

In



Bewegung



Kulturerbe aus

Benin in Schweizer

Museen



Benin City, 26. März 2022



Giesserwerkstatt von Phil Omodamwen



Enibokun Uzébu-Imarhiagbe im Depot des Museums der Kulturen Basel

Basel, 31. August 2022



Abtransport der geplünderten Objekte, Benin, 1897



Rückseite der Reliefplatte, Inv.-Nr. 10004 des Völkerkundemuseums der Universität Zürich, mit Inv.-Nr. BP 5 des Sammlers Han Coray

In Bewegung Kulturerbe aus Benin in Schweizer Museen

Herausgegeben von Esther Tisa Francini, Alice Hertzog,
Alexis Malefakis und Michaela Oberhofer

Scheidegger & Spiess



Museum der Kulturen Basel
Bernisches Historisches Museum
Museum Schloss Burgdorf
Musée d'ethnographie de Genève
Musée d'ethnographie de Neuchâtel
Kulturmuseum St. Gallen
Museum Rietberg, Zürich
Völkerkundemuseum der Universität Zürich

Vorwort und Dank

Als wir uns im März 2020 kurz vor der Coronapandemie zum ersten Mal in Zürich trafen und die Benin Initiative Schweiz ins Leben riefen, war noch nicht absehbar, wohin uns die Reise führen würde. Unsere acht öffentlichen Museen einte, dass wir alle Objekte aus dem Königreich Benin in Nigeria in unseren Sammlungen hatten, es aber grosse Wissenslücken zu ihren Provenienzen gab. Angesichts der immer dringlicheren Debatte um Kolonialismus und Restitution stellte sich die Frage, welche der knapp 100 Benin-Objekte im Jahre 1897 von der britischen Armee geplündert worden und in der Folge über den internationalen Kunsthandel in unsere Museen gelangt waren. Rasch war klar, dass wir die Forschung gemeinsam angehen wollten, um Synergien auf nationaler Ebene zu schaffen und vor allem das Wissen und die Perspektiven aus der Urherbergesellschaft zu integrieren. Der Grundstein war gelegt, als das Bundesamt für Kultur unseren Antrag in der Förderlinie zugunsten der Bewahrung des kulturellen Erbes im Bereich Provenienzforschung bewilligte. Nach der kollaborativen Provenienzforschung in der ersten Phase (2021/22) ging es in der zweiten Phase (2023/24) um die erweiterten Kontexte wie Sklaverei, die Reflexion der Methoden und die Vermittlung der Forschungsergebnisse in Ausstellungen und einem diskursiven Programm.

In den letzten vier Jahren haben wir neue Wege der – analogen und digitalen – Zusammenarbeit über institutionelle und nationale Grenzen hinweg gefunden. Seither ist ein lebendiges Netzwerk entstanden, das nicht nur unsere acht Museen verbindet, sondern uns vor allem unseren Kooperationspartner*innen aus Benin und der Diaspora nähergebracht hat. Wichtige Schlüsselmomente waren dabei die gegenseitigen Besuche in Nigeria und in der Schweiz – etwa in den Schweizer Museumsdepots, als durch die intensiven Gespräche mit den nigerianischen Expert*innen die Objekte plötzlich nicht mehr nur schöne Dinge im Museum waren, sondern mit neuem Leben und neuen Geschichten angereichert wurden. Oder bei der Audienz im Palast von Benin City, als wir dem König Oba Ewuare II. und den anwesenden Würdenträgern die Benin Initiative Schweiz vorstellen konnten. In all unseren Begegnungen hob dabei die nigerianische Seite immer wieder positiv hervor, wie proaktiv und transparent das Vorgehen des Schweizer Verbundprojektes in ihren Augen war. Dies betrifft auch das Benin Forum im Februar 2023, das mit der Verkündung der Joint Declaration einen weiteren Meilenstein darstellte. Gemeinsam mit einer Delegation aus Nigeria einigten sich die acht Schweizer Museen auf eine Vereinbarung über die Zukunft der Benin-Sammlungen sowie die Kooperation mit Nigeria. Auch hier waren der gegenseitige Respekt und der positive Geist deutlich zu spüren.

In diesem Sinne möchten wir zuallererst unseren Partner*innen aus Nigeria danken. Neben Dr. Enibokun Uzébu-Imarhiagbe, die einen Grossteil der Forschung in Nigeria verantwortete, gehören dazu Prof. Dr. Kokunre Agbontaen-Eghafona, Chijioko McHardy Ani, Osaisonor Godfrey Ekhaton-Obogie, Samson Ogiamen, Phil Omodamwen, Patrick Oronsaye, Prof. Abba Isa Tijani, Theophilus Umogbai, Dr. Charles Uwensuyi-Edosomwan und besonders Prince Aghatise Erediauwa. Zahlreiche Kolleg*innen aus den acht Museen, die wir hier leider nicht alle nennen können, haben ebenfalls zum Gelingen der Benin Initiative Schweiz beigetragen. Stellvertretend wollen wir an dieser Stelle den Direktor*innen für ihre Unterstützung danken: Dr. Annette Bhagwati, Dr. Carine Ayélé Durand, Prof. Dr. Mareile Flitsch, Daniel Furter, Dr. Peter Fux, Dr. Yann Laville, Grégoire Mayor, Dr. Thomas Pauli-Gabi sowie Dr. Anna Schmid. Für die wohlwollende Förderung danken wir dem Bundesamt für Kultur, insbesondere Fabienne Baraga, und den Vertreter*innen des Eidgenössischen Departements für auswärtige Angelegenheiten in Nigeria. Das Benin Forum und die Publikation wurden zudem unterstützt von der Fondation Fridel et Witold Grünbaum pour la connaissance des cultures et des savoirs humains, von der Schweizerischen Gesellschaft für Afrikastudien und der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften sowie von Dr. J. Plattner im Andenken an seine Frau Nelly Pajarola Plattner.

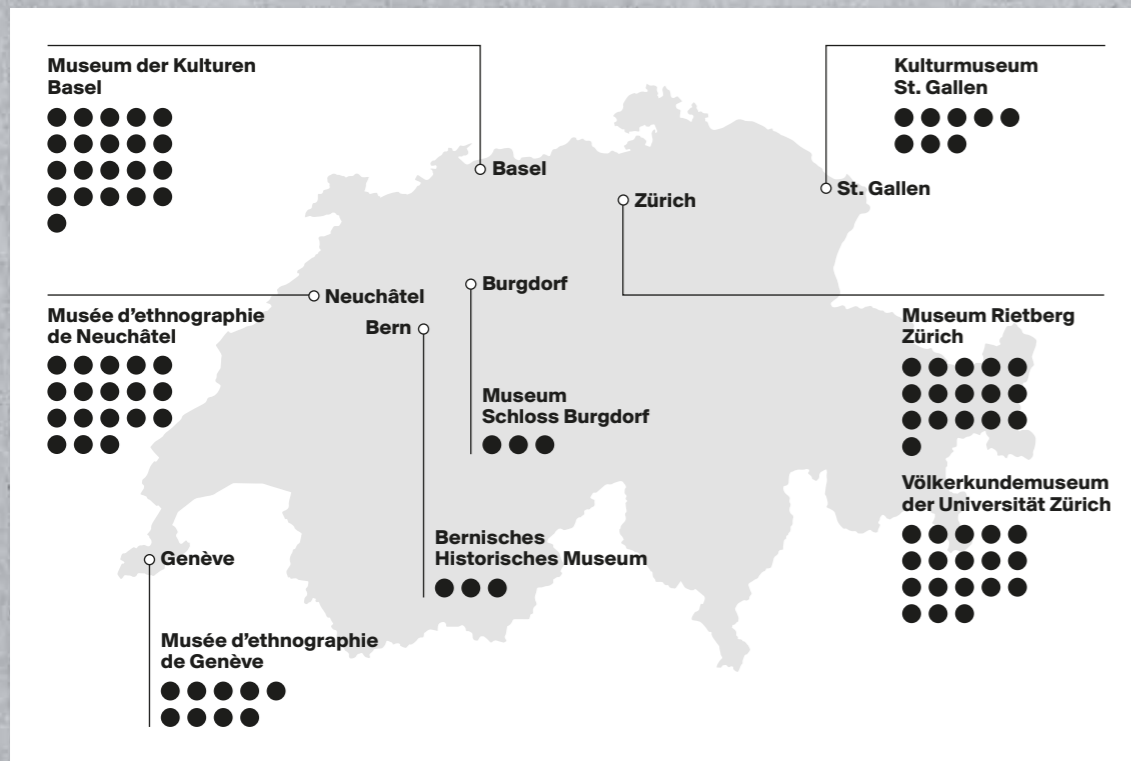
Allen Autor*innen dieses Sammelbands sei für ihre vielfältigen und spannenden Beiträge gedankt. Für die gelungene Arbeit an Bild und Text waren Sandra Doeller, Thomas Kramer, Mark Welzel (sowie Susanna Day Hamnett, Carolin Farbmacher, Claudia Kotte, Frank Süssdorf, Pascale Vacher und Tradukas GbR – Simon Cowper, Melanie Newton, Lucy Powell und Mark Willard – als Lektor*innen und Übersetzer*innen) verantwortlich. Zum Abschluss gilt unser Dank dem Kernteam, bestehend aus den Afrika-Kurator*innen und Provenienzforscher*innen der acht Museen: Samuel B. Bachmann, Dr. Julien Glauser, Maylawi Herbas, Floriane Morin, Daniela Müller, Ursula Regehr und Anja Soldat sowie allen anderen Wegbegleiter*innen wie Laura Falletta, Franziska Jenni, Peter Müller, Sarah Oechslin und Achim Schäfer (†). Es ist erfreulich, wie eng wir zusammengewachsen sind, und gut zu wissen, dass diese Bande zu weiteren gemeinsamen Projekten führen werden.

Alice Hertzog, Alexis Malefakis, Michaela Oberhofer,
Esther Tisa Francini



Methoden und Prozesse

- 8 Alice Hertzog, Alexis Malefakis,
Michaela Oberhofer, Esther Tisa Francini**
Benin Initiative Schweiz:
Neue Wege der Zusammenarbeit
- 16 Esther Tisa Francini**
Meilensteine der Benin Initiative
Schweiz 2020-2024
- 22 Benin Initiative Schweiz (BIS)**
Joint Declaration of the Swiss
Benin Forum
- 26 Esther Tisa Francini, Alice Hertzog,
Daniela Müller, Enibokun Uzébu-Imarhiagbe**
Kollaborative Provenienzforschung:
Annäherungen an Benin-Objektbiografien
- 32 Zusammengestellt von Josephine Ebiuwa Abbe**
Ogbaisi, mein König:
Trauerlieder zu Ehren von
Oba Ovonramwen
- 36 Daniela Müller und Michaela Oberhofer**
Benin und die Welt:
Verflochtene (Kunst-)Geschichten
- 40 Patrick Oronsaye und Alice Hertzog**
«Ihr haltet immer noch an unserer
Zukunft fest»
- 44 Stimmen**



[Abb. 1] Karte der Museen in der Schweiz mit Benin-Beständen

Benin Initiative Schweiz

Neue Wege der Zusammenarbeit



[Abb. 2] Teilnehmer*innen des Swiss Benin Forum am Museum Rietberg

Zürich, 2. Februar 2023

Im Zentrum der Benin Initiative Schweiz (BIS) steht der Umgang mit Objekten aus dem Königtum Benin in Nigeria in acht öffentlichen Museen der Schweiz. Dabei geht es um die Erforschung der Provenienzen von rund 100 Objekten aus Benin und den Dialog über die Geschichte, die Bedeutung und die Zukunft der Werke. Die Initiative ist das erste schweizweite Verbundprojekt, das die Provenienzen von Objekten erforscht, die in der Kolonialzeit gewaltvoll angeeignet wurden [Abb. 1]. Die Zusammenarbeit der Museen mit Vertreter*innen aus Nigeria sowie der Diaspora hat dabei nicht nur das Kulturerbe in Bewegung gesetzt, sondern auch die Museen.

Von aussen betrachtet erscheinen Museen oft konservativ und statisch. In den vergangenen Jahren aber sind Museen in Bewegung geraten. Und gerade in Museen mit aussereuropäischen Artefakten ist in jüngster Zeit ein Geist der Dringlichkeit zu spüren. Das gesellschaftliche Umfeld der Museen hat sich seit ihrer Gründung, oft zur Hochphase des Kolonialismus am Ende des 19. Jahrhunderts, radikal verändert. Heute beschleunigen digitale Technologien diesen Wandel und schaffen eine breitere Öffentlichkeit, mit der Museen im Austausch sind. Teile der globalen Gemeinschaft fordern seit geraumer Zeit, dass europäische Museen ihre Deutungshoheit aufgeben und die Urheber*innen der Sammlungen oder ihre Nachkommen ein Mitspracherecht über die Bedeutung und den Verbleib ihres Kulturerbes haben. Objekte aus den Museen werden zurückgefordert, gerade dann, wenn sie in kolonialen Unrechts- und Gewaltkontexten angeeignet wurden.



Abb. 3 Das Innere des Königspalastes in Benin nach der Zerstörung 1897, mit Captain C. H. P. Carter, F. P. Hill und unbekannt (von links)

Diese Forderungen werden dabei nicht mehr nur von aussen an die Museen herangetragen. Auch viele Museumsmitarbeitende möchten diesen Ansprüchen gerecht werden und suchen nach neuen Wegen der Zusammenarbeit. Dazu gehören die kritische Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit von Sammlungen, die Transparenz von Objekten und Sammlungen gegenüber den Herkunftsländern sowie die Zusammenarbeit mit Vertreter*innen der Urhebergesellschaften.

Die Beschäftigung mit den Artefakten aus dem Königtum Benin ist besonders dringend, da die Gewalt und Brutalität, mit der das Kulturerbe geraubt wurde, bekannt und unbestritten ist. Die BIS setzt auf die Zusammenarbeit mit Partner*innen aus Nigeria, um den Boden für den Dialog über den weiteren Verbleib dieses Kulturerbes zu bereiten [Abb. 2].

Vom Palast ins Exil

Aktuell stehen die Objekte aus dem Königtum Benin im Zentrum der Restitutionsdebatte und symbolisieren den Kampf Afrikas um das eigene Kulturerbe.¹ Aus nigerianischer Perspektive stehen die Objekte für die lange Geschichte und elabourierte Kunstproduktion des Königums Benin, das bis ins 1. Jahrtausend nach unserer Zeitrechnung zurückreicht. Spätestens ab dem 13. Jahrhundert waren die Künstler in erblichen Gilden organisiert, die für den königlichen Hof Werke aus Metall oder Elfenbein schufen.² Dabei handelte es sich um kunstvolle Reliefplatten, welche die Säulen des Palastes schmückten, oder um imposante Gedenkköpfe und Elfenbeinzähne, die auf den Altären des Palastes an die Vorfahren erinnerten. Die Objekte verkörperten die kosmologischen, spirituellen und politischen Vorstellungen der Edo-Gesellschaft. Sie waren nicht für den Verkauf vorgesehen, sondern durften nur mit Erlaubnis des Oba im höfischen Kontext verwendet werden.³ Bei der Invasion und Plünderung von 1897 rissen die Briten die Objekte aus ihrem lokalen und kulturellen Zusammenhang.

Im Zuge der territorialen Expansion und der wirtschaftlichen Ausbeutung des afrikanischen Kontinents gründeten die Briten 1884 das Nigerküstenprotektorat und zwangen auch dem Königtum Benin 1892 einen sogenannten Schutzvertrag auf. Oba Ovonramwen, der seit 1888 als souveräner Herrscher im Amt war, hielt sich nicht an die von den Briten aufgestellten

Regeln. In der Folge schickte die britische Kolonialregierung im Februar 1897 eine bewaffnete Truppe mit 1200 Marinesoldaten und 1700 Trägern nach Benin City [Abb. 3]. Oba Ovonramwen wurde entmachtete und in die Hafenstadt Calabar ins Exil geschickt, wo er 1914 mit 54 Jahren verstarb. Ein Feuer zerstörte weite Teile der Stadt. Zudem plünderte die britische Armee den königlichen Palast sowie zahlreiche Häuser von Würdenträgern und verschifft Tausende von Objekten nach Europa, wo sie sich bis heute im Exil befinden.⁴

Zirkulation auf dem Kunstmarkt

Unmittelbar nach der Ankunft der geplünderten Objekte in britischen Häfen 1897 wurden die Werke im Auftrag des Foreign Office auf dem Kunstmarkt verkauft: über Messen, Auktionen und Händler. Auch Kaufleute, Kolonialbeamte und Mitglieder des Militärs verkauften unmittelbar nach 1897 oder auch später ihre in Nigeria erbeuteten oder erworbenen Besitztümer. Die Nachfrage besonders seitens der deutschen Museen war gross, aber auch in Grossbritannien und anderswo kauften die Museen Hunderte von Objekten aus dem Beutezug.⁵ Ein regelrechter Wettstreit entbrannte um die kaum bekannten Artefakte.

Für die Wertschätzung der Objekte als Kunstwerke spielte der deutsche Museumsethnologe Felix von Luschan eine besondere Rolle: Er publizierte 1919 die erste umfangreiche Monografie, die breit rezipiert wurde.⁶ Die Nachfrage seitens der Museen und privater Sammler stieg. Ausstellungen wurden organisiert – darunter *Bronzes et Ivoires Royaux du Bénin* 1932 vom Musée d’Ethnographie im Palais du Trocadéro in Paris –, die die Bestände von öffentlichen und privaten Sammlungen, von Kunstschaaffenden, Bankiers, Industriellen und wohlhabenden Kunstfreunden zeigten. Mit der Zirkulation auf dem Kunstmarkt wurden die Objekte vom Beutegut zur Handelsware und schliesslich zum musealen Artefakt hinter Glas.

So gelangten die Objekte aus dem Königtum Benin ab 1899 auch in Schweizer Museen. Rund 100 Werke befinden sich in den Beständen der öffentlichen Sammlungen, wobei der internationale Kunstmarkt eine zentrale Rolle spielte. Aber auch Schweizer Handelsvertreter, Wissenschaftler, Unternehmer, Missionare oder Söldner profitierten vom kolonialen System, obwohl die Schweiz selbst keine Kolonien hatte.

⁴ Siehe unter anderem Hicks 2020b; Phillips 2021; Plankensteiner 2022.

⁵ Das British Museum verwahrt rund 950 Werke aus Benin, das Museum of Archaeology and Anthropology der Universität Cambridge 350. In Deutschland befinden sich die grössten Bestände mit über 500 Benin-Objekten in Berlin und mit knapp 300 in Dresden. Sie sind heute Eigentum Nigerias und befinden sich teils als Dauerleihgaben in deutschen Museen, teils in Nigeria.

⁶ Luschan 1919.

¹ Lagatz, Savoy, Sissis 2021.

² Die sogenannten Benin-Bronzen sind tatsächlich oft aus Messing und anderen Metalllegierungen hergestellt. Zu den materiellen Artefakten des Königreichs zählen zudem Objekte aus weiteren Materialien wie Elfenbein, Terrakotta, Holz und Korallenperlen.

³ Zu den wenigen Ausnahmen siehe den Essay zur Verflechtungsgeschichte von Müller/Oberhofer S. 36–39.



Abb. 4 Die Kunst von Schwarz-Afrika, Kunsthhaus Zürich, Ausstellung 31.10.1970–17.1.1971

Benin-Artefakte befinden sich heute in historischen Museen, Völkerkundemuseen und Kunstmuseen in der Schweiz. In Ausstellungen wurden sie ab den 1930er-Jahren als Kunstwerke gezeigt, vor allem in Sonderausstellungen von Kunstgewerbe- und Kunstmuseen [Abb. 4]. In Ausstellungskatalogen wurden die Niederwerfung Benins durch die Briten, die gewaltvolle Kolonialisierung und die Plünderung stets miterzählt.⁷ Insofern war 1897 kein tabuisiertes Narrativ. Während die Objekte anfangs als Kriegstrophäen betrachtet wurden, standen später die künstlerische Qualität und die Ikonografie im Vordergrund. Lange Zeit galt die Verknüpfung mit der militärischen Niederwerfung als Qualitätsmerkmal auf dem Kunstmarkt, das heisst, das Ereignis von 1897 stand für authentische Werke aus der vorkolonialen Zeit. Heute hingegen zirkulieren die Objekte zumindest auf dem offiziellen Kunstmarkt nicht mehr. Es dominiert ein Unrechtsbewusstsein, das das traumatische Ereignis von 1897 und die Begleitumstände neu bewertet. Dazu brauchte es in der Schweiz, aber auch anderswo im globalen Norden mehr als 125 Jahre.

Der Weg zurück

In den letzten Jahren haben immer mehr Museen von Berlin über Cambridge bis Paris und Washington Objekte aus ihren Sammlungen, die in der Kolonialzeit gewaltvoll angeeignet wurden, an die Herkunftsländer in Afrika zurückgegeben. Manche sprechen bereits von einer «Dekade der Restitution».⁸ Diese neue Dynamik wurde beschleunigt von der Black-Lives-Matter-Bewegung 2014, der Kritik am Grossprojekt des Humboldt Forums in Berlin sowie dem vom französischen Präsidenten Emmanuel Macron in Auftrag gegebenen Bericht zur Restitution afrikanischen Kulturguts von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy aus dem Jahre 2018. Immer mehr Gemeinschaften und Länder in Afrika fordern seither ihr Kulturerbe zurück. Benin steht dabei im Zentrum der Debatte, weil nahezu alle Museen weltweit – auch in der Schweiz – über Bestände des alten Königtums verfügen. Am weitesten ging 2022 die deutsche Bundesregierung, die Nigeria das Eigentum der über 1000 in öffentlichen deutschen Museen befindlichen Benin-Objekte übertrug.⁹

Die Rückforderung des eigenen Kulturerbes ist dabei nicht neu, sondern hat eine lange Geschichte. Während es Oba Akenzua II. 1938 gelang, die Koralleninsignien seines von den Briten abgesetzten Vaters zurückzuerhalten, waren Restitutionsforderungen in den folgenden Jahrzehnten erfolglos. Dies betraf sogar die Bitte um Leihgaben aus europäischen Museen. Ein Schlüsselmoment der Restitutionsdebatte war das panafrikanische World Black and African Festival of Arts and Culture (FESTAC) in Nigeria im Jahr 1977. Die Festivalleitung wollte eine von den Briten geplünderte Maske aus Elfenbein der Königinmutter Idia ausleihen, was aber vom British Museum abgelehnt wurde [Abb. 5]. Als Logo des FESTAC'77 steht das Bild dieser Gürtelmaske bis heute für den Kampf um Afrikas Kulturerbe und die Radikalisierung gegen (post)koloniale Abhängigkeiten.

Museen in Bewegung

Bei der Gründung der BIS waren sich alle acht Schweizer Museen einig: Wir wollen die gewaltsame Geschichte des Kolonialismus offenlegen und erkennen das koloniale Unrecht an, das dem Königtum Benin von der britischen Armee 1897 angetan wurde. Die Zusammenarbeit mit den Kooperationspartnern in Museen, Universitäten, dem Palast und der Kunstszene ermöglichte es uns, von der nigerianischen Perspektive zu lernen [Abb. 6].

Die Forschungsergebnisse wurden in dem Bericht «Collaborative Provenance Research in Swiss Public Collections from the Kingdom of Benin» veröffentlicht.¹⁰ Um den Entscheidungsprozess über die Zukunft der

⁷ Siehe zum Beispiel die Ausstellungskataloge mit Benin-Kunst in der Schweiz: Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich 1945, Kunsthalle Bern 1954, Kunsthalle Basel 1962, Kunsthaus Zürich 1970 und 1984.

⁸ Siehe Hicks 2020b; Lagatz, Savoy, Sissis 2021; Bodenstein 2022.

⁹ Während die Rückgabe von nigerianischer Seite begrüsst wird, kommt Kritik vonseiten der afroamerikanischen Restitution Study Group mit der Begründung, auch Nachkommen von versklavten Menschen in Amerika hätten ein Anrecht auf ihr kulturelles Erbe.

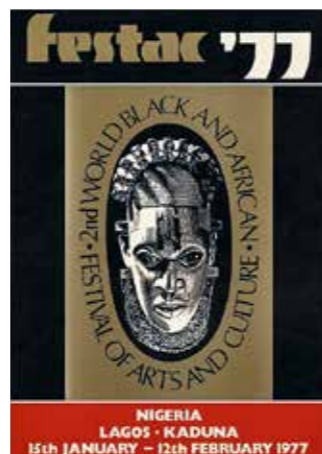


Abb. 5 Plakat des Second World Black and African Festival of Arts and Culture (FESTAC), 15.1.–12.2.1977 in Lagos und Kaduna, Nigeria

¹⁰ Für Informationen zur BIS siehe <https://rietberg.ch/forschung/benin-initiative-schweiz> (zuletzt aufgerufen: 9.4.2024).



[Abb. 6] Phil Omodamwen und Enibokun Uzébu-Imarhiagbe



Benin City, 26. März 2022

Sammlungen zu vereinfachen, wurden die Objekte in vier Gruppen eingeteilt: 1) 1897 geraubte Objekte; 2) 1897 wahrscheinlich geraubte Objekte; 3) 1897 wahrscheinlich nicht geraubte Objekte; und 4) 1897 nicht geraubte Objekte. Die vier Kategorien bilden ein Spektrum, das von Objekten, die ganz sicher während des Militärangriffs geraubt worden, bis hin zu Touristenkunst vom Ende des 20. Jahrhunderts reicht. Nicht alle Objekte lassen sich zweifelsfrei einer Kategorie zuordnen: Für die Objekte der Kategorien 1 und 4 gibt es verlässliche Quellen und eindeutige Belege, die diese Einstufung stützen. Objekte der Kategorien 2 und 3 geben trotz Mangels an schriftlichen Dokumenten oder vorhandenen Provenienzdaten Grund zu der Annahme, dass der Gegenstand wahrscheinlich oder wahrscheinlich nicht Teil des Beuteguts von 1897 war. Die Einstufung der Objekte ist dynamisch, und einzelne Stücke wurden im Lichte neuer Erkenntnisse neu kategorisiert.¹¹ Die Einteilung dient als Entscheidungshilfe und hat Museen und Partner*innen in Nigeria erlaubt, sich in den anhaltenden Restitutionsdebatten auf die Kategorien 1 und 2 zu konzentrieren [Abb. 7].

Die Forschungsergebnisse haben es den beteiligten Museen ermöglicht, klar mit den nigerianischen Partner*innen – seien es Vertreter*innen der Regierung, des Palastes, des Museumssektors oder der Wissenschaft – zu kommunizieren und sie über die Objekte zu informieren, die sich in Zusammenhang mit dem Raub von 1897 in ihrem Besitz befinden. 2023 empfing

II Müller 2024.

SCHLANGENKOPF, UHUNMUN EYEN/IKPIN

Abb. 7

Königliche Gilde der Bronzegießer Igun Eronmwon
Nigeria, Königtum Benin
17./18. Jh.

Messing und Metallnägel
17 × 31 × 43 cm

Museum der Kulturen Basel
Inv.-Nr. III 1036
Ankauf 1899



- 17./18. Jh.: Hergestellt durch königliche Gilde der Bronzegießer Igun Eronmwon
- Vor 1897: Oba Ovonramwen Nogbaisi (ca. 1857-1914), Benin, durch Erbe erworben
- 1897: Geplündert durch die britische Armee, Benin
- [...]
- 1899: J. C. Stevens Auction Rooms (London)
- 1899: William D. Webster (Reg. No. 7573), angekauft
- 1899: Museum der Kulturen Basel, mit privaten und öffentlichen Mitteln angekauft

die BIS eine nigerianische Delegation in der Schweiz, um die Zukunft der Sammlungen zu erörtern.¹² 30 Akteur*innen aus der Schweiz und aus Nigeria, darunter Museumsdirektor*innen, Mitglieder des Palastes, Kurator*innen, Diplomat*innen, Mitglieder der Gilden, Kunstschaffende und Kulturerbe-Spezialist*innen verfassten gemeinsam die «Joint Declaration of the Swiss Benin Forum». Darin einigten sich alle Beteiligten auf eine Eigentumsübertragung der geraubten und wahrscheinlich geraubten Objekte, was deren Rückführung, Zirkulation oder Leihgabe an Schweizer Museen bedeuten könnte.¹³

In einer Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe vermitteln die beteiligten Museen 2024 und 2025 die Forschungsergebnisse und die daraus resultierenden politischen Prozesse einer breiten Öffentlichkeit in der Schweiz. In Zürich zeigen das Museum Rietberg und das Völkerkundemuseum der Universität Zürich Ausstellungen mit nigerianischen Partner*innen, die die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Benin-Bestände reflektieren. Die Museen in Neuenburg und Genf präsentieren Gemeinschaftsprojekte mit nigerianischen Kunstschaffenden, während sich eine Intervention mit dem Titel *Vor aller Augen* mit den Benin-Sammlungen in Basel beschäftigt.

Buchkonzept

Diese Publikation hat drei Ansatzpunkte. Der erste Teil gibt einen Überblick über die Methoden und das Vorgehen der BIS, die komplexe Geschichte Benins und das Kulturerbe des Landes. Besonderes Augenmerk gilt dabei nigerianischen Perspektiven.

Der zweite Teil untersucht die Provenienz von Benin-Objekten und ihre verschlungene Geschichte. Hier werden konkrete Werke aus den beteiligten Museen, die Forschungsergebnisse der BIS und Fallstudien aus den festgelegten Kategorien vorgestellt. Objektbiografien veranschaulichen den Weg der Artefakte von Benin bis in die Vitrinen oder Depots der Schweizer Museen und liefern Hintergrundinformationen zu den beteiligten Personen, den Ereignissen und den Umständen der Erwerbung.

Der letzte Teil stellt verschiedene Kooperationsprojekte vor, die aus der BIS hervorgegangen sind: Diese reichen von der Beauftragung zeitgenössischer nigerianischer Künstler*innen über die Visualisierung von Provenienzdaten und das Infragestellen der Kolonialgeschichte bis hin zu partizipativen Forschungsprojekten mit der Schweizer Edo-Diaspora und Ausstellungen, die mit nigerianischen Wissenschaftler*innen und Architekt*innen ko-kuratiert wurden. Diese Gemeinschaftsprojekte geben Einblick in einige der aktuellen Gespräche zwischen Nigeria und der Schweiz, da die Museen versuchen, die im Laufe der BIS geknüpften Beziehungen aufrechtzuerhalten.

Ein entscheidender Aspekt dieser verschiedenen Gemeinschaftsprojekte ist es, der «Joint Declaration of the Swiss Benin Forum» über die Eigentumsübertragung an den 1897 geplünderten und wahrscheinlich geplünderten Objekten Rechnung zu tragen. Die rechtlichen Grundlagen für die Rückgabe müssen von den jeweiligen Trägerschaften der verschiedenen Museen geschaffen werden. Daraus ergibt sich eine Zukunftsvision, in der Schweizer Museen von Eigentümern kolonialer Sammlungen zu Hütern und Vermittlern werden, die soziale Gerechtigkeit durch Rückführung ermöglichen und das Vertrauen von Gemeinschaften wiederherstellen, die mehr als nur gesammelt werden wollen.

¹² Die Aufnahme des Swiss Benin Forum ist zu sehen auf: <https://vimeo.com/886438853>.

¹³ Siehe die «Joint Declaration» auf S. 22–25.

Meilensteine der Benin Initiative Schweiz 2020–2024

2020

**MÄRZ:
GRÜNDUNG DER BENIN INITIATIVE SCHWEIZ (BIS)**

Kurz vor dem ersten Lockdown der Coronapandemie treffen sich im Museum Rietberg zum ersten Mal Provenienzforscher*innen mit den Afrika-Kurator*innen der acht Schweizer Museen mit Beständen aus dem Königtum Benin. Sie stellen sich gegenseitig die Benin-Objekte an ihren Häusern vor, diskutieren die aktuelle wissenschaftliche und politische Debatte und beschliessen, ein Netzwerk zu gründen, um gemeinsam die Geschichte, die Provenienzen und die aktuelle Bedeutung der Benin-Sammlungen aufzuarbeiten.

**15. NOVEMBER:
FINANZIERUNG DURCH DAS BUNDESAMT FÜR KULTUR**

Unter der Leitung des Museums Rietberg stellen die acht beteiligten Museen einen Antrag auf finanzielle Förderung beim Bundesamt für Kultur. Dieses vergibt seit 2016 Beiträge für die Abklärung und Publikation von Kunstwerken, mit speziellem Fokus auf NS-Raubkunst. Erstmals wird damit ein Verbundprojekt zu einem gewaltvollen kolonialen Kontext eingereicht. Die Zusage erfolgt Ende des Jahres.

2021

**APRIL:
KOOPERATIVE PROVENIENZFORSCHUNG
ALS NEUER ANSATZ**

Die Provenienzforschung wird von Anfang an kollaborativ als Zusammenarbeit zwischen Nigeria und der Schweiz geplant – in einem Tandem von einer Historikerin in Nigeria und einer Anthropologin in der Schweiz. Die Historikerin Enibokun Uzébu-Imarhiagbe von der Universität Benin wird mit einem Mandat zur Forschung in Nigeria und in der Schweiz beauftragt. Alice Hertzog tritt als Anthropologin die am Museum Rietberg angesiedelte Stelle als Provenienzforscherin für die acht Museen in der Schweiz an.

**NOVEMBER:
DAS FORSCHUNGSNETZWERK**

Alice Hertzog unternimmt nach einer intensiven Dokumentations- und Recherchephase in allen BIS-Museen eine Forschungsreise nach Paris und London, wo sie Archive besucht und Interviews mit Expert*innen führt. Sie baut ein Forschungsnetzwerk auf und kann verschiedene Provenienzen ergänzen, bisher nicht weiter identifizierte Namen von Sammler*innen und Händler*innen präzisieren sowie Lücken in den Objektbiografien füllen. Uzébu-Imarhiagbe führt Interviews mit Expert*innen und Mitgliedern des Palastes und der Gilden in Benin City.

**SEPTEMBER:
BESUCH IN DER SCHWEIZ**

Nach mehreren Online-Workshops kommt Enibokun Uzébu-Imarhiagbe in die Schweiz. Sie besucht die Museen der BIS und diskutiert mit den zuständigen Kurator*innen die Werke, ihre Bedeutung, Materialität und Datierung. In einem gemeinsamen Workshop werden die nächsten Schritte, Forschungsfelder und Interviewpartner*innen in Nigeria definiert.



Abb. 1 Treffen am Museum Rietberg, Zürich, 6.9.2021
Abb. 2 Arbeit mit den Benin-Objekten im Museum Rietberg, Zürich, 30.8.2021

MÄRZ: BESUCH IN NIGERIA

Alice Hertzog und Michaela Oberhofer reisen nach Lagos und Benin City, um das BIS-Netzwerk in Nigeria zu erweitern, und sprechen mit Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Museumsvertreter*innen. Enibokun Uzébu-Imarhiagbe organisiert an der Universität Benin einen Workshop zu Forschung und Dialog mit rund 30 Personen aus Wissenschaft, Museen, dem Königspalast und dem Kunstbetrieb. Das Interesse an einer weiteren Zusammenarbeit ist gross. Spontan werden die Wissenschaftlerinnen zu einer Audienz im Palast von Oba eingeladen und können Oba Ewuare II. über die BIS informieren.



Abb. 3 Die BIS-Delegation auf Besuch im Nationalmuseum in Lagos (von links nach rechts): Babatunde E. Adebisi (Rechtsberater), Thomas Schneider (Generalkonsul Schweiz), Michaela Oberhofer (MRZ), Abba Tijani (Generaldirektor NCMM), Enibokun Uzébu-Imarhiagbe (Universität Benin), Alice Hertzog (BIS) und Adebaye O.M. (Kuratorin Nationalmuseum Lagos), 21.3.2022

Abb. 4 Teilnehmer*innen des Workshops an der Universität Benin, 25.3.2022

Abb. 5 Audienz beim Oba: Michaela Oberhofer stellt die BIS vor, 25.3.2022

Abb. 6 Michael Ehanriro im Gespräch mit Enibokun Uzébu-Imarhiagbe, 26.3.2022

SOMMER: DER FORSCHUNGSBERICHT

Für den Bericht der ersten BIS-Phase werden die Objekte in vier Kategorien eingeordnet: geraubt, sehr wahrscheinlich geraubt, eher unwahrscheinlich geraubt, nicht geraubt. Drei Fallbeispiele geben Einblick in die Methoden der Provenienzforschung. Der 120-seitige Bericht enthält zudem eine umfangreiche Bibliografie sowie Informationen zum Netzwerk und zu den konsultierten Datenbanken und Auktionskatalogen.

