.

Kaufmann, Christian (1981): Völkerkundliche Dokumentation aus und für Papua New Guinea. In: Auer, Hermann (Hrsg.): Das Museum und die Dritte Welt: Bericht über ein internationales Symposium vom 7. bis 10. Mai 1979 am Bodensee. München: Saur.

Kaufmann, Christian; Kaehr, Roland; Kläy, Ernst; Schoepf, Daniel; Vogelsanger, Cornelia und Habegger, Erika (1979): Völkerkundliche Sammlungen in der Schweiz I. Bern: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft SEG/SSE.

Kim, James und Hausenblas, Michael (2012): 5-Star Open Data. [<http://5stardata.info/en/>; 15.5.2022].

Kläy, Ernst J. (1981): Orientierung über eine Vereinheitlichende Inventarisierung völkerkundlicher Sammlungen in der Schweiz. In: Auer, Hermann (Hrsg.): Das Museum und die Dritte Welt: Bericht über ein internationales Symposium vom 7. bis 10. Mai 1979 am Bodensee. München: Saur.

Kontaktstelle für Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland CP3C (2020): Zugang – Transparenz – Kooperation. Leitlinien einer „3 Wege-Strategie“ für die Erfassung und digitale Veröffentlichung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland. Berlin: Kontaktstelle für Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland CP3C. [https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/PresseUndAktuelles/2020/201014_Kontaktstelle-Sammlungsgut_Konzept_3-Wege-Strategie.pdf].

Kravagna, Christian (2012): The originality of modernism and other western myths: Art in the (post-)colonial interstice. In: Art Education Research No. 6/2012.

La Biennale di Venezia (2022): Biennale Arte 2022 | National Participations. [<https://www.labiennale.org/en/art/2022/national-participations>; 8.5.2022].

Leopold, Robert (2019): What Is Shared Stewardship? New Guidelines for Ethical Archiving. In: Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage. [<https://folklife.si.edu/news-and-events/shared-stewardship-new-guidelines-for-ethical-archiving>; 21.7.2021].

Lupfer, Gilbert (2020): Digitale Provenienzforschung: Einleitung. In: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): Provenienz & Forschung 01.2020 - Digitale Provenienzforschung. Dresden: Sandstein Verlag.

Macron, Emmanuel (2017): Discours d'Emmanuel Macron à l'Université d'Ouagadougou 2017, Ouagadougou. [<https://www.elysee.fr/front/pdf/elysee-module-829-fr.pdf>; 10.4.2022].

Marchart, Oliver (2005): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: what's next? 2005. [<https://whatsnext.net/240>; 7.5.2022].

Mbembe, Achille (2016): Ausgang aus der langen Nacht: Versuch über ein entkolonisiertes Afrika. Berlin: Suhrkamp.

M'Bow, Amadou-Mahtar (1979): A plea for the return of an irreplaceable cultural heritage to those who created it. In: *Museum International* 31/1. S. 58–58.

Meyer, Torsten (2015): Für einen Curatorial Turn in der Kunstpädagogik. In: *what's next?* 2015. [<https://whatsnext.net/246>; 9.5.2022].

Müller, Katja (2021): Sammlungen online: Postkoloniale Ideale und digitale Wirklichkeit. In: Hahn, Hans Peter; Lueb, Oliver; Müller, Katja und Noack, Karoline (Hrsg.): *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen: Perspektiven aus Theorie und Praxis*. Bielefeld, Germany: transcript Verlag. [<https://www.transcript-open.de/isbn/5790;2.4.2022>].

Müller, Lars (2020): Herausforderungen und Möglichkeiten von Datenbanken in der postkolonialen Provenienzforschung: Ein Praxisbericht aus dem PAESE-Projekt. *Provenienz & Forschung 2020.2 - Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*. Dresden: Sandstein Verlag.

Müller, Lorenz (2003): Kulturgüterschutz als internationale, europäische und nationale Aufgabe - völker- und europarechtliche Instrumente sowie deutsches Recht. Berlin: Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages. [https://www.bundestag.de/resource/blob/194106/089fffab677ea61df04443ae1e64ab4d/kulturg__ter-schutz-data.pdf; 18.4.2022].

Musée d'ethnographie de Genève L'histoire des collections. In: *Musée d'ethnographie de Genève*. [<https://www.meg.ch/fr/recherche-collections/lhistoire-collections>; 21.5.2022a].

Musée d'ethnographie de Genève Votre musée change. In: *Musée d'ethnographie de Genève*. [<https://www.meg.ch/fr/propos-du-meg/changer-nom-du-meg>; 21.5.2022b].

Musée d'Ethnographie de Neuchâtel Musée d'Ethnographie de Neuchâtel: Historique. [<https://www.men.ch/fr/histoires/historique/>; 21.5.2022].

Museum der Kulturen Basel Geschichte. [<https://www.mkb.ch/de/museum/ueber-uns/geschichte.html>; 21.5.2022].

