

RelBib

Bibliography of the Study of Religion

<https://relbib.de>

Dear reader,

the article

Zusammenarbeit fördern! Sammeln, Forschen und Kooperieren im postkolonialen, digitalen Zeitalter by Johannes Beltz

was originally published in

Zukunft Museum / Leonhard Emmerling a.o. (ed.). – Wien: Turia + Kant, 2021. – pp. 330–351

URL: https://www.turia.at/titel/zukunft_museum_d.php

This article is used by permission of Turia + Kant, <https://www.turia.at>.

Thank you for supporting Green Open Access.
Your RelBib team

*Johannes Beltz,
Museum Rietberg Zürich*

Zusammenarbeit fördern!

Sammeln, Forschen und Kooperieren im
postkolonialen, digitalen Zeitalter

Im letzten Jahrzehnt hat sich die Diskussion um die Geschichte der Museen in Europa verschärft um die Frage nach ihrer kolonialen Vergangenheit gedreht. Gerade ethnologische Museen standen im Rampenlicht und gerieten zunehmend unter Druck, sich zu ihrer Geschichte zu äußern und gegebenenfalls Teile ihrer Sammlungen zurückzugeben. Aber auch die großen Universal Museen wie das British Museum oder die Staatlichen Museen zu Berlin mussten schmerzvoll zur Kenntnis nehmen, dass ihr Selbstverständnis als humanistische Orte eines universalen Sammelns und Wissens zunehmend hinterfragt wurde. Die Etablierung der Postcolonial Studies schuf neue diskursive Räume in der akademischen und medialen Welt. Die Assoziationskette Museum gleich Aufklärung gleich Humanismus gleich Wissenschaft wurde nachhaltig gestört. In den letzten Jahren erfanden sich deshalb viele Museen in Europa neu. Programmatische Namen wie »Weltmuseum« oder »Museum der Kulturen« suggerieren Dialog und Vielstimmigkeit sowie den Willen, »auf Augenhöhe« mit den diversen »Communities« (vor allem den Ursprungsgesellschaften) zu interagieren. Doch wurden diese Maßnahmen zur Dekolonisierung oft zu Recht als reine Kosmetik oder Rhetorik abgetan.¹

Dieser Beitrag soll eine Schweizer Museumspraxis vorstellen, die vielleicht etwas im Windschatten der aktuellen Debatte und Medienöffentlichkeit gesegelt ist, weil es nur indirekt mit Kolonialismus in Verbindung gebracht wurde und stärker im Kunstbereich verortet ist. Gerade deshalb ist es interessant, einen Blick auf die Entwicklungen und Prak-

¹ Siehe u.a. Kravagna 2015.

tiken dieses Museums zu werfen. Denn sie eröffnen wichtige Perspektiven, die auch die Diskussion in den ethnologischen Museen wesentlich bereichern können.² Zwar gelten Schweizer Museen nicht als Schatzkammern der Kolonialzeit. Weder besaß die Schweiz exterritoriale Gebiete, noch war sie bestrebt solche zu erwerben. Man könnte also meinen, dass damit das Thema Dekolonisierung keine Relevanz besäße.³ Bei näherem Hinsehen wird allerdings schnell sichtbar, dass der Kolonialismus durchaus ein Thema für die Schweizer Museen ist. Denn obwohl die Schweiz keine eigenen Kolonien besaß, war sie Teil der kolonialen Handelsströme und besaß Handelskontore in vielen Teilen der Welt. In bestimmten Bereichen wie im Seiden- oder Baumwollhandel nahm sie sogar eine Schlüsselposition ein. Als strategischer Partner unterstützte sie die europäischen Kolonialmächte in ihrem Expansionsstreben. Auch der Sklavenhandel gehört zu diesem Thema.⁴

Der folgende Beitrag stellt das Museum Rietberg vor, das als Museum für außereuropäische Kunst erst 1952 gegründet wurde. Auf den ersten Blick scheint es sich damit der problematischen Vergangenheit des Kolonialismus 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.

² Dieser Beitrag ist gleichzeitig ein Rück- und Ausblick auf meine langjährige Tätigkeit am Museum Rietberg, wo ich als Kurator für die Kunst Süd- und Südostasiens, aber auch als Leiter des Kuratoriums und der Kunstvermittlung und als stellvertretender Direktor tätig bin. Dieser beruflichen Spezialisierung ist der Fokus auf Südasien, bzw. Indien geschuldet. Ich danke Annette Bhagwati, Peter Fux und Esther Tisa für die inspirierenden Diskussionen zum Thema Dekolonisierung, die in diesen Beitrag eingeflossen sind.

³ 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 von wirtschaftlicher, politisch-territorialer, religiöser und sozialer Natur), wird der Begriff Dekolonisierung vor allem als Befreiung von kolonialen Strukturen im Nachgang zu den europäischen Kolonialherrschaften 1880-1960 definiert.

⁴ Siehe dazu Haller 2016, Dejung 2013 sowie Purtschert/Fischer-Tiné 2015.

1. DAS MUSEUM RIETBERG: URSPRUNG UND GESCHICHTE

Der Ursprung des Museums liegt in der Sammlung von Eduard von der Heydt. Dieser hatte mit seinem Vermögen aus diversen Bankgeschäften eine große Sammlung asiatischer, afrikanischer, amerikanischer und ozeanischer Kunst in den 1920er und 1930er Jahren auf dem westlichen Kunstmarkt erworben und später der Stadt Zürich geschenkt. Diese gründete damit 1952 das Museum Rietberg.⁵

Im Hinblick auf Südasien erwarb von der Heydt vor allem klassische »religiöse« Kunst, also hinduistische Bronzen und Steinskulpturen sowie buddhistische und jainistische Skulpturen.⁶ Hier sei darauf hingewiesen, dass von der Heydt trotz seiner universalistischen Haltung kein einziges Objekt aus Indien erwarb, das man heute als »Stammeskunst« bezeichnen würde. Dies steht in einem gewissen Widerspruch zu seiner Sammlung an afrikanischen Masken oder Südsee-Skulpturen, die heute hochdotierte Ikonen so genannter »tribaler Kunst« sind. Die Gründe dafür lagen weniger im persönlichen Geschmack des Sammlers als am fehlenden Interesse bzw. Angebot der führenden Kunsthändler an dieser Art von Objekten. Der internationale Kunstmarkt hatte das »tribale« Indien noch nicht entdeckt.⁷

Der erste Direktor des Museums war der Bauhaus-Mitbegründer, Leiter der Kunstgewerbeschule Zürich und Vorsteher des städtischen Kunstgewerbemuseums, Johannes Itten. In seiner Nachfolge übernahm 1956 Elsy Leuzinger die Direktion und institutionalisierte ab 1960 als Privatdozentin und ab 1968 als Titularprofessorin die Lehre für außereuropäische Kunst an der Universität Zürich. Als Ethnologin mit Schwerpunkt Afrika baute sie nicht nur die Sammlung westafrikani-

⁵ Illner 2013.

