Zeitschrift: Die Sammlung / Schweizerisches Nationalmuseum = Les collections / Musée national suisse = Le collezioni / Museo nazionale svizzero

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: - (2023)

Artikel: Dokumentation kolonialer Kontexte der Schweiz : ein Kommentar zu Wissenslücken in der Objektdatenbank

Autor: Hug, Céline

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1050110

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Dokumentation kolonialer Kontexte der Schweiz. Ein Kommentar zu Wissenslücken in der Objektdatenbank

Die Objekte, die sich in den Sammlungsbeständen des Schweizerischen Nationalmuseums befinden, werden in der Objektdatenbank elektronisch erfasst. Nebst den Informationen zu Materialität, Herkunft und technischen Angaben ist das Objekt mit einem Beschrieb vermerkt, der die inhaltlichen Grundrisse festhält. Der Objektbeschrieb bildet einen wichtigen Teil der Sammlungs- und Dokumentationsgeschichte ab und ist Zeuge der Verschriftlichung materiellen Kulturerbes. Zudem ist er Zeugnis von Rezeptionsprozessen kunsthistorischer und erinnerungskultureller Zugänge zu den Objekten und sprachlichen Konjunkturen innerhalb des Museums. Begrifflichkeiten, die zum Beschreiben verwendet wurden, sowie die sprachlichen Verweise auf die jeweiligen (Wiedererkennungs-)Merkmale der Objekte, halten gefestigte Text-Bild-Traditionen fest. Objektinventare, die aus eurozentrischen Blick-, Wissens- und Sprachregimen entstanden sind, reproduzieren rassistische, diskriminierende und koloniale Sprache und Ikonografien. Deshalb werden diese heute zunehmend kritisch beleuchtet.

Objektbeschriebe, Objektinschriften und Ikonografien mit kolonialem, rassistischen und diskriminierendem Inhalt zeugen oft von Wahrnehmungen des «Fremden», «Anderen» und «Exotischen» oder bilden koloniale Ideologien und Machtsysteme ab.[1] Die ikonografische Variation, die in Gebrauch rassistischer Sprache in Objektinventaren festgehalten wurde und sich unter spezifischen Begriffen in der Datenbank subsummiert, ist breit gefächert. Dieser Sachverhalt kann damit erklärt werden, dass Verschriftlichungen des «Exotischen» Informationen, Wissen, Erfahrungen und Perspektiven der jeweiligen Zeit vermitteln. Diese Perspektiven auf die Objekte waren in manchen Fällen (unbewusst) durch rassentheoretische Ideologien und Othering[2] geprägt.[3] Die Tendenz, dass zu den betroffenen Objekten in vielen Fällen nur wenig zu ihrem problematischen Kontext bekannt ist, bekräftigt die Annahme, dass diese Perspektiven nur wenig hinterfragt und Teil einer westlichen Bild-Text-Tradition waren. In der Dokumentationspraxis scheint bisher kaum relevant gewesen zu sein, die Geschichte dieser Objekte als Teile kolonialer Bildtraditionen oder kolonialer Verstrickungen zu erfassen. Dieser Aufarbeitung nimmt sich das SNM nun vermehrt an. Entlang zweier Fallbeispiele aus dem Sammlungsbestand wird Einblick in diese Arbeit gegeben.

Die Deckelterrine (Abb. 1) aus glasierter Keramik wurde um 1800 hergestellt und stammt aus dem Kanton Bern. Sie ist unter der Bezeichnung «Deckelterrine [...] mit plastischen Auflagen und als Schwarzer gebildeter Deckelknauf» inventarisiert. Bezeichnend in Bezug auf die Reproduktion kolonialer und rassistischer Bild-Text-Traditionen ist einerseits die Ausgestaltung der Figur und andererseits das verwendete Vokabular, um diese zu beschreiben. Die plastische Auflage kann als Zeugin einer westlichen Bildtradition, die auf rassen- und evolutionstheoretische Ideologien zurückgreift, gelesen werden. Seit der Aufklärung werden Unterschiede zwischen den Menschen verstärkt nicht mehr nur allein auf die göttliche Schöpfung zurückgeführt, sondern der Mensch als Teil der Natur begriffen. Aus den Beobachtungen in der Tierwelt wird dem Menschen als Folge natürlicher und biologischer Evolution die Fähigkeit zum Bilden von Kultur und damit Vernunft zugeschrieben. Während der erweiterten europäischen Expansion setzen sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts Konzepte durch, welche Menschen gemäss ihrer Fähigkeit zum Ausbilden dieser Eigenschaften kategorisieren.[4] Diese Distinktion flocht sich in ein Bildrepertoire ein, das den dargestellten Personen Attribute wie Nacktheit

