

Der koloniale Blick

**Körperbilder und Geschlecht in Fotografien der Sammlung
Kiepenheuer aus der ehemaligen Kolonie Deutsch-
Südwestafrika**

**Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades eines Bachelor of Arts/
einer Baccalurea Artium bzw. eines Baccalaureus Artium
der Universität Hamburg**

von Sarah Schütz

aus Konstanz

Hamburg, 2018

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	3
3. Fototheorie.....	5
4. Kolonialfotografie	9
4.1 Fotografie als imperiales Werkzeug	10
4.1.1 Anthropometrische Kolonialfotografie	13
4.1.2 Inszenierte Fotografie	13
4.1.3 „Rasse“-Theorien.....	14
4.2 Deutsch-Südwestafrika.....	15
4.3 Das Völkerkundemuseum als Archiv kolonialer Fotografien.....	18
5. Sammlung Kiepenheuer	19
5.2 Kategorisierung und Kontextualisierung der Sammlung	19
6. Stereotype Weiblichkeitskonstruktionen in der Kolonialfotografie.....	23
6.1 Nacktheit	24
6.2 Erotisierung	26
6.3 Aktfotografie	27
6.4 Sexualität.....	28
7. Diskussion	30
8. Fazit	32
9. Danksagung	33
10. Literaturverzeichnis	34
10. Tabellen- und Abbildungsverzeichnis	39
10.1 Tabelle.....	39
10.2. Fotografien der Sammlung Kiepenheuer.....	41
10.1.1 Posten von 1895	41
10.2.2 Posten von 1905.....	47
10.2.3 Posten von 1907	49
10.2.4 Posten von 1912.....	56
11. Eidesstattliche Erklärung.....	59

Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Tabelle 1: Kategorisierung Teil 2.....	39
Tabelle 2: Kategorisierung Teil 2.....	40
Abbildung 1: "Krieger"	41
Abbildung 2: "Krieger"	41
Abbildung 3: "Familie"	42
Abbildung 4: "Kinder"	42
Abbildung 5: "Familie"	43
Abbildung 6: "Frau, Vorderansicht"	43
Abbildung 7: "Frau, Seitenansicht"	44
Abbildung 8: "Frau, Rückenansicht"	44
Abbildung 9: "Frau, Rückenansicht"	45
Abbildung 10: "Frau v. d. Seite"	45
Abbildung 11: "Mann v. vorne"	46
Abbildung 12: "Mann v. hinten"	46
Abbildung 13: "Zulus"	47
Abbildung 14: "Zulus"	47
Abbildung 15: "Zulus"	48
Abbildung 16: "Zulu Frauen"	48
Abbildung 17: "Mann"	49
Abbildung 18: "Frau Brustbild"	49
Abbildung 19: "Frau"	50
Abbildung 20: "Mädchen"	50
Abbildung 21: "2 Frauen"	51
Abbildung 22: "Mädchen"	51
Abbildung 23: "Hereros"	52
Abbildung 24: Ikonokarte mit der Fotografie "Frau"	52
Abbildung 25: "Frau"	53
Abbildung 26: "Frauen"	53
Abbildung 27: "Frau"	54
Abbildung 28: "Mann u. Frau"	54
Abbildung 29: "Haartrachten"	55
Abbildung 30: "Frauen"	55
Abbildung 31: "2 Hottentottinnen"	56
Abbildung 32: "Getreidespeicher"	56
Abbildung 33: "Töpferei"	57
Abbildung 34: "Dorf"	57
Abbildung 35: "Schmiede"	58

1. Einleitung

"Fotografien sammeln heißt die Welt sammeln." (Sontag 2016: 9)

Im Museum am Rothenbaum, Kulturen und Künste der Welt (MARKK)¹ Hamburg befinden sich seit über 100 Jahren Fotografien in Kartons, mit welchen über die Jahre teilweise gearbeitet wurde, die aber größtenteils noch nicht mithilfe aktueller wissenschaftlicher Methoden untersucht worden sind. Darunter befinden sich viele Aufnahmen, die in ehemaligen deutschen Kolonien entstanden sind. Im Zuge der Dringlichkeit koloniale Vergangenheit und neokoloniale Gegenwart aufzuarbeiten und in den öffentlichen Raum zu tragen und meines Interesses an Wissensproduktion durch (visuelle) Medien, insbesondere in Museen, begann ich mich für diese Fotografien zu interessieren. Bei der Bearbeitung des Themas und der Sichtung der Aufnahmen stellten sich mir unweigerlich Fragen und Probleme in den Weg, da sich ein starkes Unbehagen bei der Betrachtung der Fotografien von kolonisierten Schwarzen² Menschen in mir breit machte. Dann entdeckte ich die Ganzkörperaufnahme einer nackten Schwarzen Frau in ungewöhnlicher Pose. Mein Blick blieb hängen und ich spürte, dass ich gerade auf etwas gestoßen war, dem ich nachgehen musste. Was ist überhaupt eine Fotografie und was bedeutet es fotografiert zu werden? Wie kann ich das vorliegende Bild einordnen, als historisches Zeugnis, als Zeugnis von Unrecht, als erotische Aufnahme? Was sagt es über den/die Fotografen/in und über das koloniale System aus, in dem es gemacht wurde? Was passiert mit den fotografierten Körpern, wenn sie (auch von mir) betrachtet, archiviert und diskutiert werden?

Ich selbst definiere mich als Schwarze Deutsche und das Thema berührt mich daher besonders. Ausgehend von der Aufnahme, dem Gefühl des Unbehagens und der Vielzahl an Fragen, begann ich mit Hilfe von Frau Winzer, Archivarin des Museums, alle Fotografien, die ähnlich wie die Ausgangsfotografie von Max Kiepenheuer zu Beginn des 20. Jahrhunderts an das damalige Völkerkundemuseum verkauft wurden, aufzuspüren. Nachdem wir alle auf Karteikarten befestigten Fo-

¹ vormals Völkerkundemuseum Hamburg

² Ich werde in meinem Text die Begriffe „Schwarz“ und „weiß“ benutzen, die ich als politische und gesellschaftlich konstruierte Kategorien verstehe. „Schwarz“ wird groß geschrieben werden, da es sich nicht um Attribut handelt und im Gegensatz zu „weiß“ als „Selbstbezeichnung aus einer Widerstandssituation“ (Sow 2009: 19) verwendet wird.

tografien mit seinem Namen bzw. Initialen und die Archive und Postenbücher durchgeschaut hatten, ergab sich ein Bestand von 34 Fotografien, die im Folgenden als „Sammlung Kiepenheuer“ bezeichnet werden. Diese Aufnahmen, die zuvor noch nicht bearbeitet wurden, dienen als Analysegrundlage und werden in der vorliegenden Arbeit erstmals kategorisiert³ und mit Hilfe postkolonialer⁴ und feministischer Perspektiven bearbeitet. Für die Beschreibung der Personen auf den Fotografien werde ich auf ein binäres Geschlechtermodell zurückgreifen und mich, um eine Kategorisierung und Einordnung möglich zu machen, primär auf sichtbare Geschlechtsmerkmale stützen. Diese von mir getroffenen Einteilungen, müssen nicht der biologischen oder gefühlten Geschlechtsidentität der Abgebildeten entsprechen.