HERBST: TRANSPARENZ

Die Dokumentation der von der BIS untersuchten Objekte und die bisherigen Forschungsergebnisse werden der Online-Plattform «Digital Benin» zur Verfügung gestellt. Seitdem sind sie dort weltweit digital zugänglich. Auch auf der Webseite des Museums Rietberg sind alle wichtigen Informationen zur BIS öffentlich zugänglich, und die einzelnen Museen der BIS veröffentlichen ihrerseits die wichtigsten Daten zu ihren Sammlungen und zum Projekt.

NOVEMBER: VERMITTLUNG UND METHODIK

Eine zweite Phase der BIS wird beantragt: Offene Provenienzfragen, die Frage der Vermittlung und der weiteren Kooperation mit Nigeria und Vertreter*innen aus der Diaspora stehen im Vordergrund. Ebenso gilt es jedoch, sich weiteren Kontexten der Objektgeschichten und auch dem Handel mit versklavten Menschen zwischen dem Königtum Benin, Europa und der Schweiz zu widmen. Gleichzeitig sollen auch die angewandten Methoden und neue kuratorische Konzepte der Vermittlung reflektiert werden. Das Bundesamt für Kultur genehmigt die Fortführung des Projektes.

ENDE JANUAR, ANFANG FEBRUAR: DAS SWISS BENIN FORUM

Zum Swiss Benin Forum wird im Museum Rietberg eine öffentliche Veranstaltung organisiert, anlässlich derer der BIS-Bericht auch den Vertretern des Königshauses von Benin und der staatlichen Museen übergeben und die gemeinsame Erklärung verlesen wird. Im Panel wird über die Bedeutung der Objekte, über Kooperationen und neue Beziehungen zwischen der Schweiz und Nigeria gesprochen.



Abb. 7 Objektstudium im Depot des Museums der Kulturen in Basel, 31.1.2023

**2. FEBRUAR:
DIE GEMEINSAME ERKLÄRUNG**

Eine zehnköpfige Delegation aus Nigeria reist anlässlich des Swiss Benin Forum in die Schweiz. Die Delegation besteht aus Vertreter*innen der Künstlergilden, der Universität, der staatlichen Museen und des Königshauses. Am Museum der Kulturen in Basel wird eine gemeinsame Erklärung mit dem Titel «Addressing the Future of the Benin Collection in Swiss Museums» verabschiedet, die 14 Punkte umfasst, darunter auch die Eigentumsübertragung von geplünderten und sehr wahrscheinlich geplünderten Objekten.



Abb. 8 Gruppenfoto im Hof des Museums der Kulturen Basel, 31.1.2023

Abb. 9 Übergabe des BIS-Berichtes aus der Phase I beim Swiss Benin Forum am Museum Rietberg, Zürich, 2.2.2023



Abb. 10 Podiumsgespräch anlässlich des Swiss Benin Forum am Museum Rietberg, Zürich, 2.2.2023

**MAI:
NEUE SCHWERPUNKTE**

Daniela Müller tritt die Stelle als Provenienzforscherin für die zweite Projektphase an und befasst sich mit den erweiterten historischen Kontexten wie dem transatlantischen Handel mit versklavten Menschen zwischen Benin und Europa, den offenen Provenienzen, der Vermittlung in Ausstellungen, Vorträgen und Workshops sowie der Reflexion der im Laufe des Projektes erarbeiteten Methoden.

**SOMMER / HERBST:
FORTSETZUNG DER PROVENIENZFORSCHUNG**

Die Forschung in den Archiven von Berlin führt auf die Spuren von Felix von Luschan und zu Dubletten, die nach dem Ende der deutschen Kolonialherrschaft als Bereinigung der Museumsbestände über den Kunsthandel verkauft wurden. Später im Jahr unternimmt Daniela Müller weitere Forschungsarbeiten in London und wertet Auktionskataloge aus. Erstmals wird die Idee einer gemeinsamen Publikation diskutiert.

2024

**25. JANUAR:
WEITERE FORSCHUNG UND VERMITTLUNG**

Das Team trifft sich im Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Es geht auf das Ende des zweiten BAK-Projektes zu. Dabei steht insbesondere die Vermittlung der Resultate im Vordergrund. Das Team definiert das Programm für das laufende Jahr mit einem Ausblick auf 2025 sowie die geplante Veröffentlichung im Verlag Scheidegger & Spiess zum Abschluss des Projektes, die auch online zur Verfügung stehen soll.

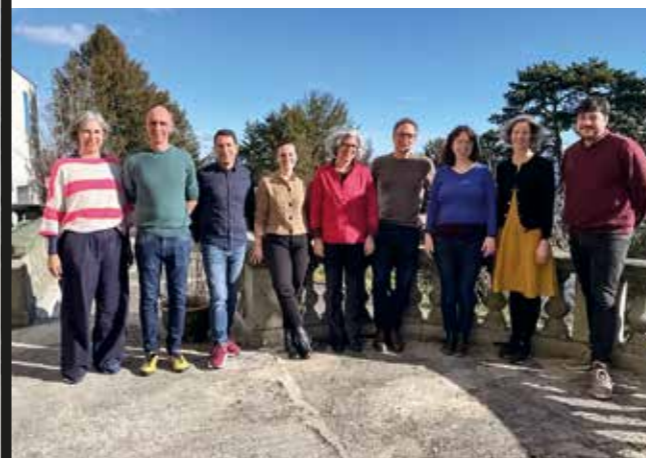


Abb. 11 Kurator*innen und Provenienzforscher*innen der BIS am MEN, 25.1.2024

**27. FEBRUAR:
REFLEXION DER METHODEN**

Das Projektteam evaluiert bei einem weiteren Treffen die Methoden der Kooperation und reflektiert die Ergebnisse der BIS. Dabei geht es um den modellhaften Charakter dieses Projektes für ähnlich gelagerte zukünftige Forschungsvorhaben. Sowohl die engen Beziehungen zwischen den Afrika-Kurator*innen und den Provenienzforscher*innen, die sich im Laufe der Projektzeit an den Institutionen weiter etabliert haben, als auch die Beziehungen nach Nigeria sind vielversprechend für eine neue Museumsarbeit.

**FRÜHLING / SOMMER:
AUSSTELLUNGEN UND AUSBLICK**

Ausstellungen in Neuchâtel, Genf und Zürich mit Werken aus dem Königtum Benin sind eröffnet. Nicht nur die kollaborative kuratorische Arbeit wird ersichtlich, es werden zudem neue Narrative und eine völlig neue Perspektive auf die Objekte ermöglicht, welche die gewaltsame Enteignung des Königshauses thematisieren und den Kunsthandel und die ursprüngliche Bedeutung der Objekte aufgreifen. In den letzten Jahren sind neue Netzwerke und Beziehungen zwischen Schweizer Museen und Nigeria entstanden, die eine gute Basis für zukünftige Kooperationen bilden.

Joint Declaration of the Swiss Benin Forum

Addressing the Future of the Benin Collections
in Swiss Public Museums

February 2, 2023

Joint Declaration of the Swiss Benin Forum

We, the participating museums of the Benin Initiative Switzerland (BIS), the representatives of His Royal Majesty the Oba of Benin, the Director General of the National Commission for Museums and Monuments of Nigeria, the representative of the Nigerian Embassy to Switzerland, along with Nigerian researchers and artists, have wholeheartedly reached the following agreement on the Benin objects currently in Swiss public museums:

1. The ownership of the objects which were looted or likely to have been looted in 1897 should return to the original owner.
2. The participating museums are open to a transfer of ownership of these objects, which could involve repatriation, circulation, or loans to Swiss museums.
3. The Benin objects are items of social, religious, historical, and aesthetic importance with emotional value.

4. The Benin objects carry histories that need to be told, and the public should be informed as to how and why the objects came to be in Swiss museums.

5. The Benin objects can be ambassadors that draw admiration and understanding, show beauty and skills, and enhance respect.

6. The Benin objects shall serve as education for school and university students, artists, and society in general.

7. The BIS can set an important example for dealing with colonial heritage.

The BIS will pursue its collaborations on the basis of the values and commitments presented below:

On the Future of Our Collaborations

8. The BIS commits to developing new models of exemplary collaboration that foster sincerity and transparency and restore dignity. These relationships are foreseen as long-term, open engagements that respect the plurality of world views involved and adopt a new relational ethics.

9. As a hub, the BIS will seek to enable multilevel initiatives. This network will connect people with one another and engage communities of origin, the Swiss and Nigerian general public, and the diaspora.

10. The artists, guilds, and artisans of Benin should be encouraged and enabled, in order that the artistic production of Benin remains alive.

11. We will contribute to the interflow of knowledge, developing joint exhibitions, research, and exchanges with museums, universities, and art schools.

12. We will explore our entangled and shared histories along with the provenance and circulation of objects, shedding light on museum histories in Nigeria and Switzerland.

13. We will collaborate to improve our shared research on the care, conservation, and display of Benin's heritage. This will enliven objects with renewed interpretation and recognize their value and cultural significance in a way that can be of benefit to the people of Nigeria and Switzerland.

14. As we develop our future collaborations, making new history together, we recognize that the objects are an expression of Beninese identity and the Benin people's reverence for the Oba of Benin.

Authored by:

Prof. Abba Isa Tijani, Director General, NCMM

Theophilus Umogbai, Head of Research, Planning, and Publications, NCMM
His Royal Highness Prince Aghatise Erediauwa on behalf of his Majesty the Oba of Benin

Dr. Charles Uwensuyi-Edosomwan, Chief Obasuyi of Benin,

Senior Advocate of Nigeria

Chijioke McHardy Ani, Minister Counsellor, Embassy of Nigeria, Bern

Samuel Bachmann, Africa Curator, Bernisches Historisches Museum

Dr. Carine Ayélé Durand, Director, Musée d'ethnographie de Genève

Dr. Annette Bhagwati, Director, Museum Rietberg, Zurich

Prof. Kokunre Eghafona, Professor of Cultural Anthropology, University of Benin

Osaisonor Godfrey Ekhaton Obogie, Historian and Researcher, Benin Studies Institute

Prof. Mareile Flitsch, Director, Völkerkundemuseum der Universität Zürich

Daniel Furter, Director, Museum Schloss Burgdorf

Dr. Peter Fux, Director, Kulturmuseum St. Gallen

Dr. Julien Glauser, Africa Curator, Musée d'Ethnographie de la Ville de Neuchâtel

Dr. Alice Hertzog, Anthropologist and BIS Researcher, Museum Rietberg, Zurich

Dr. Yann Laville, Co-director, Musée d'Ethnographie de la Ville de Neuchâtel

Dr. Alexis Malefakis, Africa Curator, Völkerkundemuseum der Universität Zürich

Grégoire Mayor, Co-director, Musée d'Ethnographie de la Ville de Neuchâtel

Floriane Morin, Africa Curator, Musée d'Ethnographie de Genève

Dr. Michaela Oberhofer, Curator for Africa, Co-head BIS, Museum Rietberg, Zurich

Samson Ogiamien, Visual Artist and Artistic Director of the Edo Cultural Art Forum

Phil Omodamwen, 6th Generation Bronze Caster, Benin City

Patrick Oronsaye, Art Historian, Member of Ekaiwe Royal Society

Dr. Thomas Pauli-Gabi, Director, Bernisches Historisches Museum

Ursula Regehr, Africa Curator, Museum der Kulturen Basel

Dr. Anna Schmid, Director, Museum der Kulturen Basel

Anja Soldat, Curator of Cultural Anthropology, Kulturmuseum St. Gallen

Esther Tisa Francini, Head of Provenance Research, Co-head BIS, Museum Rietberg, Zurich

Dr. Enibokun Uzébu-Imarhiagbe, Historian and BIS Researcher, University of Benin

Kollaborative Provenienzforschung

Annäherungen an Benin-Objektbiografien



[Abb. 1] Patrick Oronsaye und Enibokun Uzébu-Imarhiagbe in Benin City

Benin City, 23. März 2022

Zürich, 10. August 2021 / Frühjahr 2022



[Abb. 2] Esther Tisa Francini im Archiv des Kunsthhauses Zürich



[Abb. 3] Alice Hertzog erörtert die Ergebnisse im Museum Rietberg

Die Provenienzforschung dient der Rekonstruktion von Objektbiografien. Konkret versucht sie, Sammlungen zu identifizieren, die unter unrechtmässigen Umständen erworben wurden. Dabei verwendet sie Methoden aus verschiedenen Disziplinen wie Geschichte, Anthropologie, Konservierung-Restaurierung und Kunstgeschichte, um die Biografien von Objekten nachzuverfolgen, ihre komplexe und oft mehrdeutige Geschichte aufzudecken und die Grundlage für zukünftige Lösungen, einschliesslich der Restitution, zu schaffen. Entwickelt und begründet wurde sie nach der Verabschiedung der Washingtoner Grundsätze im Jahr 1998. Während sie zunächst der Identifizierung von NS-Raubgut¹ diente, wird sie seit Ende der 2010er-Jahre weiterentwickelt, um auf der Basis der ethischen Richtlinien des Internationalen Museumsrats (ICOM) und neuerer Handbücher Sammlungen aus kolonialen Kontexten zu untersuchen.²

Während des Transfers und der Transformation von Objekten gehen häufig Informationen verloren. Es kommt zu fehlenden Unterlagen, zu Lücken in den Objektbiografien und zu Unklarheiten über genaue Bezeichnungen. Eine Lösung besteht darin, gemeinsam mit den Herkunftsländern und den betroffenen Gemeinschaften Wissen zu produzieren und sich dabei auf mündliche Überlieferungen im Sinne der lokalen Geschichtsschreibung zu konzentrieren (Abb. 1). Die kollaborative Provenienzforschung dient nicht nur dazu, frühere Eigentumsverhältnisse zu identifizieren und zu eruieren, wie die Gegenstände in die Museen gelangten, sondern sie führt auch zu gemeinsamen Erkenntnissen über die Objekte: Welche Bedeutung haben sie für die Menschen in Benin heute? Welche Funktion hatten sie vor 1897? Was geschah nach der Plünderung mit den Objekten? Und wem gehören sie heute?

¹ Die Prinzipien der Washingtoner Konferenz über NS-verfolgungsbedingt entzogene Kunst wurden am 3. Dezember 1998 veröffentlicht: 44 Länder einigten sich auf der Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust auf elf Prinzipien, die «gerechte und faire» Lösungen anstreben und eine ständige Herausforderung für Museen, Archive und Bibliotheken darstellen.

² Förster/Edenheiser/Fründt 2018; DMB 2021, VMS 2022. Die Ethischen Richtlinien von ICOM wurden erstmals 1986 angenommen. Sie werden derzeit überarbeitet, um sie an die 2022 verabschiedete Museumsdefinition anzupassen, bei der Partizipation, Vielfalt und die Zusammenarbeit mit beteiligten Gemeinschaften im Vordergrund stehen.

Kollaborative Unternehmungen

Die im Rahmen der Benin Initiative Schweiz (BIS) erfolgte Provenienzforschung ist auf verschiedenen Ebenen kollaborativ. In erster Linie arbeiten die Afrika-Kurator*innen und Provenienzforscher*innen von acht Schweizer Museen zusammen, um ihr Verständnis der Benin-Sammlungen zu vertiefen. Angesichts der Überschneidungen in den Sammlungen, bei den an Erwerbungen beteiligten Händler*innen und den untersuchten Archiven hatte diese Zusammenarbeit auch ganz pragmatische Gründe.

Die Partner in Nigeria – Wissenschaftler*innen, Vertreter*innen des Palastes, Gildenmitglieder und Museumsfachleute – brachten ihre spezifischen Erfahrungen und Perspektiven in das Projekt ein. So konnten Einblicke und Erkenntnisse über die Objekte aus Nigeria und Benin integriert werden, die die Narrative in europäischen Archiven und in Schweizer Museen ergänzen und mitunter auch konterkarieren [Abb. 2, 3].

Fehlendes und Vorhandenes in den Quellen

Inzwischen liegt eine umfangreiche Literatur über das Königreich Benin von Wissenschaftler*innen sowohl aus Nigeria als auch aus dem globalen Norden vor.³ Doch erst mit dem Aufkommen von Provenienzforschung und Restitutionsforderungen werden seit einigen Jahren auch der Kunsthandel, die Ausstellungsgeschichte, die Sammler*innen und Händler*innen stärker in den Blick genommen.⁴ Bisläng gab es keine Studie zu den Benin-Sammlungen in der Schweiz – eine Wissenslücke, die die BIS nun geschlossen hat.

Ausgangspunkt der Provenienzforschung sind die Objekte selbst, die oft Gebrauchsspuren wie Zahlen, Zollstempel, Kleber, Restaurierungsmarkierungen oder Ähnliches auf der Rück- oder Unterseite aufweisen.⁵ Diese Merkmale müssen durch Museumsarchive, andere schriftliche Quellen, Fachwissen und Oral History ergänzt werden [Abb. 4, 5, 6]. Die Erforschung von Familien und Genealogien liefert einen erweiterten biografischen Kontext für die beteiligten Akteur*innen, der ein besseres Verständnis der verschiedenen Stationen eines Objekts ermöglicht. Durch die Digitalisierung wird der Zugang zu Informationen und Quellen weltweit immer leichter. Die Datenbank Digital Benin beispielsweise, die seit Herbst 2023 online ist, zeigt die Fragmentierung des ehemaligen Palastinventars, das über zahlreiche Museen verstreut ist.⁶ Sie liefert einen detaillierten Überblick über die Zirkulation der Objekte und deren Routen, die wiederum Wege für die Forschung eröffnen.

Trotz der Analyse umfangreichen Materials bleiben viele Lücken in den Biografien der einzelnen Objekte und offene Fragen zum Verkauf der Kriegsbeute. Ungeachtet neuerer Studien zur Veräusserung der Objekte auf Londoner Auktionen und Messen nach dem Militärangriff von 1897 stellten die private Zirkulation der Gegenstände und fehlende Studien zum Kunstmarkt im frühen 20. Jahrhundert unüberwindbare Herausforderungen dar. Die Forschung hat uns jedoch ein tieferes Verständnis über den Verbleib der Kriegsbeute und das bisherige Fehlen nigerianischer Stimmen in den Archiven der Schweizer Museen ermöglicht.

Vom Raubgut zur Touristenkunst

Die Kategorisierung der Forschungsergebnisse erfolgte nach der Wahrscheinlichkeit des Raubs im Jahr 1897 [Abb. 7]. Bei den Objekten der ersten Kategorie sprechen zahlreiche Dokumente für einen Raub im Jahr 1897 oder unmittelbar danach [Abb. 8]. Einige dieser Artefakte weisen zudem forensische Spuren der Plünderung wie beispielsweise Brandspuren des Feuers auf, das während des Angriffs ausbrach. Für die Objekte der zweiten Kategorie liegen kaum schriftliche Belege vor, sie sind jedoch repräsentativ

3 Plankensteiner 2007, 2022, mit zahlreichen Beiträgen auch aus der nigerianischen Forschung; Lundén 2016; Hicks 2020b; Docherty 2021; Phillips 2021; zur nigerianischen Perspektive auf die Geschichte Benins und die Restitutionsfrage siehe insbesondere Layiwola 2010.

4 Vgl. etwa Bedorf 2021; Hicks 2021; Lidchi 2021.

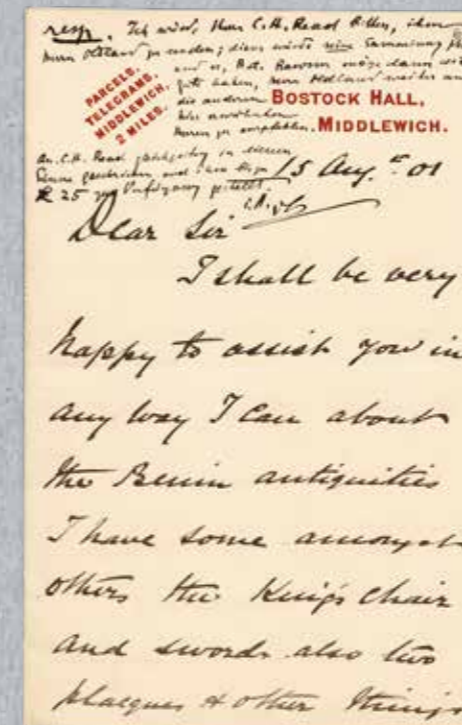
5 Vgl. die Objektbiografien S. 50–81.

6 Vgl. die Website Digital Benin (zuletzt aufgerufen: 28.3.2024).

Genf, 3. Februar 2023



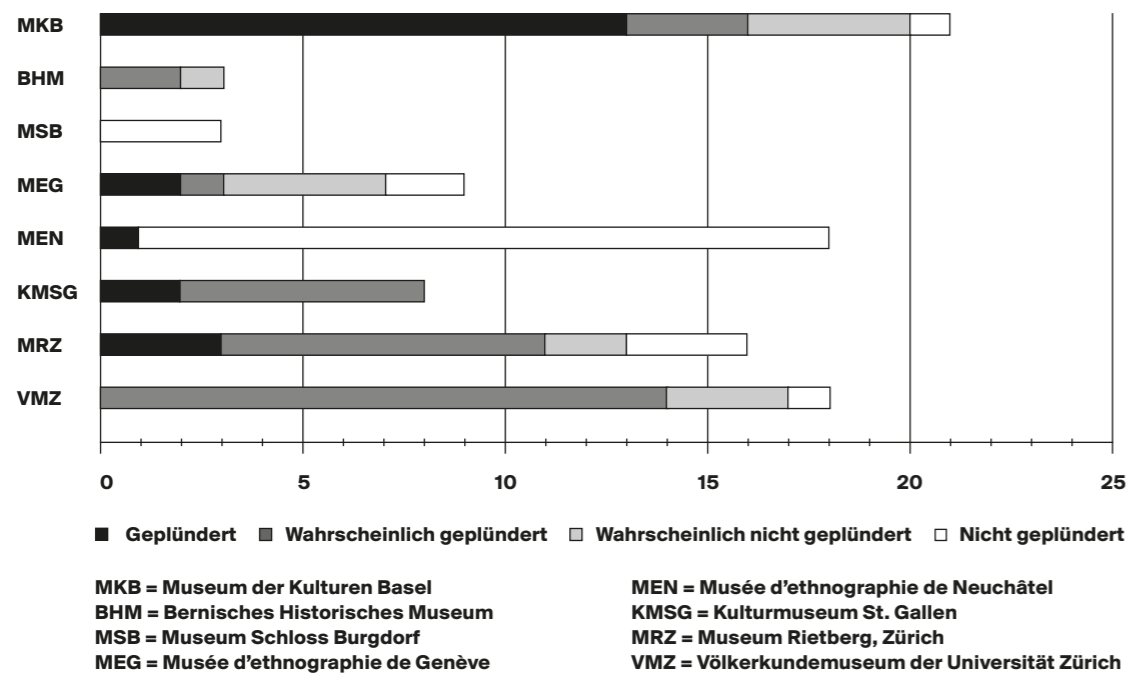
[Abb. 4] Begutachtung der Objekte des Musée d'ethnographie de Genève (MEG) durch die nigerianische Delegation



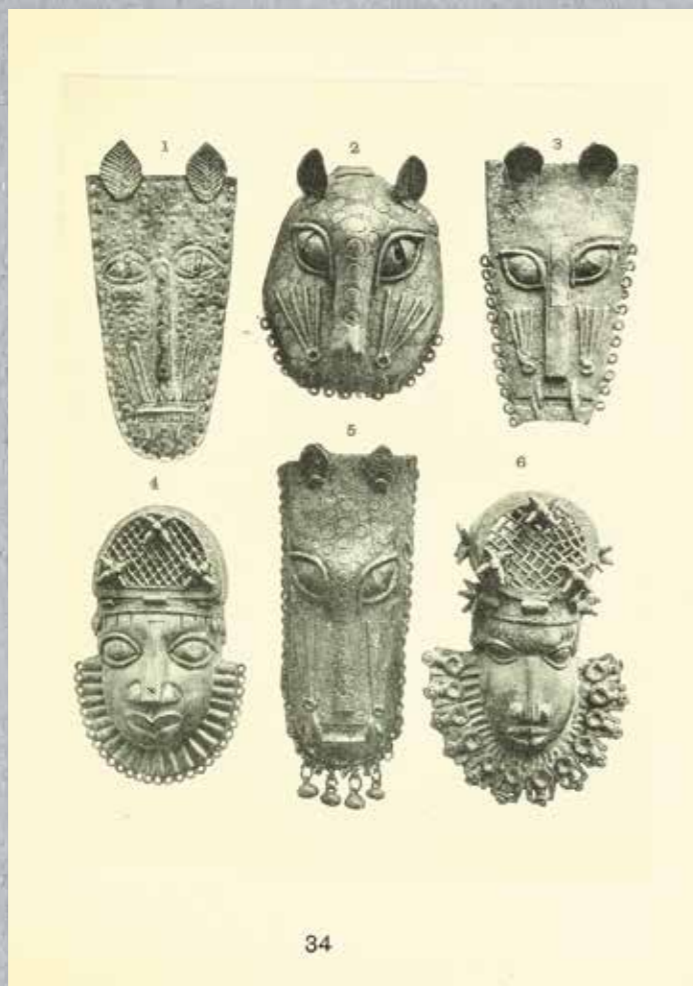
[Abb. 6] Staatsbibliothek Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Nachlass Felix von Luschan



[Abb. 5] Rechnung von Ernst Winizki über den Verkauf eines geschnitzten Elfenbeinzahns an das Museum Rietberg



[Abb. 7] Kategorisierung der Benin-Objekte in den BIS Museen



[Abb. 8] Catalogue of ethnological specimens von William D. Webster, Bd. 29 (London 1901), mit Nennung der Herkunft der Werke aus der Plünderung Benins

für die königliche Hofkunst aus der Zeit vor 1897. Sie müssen sich während des Militärangriffs im Palast befunden haben und werden daher als «wahrscheinlich geplündert» eingestuft. Objekte der dritten Kategorie wurden «wahrscheinlich nicht geplündert»; sie lassen sich anhand schriftlicher Belege nicht eindeutig bis ins Jahr 1897 zurückverfolgen, deuten auf eine Translokation nach 1897 hin oder sind nicht emblematisch für die Kunst am Hof von Benin. Möglicherweise wurden sie auch erst nach 1897 hergestellt. Dies ist die ungewisseste Kategorie. Objekte der vierten Kategorie wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts hergestellt – zumeist nach der Unabhängigkeit.

Die Forschungsergebnisse deuten darauf hin, dass etwas mehr als die Hälfte der Objekte entweder geplündert (21) oder wahrscheinlich geplündert wurde (32), während die übrigen Objekte wahrscheinlich nicht (16) oder nicht geplündert wurden (27). Ein gewisses Mass an Unsicherheit bleibt bei der Kategorisierung bestehen; dies betrifft sowohl Objekte mit zuverlässigen Provenienzen – die uns eine verlässliche Aussage darüber ermöglichen, ob es sich um Raubkunst handelt oder nicht – als auch Objekte, bei denen aufgrund weniger Quellen und weniger Belege grössere Unsicherheit besteht.⁷ Trotz der Recherchen bleiben die Provenienzen lückenhaft. Dennoch sollten die bisherigen Erkenntnisse interpretiert und der aktuelle Wissensstand produktiv genutzt werden.

⁷ Vgl. Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023.

Transparenz und Dialog

Ziel der Schweizer Museen war es, den nigerianischen Partnern die Forschungsergebnisse unmissverständlich zu vermitteln. Die Erkenntnisse wurden im Herbst 2022 auf den Websites und in der Online-Sammlung der Museen der BIS sowie auf Digital Benin veröffentlicht – einer Online-Plattform, die die Benin-Objekte in über 130 Institutionen dokumentiert und einem weltweiten Publikum zugänglich macht.

Im Februar 2023 übergaben die Schweizer Museen im Rahmen des Swiss Benin Forum in Zürich den ersten Forschungsbericht an eine nigerianische Delegation der National Commission for Museums and Monuments Nigeria (NCMM), Mitglieder des Palastes des Oba von Benin sowie Abgesandte der Beniner Gilden und der Universität von Benin. Dies war ein neuer Meilenstein in den Beziehungen zu den ursprünglichen Eigentümern der Objekte und bildete die Grundlage für die vereinbarte Eigentumsübertragung der geraubten Objekte an Nigeria.

Während der Recherchen wurden diese Erkenntnisse der Schweizer Öffentlichkeit fortlaufend durch öffentliche Vorträge, Veranstaltungen und andere Bildungsangebote der beteiligten Museen vermittelt; dies gipfelte 2024 und 2025 in einer Reihe von gemeinsamen Ausstellungen und Veranstaltungen. Die eingehende Analyse von Objektbiografien, die Gegenstände, Menschen und Orte in den Blick nimmt und ebenfalls Teil dieses Bandes ist, offenbart die kontroverse Geschichte, die den Werken eingeschrieben ist, und ist ein Beitrag zur aktuellen Diskussion über die Verstrickungen der Schweiz in den Kolonialismus.



Josephine Ebiuwa Abbe während einer Performance im Museum Rietberg

Zürich, 8. November 2023

Zusammengestellt von Josephine Ebiuwa Abbe

Ogbaisi, mein König: Trauerlieder zu Ehren von Oba Ovonramwen

Trauerlieder komponiert von Monday Edo Igbinidu [1], Edo Cultural Group [2 und 3],
Lady Aghabiomon Ogbeiwi [4]

1 Ogbaisi mwen nogie

Ogbaisi mwen nogie mwen o

Ogbaisi, mein König,

Ovonramwen ekhara no guedo

Ovonramwen, Herrscher von Edo,

Ogbaisi mwen nogie mwen

Ogbaisi, mein König,

Ovonramwen n'Ogbaisi mwen nogie

Ovonramwen, Ogbaisi, mein König,

Ogbaisi o

Ogbaisi.

2 Ehi mwen

Ehi mwen oooo

Mein Schutzengel,

Uma do sumwen o, ehi ooo

Komm mir zu Hilfe, Schutzengel!

3 Iye mwen niye

Iye mwen niye mwen o, yemwen o

Meine Mutter, meine Mutter, meine Mutter,

Ibie ogha ku khun ni kpa kpa

Das Innere hätte aussen sein sollen,

Na ghi hen vbe khoe ye o

Um die Absicht des Herzens zu erkennen.

E e iyemwen

Meine Mutter.

E e e ooo yowooo,

Oh neiiiiiiin!

Ebo ye hue hue

Der weisse Mann trug

Mu Oba Ovonramwen le ooo

Oba Ovonramwen heimtückisch fort.

Oghi ma ni ma ye oooo

Wir waren für uns allein,

Eki ma ni ma do ooo

Kümmerten uns um unsere Angelegenheiten,

Oba mwan ni ma ga aaa

Dienten unserem Oba,

Ugie-Oba mwan ni ma do ooo

Feierten das Fest unseres Oba.

Ebo ni ve re eee

Die weissen Männer kamen und

Mue san gien dan lai vbo oo

Brachten böses Blut ins Land.

Ti hian do gbo gaga

Sie kamen, um zu wetteifern,

Ye no gha ka mu'Edo oo

Wer Edo als Erster einnehmen würde.

Edo mwen n'Oba ye

Edo, Land des Oba von Benin.

James Philipi nebo

James Phillips, der weisse Mann,

No gbe ria khe ooo

Der Übereifrige,

Oriaria gha di'Edo oo

Kam nach Edo

No do ruo ghi gue se

Und übertrieb es.

Owi hion gha mu'Edo

Er schwor, Edo zu erobern.

Eki gbe e, Ogbe re o

Aber er scheiterte.

Ke vbe mwin ye ta ye ton ogh'Edo

Er nahm viele Artefakte aus Edo

Ovio gha rievbuebo

Mit in das Land des weissen Mannes.

Capt. Gen. Moor, no odion

Capt. Gen. Moor, der Ältere,

Oka gbe be ri'Edo

Schrieb einen Brief nach Edo

Kha m'Oba mwan

Und liess den Oba wissen:

Ede ra e mi ghi re

In drei Tagen komme ich.

Vbo gha d'Ugie Ague fo ne

Wenn er (Oba) das Ague-Fest überstanden hat,

Ihia ye London ni re o Oba

Reise ich zurück nach London, Oba.

Ebo mwen lele oooo

Die weissen Männer haben Gesetze,

Edo mwen vbe mwen lele

Die Edo haben auch Gesetze.

Oba gha d'Ugie Ague vb'Edo

Wenn der Oba die Ague-Zeremonie vollzieht,

E te ghe re o

Werden keine Fremden empfangen.

Ugha re awua oto no o no siuwu

Ein Verstoss ist ein Sakrileg, das zum Tode führen kann.

Ebo, Ugha re, awua oto no o no siuwu

Weisser Mann, ein Verstoss ist ein Sakrileg, das zum Tode führen kann.



Jonathan Adagogo Green, Postkarte von Oba Ovonramwen
an Bord der Yacht Ivy auf dem Weg ins Exil
nach Calabar, 1897

Benin und die Welt

Verflochtene (Kunst-) Geschichten

Das Königtum Benin blickt auf eine bis ins erste Jahrtausend zurückreichende Geschichte zurück, die eng mit Europa und der Welt verflochten ist.¹ Die frühen Beziehungen basierten dabei auf einem regen Austausch auf ökonomischer, politischer und kultureller Ebene. Noch im 17. Jahrhundert waren europäische Besucher wie Olfert Dapper von der Grösse, dem Glanz und der Architektur von Benin begeistert (Abb. 1). Erst im 19. Jahrhundert änderte sich die Stimmung. In Europa verfestigte sich das Bild von Benin als Schauplatz von Menschenopfern und Grausamkeiten. Diese Art von Propaganda diente der Legitimierung der kolonialen Eroberung des Königtums. Die komplexe Verflechtungsgeschichte Benins mit der Welt spiegelt sich sowohl wirtschaftlich als auch künstlerisch wider.

Handel von Waren und Menschen

Mit dem transatlantischen Seehandel verlagerten sich ab dem 15. Jahrhundert die Handelsrouten zwischen Westafrika und Europa von der Sahara an die Küstenregionen und den Atlantik. Trotz seiner Lage im Landesinneren in der Waldregion von Guinea war Benin durch Wasserwege mit dem Nigerdelta und dem Meer verbunden. Zunächst waren die Portugiesen wichtige Handelspartner, die dann Ende des 16. Jahrhunderts von den Niederländern und später den Franzosen und Briten abgelöst wurden. Bis zur kolonialen Eroberung Ende des 19. Jahrhunderts kontrollierte der Oba als oberster Herrscher des Königreiches den Handel mit den Europäern. Importiert wurden Luxusgüter aus Europa und Asien wie edle Stoffe oder Korallenperlen, Kupfer und Messing, aber auch Feuerwaffen. Zu den Exportgütern aus Benin gehörten guineischer Pfeffer sowie Elfenbein, Rotholz, Perlen (Cori) und handgewebte Stoffe aus Baumwolle und Raffia; später kamen Palmöl und Kautschuk hinzu.

¹ Seit dem 13. Jahrhundert hiess das Königreich Ubini. Als portugiesische Seefahrer 1472 die Küste der Benin-Bucht erreichten, machten sie daraus «O Beny» – Benin. Die Bevölkerung und Sprache Benins heissen Edo. Zur Geschichte von Benin vgl. Egharevba 1936, Igbafe 1974 und Plankensteiner 2007.