⁶ Er erwarb u.a. die Ikone des späteren Museums, den tanzenden Shiva, siehe dazu Beltz 2008 und 2011.

⁷ Der Kunsthistoriker Hermann Goetz (1959) beispielsweise erwähnt in seinem Abriss der indischen Kunstgeschichte die tribalen Kulturen Indiens ebenso wenig wie zeitgenössische Kunst; siehe dazu u.a. Beltz 2019.

scher Kunstwerke weiter aus, sondern insbesondere auch die Sammlung für Altamerika. Auch die Sammlung an indischen Skulpturen von Alice Boner kam ins Haus.⁸ 1972 wurde der Kunstethnologe Eberhard Fischer Direktor des Museums, ein Spezialist für Westafrika sowie Indien. Mit ihm begann die Ära der indischen Malerei im Museum Rietberg. Er sollte wie kein zweiter diesen Sammlungsteil stärken. Dank großzügiger Zuwendungen von Sponsoren und Mäzenen gelang es ihm, eine Sammlung an Pahari-Malerei aufzubauen, die heute zu den bedeutendsten ihrer Art weltweit gehört. Aus der Zusammenarbeit mit den führenden Kunsthistorikern der Zeit entsprangen zahlreiche Publikationen und Ausstellungen. Das Museum Rietberg etablierte sich zu einem Ort des Sammelns und des Forschens zu höfischer indischer Malerei. Doch Eberhard Fischer schenkte auch der Vielfalt der künstlerischen Traditionen Indiens die notwendige Aufmerksamkeit: Bereits 1972 kuratierte er eine Ausstellung über die Kunst aus Nordindien und wies darauf hin, dass auf dem Subkontinent eine Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer Traditionen nebeneinander existieren und miteinander verbunden sind.⁹ In der gleichen Linie führte er 1980 in Zusammenarbeit mit indischen Kollegen eine bahnbrechende Ausstellung über die Kunst und Kulturen Odishas durch.¹⁰ Diese Ausstellung dokumentierte erstmals alle wichtigen Kunstzweige wie Architektur, Skulptur, Malerei, Holztechnologie und Textilkunst dieses Bundesstaates und untersuchte ihre Beziehungen und gegenseitigen Einflüsse.

Von 1998 bis 2019 leitete Albert Lutz das Haus. In seine Zeit als Direktor fällt der Neu- und Umbau des Museums, das 2007 neu seine Tore öffnete. Die Erweiterung ermöglichte dem Museum größere und gleichzeitig mehrere Sonderausstellungen zu zeigen. Damit war der Weg zu

⁸ Diese Schenkung verdient hier besonders Erwähnung, da sie mit der offiziellen Genehmigung der indischen Regierung an das Museum Rietberg gelangte, und das, nachdem Indien sein Kulturgüterschutzgesetz verschärft hatte. Indien hatte unter der Bedingung eingewilligt, dass die Sammlung Alice Boners permanent der Öffentlichkeit in einem Museum zugänglich gemacht werden müsse, siehe Lindt 1982.

⁹ Fischer 1972.

¹⁰ Fischer/Mahapatra/Pathy 1980.

mehr Besuchern und einer größeren öffentlichen Wahrnehmung jenseits eines kleinen Kreises von Liebhabern und Spezialisten geübt. International erfolgreiche Wanderausstellungen kamen an das Museum Rietberg.

Die Sammlung bekam mit der Unterstützung des Rietberg-Kreises und zahlreicher Mäzene, durch Geschenke und Neuerwerbungen einen bedeutenden Zuwachs. Im Jahr 2009 schenkte Eberhard Fischer dem Museum Rietberg seine gesamte Textilsammlung, die er während seiner Zeit in Ahmedabad (1965-1966 und 1968-1971) erworben hatte.¹¹ Abgesehen davon, dass mit diesen modernen Textilien ein ganz neuer Objekttyp in die Sammlung gelangte, kam damit Kunsthandwerk ins Haus, das man früher nicht als »Kunst« betrachtet hätte. Viele der Produzenten gehörten marginalisierten Schichten der indischen Gesellschaft an, den so genannten unberührbaren Kasten oder Dalits. Die Aufnahme dieser sozialen Gruppe in die Sphären der höfischen Künste war etwas Neues.

In dieser Zeit erwarb das Museum in einem großen Maße so genannte indische Volks- und Stammeskunst.¹² All diese Ankäufe veränderten das Profil der indischen Sammlung, die sich zuvor auf Skulpturen und Gemälde konzentriert hatte, grundlegend. Diese Veränderung schlug sich im Ausstellungsprogramm nieder.¹³ Ende 2019 gelangte mit Annette Bhagwati eine neue Direktorin ans Museum, die das Museum weiter als internationales Kompetenzzentrum auf dem Gebiet außereuropäischer Kunst etablieren wird.

¹¹ Fischer 2014.

¹² Von 2009 bis 2019 kamen mehr als 600 so genannte indische »Volks- und Stammesbronzen« in das Museum, siehe Jahresbericht des Museum Rietberg 2009, S. 67 und Jahresbericht 2011, S. 52-55.

¹³ Siehe Beltz 2009 und Beltz/Mallebrein 2012.

