

RelBib

Bibliography of the Study of Religion

<https://relbib.de>

Dear reader,

the article

Provenienzforschung reicht nicht! Museale Praxis im Zeitalter von Dekolonisierung und Globalisierung by Johannes Beltz

was originally published in

Das Museum im kolonialen Kontext / Pia Schönberger (ed.). – Wien: Czernin Verlag, 2021. – pp. 380–400

URL: <https://www.czernin-verlag.com/buch/das-museum-im-kolonialen-kontext>

This article is used by permission of Czernin Verlag, <https://www.czernin-verlag.com>.

Thank you for supporting Green Open Access.
Your RelBib team

Johannes Beltz

Provenienzforschung reicht nicht!

Museale Praxis im Zeitalter von Dekolonisierung und Globalisierung

In den letzten Jahren hat sich die Dekolonisierungsdebatte deutlich verschärft. Die unbesümmerte Selbstverständlichkeit, mit der sich Schweizer Museen in der Öffentlichkeit als Bewahrer und Schützer von Weltkultur inszenieren konnten, ist vorbei. Denn inzwischen weiss man, wie sehr die Schweiz in die Handelsnetzwerke der Kolonialzeit verstrickt war. Wie geht ein Schweizer Museum für aussereuropäische Kunst mit diesem Erbe um? Zum einen erforscht es die Geschichte seiner Sammlungen. Doch damit ist es nicht getan. Der Besitz von Weltkunst (nicht nur aus der Kolonialzeit) verpflichtet das Museum zur Kooperation mit den Herkunftsländern. Kooperation ist dabei keine Geste der Wiedergutmachung, sondern die Antwort auf eine grundsätzliche Handlungsfrage. Der vorliegende Artikel skizziert diese Haltung im Sinne einer Best Practice, wobei das Hauptaugenmerk auf Südasiens liegt.¹

Dekolonisierung: eine Einleitung

In den letzten Jahren hat sich die Diskussion um die Geschichte der Museumssammlungen in Europa verschärft um die Frage nach der kolonialen Vergangenheit dieser Institutionen gedreht. Gerade ethnologische Museen standen im Rampenlicht und gerieten zunehmend unter Druck, sich zu ihrer umstrittenen Geschichte zu äussern.² Die Etablierung der Postcolonial Studies schuf dafür neue diskursive Räume.³ In Folge dieser Debatte erhielt das Bild des Museums als humanistischem und universalem Ort des Sammelns und des Wissens empfindliche Kratzer.⁴ Die folgende Argumentation stützt sich auf fünf Ausgangspunkte, die ich aus Platzgründen nur kurz anreissen, aber nicht im Detail ausführen kann:

1. Obwohl die Schweiz nicht als Kolonialmacht im herkömmlichen Sinne gilt, stellen sich Schweizer Museen vermehrt diesem Thema: Militärische Eroberungen,

Ausbeutung, Unterdrückung, Verschleppung, Ausgrenzung und Rassismus prägten die Geschichte der europäischen Grossmächte. Die Schweiz war Teil dieser Geschichte. Zwar besass sie keine exterritorialen Gebiete, noch war sie bestrebt, solche zu erwerben. Bei näherem Hinsehen wird allerdings sichtbar, dass sie auch ohne eigene Kolonien Teil der kolonialen Handelsströme war und Handelskontore in vielen Teilen der Welt besass. In bestimmten Bereichen wie im Seiden- oder Baumwollhandel nahm sie sogar eine Schlüsselposition ein. Als strategische Partnerin unterstützte sie die europäischen Kolonialmächte in ihrem Expansionsstreben.⁵

2. Die Forderung nach De- bzw. Entkolonisierung richtet sich vor allem an ethnologische Museen, denn sie seien „Monumente des Kolonialismus“ bzw. „historische Produkte der kolonialen Gewalt“.⁶ Kunstmuseen schienen von dieser Kritik zunächst verschont und von der Krise der „ethnografischen Repräsentation“ nicht betroffen. Diese Haltung erwies sich bei näherem Hinsehen allerdings als fragwürdig. Denn jedes Museum, sei es ein naturhistorisches oder ein kunsthistorisches, muss sich die Fragen nach seinem Ursprung, seiner Einbindung in gesellschaftspolitische Prozesse stellen lassen.⁷ Die Stichworte Herrschaftswissen, Eurozentrismus oder Orientalismus betreffen eben nicht nur ethnologische Museen, sondern auch Kunstmuseen.⁸

3. Obwohl das Museum Rietberg in Zürich kein unmittelbares Resultat der europäischen Kolonialgeschichte ist, so ist es doch mit dieser verwoben. Zwar wurde es als Museum für außereuropäische Kunst erst 1952 gegründet und scheint sich damit der problematischen Vergangenheit zu entziehen. Doch stammen grosse Teile der Sammlungen aus der Kolonialzeit oder wurden in dieser Zeit erworben, oft mit den Profiten, die man aus dem Überseehandel ziehen konnte.

4. Geschichte lässt sich nicht zurückdrehen. Historisches Unrecht kann nicht mit der Restitution von Museumssammlungen gesühnt werden. Dekolonisierung heisst also für das Museum Rietberg, die Geschichte der Sammlung zu erzählen, sie transparent zu machen und die Nahtstellen zum Kolonialismus, sei er formaler oder kontextueller Natur, aufzuzeigen. Darüber hinaus heisst Dekolonisierung, mit den Herkunftsgesellschaften in einen Dialog zu treten, gemeinsam zu forschen, zu restaurieren, zu publizieren (digital oder in Ausstellungen), also möglichst vielfältige Zugänge zu den Sammlungen zu ermöglichen.

5. So wie die Kolonialisierung ein tiefgreifender Vorgang war, endete die Dekolonisierung Afrikas und Asiens nicht mit der Befreiung von der Fremdherrschaft und der Entstehung von Nationalstaaten. Der Zugang zu Sammlungen, Forschung, Publikationen, zu prestigeträchtigen Jobs und zu finanziellen Mitteln bleibt trotz Dekolonisierung fest in den Händen westlicher Bildungsinstitutionen. Die grossen europäischen und nordamerikanischen Museen verstehen sich heute zwar als Universal Museen und globale Akteure, aber man fragt sich, ob die dort produzierten Ausstellungen, also die

Wertschöpfung und das Wissen, auch tatsächlich „postkolonial“ sind. Wo steht das Museum Rietberg in dieser Debatte? Welche Antworten kann das Museum auf diese Fragen geben?

Sammeln und Forschen im Museum Rietberg

Im Unterschied zu vielen etablierten Völkerkundemuseen geht das Museum Rietberg nicht auf eine Vorgängerinstitution wie eine universitäre oder missionarische Sammlung zurück, sondern auf einen einzigen Kunstsammler. Baron Eduard von der Heydt (1882–1964) schenkte seine Sammlung an aussereuropäischer Kunst der Stadt Zürich, die er in den 1920er- und 1930er-Jahren auf dem westlichen Kunstmarkt, vornehmlich bei den wichtigsten Kunsthändlern, erworben hatte.⁹

Der Leitgedanke von der Heydts lautete „ars una“, die Idee einer einzigen wahren Kunst.¹⁰ Diese war gedacht als ein universalistisches Konzept, denn er fand diese eine wahre Kunst in allen Kulturen, Religionen und Kontinenten. Von der Heydt las Bücher, Zeitschriften, aber reiste nie in die Herkunftsländer. Ihn interessierten zwar die Erzeugnisse der fernen Kulturen, aber weniger der Kontakt zu den Menschen, Wissenschaftler:innen oder Institutionen vor Ort. Er setzte sich ausschliesslich über die Literatur mit den Philosophien, Religionen und Kulturen in Asien, Afrika und auf den anderen Kontinenten auseinander. Bei allem war er ein „Connaisseur“, der gezielt Einzelstücke von aussergewöhnlicher Qualität (nach westlicher Vorstellung) auf Auktionen und bei Händlern erwarb, wie z. B. die Ikone des späteren Museums, den tanzenden Shiva.