Abb. 1 Olfert Dapper, Ansicht der Stadt Benin aus dem Buch *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewesten*, 1686

Wie andere Grossreiche in Küstennähe profitierte auch Benin vom aufkommenden transatlantischen Handel zwischen Afrika, Amerika und Europa. Schon die frühesten Beziehungen zwischen Benin und Portugal beinhalteten dabei den Handel mit versklavten Menschen.² Im frühen 16. Jahrhundert verhängte das Königtum Benin dann ein Verbot für den Export männlicher Sklaven, und der Sklavenhandel spielte in der Folgezeit eine eher untergeordnete Rolle für die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Benin und Europa.³ Anfang des 18. Jahrhunderts nahm der transatlantische Handel mit Menschen auch aus Benin wieder zu, als immer mehr Arbeitskräfte auf den Plantagen der Europäer in der Karibik und auf dem amerikanischen Festland benötigt wurden.⁴ Mit dem Verbot des Sklavenhandels Anfang des 19. Jahrhunderts kam dieser Teil der Handelsbeziehungen mit Europa und den Amerikas zwar zunehmend zum Erliegen, aber als gesellschaftliche Institution bestand die Sklaverei in unterschiedlicher Form auf beiden Seiten des Atlantiks weiter fort. Die Rolle der Sklaverei in Benin spiegelt sich auch in Ritual- und Gedenkobjekten wider. Das Spektrum reicht dabei von der Darstellung von Unfreien als Teil der Palastgesellschaft bis zur Andeutung der rituellen Tötung von Menschen (Abb. 2).⁵

Zwischen lokaler und globaler Kunstproduktion

Die frühen Handelsbeziehungen zu Europa trugen zum Reichtum von Benin bei und ermöglichten eine Blüte der höfischen Kunstproduktion. Auch wenn es bereits früh eine lokale Metallproduktion gab, brachten die Portugiesen im grossen Stil Messing ins Land. Das Messing stammte nach neuesten Erkenntnissen aus dem deutschen Rheintal, einem Zentrum der Metallverarbeitung in der frühen Neuzeit.⁶ Das Rohmaterial wurde in hufeisenförmige Ringe (Manillas) gegossen und mit dem Schiff nach Benin transportiert (Abb. 3).⁷ In Benin wurde das Messing von den höfischen Handwerksgilden für die Herstellung von Ritual-, Erinnerungs- und Prestigeobjekten verwendet. Von Anfang an umfasste das Bildrepertoire auch die Darstellung von Fremden. Auf Reliefplatten aus dem 16. Jahrhundert,

² Vgl. z. B. Seibert 2013, S. 66; Eisenhofer 2007, S. 55ff.

³ Vgl. Ryder 1969, S. 65; Harding 2014, S. 167.

⁴ Vgl. Ryder 1969, S. 168 sowie S. 196–238.

⁵ Das Ausmass und die historische Entwicklung der rituellen Tötung von Menschen – seien es Unfreie, Kriegsgegner oder Kriminelle – sind in der Forschung noch nicht abschliessend geklärt und werden immer wieder unterschiedlich interpretiert (z. B. Igbafe 1975, Law 1985, Phillips 2021).

⁶ Skowronek et al. 2023.

⁷ Der Metallguss war bereits vor der Ankunft der ersten Europäer in der Region verbreitet, wie Ausgrabungen in Igbo-Ukwu von Artefakten aus dem 9. und 10. Jahrhundert belegen.

FIGURENGRUPPE SKLAVENHALTER MIT SKLAVE

Abb. 2

Gilde der Bronzgiesser oder «Benin Art Society»
Nigeria, Königtum Benin
Mitte 20. Jh.

Metalllegierung
44 × 38,6 × 18 cm

Musée d'ethnographie
de Neuchâtel
Inv.-Nr. 63.16.9
Ankauf 1963



- Mitte 20. Jh.: Gilde der Bronzgiesser oder «Benin Art Society»
[...]
- Bis 1963: Peter Rufus Osunde
- 1963: Ankauf durch Jean Gabus für das Musée d'ethnographie de Neuchâtel

die als Wissensarchiv der Geschichte Benins dienen, finden sich Abbildungen von Portugiesen im Waffenrock mit Armbrust. Ein frühes Beispiel der Verflechtung des Königiums mit der Welt sind auch die fein verzierten Salzgefäße aus Elfenbein aus dem 16. Jahrhundert, die als Preziosen nach europäischem Geschmack für die dortigen Fürstenthäuser hergestellt wurden. Im späten 19. Jahrhundert stellten die Omada genannten Pagen des Königs Schnitzereien her, die den Handel mit den Europäern ironischer und kritischer als die Kunst der Gilden kommentierten [Abb. 4].



Abb. 3 Manilla, unbekannter Hersteller, Europa oder Nigeria, 19. oder frühes 20. Jh., Metalllegierung, 3,2 × 22,4 × 11,3 cm, Museum Rietberg, Inv.-Nr. 2006.140, Schenkung von Ulrike und Rolf Schenk in Erinnerung an Paul und Maria Wyss

In der Kolonialzeit waren die Beziehungen zu Benin durch den immer grösser werdenden Bedarf nach Rohstoffen und den Willen zur Kontrolle des Handels auf europäischer Seite geprägt. Dazu gehörte auch die negative Darstellung von Benin als Schauplatz barbarischer Menschenopfer, um die koloniale Eroberung zu legitimieren, die 1897 zur Zerstörung des unabhängigen Königiums und zur Absetzung von Oba Ovonramwen führte. Erst 17 Jahre später gelangte sein Sohn Eweka II. im Rahmen der britischen Kolonialverwaltung (*indirect rule*) wieder an die Macht. Oba Eweka II. liess den Palast wiederaufbauen und reaktivierte den Messingguss und die Elfenbeinschnitzerei.⁸ Mit seiner Erlaubnis begannen die Gilden, nicht nur Werke für den Palast, sondern erstmals auch für den Verkauf zu erschaffen. So entstand eine rege Kunstproduktion sowohl für den lokalen als auch den globalen Markt. Obwohl die heutigen Techniken – wie die des verlorenen Gusses – immer noch den damaligen ähneln, sind die Kunstschaffenden unserer Zeit in die globale geopolitische Situation eingebunden, etwa wenn sie heute aus Europa importiertes Altmittel als Rohmaterial verwenden. Auch die immer stärkere Wirtschaftspräsenz der Chinesen in Afrika wirkt sich auf die heutige Produktion aus; so wird das Bienenwachs für die Gussmodelle aufgrund des Ankaufs durch die Chinesen knapp und teuer. Wie früher stellen die Werke der Kunstschaffenden Benins eine Verbindung von historischem und populärem Gedächtnis, von Vergangenheit und Gegenwart, von lokalen Techniken und globalem Markt her.

8 Nevadomsky und Osemwari 2007.

TEIL EINES RICHTERSTUHLES, AGBA

Abb. 4

Unbekannter Omada-Künstler
Nigeria, Königtum Benin
19. Jh.

Holz
31 × 60 cm

Museum der Kulturen Basel
Inv.-Nr. MKB III 1034
Ankauf 1899



- 19. Jh.: Hergestellt durch die Omada (Schwertträger) des Königs von Benin
- Vor 1897: Erbschaft von Oba Ovonramwen Nogbaisi (ca. 1857-1914), Benin
- 1897: Geplündert durch die britische Armee, Benin
[...]
- 1899: J. C. Stevens Auction Rooms (London)
- 1899: Ankauf durch William D. Webster (Reg. Nr. 9486)
- 1899: Ankauf durch das Museum der Kulturen Basel mit Geldern von Paul und Fritz Sarasin



Patrick Oronsaye, Edo-Historiker und Urenkel von Oba Ovonramwen

Benin City, 19. April 2024

«Ihr haltet immer noch an unserer Zukunft fest»

Patrick Oronsaye [PO], Kunsthistoriker und Nachfahre der königlichen Linie des Königreichs Benin, sprach mit der Sozialanthropologin und Provenienzforscherin Alice Hertzog [AH] über die andauernden Folgen der kolonialen Gewalt von 1897. Das Gespräch fand am 13. Dezember 2023 statt.

AH Das Königreich Benin blickt auf eine lange Geschichte der Beziehungen zu europäischen Händlern zurück. Wie änderte sich dies unter der britischen Kolonialherrschaft?

PO 400 Jahre lang haben wir Beziehungen zu Weissen unterhalten, von den Portugiesen im Jahr 1472 über die Engländer 1553 bis hin zu den Niederländern, den Franzosen und sogar den Spaniern, als sie diese Küsten erreichten. Die Beziehungen waren freundschaftlich und beruhten auf Geschäften, von denen beide Seiten profitierten. Aber die britische Krise begann 1860, als man uns Lagos wegnahm. Bei uns heisst es: «Wenn der weisse Mann kommt, kommt die Krise.»

AH Eine Krise, die in dem Militärangriff 1897 gipfelte?

PO Ja, 1897. Am 18. Februar um 15 Uhr. Die Welt der Menschen in Benin, wie sie seit über tausend Jahren gewesen war, ging zu Ende. Die Briten machten mobil. Aus Kingston, Jamaika, Malta, Südafrika, von der gesamten Westküste Afrikas kamen Schwadronen. Als Anführer des Angriffs wählten sie Admiral Rawson, den Befehlshaber der britischen Streitkräfte am Kap.

Sie begannen zu brandschatzen und zu zerstören, denn der Befehl der Briten lautete, in Benin einzumarschieren, alle Städte und Dörfer niederzubrennen und den König zu hängen, wo und wann immer man ihn fand. Nach etwa acht Tagen Kampf war es so, als hätte der Feind eine Atombombe und wir nur ein Messer – Sie können sich das Ergebnis also vorstellen. Die Briten sprengten sich ihren Weg nach Benin City hinein. Und unsere Welt ging am 18. Februar 1897 unter.

AH Was blieb von der Stadt übrig?

PO Als sie am 20. Februar ihre Plünderungen beendet hatten, setzten sie die Stadt in Brand. Und zu unserem Unglück war gerade Harmattan – alles war trocken. Die gesamte Stadt brannte nieder. Es war die totale Zerstörung einer ganzen Zivilisation, nur vergleichbar mit dem, was die Konquistadoren auf dem amerikanischen Kontinent angerichtet haben: die Zerstörung der Inkas in Peru und der Azteken in Mexiko. Das ist der einzige Vergleich, den man zur Zerstörung von Benin als Volk, als Nation, als Königreich heranziehen kann. Eine Zivilisation verschwand. Unsere Geschichte. Sie haben ganze Seiten unserer Geschichte in Stücke gerissen. Alles, wofür wir über tausend Jahre lang gearbeitet hatten, verschwand in 72 Stunden.

AH Wie würden Sie diesen Verlust aus heutiger Sicht beschreiben?

PO Es geht nicht um den Verlust, den ein einzelnes Ereignis an einem Tag angerichtet hat. Es geht um den Verlust unseres Imperiums, den Verlust unseres Ansehens, den Verlust unserer enormen wirtschaftlichen Reichweite in der Welt. Es geht um den Verlust unseres innersten Wesens. Vor allem aber geht es um den Verlust unserer Persönlichkeit, unseres Selbstwertgefühls.

AH Wie haben Sie von den Ereignissen des Jahres 1897 erfahren?

PO Schon als Kind wurde mir im Alter von fünf Jahren zu verstehen gegeben, dass der weisse Mann für die Krise steht. Und die Geschichte von 1897 ist Teil unseres Bildungssystems. Sie wird in der Grundschule gelehrt, in der Sekundarschule diskutiert und an der Universität erforscht.

Wenn man nicht weiss, woher man kommt, kann man auch nicht wissen, wo man ist. Wenn man nicht weiss, wo man ist, kann man auch nicht wissen, wohin man geht. Man hat uns unsere Vergangenheit genommen, man hat uns unsere Gegenwart genommen, und ihr haltet immer noch an unserer Zukunft fest. Jede Gedenktafel ist ein Geschichtsbuch. Ein Kapitel in einem Geschichtsbuch. Aber jede Elfenbeinschnitzerei ist ein Buch für sich.

AH 2023 sind Sie nach Zürich gereist und haben die Benin-Artefakte in den dortigen Museen in Augenschein genommen. Was ist Ihr bleibender Eindruck nach diesem Besuch?

PO Sie müssen bedenken, dass ich ein Urenkel von Oba Ovonramwen bin; ich bin ein Enkel von Oba Eweka, ein Neffe von Oba Akenzua und ein Cousin von Oba Erediauwa. Als ich also in Zürich diese Gegenstände in der Hand hielt, reagierte meine gesamte DNA. Was ich 60 Jahre lang nur zweidimensional auf Papier gesehen hatte, hatte ich nun als Objekt vor mir. Und all die Erinnerungen, die in meiner Familie bewahrt werden, kamen wieder hoch. In erster Linie tiefer Schmerz. Freude, dass die Dinge da sind, aber vor allem Bedauern, dass ich sie nicht mit nach Hause nehmen kann.

Das erste, was ich sagte, war jedoch, dass die Schweiz keine Kolonialmacht gewesen war. Die Schweiz hat meine Stadt nicht niedergebrannt. Die Schweiz hat nie meinen Palast geplündert. Aber die Schweizer haben aus eigenem Antrieb, aus eigenem Willen heraus, die Rückgabe angeboten. Wie ich bereits sagte, sollte dieser spezielle Akt der Schweizer in Messing gegossen werden.

AH Diese Gegenstände haben Benin City vor über 120 Jahren verlassen. Welche Bedeutung haben sie heute für Sie?

PO Man muss aus Benin stammen, um die spirituelle, physische und psychologische Bedeutung eines einzelnen Artefakts zu verstehen. Man muss in dem Umfeld leben, in dem diese Gegenstände hergestellt wurden. Sie sind nicht nur Kunstwerke. Sie sind nicht nur Artefakte. Sie sind visuelle Erinnerungen an unser innerstes Wesen. Sie sind Aufzeichnungen unserer Geschichte. Sie sind eine physische Darstellung der wichtigen Ereignisse, die uns zu einer grossen Zivilisation gemacht haben. Wenn die Zürcher also ein Kunstwerk hinter Glas sehen, dann sehen sie ein Objekt. Aber ich als Mann aus Benin sehe meine Seele eingeschlossen in Glas.



Britische Soldaten posieren mit den geplünderten Schätzen aus dem Palast von Benin, 1897



Patrick Oronsaye mit dem Stab eines Würdenträgers im Völkerkundemuseum der Universität Zürich

Zürich, 1. Februar 2023



Patrick Oronsaye



Phil Omodamwen



Dr. Enibokun Uzébu-Imarhiagbe



Prof. Kokunre Agbontaen-Eghafona

Zürich, 30. Januar 2023

Patrick Oronsaye

Maler, Kunsthistoriker und Kulturberater in Benin City

«Für mich ist das Berühren der Gegenstände eher ein spiritueller als ein physischer Akt. Ich arbeite seit 30 Jahren mit diesen Objekten, sehe sie auf Fotografien und den verschiedensten bildlichen Darstellungen. Aber sie physisch vor mir zu haben, war überwältigend. Meine Dankbarkeit gegenüber den Schweizer Museen ist nur eine Art, dieses Gefühl auszudrücken. Wir sind nicht zu ihnen gekommen, sondern sie zu uns. Also ist das, was wir heute tun, das Ergebnis eines positiven Schritts, den die Schweiz auf das Volk von Benin zugemacht hat. Wir selbst streben an, die Werke ihren ursprünglichen Eigentümern zurückzugeben, denn wenn man nicht weiss, woher man kommt, kann man auch nicht wissen, wohin man geht. Die Werke repräsentieren unsere Geschichte und unsere Seele. Wenn unsere Kinder sie sehen, werden sie die Pracht erkennen, die sich dahinter verbarg.»

Dr. Enibokun Uzébu-Imarhiagbe

Historikerin, Universität Benin, Benin City, und University of Newfoundland

«Die Kunst hat in Benin eine lebendige Tradition. Sie ist nicht tot, sondern wird immer noch produziert. Diese Gedenköpfe könnten zurückgegeben und durch Repliken ersetzt werden, um weiterhin unsere Geschichte zu erzählen und sicherzustellen, dass man in Europa von jenem Königreich in der Waldregion Afrikas weiss, das noch immer existiert und floriert. Wir sind nicht tot, sondern existieren immer noch. Daran ist nichts Mythisches. Ich bin ebenso real wie jede beliebige Schweizer Person, die hier lebt, mit meiner eigenen Tradition und meiner persönlichen Geschichte.»

Phil Omodamwen

Mitglied der Bronzegießergilde in sechster Generation, Benin City

«Ich arbeite seit über 40 Jahren als Bronzegießer. Dieses Handwerk stirbt nun aus. In der Werkstatt meines Vaters gab es einmal bis zu 50 von uns, jetzt sind wir weniger als 20. Ich habe beschlossen, gelassen zu bleiben, denn ich liebe die Bronzen. Vor seinem Tod habe ich meinem Vater versprochen – denn so etwas wird vom Vater an den Sohn weitergegeben –, dass diese Fertigkeit zu meinen Lebzeiten nicht aussterben wird. Ich habe zwei Söhne, keiner von beiden will die Werkstatt übernehmen. Das macht mich unglücklich. Die Zusammenarbeit mit Schweizer Museen ist eine Möglichkeit, uns Mut zu machen. Wir könnten Repliken der Werke anfertigen, die bislang in ihren Ausstellungsräumen stehen, damit die Regale dort nicht leer bleiben. Denn alle sollen wissen: Das Neue wird irgendwann alt.»

Prof. Kokunre Agbontaen-Eghafona

Kulturanthropologin, Universität Benin, Benin City

«Dies ist ein Jahrzehnt der Restitution von Kulturgütern, besonders für geplünderte Objekte wie die Benin-Bronzen. Ich halte es für ethisch korrekt, den rechtmässigen Eigentümern dieser Objekte irgendeine Form der Rückerstattung oder Rückführung zu gewähren. Ich plädiere nicht dafür, alles auf einmal zurückzugeben. Es sollte Kooperationen und Diskussionen geben. Und ich bin der festen Überzeugung, dass Schweizer Museen dem nigerianischen Museum in diesem Punkt die Führung überlassen sollten. Sie sollten uns nicht sagen, was sie für das Beste halten. Stattdessen sollte man besprechen, was für die Objekte und ihre ursprünglichen Eigentümer am besten ist. Das schafft ein neues Klima, denn dann haben beide Seiten das Beste für die Objekte und die Menschen im Auge.»

Samson Ogiamien
Künstler und Kunstvermittler, Graz

«Manche Artefakte sollten hier in der Schweiz ausgestellt werden, um Zeugnis von meiner Kultur und Tradition abzulegen, besonders für die Angehörigen der Edo-Gesellschaft in der Diaspora. Für unsere Kinder, die noch nie in ihrer Heimat waren, machen diese Gegenstände ihre Geschichte erfahrbar. Allerdings bin ich auch der Meinung, dass manche der Objekte zurückgegeben werden sollten, denn viele davon haben rituelle Funktionen und repräsentieren unsere Ahnen. Ich weiss, dass die Entscheidung schwierig ist, nicht nur für die Museen, sondern auch für uns in der Diaspora, die wir seit mehreren Jahren hier leben und nun diese Skulpturen sehen. Die Art und Weise, wie sie unserem Königreich genommen wurden, ist irgendwie traurig, aber einige von ihnen sollten in diesem Museum ausgestellt werden.»

Theophilus Umogbai
ehemaliger Direktor des Nationalmuseums in Benin City

«Als jemand, der aus dem Königtum Benin stammt, betrachte ich diese Objekte als Gedächtnisstützen – als «Erinnerungshilfen», wenn man so will – für die Geschichte unseres Volkes. [...] Jeder Haushalt hat im Hinterzimmer seine Altäre. Ein Altar ist ein Museum ohne Mauern, ein Museum jenseits von Vitrinen. Unter diesen Umständen frage ich mich, wie wir die Ausstellung auf diese Ebene bringen könnten, nicht nur in Nigeria, sondern auch in der Schweiz. Es geht nicht darum, der Schweiz die Objekte wegzunehmen. Wir müssen sehen, wie wir differenzierter und sachlicher diskutieren können, um zu entscheiden, welche Gegenstände zurückgehen und welche bleiben sollen. Beide Varianten würden die Geschichte des Königreichs Benin erzählen.»

Dr. Josephine Ebiuwa Abbe
Professorin für Theaterwissenschaften an der Universität Benin, Benin City

«Die Bedeutung, die das Objekt für mich persönlich hat, liegt darin, dass es mir von meiner Identität und meiner Geschichte erzählt. Es versetzt mich zurück in die Zeit meiner Ahnen und in die Geschichten, die mein Vater mir und mein Grossvater ihm erzählt hat. Sie belegen, dass es meine Vorfahren gegeben hat. Die Objekte werden zurückgehen, in ein Museum kommen und der jüngeren Generation Einblick in ihre Geschichte geben, damit diese wiederum ihren Kindern davon erzählen kann. Weitere Forschungen werden das Wissen der Menschen erweitern und als Mittel zur Bildung dienen. So wird auch die Kooperation mit der Aussenwelt verbessert. Unsere Geschichte wird nicht mehr nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Gegenwart erzählt werden.»

Osaisonor Godfrey Ekhatator-Obogie
Institut für Geschichte und Internationale Studien, Universität Benin, Benin City

«Unsere Generation ist mit Geschichten der geraubten Schätze aufgewachsen; am faszinierendsten war für uns, dass diese Objekte auch Gebrauchsgegenstände waren. Ja, sie dienten gleichzeitig als Dokumente unserer ruhmreichen Vergangenheit und unserer Zivilisation. Diese Objekte fanden bei Ritualen Verwendung. Und mit Blick darauf können wir sie identifizieren, für die Zukunft dokumentieren und unseren Kindern die reiche Geschichte Benins nahebringen. Wir müssen diese Provenienzen nicht nur aus westlicher Sicht klären, sondern auch mit Blick auf die Gesellschaft in Benin selbst.»



Samson Ogiamien



Dr. Josephine Ebiuwa Abbe



Theophilus Umogbai



Osaisonor Godfrey Ekhatator-Obogie

Zürich, Januar / Februar / November 2023

2

Objektbiografien

- 50 **Ursula Regehr**
Auf den Spuren eines Gedenkkopfes:
Vom Königreich Benin zum Museum
der Kulturen Basel
- 54 **Samuel B. Bachmann und Lucky Igohosa Ugbudian**
Die Pere-Figurengruppe im
Bernischen Historischen Museum:
Die Bedeutung des vermeintlich
Minderwertigen
- 58 **Anja Soldat**
Vom «Würdenträger» zum «Krieger»
und wieder zurück: Objektbezeichnungen
einer Ama-Reliefplatte im Kulturmuseum
St. Gallen
- 62 **Alice Hertzog**
Ein Pferd, ein Reiter und ein Kopf:
Fragmente des Edo-Erbes im Völkerkunde-
museum der Universität Zürich
- 66 **Floriane Morin**
Fragen zum beschnitzten Elfenbein-
stosszahn im Musée d'ethnographie
de Genève
- 70 **Julien Glauser**
Doppelter Unrechtskontext: Die Reliefplatte
im Musée d'ethnographie de Neuchâtel
- 74 **Maylawi Herbas**
Benin-Burgdorf: Die Figur eines Oba,
ihre Provenienz und ihre Bedeutung
- 78 **Esther Tisa Francini**
Die Rolle von Provenienzen auf dem
Kunstmarkt: Das Beispiel der Gürtelmaske
am Museum Rietberg

Auf den Spuren eines Gedenkkopfes

Vom Königreich Benin zum Museum der Kulturen Basel

Königliche Gilde der Bronzegießer Igun Eronmwon
Nigeria, Königtum Benin
Ende 16. Jh.

Messing
29 × 21 cm

Museum der Kulturen Basel
Ankauf 1899



– Spätes 16. Jh.: Königliche Gilde der Bronzegießer Igun Eronmwon
– Spätes 16. Jh.: Königspalast von Benin, Auftragswerk
– 1897: Geplündert durch die britische Armee, Benin
– 1899: Erwerbung durch das MKB von William D. Webster, London

Kategorisierung:
Geplündert im Jahr 1897

Aktueller Standort:
Museum der Kulturen Basel
Inv.-Nr. III 1033



Uhunmwun ne a mu rre o re a ya khian –
Der Kopf, der einen in die Welt gebracht hat,
trägt einen fort (Sprichwort der Edo)¹

Der Kopf ist der Sitz unseres Intellekts, unseres Urteilsvermögens, unserer Entschlusskraft, unserer Persönlichkeit, unseres Sehvermögens, unserer Kommunikation und unserer Wahrnehmung.² Er war auch ein zentrales Motiv in den bildlichen Darstellungen Benins.³ Uzunmwu-Elao sind emblematische, in Bronze gegossene Darstellungen des Kopfes des Oba, der höchsten Autorität der Edo. Dieser Gedenkkopf stammt aus dem späten 16. Jahrhundert und steht für das «Goldene Zeitalter» des Königreichs Benin. Produziert wurde er von der Igun-Eronmwon-Gilde, die für die Herstellung von königlichen Gedenkköpfen im Wachsausschmelzverfahren verantwortlich war.

Dieser Uzunmwu-Elao [Abb. 1] trägt die Spuren verschiedener Erfahrungen und Erzählungen. Wir folgen den Spuren und dem Weg des Gedenkkopfes eines Oba und nehmen seine verschiedenen Stationen als Ausgangspunkte, um die Verwandlung eines unveräusserlichen rituellen Artefakts in eine Ware und ein Museumsobjekt offenzulegen. Das Zusammensetzen dieser Fragmente weckt Neugier auf die Zukunft und die Neukonfigurationen, die ihn erwarten.



Abb. 2 Ahnenschrein, Königspalast, Benin, Nigeria, 1891

[1] Königshof von Benin

In der Sprache der Edo bedeutet «sich erinnern» (sa-e-y-ama) wörtlich «ein Motiv in Bronze giessen». Durch das Giesesen bleiben Bilder von Menschen und Ereignissen im kollektiven Gedächtnis.⁴ Wenn ein Oba in die Welt der Vorfahren einging, oblag es dem ältesten Sohn und Thronfolger, einen Gedenkkopf und einen Altar zu Ehren seines verstorbenen Vaters in Auftrag zu geben. Die Aru erha, Ahnenschreine am Königshof von Benin, waren Orte der rituellen Verehrung und des kollektiven Gedächtnisses an das Leben früherer Obas, der Beschützer des Königreichs [Abb. 2]. Der Altar stellte die Verbindung zwischen den Welten der Lebenden und der Verstorbenen, zwischen sichtbaren und unsichtbaren Mächten her.

Uzunmwu-Elao sind emblematische Darstellungen des Oba-Kopfes. In eine Öffnung am Scheitel wurde ein geschnitzter Elefantenzahn gesteckt, der Ereignisse und Taten aus dem Leben des Monarchen abbildet und seine Identifizierung ermöglicht. Gleichzeitig wurde die Geschichte der königlichen Abstammung dargestellt, um Herrschaft und Autorität des amtierenden Oba zu bestätigen. Als der königliche Hof 1897 geplündert wurde, wurde dieser Gedenkkopf aus einem Schrein geplündert und vom Altarensemble getrennt.

[2] London, Auktionshaus

Der Angriff der britischen Armee hatte weitreichende Folgen für die Beziehungen und den Austausch zwischen dem Königreich Edo und verschiedenen Nationen: Die Plünderung des Palastes führte zum Niedergang eines einflussreichen westafrikanischen Königreichs; Oba Ovonramwen wurde nach Calabar verbannt; Tausende von Artefakten, die in Benin als unveräusserlich galten, wurden als Beute mitgenommen und auf dem Weltmarkt gehandelt. In London verkaufte der Kunsthändler W. D. Webster (1868-1913) einen Grossteil der Kriegsbeute über sein Auktionshaus [Abb. 3]. Werke aus Benin erzielten unmittelbar nach dem Feldzug hohe Preise.⁵

Diese Werke wurden aufgrund ihrer aussergewöhnlichen Ästhetik, ihrer künstlerischen Qualität und ihrer Ausstrahlung weltweit bewundert. Daher waren sie sowohl bei öffentlichen Museen als auch bei Privatsammlern sehr gefragt, was ihren Status als hoch geschätzte «Kunst» aus dem Königreich Benin festigte.

[3] Basel, Museum

Als erstes Museum in der Schweiz erwarb das MKB 1899 acht Benin-Werke von Webster. Im Jahrbuch von 1899 werden die Umstände wie folgt beschrieben:

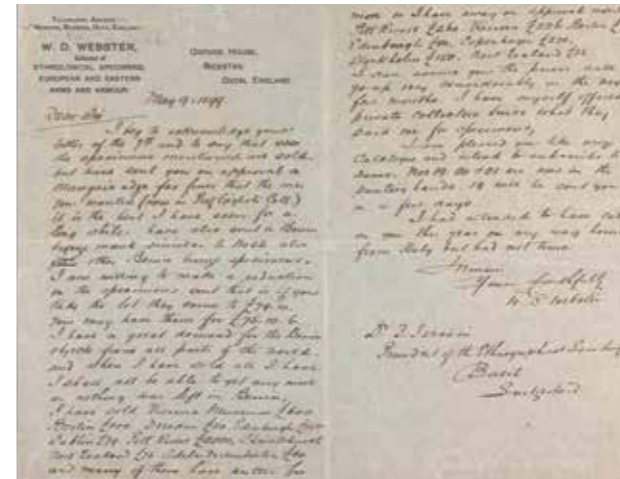


Abb. 3 W. D. Webster, Brief an das Museum der Kulturen Basel, 1899

«Man erinnert sich, dass bei der Zerstörung der Stadt Benin (West-Afrika) durch die Engländer im Jahre 1897 Erzeugnisse eines alten Kunsthandwerkes von durchaus eigenartigem und in der Höhe ihrer Ausführung für Neger unerhörten Charakter zum Vorschein gekommen sind. [...] Die Benin'sche Kriegsbeute wurde in diesem Jahre auf den Markt geworfen, und wir hielten es für unsere Pflicht, auch für unsere Sammlung wenigstens einige Proben dieser nun für immer verschwundenen Kultur zu retten.»

Einmal mehr wurde das Paradigma der Rettung – Dinge vor einem vermeintlichen kulturellen Niedergang zu sichern – als Argument für das Sammeln angeführt. Dass es sich bei den Gegenständen um Kriegsbeute handelte, wurde bei ihrem Eingang in die Sammlungen des Museums nicht problematisiert.

Um den Ankauf der Werke aus Benin finanziell zu unterstützen, appellierte Fritz Sarasin, der damalige Präsident der Museumskommission, an die Familien und Bürger Basels, die Gesamtkosten von 4500 CHF zu übernehmen. Auch Paul und Fritz Sarasin beteiligten sich mit insgesamt 1500 CHF am Erwerb; der Rest wurde aus Museumsmitteln bestritten.

Am MKB wurden die Objekte im Rahmen von Ausstellungen wie *N-schmiede*:

Metalltechnik exotischer Völker (1954) und Einblick in die Geschichte Afrikas (1994-2003) gezeigt, die sich vor allem mit der Verarbeitung von Metallen, den handwerklichen und technischen Fertigkeiten beim Giessen und Schmieden sowie aussereuropäischen Kunstformen beschäftigten [Abb. 4-5]. In der Dauerausstellung *Memory – Momente des Erinnerns und Vergessens (2020-2026)* werden die Provenienzen



Abb. 4 Karteikarte der Ausstellung *N-schmiede* (1954)



Abb. 5 Karteikarte der Ausstellung *Ein-Blick in die Geschichte Afrikas* (1994-2003)

des Gedenkkopfes eines Oba, des Gedenkkopfes eines Würdenträgers und einer Reliefplatte in den Vordergrund gestellt und deren gewaltsame Aneignung thematisiert. Diese Ausstellung lädt die Öffentlichkeit dazu ein, sich an den Debatten über Restitution zu beteiligen. Die verschiedenen Erzählungen der Ausstellung spiegeln den Wandel in der Wahrnehmung der Benin-Werke wider, weg von einer Sicht als künstlerische oder ethnografische Objekte und hin zu einem Verständnis als Repräsentanten eines heiklen Erbes.

[4] Eine Rückkehr aus dem Exil?

In Benin City hat der Verlust des kulturellen Erbes ein grosses Trauma und eine Lücke in der Geschichte des Königreichs hinterlassen. Während ihres Forschungsaufenthalts im MKB im Jahr 2021 betonte Enibokun Uzébu-Imarhiagbe, diese Werke seien für das Volk von Benin «mehr als nur Kunst»: «Sie erzählen Geschichten, sie dokumentieren Geschichte. Hier

erfüllt die Kunst neben der Ästhetik auch einen funktionalen Zweck.» Da Uzunmwu-Elao die Genealogie des Oba vermittelten und die Geschichte des Königreichs überlieferten, «sind sie für uns von grosser Bedeutung».⁶

Der Künstler Samson Ogiamien erklärte bei seinem Besuch: «Es ist wichtig, dass einige unserer Artefakte in Museen ausgestellt werden und Zeugnis von der Kultur und den Traditionen der Edo ablegen, insbesondere für die Diaspora. Ich bin jedoch der Meinung, dass spirituelle Gegenstände wie Ukhure und Uzun-Elao nicht in Museen ausgestellt werden sollten, da sie für unsere Gedenktradition von wesentlicher Bedeutung sind und zu unseren Ahnenschreinen gehören.»⁷

Seit 1935 fordern Vertreter des königlichen Hofes die über die ganze Welt verstreuten Werke zurück. Während des Swiss Benin Forum 2023 betonte Prinz Aghatise Erediaua, diese sogenannten «Kunstwerke» hätten einen bedeutenden spirituellen und emotionalen Wert. Sie seien aus den Ahnenschreinen entfernt worden und liessen diese leer zurück. In seinen Worten: «Wir hoffen, dass die Gegenstände, die an diese Orte gehören, eines Tages zurückkehren werden».⁸

1 Itan Edo – Digital Benin, <https://digitalbenin.org/itan-edo> (zuletzt aufgerufen: 9.4.2024).

2 Ich möchte mich bei Zainabu Jallo und Anna Schmid für den anregenden Gedankenaustausch bedanken.

3 Vgl. Bradbury 1973, S. 263; Igbafé 2007, S. 47; und Plankensteiner 2022, S. 53.

4 Vgl. Ben-Amos 1983, S. 14; Ben-Amos Girshick 2007, S. 15; Bradbury 1973, S. 216 und Plankensteiner 2022, S. 53.

5 Bodenstein 2021, S. 118-119.

6 Enibokun Uzébu-Imarhiagbe, Forschungsaufenthalt am MKB, 31.8.2021.

7 <https://rietberg.ch/forschung/benin-initiative-schweiz> (zuletzt aufgerufen: 9.4.2024).

8 Swiss Benin Forum, 2.2.2023; für mehr Informationen siehe <https://vimeo.com/886438853> (zuletzt aufgerufen: 9.4.2024).

Die Pere-Figuren- gruppe im Berni- schen Historischen Museum

Die Bedeutung des vermeintlich Minderwertigen

PERE-FIGURENGRUPPE

Abb. 1

Unbekannter Bronzegießer
Nigeria, Nigerdelta
Spätes 19. Jh.

Messing
24,5 × 20 × 14 cm

Bernisches
Historisches Museum
Geschenk 1903



- Spätes 19. Jh.: Unbekannter Bronzegießer, Nigerdelta, Nigeria
- 1897: Wahrscheinlich geplündert durch die britische Armee, Benin [...]
- Vorbesitzer bis 1903: F. W. Reichert
- 1903: Ankauf mit Mitteln von Sidler, Stein, Ryf und Baur, vermittelt durch das Völkerkundemuseum Hamburg (heute MARKK, Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt)
- 1903: Geschenk ans Bernische Historische Museum

PERE-FIGURENGRUPPE

Kategorisierung:
Wahrscheinlich geplündert
im Jahr 1897

Aktueller Standort:
Bernisches
Historisches Museum
Inv.-Nr. E/1903.326.0004



Angehts der weltweiten Verstreutheit des kulturellen Erbes des Königreichs Benin einerseits und der hitzigen Debatte um dessen Geschichte und mögliche Zukunft andererseits könnte die Figurengruppe in der Sammlung des Bernischen Historischen Museums auf den ersten Blick unbedeutend erscheinen [Abb. 1]. Obwohl sie bereits 1903 als Schenkung an die Sammlung ging, deutet die eher grobe handwerkliche Ausführung darauf hin, dass sie nicht von den königlichen Gilden der Bronze-giesser in Benin hergestellt wurde. Die Schlussfolgerung im BIS-Bericht von 2023 lautete daher, dass die Gruppe «wahrscheinlich nicht geplündert» worden sei – eine Einstufung, die mittlerweile jedoch infrage steht. Ein besseres kulturgeschichtliches Verständnis der Figurengruppe und ein Vergleich mit ähnlichen Objekten aus anderen Sammlungen haben der Geschichte eine neue Wendung gegeben, sodass die Kategorisierung heute überdacht werden muss. Dieses Artefakt stellt höchstwahrscheinlich den Vasallenkönig Pere der Ijaw dar; es zeigt, dass eine ästhetisch vermeintlich mindere Qualität nicht den Blick auf die Frage der historischen Bedeutung verstellen sollte.