Die Sammlung Kiepenheuer kann nicht repräsentativ für alle Sammlungen oder für Kolonialfotografie im Generellen stehen, gibt aber einen Einblick in die Praxis kolonialer Fotografien und in Archive. Fotografien suggerieren, dass man durch sie, sofern sie als Realität hingenommen werden, die Welt verstehen könne. Laut Sontag (2013: 29) stellt dieser Vorgang jedoch das Gegenteil von Verstehen dar, welches die Autorin als das Nicht- Hinnehmen der uns angebotenen Wahrheiten, definiert. Kritisches Hinterfragen und die Fragen nach dem Zweck und Nutzen von Bildern, ist also immer notwendig, um Informationsgehalt aus Fotografieren ziehen zu können, denn „die ‚Realität‘ der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen. Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden" (Sontag 2016: 29). Exemplarisch soll herausgearbeitet werden, wie durch die Aufnahmen bestimmtes Wissen produziert wird und welche Mechanismen dahinterstecken. Dafür muss auch der koloniale Kontext einbezogen werden, der sich bei den meisten Fotografien der Sammlung Kiepenheuer auf die ehemalige Kolonie Deutsch-Südwestafrika bezieht. Ein besonderer Fokus soll anschließend auf die Einordnung eben genannter Fotografie einer Frau und damit auf die Darstellung eines kolonisierten Frauenkörpers gelegt werden. Da die Kategorie Geschlecht nie unabhängig existiert, werden ethnische,

³ Die Einordnung erfolgt nach von mir für diese Untersuchung wichtig erscheinenden Kategorien.

⁴ „Postkoloniale“ Theorien bedeuten nicht, dass der Kolonialismus ein abgeschlossenes Kapitel wäre, sondern, dass versucht wird, koloniale Strukturen und Muster im Denken und in den wissenschaftlichen Disziplinen zu reflektieren.

politische und erotische Aspekte in die Analyse miteinbezogen, indem der Diskurs zu Rassevorstellungen um 1900, zur Einstellung gegenüber Nacktheit und natürlich zu Stellung und Vorstellungen des weiblichen Geschlechts in der westlichen Gesellschaft betrachtet werden, um damit den kolonialen Blick entschlüsseln zu können. Abschließend soll die Frage mit einbezogen werden, welche Schlüsse aus der Analyse gezogen werden können. Schauen wir als Betrachter*innen unweigerlich durch dieselben Augen, wie der-/diejenige, der/die den Auslöser drückt? Wie sollten wir mit diesen Fotografien heute umgehen? Ich musste in dieser Arbeit neben den wissenschaftlichen Erkenntnissen, auch eine persönliche Antwort auf meine Fragen nach dem Umgang mit solchen Fotografien finden. Ich habe mich entschlossen die Fotografien abzubilden und werde zum Ende der Arbeit die Gründe für meine Entscheidung darlegen.

2. Forschungsstand

Die Ursprünge ethnografischer Fotografien liegen in der Reisefotografie und die ersten Abbildungen „fremder Völker“ stammen von Reisenden und Studiofotograf*innen⁵. Aber auch vor der Erfindung der Fotografie hat man nicht-europäische Gruppen, mithilfe von Maler*innen, Zeichner*innen und Druckgrafiker*innen bildlich dargestellt. Die Ethnologie selbst steckte zur Zeit der frühen Entwicklung von Kameraapparaten noch in den Kinderschuhen (Glindmeier 2004: 20-21). Die Fotografie hat im Fach Ethnologie lange eine nebensächliche Rolle gespielt und wurde oft als Beiprodukt von Feldforschungen verstanden und diente eher der Anschauung, als Illustration und als Gedächtnisstütze. Später und besonders während der Kolonialzeit fungierten Fotografien als „Kategorisierungshilfe“ und visuelle Einordnung „fremder Kulturen“. In den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts begann in der Ethnologie das Interesse an einer Neubearbeitung dieser Fotografien, die während Feldforschungen und Expeditionen im 19. und frühen 20. Jahrhundert gemacht wurden, zu steigen (Jäger 2009: 173). Angestoßen auch durch das Aufflammen kritischer Diskurse innerhalb des Faches, die unter anderem in der „Einsicht in Ethnologie als ‚Kind des Imperialismus‘ ihren Aus-

⁵ Ich beziehe die weibliche Form mit ein, aber der Beruf des Fotografen war überwiegend männlich besetzt.

gang nimmt“ (Münster 2012: 193), beschäftigt sich das Fach mit Folgen und Auswirkungen des Kolonialismus und mit der eigenen Rolle und Verantwortung als Forschende/r. Schlüsselwerke, wie Edward Saids *Orientalism* (1978), in dem er aufzeigt, dass Europa den „Orient“ als sein Gegenbild, als kontrastierende Idee, erschuf, um die eigene Identität zu konstruieren (Said 2003: 1-2) und damit den Begriff des „Othering“ prägte, ebneten den Weg für weitere Theoretiker*innen, die sich mit kolonialen Bezügen beschäftigten. Darunter ist unter anderem Stuart Hall (1994) zu nennen, der organisierende Konzepte, wie „der Westen“, die unser Denken und Sprechen formen, beschrieb. Er formuliert zum Beispiel, dass Wissen Macht produziere, und auf verschiedene Weise konstruiert werden könne. Damit sei Wahrheit eine Machtfrage, die oft in Dichotomien als Herrschaftsmechanismus funktioniere.

Darüber hinaus sind auch die *Critical Whiteness Studies* wichtig, die die soziale Konstruktion des Weißseins in den Fokus nehmen und sich, statt mit „den Anderen“, mit den Ursprüngen der Rassifizierung und daher kritisch mit Weißsein auseinandersetzen. Hier ist für den deutschsprachigen Kontext vor allem Katharina Röggla (2012) zu nennen, die sich intensiv mit diesem Thema beschäftigt. Women of Color und Schwarze Theoretikerinnen, wie Gayatri Chakravorty Spivak (2007) oder Hito Steyerl (2003) helfen mit ihren Schriften westliche Wissenschaftsparadigmen zu hinterfragen. Ein weiterer wegweisender Theoretiker ist Homi Bahba (1994, 2000), der zu kolonialen Diskursen, Identität und Repräsentation schreibt. Seit den 90ern wird in den Geisteswissenschaften vermehrt ein Bewusstsein zu den Folgen kolonialer Repräsentation geschaffen. Vor allem Christraud M. Geary (1988, 1996, 1998) und Elizabeth Edwards (1992, 2010) arbeiten zu Fragen des Umgangs mit kolonialen Fotografien als Teil eines materiellen Erbes. Da nicht alles unter der Überschrift „Kolonialfotografie“ als einheitliches Themenfeld betrachtet werden kann, sind es vor allem regionale Studien zu diesem Thema, die sich in der ethnologischen Forschung finden lassen. Dabei spielt der Kontinent Afrika eine zentrale Rolle. Länder wie Indien oder andere ehemalige britische Kolonien sind des Weiteren häufige regionale Schwerpunkte (z.B. Christopher Pinney [1997] & Elahe Haschemi Yekani [2015]).