Von der Heydt bot seine Sammlung der Stadt Zürich an unter der Bedingung, dass sie permanent in einem Museum gezeigt würde. Die Stadtverwaltung liess 1949 in einer Volksabstimmung über die Gründung des Museums das Volk entscheiden und gründete es 1952 als Museum für aussereuropäische Kunst. Der Künstler, Bauhaus-Mitbegründer, Leiter der Kunstgewerbeschule Zürich und Vorsteher des städtischen Kunstgewerbemuseums Johannes Itten (1888–1967) wurde der erste Direktor. Um es noch einmal zu wiederholen: Das Museum Rietberg war als Kunstmuseum konzipiert, das Objekte aufgrund ihrer aussergewöhnlichen ästhetischen Qualität zeigte. Die quasi kontextfreie Inszenierung der Kunstwerke sollte ihre „Aura“ zur Geltung bringen und blieb gestalterisches Programm für die Dauerausstellung bis heute.

Dieses Konzept setzte die Direktorin Elsy Leuzinger (1910–2010) weiter fort, wobei sie die Sammlungen für Afrika, Altamerika und Indien ausbaute. Als Eberhard Fischer 1972 als Direktor folgte, baute er insbesondere die Abteilung „Indische Malerei“ aus, die heutzutage zu den führenden Sammlungen auf dem Gebiet indischer Miniaturmalerei gehört. Von 1998 bis 2019 leitete Albert Lutz das Haus, das er 2007 mit dem

Erweiterungsbau ergänzte, der die Ausstellungsfläche vervielfachte. Damit war der Weg zu mehr BesucherInnen und einer grösseren öffentlichen Wahrnehmung geebnet. Seit Ende 2019 führt Annette Bhagwati als neue Direktorin das Museum.

Über all die Jahre vergrösserte das Museum seine Sammlung, wobei die Bearbeitung der Sammlungsgeschichte und damit auch der Provenienzen seit jeher integraler Bestandteil der Arbeit eines jeden Kurators und jeder Kuratorin war. Insofern gab es seit Jahren Forschungen zu einzelnen Teilen der Sammlung, die in ihrer Bedeutungs- und Herkunftsgeschichte thematisiert wurden – es lief allerdings noch nicht unter der Bezeichnung Provenienzforschung. Die Ausstellung zum tanzenden Shiva 2008 thematisierte u. a. die Erwerbs- und Rezeptionsgeschichte dieser wichtigen Ikone der indischen Kunstgeschichte.¹¹ In der Ausstellung „Elfenbeine aus Ceylon: Globalisierung im 16. Jahrhundert“ untersuchte wiederum die Kunsthistorikerin Annemarie Jordan die Herkunft und den Handel der kostbaren Elfenbeinschnitzereien, die während der Renaissance vom portugiesischen Königshof in Lissabon bestellt und gesammelt wurden. Die Kunstwerke wurden von Künstlern in Sri Lanka geschnitzt, mit Elfenbein aus Afrika, nach Vorlagen europäischer Stiche.¹² Erwerbs-, Rezeptions- und Provenienzggeschichte sind also Teil der kuratorischen Arbeit und damit integraler Bestandteil musealer Kernaufgaben.

Seit 2008 besitzt das Museum eine eigens geschaffene Stelle für Provenienzforschung, die zunächst nach Beständen suchte, die als nationalsozialistisch verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut definiert werden konnten.¹³ Der Fokus lag in den ersten Jahren auf der umfangreichen, über 1.600 Objekte umfassenden Sammlung Eduard von der Heydts. Die Ergebnisse vermittelte das Museum nicht nur über Publikationen für Spezialisten, sondern auch in der Ausstellung „Von Buddha bis Picasso. Die Sammlung Eduard von der Heydt“ und dem Begleitkatalog.¹⁴ Die Sammlungsintervention „Die Frage der Provenienz: Einblicke in die Sammlungsgeschichte“ (2018/2019) stellte die wichtigsten Sammler und Sammlerinnen in der Geschichte des Museums vor, beschrieb die Tätigkeit von Kunsthändlern, Archäologen und Ethnologen und erklärte differenziert, welche Objekte aus kolonialen Zusammenhängen stammen und während der Zeit des Nationalsozialismus erworben wurden.¹⁵ Derzeit bereiten die Kuratorinnen und Kuratoren für 2022 eine Ausstellung mit dem Titel „Wege der Kunst“ vor, die den Beziehungen, Netzwerken und Interaktionen zwischen Sammler:innen, Händler:innen, Archäolog:innen, Ethnolog:innen und Künstler:innen nachgeht.¹⁶

In den letzten Jahren erfolgte der Übergang ins digitale Zeitalter mit der Einführung einer Datenbank und der Online-Publikation der Sammlung. Dieser Prozess wird sich fortsetzen und an Wichtigkeit noch gewinnen, denn die Digitalisierung ist eines der grossen Themen der musealen Zukunft. Sie bietet eine riesige Chance für Museen, ihre Sammlungen mit einem universalen Publikum zu teilen. Die erforschten

Provenienzen werden in die Datenbank integriert und diese wird online zugänglich gemacht. Kaum einer kann sich heute vorstellen, welche Möglichkeiten der Kommunikation, Forschung und Interaktion die Digitalisierung der Museumssammlungen im Zusammenspiel mit dem Einsatz von KI mit sich bringen wird.¹⁷

Die Frage der Restitution

Spätestens seit der Rede von Emmanuel Macron im November 2017 in Ouagadougou ist die Dekolonisierungsdebatte mit der Forderung nach Restitution endgültig verbunden.¹⁸ Sie entlädt sich seitdem immer wieder in einer moralischen Entrüstung und dem Ruf nach einer umfassenden Rückgabe von Kulturgut. Eine weit verbreitete Antwort der Museen ist, sich als universale Kulturinstitutionen zu inszenieren und die Objekte nicht als Eigentum zu bezeichnen. Diese Haltung spiegelt das Weltkulturerbe-Konzept der UNESCO wider, nach dem sich die Mitgliedsstaaten dem Erhalt des kulturellen Erbes der Menschheit verpflichten, das sich auf ihrem Territorium befindet.

Diese Position wurde von Aktivistengruppen immer wieder als rhetorischer Trick abgelehnt, die allfälligen Restitutionsforderungen zu umgehen. Es sei das letzte argumentative Bollwerk, hinter dem sich die ehemaligen Kolonialmuseen verstecken könnten. Es wird deutlich, dass die Herkunftsländer sich kaum als gleichberechtigte Partner dieser universalen Wertegemeinschaft sehen, wie der Streit um die Rückgabe der Nofretete nach Ägypten, der Parthenon Marbles nach Griechenland oder der Kunstwerke aus dem Königtum Benin in Nigeria eindrücklich zeigt. Die radikalen Forderungen nach Rückgabe von Kulturgütern nach Afrika, Lateinamerika oder Asien gehen über den Museumskontext hinaus, sie stehen für Forderungen nach Wiedergutmachung von Leid, nach Anerkennung des widerfahrenen Unrechts oder sind Ausdruck nationalistischer Kulturpolitik.

In der Tat ist die Frage nach rechtmässigem Besitz von historischen Kulturgütern kompliziert. Die Zeiträume sind gross, die Sammlungen kaum überschaubar, Rechtslage und Unrechtsbegriff sind umstritten. Grenzen haben sich verschoben, Länder, Herrschaftsgebiete entstanden durch Eroberungen und verschwanden.¹⁹ Noch schwieriger scheint die Beantwortung der Frage im Hinblick auf Objekte, bei denen es keine direkten Nachkommen oder Herkunftsgesellschaften zu geben scheint, wie bei archäologischen Funden.²⁰ Wer darf sich hier, in diesem Fall, als legitimer Eigentümer bezeichnen – der Staat, auf dessen Territorium die Funde gemacht wurden, oder die UNESCO-Weltgemeinschaft?