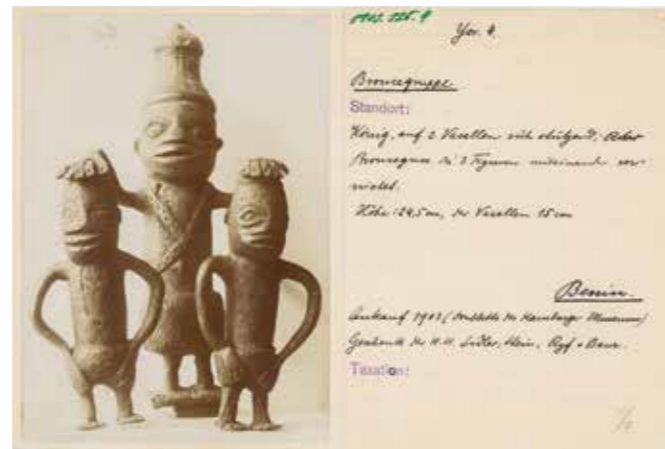


Abb. 2 Ursprüngliche Inventarkarte der Figurengruppe in Bern

[1] Die Vasallenstaaten des Königreichs Benin

Die Figurengruppe zeigt einen Würdenträger, der seine Hände schützend über die Köpfe zweier Untergebener hält. Als die Gruppe in die Sammlung in Bern gelangte, wurde sie auf der ursprünglichen Inventarkarte als «König, sich auf zwei Vasallen stützend» bezeichnet. Als Enibokun Uzebu-Imarhiagbe und Alice Hertzog im Rahmen ihrer Provenienzforschung für die Benin Initiative Schweiz im September 2021 die Sammlung besuchten, war ihnen sofort klar, dass es sich nicht um den Oba handeln konnte, da dieser nicht nur anders gekleidet wäre, sondern auch nie mit einer Geste gezeigt würde, in der er seine Untergebenen berührt. Doch wer wurde dann hier dargestellt?

Die Vasallenstaaten von Benin, darunter Owo, Akure und Ijebu, waren bekanntlich massgeblich von der Kunst und dem Kunsthandwerk Benins beeinflusst. Einige, wie zum Beispiel die Staaten im Nigerdelta, entwickelten auch einen etwas abweichenden Stil. Doch sie produzierten ebenfalls Bronzegüsse nach dem Vorbild der Ikonografie und Handwerkskunst der Oba-Gilden. Der Unterschied liegt indes in der Qualität der Güsse. Nach erneuter Begutachtung des Objekts Anfang 2024 entwickelte Uzébu-Imarhiagbe in Absprache mit verschiedenen Expert*innen in Nigeria die Hypothese,

es könne sich um eine Darstellung von Pere oder Agadagba handeln, dem König der Ijaw, einer ethnischen Gruppe in den den Sumpfländern des Nigerdeltas.

Sollte dies zutreffen, ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Figurengruppe dennoch in Benin City gefunden wurde, denn viele der Bronzen aus den Vasallenstaaten bedurften nicht nur für ihre Herstellung der Erlaubnis des Oba, sondern wurden ihm auch bei Festen als Geschenk überreicht. Die ursprünglich von den BIS-Forscher*innen entwickelte Einstufung, die Gruppe sei aufgrund der eher groben Qualität «wahrscheinlich nicht geraubt» worden, steht damit infrage. Hier muss eine Revision der Provenienz ansetzen und die Möglichkeit einbeziehen, dass Stücke, die ursprünglich nicht in Benin City hergestellt wurden, möglicherweise dennoch aus dem Palast geraubt wurden. [Abb. 2]

1 Vgl. Müller 2024, im Erscheinen.
2 Vgl. Hoffmann 2010.

[2] Der Weg der Figurengruppe nach Bern

Was die Provenienz angeht, so lässt sich nachweisen, dass sich die kleine Statuette vor ihrer Ankunft in Bern im Besitz des deutschen Kaufmanns F. W. Reichert befand. Reichert war im Hamburger Hafen am Handel mit Kolonialwaren beteiligt.¹ Sein Name geht aus einem Brief von B. Stöltzing, wissenschaftlicher Mitarbeiter am damaligen Völkerkundemuseum Hamburg, an Rudolf Zeller, Konservator des Bernischen Historischen Museums, vom 3. August 1903 hervor. Auch im Archiv des heutigen MARKK-Museums am Rothenbaum in Hamburg, das die Figurengruppe zusammen mit einem Altarglöckchen zunächst nach Bern überführte, wird der Kolonialwarenhändler Reichert als Sammler erwähnt. Diese persönlichen und institutionellen Verbindungen sind weitere Indizien, dass es sich um einen Teil der Beute handeln könnte.

Geht man, wie Patrick Oronsaye im BIS-Bericht von 2023, davon aus, dass es sich bei der Figurengruppe um das Produkt eines Vasallenstaates handelt, dann klappt zwischen ihrer Herstellung und der Aneignung durch Reichert eine Provenienzlücke. Da Artefakte wie diese auch am Hof von Benin zu finden waren und sich das Museum in Bern das Exponat 1903 ohne die beträchtliche finanzielle Unterstützung der einflussreichen Berner Bürger Stein, Sidler, Ryf und Baur nicht hätte leisten können, ist nicht auszuschliessen, dass die Gruppe während der Ereignisse im Jahr 1897 geraubt wurde. [Abb. 3]



Abb. 3 Brief von Stöltzing an Zeller vom 3. August 1903 mit dem Verweis auf einen Eigentümer namens F. W. Reichert

[3] Die nicht nachvollziehbaren Wege von Dubletten

Den Angaben auf der Inventarkarte zufolge gelangte die Figurengruppe als sogenannte Dublette vom Museum in Hamburg nach Bern.² Dubletten waren Objekte, die in identischer oder sehr ähnlicher Form bereits in einer Sammlung vorhanden waren und daher aus Sicht des besitzenden Museums entbehrlich und handelbar waren. Betrachtet man jedoch die andere Figurengruppe aus der Sammlung Erdmann, die bereits 1903 zum Hamburger Inventar gehörte, so wird deutlich, wie dehnbar die Auffassung von Ähnlichkeit gewesen sein muss, denn sie stellt völlig andere Personen und Gesten dar. Was die in Hamburg befindliche Figurengruppe betrifft, so besteht kein Zweifel an ihrer Verbindung zu den Gewalttaten von 1897.

Dank der Datenbank Digital Benin lassen sich noch mehr ähnliche Figuren identifizieren. Darunter sind die Figuren im Världskulturmuseerna in Stockholm und die im Nationaal Museum van Wereldculturen in Rotterdam der bernischen Gruppe am ähnlichsten. Die Webster-Provenienz der erstgenannten geht direkt auf die Plünderung zurück, während bei der zweiten – wie auch bei der bernischen – der tatsächliche Zeitpunkt des kolonialen Erwerbs spekulativ bleibt. Das Museum in Rotterdam

erwarb die Figur 1901 von J. F. G. Umlauff. Ein Vergleich mit diesen Artefakten widerspricht ebenfalls der ursprünglichen Kategorisierung, da unter den geraubten Objekten offensichtlich ähnliche Exemplare zu finden waren. [Abb. 4, 5]

So bleiben diese Objekte Teil einer riesigen in Europa befindlichen afrikanischen Masse an Kulturerbe, deren Aneignung vor Ort keine Spuren in den Museumsarchiven hinterlassen hat. Dies gilt insbesondere für die Dubletten, die von Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts rege unter Museen gehandelt wurden und die daher eine grosse Herausforderung für die Provenienzforschung darstellen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Deklaration der Figurengruppe als Dublette mit einer ästhetischen Qualifizierung als minderwertiges Exemplar einherging – eine Kategorisierung, die sich bis heute gehalten und teilweise auch dazu geführt hat, dass die Gruppe in der Provenienzforschung weniger Beachtung findet.



Abb. 4 Figurengruppe Unbekannter Giesser Nigeria, Königreich Benin, 19. Jh., Messing, 31,2 x 19 cm Världskulturmuseerna Stockholm, Inv.-Nr. 1907.44.0380

Provenienz:
– 19. Jh.: Unbekannter Giesser, Königreich Benin, Nigeria
– 1897: Geplündert durch die britische Armee, Benin
– 1897: Erworben von William D. Webster
– 1907: Gestiftet von Hans Meyer
– Seit 1907: Världskulturmuseerna Stockholm



Abb. 5 Figurengruppe Unbekannter Giesser Nigeria, Königreich Benin, 19. Jh., Messing, 29 x 16 x 12 cm Nationaal Museum van Wereldculturen Rotterdam, Inv.-Nr. RV-1310-5

Provenienz:
– 19. Jh.: Unbekannter Giesser, Königreich Benin, Nigeria
[...]
– 1901: Erworben von J. F. G. Umlauff
– Seit 1901: Nationaal Museum van Wereldculturen Rotterdam

Vom «Würdenträger» zum «Krieger» und wieder zurück

Objektbezeich- nungen einer Ama-Reliefplatte im Kulturmuseum St. Gallen

Königliche Gilde der Bronzgießer Igun Eronmwon
Nigeria, Königtum Benin
16./17. Jh.

Messing
46 × 38 × 7 cm

Kulturmuseum St. Gallen
Ankauf 1940



- 16./17. Jh.: Königliche Gilde der Bronzgießer Igun Eronmwon
- 16./17. Jh.: Auftragswerk des Königspalasts von Benin
- 1888: Durch Erbfolge an Oba Ovonramwen Nogbaisi (ca. 1857-1914), Benin
- 1897: Geplündert durch die britische Armee, Benin
- 1897-1898: British Foreign Office (Plakette Nr. 191)
- 1898: Händler Casper Andreas Valdemar Blad (?)
- 1898-1928: Museum für Völkerkunde Dresden (Reg.-Nr. 16058)
- 1928: Arthur Speyer II., Berlin
- Bis 1931: Han Coray (Reg.-Nr. BP 3)
- 1931-1940: Schweizerische Volksbank
- 1940: Völkerkundemuseum der Universität Zürich
- Seit 1940: Kulturmuseum St. Gallen, vorher Sammlung für Völkerkunde St. Gallen bzw. Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen

Kategorisierung:
Geplündert im Jahr 1897

Aktueller Standort:
Kulturmuseum St. Gallen
Inv.-Nr. VK C 3173



«Die Erzeugnisse der Messinggiesser, Igun Eronwun, waren nicht nur Kunstwerke, die zur Schau gestellt wurden, sondern dienten auch der Aufzeichnung des Lebens und der Ereignisse am Hof.¹ Die Messingtafeln, genannt Ama, wurden an den Palastwänden angebracht. Sie wurden als eine Art bildliche Aufzeichnung von Ereignissen in der Geschichte Benins betrachtet – wie eine Fotografie oder ein Gemälde. Die auch als Reliefplatten bezeichneten Tafeln galten als Gedächtnisstütze für mündliche Überlieferungen und dienten dazu, sich an die abgebildeten Ereignisse oder Personen zu erinnern.»²

Die Reliefplatte aus St. Gallen zeigt einen Würdenträger der Palastgesellschaft am Hof von Benin mit einem Zeremonialschwert, genannt Ebschwert, in der rechten Hand (Abb. 1). Im Eingangsbuch der damaligen Sammlung für Völkerkunde St. Gallen aus dem Jahr 1940 wird die dargestellte Person als «Ritterfigur» beschrieben, die Kopf- und Halsbedeckung auf einer etwas später erstellten Karteikarte als «Panzerhaube und Halspanzerung» (Abb. 2). Die «Ritterfigur» wird dort als «Krieger» identifiziert, von Hand ist die Bezeichnung jedoch durch «Hofbeamter» ersetzt worden. Tatsächlich weisen die Art der Kleidung und die Accessoires die dargestellte Person als hochrangiges Mitglied der Palastgesellschaft aus. Bei der Kopf- und Halsbedeckung handelt es sich nicht um eine Panzerung, sondern um Korallenstränge und eine Kette aus Leopardenzähnen. Die linke Hand ruht auf der Hüfte neben einem Gürtel mit Leopardemaske über einem gemusterten Schurz. Die Dekorationselemente – eine Art Rosette in der oberen rechten Ecke und zwei Tiermasken in Form von Krokodilen neben dem Würdenträger – ebenso wie die

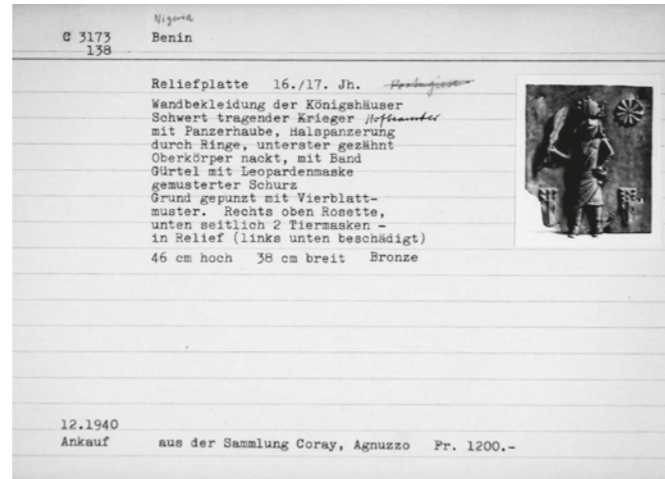


Abb. 2 Alte Karteikarte aus dem Kulturmuseum St. Gallen, nach 1940

feinen Blumenmuster im Vierblattnotiv, welche die ganze Platte überziehen, verweisen auf die Wassergotttheit Olokun.³ Die Platte wird auf das 16. oder 17. Jahrhundert datiert.

[1] **British Foreign Office**
Wie Alice Hertzog und Enikobun Uzébu-Imarhiagbe durch Recherchen im Auftrag der BIS nachweisen konnten, gehört diese Platte zur Beute des britischen Raubzugs von 1897.⁴ Der entscheidende Beleg dafür findet sich auf einer Liste von 1899 mit dem Titel «The Fate of the Benin Plaques» aus dem British Museum, wo die Platte als Nummer 191 aufgeführt ist (Abb. 3).⁵ Die 315 Reliefplatten auf der Liste waren nachweislich Teil der offiziellen Beute, die im Juli 1897 vom Kommissar des Niger-Küstenprotektorats, Ralph Moor, an das Foreign Office in London verschifft wurde.⁶



Abb. 3 Fate of the Benin Plaques, 1899, British Museum

[2] **Museum für Völkerkunde Dresden**
Das britische Aussenministerium beauftragte das British Museum mit dem Verkauf von etwa einem Drittel dieser Objekte an private Händler und Museen, um die Kosten für die militärische Expedition zu decken.⁷ So gelangte die Reliefplatte im Jahr 1898 an das Museum für Völkerkunde in Dresden (Reg.-Nr. 16058), welches dem British Museum neben der St.-Galler-Platte fünf weitere Ama abkaufte – alle über einen gewissen Herrn Blad, der als Caspar Andreas Valdemar Blad identifiziert werden konnte.⁸ Dieser international tätige Geschäftsmann koordinierte vermutlich als Vermittler die Verkäufe des British Museum.⁹



Abb. 4 Links auf der Platte ist die weiße Marke des französischen Zolls, «Douanes Françaises – Recette de Paris Chapelle», zu erkennen. In blauen Lettern auf der Figur selbst steht Han Corays Nummerierung «BP3», wahrscheinlich «Bronzeplakette 3». Neben dem Arm – zwischen Zollmarke und blauer Nummerierung – findet sich etwas weniger klar erkennbar die Dresdener Registernummer «16058». Am rechten oberen Rand ist ein beiger Kleber mit der Inventarnummer «C3173» des Kulturmuseums St. Gallen ersichtlich.

[3] **Arthur Speyer II. und Han Coray**
Nach 30 Jahren in der Dresdner Sammlung wurde die Reliefplatte 1928 deakzessioniert. Der Kunsthändler Arthur Speyer II. übernahm sie im Jahr 1928 im Tausch gegen ein Objekt aus seinem Besitz. Möglicherweise verkaufte er die Platte danach weiter an eine französische Galerie, denn auf ihrer Rückseite ist eine Marke des französischen Zolls angebracht: «Douanes Françaises - Recette de Paris Chapelle» (Abb. 4).¹⁰ Sicher ist, dass sie danach – entweder direkt über Speyer II. oder über eine Pariser Galerie – vom Schweizer Kunstsammler Han Coray erworben wurde, welcher sie fortan als «BP3 - Bronzeplakette 3» in seiner Sammlung führte.¹¹

[4] **Über die Schweizerische Volksbank ans Museum**
Doch die Platte blieb nicht lange bei Han Coray, der Anfang des 20. Jahrhunderts die umfangreichste Afrika-Sammlung in der Schweiz besaß. Im Jahr 1931, nach dem Tod seiner wohlhabenden ersten Frau Dorrie Stoop, ging Coray in Konkurs und seine Kunstsammlung wurde von der Schweizerischen Volksbank beschlagnahmt.¹²

Die Bank beauftragte das Völkerkundemuseum der Universität Zürich, die Objekte aus der Konkursmasse Corays zu inventarisieren und sie an verschiedene Museen und private Sammler weiterzuvermitteln.¹³ So gelangte die Platte 1940 an ihren heutigen Standort im Kulturmuseum St. Gallen. Die damalige Sammlung für Völkerkunde St. Gallen kaufte die Reliefplatte zusammen mit sieben weiteren Objekten aus dem Königreich Benin und insgesamt über 120 Objekten aus Afrika zu einem Gesamtpreis von 5000 CHF, wobei der Wert der Platte auf 1200 CHF geschätzt wurde.¹⁴

In Publikationen wird die Reliefplatte immer wieder prominent hervorgehoben.¹⁵ Den Aufzeichnungen zufolge war sie seit ihrem Eingang in die Sammlung 1940 durchgehend in der Dauerausstellung zu sehen. Heute befindet sie sich in dem 2016 neu gestalteten Dauerausstellungssaal *Welten sammeln* (Abb. 5).

[5] **Digitalisierung**
Im Oktober 2023 wurde sie im Auftrag des Museum of West African Art (MOWAA) in Benin City, Nigeria, durch Femi Johnson, Expertin für Digitalisierung des MOWAA, abfotografiert, um eine 3-D-Rekonstruktion zu erstellen (Abb. 6). Ziel des MOWAA-Projekts ist es, die über 850 Platten, die in Institutionen rund um den Globus verstreut sind, in digitaler Form wieder zusammenzubringen und die von den Ama erzählten Geschichten zu rekonstruieren.



Abb. 5 Ansicht der Vitrine zu den «Bronzen aus Benin» im 2016 eingerichteten Dauerausstellungssaal *Welten sammeln*, 2024



Abb. 6 Femi Johnson fotografiert im Auftrag des Museum of West African Art (MOWAA) die Reliefplatte in St. Gallen, 9.10.2023

1 Vgl. Eyo, *Two Thousand Years of Nigerian Art*, 1977.
2 Ausstellungstext von Kokunre Agbontaen-Eghafona, Osaisonor Godfrey Ekhorator-Obogie und Patrick Oronsaye, aus: *Im Dialog mit Benin. Kunst, Kolonialismus und Restitution*, Museum Rietberg (23.8.2024–16.2.2025).
3 Vgl. Ben-Amos 1995; Gunsch 2018.
4 Vgl. Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 30.
5 Vgl. Read und Dalton 1899.
6 Vgl. Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 30.
7 Vgl. ebd.
8 Vgl. Schlothauer 2012, S. 44–45; Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 29–30.

8 Vgl. Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 29–30.
10 Vgl. auch Schlothauer 2012, S. 44.
11 Vgl. ebd., S. 44–45. Archiv MRZ, Fotoalbum Han Coray.
12 Vgl. Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 29–30. Vgl. ebenfalls Malefakis 2016; Oberhofer und Tisa Francini 2016.
13 Vgl. Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 29.
14 Der «Schätzungswert Srf 1200.–» wird auf Seite 198 des Eingangsbuchs von 1940 aufgeführt. Er ist auch auf der alten Karteikarte des Kulturmuseums St. Gallen ersichtlich, vgl. Abb. 2.
15 Vgl. Krucker 1944, S. 75; Steffan 1989, S. 56–59.

Ein Pferd, ein Reiter und ein Kopf

Fragmente des Edo-Erbes im Völkerkundemuseum der Universität Zürich

Königliche Gilde der Bronzgießer Igun Eronmwon
Nigeria, Königtum Benin
16./17. Jh.

Messing
59,9 × 18,5 × 37,5 cm

Völkerkundemuseum der
Universität Zürich
Ankauf 1940



- 16./17. Jh.: Königliche Gilde der Bronzgießer Igun Eronmwon
- Durch Erbfolge an Oba Ovonramwen (reg. 1888-1897), Benin
- 1897: Wahrscheinlich geplündert durch die britische Armee, Benin
[...]
- bis 1931: Han Coray, Sammler, Agnuzzo
- 1931-1940: Schweizerische Volksbank
- 1941: Sammlung für Völkerkunde der Universität Zürich

REITERFIGUR

Kategorisierung:
Wahrscheinlich geplündert
im Jahr 1897

Aktueller Standort:
Völkerkundemuseum
der Universität Zürich
Inv.-Nr. 10007



Reiter sind ein wiederkehrendes Motiv auf Bronzereliefs, Manschetten, Kämmen und Stäben; seltener kommen sie wie hier als Einzelfiguren vor.

Wer ist dieser Reiter? Museumsfachleute haben im Laufe der Zeit verschiedene Hypothesen aufgestellt: Für Felix von Luschan stellt die Figur einen Ausländer dar,¹ für Philip Dark ist sie ein Yoruba-Krieger.² William Fagg hielt den Reiter für einen Abgesandten der nördlichen Emirate.³ Die neuere Forschung geht davon aus, dass es sich bei der Figur um einen Oba handelt – möglicherweise um Oronmiyan (um 1170–1200)⁴ oder, was wahrscheinlicher ist, um Oba Esigie (um 1504–1550),⁵ einen der drei grossen Kriegerkönige Benins.

Der Reiter in Zürich ist eine Besonderheit. Er gelangte ohne Kopf in die Sammlung und wurde später mit einem neuen, von einem anderen Museumsstück abgegriffenen Kopf versehen. In den 1950er-Jahren meinten Mitarbeiter*innen des Museums, den fehlenden Kopf im British Museum gefunden zu haben. In den 1970er-Jahren wurde ein Abguss dieses Kopfes angefertigt und auf dem Körper des Reiters angebracht. Neuere Analysen zeigen jedoch, dass die beiden Stücke nicht übereinstimmen.

Der Reiter verdeutlicht somit die Fragmentierung des kulturellen Erbes der Edo, in der nach der Plünderung von 1897 Elemente desselben Objekts auf Museen und Privatsammlungen weltweit verteilt wurden. Zudem handelt es sich um ein äusserst mobiles Stück, das im Laufe der Jahre in mindestens 14 Museen in Europa, Amerika und Südafrika gezeigt wurde. In Nigeria, wo der Reiter für die Menschen eine kulturelle und spirituelle Bedeutung hat, war er jedoch seit dem Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu sehen.

Die Figur ist eines von 14 Benin-Objekten im Völkerkundemuseum der Universität Zürich, die wahrscheinlich 1897 geplündert und 1940 aus dem Nachlass des Schweizer Sammlers Han Coray erworben wurden.

[1] Ein Werk im Auftrag von Oba Esigie

Die Reiterfigur wurde von der königlichen Gilde der Bronzegießer Igun Eronmwon hergestellt und wahrscheinlich von Oba Esigie (um 1504–1550) in Auftrag gegeben. Die Reiterfiguren werden auf die Zeit von der Mitte des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts datiert. Dies bestätigt die Thermolumineszenz-Analyse einer ähnlichen Figur, die sich derzeit im Museum of Liverpool befindet und auf das Jahr 1560 (+/-40 Jahre) datiert wird. [Abb. 1]

[2] Drei Jahrhunderte königlicher Abstammung

Über drei Jahrhunderte wurde die Figur im Palast des Königreichs Benin aufbewahrt und gelangte über 19 Obas in den Besitz von Oba Ovonramwen, der 1888 inthronisiert wurde. 1897 raubten sie höchstwahrscheinlich britische Militäranghörige beim Angriff auf Benin.

[3] In Europa als Kunst gehandelt

Die Figur wurde nach Europa gebracht und auf dem Kunstmarkt verkauft. In den späten 1920er-Jahren gelangte sie in den Besitz des Schweizer Sammlers Han Coray, der dabei war, eine umfangreiche Sammlung afrikanischer Kunst anzulegen. Die Ankäufe wurden durch den Reichtum seines Schwiegervaters Adriaan Stoop ermöglicht, der ein erfolgreicher niederländischer Kolonialingenieur für Erdöl in Java war. Die Reiterfigur wurde in seiner Privatvilla und in Ausstellungen in Lugano (1931), München (1931), Winterthur (1931) und Basel (1932) gezeigt. [Abb. 2]

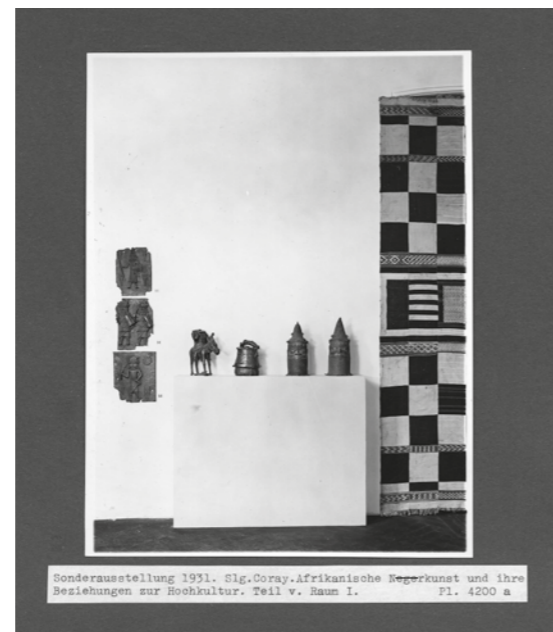


Abb. 2 Der Reiter in der Ausstellung *Afrikanische N-kunst und ihre Beziehungen zur Hochkultur. Sammlung Coray*, München, 1931



Abb. 3 Der ausgestellte Reiter ohne Kopf, 1940er-Jahre

[4] Pfändung durch eine Schweizer Bank

Nach dem Tod seiner Frau Dorrie Stoop 1928 ging Han Coray in Konkurs. Sein Vermögen, darunter seine Sammlung afrikanischer Kunst, wurde von der Schweizerischen Volksbank (später Credit Suisse, heute UBS) beschlagnahmt [Abb. 6]. Mit der Schätzung und dem Verkauf der Kunstwerke wurde die Sammlung für Völkerkunde der Universität Zürich beauftragt.

[5] Erwerbung durch eine Universität

Unter der Leitung von Hans Jakob Wehrli und mit Unterstützung seiner wissenschaftlichen Assistentin Elsy Leuzinger erwarb die Sammlung der Universität Zürich 1940 eine Auswahl von Werken aus der Sammlung von Han Coray, darunter die Reiterfigur, die zunächst im Hauptgebäude der Universität ausgestellt wurde. Nach dem Umzug der Sammlung an ihren heutigen Standort im Alten Botanischen Garten und der Eröffnung des Völkerkundemuseums war die Figur dort öffentlich zu sehen und von 1980 bis 1983 Teil der Dauerausstellung; von 1986 bis 1989 wurde sie in den Ausstellungen *Die Kunst Schwarzafrikas* und 1996 in *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray* gezeigt. [Abb. 3]

[6] Ein Kopf wird gefunden

In den 1950er-Jahren fand man einen Bronzekopf im British Museum, der anscheinend zu dem Reiter passte. Er war 1897 geraubt und aus der Sammlung von Major W. A. Crawford Cockburn erworben worden. 1953 wurde ein Abguss vom Hals des Reiterkopfes nach Zürich geschickt und für passend befunden. Der Reiter wiederum wurde 1959 an das British Museum geschickt, um zusammen mit dem Kopf für Elsy Leuzingers Publikation *Afrika - Kunst der N-völker* (vgl. S. 116) fotografiert zu werden. Anlässlich der Ausstellung *Die Kunst von Schwarz-Afrika* im Kunsthhaus Zürich 1970/71 schickte das British Museum den Originalkopf nach Zürich, damit das Landesmuseum eine Kopie anfertigen und auf den kopflosen Reiter montieren konnte [Abb. 4]. Nach neuen Analysen kamen die Restaurierungsteams des Völkerkundemuseums und der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich 2023 jedoch zu dem Schluss, dass die beiden Stücke nicht übereinstimmen.

[7] Sechs Jahre auf Wanderschaft, elf Jahre als Leihgabe

Die Figur wurde zusammen mit dem Gusskopf aus dem British Museum in einer Wanderausstellung der Sammlung Coray gezeigt, die vom Basel Art Center organisiert wurde. Die Tournee, die von 1996 bis 2002 dauerte, führte die Figur nach Deutschland (Baden-Baden, Rosenheim), in die USA (Utica, Toledo) [Abb. 5], nach Kanada (Quebec), wieder in die USA (Pittsburgh, Nebraska), nach Südafrika (Durban) und schliesslich zurück in die Schweiz (Lugano). Im Anschluss ging die Figur als Leihgabe an das Museum Rietberg, um zur Eröffnung des Erweiterungsbaus 2007 dessen Benin-Sammlung zu ergänzen. 2018 wurde sie im Rahmen der Ausstellung *Die Frage der Provenienz* zurückgegeben.



Abb. 4 Der Direktor des Kunsthhauses Zürich, René Wehrli, platziert den Kopf aus dem British Museum auf dem Reiter, 1970



Abb. 5 Der Reiter in der Ausstellung *Soul of Africa*, Utica, 1998

[8] Die Rückkehr des Reiters

Seit seiner Rückgabe an das Völkerkundemuseum der Universität Zürich befindet sich der Reiter im Depot. 2022 kam die Benin Initiative Schweiz zu dem Schluss, dass die Figur aufgrund ihrer repräsentativen Erscheinung für die frühe königliche Hofkunst wahrscheinlich geraubt worden sei. Im März 2024 bat Nigeria um die Übertragung des Eigentums am Reiter sowie an 13 weiteren Objekten aus dem Völkerkundemuseum der Universität Zürich.



Abb. 6 Bild der Reiterfigur ohne Kopf aus der Dokumentation der Schweizerischen Volksbank, um 1930

- 1 Luschan 1919, S. 126–129.
- 2 Dark & Forman 1960, S. 49–50.
- 3 Fagg 1978, S. 42.
- 4 Karpinski 1984.
- 5 Nevadomsky 1986.

Fragen zum beschnitzten Elfenbeinstoßzahn im Musée d'ethnographie de Genève

Königliche Gilde der Elfenbeinschnitzer Igbesanmwan
Nigeria, Königtum Benin
18. Jh.

Elfenbein
155 cm, Ø 12 cm

Musée d'ethnographie
de Genève
Ankauf 1948



- 18. Jh.: Königliche Gilde der Elfenbeinschnitzer Igbesanmwan, in Auftrag gegeben durch den Königspalast von Benin, möglicherweise von Oba Eresonyen um 1735
- Durch Erbfolge an Oba Ovonramwen (reg. 1888-1897)
- 1897: Geplündert durch die britische Armee, Benin
- [...]
- 11. August 1898: Verkauft im Auktionshaus Stevens für £2.2.0
- 1898-1902 (?): William D. Webster (1868-1913 Händler, London) Webster N°5443
- 3. Juni 1902: Verkauft im Auktionshaus Stevens für £7.10.0 (?)
- [...]
- Bis 1948: Berkeley Gallery (William Ohly, London)
- 1948: Erworben vom MEG für 2571,30 CHF

Kategorisierung:
Geplündert im Jahr 1897

Aktueller Standort:
Musée d'ethnographie
de Genève
Inv.-Nr. ETHAF 021934



Dieser majestätische Elefantenzahn, der von einem Schrein des Palastkomplexes des Königreichs Benin stammt, diente einst dem königlichen Ahnenkult [Abb. 1]. Auf den Altären für die verstorbenen Könige waren die sakralen Gegenstände, «Bronzen» und Elfenbeinobjekte, vereint, die heute über die ganze Welt verstreut sind.

Der typologischen Analyse Barbara W. Blackmuns zufolge könnte der im Musée d'ethnographie de Genève (MEG) aufbewahrte Stosszahn einer der ältesten in Europa erhaltenen sein.¹ Tatsächlich handelt es sich wohl um einen der ersten vollflächig geschnitzten Stosszähne. In seiner Mitte ist als Hauptfigur Oba Ozolua, der Eroberer (um 1483–1504), zu sehen. Zu seinen Seiten befinden sich militärische Figuren, die nicht nur aus dem Volk der Edo, sondern auch aus Portugal und den Niederlanden stammen. So erkennt man in den Reitern und Bogenschützen niederländische Kaufleute und Krieger. Andere Schnitzereien zeigen Priester, Diener, Händler, Musiker oder auch Tierfiguren wie Leoparden, Krokodile, Fische, Vögel und so weiter. Die heraldische Figur mit einem Fischschwanz und einer Krone, aus der zwei Krokodile entspringen, ist eine Anspielung auf die alten Herrscher Benins, die als Gottheit verehrt wurden.

2020 kommentierte der Künstler und Erbe der Edo-Kultur, Roland Udinyiwe Ogiämien, den Stosszahn des MEG wie folgt: «Ein sehr ungewöhnlich geschnitztes Elfenbein, das viele frühere Obas des Königreichs Benin darstellt; auf Vergrößerungen kann ich Oba Ohen, Oba Ehengbuda und viele andere erkennen. Es handelt sich um einen Gegenstand des Ahnenaltars aus dem Schrein des Oba.»²



Abb. 2 Detail der verbrannten Oberfläche des Elfenbeinstosszahns

[1] Ein Auftragswerk von Oba Eresonyen

Der beschnittene Elfenbeinstosszahn wurde von der königlichen Gilde der Elfenbeinschnitzer Igbesamwan hergestellt und wahrscheinlich von Oba Eresonyen (um 1735–1750) zu Beginn seiner Herrschaft zum Gedenken an seinen verstorbenen Vater, Oba Akenzua I. (um 1713–1735), in Auftrag gegeben.

[2] 160 Jahre königlicher Ahnenkult

Während der Regierungszeit der sieben Herrscher, die auf Oba Akenzua folgten, gehörte der Elefantenzahn zu einem Ahnenaltar im Königspalast von Benin, wo er wahrscheinlich senkrecht in die Öffnung eines Messingkopfes gesteckt wurde. So diente er der Erinnerung an die Geschichte des mächtigen Königreichs Benin, von der seine Reliefschnitzereien erzählen. Unklar ist jedoch, welchen Bronzekopf er zierte und ob dieser Kopf noch existiert, da das Ensemble bei der Plünderung der königlichen Ahnenaltäre durch die britischen Truppen 1897 zur Herrschaftszeit seines letzten Hüters, Oba Ovonramwen Nogbaisi (1888–1914), getrennt wurde.

[3] Die Spuren des Feuers in Benin

Der Stosszahn trägt Brandspuren des grossen Feuers, das die Stadt Benin während des britischen Angriffs von 1897 fast vollständig zerstörte [Abb. 2]. Wie viele andere Elfenbeinstosszähne, die die Armee von den Ahnenaltären in einem zentralen Aussenhof des Oba-Palastes zusammengetragen und direkt auf dem Boden abgelegt hatte, wurde er stark beschädigt, als die aus Holz gebauten Palastgebäude Feuer fingen. Diese Verkohlung erschwert die Entzifferung der geschnitzten Muster auf der Oberfläche. Wie Tausende anderer königlicher Objekte wurde auch der Stosszahn, der sich derzeit in den Sammlungen des MEG befindet, geraubt, um in London verkauft zu werden.



Abb. 3 Eugène Pittard: «L'Art du Bénin: nouvelles acquisitions du MEG», in: *Les Musées de Genève*, 10, Nov./Dez. 1950, S. 3

[4] Die Londoner Auktionsrunde

Nachdem der Elfenbeinstosszahn am 11. August 1898 möglicherweise von einem Militärangehörigen an das Auktionshaus Stevens in London verkauft worden war, gelangte er zwischen 1898 und 1902 in den Besitz des Antiquitätenhändlers William D. Webster (1868–1913), der ihn am 3. Juni 1902 erneut an das Auktionshaus Stevens verkaufte. Die von Webster angebrachte Inventarnummer «5443» ist auf dem Zahn noch lesbar und stimmt mit der Beschreibung von Los 92 im Auktionskatalog Nr. 19 (1899) überein: «Ein sehr grosser Elefantenzahn, beschnitten mit Figuren von Krieger, Reptilien, Fischen usw., durch das Alter sehr abgenutzt und teilweise durch Feuer bei der Einnahme der Stadt beschädigt, 67 Zoll lang (Benin City) £25.0.0.»³

[5] Ein halbes Jahrhundert später ...

Bis heute gibt es keinerlei Informationen darüber, wo der Elfenbeinstosszahn zwischen 1902 und 1948 zirkulierte und durch wessen Hände er ging. Sehr wahrscheinlich blieb er in Grossbritannien, da eine weitere Spur in die Londoner Berkeley Gallery führt. Deren Besitzer, der berühmte Kunsthändler William Ohly (1883–1955), verkaufte den Stosszahn für 2571.30 CHF an das MEG.