Wie machte sich diese wissenschaftliche Beschäftigung mit Fotografien in den Archiven der Museen bemerkbar? Im MARKK wurde in den 90er Jahren damit

begonnen Fotografien aus den Archiven aufzuarbeiten und die Ergebnisse der Forschungen mündeten in Ausstellungen. Damit wurden Fotografien als eigenständige Objekte behandelt und nicht mehr „nur“ als Illustration oder visuelles Zusatzmaterial für Objekte (de Sousa 2017: 38). Aktuell gibt es mehrere Projekte und Forschungen, die sich explizit mit Kolonialfotografien auseinandersetzen. Die Forschungsstelle „Hamburgs (post-) koloniales Erbe/Hamburg und die frühe Globalisierung“ unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Zimmerer beschäftigt sich derzeit vor allem mit Fotografien aus den Archiven des Museums am Rothenbaum, die auf dem afrikanischen Kontinent entstanden sind. Der Fokus liegt dabei auf postkolonialen Fragestellungen. In diesem Feld existiert zudem bereits eine Masterarbeit zu Genderfragen, die sich mit Weiblichkeitskonstruktionen beschäftigt (de Sousa, 2017). Allerdings ist dabei die Sammlung der Mecklenburg- Expedition von 1910 – 1911 im Mittelpunkt des Forschungsinteresses. In der vorliegenden Arbeit liegt der Fokus, wie bereits in der Einleitung erwähnt, bei der Sammlung Kiepenheuer.

3. Fototheorie

Der Betrachtung und der Analyse der Fotografien liegen einige theoretische Annahmen zugrunde. Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Frage, was eine Fotografie überhaupt ausmacht. Was sagt sie uns über die Fotografierenden und die Fotografierten aus? Wie wirkt Fotografie in der Gesellschaft? Welche Machtstrukturen wohnen ihr inne?

Anfang des 19. Jahrhunderts wurde das Medium Fotografie entwickelt. Zu Beginn war das Fotografieren zum einen sehr teuer, da es sehr viel Ausstattung benötigte, zum anderen war das Bedienen der Apparaturen an viel Vorwissen geknüpft. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die bildliche Reproduktion um ein Vielfaches beschleunigt, doch erst im Zuge der Industrialisierung begann die Fotografie, sich als Massenmedium durchzusetzen (Sontag 2013: 13). Benjamin (2013: 17) bezeichnet die Fotografie als die technische Reproduzierbarkeit eines Werkes in ihrer revolutionärsten Form. Sie löste die Malerei als abbildendes Medium ab und schuf die Illusion, dass sich die Wirklichkeit einfangen und für immer konservie-

ren ließe. Man glaubte eine wissenschaftlich akkurate Dokumentation eines Zustandes produziert zu haben (Landau 2002: 144).

Wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr (von Anfang an) *gesellschaftliche Gebrauchsweisen* eingeschrieben hat, die als "realistisch" und "objektiv" gelten. (Bourdieu u.a. 1981: 86)

Der besondere Status, den die Fotografie hat, spiegelt sich auch in der Geschichtsschreibung wider. Die Geschichte und menschliches Wissen darüber sind über ausgewählte Ereignisse konstruiert worden, die nur schlaglichtartig und fast immer interessens- oder zeitabhängig als ganzes Bild dargestellt wurden. Elizabeth Edwards (1992) vergleicht dies mit ethnographischem Arbeiten, in dem versucht wurde, generelle Aussagen mithilfe von einzelnen Beobachtungen zu treffen. Sie schreibt, dass in Fotografien einzelne spezifische Momente das große Ganze repräsentieren (Edwards 1992: 8). Eine Fotografie mache einen bestimmten Moment, der sich so nie mehr wiederholen lasse, zu einem unendlich wiederholbaren Moment, den Edwards als „ethnographic present“ (Edwards 1992: 7) beschreibt. Fotografie sei aber kein Beweis einer Realität, sondern Fotografien seien historische Artefakte (Edwards 1992: 7) und daher auf eine Kontextualisierung angewiesen. Der Moment der Aufnahme lässt sich auf einen in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt datieren, die Rezeption des Fotos geschieht in immer wieder kehrenden Gegenwarten, die alle durch andere Rahmenbedingungen bestimmt werden: „Central to the nature of the Photograph and its interpretive dilemma is its insistent dislocation of time and space“ (Edwards 1992: 7).

Vorstellungen über die Welt, ihre Geschichte und Gegenwart, sind vor allem über Bilder in den Köpfen verankert (Sontag 2016: 10) und das gedruckte Wort als Abstraktion der Welt ist schon lange in den Hintergrund des kollektiven Gedächtnisses geraten, denn „[für die meisten Menschen wird die Welt nicht mehr erzählt, sondern vorgeführt“ (Freund 1979: 228). In Texten, genau wie in von Hand gefertigten Abbildungen der Welt um und vor uns, fällt es viel leichter zu erkennen, dass es sich schlussendlich um Interpretationen handelt, die uns von bestimmten Einstellungen und Sichtweisen auf die Welt erzählen können. Fotografien hingegen erscheinen zunächst „Bruchstücke der Welt“ (Sontag 2016: 10) und ihrer Realität zu sein, die beliebig im Maßstab variieren. Sie sind nicht unsterblich, sie altern, bleichen aus und sind aufgrund ihrer materiellen Beschaffen-

heit nicht sehr stabil. Sie werden gesammelt, gerahmt, in Büchern gedruckt, um sie zu konservieren und einem breiten Publikum zugänglich zu machen (Sontag 2016: 11). Somit lassen Fotografien Bilder zu Objekten werden (Sontag 2016: 9), die als so „objektiv“ gehandelt werden, dass sie als Beweismaterial genutzt wurden und teilweise noch immer werden (Sontag 2016: 11).

Im Unterschied zu Momentaufnahmen, die später auch bei Bewegung der Dargestellten möglich war, erforderte die frühe Fotografie, dass das Modell lange stillhielt, in den Moment hineinlebte, und gleichsam mit dem Bild verschmolz (Benjamin 2013: 52). Solche Fotografien waren auf ihre Dauer hin angelegt und in ihrer durchdachten Komposition kann deswegen besonders viel über den/die Aufnehmende/n herausgelesen werden. Der Inhalt einer Fotografie ist durch chemische Prozesse fixiert und auch innerhalb des Dargestellten gibt es keine Bewegung oder Veränderung, doch die Interpretation des Sichtbaren verändert sich ständig (Edwards 1992: 8). In diesem Sinne ist die Fotografie den Rezipienten regelrecht ausgeliefert, doch sie ist nicht passiv, da sie schon mit einer bestimmten Idee der Interpretation entstanden ist. Der/die Fotograf/in bestimmt mit seinen/ihren Entscheidungen, welche Interpretationen er/sie zulässt und wählt stets aus einem Sortiment von Kompositionen, Genres und Objekten aus, die ihm/ihr vertraut sind (Bourdieu u.a. 1981: 17). Die Kamera dient dem/der Fotograf/in quasi als Instrument (Benjamin 2013: 56) „so daß [sic] noch die unbedeutendste Photographie neben den expliziten Intentionen ihres Produzenten das System der Schemata des Denkens, der Wahrnehmung und der Vorlieben zum Ausdruck bringt, die einer Gruppe gemeinsam sind“ (Bourdieu u.a. 1981: 17). Bourdieu bezieht sich dabei explizit auf Klassenunterschiede. Jede/r ist bei der Schaffung eines Werkes sowie bei der Betrachtung und Bewertung den Werten, Normen, Denkmustern und Symboliken unterworfen, die seine Gruppe bestimmt (Bourdieu 2016: 18). Wenn der/die Fotograf/in entscheidet, wie ein Bild aussehen soll, dann zwingt er/sie dem Gegenstand eigene Maßstäbe auf (Sontag 2016: 12).