Provenienzforschung reicht nicht!

Daraus ergibt sich eine weitreichende Frage: Gibt es überhaupt legitimierte Eigentümer von Kulturerbe? Ist die Frage nach Eigentümern und historischen Besitzerketten in ihrer Polemik und Heftigkeit überhaupt zielführend? Engt sie nicht das Thema eher ein, als dass sie es im Sinne einer universalen Verantwortung für unser gemeinsames kulturelles Erbe öffnet? Müsste man nicht eher fragen, wie Kunstwerke am besten erhalten und erforscht werden und möglichst vielen Menschen zugänglich gemacht werden können? Ist mit dem Besitz nicht eher diese Verantwortung verknüpft? Und schliesslich muss man fragen, ob Nationalstaaten „ihr“ kulturelles Erbe als identitätsstiftendes Eigentum exklusiv für sich reklamieren können.

Für das Museum Rietberg gilt Folgendes festzuhalten:

1. Bisher bestehen keine Rückforderungen oder -wünsche an das Museum Rietberg von Ländern Afrikas, Lateinamerikas oder Asiens.
2. Restititionen sind kein Tabu, sondern eine mögliche Massnahme. Wenn es konkrete Verdachtsmomente für einen unrechtmässigen Erwerb seitens der Vorbesitzer gibt, geht das Museum diesen nach, wie z. B. bei den laufenden Abklärungen aller aus dem Königreich Benin stammenden Kunstwerke.
3. Dekolonisierung im Museum Rietberg heisst vor allem Ausbau der Kooperationen im Bereich Forschung und Sammlungsgeschichte, Ausstellungen, Archäologie, Restaurierung und Kunstvermittlung.
4. Der Weg in eine gemeinsame Zukunft: Zusammenarbeit.

Egal, wo sie sich befinden und zu welcher Zeit sie existieren, Museen sind als Wissens- und Diskursräume Ausdruck gesellschaftlicher Entwicklungen. Sie schreiben kontinuierlich ihre eigenen Geschichten. Die Aufgabe von Museen ist, sich dieser wechselvollen Geschichte zu stellen und sie möglichst transparent zu erzählen. Idealerweise werden Museen zu Orten eines kritischen Dialoges über die Vergangenheit und Zukunft. In einem Museum für aussereuropäische Kunst muss dieser Dialog mit den Akteuren geführt werden, aus deren Kulturen die Kunstwerke ursprünglich stammen.

Im Gegensatz zur zunehmend rhetorisch aufgeladenen Dekolonisierungsdebatte pflegt das Museum Rietberg seit Jahrzehnten die Zusammenarbeit mit den sogenannten Herkunfts- oder Ursprungsländern, vor allem im Bereich Forschung und Ausstellungen, Ausgrabungen und Restaurierung. Entscheidend ist hier allerdings die Tatsache, dass dieser Austausch nie als Dekolonisierung deklariert oder als solche verstanden wurde. Denn bei diesen Kooperationen ging es dem Museum Rietberg nicht zuvorderst eine vermeintliche Wiedergutmachung von Unrecht. Im Gegenteil: Die Transparenz im Umgang mit der eigenen Sammlung, die internationale Forschung

und die daraus resultierenden Ausstellungen sind Ausdruck des Selbstverständnisses unseres Museums.

Das Museum Rietberg hat zwar mit seinen Sammlungen aussereuropäischer Kunst implizit eine „koloniale“ Geschichte, jedoch lässt es sich nicht darauf reduzieren. Anders gesagt steht dieses Engagement für eine Haltung des Museums im Umgang mit universalem Kulturgut. Es geht also nicht um eine moralische Rechtfertigung, sondern um den Erhalt, die Erforschung und Vermittlung von Weltkulturerbe. Die folgenden Abschnitte geben einen Überblick über die verschiedenen Formen der Kooperation, die das Museum Rietberg mit indischen Museen, Kulturinstitutionen, Wissenschaftlern, Kuratoren oder Künstlern eingegangen ist.

Internationale Ausstellungen

Schon der ehemalige Direktor Eberhard Fischer arbeitete in seinen grossen Ausstellungsprojekten zur indischen Kunst mit Expertinnen und Spezialisten aus Indien zusammen.²¹ Das wichtigste Beispiel dieser kooperativen und internationalen Forschung war sicher die Ausstellung „Der Weg des Meisters – Die grossen Künstler Indiens, 1100–1900“, die anhand von ausgewählten 45 Malern die künstlerischen Entwicklungen auf dem indischen Subkontinent erstmals umfassend präsentierte. Erst die viele Jahrzehnte währende Zusammenarbeit der führenden Kunsthistoriker auf dem Gebiet indischer Miniaturmalerei, Brijinder Nath Goswamy, Milo Beach und Eberhard Fischer, machte ein derartiges Projekt möglich.²² Diese Zusammenarbeit passierte aber auch bei kleineren Projekten, wie z. B. in der Ausstellung „Indische Farben: Materialien und Techniken der Pigmentmalerei in Rajasthan“, die 2004 mit den indischen Künstlern Desmond Lazaro und Shammi Sharma realisiert werden konnte.²³ Zu erwähnen ist auch die jüngste Zusammenarbeit mit Green Barbet und Harsha Vinay, der für die Rietberg-Ausstellung „Spiegel: Der Mensch im Widerschein“ (2019) nicht nur einen Beitrag für den Katalog verfasste, sondern auch drei Dokumentarfilme produzierte, die inzwischen international Anklang fanden. Sie wurden in Zürich, Mumbai, New Delhi sowie in Heidelberg gezeigt.

Ein bedeutender kuratorischer Strategiewechsel bestand darin, Sonderausstellungen zu Themen indischer Kunst nicht nur zusammen mit Partnern in Indien zu erarbeiten, sondern sie auch in Indien zu zeigen. Ein wahres Pionierprojekt bildete eine Wanderausstellung über die Schweizer Künstlerin Alice Boner (1889–1981). Sie hatte nicht nur ihre Sammlung an indischer Kunst dem Museum übergeben. Nach ihrem Tod erhielt das Museum zusätzlich ihren künstlerischen Nachlass, ihr Schriftenarchiv, ihre Bibliothek sowie ihr Fotoarchiv.²⁴ Das Museum besitzt damit heute quasi

Provenienzforschung reicht nicht!



Abb. 1 Das Team im National Crafts Museum in New Delhi im Dezember 2014, in der ersten Reihe vier Santal Musiker Bhulu Murmu, Shibdhan Murmu, Sonadhan Murmu und Babudhan Murmu, in der zweiten Reihe Mushtak Khan, Ravi Kant Dwivedi, Marie Eve Celio, Ruchira Ghose, Krittika Narula und Mallika Leuzinger © Sudhanshu Shandilya

den gesamten Nachlass dieser ungewöhnlichen Frau, die fast 40 Jahre ihres Lebens in Varanasi verbracht hatte. Was sie so interessant für ein indisch-schweizerisches Ausstellungsprojekt machte, ist die Tatsache, dass Alice Boner eine Mittlerperson zwischen Indien und dem Westen zu einer Zeit war, als Indien sich neu erfand. Als Frau, Künstlerin, Sammlerin, Mäzenin und Wissenschaftlerin trug sie nachhaltig zum Entstehen eines neuen Verständnisses von indischer Kunst bei. Die Ausstellung wurde im Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (CSMVS) in Mumbai 2014 eröffnet, reiste 2016 ans National Museum nach New Delhi, dann 2017 an das Bharat Kala Bhawan Museum nach Varanasi, um schließlich 2018 in Zürich gezeigt zu werden.²⁵