[6] «Benin-Bronzen» um jeden Preis

In den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg war das MEG eine relativ kleine Institution. Sein Direktor, der Anthropologieprofessor Eugène Pittard, versuchte, die «Lücken» in den afrikanischen Sammlungen zu füllen und mit anderen Schweizer und europäischen Museen zu konkurrieren. Die erste Benin-«Bronze», über die 1932 bei Hans Himmelheber hart verhandelt wurde, war eine Anhängermaske, Uhumwu-Ekue, die ebenfalls 1897 beim Angriff auf Benin geraubt worden war.⁴ Da das Museum nicht über ausreichend finanzielle Mittel verfügte, um einen Elfenbeinstosszahn zu erwerben, trat Pittard an neun Mäzene heran, damit die Institution das Objekt ihrer Begierde – eine Ikone der königlichen Kunst Benins – in ihren Besitz bringen konnte. Der Bestand an Benin-Objekten wurde in den 1950er-Jahren durch Käufe zu moderateren Preisen auf dem Pariser Kunstmarkt und durch Gelegenheitskäufe in Genf erweitert [Abb. 3, 5].

[7] Die Fragen der Edo-Expert*innen beim Swiss Benin Forum

Am letzten Tag des Swiss Benin Forum im Februar 2023 untersuchte die nigerianische Delegation den Elfenbeinstosszahn, der zu diesem Zweck aus der Vitrine geholt wurde [Abb. 4]. Seine königliche Hoheit Prinz Aghatise Erediauwa, Prof. Kokunre Agbontaen-Eghafona, Theophilus Umogbai und Patrick Oronsaye äusseren ihr Erstaunen über die starke Abnutzung der Oberfläche des Stosszahns und deren Glanz, der ihnen ungewöhnlich erschien. Besondere Aufmerksamkeit schenkte die Delegation zudem den fast verschwundenen Motiven der Reliefschnitzereien. Das hohe Alter des Stosszahns ist zwar bekannt, doch seine glänzende Oberfläche gibt nach wie vor Rätsel auf.



Abb. 4 Seine Königliche Hoheit Prinz Aghatise Erediauwa, Prof. Kokunre Agbontaen-Eghafona, Theophilus Umogbai und Patrick Oronsaye inspizieren die Exponate aus Benin im Ausstellungsraum des MEG, 3.2.2023.



Abb. 5 Vitrine mit dem Stosszahn im Afrika-Saal, späte 1940er-Jahre

¹ B. Blackmun, persönliche Mitteilung an die Autorin, 5.5.2024.

² Im Jahr 2020 hat die Familie Ogiämien der Autorin freundlicherweise Kommentare zu den im MEG aufbewahrten Objekten aus dem Königreich Benin zukommen lassen. In seinem Kommentar zum Elfenbeinstosszahn betont Roland Udinyiwe Ogiämien, dass er Obuezzar S. Owolabi, den Direktor der National Gallery of Art in Benin City, sowie Prof. Efemene Isaiyah Ononeme, Professor an der School of Arts, University of Benin in Benin City, konsultiert habe.

³ Webster 1899.

⁴ Korrespondenz zwischen Hans Himmelheber und Eugène Pittard aus dem Jahr 1932. Archives de la Ville de Genève. Zu Himmelheber vgl. www.africa-art-archive.ch (zuletzt aufgerufen: 9.5.2024).

Doppelter Unrechtskontext

Die Reliefplatte im Musée d'ethnographie de Neuchâtel

RELIEFTAFEL, AMA

Abb. 1

Königliche Gilde der Bronzegießer Igun Eronmwon
Nigeria, Königtum Benin
16. Jh.

Metallegierung
41 × 29 × 4,5 cm

Musée d'ethnographie
de Neuchâtel
Ankauf zwischen 1949
und 1952



- 16. Jh.: Königliche Gilde der Bronzegießer Igun Eronmwon
- Durch Erbfolge an Oba Ovonramwen (reg. 1888-1897)
- 1897: Geplündert durch die britische Armee, Benin
- [...]
- bis 1898: Heinrich Bey & Co (Handelshaus, Hamburg)
- 1898: Königliches Museum für Völkerkunde, Berlin (Reg.-Nr.: IIIC 8356)
- 1923: Arthur Speyer II.
- vor 1933: Erworben von Hans Lachmann Mosse
- 1933: Erzwungene Übereignung an die Rudolf Mosse Stiftung GmbH
- 1934: Verkauft im Auktionshaus Lepke in Berlin an Friedrich Wolff-Knize für 210 Reichsmark
- 1941: Von der Gestapo in Wien beschlagnahmt
- 1941: Vom Museum für Völkerkunde in Wien erworben
- 1947: Restituiert an Friedrich Wolff-Knize (Paris)
- 1949: Geerbt von Annie Wolff-Knize
- nach 1949: Erwerb durch das Musée d'ethnographie de Neuchâtel
- 1952: Aufnahme in den Bestand des Musée d'ethnographie de Neuchâtel

RELIEFTAFEL, AMA

Kategorisierung:
Geplündert im Jahr 1897

Aktueller Standort:
Musée d'ethnographie de
Neuchâtel
Inv.-Nr. 52.1.1



Diese im 16. Jahrhundert von der königlichen Gilde der Bronzegießer, Igun Eronmwon, für den Königspalast von Benin gefertigte Messingplatte zeigt einen portugiesischen Soldaten (Abb. 1). Bei der Plünderung von Benin im Jahr 1897 wurde sie aus dem Palast entfernt und um 1898/99 vom Hamburger Auktionshaus Bey & Co. an das Königliche Museum für Völkerkunde in Berlin verkauft. Während der Hyperinflation 1921–1923 bot das Museum sie zusammen mit anderen Artefakten Arthur Speyer II. an. In der Folge gelangte die Platte in die Sammlung Lachmann-Mosse, die sich im Besitz einer jüdischen Verlegerfamilie befand. 1933 wurden die Kunstwerke sowie das gesamte Familienvermögen vom nationalsozialistischen Regime beschlagnahmt und vor dem Weiterverkauf der sogenannten Rudolf-Mosse-Stiftung GmbH übertragen. Eine andere Unternehmerfamilie jüdischer Herkunft, die Wolff-Knizes, erwarb die Reliefplatte und nahm sie in ihre Sammlung auf. Nach dem «Anschluss» Österreichs wurde auch der Besitz der Wolff-Knizes beschlagnahmt und die Familie floh nach Paris. 1941 wurde die Sammlung Wolff-Knize von der sogenannten Verwaltungsstelle für jüdisches Umzugsgut der Gestapo (Vugesta) in das Völkerkundemuseum in Wien überführt, das sie im folgenden Jahr erwarb. In der Nachkriegszeit erhielt die Familie Wolff-Knize die ethnografischen Stücke zurück. Nach dem Tod Friedrich Wolff-Knizes veräußerten seine Frau Annie und sein Sohn Peter alle Benin-Stücke in mehreren Tranchen. 1952 erschien die Tafel in der Bestandsliste des Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN).

[1] Die Relieftafel

Reliefplatten dieser Art wurden in der Regel aus Manilla gegossen, der Handelswährung der Kaufleute aus Europa. Sie hatten nicht nur eine dekorative Funktion, sondern dienten auch der visuellen Erinnerung an die offizielle Geschichte des Königreichs, indem sie wichtige Ereignisse illustrierten. Dieses spezielle Werk weist Merkmale auf, die typisch für die Darstellung portugiesischer Figuren in der Kunst von Benin sind: Ein stehender Mann trägt eine Uniformjacke, eine Hose und ein geknöpftes Wams. Seine Nase ist leicht gebogen, der mittellange Bart waagrecht geschnitten. Auf dem Kopf trägt er einen halbkugelförmigen Helm mit zwei Dekorbändern, die über sein langes glattes Haar fallen. Die rechte Hand ruht auf dem Wams, die linke hält ein Schwert, das an einem Riemen über der Schulter hängt. Der Hintergrund ist mit Pflanzenmotiven, Ebe-Ame, einem Flussblatt, und gepunkteten Linien verziert. Die abgebildete Pflanze verweist nicht nur auf die Wassergottheit Olokun, die mit Reichtum und Fruchtbarkeit assoziiert wird, sondern auch auf die Ankunft der Europäer auf dem Wasserweg. Betrachtet man alle bekannten Messingtafeln, auf denen die ersten Kontakte aus Benin mit den Europäern – den Portugiesen – dargestellt sind, so bestätigen sie die langjährigen Beziehungen zwischen den beiden Königreichen, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen. Die stereotype Darstellung der Portugiesen verdeutlicht die Bedeutung der bestehenden Verbindungen, zu denen Handel sowie politische und kulturelle Beziehungen gehörten. Portugiesische Söldner kämpften sogar für die Armee aus Benin. Die Relieftafeln bilden einen bedeutenden Teil der sogenannten «Benin-Bronzen». Etwa 850 bis 900 von ihnen befinden sich heute in öffentlichem und privatem

Besitz, vor allem in Großbritannien, Deutschland und Österreich, aber auch in nordamerikanischen Museen.¹

[2] **Museum für Völkerkunde** 1898 und 1899 erwarb das Königliche Museum für Völkerkunde in Berlin zwei Konvolute mit Benin-Arbeiten: 55 Stücke stammten von Erich Schmidt, dem Honorarkonsul in Lagos; über 300, darunter die Platte «Europäer mit Schwert», kamen vom Auktionshaus Bey & Co. [Abb. 2, 3]



Abb. 2 Felix von Luschan, *Die Altertümer von Benin*, Tafel 4C, 1919, auf der die Inventarnummer des Museums für Völkerkunde in Berlin zu sehen ist, III C 8356



Abb. 3 Auf Seite 332 des Inventarbuches des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin sind elf Objekte aus dem Königreich Benin zu sehen, die meisten davon Messingplatten, mit III C 8356, [Platte mit Europäer

[3] Die Familie Speyer

Während der Hyperinflation der Weimarer Republik musste das Museum jedoch aus finanziellen Gründen einige seiner Exponate verkaufen. 1923 erwarb der Kunsthändler Arthur Speyer II. acht Benin-Tafeln, darunter «Europäer mit Schwert».

Die Speyers waren eine Dynastie sogenannter Ethnografika-Händler.² Während seines Zoologiestudiums in Jena entwickelte Arthur (Karl Hans Friedrich August) Speyer I. (1858–1923) auch ein Interesse für Ethnografie. Er initiierte mehrere biologische Forschungsprojekte in Strassburg und Berlin und war als wissenschaftlicher Berater tätig. In den 1920er-Jahren stand er als Kunsthändler mit verschiedenen Schweizer Museen in Kontakt. Sein Sohn Arthur (Max Heinrich) Speyer II. (1894–1958), der aktivste Kunsthändler der Familie, beschäftigte sich schon früh intensiv mit den Naturwissenschaften und übernahm das Geschäft seines kranken Vaters. Er nutzte das wissenschaftliche Netzwerk, das dieser aufgebaut hatte – und damit den Verkauf von «Dubletten» durch deutsche Museen –, um Stücke zu erwerben und an europäische Museen und Galerien weiterzuverkaufen. Sein Sohn Arthur (Johannes Otto Jansen) Speyer III. (1922–2007) erbt die nordamerikanischen Sammlungen und machte Karriere als Spezialist für nordamerikanische Kunst. Der Rest der Sammlung wurde zwischen seiner Schwester Jeannette Speyer und seiner Mutter Anne Marie Speyer aufgeteilt.



Abb. 4 Umschlag des Katalogs zur Versteigerung der Sammlung Mosse, 1934. Die Messingplatte mit der Losnummer 179b ist auf Seite 40 abgedruckt.

[4] Die Familie Mosse

In seinem Wohnhaus, dem Mosse-Palais am Leipziger Platz, trug der kunst- und literaturinteressierte deutsche Verleger und Philanthrop Rudolf Mosse eine umfangreiche Kunstsammlung zusammen. Nach seinem Tod 1920 fiel der Nachlass an seine Tochter Felicia Lachmann-Mosse. Ihr Mann, Hans Lachmann-Mosse, übernahm die Leitung des Verlages. Mit dem Erwerb der Messingplatte erweiterte die Familie Lachmann-Mosse ihre Sammlung. Nach der Machtübernahme 1933 wurden das Unternehmen und das Vermögen der Familie von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und über eine Stiftung an den Staat übertragen. Im folgenden Jahr wurde die Sammlung auf einer von Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus in Berlin organisierten Auktion versteigert. Die Tafel ist im Lepke-Katalog der Auktion aufgeführt, der zwei Bronzeköpfe und acht Reliefs aus Benin verzeichnet, darunter einen «Europäer mit Vollbart und Säbel» [Abb. 4].³



Abb. 5 Den Sammlern gehörte das Herrenmodegeschäft Knize & Co. in einem von dem Architekten Adolf Loos entworfenen Gebäude in Wien, um 1910.

[5] Der Weg nach Österreich

Bei der Lepke-Auktion erwarben die Wiener Kunstsammler Friedrich und Annie Wolff-Knize sechs Stücke, die wahrscheinlich jenen entsprechen, welche Arthur Speyer II. vom Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin erworben hatte.⁴ Nach dem «Anschluss» Österreichs 1938 musste Friedrich Wolff-Knize das familien-eigene Herrenbekleidungs-geschäft Knize & Co. aufgrund seiner jüdischen Herkunft an vier seiner Angestellten verkaufen. Im selben Jahr floh das Sammlerehepaar aus Wien. Da ihre Kunstsammlung Teil des Verkaufs war, schickten die Eheleute sie aus Paris zurück. Eine Bronzetafel stifteten sie dem Musée de l'Homme in Paris. 1941 wurde die Sammlung von der Gestapo beschlagnahmt; der ethnografische Teil ging an das Wiener Völkerkundemuseum und wurde von diesem übernommen. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs konnten jüdische Familien die Rückgabe von Raubkunst beantragen. Unter Aufsicht der US-Armee wurden die ethnografischen Objekte nach 1947 an die Familie Wolff-Knize zurückgegeben. Als Friedrich Wolff-Knize 1949 starb, veräußerten seine Witwe Annie und sein Sohn Peter die Werke aus Benin in mehreren Tranchen [Abb. 5].

[6] Musée d'ethnographie de Neuchâtel

Von 1945 bis 1978 war der Ethnologe und Museologe Jean Gabus Direktor des MEN und des Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel. Im Bericht des Museumskomitees vom September 1952 ist von einer ersten Rate von 3000 CHF für den Ankauf der Reliefplatte die Rede; die zweite Rate sollte im Jahr darauf folgen.⁵ Der Verkäufer, der das Stück veräußerte, konnte bisher nicht ermittelt werden. Von den 1970er-Jahren bis 1999 war die Benin-Tafel zusammen mit anderen Werken aus Afrika in der Dauerausstellung des Museums zu sehen.⁶

¹ Gunsch 2018.

² Kaehr 2001, S. 197–203; Schultz 2016, S. 5–8.

³ Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus 1934, S. 40.

⁴ Dies geht aus einer Notiz von Claudia Marwede-Dengg vom 30.11.2022 hervor, die Alice Hertzog im Rahmen des Forschungsprojekts Benin Initiative Schweiz erhielt. Knize wird heute ohne «z» geschrieben.

⁵ Auszug aus dem Protokoll der Sitzung des MEN-Komitees vom 17.9.1952. MEN-Archiv.

⁶ 1963 ergänzte Jean Gabus die Reliefplatte mit modernen Benin-Objekten, die er von Peter Rufus Osunde in Benin City erworben hatte.

Benin-Burgdorf

Die Figur eines Oba, ihre Provenienz und ihre Bedeutung

Unbekannte Werkstatt
Nigeria, Benin City (?)
2. Hälfte 20. Jh.

Metallegierung
10 × 40,5 × 11 cm

Museum Schloss Burgdorf
Geschenk 1989



- 2. Hälfte 20. Jh.: Unbekannte Werkstatt in Benin City (?)
- [...]
- Unbekanntes Datum: René Gardi (1909–2000), Schweiz, Sammler
- Unbekanntes Datum: Elsy Thöni-Vogt (1906-unbekannt), Burgdorf
- 28.8.1989: Schenkung Museum Schloss Burgdorf

Kategorisierung:
Nicht geplündert im
Jahr 1897

Aktueller Standort:
Museum Schloss Burgdorf
Inv.-Nr. ES-10100



Das Museum Schloss Burgdorf betreut drei Sammlungen: eine regionalgeschichtliche, eine ethnologische und eine Goldsammlung. Die ethnologische Sammlung umfasst rund 7700 Objekte und 1300 Fotografien aus Asien, Afrika, Amerika und Ozeanien. Das BIS-Projekt brachte für das Museum Schloss Burgdorf wertvolle Erfahrungen in der Provenienzforschung mit sich und war Auslöser für weiterführende Recherchen und Projekte.

Die Objektbiografie der Figur eines Königs (Oba) [Abb. 1] gibt Aufschluss über die Beziehung der Sammlerin Elsy Thöni-Vogt zu ihrer Mutter Anna Vogt-Heiniger und zu den Beweggründen und sentimentalen Motiven der Sammlerin, die Figur dem Museum Schloss Burgdorf zu vermachen. Wie die Figur eines Oba wurden viele Objekte der ethnologischen Sammlung von Burgdorfer*innen zusammengestellt und dem Museum geschenkt.

[1] Die Figur eines Oba und die Kunstproduktion nach 1897

Diese stehende Einzelfigur repräsentiert eine neue Kunstform, die nach 1897 für den Markt, aber auch für Ahnenschreine hergestellt wurde [Abb. 1]. Es handelt sich um Figuren nach historischen Vorbildern, die als Darstellungen bedeutender Könige der Vergangenheit – wie Oba Ewuare «der Grosse» oder Oba Esigie – interpretiert wurden.

Die Figur der ethnologischen Sammlung im Museum Schloss Burgdorf wurde im

Rahmen des BIS-Projekts als «nicht geplündert im Jahr 1897» kategorisiert: Sie wurde im 20. Jahrhundert von der Gilde der Bronzgießer Igun Eronmwon hergestellt und von privaten Sammlern erworben.¹ Nachdem Oba Ovonramwen 1897 entmachtete und ins Exil geschickt worden war, setzte die britische Kolonialregierung im Rahmen der *indirect rule* 1914 seinen Sohn Oba Eweka II. wieder ein. Um das Königtum wiederzubeleben, lockerte dieser das Monopol, das die Gilden



Abb. 2 Werkstatt von Phil Omodamwen, 26. März 2022

an den Palast band. So entstanden die Benin Arts and Crafts School und eine neue, rege Kunstproduktion auch für den westlichen Markt. Die Produktion beschränkte sich dabei nicht nur auf Repliken, sondern es entwickelten sich zudem neue künstlerische Formen.²

Auch heute sind im Zentrum von Benin City einige der nach 1897 wiederbelebten Giessergilden noch aktiv.³ Doch die Zahl der lokalen Bronzgießer nimmt stetig ab. Einen spannenden Einblick in das Thema gab Phil Omodamwen anlässlich des Benin Forums in Zürich:

«Seit über 40 Jahren fertige ich Produkte aus Messingguss. Dieses Verfahren ist heute im Aussterben begriffen. In der Werkstatt meines Vaters gab es bis zu 50 von uns, heute sind wir weniger als 20. Die meisten meiner Cousins und Cousinen leben in Europa oder in der Schweiz und suchen dort ihr Glück, weil die Arbeit nicht ihren Erwartungen entsprach. Ich aber habe beschlossen, gelassen zu bleiben, weil ich die Bronzen liebe. Vor seinem Tod habe ich meinem Vater versprochen – denn das ist etwas, das vom Vater an den Sohn weitergegeben wird –, dass diese Arbeit zu meiner Zeit nicht sterben wird. Ich habe zwei Söhne. Mein Problem ist, dass keiner von ihnen die Arbeit weiterführen will. Darüber bin ich nicht glücklich. Die Zusammenarbeit mit

Schweizer Museen ist eine Möglichkeit, uns Mut zu machen. Wir könnten zum Beispiel Repliken von dem machen, was sie aktuell haben, damit die Regale in ihren Ausstellungsräumen nicht leer sind. Denn ich möchte, dass alle wissen, dass das Neue alt werden wird.»⁴ [Abb. 2]

Weitere Überlieferungen von Bronzgießern sind auf der Online-Plattform «Digital Benin»⁵ abrufbar.

[2] René Gardi, ein Schweizer Sammler und Händler

René Gardi (1909–2000) war ein Berner Reise-schriftsteller, Fotograf und Filmemacher. Er studierte Mathematik, Physik und Zoologie an der Universität Bern, arbeitete von 1932 bis 1945 als Sekundarlehrer in Brugg bei Biel und war danach als freier Schriftsteller und Vortragsreisender tätig. Bekannt wurde er durch seine Reiseberichte und Bildbände über Kamerun, die Sahara und Neuguinea.⁶

Dem Archiv zufolge unterhielt das Museum für Völkerkunde Burgdorf, damals unter der Leitung des Sammlungskurators Walter Staub, in den Jahren 1988 und 1989 eine intensive Korrespondenz mit René Gardi. Aus dieser Zeit stammt womöglich auch der offenbar unveröffentlichte Artikel Gardis mit dem Titel «Die heitere Kunst des Sammelns».⁷ Der Artikel enthält zahlreiche anekdotische Informationen darüber, wie der Autor seine Sammlung



Abb. 3 Korrespondenz mit Erwähnung von René Gardi, 1989

erweiterte. Auf der ersten Seite heisst es: «Auf all meinen Afrika-reisen habe ich immer auch nebenbei gesammelt, und stets tat ich es mit grösstem Vergnügen. Vieles, was ich da in der südlichen Sahara, in den Sahelländern und vor allem in Nordkamerun kaufte, ist nun in irgendeinem Museum, in München, Basel oder Bern, und neuerdings auch in Burgdorf.» Während seines Aufenthalts in Afrika verbrachte Gardi einige Wochen in Dörfern und kaufte Objekte. Über einen seiner Marktbummel schreibt er: «Niemand erwartete natürlich, dass ich den zuerst genannten Preis bezahle, auch der Verkäufer nicht. Ich markte übrigens mit gutem Gewissen, gab andererseits den Handel bald einmal auf, wenn ich spürte, dass sich der eine weder von seinem Bogen noch der andere von seiner Lanze trennen möchte.» Hier wird auch ein weiteres Beispiel dafür festgehalten, wie Gardi ein Paar Sandalen von einem alten Mann erwirbt – diesmal nicht auf dem Markt: «Lächelnd händigte mir zum Beispiel der Alte seine abgetretenen Sandalen aus, noch eine schöne Handarbeit mit Ornamenten geschmückt, und ging hin, sich mit dem Geld, das er erhalten hatte, zwei ganz neue Paar Sandalen zu kaufen [...]. So ist es schön, Afrika-handel zu treiben, wenn nachher beide zufrieden sind.»

René Gardi wird in der Korrespondenz zwischen dem Museum und Elsy Thöni-Vogt als Vorbesitzer der Oba-Figur erwähnt [Abb. 3].⁸ Aus mehreren detaillierten Aussagen im benannten Artikel lässt sich ableiten, dass Gardi die Oba-Figur höchstwahrscheinlich als Touristenware erworben hat.

[3] Die Familie Vogt

Archivdokumenten zufolge schenkte Elsy Thöni-Vogt (1906–unbekannt) dem Museum ab 1981 mehrere Objekte aus Afrika. In einem handschriftlichen Brief erwähnt sie, dass sie die Schenkung als Erinnerung an ihre Mutter betrachte, und fügt am Schluss hinzu: «Meine Mutter stammte aus Burgdorf» [Abb. 4].⁹ Eine weitere Korrespondenz, datiert auf den 26. Juni 1989, ist an Max Vogt-Hofer gerichtet, den Bruder von Elsy Thöni-Vogt, der zwischen seiner Schwester und dem Museum vermittelte.¹⁰ Im nächsten Brief versichert der Konservator Walter Staub, dass die Benin-Figur umgehend in die ehemalige «Westafrika»-Vitrine eingefügt werde.¹¹ Die letzte Korrespondenz zwischen dem Museum und Elsy Thöni-Vogt stammt vom 28. August 1989. Darin wird berichtet, dass René Gardi die Figur aus Bronzelegierung in Benin erworben habe.¹² Die Provenienz ist somit eindeutig nachvollziehbar. Allerdings ergeben sich weitere Fragen. Elsy Thöni-



Abb. 4 Handgeschriebene Korrespondenz von Elsy Thöni-Vogt, 1981



Abb. 5 Schaudapot Kirchbühl II, 2019

Vogt schenkte dem Museum Gegenstände zum Gedenken an ihre Mutter. Es stellt sich die Frage, ob diese Objekte ursprünglich ihrer Mutter gehörten beziehungsweise auf welche Weise sie mit ihrer Mutter in Verbindung standen.

Die Königsfigur (Oba) wurde nach ihrer Schenkung an das Museum für kurze Zeit in den Ausstellungen im Kirchbühl gezeigt. Seitdem wurde sie laut Datenbank und Archiv nicht mehr öffentlich ausgestellt und befindet sich aktuell im Depot [Abb. 5].

[4] Das Museum Schloss Burgdorf

Im Jahr 2023 schuf das Museum mit finanzieller Unterstützung des Bundesamtes für Kultur eine befristete Stelle für Provenienzforschung und lancierte das Projekt «Zum Wesen der Dinge». Dessen Ziel ist es, in einem partizipativen Prozess mit einer diversen Projektgruppe vielfältige Stimmen ins Museum zu bringen. Die Projektgruppe erarbeitet derzeit Themen und Objekte aus der Dauerausstellung für einen neuen Videorundgang. Ab Frühjahr 2025 wird dieser im Museum sowie online auf der Webseite verfügbar sein.¹³ Die Provenienzforschung trägt zur Auseinandersetzung mit dem kolonialen Kulturerbe bei, indem sie wichtige Informationen zu Herkunfts-ländern und -kulturen der Objekte der ethnologischen Sammlung bereitstellt.

1 Hertzog & Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 26.

2 Ogbebor 2022, S. 246.

3 Ebd.

4 Interview mit Phil Omodamwen zur aktuellen Situation der Gilden, 30.1.2023.

5 Digital Benin, <https://digitalbenin.org/> (zuletzt aufgerufen: 8.4.2024).

6 Lerch, 2005 (zuletzt aufgerufen: 5.3.2024).

7 Artikel von René Gardi über die heitere Kunst des Sammelns, ohne Datum, Archiv der Ethnologischen Sammlung Museum Schloss Burgdorf.

8 Brief von Konservator Walter Staub an Elsy Thöni-Vogt, Bern, 28.8.1989, Archiv der Ethnologischen Sammlung Museum Schloss Burgdorf.

9 Notiz von Elsy Thöni-Vogt an das Museum für Völkerkunde in Burgdorf, ohne Datum, Archiv der Ethnologischen Sammlung Museum Schloss Burgdorf.

10 Brief von Konservator Walter Staub an Max Vogt-Hofer, Bern, 26.6.1989, Archiv der Ethnologischen Sammlung Museum Schloss Burgdorf.

11 Brief von Konservator Walter Staub an Elsy Thöni-Vogt, Bern, 26.6.1989, Archiv der Ethnologischen Sammlung Museum Schloss Burgdorf.

12 Brief von Konservator Walter Staub an Elsy Thöni-Vogt, Bern, 28.8.1989, Archiv der Ethnologischen Sammlung Museum Schloss Burgdorf.

13 Zum Wesen der Dinge, <https://schloss-burgdorf.ch/de/museum/aktivitaeten/zum-wesen-der-dinge/> (zuletzt aufgerufen: 8.4.2024).

Die Rolle von Provenienzen auf dem Kunstmarkt

Das Beispiel der Gürtelmaske am Museum Rietberg

Königliche Gilde der Bronzegießer Igun Eronmwon
Nigeria, Königtum Benin
17./18. Jh.

Messing, Eisen
21 × 12,8 × 5,2 cm

Museum Rietberg, Zürich
Ankauf 2011



- 17./18. Jh.: Königliche Gilde der Bronzegießer Igun Eronmwon
- 17./18. Jh.: Auftragswerk des Königshauses Benin, Benin
- 1888: Oba Ovonramwen (ca. 1857-1914), Benin
- 1897: Geplündert durch die britische Armee, Benin
- [...]
- 1.7.1902: Stevens's Auction Rooms Ltd.
- 1.7.1902: William D. Webster (1868-1913), Händler, Nr. 14356
- [...]
- unbekanntes Datum: Hans Meyer (1858-1929), Händler
- um 1930: Ernst Heinrich, Stuttgart
- 1960er-Jahre: Sibylle Zemitis, Tochter von Ernst Heinrich, USA
- 2009: Loed und Mia van Bussel, Händler, Amsterdam
- 2010: Jacques Germain, Händler, Montreal
- 2011: Museum Rietberg, Zürich

Kategorisierung:
Geplündert im Jahr 1897

Aktueller Standort:
Museum Rietberg, Zürich
Inv.-Nr. 2011.9



«Hüftmasken sind seit Jahrhunderten Teil der zereemoniellen Insignien von Palastbeamten im Königreich Benin. Sie werden als Teil der rituellen Kleidung von Oberhäuptern aller Stände als Anhänger am gebündelten Stoff des Umhangs an der linken Hüfte getragen. Die Masken sind verwandt mit den Brustmasken aus Messing, die den Vasallenherrschern zugeschickt wurden, und den Elfenbein-Anhängermasken, die der Oba während der Zeremonie zu Ehren der Iyoba, der Königinmutter, trug.

Der Streifen auf der Nase ist aus Kupfer; die Pupillen der Augen wurden separat aus Eisen gefertigt, das vor dem Guss in das Wachsmo- dell eingesetzt wurde, um auch hier einen farblichen Kontrast zu schaffen. Auf der Stirn befindet sich das Udahae, ein Stirnband aus Korallenperlen mit Perlensträngen, die auf beiden Seiten des Gesichts herabhängen. Der Sockel ist von einem Symbol der aufgehenden Sonne umgeben – Owen I bae de ku, die Sonne verpasst keinen Tag – und einer Reihe von Schlaufen zur Aufhängung von Miniaturglocken, die heute abgebrochen sind.»¹

Diese im Auftrag des Obas von den Bronzegilden gegossene Maske befand sich bis zum britischen Raubzug von 1897 im Palast in Benin. Um 1900 erhielt die Hüftmaske als Beutegut erstmals einen monetären Wert. 1902 versteigerte das Auktionshaus J. C. Stevens die Gürtelmaske. Wer der exakte Einlieferer war, kann nicht mehr eru- ert werden.

Einer der Grosseinkäufer beim Auktionshaus Stevens war der Auktionator und Händler William D. Webster. Er verkaufte den hochwertigen Guss mit grosser Wahrscheinlichkeit an Hans Meyer, einen Forscher

und Sammler aus Leipzig, der seine Sammlung im Grassi Museum in Leipzig ausgestellt hatte. Die Maske wurde zu einem musealen und damit auch zu einem wissenschaftlichen Gegenstand.

Später verkaufte Meyer die Gürtelmaske an Ernst Heinrich, einen deutschen Händler und Privatsammler, bei dem sie über Jahrzehnte als Liebhaberobjekt in Familienbesitz blieb. Nachdem die Familie Heinrich ihre Sammlung aufgelöst hatte, gelangte die Maske auf nochmaligem Umweg über den Handel in den Besitz des Museums Rietberg und wurde damit zu einem Kunstwerk hinter Glas. Diese Erwerbung erfolgte im Kontext der Ausstellungstournee von *Benin: Könige und Rituale*, die von 2007 bis 2008 in Wien, Berlin, Paris und Chicago zu sehen war.² Anders als heute galt für den Ankauf 2011 die Provenienz von Webster als Gütesiegel – als Merkmal für ein altes, vor 1897 geschaffenes Werk.

[1] Auftraggeber
Auftraggeber der Künstler am Hofe von Benin und damit auch erster Eigentümer, der im Sinne eines kollektiven Kulturerbes die königlichen Insignien für die Edo-Gesellschaft verwahrte, war der Oba. Diese Gürtelmaske wurde im 17. oder 18. Jahrhundert von den Bronzegilden hergestellt und im Königspalast aufbewahrt [Abb. 1]. Der letzte Besitzer war Oba Ovonramwen, der von 1888 bis 1897 herrschte.

[2] Die britische Armee
Neben der Plünderung durch die britische Regierung zur Deckung der Kriegskosten eigneten sich Soldaten selbst Objekte als Kriegsbeute an. Das Plünderungsgut vom Februar 1897 und den folgenden Monaten wurde in grossen Teilen nach England verschifft. Die grossen Schifffahrtsgesellschaften transportierten die Massen an Artefakten direkt in die britischen Häfen nach Grossbritannien, von wo aus sie weiterverkauft wurden.

[3] Das Auktionshaus J. C. Stevens
Das Auktionshaus J. C. Stevens organisierte im August 1897 die erste grosse Versteigerung mit den von den Briten als Kriegstrophäen und Beutegut betrachteten Objekten aus Benin. Neben Kulturgütern hatte es auch zoologische, botanische und viele andere Artefakte

im Angebot. Laut der Online-Plattform «Digital Benin» gingen über 200 Benin-Objekte durch dieses Auktionshaus.

[4] Der Ethnographika-Händler William D. Webster

Ein bedeutender Kunde beim Auktionshaus J. C. Stevens war William D. Webster, der als Auktionator und Händler seit den 1890er-Jahren zahlreiche Objekte verkaufte [Abb. 2]. Bereits 1895 publizierte Webster erste Auktionskataloge, die ein wichtiges Instrument seiner Geschäftstätigkeit wurden. Zwischen 1899 und 1901 veranstaltete er grosse Benin-Auktionen. Durch seine Hände gingen mehr als 900 Benin-Werke. Einlieferer waren britische Soldaten und Kolonialbeamte. 1904 liess Webster seine eigenen Lagerbestände bei J. C. Stevens versteigern.



Abb. 2 William D. Webster mit geschnitztem Elfenbein, aus einem Fotoalbum des British Museum, um 1898/99

[5] Das Lagerbuch von William D. Webster

Die Gürtelmaske wurde nicht öffentlich versteigert, sondern freihändig verkauft. Im Lagerbuch von Webster entspricht die Nummer 14356 eindeutig derjenigen auf der Innenseite der Gürtelmaske am Museum Rietberg. Nicht immer sind Lagerbücher von Händlern öffentlich zugänglich, was die Provenienzforschung erschwert. In diesem Fall befinden sie sich jedoch im Archiv des Te Papa Tongarewa Museums in Neuseeland und sind seit kurzem digital zugänglich.

[6] Hans Meyer: Forscher, Sammler und Kolonialpolitiker

Der Verlegersohn Hans Meyer (1858–1929) war als Geograf, Wissenschaftler und Politiker am deutschen Kolonialprojekt beteiligt. Er reiste unter anderem nach Ostasien, Nordamerika und mehrfach nach Ostafrika. Seine umfangreiche Benin-Sammlung befand sich bis zu seinem Tod als Leihgabe am Völkerkundemuseum in Leipzig, das er als Mäzen mit zahlreichen Sammlungen beschenkte und förderte [Abb. 3].

[7] Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Da die Benin-Objekte in Europa unmittelbar nach 1897 zu begehrten Objekten wurden, bestand auch seitens deutscher Museen grosses Interesse, die eigenen Bestände diesbezüglich zu erweitern. Heute verfügen sie über die grössten Benin-Bestände weltweit.



Abb. 3 Zimmer mit Teilen der Benin-Sammlung in der Villa von Hans Meyer in Leipzig, um 1929

Ausschlaggebend dafür war unter anderem Felix von Luschan (1854–1924), der 1897 Direktorialassistent am Museum für Völkerkunde in Berlin und ab 1905 dessen Direktor war. Von Londoner Händlern, aber auch von deutschen Handelsfirmen erwarb er grosse Bestände für das Museum in Berlin. Er verfasste zudem die erste umfassende Monografie, die den ästhetischen Wert der Objekte darlegte und sie als Kunstwerke bewertete.

[8] Ernst Heinrich und dessen Erben (um 1950–2008)

Zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt verkaufte entweder Hans Meyer selbst oder nach seinem Tod seine Witwe die Gürtelmaske aus der Sammlung. In den 1950er-Jahren ist sie im Besitz des Händlers und Sammlers Ernst Heinrich in Bad Cannstatt unweit von Stuttgart nachgewiesen, der ein weitreichendes Netzwerk zu Museen, Händlerkolleg*innen und Privatsammlungen pflegte [Abb. 4]. 1967 wurde ein Teil der Sammlung von Heinrich in London bei Parke-Bernet versteigert. Ein anderer Teil der Sammlung, zu dem auch diese Gürtelmaske gehörte, blieb vorerst bei der Familie, in diesem Fall bei der in Nordamerika lebenden Tochter Sibylle Zemitis.