1 Begriffe wie «Schwarze», «Farbige», «Dunkelhäutige» oder gar das N-Wort markieren die Differenz zwischen dem als *weiss* normierten Wahrnehmungsraum und dem «Anderen». Olivette Otele schreibt: [dass] «die Verwendung dieser Begriffe auf die Entscheidung zurückzuführen ist, Menschen anhand ihrer Hautfarbe statt anhand ihres Geburtsortes zu klassifizieren.» Dieser Rassifizierungsprozess etabliert sich während der Kolonialzeit und lastet auf heutigen Verwendungen von Sprache. OLIVETTE OTELE, *Afrikanische Europäer, Eine unerzählte Geschichte,* Berlin 2022, S. 98–99.

2 Kulturen, Gesellschaften oder Gruppen grenzen sich nach aussen und innen voneinander ab. Dabei setzen die jeweiligen Gruppen im Bezugsnetz von Körper, Religion und Kultur für sie geltende Norm. Dieser Konstruktionsprozess des «Selbst» und des «Anderen» führt zu Vorstellungen darüber, welchen Menschen Privilegien und Macht zu- respektive abgesprochen werden. SUSAN ARNDT, *Rassismus begreifen, Vom Trümmerhaufen der Geschichte zu neuen Wegen,* Verlag C. H. Beck, München 2021, S. 15–22.

3 KLAUS VON BEYME, *Die Faszination des Exotischen, Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst,* Wilhelm Fink Verlag, München 2008, S. 8.

4 Bereits frühen Konzepten ist gemein, Menschen entlang von äusseren Merkmalen zu kategorisieren. Vorstellungen zu diesen Merkmalen verschmelzen mit Diskursen zu Klima und Umwelt, der Lehre von den vier Körpersäften und liefern die Grundlage für die Zuweisung spezifischer Wesensarten von Menschen, nach denen viele nichteuropäische Gesellschaften als geistig und kulturell minderwertig abgestuft werden. ASHKIRA DARMAN/BERNHARD C. SCHÄR, *Zürcher «Mohren»-Fantasien, Eine Bau- und Begriffsgeschichtliche Auslegeordnung,* ca. 1400–2022. ETH Zürich, 2023, S. 24, und vgl. ULRICH KATTMANN, *Zukunft braucht Erinnerung,* Das Online-Portal zu den historischen Themen unserer Zeit, 14. September 2004, online: https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/rassismus-biologie-und-rassenlehre/.

oder aus Naturalien bestehende Kleidung zuschrieb. Der Deckelknauf der Terrine aus der Sammlung des SNM ist folglich ein Abbild einer stark stereotypisierenden und essentialisierenden sowie exotisierenden und rassifizierenden Bildtradition. Diese Ikonografien und die damit verbundenen Ideologien standen in einer Interdependenz zu rassistischen Wortschöpfungen und fanden Eingang in die wissenschaftliche und museale Praxis. Dieser Sachverhalt verdeutlicht sich im ersten schriftlichen Eintrag zum Objekt im Sammlungsinventar. Der Objektbeschrieb reproduziert die unter dem «N-Wort» vorgenommene rassistische Kategorisierung.[5] Die Terminologie wurde später beim Übertragen in die Objektdatenbank durch das als «weniger problematisch» empfundene Wort «Schwarzer» ersetzt. Die Problematik dieses Beispiels liegt darin, dass das «N-Wort» und der aktuell verwendete Begriff «Schwarzer» eine Analogie bilden, beide sind rassifizierende Fremdzuschreibungen und verdeutlichen die zugrunde liegende Tendenz, Differenzkategorien zwischen Menschen entlang ihrer äusseren Merkmalen zu bilden und diese sprachlich erfassen zu wollen. In der Aufarbeitung kolonialen Sprachgebrauchs reicht es also nicht, lediglich einzelne Begriffe durch neue zu ersetzen. Sinnvoller wäre es wohl, objektspezifisch darauf einzugehen, welche kolonialen und rassistischen Narrative und Geschichten durch die Abbildungen transportiert werden und wie diese in einen rassismus- und machtkritischen Kontext verortet werden können.