Ganz ähnlich verfuhr das Museum, als es 2013 eine große Sammlung indischer Musikinstrumente geschenkt erhielt. Die Ausstellung „Schöne Laute“ 2014 war der Auftakt für eine mehrjährige Kooperation mit verschiedenen indischen Museen und Partnern.²⁶ Aus dieser Kooperation erwuchs eine weitere Ausstellung: 2015 zeigte das National Museum in New Delhi die Ausstellung „Cadence and Counterpoint: Documenting Santal Musical Traditions“.²⁷



Abb. 2 Die Konservierung und Restaurierung des sogenannten Tello-Obeliskens (ca. 900-550 v. Chr.) stellte das Personal des Museo Nacional de Chavín in Peru vor grosse Herausforderungen. In Zusammenarbeit mit Schweizer Spezialisten und der Finanzierung des Museums Rietberg und des Bundesamtes für Kultur gelang es, diese emblematische Steinskulptur fachgerecht zu konservieren und im lokalen Museum mittels eines neuen Sockels entsprechend auszustellen. September 2014, Museo Nacional de Chavín, Chavín de Huántar, Peru © Peter Fux

Ausstellung wird ein Ausstellungsdesignkurs angeboten. Der Ausstellungsgestalter Martin Sollberger wird für eine Gruppe von ca. 25 Personen einen Einführungskurs zum Thema Ausstellungsdesign geben. Damit nutzen beide Museen den Anlass der Ausstellung, um ein nachhaltiges Ausbildungsprojekt zu lancieren.

Die Aus- und Weiterbildung von jungen Museumsmitarbeiterinnen und -mitarbeitern ist eine dringende Aufgabe für die nächsten Jahre. Wünschenswert wäre der

Diese Aufzählung soll mit einem Projekt schließen, das es erst noch zu realisieren gilt. Voraussichtlich wird das Museum Rietberg im Winter 2022/23 im Museum in Chandigarh eine Ausstellung mit japanischen Holzschnitten aus der eigenen Sammlung zeigen. Erstmals leiht das Rietberg kostbare Originale an ein indisches Museum aus. Und erstmals wird in Indien eine Ausstellung über japanische Surimono-Kunst gezeigt werden. Eine Surimono-Ausstellung mit Originalen ist ein Novum, das Japan bis jetzt noch nicht realisieren konnte.²⁸ Dies ist ein neuer Schritt, ein Signal, das weit über die Restitutionsdebatte hinausgeht. Denn es geht um das Teilen und Vermitteln unseres kulturellen Weltkulturerbes weltweit. Dabei spielen Vorbesitzer oder aktueller Eigentümer und Aufbewahrungsort dieser Kunstwerke eine untergeordnete Rolle.

Kooperative Aus- und Weiterbildung

Die geplante Surimono-Ausstellung in Chandigarh wird ein Pionierprojekt für ein ganz neues, von beiden Partnern gemeinsam entwickeltes Kooperationsformat bilden. Denn im Kontext der

Provenienzforschung reicht nicht!

regelmäßige und systematische Austausch, das Ausbilden von zukünftigen Experten. Und das ist, wie oben gezeigt, durchaus in beide Richtungen zu verstehen. Der aus ökonomischen Gründen in letzten 20 Jahren erfolgte Abbau vieler kleiner „Koryphäen“-Fächer (wie z. B. indologische Lehrstühle) in Verbindung mit Lehrstühlen für indische Kunstgeschichte führte im deutschsprachigen Teil Europas zu einem beklagenswerten Fachkräftemangel, der nur noch durch eine verstärkte internationale Zusammenarbeit aufgefangen werden kann. Hier sei beispielhaft das Alice-Bonner-Institut in Varanasi erwähnt, das genau diesen interkulturellen Austausch mit Residenzen pflegt.²⁹



Abb. 3 Die Konservatoren/Restauratoren Gregor Frehner (rechts) und sein Kollege Horacio Fernández bei der Arbeit am Tello-Obelisken, Peru, September 2015, Museo Nacional de Chavín, Chavín de Huántar, Peru © Peter Fux

Kooperative Restaurierung

Auch wenn bisher der Fokus des Museums Rietberg auf Südasien bzw. Indien gerichtet war, soll hier der geografische Horizont erweitert werden. Im Bereich Restaurierung ist die mehrjährige beispielhafte Zusammenarbeit zwischen dem Museum Rietberg und Peru hervorzuheben. Denn in Peru begann das Kooperationsprojekt zur Konservierung der Skulpturen des Tempels von Chavín de Huántar (seit 1985 UNESCO-Weltkulturerbe) im Rahmen der Sonderausstellung „Chavín – Perus geheimnisvoller Anden-Tempel“ des Museums Rietberg. Es war die weltweit erste museale Sonderschau über die sogenannte Mutterkultur der Zentralanden, die 2015 auch im Museo de Arte de Lima (MALI) mit größtem Publikumserfolg gezeigt werden konnte. Anstatt eine Leihgebühr für die Exponate an das peruanische Kulturministerium zu bezahlen, einigte man sich auf die mehrjährige Finanzierung und Durchführung eines Konservierungsprojekts vor Ort. Das Vorhaben wurde je hälftig vom Schweizerischen Bundesamt für Kultur und dem Museum Rietberg finanziert. Zwischen 2011 und 2015



Abb. 4 Verleihung der Diplome nach dem Workshop zu präventiver Konservierung mit den Mitarbeitenden des Palastmuseums im Fumban sowie den Studierenden der Haute Ecole in Fumban. In der Mitte von rechts nach links: die Projektleiterin Michaela Oberhofer, der Direktor des Museums Oumarou Nchare sowie die beiden Restauratoren der Haute-Ecole Arc Valentin Boissonnas und Thierry Jacot, 6. Juli 2017, unbekannter Fotograf



Abb. 5 Eine Studentin der Haute-Ecole Arc, Neuchâtel, restauriert gemeinsam mit einer Mitarbeiterin des Palastmuseums einen mit Perlen bestickten Herrscherstab. Fumban, Kamerun, 1. Juli 2019 © Michaela Oberhofer

wurde im Museo Nacional de Chavín nicht nur eine Konservierungs- und Restaurierungswerkstätte vollständig eingerichtet, sondern es wurden auch zahlreiche Skulpturen fachkundig konserviert. In Zusammenarbeit mit peruanischen Konservatoren wurde zum krönenden Abschluss der sogenannte Tello-Obelisk, eine rund zwei Meter hohe Skulptur von national wie international höchster Bedeutung, konserviert und in einer neu angefertigten Basis aufgestellt. Der Tello-Obelisk bildet heute im Museo Nacional Chavín das Herzstück der Ausstellung.³⁰

Hier sei auch auf die seit 2009 existierende Kooperation zwischen dem Museum Rietberg und dem Palastmuseum in Fumban in Kamerun hingewiesen, die auf die Restaurierung und den Erhalt der Sammlungen des Palastmuseums zielt.³¹

