

Zurückgeben und zugleich Behalten?

Alona Dubova

Fotografien rücken vermehrt in den Fokus des Restitutionsdiskurses. Wie werden visuelle anthropologische Wissensprodukte an betroffene Gemeinschaften zurückgegeben oder von diesen bestritten?

Zurückfordern und Zurückgeben

Im März 2019 verklagte Tamara Lanier die Harvard University und das Peabody Museum of Archaeology and Ethnology für die Aushändigung der Nutzungsrechte und der archivierten Daguerreotypen ihrer Vorfahr*innen Renty und Delia. Sie wurden als versklavte Personen gegen ihren Willen vom an der Harvard beschäftigten Wissenschaftler Louis Agassiz fotografisch aufgenommen.¹ Nach mehrjähriger, erfolgloser Kontaktaufnahme zur Leitung der Universität entschied sich Lanier für den Rechtsweg, wobei der kommerzielle Vertrieb, die universitäre, alleinige Kontrolle und die Verwendung dieser Fotografien zu Illustrationszwecken eine entscheidende Rolle spielten.² Die Fotografien sind durch die Universität lizenziert, können nur gegen eine Gebühr genutzt werden, dienen als Illustrationen für Publikationen sowie Konferenzen und sind uneingeschränkt, lediglich mit einer allgemeinen Triggerwarnung versehen, in der digitalen Datenbank öffentlich einsehbar.³

Im März 2021 wurde die Klage von der vorsitzenden Richterin Camille F. Sarrouf mit der Begründung abgewiesen, dass urheberrechtliche Eigentumsrechte trotz problematischer Produktionsumstände nicht an fotografierte Personen übertragbar seien.⁴ Laniers Anwalt Ben Crump kündigte bereits an in Berufung gehen zu wollen.

Im starken Kontrast zu diesem Rechtsstreit gibt es vermehrt etwa seit den 1990er Jahren proaktive Rückführungsbemühungen von Fotografien durch museale und archivalische Institutionen. Im Herbst 2001 brachten die Anthropolog*innen Alison K. Brown und Laura Peers Reproduktionen von Fotografien der Kainai Nation, die von der Anthropolog*in Beatrice Blackwood 1925 produziert wurden und im Pitt Rivers Museum der Oxford University seit 1973 archiviert sind, in das Blood Reservat im südlichen Alberta Kanadas.⁵ Die Fotografien wurden als Drucke und Digitalisate der Gemeinschaft zur Verfügung gestellt, während das Urheberrecht, die historischen Drucke und fotografischen Negative beim Museum verblieben.⁶ Zugleich sind die Fotografien, wie diejenigen Rentys und Delias, durch das Pitt Rivers Museum lizenziert und ohne Einschränkungen in der digitalen Datenbank abrufbar.

Ihre Zusammenarbeit mit der Kainai Gemeinschaft und die Rückführung archivalischer Fotografien an diese bezeichnen die Anthropolog*innen als „visual repatriation“.⁷ Eine Vielzahl solcher Rückführungsprojekte wurde von Kurator*innen, Historiker*innen und Anthropolog*innen verschiedenster Sammlungen insbesondere in den USA, Kanada, Neuseeland oder Aus-

tralien durchgeführt. Die visuellen Rückführungen sollen dabei als Öffnung dieser Institutionen, kollaborative Zusammenarbeit und Inklusion vormals ausgeschlossener Perspektiven dienen, als auch Zugänglichkeit zu den Beständen schaffen und die Möglichkeit bieten, den fotografischen Bildinhalt zu deuten sowie Heilungsprozesse zu initiieren. Diese Prozesse werden indes sprachlich uneinheitlich als „visual repatriation“, Rückgaben, Rückkehr, Teilen von Material und Wissen bezeichnet.

Wie werden Fotografien zurückgegeben?