Deshalb fungiert Fotografie als wirksames Instrument, um Wirklichkeiten zu formen und unser Verhältnis zur Wirklichkeit zu bestimmen, denn sie ist besser als viele andere Reproduktionsmittel dazu geeignet, der herrschenden Klasse als Ausdruck von Bedürfnissen und Wünschen zu dienen und die soziale Wirklichkeit nach ihren Interpretationen auszulegen (Freund 1979: 6). Der/die Fotograf/in

hat die Macht, ganz bestimmtes Wissen zu generieren und die Dargestellten in einen Raum ohne Kontext oder mit verändertem Kontext zu geben. Auch Edwards sieht in der Möglichkeit Raum und Zeit mitsamt denen, die darin existieren und existiert haben, zu dekontextualisieren, ein mächtiges Werkzeug (Edwards 1992: 7).

Eine Fotografie ersetzt „die vergängliche Ungewissheit subjektiver Eindrücke durch die endgültige Gewissheit eines objektiven Bildes“ (Bourdieu 2016: 47) und ist deshalb geeignet, eine Trophäe zu sein. Die Fotografie erschafft Abbilder unserer Welt, Duplikate ihrer selbst (Sontag 2013: 29), die uns auch eine Verfügbarkeit des Dargestellten suggerieren können. In diesem Sinne kann Fotografie auch als Metapher für Macht (Edwards 1992: 7) oder als „Instrument der Macht“ (Sontag 2016: 14) gesehen werden, denn „Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt anzueignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt zu setzen, die wie Erkenntnis - und deshalb wie Macht anmutet“ (Sontag 2016: 10).

Die Fotografie schafft es das „Original“, einen Menschen, der existiert hat, dem/der Aufnehmenden, bzw. Betrachtenden „nahe zu bringen“. Die Betrachtung kann an jedem beliebigen Ort erfolgen. Die Fotografie fungiert als Reproduktion eines Menschen, raubt ihm aber seine Materialität und seine historische Zeugenschaft (Benjamin 2013: 13). Fotografien, die Menschen zeigen, lösen laut Benjamin beim Betrachter ganz andere Fragen aus, als ein gemaltes Porträt. Obwohl die Technik eine exaktere Abbildung der Personen möglich macht, lässt sie doch mehr Raum für „einen magischen Wert“ (Benjamin 2013: 50) und der Betrachter versucht „das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat“ (Benjamin 2013: 50). Vielmehr also als bei der Betrachtung eines gemalten Porträts fühlen wir uns in der Lage die fotografierte Person lesen zu wollen und sie einzubetten in einen Kontext, der allerdings zeitgebunden ist. Sontag (2016: 21) bezeichnet Fotografie auch als *Memento Mori*⁶, da dem/der Betrachter/in die Vergänglichkeit des Lebens vor Augen geführt wird. Im kolonialen Kontext muss auch das Thema Gewalt mit betrachtet werden, denn die Menschen, die fotografiert wurden, wussten

⁶ Ausdruck aus dem Lateinischen, Übersetzung: „Gedenke des Todes“ (DudenEintrag, unter https://www.duden.de/rechtschreibung/Memento_mori [abgerufen am 06.09.2018])
Von mir freier übersetzt: „Sei dir der Sterblichkeit bewusst“

oft nicht, wie ihnen geschieht und wurden gezwungen vor der Kamera still zu halten. Es ist daher wichtig zu erkennen, dass „dem Akt des Fotografierens etwas Räuberisches an[hafte]. Menschen fotografieren heißt Ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie sich selbst niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren, es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann“ (Sontag 2016: 20).

4. Kolonialfotografie

Der Begriff „Kolonialfotografie“ ist irreführend, da er suggeriert, dass er eine einheitliche Kategorie wäre, obwohl er unterschiedliche Genres, Kontexte, Bildpraktiken und Sujets beinhalten kann (Modest 2014: 25). Allgemein steht der Begriff für Fotografien, die in einem kolonialen Setting entstanden sind, in dem von mir untersuchten Fall in Deutsch-Südwestafrika. Überwiegend wurden die Aufnahmen von Kolonisierenden getätigt (Hayes 1998: 20). Je nach Region, Fotograf/in⁷, Interesse und Kontext, bediente man sich unterschiedlicher Repräsentationen. Doch vor allem auf dem kolonisierten afrikanischen Kontinent sind sich immer wiederholende Motive zu erkennen. Der Begriff wurde auch im Zuge reflexiver postkolonialer Denkprozesse innerhalb der Ethnologie mit Bedeutung versehen und beabsichtigt, Repräsentationsformen und Bildpolitiken kritisch zu analysieren (Krüger 2013: 5). Engmann fasst den Begriff wie folgt zusammen:

Considered a metaphor for an "objective truth," colonial photography was a celebration of the colonial project, serving to camouflage and maintain systems of power and domination inherent in colonial ideology and the colonial effort to categorize, define, and subordinate. Colonial photographs signify a visually documented verification of an alleged innate cultural, economic, political, and intellectual superiority, the *raison d'être* of European imperial ideology. For it follows that the "Other" needs to be objectified in order to construct the "Self". (Engmann 2012: 52)

Einige der im Zitat angeklungenen Charakteristika kolonialer Fotografien werden im Folgenden näher beleuchtet. Dabei liegt der Fokus vor allem auf dem Nutzen der Fotografien im kolonialen Projekt, Formen der Darstellung kolonisierter Menschen anhand zweier Genres und die Unrecht legitimierenden „Rasse“-Theorien.

⁷ Auch bei in den Kolonien tätigen Fotograf*innen handelt es sich überwiegend um Männer. Die weibliche Form soll trotzdem mit eingeschlossen werden.

4.1 Fotografie als imperiales Werkzeug

Die Geschichte des europäischen westlichen⁸ Blicks auf nicht-europäische und nicht-westliche Länder hat schon immer viel über die Selbstwahrnehmung der Europäer ausgesagt (Landau 2002: 2). Dieses konstruierte Bild von „Afrika“ läuft parallel zu Edward Said's Werk *Orientalism*, in dem er sich mit dem gleichen Phänomen auseinandersetzt, das zum Bild des „Orients“ geführt hat (Landau 2002: 2). Die Fotografien, die vom Kontinent Afrika existieren, zeigen wie Bilder und Imaginationen genutzt wurden, um die eigene Gruppe und im nächsten Schritt „die Anderen“ kenntlich zu machen (Landau 2002: 2). Die Konstruktionen, die mithilfe von „Afrikabildern“ gefüttert wurden, reichen von Vorstellungen des wilden, gefährlichen und „schwarzen“ Kontinents, bis zu Eskapismusfantasien, die „Afrika“ als idealisierte „exotische“ Utopie frei von Zwängen und Einschränkungen einer westlichen Gesellschaft erdachten (Zeller 2010: 36) (diese vermeintlich positiven Stereotype sind auch in rassistischen Weltbildern verankert). Auch im Zuge der *Saviour Anthropology* wurde fotografiert, da man befürchtete, dass die „exotischen Völker“ bald den universellen und vereinheitlichenden Wellen der Moderne zum Opfer fallen würden (Landau 2002: 144).