[9] Mia und Loed van Bussel (1935–2018)

Im Zuge der internationalen Ausstellung *Benin: Könige und Rituale* 2007 bis 2008 in Wien, Berlin,



Abb. 4 Ernst Heinrichs Sammlung in seinem Haus in Bad Cannstatt bei Stuttgart, um 1950

Paris und Chicago kam die Maske erneut auf den Markt. Allerdings versuchte das Galeristenpaar Mia und Loed van Bussel, das seit Mitte der 1950er-Jahre im Handel mit Kunst aus Afrika und Ozeanien tätig war, vergeblich, die Gürtelmaske im Handel anzubieten. Die Gürtelmaske zirkulierte einige Jahre auf dem Kunstmarkt und gelangte nochmals über den Atlantik nach Montreal. Von dort bot sie der Kunsthändler Jacques Germain dem Museum Rietberg zum Ankauf an. Heute werden die Objekte, die mit der Plünderung von 1897 in Verbindung stehen, nicht mehr auf dem Markt offeriert.

[10] Museum Rietberg, Zürich

Mit den Mitteln der Sponsorin, Regula Brunner-Vontobel, konnte das Kunstwerk 2011 für das Museum erworben werden. Es war bekannt, dass das Stück im Zuge der britischen Militäraktion angeeignet worden war, jedoch galt dies damals als Beleg für das Alter und die Authentizität der Hüftmaske. Die Gürtelmaske wurde in die ständige Ausstellung des Museums aufgenommen; 2018 wurde erstmals auch die Rückseite gezeigt, um die Herkunftsgeschichte, das heisst die gewaltvolle Aneignung, zu thematisieren [Abb. 5].³ Von 2022 bis 2024 war die Maske Teil der Ausstellung *Wege der Kunst*, einer kritischen Befragung von Objekt- und Sammlungsgeschichten des Museums.⁴



Abb. 5 Rückseite der Anhängermaske mit der Inventarnummer des Museums Rietberg und der Nummer von William D. Webster

¹ Ausstellungstext von Kokunre Agbontaen-Eghafona, Osaisonor Godfrey Ekhatator-Obogie und Patrick Oronsaye, aus: *Im Dialog mit Benin. Kunst, Kolonialismus und Restitution*, Museum Rietberg (23.8.2024–16.2.2025).

² Siehe dazu den ausführlichen Ausstellungskatalog von Plankensteiner 2007.

³ *Die Frage der Provenienz. Einblicke in die Sammlungsgeschichte*, Museum Rietberg, 1.12.2018–30.9.2019, kuratiert von Esther Tisa Francini.

⁴ *Wege der Kunst – Wie die Objekte ins Museum kommen*, Museum Rietberg, 17.6.2022–24.3.2024, kuratiert von Esther Tisa Francini unter Mitarbeit von Sarah Csernay.

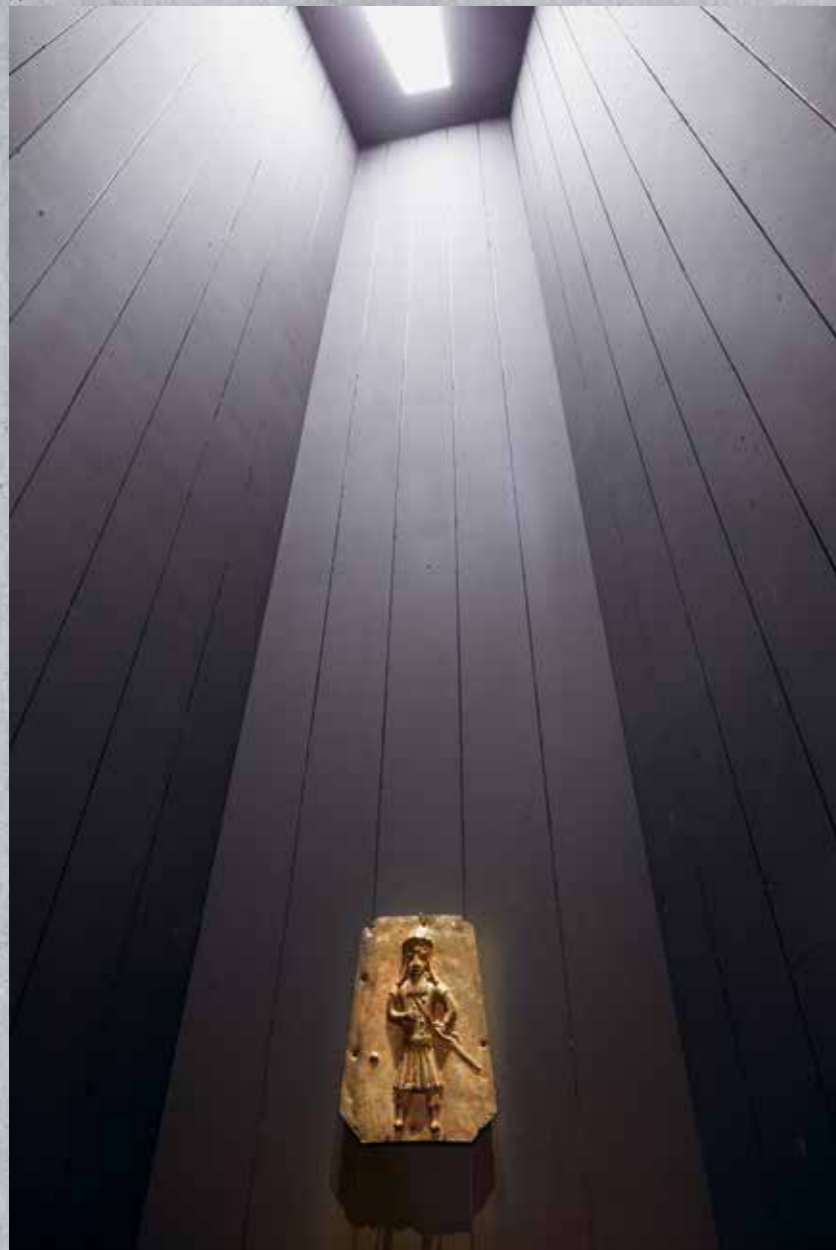
3

Kooperationen

- 84 **Yann Laville**
Mehr als eine Illustration:
Eine szenografische Annäherung
an die Provenienz
- 88 **Samson Ogiamien und Floriane Morin**
Se Ya Ma bedeutet «in Bronze giessen»
und «sich erinnern»
- 92 **Samuel B. Bachmann und Lucky Igohosa Ugbudian**
Benin-Kunst von den Rändern
- 96 **Alice Hertzog und Alexis Malefakis**
«Ich lege die Hand auf das Elfenbein und
spüre die rote Erde von Benin»:
Begegnungen mit der Diaspora im
Museumsdepot
- 100 **Solange Mbanefo**
Die Gestaltung einer afrozentrischen
Benin-Ausstellung
- 104 **Josephine Ebiuwa Abbe und Michaela Oberhofer**
Energie aus der Quelle:
Kunst und Performance aus Benin
gemeinsam kuratieren
- 108 **Zainabu Jallo und Ursula Regehr**
Vor aller Augen: Benin, Nigeria.
Dialog und Multiperspektivität
- 112 Stimmen

Mehr als eine Illustration

Eine szenografische Annäherung an die Provenienz



[Abb. 1] Die Relieftafel in der Ausstellung

Neuchâtel, Januar 2024

2023 entwickelte das Ethnografische Museum Neuenburg (MEN) die Ausstellung *Cargo Cults Unlimited*, die sich dem komplexen Thema der «globalisierten Wirtschaft» widmete. Sie befasste sich unter anderem mit der Produktion, der Zirkulation und dem Konsum von materiellen Gütern, wobei der Schwerpunkt auf forschungsbasierten Beispielen lag. In diesem Zusammenhang beschlossen die Kurator*innen, die «Relieftafel» zu zeigen, ein Objekt aus den Sammlungen des Museums, das im Rahmen der Benin Initiative Schweiz (BIS) kurz zuvor intensiv untersucht worden war.¹

Ziel war es, die wirtschaftliche Dimension der verschiedenen turbulenten Episoden zu betonen, die den Weg der Tafel kennzeichneten. Vom Dreieckshandel bis zur Raubkunst der Nationalsozialisten, von der Kolonisierung Afrikas bis zum Finanzchaos der 1920er-Jahre in Deutschland – all diese dramatischen Ereignisse waren auch eng mit kommerziellen Interessen verflochten. Die Tafel bot die Gelegenheit, einen Überblick über 600 Jahre Wirtschaftsgeschichte zu geben und eine alte Prämisse zu hinterfragen, wenn es um Wirtschaftsbeziehungen geht: dass diese nämlich Verständnis, gemeinsame Interessen und Frieden fördern.

Von Anfang an einigten sich alle Projektbeteiligten auf eine minimalistische Szenografie, damit andere Objekte die Auseinandersetzung des Publikums mit dem Werk nicht beeinträchtigen. Die grösste Herausforderung bestand darin, die vielen tragischen Etappen der Objektbiografie auf geeignete Weise darzustellen. Nach der Prüfung verschiedener Optionen (unter anderem Text, Ton und Fotografie) beschlossen wir schliesslich, das Werk mit ausgeprägten Licht-Schatten-Effekten in einer vertikalen Architektur aufzuhängen, die sich lose an die Shoah-Gedenkstätte in Paris anlehnt [Abb. 1]. Die kontextuellen Elemente sollten sich aus einer grafischen Komposition im Raum ergeben. Für diesen Teil orientierten wir uns an dem berühmten Wandteppich von Bayeux aus dem 11. Jahrhundert, der die zahlreichen historischen Ereignisse der Eroberung Englands durch die Normannen in einem einzigen Streifen zusammenfasst und sie – ebenso wie die Messingtafeln der Edo – bildlich darstellt. Der Stil musste jedoch angepasst werden, was uns auf die Idee brachte, mit einem nigerianischen Künstler zusammenzuarbeiten.

Eine Mitarbeiterin des Museums versuchte, ihre Kontakte zu nutzen, doch leider war keine*r der Künstler*innen, die sie in Lagos kannte, zu diesem Zeitpunkt verfügbar. Eine andere Kollegin, eine Mitarbeiterin des Projekts «Digital Benin», kam uns zu Hilfe. Sie schlug einen jungen Designer vor, den sie kurz zuvor mit einem Werk beauftragt hatte: Osaze Amadasun. Neben seinen vielfältigen und beeindruckenden Fähigkeiten passte Osaze perfekt in das Projekt: Er war in der Region des Königreichs Benin geboren, hatte Erfahrung mit internationalen Kooperationen und kannte sich mit traditioneller höfischer Kunst sowie mit aktuellen Fragen der Rückführung aus.

Im Juli 2023 kamen wir zu einer Einigung, aber die Arbeiten begannen erst nach der Sommerpause. Das bedeutete einen engen Zeitplan für die Eröffnung im Dezember. Glücklicherweise erwies sich der Künstler als schneller Mitarbeiter. Auf der Grundlage ausgewählter Informationen aus der BIS-Recherche schickte Osaze im September seinen ersten Entwurf. Er enthielt nicht weniger als 46 Seiten mit Moodboards, eine vollständige Skizze mit alternativen Versionen [Abb. 3] sowie räumliche Darstellungen. Seine Vorarbeiten trugen wesentlich zur Dokumentation bei, da er Menschen, Gebäuden oder Ereignissen, die wir hauptsächlich aus Texten kannten, Bilder zuordnete. Damit bestätigte er die Idee eines rein grafischen Ansatzes ohne Text. Der Fries sollte für sich selbst stehen, als ein von Street-Art, Comics und der Ästhetik des Beniner Hofes inspiriertes Werk [Abb. 2]. Im Rückblick erwies sich diese Entscheidung als klug, denn sie ermöglichte uns, drei verschiedene Informationsebenen (Objekt, Zeichnung und Text) zu nutzen, ohne auf schwerfällige didaktische Tafeln zurückzugreifen, wie man sie normalerweise in Museen findet. Zu diesem Zeitpunkt standen wir in regelmässigem Austausch

mit dem Künstler, um die Reihenfolge der Texte, den Ort und die Grösse der verschiedenen Ereignisse, die Abgrenzung von anderen Objekten und die Kohärenz zwischen den verschiedenen Phasen zu erörtern.

Einen zweiten Vorschlag besprachen wir Ende September. Zu diesem Zeitpunkt schickte Osaze Animationsfilme, um seine Experimente zu erläutern, und das Museumsteam begann, alle Details zu überprüfen, als stände ein Text kurz vor der Veröffentlichung. Diese Vorsichtsmassnahme erwies sich als nützlich, denn eine Episode war schlicht auf der Strecke geblieben: die Enteignung von Rudolf Mosse, in dessen Privatbesitz sich die Tafel während der NS-Zeit in Deutschland befand. Auch hier gelang es Osaze, Bilder des Protagonisten zu finden und in den Fries einzupassen [Abb. 4]. Nach diesen und anderen kleineren Justierungen begann der Künstler mit der detaillierten Zeichnung. Das endgültige Werk traf am 22. November ein. Es ging sofort in Druck und wurde im ständigen Online-Austausch in der Ausstellung installiert.

Die Anbringung entsprach nicht nur ästhetischen und konzeptionellen Belangen, sondern fand auch in einem anderen Teil der Ausstellung ein unerwartetes Echo: Dieser befasste sich mit dem Computer Village in Lagos, einem pulsierenden Markt, der die digitale Kluft in Westafrika schliesst und als Ersatz für fehlende globale Firmen in der Gegend dient. Die schnelle und äusserst effiziente Online-Zusammenarbeit mit Osaze Amadasun bestätigte im Rückblick diese High-Tech-Wende in Nigeria.

Darüber hinaus sollte erwähnt werden, dass die Zusammenarbeit zwischen europäischen Museen und Kunstschaffenden aus den «Herkunftsgemeinschaften» sehr in Mode ist. Wie bei allen Trends sind die Ergebnisse höchst unterschiedlich und hängen von der richtigen Mischung aus Absichten und Zufällen ab. In diesem Fall hatten wir das grosse Glück, einen Partner zu finden, der über grosses Talent, profunde Kenntnisse des Themas, klar definierte Meinungen zu kolonialen Fragen, aber auch über genügend Abstand verfügte, um diese in einem grösseren historischen Kontext zu betrachten. Von Neuenburg aus besehen, bestätigte diese Zusammenarbeit auch eine alte Überzeugung: dass nämlich alle Beteiligten über ihre konventionellen Rollen hinausgehen und eine Art «mittlere Position» einnehmen müssen, um interessante Ergebnisse zu erzielen. Eine Position, bei der Künstler*innen nicht zögern, sich an wissenschaftlichen Debatten zu beteiligen (Osaze konnte sein Wissen über das Königreich Benin einbringen), und die Kurator*innen umgekehrt keine Scheu haben, sich in künstlerische Fragen einzumischen. Ein solches Gleichgewicht ist natürlich schwer herzustellen und erfordert den Verzicht auf wertende oder moralisierende Haltungen.

1 Vgl. Glauser auf S. 70–73 in diesem Band.



[Abb. 2] Der Fries in der Ausstellung



[Abb. 3] Detail des Entwurfs



[Abb. 4] Detail des Frieses



[Abb. 1] Iyagbons Bronzemaske und die Aufführung von *Iyagbons Spiegel*, gezeigt in der Kapsel *Se Ya Ma* in der Ausstellung des MEG *Erinnern. Genf in der kolonialen Welt*

Genf, Mai 2024

Se Ya Ma bedeutet «in Bronze giessen» und «sich erinnern»

Vom 3. Mai 2024 bis zum 5. Januar 2025 ist die Kapsel *Se Ya Ma* in der Ausstellung *Erinnern. Genf in der kolonialen Welt* zu sehen [Abb. 1]. Entworfen wurde sie von Samson Ogiamien [SO], einem in Graz (Österreich) lebenden Edo-Künstler, sowie Floriane Morin [FM]; Morin ist Konservatorin der Afrika-Sammlungen im Musée d'ethnographie de Genève (MEG) und Kuratorin der Ausstellung. Mit dem Verb *Se Ya Ma* aus der Edo-Sprache möchte Samson Ogiamien den Raum beschreiben, in dem seine skulpturale und performative Arbeit im Dialog mit den Exponaten aus dem Königreich Benin im MEG präsentiert wird. Letztere wurden 1897 von britischen Kolonialtruppen geraubt und im Laufe des 20. Jahrhunderts auf dem Kunstmarkt verstreut. So stellt dieser immersive Raum, der sich speziell der Frage der Benin-Bronzen, ihrem Status als Museumsobjekt und ihrer Zukunft widmet, eine neue Etappe eines Dialogs dar, der im Jahr 2020 mit der Performance *Iyagbons Spiegel* begann.

FM Samson, was für eine persönliche Beziehung hast du zu den Artefakten, die gemeinhin als «Benin-Bronzen» bezeichnet werden?

so Ich bin in Benin City geboren und aufgewachsen. Väterlicherseits gehöre ich der königlichen Dynastie der Ogiamien an. Mütterlicherseits stamme ich von der königlichen Gilde der Bronzegiesser ab. Ich bin in einer Kultur und Tradition gross geworden, in der wir unsere Geschichte mithilfe von Kunst dokumentieren. Als Kind bin ich mit diesen Artefakten und Skulpturen im Palast meines Grossvaters aufgewachsen, und später war ich in Benin City selbst als Bronzegiesser tätig.

Ich bin also von meiner Kultur, der Tradition und den Objekten geprägt. Als ich 2004 von Nigeria nach Österreich zog, sah ich zum ersten Mal unsere Artefakte, von denen man mir in Nigeria erzählt hatte. Bevor ich nach Österreich beziehungsweise nach Wien kam, hatte ich nie Gelegenheit gehabt, sie zu sehen.

Das war für mich der Anstoss, darüber nachzudenken, wie ich einen Beitrag zur Frage der Rückgabe leisten könnte.

FM Wir haben uns bei der Inszenierung von *Iyagbons Spiegel* kennengelernt, einem Schauspiel, das die Agonie musealisierter und von ihrem rituellen Gebrauch abgekoppelter Artefakte thematisiert. Du hast es zusammen mit der französisch-schweizerischen Theatergruppe Onyrikon geschrieben und das MEG hat es im Frühjahr 2022 koproduziert. Im Zentrum dieser theatralischen, musikalischen und choreografischen Performance steht die von dir geschaffene Bronzemaske Iyagbon. Könntest du uns dieses Kunstwerk und seine Seele näher beschreiben?

so Iyagbon ist eine Göttin aus dem Edo-Pantheon. Sie wacht über alle Lebewesen, die Kultur und ihre Artefakte. Ich habe diese Bronzemaske im Wachsauerschmelzverfahren entworfen, um sie zusammen mit den königlichen Giessern, den Igun Eronmwon, 2020 in Benin City herzustellen. Es ist eine emblematische Maske, denn Iyagbon ist gleichzeitig ein traditionelles und ein zeitgenössisches Kunstwerk. Sie steht für eine neue Generation afrikanischer Kunst, die nach Europa reist, um in der Diaspora wieder an die ursprüngliche Kunst anzuknüpfen.

Das Schauspiel beginnt in einem westlichen Museum; ein Kunstwerk wird gestohlen, um zu einem rituellen Artefakt zu werden. Das Publikum ist zunächst überrascht, wird dann aber miteinbezogen und aufgefordert, den Künstler*innen auf einer Prozession nach draussen zu folgen. Dort findet in Anspielung auf die magische Bedeutung, die wir einem Objekt verleihen können, ein künstlerisches Ritual statt, zu

dem das Publikum eingeladen ist. Die Darsteller*innen von Onyrikon interagieren während der Aufführung mit der Skulptur, und bei jeder Adaption von *Iyagbons Spiegel* wird vor Ort ein neuer, vergänglicher Körper für die Maske geschaffen. Während der Performance spreche ich die Maske von Iyagbon an und erkläre ihr, dass sie nicht in einem Museum wie diesem ausgestellt werden sollte, ebenso wenig wie die anderen Edo-Objekte in den Sammlungen.

FM Durch *Iyagbons Spiegel* wurde das Publikum des MEG emotional mit der Problematik der Provenienz von Sammlungen konfrontiert. Die Kunst führt im Gegensatz zu einem theoretischen Diskurs zu einer sehr unmittelbaren Bewusstseinsbildung. Wie siehst du die Zukunft der Debatte über die Rückgabe von Benin-Bronzen?

so Diese Artefakte sind nicht nur Kunst. Sie sind religiöse Werke, Kultobjekte. Für mich sind sie keine Kunstwerke, weil ihre kulturellen Erben sie nicht als solche betrachten. Es sind spirituelle Objekte, die unsere Geschichte veranschaulichen. Wir dokumentieren unsere Erinnerungen durch diese Artefakte. Sie sind also unser Archiv. Viele Museen verstehen meiner Ansicht nach nicht wirklich, was sie ausstellen. Deshalb halte ich die Zusammenarbeit mit Künstler*innen und Menschen aus dem Kulturbereich für sehr wichtig [Abb. 2]. Das ist es übrigens, was das MEG derzeit tut: Es gibt Kunstschaffenden, die eine Verbindung zu den Objekten haben, die Möglichkeit, ihre Sichtweise mit den Museen und der breiten Öffentlichkeit zu teilen und durch Workshops oder Ausstellungen über die Exponate zu informieren und aufzuklären.

FM Ich weiss, dass es dir ein Anliegen ist, diese künstlerischen und musealen Erfahrungen in Benin City zu teilen. Was sind deine Pläne?

so 2023 haben wir in Benin City mit der zweiten Phase von *Iyagbons Spiegel* begonnen! Sie startete mit einem Workshop mit Studierenden der Fächer Geschichte und Internationale Studien an der Universität Benin, in dem es um die Maske selbst und den kreativen Prozess ging [Abb. 3]. Der Bildhauer Eric Ogbemudia, der derzeitige Sekretär der Gilde der königlichen Bronzegiesser von Igun, sowie Emmanuel Ikponmwoosa Inneh und Osayamen Ogbomo, zwei Mitglieder der Gilde, beantworteten die zahlreichen Fragen der Studierenden. Während des gesamten Workshops ging es darum, die vielfältigen Facetten von *Iyagbons Spiegel* zu ergründen, seine Symbolik zu verstehen und seine historischen Bezüge zu entschlüsseln. Daraus ergaben sich anregende Diskussionen über die Überschneidungen von Kunst und Geschichte in Benin im Hinblick auf den aktuellen soziokulturellen Kontext.



[Abb. 2] Die nigerianischen Künstler Phil Omodamwen und Samson Ogiamien in der Konservierungs- und Restaurierungswerkstatt des MEG während des Swiss Benin Forum



[Abb. 3] Phase II von *Iyagbons Spiegel*: Workshop an der Universität Benin

Genf, Februar 2023

Benin City, August 2023

Benin-Kunst von den Rändern

Dieser Essay wirft einen neuen Blick auf die Benin-Objekte des Bernischen Historischen Museums (BHM). Als Kurator der Afrikasammlungen des Museums (Samuel B. Bachmann) und als Gastwissenschaftler an der Universität Bern (Lucky Igohosa Ugbudian), der die schweizerisch-nigerianischen Initiativen zur Restitution von Artefakten aus Benin erforscht, haben wir die Provenienzen und die Bedeutung der in Bern aufbewahrten Objekte aus dem Königreich Benin untersucht. Durch die Zusammenführung unserer Perspektiven konnten wir neue Erkenntnisse über die Figurengruppe, die Eroro [Abb. 1] und die Anhängemaske [Abb. 2] gewinnen. Diese Zusammenarbeit führte zu einem gemeinsamen Verständnis der Bedeutung, die marginalisierte Artefakte in Bezug auf das Narrativ der sogenannten Meisterwerke aus Benin haben.

BRONZEGLOCKE, ERORO

Abb. 1

Unbekannter Bronzegießer
Nigeria, Nigerdelta
Spätes 19. Jh.

Messing
11,5 × 6,5 × 6,5 cm

Bernisches Historisches
Museum
Inv.-Nr. E/1903.326.0005
Ankauf 1903



- Spätes 19. Jh.: Unbekannter Bronzegießer, Nigerdelta, Nigeria
- 1897: Wahrscheinlich geplündert durch die britische Armee, Benin [...]
- Vorbesitzer bis 1903: F. W. Reichert
- 1903: Ankauf mit Mitteln von Sidler, Stein, Ryf und Baur, vermittelt durch das Völkerkundemuseum Hamburg (heute MARKK Museum am Rothenbaum. Museum der Kulturen und Künste der Welt)
- Seit 1903: Bernisches Historisches Museum

HÜFTMASKE, UHUNMWU-EKUE

Abb. 2

Unbekannter Bronzegießer
Nigeria, Benin City
1. Hälfte 20. Jh.

Messing/Bronze
18,0 × 11,0 × 7,0 cm

Bernisches Historisches
Museum
Inv.-Nr. E/1995.325.0389
Geschenk 1995



- 1. Hälfte 20. Jh.: Unbekannter Bronzegießer, Nigeria, Benin City [...]
- 1949: Erwerbung von Ernst F. Rohrer
- 1995: Schenkung der Erben von Ernst F. Rohrer
- Seit 1995: Bernisches Historisches Museum

Die Fallstricke stilistischer Interpretationen

Wie in der ersten Forschungsphase der Benin Initiative Schweiz (BIS) festgestellt wurde, gehören die drei oben erwähnten Artefakte in die Kategorie «1897 wahrscheinlich nicht geplündert» [Abb. 3]. Wegen ihres «rudimentären Gusses» wurden sie für «nicht emblematisch für die königliche Hofkunst von Benin» erklärt; «aufgrund ihrer Gestaltung und der Qualität des Gusses scheinen sie nach 1897 hergestellt worden zu sein.»¹ Der BIS-Bericht machte jedoch auch deutlich, dass «keinerlei Beweise vorliegen, wonach die Objekte dieser Kategorie definitiv nicht geraubt wurden; es besteht also weiter Ungewissheit.»² Dies hat auch damit zu tun, dass die Kategorisierung in Ermangelung eindeutiger Beweise allein aus stilistischen Interpretationen abgeleitet wurde.

Schon 1919 fiel das stilistische Urteil des österreichischen Ethnologen und Anthropologen Felix von Luschan (1854–1924) äusserst kritisch aus: Die Figurengruppe sei «schlecht», «sehr roh und von grotesker Hässlichkeit»; «sie können für uns nur als Proben für den tiefen Verfall einer alten Kunstübung von Interesse sein.»³ Wenngleich die Bewertung im Laufe der Geschichte unterschiedlich streng ausfiel, scheint es eine gewisse Kontinuität in der ästhetischen Kategorisierung der Gruppe gegeben zu haben. Interessanterweise scheint auch der nigerianische Experte Patrick Oronsaye zumindest teilweise dieser Ansicht zu sein; aus der «geringeren Qualität»⁴ dieser Artefakte schloss er, dass sie vor 1897 von benachbarten Gemeinschaften oder Vasallenstaaten im Stil der Benin-Kunst hergestellt worden und ein Geschenk für den Oba gewesen seien.

Ränder sind eine Frage des Blickwinkels

Während Deutschland und Grossbritannien im Epizentrum der Debatten um die Rückgabe von Artefakten aus Benin stehen, tritt die Schweiz weiterhin nur am Rand in Erscheinung. Dies mag verschiedene Gründe haben. Die Schweiz war kein Kolonialreich, auch wenn ihre Bevölkerung – private wie öffentliche Akteur*innen – enorm vom Kolonialismus profitierte. Zudem ist die Zahl der Benin-Objekte in öffentlichen Schweizer Museen mit nur 96 Exponaten im Vergleich zu den mehreren Tausend Benin-Objekten in deutschen und britischen Sammlungen relativ gering. Hinzu kommt das Fehlen vergleichbarer nigerianischer und afrikanischer Diasporagemeinschaften in der Schweiz, die die Restitutionsdebatten in den europäischen Ländern vorangetrieben haben.

Die Objekte im Bernischen Historischen Museum können als aufschlussreiche Beispiele gelten, wie Benin-Artefakte in Schweizer Sammlungen dennoch von globalhistorischer Bedeutung sein können. Oronsayes Behauptung, die Kunstwerke seien ein Geschenk an den Oba gewesen und von Vasallen oder benachbarten Gemeinschaften hergestellt worden, nicht aber von den Gilden der Bronzegiesser in Benin selbst, wurde von der

Spezialistin und Mitverfasserin des BIS-Berichts Enibokun Uzébu-Imarhiagbe 2024 nochmals bekräftigt [Abb. 4]. Diese Expertisen zeigen, dass die Berner Artefakte nicht nur in Debatten in der Schweiz und in Europa Randphänomene bilden, sondern auch Beleg für einen weniger bekannten Aspekt der Handwerkskunst des mächtigen Königreichs im heutigen Nigeria sind.

Auch wenn diese Objekte vermutlich nicht die emblematischen Merkmale aufweisen, mit denen wir die stärker bewunderten Benin-Objekte assoziieren, sollten wir nicht vergessen, dass sie dennoch Teil des kulturellen Erbes sind und persönliche Geschichten, Praktiken und Ideen darstellen. Sie können uns helfen zu verstehen, wie Menschen ausserhalb des Hofes, vielleicht sogar ausserhalb der Gilden und ausserhalb von Benin City, die Pracht des Königreichs und sein berühmtes Kunsthandwerk für eigene Zwecke nutzten. Die Objekte erinnern uns daran, dass es neben der bekannten Geschichte der Könige und ihrer Insignien auch die unbekannteren Geschichten der einfachen Leute und ihrer Gemeinschaften gibt. Daher sind sie von grosser Bedeutung, gerade weil sie an den Rand des Diskurses gedrängt wurden und so einen Perspektivwechsel weg von der Fokussierung auf sogenannte Meisterwerke ermöglichen.

Narrative im Wandel

Die Objekte der bernischen Sammlung galten im historischen und zeitgenössischen politischen und wissenschaftlichen Diskurs als relativ unbedeutend. Die «groteske Hässlichkeit» der Figurengruppe, die von Luschan 1919 beschrieb, passt in das eurozentrische Weltbild seiner Zeit, in der die herausragende Qualität der Benin-Bronzen in Europa vor allem deshalb so viel Eindruck machte, weil sie sich so gut in die zentralen Narrative der europäischen Feudalgeschichte einfügten. Wenn Historiker*innen heute versuchen, die Geschichte des Benin-Erbes gemeinsam zu rekonstruieren, müssen sie auf der Hut sein, nicht der verführerischen Einfachheit dieser eindimensionalen Erzählweise der Weltgeschichte zu erliegen; auch die Ränder der vorherrschenden Geschichtsnarrative verdienen Anerkennung. Unter diesem Aspekt sind die drei Artefakte Teil einer wertvollen materiellen Kultur, die Aufschluss über die Alltagserfahrungen der Menschen gibt.

¹ Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 24, 25, 27.

² Ebd., S. 25.

³ Luschan 1919, S. 332, 333.

⁴ Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 25.



[Abb. 3] Die Artefakte aus dem Königreich Benin im Depot des Bernischen Historischen Museums



[Abb. 4] Enibokun Uzébu-Imarhiagbe und Alice Hertzog inspizieren die Benin-Objekte im Bernischen Historischen Museum



[Abb. 1] Peter Owerei und Famous Imade mit einem Gedenkkopf im Völkerkundemuseum der Universität Zürich

Zürich, 13. Juni 2023

«Ich lege
die Hand auf das
Elfenbein und
spüre die rote Erde
von Benin»

Begegnungen
mit der Diaspora im
Museumsdepot

Ob geraubt, geschenkt oder gekauft: Objekte aus aussereuropäischen Kulturen im Völkerkundemuseum der Universität Zürich sind eine Gelegenheit – wenn nicht gar eine gewisse Verpflichtung –, erneut mit Mitgliedern der Urhebergemeinschaften zusammenzutreffen. In einer postmigrantischen Gesellschaft wie der schweizerischen leben die Mitglieder dieser Gemeinschaften möglicherweise in unmittelbarer Nähe der Museen, in denen sich ihr kulturelles Erbe befindet. Doch trotz dieser räumlichen Nähe liegen oft Welten zwischen ihnen.

In diesem Museum lagern die Benin-Bestände in einem Depot tief im Inneren eines umgebauten Luftschutzbunkers mit meterdicken Betonwänden, alarmgesichert und in professionellen Lagersystemen mit kontrollierter Raumtemperatur. Solche Standards sollen die Konservierung der Exponate für künftige Generationen gewährleisten. Doch das hat seinen Preis: Nicht nur sind die Artefakte physisch weit von Benin City entfernt, noch nicht einmal die in Zürich lebenden Mitglieder der Edo-Gemeinschaft wissen, dass sich Objekte aus ihrem Heimatland im Museum befinden.

Famous Imade und Peter Owerei sind Vertreter des Edo United Club of Switzerland, einer Diaspora-Organisation mit Sitz in Zürich [Abb. 1]. Mit ihrer Hilfe hat das Völkerkundemuseum begonnen, Kontakte zur Edo-Gemeinschaft zu knüpfen. So lud das Museum die Mitglieder des Clubs und ihre Familien ein, sich mit den Artefakten zu beschäftigen. Bei unserer ersten Begegnung konnte Famous Imade, ein Taxifahrer, beim Anblick der Objekte nur ungläubig staunen. Er war unzählige Male am Museum vorbeigefahren, um Bankangestellte am nahe gelegenen Paradeplatz abzuholen, aber nie war ihm in den Sinn gekommen, dass es nur wenige Hundert Meter von ihm entfernt Artefakte aus Benin geben könnte. Sein Freund Peter Owerei schüttelte den Kopf, als er sich daran erinnerte, wie er vor vielen Jahren mit seiner kleinen Tochter die *Tutanchamun*-Ausstellung in der Zürcher Halle 622 besucht hatte. Wie konnte es sein, dass sie zwar eine Wanderausstellung mit ägyptischen Grabschätzen gesehen, aber noch nie vor den hier in Zürich befindlichen Schätzen aus dem Palast des Oba gestanden hatte?

Diese ersten Gespräche, in denen Freude, aber auch Bedauern mitschwang, sind die ersten Schritte zu einer Neu-Verflechtung historischer Benin-Objekte mit den betroffenen Gemeinschaften hier in Zürich.¹ Sie knüpfen an eine Reihe von Gesprächen an, die wir im Rahmen der Benin Initiative Schweiz mit Fachleuten aus den Bereichen Wissenschaft und Kulturerbe in Nigeria sowie mit Mitgliedern des Oba-Palastes in Benin City führten. Die Diskussionen haben unser Verständnis dieser «Objekte» insofern bereichert, als es sich um verloren gegangene Fragmente des materiellen Archivs von Benin handelt, die in Nigeria dringend benötigt werden. Die Zusammenarbeit mit den internationalen Partner*innen in Nigeria führte auch zu stärker lokal ausgerichteten Reflexionen: Welches Potenzial bieten die Benin-Objekte den Edo-Diaspora-Gemeinschaften in Zürich? Diese Frage war mit einer gewissen Dringlichkeit verbunden: Sollte das Museum bei einer möglichen Rückkehr der Exponate nach Nigeria nicht zumindest dafür sorgen, dass die Edo hierzulande die Gelegenheit haben, sich mit den Objekten vor deren Abreise zu beschäftigen?

Erneut besuchte der Edo Club das Depot, diesmal in Begleitung von Vereinsmitgliedern, Ehefrauen, Teenagern und kleinen Kindern. Einige trugen traditionelle weiße Gewänder mit roten Korallen, andere Basket-

ballkappen mit der Aufschrift «Benin City» [Abb. 2]. Im Depot streiften sie grüne Latexhandschuhe über, um die Gegenstände anzufassen, und Mütter zückten ihre Handys, um den Teenagern YouTube-Videos über die mit den Gegenständen verbundenen Edo-Rituale zu zeigen. Junge Männer versuchten, die Bronzestücke zu heben, um ihre Kräfte unter Beweis zu stellen, während sich angeregte Diskussionen über die Vogelarten auf dem Stab mit dem Wahrsagevogel entspannen.