2. DEKOLONISIERUNG UND RESTITUTION

In den letzten Jahren wurden vermehrt Stimmen laut, die eine sofortige Restitution von Sammlungen aus der Kolonialzeit an die Ursprungsländer forderten.¹⁴ Auch wenn die Schweiz nicht als Kolonialmacht im herkömmlichen Sinne gilt, geriet sie in den Fokus der Medien. Zudem wurde die Restitutionsforderung nicht nur an ethnologische Sammlungen gestellt, sondern auch an ausgewiesene Kunstmuseen wie das Museum Rietberg. Medienanfragen gipfelten oft in der Frage, wann denn endlich die »gestohlenen« Kunstwerke des Rietbergs in die Ursprungsländer zurückgegeben würden.

Das Museum Rietberg antwortete umsichtig auf diese Fragen. Es wies darauf hin, dass die Aufarbeitung der Sammlungsgeschichte, der Rechtmäßigkeit und des Erwerbkontextes von Kunstwerken seit jeher integraler Bestandteil der kuratorischen Arbeit war, wenn auch diese Forschung nicht unter der Bezeichnung »Provenienzforschung« lief. Im Rahmen der Ausstellung über die Ikone des Museums, den tanzenden Shiva wurde z.B. die Erwerbs- und Rezeptionsgeschichte dieses wichtigen Objektes erstmalig erforscht und dokumentiert.¹⁵ In einer Ausstellung über kostbare Elfenbeinschnitzereien, die während der Renaissancezeit in Sri Lanka für den portugiesischen Hof angefertigt wurden, untersuchte die Kunsthistorikerin Annemarie Jordan die Erwerbgeschichte dieser Preziosen.¹⁶

2008 schuf das Museum Rietberg eine Stelle für Provenienzforschung, um sich vertieft mit der eigenen Geschichte und insbesondere mit der Herkunft der Altbestände zu befassen. Zu Beginn lag der Fokus auf nationalsozialistisch verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut und auf der Sammlung Eduard von der Heydts.¹⁷

¹⁴ Savoy 2018.

¹⁵ Beltz 2008 und 2011.

¹⁶ Beltz/Jordan-Gschwend 2010.

¹⁷ Siehe dazu die Ausstellung »Von Buddha bis Picasso. Die Sammlung Eduard von der Heydt«; Illner 2013 und Tisa Francini 2012 und 2013.

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. Transnationale Forschung ist hier das Stichwort. Die erforschten Provenienzen werden in die Datenbank integriert und diese online zugänglich gemacht. Das universale Kulturerbe mit seinen vielfältigen, spannenden und widersprüchlichen Geschichten wird im Zuge der Digitalisierung mit einem globalen Publikum geteilt werden können. Austausch und Forschung werden sich vernetzen, und neue virtuelle Sammlungen und Ausstellungen mit Kunstwerken werden entstehen. Die Frage nach dem physischen Standort der Originale wird sich vielleicht weniger stellen.

In diesem Sinne wird das Museum Rietberg seine Sammlung weiter dokumentieren und erweitern. Natürlich hat die aktuelle Debatte die Ankaufspolitik des Museums verändert. Neben dem sich verändernden Markt hat vor allem die Einführung des Kulturgütertransfergesetzes (KGTG) dazu beigetragen.¹⁸ Doch schon unter dem ehemaligen Direktor Eberhard Fischer hatte das Museum keine archäologischen Funde, Skulpturen, Bronzen oder Terrakotten aus vermutlichen Raubgrabungen oder dubioser Provenienz für die Südasiensammlung mehr erworben.¹⁹

Das Museum Rietberg wird sich weiterhin mit der Geschichte seiner Sammlungen auseinandersetzen. Es wird diese komplexen Geschichten in Ausstellungen und auf digitalen Plattformen erzählen. Natürlich würde bei berechtigten Restitutionsforderungen das Museum die

¹⁸ Das Bundesgesetz über den internationalen Kulturgütertransfer (KGTG) regelt die Ein- und Ausfuhr von Kulturgut in die und aus der Schweiz im Hinblick auf den Schutz des kulturellen Erbes und zur Verhinderung der illegalen Ein- und Ausfuhr von Kulturgut; <https://www.admin.ch/gov/de/start/dokumentation/medienmitteilungen.msg-id-53043.html>.

¹⁹ 2003 gab das Museum eine Gruppe von Gandhara-Skulpturen an einen Kunsthändler zurück, als dieser sich weigerte, die tatsächliche Provenienz der Objekte aufzudecken; cf. Jahresbericht des Museum Rietberg 2003, S. 36.

Werke zurückgeben. Weitaus bedeutender ist jedoch eine nachhaltige Auseinandersetzung mit diesen Fragen, die auch von Seiten der Herkunftsländer immer stärker eingefordert werden. Nicht die Restitution, sondern die Zusammenarbeit mit den Herkunfts- oder Ursprungsländern ist ein strategisches Ziel. Bei diesen Kooperationen geht es dem Museum Rietberg nicht um eine vermeintliche Wiedergutmachung von Unrecht. Im Gegenteil: Die Transparenz im Umgang mit der eigenen Sammlung, die transnationale Forschung und die daraus resultierenden Ausstellungen sind Ausdruck des Selbstverständnisses des Museums. Internationale Zusammenarbeit ist also keine Geste der Entschuldigung oder eine moralische Rechtfertigung, sondern intrinsisch mit den Kernaufgaben des Museums verbunden: Erforschung von Objekten, ihrer Herkunft, Herstellung, Feldforschung vor Ort, Archivarbeit, Bewahrung und Restaurierung, Vermittlung und Ausstellen. Dabei wird im digitalen Zeitalter die transnationale Arbeit über Onlineplattformen und Datenbanken an Bedeutung zunehmen.

3. INTERNATIONALE KOOPERATIONEN: DAS HERZSTÜCK DES MUSEUMS

Das Museum Rietberg als einziges Schweizer Museum für außereuropäische Kunst praktiziert seit mehreren Jahrzehnten eine Zusammenarbeit im Bereich Forschung und Ausstellungen, Ausgrabungen und Restaurierungen mit Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen aus den so genannten Herkunftsländern.