Vor allem während der Kolonialzeit wurde *Otherring* zur Strategie, um sich abzugrenzen und die eigene Überlegenheit zu demonstrieren. Die Kamera eignete sich dabei hervorragend als Gehilfin dieses Projektes, denn „[i]n dem Bildgefüge der Fotografie symbolisiert die Kamera den technischen Fortschritt des Westens. Sie weist den ‚weißen Mann‘ als Vertreter einer ‚hochentwickelten‘ und damit überlegenen Zivilisation aus.“ (Zeller 2010: 10). Neben vielen technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften, wie verschiedenen Waffen, Dampfschiffen usw., die den Europäern bei der Ausübung und Ausbreitung ihrer imperialen Macht behilflich waren, sieht Landau auch die Fotografie als ein solches imperiales Werkzeug und als koloniale Herrschaftstechnik an (Landau 2002: 142). Denn im kolonialen Kontext dominieren Merkmale, Objekte und Posen in der Fotografie, die die „Primitivität“ der Dargestellten manifestieren sollen (Edwards 1992:

⁸ Der Westen als historisches, nicht geografisches Konstrukt (vgl. Stuart Hall (1994))

9). Alle positiven Zuschreibungen finden sich nur auf der Seite der Kolonisator*innen⁹, das Bild des kolonialen Untertanen dominiert (Zeller 2010: 75).

Ultimately, the role of photography in the colonial project emerges not from who made the images, nor even (and this is the central point) from the graphic content of the images themselves. Rather, it lay in the appropriation of tribal images into structures of distribution and interpretation. (Landau 2002: 161)

Durch diese Bilder wird eine Distanz zu den Kolonisierten geschaffen, die auch auf dem europäischen Festland ankommt. Diese entsteht nicht nur im Akt des *Othering*, sondern auch in der Konstruktion einer zeitlichen Distanz, die gerade durch das Medium der Fotografie einfach geschaffen werden kann (Landau 2002: 4). Auf einer linearen Zeitskala wurden sie mit unseren „wilden Vorfahren“ gleichgesetzt und damit einer anderen, vor uns verorteten, zeitliche Kategorie zugeordnet (vgl. James Clifford, 2002). „Subsahara Afrika“ existiert im Westen fast ausschließlich über Bilder (Landau 2002: 5). Das lässt die Menschen und Geschichten verstummen, denn auch wenn sie, im Sinne Spivaks (2008), sprechen bzw. sich ausdrücken, werden sie nicht gehört. Es gibt keine Plattform für sie, nur Bilder, die uns vermeintlich schon alles erzählen. Bilder sind ein leichter Zugang, aber wenn sie das dominierende Medium sind und im Sinne der Deutungsmacht ihrer westlichen Rezipienten gelesen werden, laufen sie immer Gefahr nur eine Seite der Geschichte zu erzählen.

Auf der sprachlichen Ebene fällt eine Analogie des Fotografierens mit der Jagd im imperialen Kontext auf, denn wie Susan Sontag in ihrem Essay *On Photography*, zeigt auch Landau (2002) eine linguistische Entsprechung auf, indem er die Worte, die für Jagd und Fotografie verwendet werden, in einen Zusammenhang setzt. Auch in der deutschen Sprache sind die Tätigkeiten des Fotografierens mit ähnlichen semiotischen Wortfeldern verbunden wie die Jagd. So schießt man ein Foto, drückt den Abzug, fängt den Moment ein oder macht einen Schnappschuss. Gerade wenn wir uns den kolonialen und gewaltvollen historischen Kontext der Fotografie anschauen, ist es sinnig dieses Phänomen mitzudenken. Das Jagen als ein Dominieren über die Natur und eine Zurschaustellung von „Männlichkeit“ und Überlegenheit, spielt mit denselben Bildern und Kategorien wie die „weißen

⁹ Es sind weiße Männer, die auf dem „zur Bühne gemachten afrikanischen Kontinent ihren großen Auftritt haben“, Frauen tauchen am Rande auf, „obgleich sie das koloniale Projekt stets mitgetragen haben“ (Zeller 201: 51).

Männer“ bei der „Eroberung“ und Kolonisierung des Kontinents. Auch die kolonisierten Menschen wurden ähnlich wie Tiere in Kategorien eingeteilt und in Büchern und Filmen ähneln sich die Darstellungen der „Spezies“ (Landau 2002: 147). Das Sammeln und Besitzen spielen in diesem Kontext auch eine große Rolle, denn „they made claims to own the world by virtue of shooting and taking it“ (Landau 2002: 161).

Darüber hinaus wurde die Fotografie zum wissenschaftlichen Vermessen und Dokumentieren von Körpern genutzt, zur Visualisierung von westlich erdachten Kategorien zu Gesichts- und Körperbildern, die für die Zugehörigkeit zu einer „ethnischen“ Gruppe stehen sollen (Landau 2002: 145). Dabei erfolgte die Einordnung nach hierarchischen Prinzipien. Es entwickelte sich die Typenfotografie, die auch der Ethnologie als Kategorisierungshilfe diente (Jäger 2009: 156). Durch die Fotografien der kolonisierten Menschen konnte man sie auf Archetypen reduzieren, um eine Kategorisierung möglichst vergleichbarer „Stämme“ zu erzielen, die vor allem der Nutzbarmachung dieser Stereotypen in einem kolonialen Herrschafts- und Regierungssystem vorantrieb und die eigene westliche Vormachtstellung festigen sollte. Die Darstellung der Menschen in ihren scheinbar „authentischen“ Lebensrealitäten, durch äußerliche Merkmale ihren „Stämmen“ zuordbar, und als etwas Vormodernes festgeschrieben, erleichterte die Rechtfertigung der Kolonialist*innen, westliche Werte und vor allem Regierungssysteme auf zu oktroyieren (Landau 2002: 161). Die Fotografien vermittelten den Eindruck, dass die Dargestellten „kolonisierbar“ oder „verwaltbar“ seien (Jäger 2009: 177) und es vollzog sich eine Art „mediale Aneignung der Kolonien“ (Zeller 2010: 10) durch die Kolonialist*innen. So resultiert daraus auch in Fotografien „dieser Akt des Sehens, in dem sich [...] Macht manifestiert und letztlich [...] Überlegenheitsgefühl zum Ausdruck kommt“ (Zeller 2010: 11). Doch obwohl in den meisten kolonialen Fotografien, diese Überlegenheit zu erkennen ist, muss man sich bewusst sein, dass es sich meist um Inszenierungen handelt, die genau das transportieren sollen. Die Kolonialist*innen waren numerisch in der Unterzahl und mussten versuchen ihre Identität und ihre neue Version von Heimat zu kreieren, sodass „die kolonialen Machtverhältnisse in der kolonialen Situation vor Ort permanent neu hergestellt und ausgehandelt werden“ (Zeller 2010: 52) mussten.