Beide genannten Fälle zeigen unterschiedliche Umgangsweisen mit sensiblen, archivierten Fotografien, welche zu Objekten von Restitutionsforderungen beziehungsweise -bemühungen werden. Lanier versucht sich gegen geltende institutionelle Machtstrukturen und juristische Rahmenbedingungen zu wehren – bis dato erfolglos. Brown und Peers sowie Mitglieder der Kainai Gemeinschaft andererseits agieren im Rahmen geltender institutioneller sowie juristischer Ordnungen sowie Praktiken und erkunden dabei Möglichkeiten eines kooperativen Austausches, obgleich einzelne Kainai die Einbehaltung der Bildrechte kritisierten und Schwierigkeiten zum Ausdruck brachten von Repatriierungen gegenüber Institutionsmitarbeiter*innen sprechen zu können: „Most of the museums we talked to are willing to repatriate, although we cannot really use the word ‚repatriate‘ in England without raising alarms. We use the term ‚long-term loans‘ when meeting with British museum workers.“⁸

Rückgeführte Fotografien, wie diejenigen Blackwoods, stehen durch ihre Materialität und ihre medialen, reproduktiven Eigenschaften in einer Ambivalenz und im Kontrast zu geraubten Kulturgegenständen oder menschlichen Überresten. Die Fotografien stellen keine Unikate dar und können an mehreren Orten sowie in unterschiedlichen materiellen Formen gleichzeitig existieren. Im Sinne einer Repatriierung müssten aufgrund der Sensibilität des Aufnahmekontextes, des Bildinhalts sowie der Bildnutzung, die Unrechtmäßigkeit der Bildproduktion als Absprache des Persönlichkeitsrechts und Entwendung der Selbstbestimmung über das eigene fotografische Bild, mithilfe der Restitution der Bildrechte durch die Institution zugestanden werden, obwohl die Fotografien urheberrechtlich geschützt sind und in anthropologischen Wissensräumen und -systemen produziert wurden.

Eine Restitution wird jedoch nicht durch das Pitt Rivers Museum vollzogen, sodass das fotografische Material letztendlich ambivalenten, geteilten Besitz- und Kontrollansprüchen unterliegt. Damit erscheint auch der Begriff der visuellen Repatriierung in seiner ethischen und politischen Dimension in Browns und Peers' Projekt disruptiv in der Anerkennung des Restitutionsobjektes als rechtmäßiges Eigentum der empfangenden Gemeinschaft sowie der institutionellen Illegitimität der Aneignung, des Besitzes und der Nutzung dieser Fotografien.⁹ Daher distanzieren sich mittlerweile einige Forscher*innen von dem Begriff der Visuellen Repatriierung für Rückführungsprozesse von fotografischem Bildmaterial.¹⁰

Streiten, Bestreiten und Versöhnen?

Taco Hidde Bakker bezeichnet in Anlehnung an ein künstlerisches Projekt Jorma Puranens visuelle Repatriierungen als „imaginary homecomings“.¹¹ Diese Bezeichnung sei aufgrund der medialen Eigenschaften des fotografischen Materials angemessener, da eine Heimkehr dieser Bilder nur imaginär stattfinden würde und Negative, die physisch tatsächlich dem Ort und den fotografierten Personen nahe waren, nicht restituiert würden. Diese Heimkehr ist damit unvollständig, da weitere analoge und digitale Reproduktionen, historische Filme und Drucke an anderen Orten existieren und immer wieder neu durch das Pitt Rivers Museum vertrieben werden.

Der gegenwärtige juristische Streit zeigt in diesem Zusammenhang, dass der bloße Zugriff auf die archivierten Fotografien durch dargebotene Reproduktionen oder als Digitalisate in den musealen Datenbanken nicht ausreicht. Der Fall Lanier vs. Harvard verdeutlicht, dass sich museale und universitäre Institutionen in tradierten, imperialen Wissensräumen, Praktiken und Rechtssystemen bewegen, in denen die Definitionsmacht und Beweislast im aktuell geltenden rechtlichen Rahmen sowie anhand archivalischer, schriftlicher und nicht mündlicher Beweisführung entschieden werden.¹²