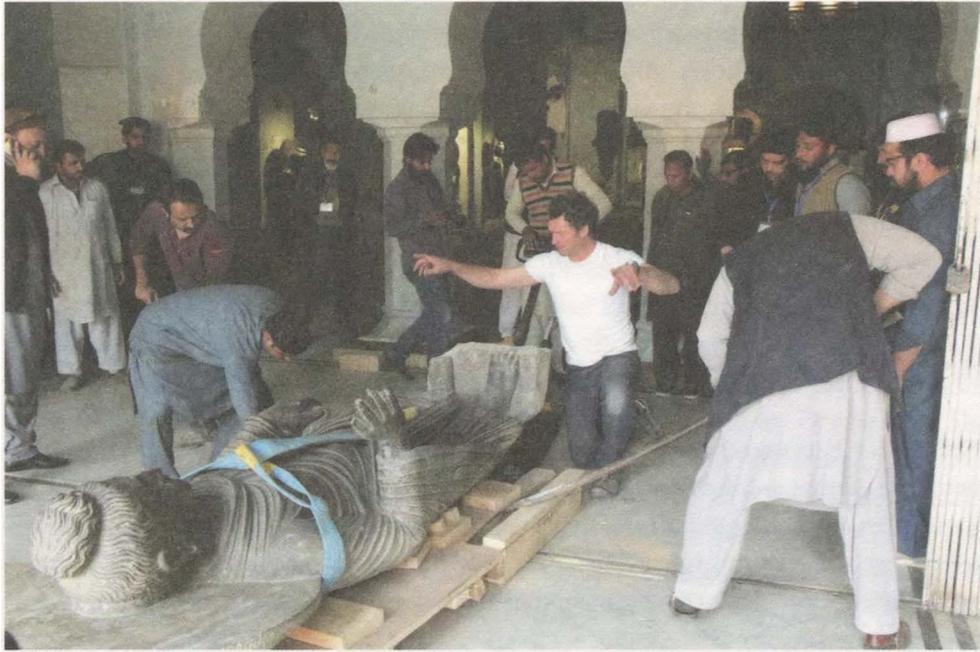


Abb. 6 Der Schweizer Restaurator Tobias Hotz koordiniert die Demontage und Verpackung des monumentalen Buddhas im Museum von Peshawar. Oktober 2018 © Johannes Beltz

Als weiteres Beispiel anzuführen ist die spektakuläre Leihgabe einer monumentalen Buddha-Skulptur aus dem historischen Museum in Peshawar, Pakistan. Seit dem ersten Aufstellen der Skulptur im frühen 20. Jahrhundert war diese nicht mehr gereinigt und umfassend untersucht und dokumentiert worden. Mit Hilfe der Schweizer Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) wurde im Frühjahr 2019 unter der Leitung des Steinrestaurators Tobias Hotz ein Workshop zum Thema Steinrestaurierung in Islamabad organisiert, an dem Museumsexpertinnen und -experten aus allen Teilen Pakistans teilnehmen konnten.³²

Am Ende wären noch zwei ganz anders geartete Beispiele zu nennen, in denen das Rietberg Empfänger von Konservierungsleistungen war. Das von der japanischen Regierung unterstützte Tokyo National Research Institute for Cultural Properties finanzierte die Restaurierung einer frühen buddhistischen Seidenmalerei. Der Gründungsdonator Eduard von der Heydt hatte diese in den 1920er-Jahren in Paris erworben und sie dann dem Museum Rietberg geschenkt.³³ Das Bild, das den Buddha Amida mit den Bodhisattva Seishi und Kannon zeigt und im Japan der Muromachi-Zeit, Mitte 14. Jahrhundert, von einem unbekanntem Maler angefertigt wurde (Inv.-Nr. RJP 401), wurde in eine für die Restaurierung von Kulturschätzen zertifizierte

japanische Werkstatt gebracht und dort während zwei Jahren (2006–2008) gratis konserviert und neu montiert. Allein die Transportkosten nach und von Japan trug das Museum Rietberg. Japan versteht sich als Schützer von nationalem Kulturgut, unabhängig vom Standort und jetzigen Besitzer. Ein weiteres Beispiel dieser vorbildlichen Kulturpolitik ist die Restaurierung eines kostbaren koreanischen Bildes: Von 2017 bis 2019 wurde ein koreanisches Priesterporträt aus dem 19. Jahrhundert in der Restaurierungswerkstatt des National Museum of Korea in Seoul untersucht und restauriert.³⁴

Archäologische Forschung

Neben der Kunstgeschichte, Restaurierung, Aus- und Weiterbildung ist die internationale Kooperationen in der Archäologie ein weiteres wichtiges Feld musealer Zusammenarbeit.³⁵ Durch die langjährige Partnerschaft mit der Schweizerisch-Liechtensteinischen Stiftung für archäologische Forschungen im Ausland (SLSA) war es dem Museum möglich, sich an mehreren Grabungsprojekten wie in Bhutan aktiv zu beteiligen.³⁶

Der geografische Schwerpunkt liegt dabei auf Lateinamerika, was an dem beruflichen Profil des Kurators für die Kunst Amerikas liegt: Denn Peter Fux ist promovierter Archäologe mit Schwerpunktinteresse in Lateinamerika. Dank seiner erfolgreichen Kooperation im Chavín-Projekt (siehe weiter oben) konnte 2017 die bisher umfassendste internationale museale Sonderschau zu „Nasca – Peru. Auf Spurensuche in der Wüste“ in Zürich gezeigt werden.³⁷ Auch diese Ausstellung war Teil eines umfassenden Archäologieprojektes, in dessen Kontext wieder umfangreiche Restaurierungsarbeiten geleistet wurden: In Nasca-Palpa an der Südküste Perus finanzierte die SLSA von 1997 bis 2006 ein archäologisches Großprojekt, das sich der Erforschung der weltbekannten Bodenzeichnungen, den Nasca-Linien, und ihrem kulturellen Kontext widmete. Auch konnte 2004 im Städtchen Palpa mit Schweizer Finanzhilfe ein hochkarätiges Lokalmuseum eingerichtet werden.

Doch die Planung geht weiter. Seit 2016 unterstützt die SLSA ein archäologisches Forschungsprojekt an der Nordostküste von Honduras unter der Leitung von Peter Fux und Markus Reindel vom Deutschen Archäologischen Institut. Das Engagement beschränkt sich nicht nur auf die Grundlagenforschung, sondern bezieht den Wissensaustausch, die Stärkung der lokalen Denkmalbehörde sowie den Erhalt von Kulturgütern ebenso mit ein. Im Januar 2022 stellte eine Sonderausstellung im Museum Rietberg die Forschung einer breiten Öffentlichkeit vor. Die Ausstellung wird im Anschluss in der Universität Bonn gezeigt, bevor sie nach Honduras weiterreist, wo sie in San Pedro de Sula und in Guadeloupe zu sehen sein wird.

Zusammenarbeit mit den Diasporagemeinschaften

In der gegenwärtigen Debatte wird immer wieder auf die Rolle der Diasporagemeinschaften hingewiesen. Migrantinnen und Migranten aus den Herkunftsländern der Sammlungen sollen direkter angesprochen und als Partner für gemeinsame Projekte gewonnen werden. Auch das ist keine wirklich neue Idee. Schon 2003 arbeitete das Museum Rietberg erfolgreich mit der indischen Diasporagemeinschaft in der Schweiz zusammen. Im Rahmen der Ausstellung „Ganesha: Der Gott mit dem Elefantenkopf“ lud das Museum Hindus aus der ganzen Schweiz ein, um gemeinsam auf dem Museumsgelände das Ganesha-Fest zu feiern. Besonders spektakulär war die Versenkung einer Ganesha-Figur im Rahmen der Langen Nacht der Museen im Zürcher See. Die systematische Kontaktaufnahme setzte sich dann in der großen Ausstellung „Hinduistisches Zürich“ fort, die im Gebäude des Stadthauses gezeigt wurde. In dieser Ausstellung war die Einbeziehung der in Zürich lebenden Hindus das leitende Konzept. In Interviews, Filmen, auf Fotos, aber auch mit einer Auswahl von Objekten stellte sich diese Religionsgemeinschaft in ihrer Diversität vor. Aus einer Ausstellung „über“ die Zürcher Hindus wurde eine Ausstellung, die „mit“ den Zürcher Hindus entstand. Das große Highlight war sicher die Feier des indischen Diwali-Festes, bei der Hunderte von Hindus aus der ganzen Schweiz zu Gast waren.³⁸