Das zweite Beispiel widmet sich den Asymmetrien in der Beurteilung und Dokumentation von Sammlungsbeständen, die koloniale Verstrickungen der Schweiz und deren visuellen Repräsentationen zeigen. Die

Abb. 1 Deckelterrine mit pflanzlichen Motiven. Der Deckelkauf bildet eine rassifizierte und stereotypisierte Figur mit Hund. Herstellung: wohl Bern (Kanton). Um 1800–1900. 21 cm, engobiert, bemalt. SNM, LM 50469.

5 SUSAN ARNDT, *Kolonialismus, Rassismus und Sprache, Kritische Betrachtung der deutschen Afrikaterminologie*, Bundeszentrale für politische Bildung, 30. Juli 2004, online: https://www.bpb.de/themen/migration-integration/afrikanische-diaspora/59407/kolonialismus-rassismus-und-sprache/.

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 2 Gemälde, Stehender Schwarzer Mann, Herstellung: Maler zugeschrieben L. Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Um 1855. Herkunft: Pernambuco. 35 × 21,5 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70378.

Abb. 3 Gemälde, Stehender Schwarzer Mann beim Herstellen von Strohhüten. Herstellung: Maler zugeschrieben L. Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Um 1855. Herkunft: Pernambuco. 33 × 18 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70377.

Abb. 4 Gemälde, Jüngere Schwarze Frau in weissem Festkleid. Herstellung: Maler zugeschrieben L. Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Datiert nach Poststempel 1855. Herkunft: Pernambuco. 32,6 × 18 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70376.