4.1.1 Anthropometrische Kolonialfotografie

Innerhalb kolonialer Fotografien gibt es verschiedene Genres und Motive, um kolonisierte Menschen auf der Kamera festzuhalten. Um die oben schon angeklungene Herausarbeitung der Differenz gegenüber nicht-westlichen Menschen belegbar machen zu können, wurde versucht ein Archiv an Bildern und damit an Wissen kategorisch zu produzieren. Nicht nur wurden dadurch „die Anderen“ konstruiert, sondern auch ein Entwicklungsstufenmodell für Menschen bestimmter Regionen konzipiert. Henry Huxley schlug vor eine Art universalen Fotografiekatolog nicht-westlicher „Eingeborener“ herzustellen (Maxwell 1999: 40). Dazu sollten alle „Objekte“ nackt aus allen Perspektiven (Vorder- Seit- und Rückansicht) und idealerweise neben einer Größenskala fotografiert werden, die sowohl wissenschaftlichen, als auch imperialen Belangen dienlich war. Die Befindlichkeit der Fotografierten spielte dabei keine Rolle (Maxwell 1999: 40-41). „The Huxley-Lamprey method appears to have been practiced in those parts of the world where colonized peoples had been so thoroughly subjugated that they were powerless to resist bodily intrusions“ (Maxwell 1999: 41). Das Zitat belegt, dass es sich bei anthropometrischer Fotografie um ein gravierendes Machtgefälle handelt, das von Seiten der Kolonisierenden massiv ausgenutzt wurde.

4.1.2 Inszenierte Fotografie

Die inszenierte Fotografie hat ihren Ursprung in der Tradition der Portraitkunst „in which figures were positioned in an idealized setting that suggested something of their usual work or social position“ (Maxwell 1999: 100). Abgebildet sind meist ausgewählte Szenen eines Alltags, in einer Umgebung, die als typisch suggeriert wird: Krieger, Jäger, Familienszenen, Handwerksarbeit vor „natürlicher“ Kulisse oder Gebäuden. In den meisten Fällen wird zudem versucht bestimmte Kleidung, Schmuck und andere Accessoires, die „exotisch“ anmuten sollen, in Szene zu setzten. Um den Schein des Authentischen, die Illusion einer abgeschlossenen Szenerie zu wahren, wurden möglichst alle Anzeichen einer Interaktion zwischen Fotografierten und Fotografierenden vermieden (Maxwell 1999: 100). Die Fotografierten sollten nicht als Individuen, sondern als Repräsentant*innen ihrer „Kultur“ abgelichtet werden. Vor allem, wenn es sich dabei um Studioaufnahmen handelt, wird deutlich, wie sehr ein ganz bestimmtes Bild der

„Lebensumstände“ der Fotografierten generiert werden soll. Die inszenierten Fotografien erinnern häufig an Dioramen in Völkerkundemuseen. Das sind Schaukästen, die den Besucher*innen einen szenenhaften und stark verkleinerten Einblick in die Lebenswelt „fremder Völker“ geben soll. Solche Dioramen haben oft eine Landschaft als Hintergrund, in die als typisch wahrgenommene Behausungen und Tiere eingefügt werden.

Imperiale und koloniale Bestrebungen der Zeit, sogenannte „Entdeckungsreisen“ und deren Adaption durch damalige Medien, wie vor allem die Literatur (Beispiel Karl May) oder die Postkartenindustrie (das Deutsche Reich war einige Zeit der größte Produzent) trugen dazu bei, dass die Faszination und das Spektakel des „Exotischen“ populär und in der visuellen Kultur verankert wurde (Zeller 2010: 13-14). Die Art und Weise der Positionierung vor den künstlich erschaffenen Hintergründen ist oft ein Ausdruck der imperialen Fantasien, Land und alles, was darauf existiert, zu kontrollieren und zu besitzen (Maxwell 1999: 62). Des Weiteren sorgt die Unbeweglichkeit der Personen und die Tatsache, dass es ihnen nicht ermöglicht wird, in irgendeiner Weise auf das Geschehen zu reagieren, dafür, sie weiter in eine machtlose Position zu treiben (Maxwell 1999: 162). Durch diese Art der Inszenierung wird Afrika einmal mehr zeitlos und geschichtslos gemacht (Zeller 2010: 33).

4.1.3 „Rasse“-Theorien

Welches Menschenbild bedingt einen solchen Umgang mit afrikanischen Menschen? Und wie ist es möglich, dass eine solch gewaltbasierte Hierarchie, die sich in den Kolonien findet, Akzeptanz in der Gesellschaft genoss? Um dieser Frage nachgehen und die Fotografien in gesellschaftliche Diskurse einzuordnen, muss ein Exkurs zu damals gängigen „Rasse“-theorien gemacht werden. Rassistische Theorien kursieren bereits seit dem 17. Jahrhundert in Europa. In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts war Darwins Evolutionstheorie in vielen wissenschaftlichen Disziplinen der Naturwissenschaften, aber auch der Anthropologie dominante Leitidee (Maxwell 1999: 15). Der sogenannte Sozialdarwinismus entstand und wendete Darwins biologisches Konzept der „natürlichen Auslese“ auf Gesellschaften an und entwickelte daraus die Idee von gutem und schlechtem Erbgut. Eine der frühen Publikationen zur Differenzierung verschiedener „Rassen“

stammt aus dem Jahr 1775 von Johann Blumenbach und vollzieht eine Einteilung der Menschen in fünf verschiedene „Rassen“, die mit jeweils einer Farbe versehen wurden. Dieses Werk fungierte unter anderem als Basis für weitere Überlegungen zu physischen und mentalen Eigenschaften, sowie deren Zusammenhang. Gelehrte der Anatomie, wie Georges Louis Leclerc, und ähnlicher medizinischer Fachrichtungen versuchten die Kategorisierung mit wissenschaftlichen Belegen zu physiognomischen Eigenheiten weiter zu befeuern. Die anthropologische Praxis der anthropometrischen Fotografie ist außerdem angetrieben von der Idee, dass Charakteristika und Unterschiede der verschiedenen „Rassen“ am äußeren Erscheinungsbild festzumachen seien (Maxwell 1999: 39). Anfang des 20. Jahrhunderts hatte der sogenannte „wissenschaftliche Rassismus“ Hochkonjunktur. Er gab der „Rassediskussion eine entscheidende neue Qualität, baute aber auf vorhandenen Strukturen auf“ (El-Tayeb 2001: 77). Man versuchte durch wissenschaftliche Beiträge, die Überlegenheit des Westens und die damit einhergehende Legitimation für eine Kolonisierung und Unterwerfung der nicht-weißen Welt. So wurden zum Beispiel Schädel vermessen, Studien zur Pubertät durchgeführt und ähnliche biologische und psychologische Untersuchungen vorgenommen, die alle zum Ziel hatten Unterschiede zu finden und daraus die Unterlegenheit Nicht-Weißer zu beweisen. „Die absolute Minderwertigkeit der Schwarzen galt als Faktum“ (El-Tayeb 2001: 36) und um das zu untermauern wurden Afrikaner*innen mit „Naturmenschen“ gleichgesetzt und im nächsten Schritt als nicht zivilisierte und nicht zu kulturellen Errungenschaften fähige Wesen degradiert (El-Tayeb 2001: 47) Es gab (und gibt heute noch oftmals) keine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Kontinent Afrika und seiner/n Einwohner*innen, die teilweise immer noch als „kulturlos“ dargestellt und wahrgenommen werden (El-Tayeb 2001: 37).