Für seine großen Ausstellungsprojekte zur indischen Kunst arbeitete der ehemalige Direktor Eberhard Fischer immer mit indischen Spezialisten wie B.N. Goswamy, Dinanath Pathy oder Sitakant Mahapatra zusammen.²⁰ Für Eberhard Fischer war immer klar, dass Feldforschung, Ausgrabungen und der Sammlungs Aufbau im Museum nur in Zusammenarbeit mit Partnern in den Herkunftsländern geschehen müssen. Das deutlichste Beispiel für diese Art von Zusammenarbeit war die international viel beachtete Ausstellung »Der Weg des Meisters – Die großen

²⁰ Fischer/Mahapatra/Pathy 1980.

Künstler Indiens, 1100–1900« (2011), die in Folge auch am Metropolitan Museum of Art in New York gezeigt wurde. Das Museum Rietberg präsentierte die *Crème de la Crème* der indischen Malerei und konnte Kunstwerke aus den großen Museen der Welt nach Zürich holen: die prächtigsten Werke des sagenumwobenen Albums aus dem Golestan-Palast in Teheran, Bilder aus der königlichen Sammlung in England, Schätze aus dem Institut für orientalische Manuskripte in St. Petersburg – um lediglich drei der 42 Leihgeber zu nennen. Nur die Zusammenarbeit der führenden Kunsthistoriker B.N. Goswamy, Milo Beach und Eberhard Fischer machte ein derartiges Projekt überhaupt möglich.²¹

3.1 Kooperationen im Bereich Sonderausstellungen

Große Sonderausstellungen wie die »Indischen Meister« mit internationalen Leihgaben sind immer auch Kooperationsprojekte. Doch erweiterte das Museum Rietberg diese gängige Museumspraxis in den letzten Jahren. Ein wichtiger kuratorischer Strategiewechsel bestand darin, Sonderausstellungen zu Themen indischer Kunst möglichst zusammen mit Partnern in Indien zu erarbeiten und auch dort zu zeigen bzw. Ausstellungen aus Indien in das Museum Rietberg zu holen, wie z.B. »Indische Farben: Materialien und Techniken der Pigmentmalerei in Rajasthan«, die 2004 in Zusammenarbeit mit den indischen Künstlern Desmond Lazaro und Shammi Sharma realisiert werden konnte.²²

Ein wahres Pionierprojekt bildete eine Wanderausstellung über die Schweizer Künstlerin Alice Boner (1889-1981), die zunächst an drei Orten in Indien gezeigt wurde, bevor sie schließlich ans Museum Rietberg kam.²³ Die Ausstellung wurde in Mumbai 2014 eröffnet, reiste 2016 ins National Museum nach New Delhi, dann 2017 weiter an das Bharat Kala Bhawan in Varanasi und wurde schließlich 2018 in Zürich gezeigt.²⁴ Alice Boner hatte nicht nur ihre Sammlung an indischer

²¹ Beach/Fischer/Goswamy 2011.

²² Beltz/Fischer/Lazaro/Sharma 2004.

²³ Beltz/Kuratli 2014.

²⁴ <https://www.dfae.admin.ch/countries/india/en/home/news/agenda.html>

Kunst dem Museum übergeben, nach ihrem Tod erhielt das Museum zusätzlich ihren künstlerischen Nachlass, ihr Schriftenarchiv, ihre Bibliothek sowie ihr Fotoarchiv. Das Museum besitzt damit heute quasi den gesamten Nachlass dieser ungewöhnlichen Frau, die fast 40 Jahre ihres Lebens in Varanasi verbracht hatte. Was sie so interessant für ein Indisch-Schweizer 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 Künstlerin, Sammlerin, Mäzenin und Wissenschaftlerin trug Alice Boner in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig zum Entstehen eines neuen Verständnisses von indischer Kunst bei. Bis heute ist das von ihr gegründete Alice Boner Institut in Varanasi ein Ort des interkulturellen Austauschs und Dialogs.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 Denn die damalige Assistentzkuratorin Marie Eve Celio-Scheurer initiierte ein Kooperationsprojekt mit dem Crafts Museum in New Delhi. Der neue Schwerpunkt lag auf der systematischen ethnologischen Feldforschung in Indien sowie der Sichtung historischen Archivmaterials, da über die skulpturalen *Banams* (Saiteninstrumente der Santal) nur unzureichende Informationen in Bezug auf Bedeutung, Verwendung und Herstellung bestanden. Aus dieser Kooperation erwuchs ein weiteres Ausstellungsprojekt: 2015 zeigte das National Museum in New Delhi die Ausstellung »Cadence and Counterpoint: Documenting Santal Musical Traditions«.²⁷ Was die Ausstellung zudem bedeutsam machte, war, dass sie

countries/india/en/meta/agenda-swiss-indien-friendship/2017/september/exhibition--alice-boner-in-india--a-life-for-art

²⁵ Cf. <https://rietberg.ch/vernetzt/aliceboner>

²⁶ Beltz/Celio-Scheurer 2014.

²⁷ Das Projekt wurde großzügig vom Schweizer Bundesamt für Kultur (BAK), der Schweizer Botschaft in Indien, der UNESCO, der Accentus-Stiftung (Elena Probst Funds) sowie der Ecole Cantonale d'Art de Lausanne unterstützt. Hier sei noch einmal allen Sponsoren und Donatoren herzlich für ihre Unter-

im wichtigsten Museum Indiens, dem Nationalmuseum gezeigt wurde, das bis dahin dem »marginalen« Thema der Kultur von Indiens Ureinwohnern kaum Aufmerksamkeit geschenkt hatte.²⁸ Diese Ausstellung war umso signifikanter, weil quasi gleichzeitig das Crafts Museum in New Delhi als permanenter und prominenter Ausstellungsort für diese Art von Kunst geschlossen wurde.²⁹