Diese Art der Zusammenarbeit blieb kein Einzelfall. Im Rahmen der Ausstellung „Nächster Halt Nirvana: Annäherungen an den Buddhismus“ (2018) arbeitete das Museum mit Buddhistinnen und Buddhisten aus der Schweiz zusammen in der Vorbereitung, aber auch mit regelmässigen Gesprächen in der Ausstellung. Die jüngste Ausstellung „FIKTION KONGO. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart“ setzte diese Art der Zusammenarbeit fort. Hier war die Ausstellung insofern neuartig, als die Kuratorinnen Michaela Oberhofer und Nanina Guyer Künstlerinnen und Künstler aus dem Kongo und der Diaspora einluden, sich kritisch mit dem Archiv des Kunstethnologen von Hans Himmelheber auseinanderzusetzen. Die Kuratorinnen wurden für ihr Konzept, das auf Dialog und Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern aus dem Kongo aufbaut, für den ART-Kuratoren-Preis 2019 nominiert.³⁹

Man könnte diese Auflistung fortsetzen und weitere Möglichkeiten für Kooperationen, u. a. mit Universitäten, aufführen. Diese konkreten Beispiele haben alle mit der Sammlung des Museums zu tun. Sie sind das Produkt einer kooperativ gedachten Auseinandersetzung mit der eigenen Sammlung. Eine ernsthafte Auseinandersetzung aus der Verantwortung für die Sammlungen heraus reicht automatisch in viele Bereiche wie Konservierung und Erhalt, Digitale Vermittlung, Dekolonisierung, Partizipation oder Inklusion. Es sind Handlungsräume, die aus einer Haltung resultieren.

Ergebnisse

Dieser Artikel versteht sich als Appell an Museumsdirektorinnen und -direktoren, Kuratorinnen und Kuratoren, Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler, Restauratorinnen und Restauratoren, vermehrt Projekte mit Partnermuseen aus den Herkunftsländern zu initiieren. Museen in Europa können sich jenseits der großen Debatten zum Thema Dekolonisierung ihrer Geschichte stellen und mit neuen Partnern eine andere Zukunft gestalten. Dazu braucht es im Grunde weder internationale Verträge noch sehr viel Geld, sondern vor allem motivierte Museumsmitarbeiterinnen und -mitarbeiter auf beiden Seiten. Dabei stellt sich weniger die Frage nach dem Besitz von Kunstwerken als die Frage, wie wir unsere Sammlungen gemeinsam besser dokumentieren und unser Wissen über geografische, kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg teilen können.

Die Ergebnisse dieses Artikels lassen sich in folgenden fünf Punkten zusammenfassen:

1. Natürlich muss, falls vorhanden, unrechtmässig erworbener Besitz zurückerstattet werden, diese Haltung ist im Hinblick auf den illegalen Handel mit Kulturgut für Museen alternativlos. Auch dürfen Kolonialismus und die Verstrickung von Museen in imperialistische Politik nicht verharmlost oder relativiert werden.

2. Die aktuelle Debatte zur Dekolonisierung wird zunehmend auf die Restitution von Kulturgut reduziert, was durchaus der Logik einer historisch und juristisch ausgerichteten Provenienzforschung entspricht. Daraus ergibt sich jedoch eine folgenschwere Verengung auf eine zunehmend selbstreferentielle Debatte. Denn anstelle möglichst viele Zugänge zu den Museumssammlungen über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg zu ermöglichen, rückt eine möglichst lückenlose Rekonstruktion von historischen Besitzerketten in den Vordergrund.

3. Am Ende muss es jedoch um eine strategische Neuausrichtung musealer Praxis gehen, um eine Neugestaltung von Beziehungen zu den Herkunftsländern, um die Realisierung nachhaltiger internationaler Kooperationen. Es müssen mit Hilfe der öffentlichen Hand von Stiftungen und Sponsoren langfristig Mittel und Ressourcen generiert werden, um Kooperationen zu initiieren, aber auch nachhaltig zu unterhalten.

4. Die Vision einer globalen Zusammenarbeit unter Museen basiert auf der Selbstständigkeit und Autonomie von Museen. Sobald Regierungsinstitutionen und bilaterale Abkommen ins Spiel kommen, drohen Projekte oft an administrativem Aufwand, Bürokratie und politischem Willen zu scheitern. Hier braucht es eine neue, mutigere und proaktive Haltung seitens der Museumsdirektorinnen und -direktoren sowie von ICOM und den leider oft schwachen nationalen Museumsverbänden. Die

Zusammenarbeit, nicht die symbolische Debatte über die koloniale Vergangenheit sollte in den Vordergrund rücken!

5. Das Museum Rietberg als Museum für aussereuropäische Kunst sieht sich der Kooperation mit den Herkunftsländern verpflichtet. Die Zusammenarbeit ist in der Mission der Institution angelegt. Feld-, Herkunfts-, Bedeutungs-, und Provenienzforschung entspringen seiner intrinsischen Aufgabe, nämlich dem Bewahren, Erhalten, Erforschen und Zeigen bzw. Vermitteln von aussereuropäischer Kunst und Kultur für zukünftige Generationen, und zwar weltweit.

Abstract

The ongoing debate on decolonization has intensified considerably in recent years. Initially, Switzerland seemed to have eluded the debate as the country was not considered a colonial power. However, it is well documented how much Switzerland was involved in colonial trading networks, including the slave trade. Swiss museums need to study and critically question the history of their collections.

This paper provides insight into how Switzerland's only museum for non-European art deals with this challenging task. It argues that the documentation of the collections including their provenance is indeed an important responsibility, if not a crucial part of the curatorial practice. However, the current debate on decolonization is increasingly being reduced to the restitution of cultural property which certainly ties in with the logic of historically and legally oriented provenance research. But this reduction results in a narrowing down to an increasingly self-referential debate. Instead of allowing as much access to museum collections as possible, across linguistic and cultural boundaries, what emerges is a comprehensive reconstruction of the historical chain of prior owners.

This paper argues that colonialism and the involvement of museums in imperialist politics must not be played down or relativized. The possession of world art (not only from the colonial period) obliges any museum, wherever it is located, not only to document its collections but also to cooperate with the respective countries of origin. Cooperation is not merely something "nice to have" but the answer to the quite fundamental question of how to preserve our world cultural heritage for future generations in an increasingly globalized and interconnected world: Museums need to recalibrate their museum practices, redesign their relationships with the countries from where their collections originated, and implement a sustainable mode of international cooperation. Cooperation, not an academic and symbolic debate about colonial pasts, should be at the top of the list!

Johannes Beltz studierte Religionswissenschaft und Indologie, bevor er als Kurator für süd- und südostasiatische Kunst am Museum Rietberg in Zürich arbeitete. Heute führt er das Haus als Leiter des Kuratoriums und Stv. Direktor.

Anmerkungen

Dieser Beitrag ist das Ergebnis vieler Vorträge, Gespräche und Diskussionen, die ich als Leiter der Sammlungen und Kurator für die Kunst und Südasiens gehalten und geführt habe. Ich danke besonders Leonhard Emmerling, Annette Bhagwati, Peter Fux, Michaela Oberhofer und Ester Tisa für ihre Hinweise und Anregungen.