Abb. 5

Abb. 6

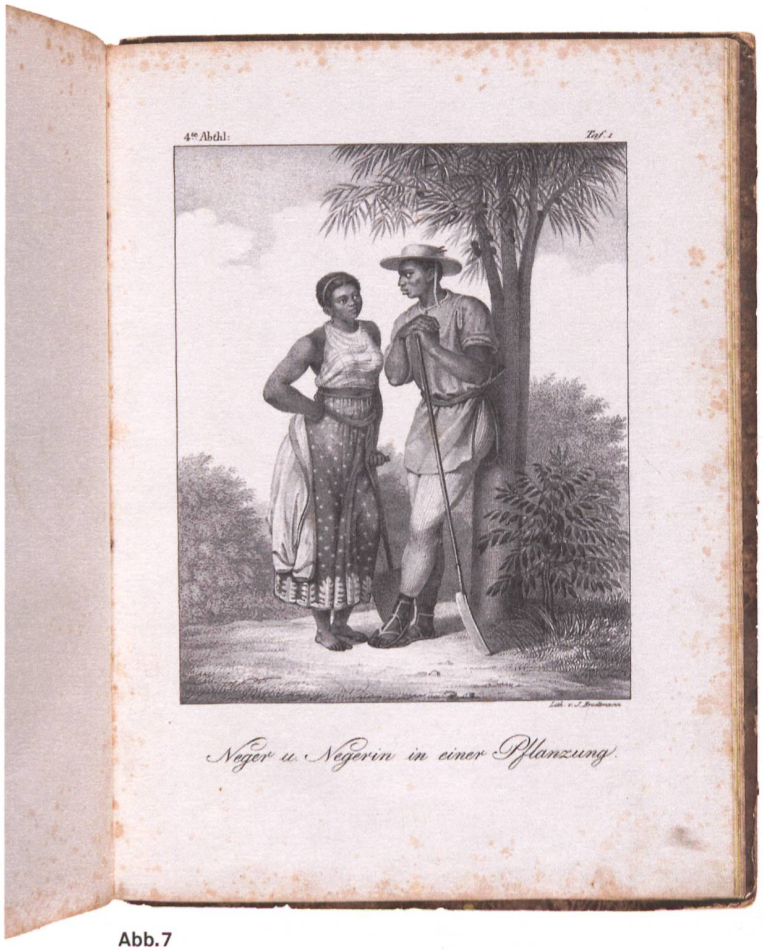

Abb. 7

Abb. 5 Sitzende Schwarze Frau mit Kind auf den Armen. Schlagwort: Frau mit Kind. Herstellung: Maler zugeschrieben L. Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Um 1855. Herkunft: Pernambuco. 24,5 × 20 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70375.

Abb. 6 Gemälde, Jüngere Schwarze Frau mit *weissem* Kind in den Armen. Schlagwort: Frau mit Kind. Herstellung: Maler zugeschrieben L. Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Um 1855. Herkunft: Pernambuco. 33 × 18 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70379.

Abb. 7 Reisebildband, Autor: Moritz Rugendas (1802–1858), Herstellung: Lithograf Joseph Brodtmann (1787–1862), Schaffhausen 1836, 35,4 × 27 × 2,3 cm. SNM, LM 45553.

Porträts Abb. 2–6 werden in der Objektdatenbank als «Folge von fünf Genrebilder mit farbigen Brasilianern» beschrieben.[6] Über die Gemälde ist bekannt, dass der Aufraggeber Rudolf Weydmann wohl den St. Galler Künstler L. Schlappriz (Schlapprizi) in den 1850er- und 1860er-Jahren engagiert hatte, um einerseits ein Herrenporträt von sich selbst anfertigen zu lassen, andererseits, um Menschen, die sich in seinem unmittelbaren Umfeld befanden, zu porträtieren. In den einzelnen Objektbeschrieben wird darauf verwiesen, dass es sich bei den jeweiligen abgebildeten Personen um versklavte Menschen handelt.[7] Wie diese in den Besitz des Auftragsgebers kamen, welche Beziehung und welche Haltung die Familie Weydmann zum Handel mit versklavten Menschen hatte, welche Arbeiten diesen Menschen aufgezwungen wurden, wie diese auf der Plantage lebten und in welchen Beziehungen die porträtierten Personen zur Familie standen, kann aus den Nachweisakten nicht erschlossen werden. Zudem fehlt jegliche Information darüber, in welchem Kontext diese Porträts entstanden. Was war die Motivation des Schweizer Plantagenbesitzers, seine Sklavinnen und Sklaven abbilden zu lassen und inwiefern widerspiegeln sich Romantisierung und Idealisierung in den Inszenierungen der Porträtierten? Und schliesslich: Hatten die dargestellten Menschen die Wahl, sich abbilden zu lassen, und inwiefern konnten sie über die Art und Weise ihrer (Re-)Präsentation entscheiden? Die offenen Fragen liefern für die Interpretation der Gemälde eine unbefriedigende Ausgangslage. Weiter wird diese Situation durch den Umstand erschwert, dass zum Hersteller der Bilder nur wenige Informationen zur Verfügung stehen.[8] Analog zur Motivation des Auftragsgebers ist nicht klar, mit welcher Intention der Künstler die Porträts fertigte.[9]