Es sei hier noch auf zwei weitere wichtige Kooperationsprojekte hingewiesen. 2018 unterzeichnete das Museum Rietberg als erstes Museum der Welt ein Memorandum of Understanding mit dem Ministerium für Archäologie und Museen in Pakistan. Als eine erste Freundschaftsgeste reiste ein monumentaler Buddha aus dem Museum in Peshawar als Leihgabe nach Zürich. Noch nie hatte diese Skulptur vorher das Museum, geschweige denn das Land verlassen.³⁰ Mit diesem neuen Kooperationspartner rückte eine bis dahin vernachlässigte Kunstregion in den Fokus des Museums. Dieser Initiative sollte dann gleich ein Anschlussprojekt folgen. Im Winter 2019 eröffnete das Rietberg eine Ausstellung mit jungen pakistanischen Künstlerinnen und Künstlern, die sich mit Werken aus der Sammlung des Museum Rietberg auseinandersetzten. Die Ausstellung sollte ursprünglich auch in Karachi gezeigt werden, was aber aufgrund einer Verzögerung bei der Rückeinfuhr nach Pakistan nicht möglich war.³¹

Diese Aufzählung soll mit einem Projekt schließen, das es erst noch zu realisieren gilt. Voraussichtlich im Herbst 2020 wird das Museum Rietberg im Museum in Chandigarh eine Ausstellung mit japanischen

stützung gedankt; cf. Beltz/Celio-Scheurer/Ghose 2015 und Beltz/Celio-Scheurer 2019.

²⁸ Cf. 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 April 2015.

²⁹ Das Google Cultural Institute stellte die Ausstellung ins Netz und machte sie damit weiterhin zugänglich, siehe auf www.google.com/culturalinstitute.

³⁰ <https://www.eda.admin.ch/deza/de/home/aktuell/news.html/content/deza/de/meta/news-deza/2018/12/buddha-ausstellung>.

³¹ Beltz/Mirza/Widmer 2019.

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, ein Novum, das vor Ort große Beachtung findet und medial aufmerksam begleitet wird. 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.³²

3.2 Kooperationen im Bereich Ausbildung

Die Surimono-Ausstellung wird dabei ein Pionierprojekt für ein neues Kooperationsformat bilden. Denn im Kontext der Ausstellung wird in Chandigarh ein Kurs in Ausstellungsdesign angeboten. Der Ausstellungsgestalter des Museum Rietberg, Martin Sollberger, wird für eine Gruppe von ca. 25 Teilnehmerinnen einen Einführungskurs zum Thema Ausstellungsdesign geben. Damit nutzen beide Museen den Anlass der Ausstellung, um ein nachhaltiges Ausbildungsprojekt zu lancieren.

Der Austausch von Assistentzkuratorinnen und Praktikantinnen ist ein weiteres Ziel für die nächsten Jahre. Erste Erfahrungen konnte das Museum mit Amrita Lahiri machen, die 2008 als Praktikantin im Rahmen der Ausstellung »Shiva Nataraja: Der kosmische Tänzer« nicht nur selbst als Künstlerin selbst mitwirkte, sondern auch Auftritte von indischen Tänzerinnen und Musikern in Zürich betreute. Inzwischen besteht ein großes Netzwerk in diesem Bereich: Seit einigen Jahren arbeitet das Museum mit dem Alice Boner Institut in Varanasi, einem Ort, an dem Wissenschaftler und Künstler aus allen Teilen der Welt zusammenarbeiten und mit lokalen Partnern ins Gespräch kommen. Zu erwähnen ist auch die 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

³² Die Ankündigung der Ausstellung stieß auf großes Medienecho, cf. »Exhibition featuring Japanese woodblock prints in the works«, in: *Hindustan Times*, 30. Oktober 2019; Gurnaaz Kaur, »Tale of two museums and few Japanese prints«, in: *Tribune*, 5. November 2019.

international Anklang fanden. Sie wurden in Zürich, Mumbai, New Delhi sowie in Heidelberg gezeigt.

Wünschenswert wäre der regelmäßige und systematische Austausch, das Aus- und Weiterbilden von Experten. Und das ist, wie oben gezeigt, durchaus in beide Richtungen zu verstehen. Der erfolgte Abbau indologischer Lehrstühle (in Verbindung mit Lehrstühlen für indische Kunstgeschichte) in Europa führt inzwischen zu einem beklagenswerten Fachkräftemangel. Zukünftige Forschung muss schon deshalb transnational sein. Der langfristige Austausch von Kuratoren, Wissenschaftlern, Kunstvermittlern und Restauratoren wirkt also nachhaltig in beide Richtungen und leistet einen wichtigen Beitrag für beide Seiten.

3.3 Kooperation im Bereich Restaurierung

Zusammenarbeit findet natürlich auch im Rahmen von Maßnahmen zur Erhaltung von Kulturgut statt. Im Rahmen der spektakulären Leihgabe aus Peshawar wurde mit Hilfe der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) unter der Leitung des Schweizer Steinrestaurators Tobias Hotz ein Workshop zum Thema Steinrestaurierung in Islamabad organisiert, an dem viele Museumsvertreter aus allen Teilen Pakistans teilnehmen konnten.³³ Auch wenn bisher der Fokus auf Südasien bzw. Indien gerichtet war, soll hier der Horizont erweitert werden. Hier sei zunächst auf die seit 2010 existierende Kooperation zwischen dem Museum Rietberg und dem Palastmuseum in Fumban in Kamerun hingewiesen, in der es um die Restaurierung und den Erhalt der Sammlungen des Palastmuseums geht.³⁴

Besonders hervorheben möchte ich allerdings die mehrjährige, beispielhafte Zusammenarbeit zwischen dem Museum Rietberg und Peru. Denn in Peru begann das Kooperationsprojekt zur Konservierung der Skulpturen des Tempels von Chavín de Huántar (seit 1985

³³ Die (DEZA) ist die Agentur für internationale Zusammenarbeit im Eidgenössischen Departement für auswärtige Angelegenheiten (EDA); <https://www.eda.admin.ch/eda/de/home/das-eda/organisation-deseda/direktionen-und-abteilungen/direktion-fuer-entwicklungundzusammenarbeit.html>

³⁴ Cf. Oberhofer 2018 und <https://rietberg.ch/vernetzt/fumban>.