Anschließend dachte ein Elternteil darüber nach, was es für die Edo bedeutete, ihre Kinder mit den Stücken in Berührung zu bringen, und wie sie in einigen Jahren sagen könnten: «Mama hat mich wo hingebacht, Papa hat mich wo hingebacht, und wir haben etwas gesehen, was schon lange niemand mehr gesehen hat.» Eine andere Mutter sprach über die Schwierigkeiten bei der Erziehung von Jugendlichen der zweiten Generation: «Wenn sie nach Hause kommen, wollen wir, dass sie sich wie Afrikaner*innen benehmen, und wenn sie nach draussen gehen, müssen sie sich wie Schweizer*innen benehmen [...] aber jetzt sehen sie diese Objekte, die sie noch nie zuvor gesehen haben, und das zeigt ihnen, was es bedeutet, Afrikaner*in zu sein.» Die Rolle, die solche Sammlungen bei der Suche nach Identität und Zugehörigkeit von Eltern und Kindern in einer postmigrantischen Gesellschaft spielen können, ist beachtlich.

Aber diese Begegnung war auch von Trauer geprägt. Ein Besucher fühlte sich, als er die Artefakte berührte, in die Zeit der Plünderung und Zerstörung von Benin zurückversetzt. Über das Jahr 1897 sagte er: «Manchmal denken wir, es sei vielleicht nur eine Geschichte, aber es ist eine Realität, die wir heute hier sehen. Wenn ich die Hand auf dieses Elfenbein lege, versuche ich, es in meinem Körper zu fühlen, und ich sehe die schwarze und rote Erde Benins, die noch immer darin eingeschrieben ist, und es weckt Gefühle in mir über das, was wirklich passiert ist. Ich versetze mich also zurück an diesen Tag, als uns all die Dinge geraubt wurden.» [Abb. 3] Und obwohl dieser Gast durchaus am Zugang zu den Artefakten in Zürich interessiert war, hatte er keinerlei Verlangen, dass sie hierbleiben. «Ich bin froh, dass wir dieses Material aktuell nach Hause zurückbringen.» Und dann fügte er hinzu: «Ich bitte die Behörden, ihre Bemühungen auszuweiten, um sicherzustellen, dass diese Dinge wieder nach Hause gebracht werden.» Dann stimmte er ein Loblied auf den Oba an – als Erinnerung daran, wem diese Objekte in den Augen der Zürcher Edo-Diaspora heute wirklich gehören.

¹ Die Begriffe Neu-Verflechtungen und Affordanzen beziehen sich auf die Arbeiten von Paul Basu, wie sie in der Ausstellung *[Re:]Entanglements: Colonial Collections in Decolonial Times* im Museum of Archaeology and Anthropology in Cambridge vom 22.6.2021–20.4.2022 zu sehen waren. Vgl. auch Basu 2011, S. 42.



[Abb. 2] Godwin Osarenren und Samuel Nosa mit einem beschnitzten Elfenbeinstoszzahn im Völkerkundemuseum der Universität Zürich



[Abb. 3] Itohan Evelyn Obasuyi Frei diskutiert mit afroschweizerischen Jugendlichen über die Rolle der Benin-Bronzen im Völkerkundemuseum der Universität Zürich



[Abb. 1] Von der Autorin erstellte Stimmung des Ausstellungseingangs mit einem Foto von Omoregie Osakpolor

Gestaltung einer afrozentrischen Benin-Ausstellung

Im Dialog mit Benin: Kunst, Kolonialismus und Restitution ist eine temporäre Ausstellung im Museum Rietberg in Zürich. Sie berücksichtigt die Forschungsergebnisse aus der Benin Initiative Schweiz (BIS) und versucht, dekoloniale Methoden für die Aufarbeitung des kulturellen Erbes einzufordern, die über die Restitution hinausgehen und ein Verständnis für die gegenseitige Verantwortung zwischen komplementären globalen Perspektiven fördern. Das Kuratorinnenteam – bestehend aus einer Kunstethnologin, einer Historikerin, einer Performance-Wissenschaftlerin und mir,¹ einer afropäischen Architektin – hat sich auf eine Reise begeben, um innovative Formen der transkulturellen Zusammenarbeit auszuloten. Die Subjekt-Objekte², welche die Kunst aus dem Königtum Benin darstellen, waren bis vor Kurzem als klassische Kunstwerke in der Afrikasammlung des Museums zu sehen. Im Rahmen von Projekten zu kolonialen Archiven und Sammlungen sind sie nun in den Mittelpunkt der Provenienzforschung gerückt.

In meiner doppelten Rolle als Ausstellungsgestalterin und Ko-Kuratorin möchte ich das Publikum auf eine immersive Reise mitnehmen, um ein aufregendes, afrozentrisch gestaltetes Konzept zu erkunden. Im Mittelpunkt steht der Begriff «Multiperspektivität», der eine Schlüsselstrategie für die Dekolonisierung ist.

Fraktale und afrikanische Symbolik

Meine Designforschung basiert auf innovativen Überlegungen zur Multiperspektivität: von symbolischer Philosophie, den Typologien vernakulärer Architektur und Mythologie in Benin.³ Der Begriff «symbolische Philosophie» geht auf Ron Eglashs wissenschaftliche Forschungen zu indigenen afrikanischen Designtypologien im Bereich der Mathematik zurück. In meinen Überlegungen zur Designsprache der Ausstellung habe ich so ein wiederkehrendes – fraktales – Muster identifiziert, das in verschiedenen kulturellen Aspekten der reichen Wissenssysteme Afrikas zu finden ist.⁴

Fraktale finden sich normalerweise in der Natur, genauer gesagt in Objekten wie Schneeflocken oder Muscheln, wo ein Muster immer gleich aussieht, egal ob man es vergrößert oder verkleinert, weil es sich in jedem Massstab wiederholt. Im eurozentrischen Denken wurde der Begriff 1975 von dem Mathematiker Benoît Mandelbrot geprägt. Fraktale Muster weisen jedoch einzigartige Geometrien auf, die sich vor allem in detailreichen Kunstformen finden, die vom Oba des alten Königreichs Benin in Auftrag gegeben wurden. Sie reichen von dekorativen Motiven auf Messingplatten bis hin zur komplexen strategischen Anordnung der Verteidigungsgräben von Benin, die sich über beeindruckende 16'000 Kilometer erstreckten.⁵

Bei der Erforschung der Benin-Mythologie wählte das Kuratorinnenteam das alte Edo-Sprichwort Agbon r'obion,⁶ das übersetzt «Die Welt ist ein Dreieck» bedeutet. Dieses Sprichwort, das in der Numerologie des Dreiecks⁷ gründet, gab den Anstoss zu einer Untersuchung des Zusammenspiels zwischen fraktalen Geometrien und Dreiecken, das das existenzielle Konzept der Unendlichkeit in der afrikanischen Symbolik widerspiegelt [Abb. 1].

Dieser Gedanke führte zur Erforschung der Lenticulartechnik, die Bilder auf der Grundlage extrudierter Dreiecke zeigt: Diese geben dem Publikum die physische Kontrolle über eine optische Täuschung, die nur aus der Perspektive des Einzelnen wahrgenommen werden kann [Abb. 2].

Die Ausstellung entdecken

Beim Betreten der Ausstellung taucht das Publikum in eine Reihe von optischen Täuschungen ein, die Fotografien zu vier Themen zeigen: die Kunstproduktion in Benin City, die traumatische Plünderung Benins im Jahr 1897, das Festival FESTAC aus dem Jahr 1977, das Schwarze und Afrikanische Kultur feierte, und die Rezeption von Kunst im globalen Norden.

Da ich mich von der traditionellen Edo-Architektur leiten liess⁸ – wie beispielsweise Demas Nwocos innovativer Adaption eines zentralen Innenhofs –, sind diese vier Cluster so angeordnet, dass ein intimer Innenhof entsteht, in dem die Benin-Artefakte betrachtet werden können. Das Korallenrot des Innenraums versinnbildlicht das hohe Ansehen der Monarchie und ihre wichtige Rolle bei Zeremonien.⁹

Die Ausstellung verortet die Objekte in der Kunstgeschichte Benins und betrachtet sie aus der Perspektive der Edo-Gesellschaft. Anordnungen der Benin-Artefakte zeigen deren ursprüngliche Verwendung: auf Ahnenschreinen, als Schmuck oder als Ornament an den Säulen des königlichen Palastes.

Während sich die Besucher*innen an den Aussenwänden entlang bewegen, werden sie mit Objektbiografien konfrontiert. Diese geben Aufschluss über die Provenienzen der Objekte und vermitteln einen Einblick in die Ausstellungsgeschichte von Schweizer Museen im 20. Jahrhundert. Die dem Innenhof abgewandten Seiten sind in jadeblauen Farbtönen bemalt und symbolisieren Gottheiten wie Olokun, den Gott des Wassers und des Wohlstands, der mit den berühmten Flusshandelsorten des Königreichs assoziiert wird [Abb. 3].¹⁰

Das Vermächtnis des FESTAC

Ein Teil der Ausstellung ist dem FESTAC¹¹ gewidmet, einem panafrikanischen Kunst- und Kulturfestival, das schon früh durch die Forderung nach der Rückgabe einer aus dem Königreich Benin gestohlenen «Elfenbeinmaske der Königinmutter Idia» aus dem 16. Jahrhundert von sich reden machte.¹² Die Maske aus Benin wurde schliesslich zum Emblem des Festivals und zum Symbol für die Forderungen, die es im Namen postkolonialer Befreiungsbewegungen erhob.

Im Kontext der modernen Architektur Nigerias stellt das Vermächtnis von FESTAC einen entscheidenden Moment der Aufwertung von Kunst und Kultur dar; das Festival förderte panafrikanische Ideale und feierte heimische künstlerische Ausdrucksformen, die während der Kolonialzeit ausgegrenzt worden waren.

Vor dem nigerianischen Bürgerkrieg gewann das Architekturbüro meines verstorbenen Grossvaters Frank Mbanefo den Bundeswettbewerb für den Bau einer Spielstätte des FESTAC. Sein Entwurf für das Eastern Nigeria's Center of Arts and Performance hinterliess ein architektonisches Vermächtnis, das mich daran erinnert, kulturelles Erbe bewusst in seinem rechtmässigen Kontext zu würdigen und zu bewahren [Abb. 4].

Im Dialog mit Benin ist mehr als eine Ausstellung über Kunst, Kolonialismus und Restitution; es ist auch eine persönliche Reise, die stark von meinem frühen Kontakt mit panafrikanischen Befreiungsbewegungen geprägt ist und grundlegende Themen widerspiegelt, die mein kontinuierliches Engagement für räumliche Bildung und kulturelle Gerechtigkeit bestimmen.

1 In der Reihenfolge der aufgeführten Disziplinen: Michaela Oberhofer, Esther Tisa Francini, Josephine Ebiuwa Abbe und Solange Mbanefo.

2 Vgl. Sogbesan 2022, S. 10–22.
3 Welton 1965.
4 Eglash 1999, S. 12.

5 Connah 1967, S. 593–609.

6 Odiase 1987.

7 Welton 1965.

8 Godwin/Hopwood 2007.

9 Onuwaje 2018, S. 42.

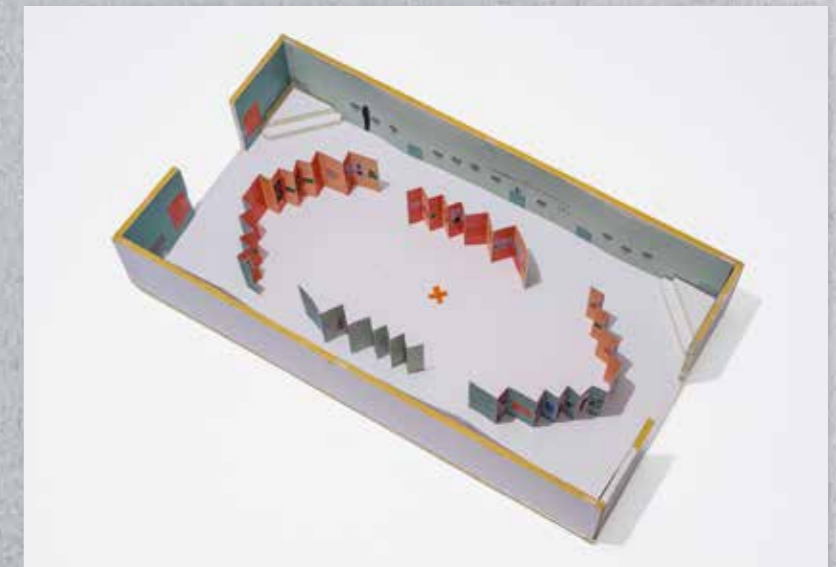
10 Ebd., S. 13.

11 Falola/Genova 2009.

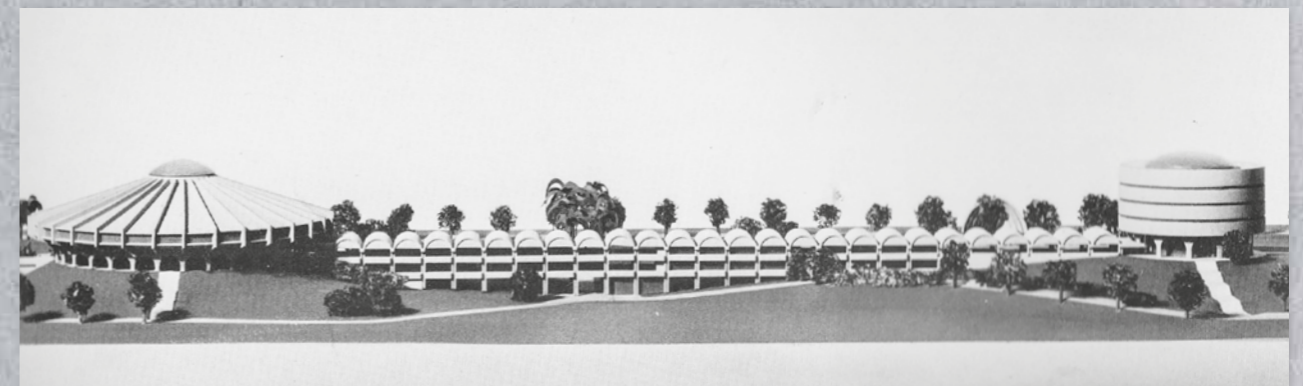
12 Ebd., S. 36.



[Abb. 2] Linsenrastermodell der Autorin



[Abb. 3] Modell der Autorin



[Abb. 4] Originalentwurf und Modell für das FESTAC '75 Arts Center



[Abb. 1] Interview mit Josephine Ebiuwa Abbe

Zürich, 8. November 2023

Energie aus der Quelle

Kunst und Performance aus Benin gemeinsam kuratieren



[Abb. 2] Krönung von Oba Ewuare II. Die beiden Hohepriester Osa und Osuan halten seine Hände

Benin City, 20. Oktober 2016

Im Dialog mit Benin. Kunst, Kolonialismus und Restitution ist die erste Ausstellung im Museum Rietberg, die das Ergebnis eines transkulturellen kuratorischen Prozesses ist. Die Ko-Kuratorinnen aus Nigeria und der Schweiz – allesamt Frauen – haben die Texte und das Ausstellungsdesign gemeinsam entwickelt. Jede brachte ihre eigenen Erfahrungen und Kenntnisse aus verschiedenen Disziplinen wie Architektur, Kunstethnologie, Provenienzforschung und Theaterwissenschaft in den Prozess ein.¹ Josephine Ebiuwa Abbe [JEA] und Michaela Oberhofer [MO] sprechen über Mehrstimmigkeit als kuratorischen Ansatz und über die Bedeutung von Performance für die Kunst Benins [Abb. 1].

MO In einem gemeinsamen Workshop in Benin City haben wir über die lange Geschichte des Königreichs Benin, das Trauma von 1897, die anschließende Kunstproduktion und den Kunstmarkt gesprochen. Aber dein Beitrag war anders und neu. Er handelte von der wichtigen Rolle, die Performance in der Kunst Benins spielt. Es war ein sehr bewegender Moment für mich, als du ein Lied über den Oba von Benin gesungen hast und alle Anwesenden mit einstimmten.

IEA Dieser ganzheitliche Charakter der Kunst Afrikas ist einmalig. Sie dokumentiert nicht nur Geschichte, sondern ist auch kreativer Ausdruck bei verschiedenen Zeremonien. Die meisten Feste dienen dem Gedenken an ein Ereignis im Leben der Menschen. Das Fest wird zu einer Veranstaltung, bei der verschiedene Formen aus dem Bereich der bildenden und darstellenden Kunst zusammenkommen und Performances wie Lieder, Tänze und Schauspiel gezeigt werden, die ein allumfassendes Theatererlebnis ergeben. Masken zum Beispiel sind von ihrer ästhetischen Form her Plastiken, also bildende Kunst, aber in der Livedarbietung spielen sie eine besondere Rolle, da sie zu einem Teil des Maskentänzers werden und die Aufmerksamkeit auf andere Elemente wie beispielsweise das Kostüm lenken.

MO Wenn ich ein Objekt wie den kleinen Anhänger des Oba und seiner Gefährten betrachte, kann ich es unter ästhetischen Gesichtspunkten analysieren. Ich kann Überlegungen anstellen zu den königlichen Gilden, die solche Stücke herstellten, und zu Elfenbein als exklusivem Material für den Oba und den Palast (Abb. 3). Aber was passiert, wenn du diesen Anhänger betrachtest? Welche Erinnerungen und Gefühle weckt er bei dir?

IEA Du hast den Anhänger gerade aus der Perspektive eines Künstlers oder einer Kunsthistorikerin beschrieben. Aber wenn ich als Indigene und als darstellende Künstlerin ihn betrachte, sehe ich eine Aufführung, eine Körperhaltung in Bewegung, die eine Performance bedeutet und eine Handlung darstellt. Ich sehe die Hohepriester Osa und Osuan, die bei einer Zeremonie die Hände des Oba halten. Ich fühle mich an die Krönung erinnert, das grösste Ereignis, das man sich in Benin vorstellen kann (Abb. 2). Da ich das Glück hatte, die Krönung des derzeitigen Oba mitzuerleben, habe ich die Szene auf dem Anhänger live als Teil einer Performance gesehen. Wenn ich den Anhänger betrachte, erinnere ich mich an die Loblieder und den Ekasa-Tanz für den neuen Oba.² Der Anhänger weckt Erinnerungen, an Beerdigungsriten und Krönungszeremonien, und an die Erzählungen, die diesen Ereignissen und Abläufen,

Tänzen und Liedern und so weiter innewohnen. Es handelt sich also nicht nur um einen Anhänger, den man trägt, sondern um ein Erinnerungsstück an bedeutsame Ereignisse.

MO In unserer Benin-Ausstellung versuchen wir, diese verschiedenen Perspektiven einzubeziehen. Erzähl uns ein wenig mehr darüber, wie du den Aspekt der Performance in die Ausstellung einbringen willst.

IEA Eine Idee ist eine Liveperformance und eine spezielle, von mir, einem Trommler und einer Sängerin entwickelte Choreografie im Ausstellungsraum. Die Performance wird gefilmt und das Video wird in der Ausstellung zu sehen sein. Während unseres Workshops gefiel den Teilnehmenden in Benin City die Idee, die Aufführung zum Bestandteil der Ausstellung zu machen. Aber dies ist nur ein Aspekt, um die Ästhetik der Ausstellung zu bereichern.

MO Ein weiterer Aspekt, der in dem Workshop thematisiert wurde, war die Bedeutung von Sprache, von Begriffen und Konzepten aus dem Edo. Das war ebenfalls ein entscheidender Moment, der den kuratorischen Prozess veränderte. Er führte zu der Entscheidung, die Ausstellungstexte für die Benin-Objekte von Benin-Expert*innen schreiben zu lassen.

IEA Ja, es geht darum, die Benin-Perspektive mit ihrer eigenen Schreib- und Ausdrucksweise zu integrieren. Drei Benin-Wissenschaftler*innen, die mit der Ästhetik der Kunst aus Benin und den Kontexten ihrer Verwendung und ihres Ausdrucks vertraut sind, wurden gebeten, die Texte für die Benin-Objekte in der Ausstellung zu schreiben.³ Da die Texte aus der indigenen Bevölkerung stammen, sind sie aus einer sachkundigen und erfahrungsbasierten Perspektive geschrieben und nicht das Produkt eines Interviews mit einem fremden Besucher. Das Wissen liegt bei den Menschen, und die Geschichten beruhen auf dem, was in der Kultur gelehrt wird, noch bevor einige von ihnen an der Universität Kunst studieren.

MO Die afrikanische beziehungsweise Benin-zentrierte Perspektive auf die Objekte und ihre spirituelle, zeremonielle und performative Dimension ermöglichen einen neuen Zugang zur Kunst Benins. Aber die Zusammenarbeit über Grenzen und Disziplinen hinweg war auch eine Herausforderung. Wie hast du das erlebt?

IEA Ich habe keinerlei Erfahrung mit der Organisation von Kunstausstellungen. Es war also eine ziemliche Herausforderung für mich, die verschiedenen Perspektiven zu verstehen und zusammenzubringen, um die schöne Ausstellung zu entwickeln, die wir heute haben, vor allem für ein Schweizer Publikum, das mit Kunst aus Afrika oder Benin nicht vertraut ist.

Königliche Gilde der Elfenbeinschnitzer Igbesawan
Nigeria, Königreich Benin
16./17. Jh.

Elfenbein
9,2 × 9,5 × 3,2 cm

Museum Rietberg, Zürich
Inv.-Nr. RAF 606
Geschenk 1991



- 16./17. Jh.: Königliche Gilde der Elfenbeinschnitzer Igbesawan [...]
- spätestens 1965: Nigerianischer Kunsthändler, Ausstellung *Verschenkt die Schweiz Geld*, Globus, Zürich
- 1965: Ankauf Elizabeth Zink-Niehus, Zürich
- 1991: Museum Rietberg, Zürich

MO Inwiefern ist eine inklusivere kuratorische Praxis wichtig für das Planen von Ausstellungen und für das Verständnis der Kunstgeschichte Benins?

IEA Sich mit dem Thema Dekolonisierung auseinanderzusetzen, bedeutet, die Menschen ihre eigene Geschichte «wie sie ist» erzählen und schreiben zu lassen. Der Prozess dieser Ausstellung hat eine kollaborative und partizipative Dimension, die ziemlich einzigartig ist und die die Teilnahme an Workshops, Performances und jede Menge Fachwissen einschliesst. Vor allem aber schöpft die Ausstellung viel Energie aus der Quelle der Objekte, um deren Geschichte auf konkretere, dauerhaftere und liebenswertere Weise zu erzählen.

¹ Josephine Ebiuwa Abbe ist Professorin für Theaterwissenschaften und Performance an der Universität Benin; Solange Mbanefo ist Architektin und Aktivistin in der Schweiz. Michaela Oberhofer ist Kunstethnologin und Kuratorin für Afrika und Ozeanien; Esther Tisa Francini ist Provenienzhistorikerin und Archivarbeiterin (beide im Museum Rietberg).

² Ekasa ist eine rituelle Tanzform, die bei Krönungen und der Beerdigung der Königinmutter aufgeführt wird. Zu Performances in Benin, vgl. Abbe 2014; Abbe und Borgatti 2019.

³ Kokunre Agbontaen-Eghafona, Professorin für Kulturanthropologie an der Universität Benin; Godfrey Ekhatator-Obogie, Historiker an der Universität Benin, und Patrick Oronsaye, Künstler, Kunsthistoriker und Berater aus Benin City.



[Abb. 1] Enibokun Uzébu-Imarhiagbe, Alice Hertzog und Michaela Oberhofer mit Ursula Regehr bei einem Forschungsbesuch der Ausstellung *Memory: Momente des Erinnerns und Vergessens* im MKB



[Abb. 2] Die nigerianische Delegation zu Besuch in der Benin-Sammlung im Depot des MKB (von links nach rechts): Anna Schmid, Chijioke McHardy Ani, Charles Uwensuyi-Edosomwan, Samson Ogiamien, Abba Isa Tijani, Patrick Ornsaye und Kokunre Agbontaen-Eghafona

Basel, 31. August 2021

Basel, 31. Januar 2023

Vor aller Augen: Benin, Nigeria

Dialog und Multiperspektivität

2024 hat das Museum der Kulturen Basel (MKB) die Reihe *Vor aller Augen* initiiert, die Projekte zur Provenienz und zur Zukunft von Sammlungen präsentiert. Sie nimmt den Werdegang der Sammlungen des MKB in den Blick und entwickelt in Zusammenarbeit mit Mitgliedern der betroffenen Gemeinschaften und Wissenschaftler*innen neue Ansätze, um zu untersuchen, wie Dinge Bedeutung erhalten. 2025 stehen 21 Werke aus Benin, die sich im MKB befinden, im Mittelpunkt der Projektreihe. *Vor aller Augen* präsentiert die Ergebnisse der kollaborativen Provenienzforschung der Benin Initiative Schweiz (BIS), denen zufolge 13 Artefakte dieser Sammlung 1897 geraubt wurden, zwei wahrscheinlich geraubt wurden, fünf wahrscheinlich nicht geraubt wurden und eines nicht geraubt wurde.¹ In Vorbereitung auf die Veranstaltung sprechen die Ko-Kuratorinnen Zainabu Jallo [ZJ] und Ursula Regehr [UR] über die damit einhergehenden Herausforderungen und darüber, wie das Projekt zu einer Plattform für produktiven Austausch werden könnte.

zi Im Mittelpunkt unserer Diskussionen zur dritten Folge dieser neuen Reihe steht die Plünderung von Benin. Wir wollen aber kein starres Bild des Königreichs Benin als monolithische oder undynamische Kultur zeichnen, sondern die Entwicklungen des Königreichs und seine Reaktionen auf globale politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Fragen vermitteln. Die Verbindungen zwischen Institutionen, in denen sich Artefakte des Königshofes von Benin befinden (und folglich auch des Volkes der Edo), lassen neue Formen des Kontakts entstehen; sie fördern dauerhafte Beziehungen und Austauschformate, die über die verstörenden historischen Umstände hinausgehen.

ur Wir betrachten die BIS als eine dieser verbindlichen Beziehungen. Als Professor Kokunre Agbontaen-Eghafona uns im MKB besuchte, sagte sie: «Wir schreiben gemeinsam Geschichte.»² Die Werke aus dem Königreich Benin erzählen viele Geschichten von Verbindungen, Beziehungen und miteinander verflochtenen Ereignissen. Gegenwärtig inspirieren sie kreative Prozesse sowohl in Nigeria als auch weltweit.

«Gerechter Zorn über altes Unrecht»³

zi Ja, es gibt zahlreiche Perspektiven jenseits derer des Hofes. Im Bundesstaat Edo sind die sogenannten Benin-Bronzen ein Katalysator für eine neue kulturelle Infrastruktur, wie das Museum für westafrikanische Kunst (MOWAA) in Benin City zeigt. Im Mittelpunkt steht die Transformation von Benin City in ein lebendiges Zentrum für künstlerisches Schaffen. Der Gouverneur des Bundesstaates Edo, Godwin Obaseki, hat die Entstehung moderner Kunst auf dem Museumsgelände gefördert, um nicht nur die alte Messingtradition zu bewahren, sondern auch der jüngeren Generation Perspektiven zu bieten. Dahinter steht die Idee, künstlerisches und kulturelles Wachstum zu fördern. Eine dieser Initiativen ist der nigerianische Pavillon auf der Biennale von Venedig 2024. Im Jahr 2025 wird die Ausstellung unter dem Titel *Nigeria Imaginary* in erweiterter Form im MOWAA zu sehen sein. Weiter gibt es die künstlerischen Interventionen von Victor Ehikhamenor, Osaze Amadasun und anderen, die die Resilienz Benins und die bleibenden Folgen der Ereignisse von 1897 betonen. Denkwürdige Beispiele für frühere kulturelle Werke zur Geschichte Benins

sind die Theaterstücke von Ola Rotimi, *Ovonramwen Nogbaisi* (1971) und *The Trials of Oba Ovonramwen* (1998), auf die wir in unserem Projekt Bezug nehmen wollen.

«Diese Stücke sind wir.»⁴

ur Trotz der Plünderung von 1897 gibt es eine dauerhafte Verbindung zwischen den Artefakten und ihren ursprünglichen Eigentümer*innen. Als Chief Charles Uwensuyi-Edosomwan die Sammlung im MKB besuchte, sagte er: «Diese Stücke sind wir.» Das zeigt, dass die Werke für die Edo mehr als Museumsobjekte sind; sie sind Ausdruck spiritueller Beziehungen, integraler Bestandteil von Selbstverständnis und Geschichte. Sie sind lebendig und besitzen Handlungsfähigkeit.

zi Genau! Es handelt sich um wichtige, unveräusserliche und unantastbare kulturelle Artefakte, die Einblicke in die Geschichte und die Traditionen des Königreiches Benin geben. Sie sind keine blossen Überreste einer untergegangenen Kultur, sondern gehören zu lebendigen und blühenden Kulturen mit rückverfolgbarer Herkunft. Daher fordern die Nachfahr*innen, die um die Bedeutung der Artefakte ihrer Vorfahren wissen und sie respektieren, seit 128 Jahren ihr kulturelles und rechtmäßiges Erbe zurück.⁵

FESTAC '77, das zweite Weltfestival für Schwarze und Afrikanische Kunst und Kultur, war ein aussergewöhnliches panafrikanisches Fest. Eines der emblematischsten Symbole des Festivals war eine Maske zu Ehren von Königin Idia, der Mutter des Oba Esigie von Benin (reg. 1504–1550). Die Organisator*innen hofften auf eine Rückführung der Maske, die ihrer Ansicht nach ein entscheidendes Moment der Feierlichkeiten gewesen wäre. Zum Bedauern aller weigerte sich jedoch das British Museum, wo sich die Maske befindet, diese herauszugeben. Diese unerwartete Wende löste einen öffentlichen Aufschrei in der Schwarzen Welt aus, einen «gerechten Zorn über altes Unrecht.» Die Empörung war umso grösser, als die Artefakte nach wie vor eine schmerzliche Erinnerung an die Brutalität der Kolonialherrschaft sind.

ur Im Mittelpunkt unserer Zusammenarbeit steht die Frage, wie wir uns anders mit Menschen und Dingen auseinandersetzen können,

ohne koloniale und extraktivistische Logiken fortzuschreiben. Die BIS hat einen Dialog begonnen, um neue Beziehungen zwischen europäischen Museen und nigerianischen Akteur*innen aufzubauen [Abb. 1]. Die Museen verändern ihre Praxis und ihre Vorstellungen von Eigentum. Heute verstehen sie sich eher als Treuhänder denn als Besitzer von Sammlungen und sehen Hersteller*innen und Gemeinschaften als ursprüngliche Eigentümer und Wissensquellen.⁶ Dieser Wandel stellt Museen und ihre Mitarbeiter*innen in vielerlei Hinsicht vor Herausforderungen.

«Wir können nicht über die Zukunft sprechen, ohne auf die Vergangenheit zu schauen.»⁷

zi Wissenschaftler*innen und Kritiker*innen haben Fragen zur Fortdauer des Kolonialismus in der musealen Provenienzforschung und in Restitutionsprojekten gestellt. So reproduzieren beispielsweise die Vergabe von Projekten und die Arbeitsteilung eine imperialistische Weltordnung. Hans Peter Hahn fragt sich, ob die Untersuchung der Provenienz von Erwerbungen aus der Kolonialzeit nicht ungewollt koloniale Verhältnisse reproduziere.⁸ Es lohnt sich, diese Kritik ernst zu nehmen. Die Untersuchung von Provenienzen führt zu einem neuen räumlichen Forschungsmuster, das in gewisser Weise koloniale Dynamiken der Vergangenheit widerspiegelt.

Ethnografische Museen haben sich als prominente Plattformen erwiesen, wo sich strukturelle Aggression und Ungerechtigkeit als Folge des Kolonialismus überdeutlich manifestieren und anerkannt werden. Die Artefakte aus Benin bilden nur einen Bruchteil dieser Fälle in der globalen Geschichte. Museen sollten intellektuelles Wachstum und interkulturelle Interaktion auf der Grundlage von Fairness und Transparenz fördern. So fordert Dan Hicks: «Es ist an der Zeit, Museen als Orte des Gewissens zu denken.»⁹

ur In der Tat müssen wir die Verflechtungen zwischen Museen und Kolonialität und deren Auswirkungen auf die Museumspraxis untersuchen. Die Provenienzforschung der BIS konzentriert sich nicht nur auf Sammler*innen,

westliche Institutionen und Archive; von entscheidender Bedeutung sind Dialoge und Kooperationen mit nigerianischen Akteur*innen [Abb. 2]. Die Stimmen derjenigen, die die Werke geschaffen haben und denen sie gehören, sind unerlässlich, um zu verstehen, was sie den Menschen bedeuten. Der Aufbau von wechselseitigen Beziehungen und Vertrauen, das Teilen von Wissen, der Austausch von Fähigkeiten und die gemeinsame Entscheidungsfindung sind der Schlüssel zur Multiperspektivität.

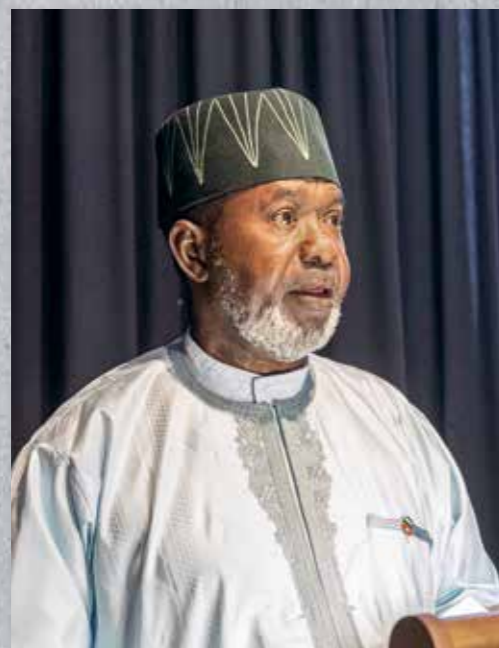
1 Hertzog und Uzébu-Imarhiagbe 2023, S. 42–52.
2 Workshop am MKB, Swiss Benin Forum, 31.1.2023.
3 Soyinka 2014, S. 189.
4 Charles Uwensuyi-Edosomwan, Chief Obasuyi of Benin, im Workshop am MKB, Swiss Benin Forum, 31.1.2023.
5 Vgl. Bodenstern 2022, S. 226.
6 Vgl. <https://re-entanglements.net>.
7 Patrick Oronsaye im Workshop am MKB, Swiss Benin Forum, 31.1.2023.
8 Hahn 2023.
9 Hicks 2020a.



Corine Mauch



Fabienne Baraga



Seine Exzellenz Baba M. Madugu



Prof. Abba Tijani

Swiss Benin Forum, Zürich, 2. Februar 2023

Corine Mauch
Stadtpräsidentin von Zürich

«Das Projekt ist in vielerlei Hinsicht einzigartig. Es bringt nicht nur erstmals acht Schweizer Museen in einem nationalen Netzwerk zusammen, sondern ist auch das erste Projekt, das von Anfang an in enger Zusammenarbeit mit Partner*innen in Nigeria entwickelt wurde. Aber das Projekt ist noch aus einem weiteren Grund bedeutsam: Es beleuchtet ein Kapitel der Schweizer Geschichte, das unter Fachleuten durchaus bekannt ist, jedoch nur langsam in den öffentlichen Diskurs durchsickert. Ich spreche dabei von den vielfältigen historischen Verstrickungen Zürichs und der Schweiz in den Kolonialismus.»

Seine Exzellenz Baba M. Madugu
ehemaliger Botschafter Nigerias in der Schweiz, Bern

«Es ist wichtig zu erwähnen, dass das letztendliche Ziel darin besteht, diese Artefakte ihren rechtmässigen Eigentümern zurückzugeben. Wir wissen allerdings, dass dies ein Prozess ist, und zwar ein sehr langer. Die gute Nachricht ist, dass die Reise bereits begonnen hat. Es sind keine Hinweise bekannt, dass die Schweiz bei der Erbeutung dieser Kunst irgendeine Rolle gespielt hätte, aber sie hat diesen Prozess aus freien Stücken eingeleitet. Daher müssen wir der Benin Initiative Schweiz und dem Bundesamt für Kultur unseren Dank aussprechen, weil sie eine Brücke schlagen, die nicht nur unsere beiden Länder verbindet, sondern auch unsere Völker und Kontinente.»

Fabienne Baraga
Leiterin der Fachstelle Internationaler Kulturgütertransfer, Schweizerisches Bundesamt für Kultur, Bern

«Die Einbeziehung der Herkunftsgemeinschaften auf allen Ebenen der Provenienzforschung, das Teilen des erlangten Wissens und die gemeinsame Umsetzung fairer und gerechter Lösungen sind von höchster Wichtigkeit und Dringlichkeit. Acht Schweizer Museen waren in der Lage, ihre Kenntnisse und Mittel im Bereich der Provenienzforschung zu bündeln. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit zeigt, wie wertvoll ein solches gemeinsames Projekt für die Erforschung von Sammlungen und deren Herkunft sein kann. Darüber hinaus zeigt das Projekt, wie unverzichtbar der Prozess des Austauschs und der Kooperation mit den betroffenen Herkunftsgemeinschaften ist.»