4.2 Deutsch-Südwestafrika

Da die meisten Fotografien der Region der ehemaligen deutschen Kolonie Deutsch-Südwestafrika (1884 bis 1915) zugeordnet werden können, ist ein kurzer historischer Abriss der Entwicklungen dieser Zeit notwendig, um die Fotografien mit mehr Kontext zu versehen und das gewaltvolle koloniale System mitsamt seiner Theorien zur „Rasse“ als Legitimation hierarchischer Strukturen und Machtgefüge verstehen zu können. Das Kaiserreich Deutschland wurde 1884 zur Kolo-

nialmacht, als die ersten Handelsposten aus (angeblicher) wirtschaftlicher Notwendigkeit als „Schutzgebiete“ der Regierung erklärt wurden (El-Tayeb 2001: 61). Dies erscheint historisch betrachtet spät, doch schon seit dem 15. Jahrhundert wurde der „informelle“ Wirtschaftskolonialismus deutscher Kaufleute“ (El-Tayeb 2001: 60) unterstützt. Der formale Kolonialismus, der überwiegend der Privatwirtschaft zugutekam, deckte sich auch mit dem aufstrebenden Selbstverständnis als Weltmacht, dem Bestreben innenpolitische Probleme zu überlagern, eine nationale Identität zu fördern und den Bemühungen, mit den mächtigen Nationen wie England mithalten zu können. Ab 1890 wuchsen die imperialen Bestrebungen unter dem Deckmantel der Notwendigkeit der Erziehung „zurückgebliebener“ Menschen (El-Tayeb 2001: 61-62).

Eines der „Schutzgebiete“ war Deutsch-Südwestafrika, heutiges Namibia, das von 1884 bis 1915 unter deutscher Kolonialmacht stand (El-Tayeb 2001: 78) und die einzige Siedlungskolonie des deutschen Kolonialreiches war (Scheulen 1998: 23). Den rassistischen und sozialdarwinistischen Ideen folgend, gab es in der Regel keinen menschlichen Umgang der Kolonialisierenden und Siedler*innen gegenüber den als „Eingeborenen“ oder „Buschmännern“ betitelten Einwohner*innen der Kolonie. Gewaltvolle Mittel zur Unterdrückung waren unter anderem Zwangsarbeit, Enteignung, Deportation und Auspeitschen. Vor allem nutzten die Kolonialist*innen das Land für die Viehzucht, die sie in Konkurrenz zu den Herero¹⁰ betrieb. Ab 1908 kam der Diamant- und Kupferabbau hinzu, für den Schwarze unter unwürdigen Bedingungen schufteten mussten. Rechte hatten sie de facto keine (El-Tayeb 2001: 77-78). Es gab natürlich auch Beziehungen zwischen weißen Deutschen und Kolonisierten, die nicht auf Vergewaltigung und Machtmissbrauch beruhten, aber Kontakte dieser Art, unter die auch „Mischlingskinder“ als Zeugnisse fallen, waren innerhalb der rassistischen Denkstrukturen und dem Herrschaftssystem nicht akzeptabel, da sie die Herrschaft durch Grenzverwischung in Frage stellten und gefährdeten: „Da in diesem Prozeß [sic.] die kulturelle Definition des Volkes durch eine biologistische der ‚Rasse‘ ersetzt wird, konnte die reale Existenz ‚rassefremder‘, d.h. nicht ‚nordischer‘ Deutscher durch die Postulierung ihrer unveränderlichen, genetisch bedingten, meta-kulturellen ‚Fremdheit‘ negiert werden“ (El-Tayeb 2001: 141). Es wurde versucht die Menschen sesshaft

¹⁰ Herero: Gruppe, die auf dem Gebiet lebt(e).

zu machen, Grenzen wurden gezogen, Umsiedlungen fanden statt und immer wieder gab es strategische Kriegshandlungen, die vor allem als notwendige Maßnahmen gegen „aufständische Eingeborene“ legitimiert wurden (Zeller 2010: 65). Die Aufstände endeten in Massakern und gipfelten im Hinaustreiben tausender Überlebender in die Wüste, wo sie starben. Das als Völkermord einzuordnende Verbrechen an den Nama und Ovaherero ist bis heute ein offenes Kapitel. All die Gräueltaten der Kolonisor*innen können hier nicht ausreichend Erwähnung finden. Zeller (2010: 65) spricht von einer „Gewaltkultur“.

Die Gruppen, die auf dem Gebiet lebten und leben wurden durch Fremdbezeichnungen eingeteilt und teilweise auch fälschlicherweise als Einheit konstruiert. Viele der Bezeichnungen, die zum Teil auch als Fremdzuschreibungen zwischen den Gruppen existier(t)en, wurden unreflektiert übernommen und zirkulieren teilweise heute noch (Scheulen 1998: 51). Um die Begriffe, die sich auf den Fotografien finden lassen, besser einordnen zu können, werden sie im Folgenden in aller Kürze benannt und grob eingeordnet. Die Nama, die zusammen mit anderen Khoisansprechenden Gruppen als „Hottentotten“ bezeichnet wurden, ein Begriff, der aus dem Niederländischen stammt und als Schmähbegriff einzuordnen ist, waren eine der zahlenmäßig größeren Gruppen. Auch der Begriff „Buschmänner“ fällt unter die Kategorie und wurde gebraucht für von der Jagd lebende Khoisangruppen, die aber zumeist marginalisiert in den Wüstengebieten der Kalahari, Namib oder Omaheke lebten (Scheulen 1998: 53). „Damara“ wurden auf dem Hererogebiet lebende Gruppen bezeichnet, die zumeist in Abhängigkeit zu den Nama und Herero lebten und einen niedrigeren sozialen Rang innehatten, aber heute schwierig ethnographisch zuzuordnen sind. Die Herero, oder Ovaherero (das Pluralpräfix „Ova“ aus dem Herero stammend, bedeutet „ganzes Volk“), früher Hirtenvolk und auch damals durch Viehhaltung geprägt, lebten ebenfalls auf dem Gebiet. Bantusprechende Gruppen wurden meist als „Kaffern“ betitelt, aus dem Arabischen „Kafir“ für „Ungläubige“, was ebenfalls kritisch gelesen werden muss. Die Ambo, oder Ovambo, leb(t)en in nördlichen Randgebieten Deutsch-Südwestafrikas. Die Ambo scheinen die größte Gruppe auf dem Gebiet der Kolonie gewesen zu sein, gefolgt von den Herero, den Nama und den Damara (Scheulen 1998: 57-59). All die benannten Gruppen sind selbstverständlich ebenfalls nicht homogen.