Museum Rietberg (2012): Jahresbericht 2011 MRZ. Zürich: Museum Rietberg.

Museum Rietberg Eduard von der Heydt. [<https://rietberg.ch/stories/3233>; 22.5.2022].

Museum Rietberg und Tisa Francini, Esther (2018): Die Frage der Provenienz: Einblicke in die Sammlungsgeschichte. Zürich: Museum Rietberg.

Narewski, Ringo (2020): Digitalisierung und Kooperation als Notwendigkeit nachhaltiger Provenienzforschung: Die Vrebund-

datenbank Looted Cultural Assets. In: Deutsches Zentrum Kultur-
gutverluste (Hrsg.): Provenienz & Forschung 01.2020 - Digitale
Provenienzforschung. Dresden: Sandstein Verlag.

Nijen, Jolanda Van (2020): La restitution du patrimoine culturel
africain. L'Afrique au musée, les musées en Afrique : solutions et
impasses. Zürich: ICOM Schweiz.

«Öffnet die Inventare!» (2019): Öffnet die Inventare! – Appell zur
schnellstmöglichen Veröffentlichung der Inventarlisten deut-
scher Museen. 2019. [<https://kolonialismus.blogs.uni-hamburg.de/2019/10/17/oeffnet-die-inventare/>; 14.5.2022].

Purtschert, Patricia; Lüthi, Barbara und Falk, Francesca (Hrsg.)
(2012): Postkoloniale Schweiz: Formen und Folgen eines Kolonialis-
mus ohne Kolonien. Bielefeld: Transcript.

Rincon, Laurella (2009): Intellectual Property and Protection of
Cultural Heritage: The case of the national museums of arts and civi-
lizations in France. Genève: World Intellectual Property Organization
(WIPO). [https://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/resources/pdf/rincon_report.pdf; 21.6.2021].

Rosa, Lisa (2015): Kleiner Stoffkanon fürs 21. Jahrhundert. In: what's
next? 2015. [<https://whatsnext.net/262>; 11.5.2022].

Rother, Lynn (2020): Computergestützte Methoden in der Prove-
nienzforschung. In: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.):
Provenienz & Forschung 01.2020 - Digitale Provenienzforschung.
Dresden: Sandstein Verlag.

Sarr, Felwine (2016): Afrotopia. Berlin: Matthes & Seitz.

Sarr, Felwine (2019): Afrika sollte sich seiner kulturellen Wurzeln
besinnen Interviewt von Stefan Weiss. Der Standard. [<https://www.derstandard.de/story/2000111639259/felwine-sarr-afrika-sollte-sich-seiner-kulturellen-wurzeln-besinnen>; 16.5.2022].

Sarr, Felwine und Savoy, Bénédicte (2019): Zurückgeben. Über die
Restitution afrikanischer Kulturgüter. Berlin: Matthes & Seitz.

Savoy, Bénédicte (2021): Afrikas Kampf um seine Kunst. München:
C.H. Beck.

Schmid, Anna und Kunz, Richard (2011): Eigensinn. Basel: Museum
der Kulturen Basel.

Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage (2019): Shared
Stewardship of Collections. Washington D.C.: Smithsonian Center
for Folklife and Cultural Heritage. [<https://folklife-media.si.edu/docs/folklife/Shared-Stewardship.pdf>; 24.6.2021].

SR 0.444.1 (1970): SR 0.444.1 - Übereinkommen vom 14. November
1970 über die Massnahmen zum Verbot und zur Verhütung der
rechtswidrigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut.
[<https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2004/357/de>; 7.5.2022].

SR 0.515.112 (1907): SR 0.515.112 - Abkommen vom 18. Oktober 1907 betreffend die Gesetze und Gebräuche des Landkriegs. [https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/26/429_338_411/de; 22.5.2022].

SR 0.520.3 (1954): SR 0.520.3 - Haager Abkommen vom 14. Mai 1954 für den Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten. [https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/1962/1007_1041_1045/de#fn-d4773e70; 7.5.2022].

Verband der Museen der Schweiz VMS (2010): Statuten. [https://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Statuten%20VMS%202010_D.pdf; 18.4.2022].

Weibel, Peter (2013): Globalisierung: Das Ende der Modernen Kunst? In: what's next? 2013. [<https://whatsnext.net/168>; 7.5.2022].

Werner, Sabrina (2020): Proveana: Zur Entwicklung der Forschungsdatenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste. In: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): Provenienz & Forschung 01.2020 - Digitale Provenienzforschung. Dresden: Sandstein Verlag.

Willi, Dario (2019): Tropendiebe? Die Debatte um die Restitution sri-lankischer Kulturgüter im Museum für Völkerkunde Basel 1976-1984. Universität Zürich.

Zangger, Andreas (2011): Koloniale Schweiz: ein Stück Globalgeschichte zwischen Europa und Südostasien (1860-1930). Bielefeld: Transcript.