- 2 Da die europäischen Kolonien des 19. und 20. Jahrhunderts in ihrem Machtanspruch und der internationalen Dominanz ohne Beispiele in der Vergangenheit sind (Kolonialisierung als historischer Prozess wirtschaftlicher, politisch-territorialer, religiöser und sozialer Natur), werden die Begriffe Entkolonialisierung und Dekolonisierung vor allem als Befreiung von kolonialen Strukturen im Nachgang zu den europäischen Kolonialherrschaften 1880–1960 definiert.
- 3 Siehe u. a. Martin Fuchs, Erkenntnispraxis und die Repräsentation von Differenz, in: Aleida Assmann/Heidrun Friese (Hg.), *Identitäten: Erinnerung, Geschichte, Identität* 3, Frankfurt a. M. 1998, 105–137, oder Marc-Olivier Gonesth/Jacques Hainard/Roland Kaehr, *Le Musée cannibale*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie 2002.
- 4 Es ist hier nicht der Ort, die schier überwältigende Menge an Literatur zusammenzufassen; einen guten Überblick bietet di Blasi in ihrer Studie über das Humboldtforum: Johanna di Blasi, *Das Humboldt Lab, Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende*, Bielefeld 2019.
- 5 Siehe u. a. dazu Christoph Dejung, *Die Fäden des globalen Marktes. Eine Sozial- und Kulturgeschichte des Welthandels am Beispiel der Handelsfirma Gebrüder Volkart, 1851–1999*, Köln 2013; Lea Haller, *Globale Geschäfte. Wie die ressourcenarme Schweiz zur Drehscheibe für den globalen Rohstoffhandel wurde. Und warum sich die Branche in den letzten Jahren radikal verändert hat*, in: *NZZ Geschichte* 4 (2016), 80–95; Patricia Purtschert/Harald Fischer-Tiné (Hg.), *Colonial Switzerland: Rethinking Colonialism from the Margins* (Cambridge Imperial and Post-Colonial Studies), Basingstoke 2015; Bouda Etemad/Mathieu Humbert, *La Suisse est-elle soluble dans sa „postcolonialité“?*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 64 (2014), 279–291 oder Boris Wastiau, *Boris, Sans être colonisatrice, la Suisse a été impliquée dans la colonisation*, in: *The Art Newspaper*, 23. März 2020; <https://www.artnewspaper.fr/news/sans-etre-colonisatrice-la-suisse-a-ete-impliquee-dans-la-colonisation> (abgerufen 22.5.2020).
- 6 So Christian Kravagna, *Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum*, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 1 (2015), 95–100, 95. Unter kolonialer Gewalt fasst er nicht nur Nilpferdpeitschen oder Napalmbomben, sondern den Handel von Sklaven, Zwangsarbeit,

Provenienzforschung reicht nicht!

- Enteignung und Zerstörung ökonomischer Strukturen, ja alle Arten von sexueller, religiöser und kultureller Gewalt gegenüber den Kolonisierten.
- 7 Subhadra Das/Miranda Lowe, Nature Read in Black and White: Decolonial approaches to interpreting natural history collections, in: *Journal of Natural Science Collections* 6 (2018), 4–14, <http://www.natsca.org/article/2509> (abgerufen 22.5.2020).
 - 8 Hans Belting kritisierte diese „Anthropologisierung“ der Kunstgeschichte: di Blasi, *Humboldt Lab*, 24.
 - 9 Das Museum Rietberg tat sich über lange Zeit schwer mit dem Erbe von der Heydts. Die Büste des Gönners verschwand aus der Sammlung aus Angst vor kritischen Nachfragen zum „Nazibaron“, der unter dem Verdacht stand, mit den Nationalsozialisten kollaboriert zu haben. Erst die Ausstellung „Von Buddha bis Picasso: Der Sammler Eduard von der Heydt“ ermöglichte dem Museum eine Emanzipation – vgl. Eberhard Illner (Hg.), *Eduard von der Heydt. Kunstsammler, Bankier, Mäzen*, München/New York 2013. Seitdem kommuniziert es offen und kritisch über seinen Gründervater, seine Büste steht inzwischen wieder prominent im Smaragd, dem Eingangsbereich des Museums.
 - 10 Erstmals wurde dieser Begriff von William Cohn für die Sammlung von der Heydt 1932 geprägt; Cohn, William, *Asiatische Kunst. Die Sammlung Eduard von der Heydt*, Berlin 1932; Eduard von der Heydt, Ich sammle, in: *Inspire: Mode. Literatur. Kunst* 2/16 (1950), 7, erstmals 1942 publiziert in: *Kunst und Volk. Blätter zur Förderung des Verständnisses für das Schaffen in der bildenden Kunst* 5/5 (1942). Der Gedanke einer Gleichheit „der“ Kunst bzw. der Künstler wurde u. a. in der Ausstellung „Les magiciens de la terre“ von Jean Hubert Martin 1989 wieder aufgegriffen. Der Louvre führte diese Idee mit der Eröffnung der Pavillons des Sessions im Jahre 2000 weiter, die afrikanische Kunst zeigten. Auch die Einweihung des Musée du Quai Branly – Jacques Chirac im Jahre 2006 folgt diesem Leitgedanken. Jean-Loup Amselle, *Doit-on exposer l'art africain?*, in: *Gonesth/Hainard/Kaehr, Musée cannibale*, 131–152; Nélia Dias, *Une place au Louvre*, in: ebd., 15–29.
 - 11 Johannes Beltz (Hg.), *Shiva Nataraja. Der kosmische Tänzer*, Zürich: Museum Rietberg 2008; ders., *The Dancing Shiva: South Indian Processional Bronze, Museum Artwork, and Universal Icon*, in: *Journal of Religion in Europe* 4 (2011), 204–222; Alice Boner, *Zur Komposition des Shiva Nataraja im Museum Rietberg*, in: *Artibus Asiae* 27/4 (1964/65), 301–310.
 - 12 Johannes Beltz/Annemarie Jordan Gschwend (Hg.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)*, Zürich: Museum Rietberg 2010.
 - 13 Vgl. die Entschädigung an die Erben einer jüdischen Familie: Esther Tisa Francini, *Zur Provenienz von vier chinesischen Kunstwerken aus dem Eigentum von Rosa und Jakob Oppenheimer im Museum Rietberg Zürich*, in: Kerstin Odendahl/Peter Johannes Weber (Hg.), *Kulturgüterschutz – Kunstrecht – Kulturrecht. Festschrift für Kurt Siehr zum 75. Geburtstag aus dem Kreise des Doktoranden- und Habilitandenseminars „Kunst und Recht“*, Baden-Baden 2010, 313–329; dies., *Die Rezeption der Kunst aus der Südsee in der Zwischenkriegszeit: Eduard von der Heydt und Alfred Flechtheim*, in: Eva Blimlinger/Monika Mayer (Hg.), *Kunst sammeln, Kunst handeln*, Wien 2012, 183–196 sowie dies., *Aussereuropäische Kunst bei Alfred Flechtheim. Publikations-, Ausstellungs- und Verkaufsstrategien*, in: Ottfried Dascher (Hg.), *Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim*, Wädenswil 2017, 465–492.