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 Kulturministerium Perus 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 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 de Chavín das Herzstück der Ausstellung.³⁵

2017 konnte die Folgeausstellung »Nasca. Peru. Auf Spurensuche in der Wüste« in Zürich gezeigt werden. Diese Ausstellung war Teil eines umfassenden Archäologieprojektes, in dessen Kontext wieder umfangreiche Restaurierungsarbeiten geleistet wurden: In Nasca-Palpa an der Südküste Perus finanzierte die Schweizerisch-Liechtensteinische Stiftung für archäologische Forschungen im Ausland (SLSA) von 1997 bis 2006 ein archäologisches Großprojekt, das sich der Erforschung der weltbekannten Bodenzeichnungen, den Nasca-Linien, und ihrem kulturellen Kontext widmete.³⁶ Nicht nur konnte 2004 im Städtchen Palpa mit Schweizer Finanzhilfe ein hochkarätiges Lokalmuseum eingerichtet werden, auch resultierte aus dem Engagement 2017 die bisher umfassendste internationale museale Sonderschau zu Nasca: »Nasca – Peru. Auf Spurensuche in der Wüste« wurde 2017 zuerst im Museo de Arte

³⁵ Fux 2012 und 2015.

³⁶ Cf. <http://www.slsa.ch/abgeschlossene-projekte/nasca-palpa/>.

de Lima gezeigt und erzielte mit knapp 90.000 Eintritten einen Besucherrekord.³⁷

Doch ist diese Aufzählung nicht vollständig ohne zwei ganz anders geartete Beispiele, 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, die sich im Museum Rietberg befindet.³⁸ Das Bild wurde in eine für die Restaurierung von Kulturschätzen zertifizierte japanische Werkstatt gebracht und dort während zweier Jahre (2006-2008) konserviert und neu montiert. Die Transportkosten nach und von Japan trug das Museum Rietberg als Kooperationspartner. Japan versteht sich als Schützer von nationalem Kulturgut, unabhängig vom Standort und jetzigem Besitzer. Ein weiteres Beispiel dieser vorbildlichen Kulturpolitik ist die Restaurierung eines 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.³⁹

3.4 Zusammenarbeit mit den Diaspora-Gemeinschaften

In der gegenwärtigen Debatte wird immer wieder auf die Rolle der Diasporagemeinschaften hingewiesen. 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 Diaspora in der Schweiz zusammen. Im Rahmen der Ausstellung »Ganesha: Der Gott mit dem Elefantenkopf« lud das Museum

³⁷ Siehe Fux 2011 und 2017.

³⁸ *Buddha Amida mit den Bodhisattva Seishi und Kannon*, unbekannter Künstler, Japan, Muromachi-Zeit, Mitte 14. Jh., Hängerolle, Tusche, Farben und Gold auf Seide, Inv.-Nr. RJP 401.

³⁹ *Porträt des Zen-Meisters Chupadang*, unbekannter Künstler, Korea, Joseon-Dynastie, 19. Jh., Inv.-Nr. RKO 1; cf. Jahresbericht der Rietberg-Gesellschaft 2019, Zürich: Museum Rietberg / Rietberg Gesellschaft 2020.

Hindus aus der ganzen Schweiz ein, um gemeinsam auf dem Museums-
gelände das Ganesha-Fest zu feiern. Besonders spektakulär war die
Versenkung einer Ganesha-Figur im Rahmen der Langen Nacht der
Museen im Zürcher See. Diese erste systematische Kontaktaufnahme
setzte sich dann in der großen Ausstellung »Hinduistisches Zürich«
fort, die im Gebäude des Stadthauses gezeigt wurde. In dieser Ausstel-
lung 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 all ihrer Diver-
sität vor. Aus einer Ausstellung »über« die Zürcher Hindus wurde eine
Ausstellung, die »mit« Vertretern der Zürcher Diaspora entstand. Das
große Highlight war sicher die Feier des indischen Diwali-Festes, bei
der Hunderte von Hindus aus der ganzen Schweiz zu Gast waren.⁴⁰

Diese Art der Zusammenarbeit blieb kein Einzelfall. Im Rahmen der
Ausstellung »Nächster Halt Nirvana: Annäherungen an den Buddhismus«
(2018) arbeitete das Museum mit Buddhisten aus der Schweiz
zusammen. Die jüngste Ausstellung »Fiktion Kongo« setzte diese
Zusammenarbeit fort. Dieses Mal stand die Kooperation mit jungen
Künstlern aus dem Kongo im Mittelpunkt.⁴¹ Man könnte diese Auf-
listung fortsetzen und weitere Möglichkeiten für Kooperationen, u.a.
mit Universitäten aufführen. Aber es soll hier nicht darum gehen, die
Kooperationsarbeit des Museum Rietberg im Detail zu beschreiben
oder zu loben. Diese konkreten Beispiele sollen aber die Debatte zum
Thema Dekolonisierung um einen neuen Aspekt erweitern.

3.5 Zusammenarbeit ist eine Haltungsfrage

Der Kern dieses Artikels ist ein Appell an Museumsdirektorinnen und
-direktoren, Kuratorinnen und Kuratoren, Kunstvermittlerinnen und
Kunstvermittler, Restauratorinnen und Restauratoren weltweit, ver-
mehrt Projekte mit Partnermuseen zu initiieren. Museen können jen-
seits der großen Debatten und politischen Verhandlungen um Wieder-
gutmachung relativ unkompliziert miteinander reden. Museen können

⁴⁰ Beltz 2005.

⁴¹ Oberhofer/Guyer 2019.

sich ihrer Geschichte stellen und versuchen, mit neuen Partnern eine neue, andere Zukunft zu gestalten. Dazu braucht es im Grunde nicht einmal bilaterale Verträge, 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 alle unsere Kunstwerke besser dokumentieren und unser Wissen über geographische, kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg teilen können.

4. AUSBLICK

Die Argumente dieses Beitrags lassen sich wie folgt in vier Punkten zusammenfassen:

1. Auch wenn Schweizer Museen keine eigene Kolonialgeschichte haben, so sind die Museen eng mit der Kolonialzeit verwoben. Die Forderungen nach Dekolonisierung betreffen dabei nicht nur ethnologische Museen, sondern auch Kunst- oder Naturkundemuseen. Für das Museum Rietberg bedeutet Dekolonisierung, die Geschichte der eigenen Sammlung zu erforschen, sie transparent zu machen und mögliche Nahtstellen zum Kolonialismus aufzuzeigen.