Prof. Abba Tijani
Generaldirektor der National Commission for Museums and Monuments, Abuja

«Nigeria ist bereit, diese Objekte jederzeit zurückzunehmen. Wir haben die Mittel, wir haben die Fähigkeiten. Und zum jetzigen Zeitpunkt ist die Erweiterung des bestehenden National Museum in Benin City bereits im Etat eingeplant, um zusätzliche Depots und Ausstellungssäle zu schaffen. Wir planen ausserdem den Bau des Benin Royal Museum, das ebenfalls viele der restituierten Sammlungen beherbergen wird.»

Seine Königliche Hoheit Prinz Aghatise Erediauwa
Königlicher Palast, Benin City

«In vielen Museen werden religiöse Werke hinter Glas gezeigt. Und mit einer kleinen Beschriftung versucht man, den Gegenstand zu beschreiben. Die Beschreibung ist häufig ohne jedes Verständnis, ohne jede Emotionalität für die jeweiligen Objekte. Daher werde ich selbst oft äusserst emotional, wenn ich über unsere Objekte spreche. Wir alle sind tief ergriffen, wenn wir über diese Gegenstände sprechen.»

Dr. Annette Bhagwati
Direktorin, Museum Rietberg, Zürich

«Solange diese Objekte existieren, werden ihnen neue Geschichten und neues Wissen eingeschrieben, und letztere werden zu einem Teil von ihnen. Ich hoffe und wünsche mir zutiefst, dass sie Anstoss zu neuen Geschichten geben. Geschichten des Erinnerns und des Heilens, Geschichten von Dingen, die wir gemeinsam erforscht und geteilt haben. Geschichten von Freundschaft und Kooperation, die Nigeria, Benin und die Schweiz miteinander verbinden und sie künftig noch enger zusammenbringen.»

Dr. Carine Ayélé Durand
Direktorin, Musée d'ethnographie de Genève

«Wenn Museen sich nicht mehr als Eigentümer kulturellen Erbes, sondern als dessen Hüter und Wächter begreifen, erkennen sie, dass es andere – traditionelle – Eigentümer*innen gibt. Und in so einem Moment haben wir realisiert, dass wir als Museumsfachleute eine Verantwortung tragen. Es gibt immer noch einen Platz für diese Objekte bei ihren traditionellen Besitzern – diese Beziehung hat nie aufgehört.»

Charles Uwensuyi-Edosomwan Ph. D.
Senior Advocate of Nigeria (SAN)
Chief Obasuyi of Benin, Benin City

«Es ist ein lobenswerter Schritt des Schweizer Volkes, das sich guten Gewissens mittels seiner Museen an Diskussionen über Rückführungen beteiligt. Ich persönlich begrüsse diese Schritte, die im Einklang mit aktuellen globalen Überlegungen zur Raubkunst stehen. In diesem Sinne danke ich der Schweizer Bevölkerung und allen an der Initiative Beteiligten für die Einladung zu diesen wegweisenden Veranstaltungen.»

Dr. Anna Schmid
Direktorin, Museum der Kulturen, Basel

«Diese Sammlungen sind sicherlich ein Teil der Vergangenheit und der Geschichte unserer Museen. Natürlich versuchen wir, dem Publikum verständlich zu machen, was hinter den Objekten steckt, in welchem Kontext sie stehen. Aber Museen sind Orte der Abstraktion, und wahrscheinlich werden wir es nie schaffen, den emotionalen Aspekt und die Rolle zu vermitteln, die sie in der Realität gespielt haben. Eine Aufgabe für die Zukunft bestünde meines Erachtens darin, auch die emotionale Seite zu berücksichtigen; das haben wir in der letzten Woche erlebt.»



Seine Königliche Hoheit Prinz Aghatise Erediauwa



Charles Uwensuyi-Edosomwan
Chief Obsasuyi of Benin, Ph.D



Dr. Anna Schmid



Dr. Annette Bhagwati



Dr. Carine Ayélé Durand

Swiss Benin Forum, Zürich, 2. Februar 2023

BIBLIOGRAFIE

- Abbe, Josephine E.: *Performance and Choreographic Aesthetics in Ugie-Oro Ritual Dance of the Benin People of Nigeria*. Dissertation, University of Ibadan, Nigeria, 2014.
- Abbe, Josephine E. und Jean Borgatti: «Ekasa: History, Image, Music and Dance», in: *Umwawaen: Journal of Edo and Benin Studies*, 4, 2019, S. 1–21.
- Adi, Hakim und Marika Sherwood (Hg.): *Pan-African History: Political Figures from Africa and the Diaspora Since 1787*, London: Routledge, 2003.
- Agbontaen-Eghafona, Kokunre: «Hintergrundgeschichte zur Restitution von Benin-Kunstwerken», in: Barbara Plankensteiner (Hg.), *Benin. Geraubte Geschichte*, (Ausst. Kat. MARKK Museum am Rothenbaum), Hamburg: MARKK Museum am Rothenbaum, 2022, S. 210–221.
- Basu, Paul: «Object Diasporas, Resourcing Communities. Sierra Leonean Collections in the Global Museumscape», in: *Museum Anthropology* 34, Nr. 1, 2011, S. 28–42.
- Bedorf, Franziska: *Traces of History: Connecting the Kingdom of Benin with the Rautenstrauch-Joest Museum in Cologne*, Köln: Rautenstrauch-Joest Museum, 2021.
- Ben-Amos, Paula: «Introduction. History and Art in Benin», in: Paula Ben-Amos und Arnold Rubin (Hg.): *The Art of Power – The Power of Art: Studies in Benin Iconography*, (Ausst. Kat. Museum of Cultural History Gallery Haines Hall, UCLA), Los Angeles: Museum of Cultural History, 1983, S. 13–16.
- Ben-Amos, Paula: *The Art of Benin*, London: British Museum Press, 1995.
- Ben-Amos Girshick, Paula: «Die Symbolik der Ahnenaltäre von Benin», in: Plankensteiner 2007, S. 151–159.
- Blackmun, Barbara Winston: *The Iconography of Carved Altar Tunks from Benin, Nigeria. (Volumes I–III) (Ivory, African Art)*, Dissertation, University of California, Los Angeles, ProQuest (8411846), 1984.
- Bodenstein, Felicity: «Africa. Trade, Traffic and Collections», *Journal for Art Market Studies*, 4, Nr. 1, 2020.
- Bodenstein, Felicity: «Kunsthändler als Grosswildjäger. 1897–1900», in: Merten Lagatz, Bénédicte Savoy und Philippa Sissis (Hg.), *Beute. Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin: Matthes & Seitz, 2021, S. 116–119.
- Bodenstein, Felicity: «Getting the Benin Bronzes Back to Nigeria. The Art Market and the Formation of National Collections and Concepts of Heritage in Benin City and Lagos», in: Felicity Bodenstein, Damiana Ofoju und Eva-Maria Troelenberg (Hg.), *Contested Holdings. Museum Collections in Political, Epistemic and Artistic Processes of Return*, New York: Berghahn, 2022, S. 220–241.
- Bradbury, Robert Elwyn: *Benin Studies*, hg. von Peter Mortin-Williams, London, New York, Ibadan: Oxford University Press, 1973.
- Christie, Manson & Woods Ltd. 1978. «Important Tribal Art.» Los 267. London: Christie, Manson & Woods Ltd. Auktionskatalog (13.6.1978).
- Connah, Graham: «New Light on the Benin City Walls», in: *Journal of the Historical Society of Nigeria*, 3, Nr. 4, Juni 1967, S. 593–609.
- Dejung, Christoph: «Jenseits der Exzentrik. Aussereuropäische Geschichte in der Schweiz. Einleitung zum Themenschwerpunkt», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 64, Nr. 2, 2014, S. 195–209.
- DMB – Deutscher Museumsbund (Hg.): *Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, Berlin: Deutscher Museumsbund, 2021 (digitale Publikation).
- Docherty, Paddy: *Blood and Bronze. The British Empire and the Sack of Benin*, London: Hurst Publishers, 2021.
- Egharevba, Jacob: *A Short History of Benin*, Lagos: C.M.S. Bookshop, 1936.
- Eglash, Ron: *African Fractals. Modern Computing and Indigenous Design*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1999.
- Eisenhofer, Stefan: «Olukun's Messengers. The Portuguese and the Kingdom of Benin», in: Plankensteiner 2007, S. 55–64.
- Eyo, Ekpo: *Two Thousand Years of Nigerian Art*, Abuja: Federal Department of Antiquities, 1977.
- Falola, Toyin und Ann Genova: «World Black and African Festival of Arts and Culture», in: *Historical Dictionary of Nigeria*, Lanham, MD: Scarecrow Press, 2009.
- Forman, Werner, Philipp Dark und Bedřich Forman (Hg.): *Benin Art*, London: Paul Hamlyn, 1960.
- Förster, Larissa, Iris Edenheiser, Sarah Fründt und Heike Hartmann (Hg.): *Provenienz-*
- forschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte*, München: Museum Fünf Kontinente, 2018 (digitale Publikation).
- Geiser, Werner (Hg.): *Ereignis, Mythos, Deutung. 1444–1994. St. Jakob an der Birs*, Basel: Druck + Verlag Klingental, 1994.
- Godwin, John und Gillian Hopwood: *The Architecture of Demas Nwoko*, Lagos: Farafina, 2007.
- Gunsch, Kathryn Wysocki: *Benin Plaques: A 16th Century Imperial Monument*, Abingdon, UK: Routledge, 2018.
- Haberma, Rebekka: «Benin Bronzen im Kaiserreich – oder warum koloniale Objekte so viel Ärger machen», in: *Historische Anthropologie*, 25, 2017, S. 327–352.
- Hahn, Hans Peter: «Verteile und herrsche», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.4.2023.
- Harding, Leonhard: *Das Königreich Benin: Geschichte, Kultur, Wirtschaft*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2010.
- Hertzog, Alice und Enibokun Uzébu-Imarhiagbe: *Collaborative Provenance Research in Swiss Public Collections from the Kingdom of Benin*, hg. von Michaela Oberhofer und Esther Tisa Francini, Zürich, 2023 (digitale Publikation der Benin Initiative Schweiz).
- Hicks, Dan: «Will Europe's Museums Rise to the Challenge of Decolonisation?», in: *The Guardian*, 7.3.2020a.
- Hicks, Dan: *The Brutish Museums: the Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London: Pluto Press 2020b.
- Hicks, Dan: *The University of Oxford's Benin 1897 Collections. An Interim Report*, Oxford: Pitt Rivers Museum, November 2021 (digitale Publikation).
- Hicks, Dan: «The Risks That Lurk in Europe's 'Scramble for Decolonization'», in: *Hyperallergic*, 6.7.2022 (digitale Publikation).
- Hoffmann, Beatrix: «Unikat oder Dublette? Zum Bedeutungswandel musealisierter Sammlungsgegenstände aus dem Bestand des einstigen Museums für Völkerkunde Berlin», in: Elisabeth Tietmeyer, Claudia Hirschberger, Karoline Noack und Jane Redlin, *Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*, Münster: Waxmann, 2010, S. 99–108.
- Igbafe, Philip Aigbona: «Benin in the Pre-Colonial Era», in: *Tarikh*, 5, 1974, S. 1–16.
- Igbafe, Philip Aigbona: «Slavery and Emancipation in Benin, 1897–1945», in: *Journal of African History*, 16, Nr. 3, 1975, S. 409–429.
- Igbafe, Philip Aigbona: «Die Geschichte des Königreichs Benin: Ein Überblick», in: Plankensteiner 2007, S. 41–54.
- Johnston, Harry H.: *A History of the Colonization of Africa by Alien Races*, Cambridge: At the University Press, 1899.
- Kaehr, Roland: «Une dynastie de collectionneurs sur plus d'un siècle: les Speyer», in: *Bibliothèques et Musées de la Ville de Neuchâtel*, 2001, S. 197–203.
- Karpinski, Peter: «A Benin Bronze Horseman at the Merseyside County Museum», in: *African Arts*, 17, Nr. 2, 1984, S. 54–62, 88–89.
- Krucker, Hans: *Führer durch die st. gallische Sammlung für Völkerkunde*, St. Gallen: Tschudy, 1944.
- Lagatz, Merten, Bénédicte Savoy und Philippa Sissis (Hg.): *Beute. Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin: Matthes & Seitz, 2021.
- Law, Robin: «Human Sacrifice in Pre-Colonial West Africa», in: *African Affairs*, 84, Nr. 334, 1985, S. 53–87.
- Layiwola, Peju (Hg.): *Benin 1897. com: Art and the Restitution Question; An Art Exhibition of Installations and Sculptures*, Ibadan: Wy Art Editions, 2010.
- Lerch, Hansruedi: «René Gardin», 2005, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011814/2005-05-12/> (zuletzt aufgerufen: 5.3.2024).
- Leuzinger, Elsy: *Afrika Kunst der N-völker*, Baden-Baden: Holle Verlag, 1959.
- Lidchi, Henrietta: «Foreword» in: *Provenance #2: The Benin Collections at the National Museum of World Cultures*, hg. von Fanny Wonu Veys, Rotterdam: Nationaal Museum van Wereldculturen, 2021.
- Lundén, Staffan: *Displaying Loot. The Benin Objects and the British Museum*, Göteborg: GOTARC Series B. Gothenburg Archaeological Theses 69, 2016 (digitale Publikation).
- Luschan, Felix von: *Die Altertümer von Benin*, Berlin: Georg Reimer, 1919.
- Malefakis, Alexis: «Das Schicksal der Sammlung Han Coray und das Völkerkundemuseum der Universität Zürich», in: Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer und Esther Tisa Francini (Hg.), *Dada Afrika: Dialog mit dem Fremden*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2016, S. 124–127.
- Müller, Daniela: *Benin Initiative Switzerland. Dialogue, Context and Mediation*, hg. von Michaela Oberhofer und Esther Tisa Francini, Zürich, 2024 (digitale Publikation), im Erscheinen.
- Nevadomsky, Joseph: «The Benin Bronze Horseman as the Ata of Idah», in: *African Arts*, 19, Nr. 4, 1986, S. 40–47.
- Nevadomsky, Joseph und Agbonifo Osemwari: «Benin-Kunst im 20. Jahrhundert», in: Plankensteiner 2007, S. 255–261.
- Oberhofer, Michaela und Esther Tisa Francini: «Han Coray zwischen Dada und Afrika. Ein Leben für die Kunst», in: Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer und Esther Tisa Francini (Hg.), *Dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2016, S. 114–123.
- Odiase, J. O. U.: *Itan-Edo: Bini Proverbs and Their Meanings in English*, Benin City: Nationwide Publications Bureau, 1987.
- Ogbebor, Enotie: «Die zeitgenössische Kunstszene in Benin City», in: Barbara Plankensteiner (Hg.), *Benin. Geraubte Geschichte*, (Ausst. Kat. MARKK Museum am Rothenbaum), Hamburg: MARKK Museum am Rothenbaum, 2022, S. 244–254.
- Onuwaje, Oriiz U. (Hg.): *The Benin Monarchy. An Anthology of Benin History*, Abuja: Wells-Crimson Limited, 2018.
- Oronsaye, Patrick: «The Consequences of the Benin Invasion of 1897», in: *Digital Benin*, <https://digitalbenin.org/oral-history?interview=1> (zuletzt aufgerufen: 31.1.24).
- Phillips, Barnaby: *Loot. Britain and the Benin Bronzes*, London: Oneworld, 2021.
- Pitts, Johny: *Afropean*, London: Allen Lane (an imprint of Penguin Books), 2019.
- Plankensteiner, Barbara (Hg.): *Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria*, (Ausst. Kat. Museum für Völkerkunde Wien – Kunsthistorisches Museum), Gent: Snoeck, 2007.
- Plankensteiner, Barbara: «Die Kunst und Geschichte des Königreichs Benin», in: Barbara Plankensteiner (Hg.): *Benin. Geraubte Geschichte*, (Ausst. Kat. MARKK Museum am Rothenbaum), Hamburg: MARKK Museum am Rothenbaum, 2022, S. 17–62.
- Purtschert, Patricia und Harald Fischer-Tiné (Hg.): *Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2015.
- Read, Charles Hercules und O.M. Dalton: *Antiquities from the City of Benin and from Other Parts of West Africa in the British Museum*, London: British Museum, 1899.
- Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus: *Kunstsammlung Rudolf Mosse*, Berlin, Nr. 2075, 1934 (digitalisierte Publikation: <https://doi.org/10.11588/digit.5360>, zuletzt aufgerufen: 8.5.2024).
- Ryder, Alan Frederick Charles: *Benin and the Europeans, 1485–1897*, London: Longmans, 1969.
- Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, Paris: Ministère de la Culture, 2018, http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf (zuletzt aufgerufen: 4.4.2024).
- Schlothauer, Andreas: «Gefunden: St. Galler Benin-Platte ehemals Dresden», in: *Kunst & Kontext*, 2, 2012, S. 44–47.
- Schroeder-Gudehus, Brigitte: «Les grandes puissances devant l'Exposition universelle de 1889», in: *Le Mouvement social*, 149, 1989, S. 15.
- Schultz, Martin: «Arthur Speyer: Drei Generationen Sammler und Händler», in: *Kunst & Kontext*, 2, Nr. 12, 2016, S. 5–8.
- Seibert, Gerhard: «São Tomé and Príncipe. The First Plantation Economy in the Tropics», in: Robin Law, Suzanne Schwarz und Silke Strickrodt (Hg.), *Commercial Agriculture, the Slave Trade and Slavery in Atlantic Africa*, Woodbridge, UK: James Currey, 2013, S. 54–78.
- Skowronek Tobias B., Christopher R. DeCorse, Rolf Denk et al.: «German Brass for Benin Bronzes: Geochemical Analysis Insights into the Early Atlantic Trade», in: *PLoS ONE*, 18, Nr. 4, e0283415, 2023.
- Sogbesan, Oluwatoyin Zainab: «Museums in the Era of Decolonisation. The Nigerian Perspective», in: *Museologica Brunensia*, 11, Nr. 1, 2022, S. 10–22.
- Soyinka, Wole: *You Must Set Forth at Dawn: Memoirs*, Ibadan: Bookcraft, 2014.
- Steffan, Roland: «Sammlung für Völkerkunde St. Gallen», in: *museum*, Braunschweig: Westermann, 1989.
- Verband der Museen Schweiz (VMS-AMS) (Hg.): *Provenienzforschung im Museum II. Sammlungen aus kolonialen Kontexten. Grundlagen und Einführung in die Praxis*, Zürich: Verband der Museen Schweiz, 2022 (digitale Publikation).

- Webster, W.D.: «Catalogue, No. 19», in: *Illustrated Catalogue of Ethnological Specimens: European and Eastern Arms and Armour. Prehistoric and Other Curiosities*, Bd. 3, Nr. 18–23, 1899.
- Welton, Michael Robert: *Belief and Ritual in Edo Traditional Religion*, Vancouver: University of British Columbia, 1965.
- Zian, Yasmina und Marie-Sophie de Clippele (Hg.): *Rapport sur l'avenir des collection extra-européennes conservées en fédération Wallonie-Bruxelles*, Brüssel: Académie royale de Belgique, 2021 (digitale Publikation).

ONLINE-QUELLEN

- «Africa Art Archive», Online-Archiv des Museum Rietberg Zürich und der Universität Zürich, www.africa-art-archive.ch (zuletzt aufgerufen: 28.3.2024).
- «Benin Bronzes», The British Museum, <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/benin-bronzes> (zuletzt aufgerufen: 4.4.2024).
- «[Re:]Entanglements», Arts & Humanities Research Council, <https://re-entanglements.net> (zuletzt aufgerufen: 2.2.2024).

Digital Benin

- Digital Benin vereint Objekte, historische Fotografien und umfangreiches Dokumentationsmaterial aus Sammlungen in aller Welt, um einen seit langem geforderten Überblick über die Ende des 19. Jahrhunderts geraubten königlichen Artefakte aus dem Königreich Benin zu geben. Die historischen Benin-Objekte sind Ausdruck der Kunst, Kultur und Geschichte Benins und wurden ursprünglich als königliche Repräsentationskunst, zur Darstellung historischer Ereignisse, zur Vermittlung, Verehrung und zur Durchführung von Ritualen verwendet. Derzeit verzeichnet die Website 70 Objekte aus sieben BIS-Museen.

<https://digitalbenin.org/> (zuletzt aufgerufen: 18.5.2024).

AUTOR*INNEN

Josephine Ebiuwa Abbe

ist Professorin im Fachbereich Theaterwissenschaften der University of Benin in Nigeria. Sie hat in Performance Studies (Afrikanischer Tanz) promoviert und ist Tänzerin, Sängerin und Choreografin mit theoretischen Kenntnissen und praktischen Erfahrungen in afrikanischen Tanzstudien und Performance.

Samuel B. Bachmann

promoviert derzeit am Zentrum für Afrikastudien der Universität Basel zum Thema «Die Entstehung wissenschaftlicher Afrikasammlungen in Schweizer Völkerkundemuseen ab 1890. Wissen und Unwissenheit über das Museum als koloniales Archiv». Seit 2017 ist er Kurator der Afrika-Sammlungen des Bernischen Historischen Museums.

Julien Glauser

ist Sozialanthropologe, Museologe, Stadtplaner und Kurator am Musée d'ethnographie de Neuchâtel, wo er die Sammlungen Subsahara-Afrika und Ostasien betreut. Daneben ist er als unabhängiger Forscher und Berater tätig und verfügt über vielfältige Kompetenzen in den Bereichen Sozialwissenschaften, Museologie und «Skate Urbanism».

Maylawi Herbas

ist seit 2023 Provenienzforscherin im Museum Schloss Burgdorf und promoviert derzeit an der Universität Basel zum Thema «Die Person hinter der Mumie: Interdisziplinäre Provenienzforschung, biomedizinische Aspekte und Mumiengeschichten in Schweizer Museen und Sammlungen».

Alice Hertzog

ist Sozialanthropologin und Provenienzforscherin am Völkerkundemuseum der Universität Zürich. Sie war Forscherin und Ko-Autorin des ersten BIS-Berichts (2022) sowie Ko-Kuratorin der Ausstellung *Benin verpflichtet. Wie mit geraubten Königsschätzen umgehen?* (2024) im Völkerkundemuseum. Ihr Studium absolvierte sie an der Cambridge University, der École normale supérieure, der Sciences Po und der ETH Zürich.

Zainabu Jallo

ist Postdoktorandin und Dozentin für Anthropologie an den Universitäten Basel und Bern. Ihre Forschungsinteressen umfassen Kriminalanthropologie unter besonderer Berücksichtigung von materieller Kultur, Museumsanthropologie und afro-atlantischen Diasporagemeinden.

Yann Laville

ist Anthropologe, Leiter der Ausstellungsabteilung des Musée d'ethnographie de Neuchâtel und Dozent für Musikethnologie am Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel, wo er in Zusammenarbeit mit der Haute école de musique de Genève den Masterstudiengang für Musikethnologie ins Leben gerufen hat.

Alexis Malefakis

hat an der Universität Konstanz in Sozialanthropologie promoviert. Er ist Kurator für die Afrika-Sammlungen am Völkerkundemuseum der Universität Zürich und unterrichtet im Fachbereich Ethnologie. Zusammen mit Alice Hertzog kuratierte er die Ausstellung *Benin verpflichtet. Wie mit geraubten Königsschätzen umgehen?* (2024).

Solange Mbanefo

hat einen MSc in Architektur der Accademia di Architettura di Mendrisio und ein Postgraduiertendiplom in Building Information Management des Dublin Institute of Design. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Basel und der ETH Zürich und Mitbegründerin von Matri-Archi(tecture), einer interdisziplinären Vereinigung zur Förderung der räumlichen Bildung in Afrika. Sie ist Gast-Ko-Kuratorin und Designerin der Benin-Ausstellung im Museum Rietberg (2024).

Floriane Morin

ist Kunsthistorikerin und Kuratorin am Musée d'ethnographie de Genève, wo sie für die Afrika-Sammlungen zuständig ist. Sie ist Spezialistin für Provenienzforschung und Kuratorin der temporären Ausstellung *Erinnern! Genf in der kolonialen Welt* des MEG (2.5.2024–5.1.2025).

Daniela Müller

ist Historikerin und Provenienzforscherin am Museum der Kulturen in Basel, wo sie derzeit die ägyptischen Sammlungen erforscht. Zuvor hat sie für die BIS Provenienz- und Geschichtsforschung am Museum Rietberg in Zürich betrieben und ist Autorin des zweiten BIS-Berichts (2024).

Michaela Oberhofer

ist seit 2014 Kuratorin für Afrika und Ozeanien sowie stellvertretende Leiterin des Kuratoriums am Museum Rietberg. Als Ko-Leiterin ist sie für die Benin Initiative Schweiz (2021–2024) und das Archiv Himmelheber (2019–2025) zuständig. In ihrer kuratorischen und wissenschaftlichen Praxis sind ihr der Austausch und Dialog mit Partner*innen aus Afrika und der Diaspora besonders wichtig.

Samson Ogiemien

ist Dozent am Institut für Geschichte und strategische Studien der Alex Ekwueme Federal University Ndufu-Alike in Nigeria und derzeit Gastwissenschaftler am Historischen Institut der Universität Bern, wo er an den Initiativen zur Rückgabe der Benin-Artefakte in der Schweiz arbeitet. Er promovierte am Institut für Geschichte und Internationale Studien der University of Uyo. 2021 erforschte er die Benin-Artefakte im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln.

Patrick Oronsaye

ist Kunsthistoriker und Experte für das kulturelle Erbe von Benin. Er ist Mitglied der königlichen Familie und Urenkel von Oba Ovonramwen. In der Vergangenheit arbeitete er für die Nationale Kommission für Museen und Denkmale in Benin City und gehörte dem kuratorischen Team des Museums an. Derzeit leitet er ein Waisenhaus, das von seiner Mutter Prinzessin Catherine Aiyemekpen Oronsaye gegründet wurde.

Ursula Regehr

ist Sozialanthropologin und seit 2021 Kuratorin der Afrika-Sammlungen am Museum der Kulturen Basel. Sie interessiert sich für die vielfältigen Formen des In-der-Welt-Seins, Storytelling und Kunst. 2023 kuratierte sie *Alles lebt – mehr als menschliche Welten*.

Anja Soldat

ist seit 2022 Kuratorin für Ethnologie am Kulturmuseum St. Gallen und schreibt an einer Doktorarbeit zum Thema «Macht, Reichtum und Schönheit – Auf den Spuren eines Museumsobjekts in der Schweiz und der Côte d'Ivoire». Hierfür hat sie mehrere Forschungsaufenthalte in der Côte d'Ivoire verbracht.

Esther Tisa Francini

ist Historikerin und verantwortlich für die Bereiche Archiv und Provenienzforschung am Museum Rietberg. Sie befasst sich mit Kunstmarkt-, Sammlungs- und Museumsgeschichte und Fragen der Raubkunst. Sie ist Ko-Leiterin der Benin Initiative Schweiz und Ko-Kuratorin der Ausstellung *Im Dialog mit Benin. Kunst, Kolonialismus und Restitution*.

Lucky Igohosa Ugbudian

ist Dozent am Institut für Geschichte und strategische Studien der Alex Ekwueme Federal University Ndufu-Alike in Nigeria und derzeit Gastwissenschaftler am Historischen Institut der Universität Bern, wo er an den Initiativen zur Rückgabe der Benin-Artefakte in der Schweiz arbeitet. Er promovierte am Institut für Geschichte und Internationale Studien der University of Uyo. 2021 erforschte er die Benin-Artefakte im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln.

Enibokun Uzébu-Imarhiagbe

ist Historikerin an der Universität Benin in Nigeria. Sie beschäftigt sich mit Rechtsgeschichte und der Rolle der Frau im nigerianischen Recht. Im Rahmen der BIS arbeitete sie zu Provenienzforschung, Oral History und Geschichtsschreibung in Nigeria und organisierte an der Universität Benin im März 2022 den Workshop zu Forschung und Dialog über die Benin-Sammlungen in Schweizer Museen.

BILDRECHTE UND -NACHWEISE

S. 1/3 oben/18 rechts mittig/26 oben und unten: Foto: Alice Hertzog
S. 2: © The Trustees of the British Museum, London, Archiv, AF-A179-17, Foto: Rear Admiral H. S. Measham
S. 4: © VMZ, Foto: Kathrin Leuenberger
S. 5: Karte: Sandra Doeller
S. 5/20 links unten und rechts © MRZ, Foto: Matthias Willi
S. 10: Pitt Rivers Museum, University of Oxford, 1998.208.15.11
S. 11: Kunsthaus Zürich, Bibliothek, N0005_168_197_18A, Foto: Walter Dräyer
S. 12: ProLitteris/2024
S. 13: © MRZ, Filmstill: Adeoluwa Owu
S. 14/19/20 oben links 39/51/52 oben/108 © MKB, Omar Lemke, 2022
S. 17/35/38 unten/79/80 oben/81 mittig/103 mittig/107: MRZ, Foto: Rainer Wolfsberger
S. 18: Foto: unbekannt, unten rechts: Filmstill: Adeoluwa Owu, rechts mittig s. Alice Hertzog
S. 21: Foto: unbekannt
S. 26 mittig: © MRZ, Filmstill: Melanie Gärtner
S. 29 oben/67–69/88/91 oben: © MEG, Foto: Jonathan Watts
S. 29 unten rechts: MRZ, Archiv, S. 0002–0005
S. 30: Karte gezeichnet von Sandra Doeller (Inhalt Alice Hertzog und Daniela Müller)
S. 32: © MRZ, Foto: Masus Meier
S. 38 oben/71/72: © MEN: Alain Germond
S. 40: © VMZ, Foto: Owu Adeoluwa Emmanuel
S. 43 oben: The Trustees of the British Museum, London, Archiv, Af,A79.13, Foto: Reginald Granville; unten: © VMZ, Raffael Thielmann
S. 44/47: Filmstills Tillo Spreng
S. 47 unten rechts/112/116: Filmstills: Walter Fuchs
S. 52, Abb. 2: National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Eliot Elisofon Photographic Archives: cabinet card EEPa 1993-014, Foto: Cyril Punch
S. 53: Collection records, MKB; Photographic Archive Museum der Kulturen Basel, X 255 und X 3936
S. 55/56: © BHM, Foto: Christine Moor
S. 57: © BHM, Ethnografisches Sammlungsarchiv, A.001.009.004; Abb. 4: Världskulturmuseerna Stockholm, 1907.44.0380; Abb. 5: Collection Wereldmuseum Coll.nr. RV-1310-5

S. 59/60 oben/61, Abb. 3: © KMSG, Foto: Michael Elser
S. 60, Abb. 4: The Trustees of the British Museum, London, Archiv, Af,B110.1.a-b
S. 61: Abb. 5/6: © KMSG, Foto: Anja Soldat
S. 63/64: © VMZ, Foto: Kathrin Leuenberger
S. 65, Abb. 4: Kunsthau Zürich, Bibliothek, P0151_60, Foto: Walter Dräyer
S. 65, Abb. 5: VMZ, Archiv Han Coray S/1/004/06, Foto: G. R. Farley-Photography, Utica
S. 73: Wienbibliothek im Rathaus, D-76617/1912
S. 75/76/77: © MSB, Foto: Mauricio Pinheiro
S. 76: Foto: unbekannt
S. 80: The Trustees of the British Museum, London, Archiv, Af,A154.1
S. 81: Genthe, Leipzig (unten), Privatbesitz Familie Heinrich
S. 84/87 oben: Prune Simon-Vermot/MEN, 2024
S. 87 mittig und unten: Osaze Amadasun/MEN, 2024
S. 91 unten: © MEG, Foto: Samson Ogiemien, 2023
S. 93: © BHM, Foto: Christine Moor
S. 95: © BHM, Foto: Marina Berazategui
S. 89/99 oben: © VMZ, Foto: Alice Hertzog
S. 99: © VMZ, Klaus Powroznik
S. 103 oben: Foto: Solange Mbanefo; unten: Courtesy of the Frank Mbanefo and Associates Architecture (FMAA) Foundation, Enugu, Nigeria
S. 104 oben: Foto: Masus Meier
S. 104 unten/120: Foto: Omoregie Osakpolor

IMPRESSUM

Herausgegeben von:
Esther Tisa Francini, Alice Hertzog, Alexis Malefakis, Michaela Oberhofer

Mit Beiträgen von:
Samuel B. Bachmann, Josephine Ebiuwa Abbe, Julien Glauser, Maylawi Herbas, Alice Hertzog, Lucky Igohosa Ugbudian, Zainabu Jallo, Yann Laville, Alexis Malefakis, Solange Mbanefo, Floriane Morin, Michaela Oberhofer, Samson Ogiemien, Patrick Oronsaye, Ursula Regehr, Anja Soldat, Esther Tisa Francini, Enibokun Uzébu-Imarhiagbe

Publikationskoordination:
Mark Welzel

Übersetzungen ins Deutsche:
Claudia Kotte, Frank Süßdorf

Lektorat:
Claudia Kotte, Frank Süßdorf, Carolin Farbmacher

Korrektur:
Claudia Kotte, Frank Süßdorf

Gestaltung:
Bureau Sandra Doeller (Sandra Doeller, Merle Petsch, Benedikt Munzert), Frankfurt a. M.

Lithografie, Druck und Bindung:
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Thüringen

© 2024 Museum Rietberg, Völkerkundemuseum der Universität Zürich und Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich

© für die Texte:
die Autorinnen und Autoren
© für die Bilder:
siehe Bildrechte und -nachweise

In einigen Fällen konnten die Urheber- und Abdruckrechte trotz umfangreicher Recherche nicht ermittelt werden. Berechtigte Ansprüche werden bei entsprechendem Nachweis im Rahmen der üblichen Honorarvereinbarungen abgegolten.

Museum Rietberg
Gablerstrasse 15
8002 Zürich
Schweiz
www.rietberg.ch

Universität Zürich
Völkerkundemuseum
Pelikanstrasse 40
8001 Zürich
Schweiz
www.musethno.uzh.ch

Verlag Scheidegger & Spiess
Niederdorfstrasse 54
8001 Zürich
Schweiz
www.scheidegger-spiess.ch

Der Verlag Scheidegger & Spiess wird vom Bundesamt für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2021–2024 unterstützt.

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil dieses Werks darf in irgendeiner Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

ISBN 978-3-03942-197-8

Englische Ausgabe:
ISBN 978-3-03942-198-5



Foto von Omoregie Osakpolor des National Museum Benin City, 2024

Die Debatte um die Geschichte und Restitution des Kulturerbes aus dem Königtum Benin (Nigeria) ist hochaktuell und beschäftigt Museen, Politik und Öffentlichkeit.

Im Zentrum der Benin Initiative Schweiz (2021–2024) steht der Umgang mit den Objekten aus Benin in acht öffentlichen Museen der Schweiz. Die Initiative ist das erste schweizweite Projekt, das die Provenienzen von Objekten, die in der Kolonialzeit gewaltvoll angeeignet wurden, institutionenübergreifend erforscht. Die Zusammenarbeit der Museen mit Vertreterinnen und Vertretern aus Nigeria sowie der Diaspora ermöglicht eine neue Form der Wissensproduktion. Dabei gerät nicht nur das Kulturerbe in Bewegung, sondern auch das Museum.

Diese gemeinschaftliche Publikation befasst sich nicht nur mit der historischen und aktuellen Bedeutung der Werke, sondern zeigt auch den Dialog mit nigerianischen Partnerinnen und Partnern. Sowohl die Methoden der kollaborativen Forschung als auch die Zukunft der Werke werden reflektiert. Objektbiografien und Beispiele aus der Vermittlungs- und Ausstellungspraxis geben einen Einblick in die Verflechtungs- und Kunstgeschichten, in den internationalen Kunsthandel und in die postkoloniale Erinnerungsarbeit zwischen Afrika und Europa.

Dieser vielstimmige Sammelband bietet Gelegenheit, über Werke und Werte, Beziehungen und Geschichtsbilder zu reflektieren.



BIS
Benin
Initiative
Schweiz

Museum der Kulturen Basel
Bernisches Historisches Museum
Museum Schloss Burgdorf
Musée d'ethnographie de Genève
Musée d'ethnographie de Neuchâtel
Kulturmuseum St. Gallen
Museum Rietberg, Zürich
Völkerkundemuseum der Universität Zürich

Printed in Germany
ISBN 978-3-03942-197-8



9 783039 421978