- 14 Illner, Eduard von der Heydt; Esther Tisa Francini, „Ein Füllhorn künstlerischer Schätze“. Die Sammlung aussereuropäischer Kunst von Eduard von der Heydt, in: Eberhard Illner (Hg.), Eduard von der Heydt. Kunstsammler, Bankier, Mäzen, München/London/New York 2013, 136–199.
- 15 Vgl. <https://rietberg.ch/ausstellungen/fragederprovenienz> (abgerufen 22.5.2020).
- 16 Ein weiteres Projekt, in Kooperation mit dem Lehrstuhl für Allgemeine Geschichte der Neuzeit am Historischen Seminar der Universität Zürich, widmet sich dem Ethnologen Hans Himmelheber (1908–2003) und seinen Reisen in der Côte d’Ivoire, in Liberia und im Kongo in den 1930er- bis 1970er-Jahren, vgl. <https://rietberg.ch/forschung/provenienz> und <https://rietberg.ch/forschung/himmelheber> (abgerufen 22.5.2020).
- 17 Siehe dazu u. a. Henrike Haug/Ann-Kathrin Hubrich/Henry Kaap/Yvonne Schweizer, Kritische Kunstgeschichte und digitaler Wandel, in: dies. (Hg.), Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e. V. 1 (2020), 2–8.
- 18 Vgl. Bénédicte Savoy, Die Zukunft des Kulturbesitzes, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.1.2018, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/macron-fordert-endgueltige-restituen-des-afrikanisches-erbes-an-afrika-15388474.html> (abgerufen 22.5.2020).
- 19 Siehe auch die Forderung Südkoreas an Japan, die Kunstwerke zurückzugeben, die während der Okkupation nach Japan gelangt waren, vgl. Christine Kim, Colonial Plunder and the Failure of Restitution in Postwar Korea, in: *Journal of Contemporary History* 52/3 (2017), 607–627, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0022009417692410> (abgerufen 22.5.2020).
- 20 Martin Bailey, After 48 years, Zambia still wants Rhodesian Man back, in: *The Art Newspaper* 321/29 (2020), 1.
- 21 Bahnbrechend war die erste grosse Odhisha-Ausstellung, die er mit Sitakant Mahapatra und seinem späteren Freund und Kollegen Dinanath Pathy realisierte. Sie beinhaltete Architektur, Skulptur, Malerei, Schnitz- und Textilkunst, wobei die Grenzen zwischen Kunst und Ethnologie aufgehoben wurden; vgl. Eberhard Fischer/Sitakant Mahapatra/Dinanath Pathy, Orissa: Kunst und Kultur in Nordost-Indien, Zürich: Museum Rietberg 1980.
- 22 Vgl. Milo Beach/Eberhard Fischer/B. Goswamy, *Masters of Indian Painting*, Zürich: Museum Rietberg 2011 (indische Neuauflage 2015).
- 23 Johannes Beltz/Eberhard Fischer/Desmond Lazaro/Shammi Sharma, *Lapislazuli, Gold und Eichhörnchenhaare. Materialien und Techniken der Pigmentmalerei aus der Werkstatt von Meister Bannuji in Jaipur (Indien)*, Zürich: Museum Rietberg 2004.
- 24 Die Sammlung von indischen Skulpturen und Bildern der Schweizer Künstlerin Alice Boner verdient hier besonders Erwähnung, da sie 1970 mit der Genehmigung der indischen Regierung an das Museum Rietberg kam, also zwei Jahre nachdem Indien sein Kulturgüterschutzgesetz verschärfte. Indien hatte unter der Bedingung eingewilligt, dass die Sammlung Alice Boners permanent der Öffentlichkeit in einem Museum zugänglich gemacht werden müsse; vgl. August R. Lindt, Die Ausfuhrbewilligung der Sammlung Alice Boner, in: Georgette Boner/Eberhard Fischer (Hg.), *Alice Boner und die Kunst Indiens*, Zürich: Museum Rietberg 1982, 18.
- 25 <https://www.dfae.admin.ch/countries/india/en/home/news/agenda.html/countries/india/en/meta/agenda-swiss-indien-friendship/2017/september/exhibition--alice-boner-in-india--a-life-for-art>

Provenienzforschung reicht nicht!

- (abgerufen 22.5.2020); siehe auch Johannes Beltz/Andrea Kuratli, Alice Boner: A visionary artist and scholar across two continents, New Delhi 2014.
- 26 Johannes Beltz/Marie-Eve Celio-Scheurer (Hg.), Klang/Körper. Saiteninstrumente aus Indien, Zürich: Museum Rietberg 2014.
- 27 Die Ausstellung war umso signifikanter, weil gleichzeitig das Crafts Museum in New Delhi als permanenter und prominenter Ausstellungsort für diese Art von Kunst geschlossen wurde; vgl. Johannes Beltz/Marie-Eve Celio-Scheurer/Ruchira Ghose (Hg.), Cadence and Counterpoint: Documenting Santal Musical Traditions, New Delhi 2015; Johannes Beltz/Marie-Eve Celio-Scheurer, A cordes et à corps: Résonances d'instruments de musique Santal, de l'Inde à la Suisse et de la Suisse à l'Inde. L'exemple de la collection Fosshag au Museum Rietberg, in: Diane Antille (Hg.), Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire?, Bern 2019, 77–101; Khurana Suanshu, Sacred Record: A collaborative project between Zurich's Museum Rietberg and Delhi's Crafts Museum documents the rare and distinctive musical traditions of the Santals, The Indian Express, 26.4.2015; <https://g.co/arts/YEmDGCq447fqDvpV7> (abgerufen 22.5.2020).
- 28 Die Ankündigung der Ausstellung stieß auf großes Medienecho, vgl. Gurnaaz Kaur, Tale of two museums and few Japanese prints, Tribune, 5.11.2019.
- 29 Vgl. rietberg.ch/vernetzt/aliceboner (abgerufen 22.5.2020).
- 30 Peter Fux (Hg.), Chavín. Perus geheimnisvoller Anden-Tempel, Zürich: Museum Rietberg 2012.
- 31 Besonders innovativ an diesem Projekt war die Herangehensweise, die westlichen Konzepte von Museum und Restaurierung zu hinterfragen und zusammen mit den Kooperationspartnern lokal angepasste Strategien zum Erhalt des kulturellen Erbes zu entwickeln; vgl. Michaela Oberhofer, Conservation and Restoration as Challenge for Museum Cooperation, in: Thomas Laely/Marc Meyer/Raphael Schwere (Hg.), Museum Cooperation between Africa and Europe. A New Field for Museum Studies, Bielefeld und Kampala 2018, 195–212 und <https://rietberg.ch/vernetzt/fumban> (abgerufen 22.5.2020).
- 32 Vgl. www.eda.admin.ch/deza/de/home/aktuell/news.html/content/deza/de/meta/news-deza/2018/12/buddha-ausstellung (abgerufen 22.5.2020).
- 33 Katharina Epprecht, Restaurierung eines japanischen buddhistischen Bildes aus der Sammlung Eduard von der Heydt: Herabkunft des Buddhas Amida (Amida raigo) mit Seishi und Kannon Bosatsu (RJP 401), in: Jahresbericht Museum Rietberg (2008), 99–100.
- 34 Khanh Trinh, Kooperation mit dem National Museum of Korea, Seoul: Restaurierungsprojekt „Porträt des Zen-Meisters Chupadang“, in: Jahresbericht Museum Rietberg (2019), 110–111.
- 35 Vgl. Bernard Frischer, Museums should dig in, The New York Times, 22.12.2010, <https://www.nytimes.com/2010/12/23/opinion/23frischer.html> (abgerufen 22.5.2020), der fordert, dass Museen sich aktiver an Ausgrabungen beteiligen sollten.
- 36 Vgl. Peter Fux/Christoph Walser/Namgyel Tshering, Archaeology in the Kingdom of Bhutan: Exploring the Country's Prehistory, in: Jahresbericht der Schweizerisch-Liechtensteinischen Stiftung für archäologische Forschungen im Ausland (2013), 29–40, <http://www.slsa.ch/abgeschlossene-projekte/> (abgerufen 22.5.2020).
- 37 Die Ausstellung wurde 2017 zuerst im Museo de Arte de Lima gezeigt und erzielte mit knapp 90.000 Eintritten einen Besucherrekord; vgl. Peter Fux, The petroglyphs of Chichictara, Palpa,

Johannes Beltz

- Peru. Documentation and interpretation using terrestrial laser scanning and image-based 3D modelling, in: *Zeitschrift für Archäologie Aussereuropäischer Kulturen* 4 (2011), 127–205; ders., Hanaq Pacha. Ein Gräberfeld der Nasca-Zeit und des Mittleren Horizontes in Palpa, Peru, in: *Zeitschrift für Archäologie Aussereuropäischer Kulturen* 7 (2017), 173–279.
- 38 Johannes Beltz, *Hinduistisches Zürich: Eine Entdeckungsreise*. Bericht zur gleichnamigen Ausstellung im Stadthaus Zürich, 22.10.04–28.2.05, in: *Internationales Asienforum* 36 (2005) 3–4, 251–263.
- 39 Nanina Guyer/Michaela Oberhofer (Hg.), *FIKTION KONGO*. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart, Zürich: Museum Rietberg 2019; Hubert Spiegel, Kunst aus Kongo: Der Schamane schwebt durch den Weltraum, *FAZ*, 20.2.2020, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/fiktion-kongo-ausstellung-im-rietberg-museum-16634644.html> (abgerufen 22.5.2020).