2. So wie die Kolonialisierung ein tiefgreifender Vorgang war, endete die Dekolonisierung nicht mit der Befreiung von der Fremdherrschaft und der Entstehung von Nationalstaaten im 20. Jahrhundert. Es gilt daher zu fragen, ob und wieweit es überhaupt möglich ist, »koloniale« Kategorien, Erkenntnistheorien und Machtungleichgewichte im Rahmen von musealer Arbeit zu überwinden. Zum einen sind Museen das Ergebnis westlicher Wissenschaftsgeschichte, ihre Kategorien und Ordnungsprinzipien sind also untrennbar mit westlicher Epistemologie verbunden. Hinzu kommt, dass der Zugang zu Sammlungen, Forschung, Publikationen, zu prestigeträchtigen Jobs und zu finanziellen Mitteln fest in den Händen westlicher Bildungsinstitutionen bleibt. Alle großen europäischen und nordamerikanischen Museen verstehen sich zwar heute 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. Dekolonisierung betrifft vor allem politische Prozesse und Umverteilung von Ressourcen und Gewinnen. Wie kann man verhindern, dass »Zusammenarbeit« und »Entkolonialisierung« nur leere Worthülsen bleiben? Die aktuelle Diskussion um den kolonialen Kontext von Sammlungen und Provenienzforschung in europäischen Museen scheint weitgehend selbstreferenziell zu sein und radikale Kritik an den heutigen Machtasymmetrien zu vermeiden.⁴²

3. Dekolonisierung in Museen bedeutet also vor allem die Realisierung nachhaltiger internationaler Kooperationen zwischen Museen in Europa und den so genannten Herkunftsländern. Hier scheint es weiterhin den größten Nachhol- und Handlungsbedarf zu geben. Mit Hilfe von Stiftungen und Sponsoren müssen langfristig Mittel und Ressourcen generiert werden, um Kooperationen zu initiieren, aber auch nachhaltig unterhalten zu können. Diese Mittel müssen niederschwellig erhältlich sein, denn für kleinere Museen drohen Kooperationsprojekte an den fehlenden Ressourcen und am administrativen Aufwand zu scheitern.

4. Es braucht dringend ein Umdenken seitens der Museumsdirektoren und -direktoren, die ihre Häuser auf die Notwendigkeit von Kooperationen ausrichten müssen. Das Berufsbild des Kurators und des Kunstvermittlers muss diesen Gegebenheiten angepasst werden. Und schließlich müssen sich die (leider oft schwachen) nationalen Museumsverbände und vorne weg ICOM diesem Ziel verpflichten. Ansonsten droht, dass der Begriff der Zusammenarbeit sich auf eine rein akademische Debatte über das postkoloniale Museum, Restitution und Communities beschränkt und zu einer neokolonialistischen Metapher verkommt.

Um es noch einmal zu wiederholen: Das Museum Rietberg sieht sich der Kooperation mit den so genannten Herkunftsländern (aber auch anderen Interessengruppen) verpflichtet, weil es sich als Museum für außereuropäische Kunst versteht. Die Zusammenarbeit ist damit pro-

⁴² Weber-Sinn/Ivanov 2020, S. 73-76.

grammatisch im Kern der Institution verankert, und ist keine Wiedergutmachung irgendwelchen Parteien oder Akteuren gegenüber. Auch wenn die Idee eines kulturellen universalen Erbes eine Utopie bleibt, so fühlen wir uns dieser verpflichtet.

Auswahlbibliographie

- Beach, Milo, Eberhard Fischer und B. N. Goswamy, *Masters of Indian Painting*, Zürich: Museum Rietberg, Artibus Asiae 2011 (indische Neuauflage 2015).
- Beltz, Johannes, *Ganesha. Der Gott mit dem Elefantenkopf*, Zürich: Museum Rietberg 2003.
- Beltz, Johannes (Hrsg.), *Hindu ABC*, Zürich: Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Museum Rietberg 2004.
- Beltz, Johannes, »Hinduistisches Zürich: Eine Entdeckungsreise: Bericht zur gleichnamigen Ausstellung im Stadthaus Zürich, 22.10.04 – 28.2.05«, in: *Internationales Asienforum*, 36, 3-4, 2005, S. 251-263
- Beltz, Johannes (Hrsg.), *Shiva Nataraja. Der kosmische Tänzer*, Zürich: Museum Rietberg 2008.
- Beltz, Johannes (Hrsg.), *Wenn Masken tanzen. Rituelles Theater und Bronzekunst aus Südindien*, Zürich: Museum Rietberg 2009.
- Beltz, Johannes: »The Dancing Shiva: South Indian Processional Bronze, Museum Artwork, and Universal Icon«, in: *Journal of Religion in Europe*, 4, 2011, S. 204–222.
- Beltz, Johannes: »The ›other‹ Indian art or why diversity matters«, in: *Arts of Asia*, September-October 2019, S. 116-125.
- Beltz, Johannes, Eberhard Fischer, Desmond Lazaro und Shammi Sharma, *Lapislazuli, Gold und Eichhörnchenhaare. Materialien und Techniken der Pigmentmalerei aus der Werkstatt von Meister Bannuji in Jaipur (Indien)*, Zürich: Museum Rietberg 2004.
- Beltz, Johannes und Annemarie Jordan Gschwend, *Elfenbeine aus Ceylon*, Zürich, Museum Rietberg 2010
- Beltz, Johannes und Marie Eve Celio-Scheurer (Hrsg.), *Klang / Körper. Saiteninstrumente aus Indien*, Zürich: Museum Rietberg 2014.
- Beltz, Johannes, Marie-Eve Celio-Scheurer und Ruchira Ghose (Hrsg.), *Cadence and Counterpoint: Documenting Santal Musical Traditions*, New Delhi, Niyogi Books 2015.
- Beltz, Johannes und 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