Dan Hicks nennt diesen Prozess eine „white projection“, welche auch auf die Bezeichnung, Art und Zielsetzung der Rückführung Browns und Peers‘, ihre Methodik sowie auch ihr Verständnis der empfangenden Personen und des rückgeführten Materials übertragen werden kön-

nen, und die gemäß eurozentrischer, weißer Wissenstraditionen, Praktiken und historischen Narrativen verläuft.¹³ Diese „white projection“ äußert sich zusammenfassend in der materiellen Vorauswahl der Fotografien durch die Forscher*innen,¹⁴ methodisch in dem Extraktivismus von traditionellem Gemeinschaftswissen innerhalb der Interviews sowie in der grundsätzlichen Bestimmung darüber, dass die Fotografien präserviert werden müssten und dass diese den Kainai zugehörig seien. Weiterhin drückt sich eine „white projection“ in der fehlenden sprachlichen Sensibilität, in der Aufbewahrung der vermeintlichen fotografischen Originale im Archiv und nicht auf dem Blood Reservat, in dem Einbehalten der Bildrechte in Berufung auf juristische Rechtsgrundlagen und auf die Legitimität des Urheberrechts über dem Personenrecht sowie schließlich in der Resignation der Forscher*innen vor dem geltenden britischen Recht trotz Kritik der Kainai an der Einbehaltung der Lizenzierungsrechte.

Fotografien als Restitutionsobjekte dürfen schließlich nicht zur Last und Verantwortungsverlagerung auf Betroffene werden, als Teil einer Wiedergutmachung, Schadensbegrenzung oder Lösungsverlagerung fungieren, weshalb solche Rückführungsprozesse auch auf Ablehnung oder die Bitte der Zerstörung der Materialien treffen können. Zuständige in Sammlungen müssen daher Strategien entwickeln Wünsche, Weisungen und Forderungen von betroffenen Personen und Gemeinschaften als Maxime im Umgang mit diesem sensiblen Material zu integrieren. Dabei sind eine proaktive Auseinandersetzung mit den fotografischen Beständen, die potenzielle Resti-

tution der Bildrechte sowie die Entwicklung sensibler Digitalisierungsstrategien, um Zugänglichkeit zu den Beständen für Gemeinschaften zu schaffen, entscheidend.¹⁵

Alona Dubova studierte Kunst- und Bildgeschichte sowie Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte fokussieren sich auf ethnographische Fotografilesammlungen, anthropologische Wissenschafts- und Sammlungsgeschichte, Restitutionsprozesse und -richtlinien, Fotogeschichte und -theorie sowie Bildkulturen des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Derzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Assistenz in einem Forschungsprojekt zu Digitalisierungsstrategien sensibler Sammlungsbestände und als Kunstvermittlerin.

¹ Rogers, Molly: *Delia's Tears. Race, Science, and Photography in Nineteenth-Century America*, New Haven 2010.

² Klageschrift: Commonwealth of Massachusetts, Middlesex, eingereicht am 20.03.2019 durch Koskoff, Koskoff & Bieder, P.C./Crowe & Mulvey LLP/Ben Crump Law, PLLC/Cohen & Marderosian, URL: <https://www.courthousenews.com/wp-content/uploads/2019/03/harvard-photos.pdf> (20.05.2021), S. 14ff.; 23.

³ Harvard University Press: *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery, Thirtieth Anniversary Edition*, URL: <https://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780873658676> (20.05.2021); Harvard Radcliffe Institute: *Universities and Slavery: Bound by History, Friday, March 3, 2017*, URL: <https://www.radcliffe.harvard.edu/event/2017-universities-and-slavery-conference> (20.05.2021).

⁴ Hartcollis, Anemona: *Images of Slaves Are Property of Harvard, Not a Descendant, Judge Rules*, URL: <https://www.nytimes.com/2021/03/04/us/harvard-slave-photos-renty.html> (20.05.2021).