Unter Einschluss der Faktoren wie der Reproduktion von Stereotypen, Generalisierungen, Hierarchisierungen und Repräsentation können die oben gestellten Fragen zwar nicht abschliessend beantwortet werden, jedoch kann Aufschluss darüber gegeben werden, ob und wie diese Stilmittel in die Malereien einflossen. Auffallend ist, dass den Personen jeweils ein eigenes Gemälde gewidmet wurde. Sie stehen als Individuen im Zentrum und sind keine stilisierten Abbildungen exotischer Fantasien, sondern haben charaktereigene Körperformen, Gesichter und individuelle Kleidung. Beim Thema der Kleidung, in denen sich die Personen präsentieren (mussten), kann vermutet werden, dass es sich hier um eine Form des Kostumbrismus handelt. Beeinflusst vom Willen der Plantagenbesitzerinnen und -besitzer wurden die porträtierten Personen in idealistischen Kostümen abgebildet, die ein wenig realistisches Bild der eigentlichen Verhältnisse auf den Plantagen vermitteln.[10] Parallelen können hier zu den Reisebildern von Moritz Rugendas gezogen werden, der in seinen Genrebildern zur Landschaft Brasiliens und in den verschiedenen Abbildungen der dort lebenden ethnischen Gruppen auf ähnliche Stilelemente zurückgreift. Anders als bei Rugendas stehen die versklavten Frauen und Männer in der vorliegenden Porträtserie losgelöst von ihrer alltäglichen Umgebung (vgl. Abb. 7). Konkret heisst dies, dass die Motive keine Informationen darüber freigeben, in welchem Umfeld die Personen dargestellt wurden. Der Bildhintergrund ist monochrom ausgefüllt und lässt die Menschen im luftleeren Raum stehen. Die Ausnahme bildet das Porträt (vgl. Abb. 3) eines Mannes, der Hüte flicht. Die leere Hauswand hinter ihm gibt dem Bild eine räumliche Dimension, ist aber auf kontextueller Ebene wenig informativ. Auf bildinhaltlicher Ebene kann weder erschlossen werden, welche Arbeiten den Personen aufgezwungen wurden, noch in welcher Beziehung sie zu den Plantagenbesitzerinnen und -besitzern standen. Lediglich Abb. 6 weist darauf hin, dass die Frau in einem engeren Kontakt zu den Mitgliedern der Familie Weydmann oder deren Bekanntenkreis stand. Sie trägt in der dargestellten Szene ein *weisses* Kind auf dem Arm.

In Bezug auf die Präsenz kolonialer Verstrickungen, die durch die Bilder und durch deren Dokumentation in der Objektdatenbank Niederschlag finden, ist an dieser Portraitserie vor allem die Absenz wichtiger Informationen zu den jeweiligen Protagonistinnen und Protagonisten (Hersteller, Auftraggeberschaft, Modelle) und deren Beziehungen zueinander bezeichnend. Dies kann als Abbild davon gedeutet werden, welche Wichtigkeit insbesondere das Wissen zu kolonialen Kontexten, den darin verstrickten Personen und die Dokumentation dieser Sachverhalte zugeschrieben wurde. Diese Wissenslücken gilt es zukünftig zu füllen und festzuhalten.

Céline Hug

6 Der Gebrauch rassistischer Sprache wird jedoch hier nicht herausgearbeitet.

7 Die Bilder stammen aus einem Familiennachlass, aus dessen handschriftlichen Niederschriften erschlossen werden kann, dass die Familie wohl seit Beginn des 19. Jahrhunderts im Besitz von Plantagen in Pernambuco, Brasilien, war. Naheliegend ist also, dass diese versklavten Menschen da beschäftigt wurden.

8 Vgl. CARL BRUN, Schweizerisches Künstler-Lexikon: Dictionnaire des Artistes Suisses Vol. 3 (1913), S. 54.

9 Eingliedern liesse sich Schlapprizi in eine Wanderungsbewegung Schweizer Künstlerinnen und Künstler, die sich im 19. Jahrhundert in Brasilien abzeichnete. Diese wurde wohl durch zwei historische Faktoren forciert: Die Reise- und Forschungsberichte, die um 1800 in Europa an Popularität gewannen, bewegten Schweizer Nachahmerinnen und Nachahmer vermehrt zur Übersiedlung in die Amerikas. Zudem trieben eine Hungerskrise, Möglichkeiten zur wirtschaftlichen Expansion und Unabhängigkeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Emigration. THOMAS FISCHER, *Brasilien*, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 2.10.2006. Online: https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/003393/2006-10-02/.

10 MICHAEL ZEUSKE, Sklavenbilder: Visualisierungen, Texte und Vergleich im atlantischen Raum (19. Jahrhundert, Brasilien, Kuba und USA), zeitenblicke 7 (2008), Nr. 2.