- (Hrsg.), *Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire ?*, Bern: Peter Lang 2019, S. 77-101.
- Beltz, Johannes und Andrea Kuratli, *Alice Boner, A Visionary Artist and Scholar Across Two Continents*, New Delhi: Roli Books 2014.
- Beltz, Johannes und Cornelia Mallebrein, *Elefanten, schaukelnde Götter und Tänzer in Trance, Bronzekunst aus dem heutigen Indien*, Zürich: Museum Rietberg, Scheidegger & Spiess 2012.
- Beltz, Johannes, Quddus Mirza und Caroline Widmer, *Space in Time: Contemporary Miniature Paintings from Pakistan*, Zürich / Karachi: Museum Rietberg / Canvas Gallery 2019.
- Celio-Scheurer, Marie-Eve und Ruchira Ghose, *Journey of the Banam*, New Delhi: National Museum 2015.
- Dejung, Christof, *Die Fäden des globalen Marktes. Eine Sozial- und Kulturgeschichte des Welthandels am Beispiel der Handelsfirma Gebrüder Volkart 1851-1999*, Köln: Böhlau 2013.
- Fischer, Eberhard (zusammen mit Barbara Fischer, Becharbhai Madhavji, Jyotindra und Jutta Jain, und Haku Shah), *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*, Zurich: Artibus Asiae/Niyogi Books 2014.
- Fischer Eberhard, Sitakant Mahapatra und Dinanath Pathy, *Orissa: Kunst und Kultur in Nordost-Indien*, Museum Rietberg Zürich 1980.
- Fischer, Eberhard, B.N. Goswamy und Dinanath Pathy, *Göttinnen: Indische Bilder im Museum Rietberg Zürich*, Zürich: Museum Rietberg 2005.
- Fischer, Eberhard und Dinanath Pathy, *Amorous Delight: The Amarushataka Palm Leaf Manuscript, Illustrated by the Master of Sharanakula, Orissa, India*, Zürich: Artibus Asiae Publishers 2006.
- Fischer, Eberhard und Haku Shah, *Kunsttraditionen in Nordindien: Stammeskunst, Volkskunst, Klassische Kunst*, Zurich/Basel: Museum Rietberg, Museum der Kulturen 1972.
- Fux, Peter (Hrsg.), *Chavín. Perus geheimnisvoller Anden-Tempel*, Zürich 2012 (peruanische Auflage auf Spanisch, Lima: MALI 2015).
- Fux, Peter, »The petroglyphs of Chichictara, Palpa, Peru. Documentation and interpretation using terrestrial laser scanning and image-based 3D modeling«, in: *Zeitschrift für Archäologie Aussereuropäischer Kulturen*, 4, 2011, Deutsches Archäologisches Institut, Bonn, S. 127-205.
- Fux, Peter, »Hanaq Pacha. Ein Gräberfeld der Nasca-Zeit und des Mittleren Horizontes in Palpa, Peru«, in: *Zeitschrift für Archäologie Aussereuropäischer Kulturen*, 7, 2017, Deutsches Archäologisches Institut, Bonn, S. 173-279.
- Goetz, Hermann, *Indien. Fünf Jahrtausende indischer Kunst*, Baden-Baden: Holle Verlag 1959.

- Haller, Lea, »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*, 2016, 4, S. 80-95.
- Illner, Eberhard (Hrsg.), *Eduard von der Heydt. Kunstsammler Bankier, Mäzen*, München / London / New York: Prestel 2013.
- Kravagna, Christian, »Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum«, *Zeitschrift für Kulturwissenschaft*, 1, 2015, S. 95-100.
- Lindt, August R., »Die Ausfuhrbewilligung der Sammlung Alice Boner«, in: Georgette Boner und Eberhard Fischer (Hrsg.) (1982). *Alice Boner und die Kunst Indiens*, Zuerich: Museum Rietberg, S. 18.
- Mallebrein, Cornelia: »The Vanishing World of Tribal Arts«, in: Pratapaditya Pal (Hrsg.), *2000: Reflections on the Arts in India*, Mumbai: Marg 2000, S. 49-59
- Pardo, Cecilia; Fux, Peter (Hrsg.) *Nasca. Peru. Archäologische Spurensuche in der Wüste*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2017.
- Mallebrein, Cornelia: »Bronzen aus Bastar und der angrenzenden Region«, in: Cornelia Mallebrein, *Die anderen Götter. Volks- und Stammesbronzen aus Indien*, Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum 1993, S. 416.
- Oberhofer, Michaela, »Conservation and Restoration as a Challenge for Museum Cooperation«, in: Thomas Laely, Marc Meyer und Raphael Schwere (Hrsg.), *Museum Cooperation between Africa and Europe. A New Field for Museum Studies*, Bielefeld: Transcript Verlag / Kampala: Fountain Publishers 2018, S. 195-212.
- Oberhofer, Michaela und Nanina Guyer (Hrsg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich: Museum Rietberg / Scheidegger & Spiess 2019.
- Purtschert, Patricia und Harald Fischer-Tiné, (Hrsg.): *Colonial Switzerland: Rethinking Colonialism from the Margins*. Cambridge Imperial & Post-Colonial Studies Series, London: Palgrave Macmillan 2015.
- Savoy, Bénédicte, »Die Zukunft des Kulturbesitzes«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Januar 2018; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/macron-fordert-endgueltige-restitutionen-des-afrikanisches-erbes-an-afrika-15388474.html>.
- Tisa Francini, Esther: »Die Rezeption der Kunst aus der Südsee in der Zwischenkriegszeit: Eduard von der Heydt und Alfred Flechtheim«, in: Eva Blimlinger / Monika Mayer (Hrsg.): *Kunst sammeln, Kunst handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien*, Wien: Böhlau 2012, S. 183-196.
- Tisa Francini, Esther: »Ein Füllhorn künstlerischer Schätze – Die Sammlung aussereuropäischer Kunst von Eduard von der Heydt«, in: Eberhard Illner

(Hrsg.): *Eduard von der Heydt. Kunstsammler, Bankier, Mäzen*, München / London / New York: Prestel 2013, S. 136-199.

Weber-Sinn, Kristin und Paola Ivanov, »Collaborative« provenance research – About the (im)possibility of smashing colonial frameworks«, in: *Museum Studies*, 18, 1, 2020, S. 66-81.