⁵ Brown, Alison K. und Peers, Laura in Kooperation mit Gemeinschaftsmitgliedern der Kainai Nation: *'Pictures Bring Us Messages'/ Sinaakssiiksi Aohtsimaahpihkookiyaawa. Photographs and Histories from the Kainai Nation*, Toronto, Buffalo, London 2006, S. 3.

⁶ Zu Beginn des Projektes wurden diese Bedingungen und Projektziele in einem „Protocol Agreement“ verhandelt und unterschrieben, welches in Sozial- und Umweltwissenschaften in Zusammenarbeit mit indigenen Gemeinschaften üblich ist. Brown/Peers 2006, Anhang 2: „Protocol Agreement“, S. 82f.

⁷ Ebd., S. 153.

⁸ Weasel Head, Frank: *Repatriation Experiences of the Kainai*, in: Gerald T. Conaty (Hrsg.): *We Are Coming Home, Repatriation and the Restoration of Blackfoot Cultural Confidence*, Edmonton: 2015, S. 176.

⁹ Sarr, Felwine und Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, übersetzt v. Daniel Fastner, Berlin 2019 (2018), S. 64.

¹⁰ Siehe unter anderem: Edwards, Elizabeth: *Tracing Photography*, in: Marcus Banks und Jay Ruby (Hrsg.): *Made to be seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago: 2011, S. 182; Morton, Christopher und Oteyo, Gilbert: *Paro Manene: Exhibiting Photographic Histories in Western Kenya*, in: *Journal of Museum Ethnography*, Nr. 21 (December 2009), S. 159; Briggs, Maxine, Lydon, Jane und Say, Madeleine: *Collaborating: Photographs of Koories in the State Library of Victoria*, in: *The LaTrobe Journal*, Nr. 85 (May 2010), S. 107; Anderson, Jane: *Negotiating Who 'Owns' Penobscot Culture*, in: *Anthropological Quarterly*, Vol. 88, Nr. 3 (2015), S. 279.

¹¹ Jorma Puranen fertigte Reproduktionen auf Acrylplatten von Fotografien der Sápmi, aus dem *Musée de l'homme* an, die während der Bonaparte-Expedition entstanden waren. Diese platzierte er in einer Installation in der Landschaft, wo die Sápmi Bevölkerung vormals gelebt hatte. Bakker, Taco Hidde: *The Photograph that took the Place of Mountain*, Amsterdam 2018, S. 93, 97.

¹² Siehe: Odumosu, Temi: *The Crying Child. On Colonial Archives, Digitization, and Ethics of Care in the Cultural Commons*, in: *Current Anthropology*, Vol. 61 (Oktober 2020), S. 296; Azoulay, Ariella A.: *Free Renty! Reparations, Photography, and the Imperial Premise of Scholarship*, URL: https://hyperallergic.com/545667/free-renty/?fbclid=IwAR0VY-i19rtKs4QtAzf4t6m_Q76Y26_tjCUCOTI7hpcPZtxcUUGBBpD7AA (20.05.2021).

¹³ Hicks, Dan: *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London 2020, S. 198.

¹⁴ Brown und Peers haben eine starke Auswahl darüber getroffen, in welcher materiellen Form sowie in welcher Zusammenstellung die Fotografien den Kainai weitergegeben werden: nämlich als analoge und digitale Reproduktionen der einzelnen Fotonegative, ohne ihre unterschiedlichen materiellen Reproduktionsformen, ohne Beschriftungen und Rückseiten, wodurch die Materialität der Fotografien als archivalische Objekte in den Hintergrund gerückt wurde.

¹⁵ Projekte wie „Ara Irititja“ und „Return, Reconcile, Renew“ sind dabei gelungene Beispiele des sensiblen Umgangs, der Zugriffsgestaltung sowie dem Aufbrechen eurozentrischer Wissenssysteme innerhalb der Datenbankstrukturen. Siehe: <https://irititja.com/> und <https://returnreconcilerenew.info/index.html>.