4.3 Das Völkerkundemuseum als Archiv kolonialer Fotografien

Völkerkundemuseen entstanden im 19. Jahrhundert unter anderem als Reaktion auf die Abgrenzungsmechanismen, die mit Rasseideologien und Nationenbildungen einhergingen. Um die Jahrhundertwende änderte sich ihr Primärziel des Sammelns und Bewahrens und der Fokus lag auf dem „volksbildenden Charakter“, den Museen durch ihre Sammlungen erzeugen konnten, indem sie ausgehend von der Ausgestaltung der Museumsräume eine damit einhergehende Ordnung der Dinge schufen, die eine Differenz zu Anderen und damit eine Abgrenzung des Eigenen förderten (Laukötter 2013: 237). Diese Differenz in der Wahrnehmung bedingt eine Wiederholung kolonialer Machtgefälle, da durch Raumzuweisungen und Auswahl an Exponaten bestimmte Bilder in den Köpfen konstruiert wurden und suggeriert wurde, dass es sich um abgeschlossene Kulturen handele (Laukötter 2013: 239). Die Archive solcher Museen muten als objektiv und der Wissenschaft dienende Räume an, sind aber alles andere als neutrale Orte. Mit dem Kauf und damit der Auswahl von Objekten wird ähnlich wie bei Fotografien ein durch ebensolche Bedingungen eingeschränktes Wissen produziert.

Das Völkerkundemuseum Hamburg, 2018 in Museum am Rothenbaum, Kulturen und Künste der Welt (MARKK) umbenannt, entstand aus einer überschaubaren ethnografischen Sammlung und wurde 1879 förmlich gegründet. Nachdem der erste Leiter des neuen Museums, Carl Lüders, verstorben war und die Leitung einige Zeit von einem Mitglied der Kommission ausgeführt wurde, wurde Georg Thilenius 1904 als neuer und erster hauptamtlicher Direktor eingesetzt (Ruppenthal 2006: 94-95). 1910 bis 1912 wurde das Gebäude des Museums schrittweise bezogen und eröffnet. Das Völkerkundemuseum war ein wichtiger Pfeiler in der Wissenschaftslandschaft Hamburgs und in Bezug auf koloniale Themen (Ruppenthal 2006: 96-97). In den Archiven lagern noch immer eine Vielzahl an angekauften Objekten und Fotografien, die teils nie ihren Weg in öffentliche Ausstellungen gefunden haben und damit auch nicht in zeitaktuelle Diskurse eingebunden worden sind.

5. Sammlung Kiepenheuer

Die 34 Fotografien, die auffindbar waren, sind in jeweils vier zeitlich variierende Untergruppen aufgeteilt. Im Folgenden werden zunächst alle vorhandenen Informationen zu den Fotografien der Teilsammlung aufgeführt, um einen Überblick zu generieren. Die frühesten Fotografien, zwölf an der Zahl, sind im Jahr 1895 in das Archiv des Museums eingegangen. In dieser Zeit ist dementsprechend der Erstkontakt zwischen Kiepenheuer und dem damaligen Völkerkundemuseum entstanden. Noch drei weitere Male erwarb das Museum unter der Leitung Georg Thilenius Fotografien von ihm (1905, 1907 und 1912). Die Fotografien sind in verschiedenen Teilen Afrikas aufgenommen worden und innerhalb der einzelnen Posten variieren die Aufnahmeorte. Vor allem ist hier das südliche Afrika zu nennen, wobei die Informationen auf den Fotokarten hauptsächlich Gruppen aus der ehemaligen deutschen Kolonie Südwestafrika (heutiges Namibia) benennen. Zu finden sind die (teilweise rassistischen) Bezeichnungen: „Herero“, „Damara“, „Kaffern“, Ovambo, „Natal“ (Provinz in Südafrika zwischen 1910 und 1994), „Hottentotten“ und „Basuto“. Auch zwei einzelne Aufnahmen aus Gebieten in Ostafrika und Madagaskar sind darunter. Unklar ist, zu welcher Zeit die einzelnen Fotografien gemacht wurden. Leider geht aus den Unterlagen und den Nummern der Fotografien auch hervor, dass einige einer Serie zugehörigen Exemplare nicht vorliegen oder nicht auffindbar sind. Völlig unklar bleibt, ob Kiepenheuer am Entstehungsprozess der Fotos beteiligt war, sie vielleicht selbst aufgenommen hat, vor Ort war oder wie er an die Abzüge gekommen ist. Einiger Fakt ist, dass er mit ihnen Handel getrieben hat.

5.2 Kategorisierung und Kontextualisierung der Sammlung

Im nächsten Schritt sollen die einzelnen Aufnahmen genauer betrachtet werden. Sie befinden sich im Anhang auf den Seiten 41 bis 58. Alle Fotografien sind auf DIN A4 großen Karten, Ikonokarten (Beispiel: Abb. 24), aufgeklebt, die am oberen Rand jeweils drei Felder für Eintragungen aufweisen. Die Nummer ist links oben vermerkt, darunter wurde die „Herkunft“ (meint zum Teil Region oder die kolonial konstruierte ethnische Zugehörigkeit) eingetragen. Das mittlere Feld lässt Platz für den „Gegenstand“ der Fotografie und rechts oben findet sich die Quelle,

also der Name des Verkäufers oder Schenkers. Diese Informationen sind von Museumsmitarbeiter*innen eingetragen worden. Der Platz rechts neben den Fotografien wurde teilweise für Kommentare oder ausführlichere Beschreibungen genutzt. Links oben finden sich die Kartensignaturen und auf den Fotografien unten rechts prangt die Nummer, der letzten Inventarisierung.

Fast alle dem Völkerkundemuseum vorliegenden Exemplare der Teilsammlung Kiepenheuer zeigen Menschen. Von insgesamt 34 Fotografien ist nur eine einzige menschenleer. Es handelt sich dabei um die Abbildung eines Getreidespeichers (Abb. 32). Die Personendarstellungen in den Fotografien variieren. Zu beobachten ist zunächst, dass Einzelaufnahmen dominieren und während die Fotografien von Gruppen relativ gemischt anmuten, überwiegen bei den einzelnen Ganzkörperaufnahmen Frauen*,¹¹ die zudem öfter komplett unbekleidet zu sehen sind. Im Folgenden werden die vier Posten nacheinander chronologisch beschrieben (1895, 1905, 1912) und die Motive eingeordnet. Im Anschluss widme ich mich der Serie aus dem Jahr 1907 ausführlicher, da sich darunter viele, der mir auffällig erscheinenden Aufnahmen befinden. Die Ergebnisse meiner Kategorisierung finden sich in einer Tabelle auf den Seiten 39 und 40.

Der erste Posten, der 1895 vom Völkerkundemuseum gekauft wurde, scheint vollständig zu sein und umfasst zwölf Bilder, die alle mit „Süd-Afrika“ beschriftet wurden (Abb. 1-12). Der eine Teil der Serie, der acht Fotografien umfasst, zeigt Ganzkörper Abbildungen von Frauen, Kindern und Männern, die alle im gleichen Studio abgelichtet wurden (Abb. 4, 6-12). Dafür spricht, dass die Kamera dabei vermutlich auf einem Stativ stand, da die Perspektive immer die gleiche ist. Auch der Fußboden ist bei allen Fotografien identisch. Der Hintergrund ist aufgrund des Alters der Fotos schwer festzumachen, allerdings scheint es eine gleichfarbige Wand oder Leinwand zu sein. Die Personen sind stets nackt und einzeln positioniert, sie stehen gerade und haben die Arme eng am Körper angelegt. Es existieren teilweise jeweils Vorder-, Seit- und Rückansichten. Eine Ausnahme bilden die Kinder (Abb. 4), die zu zweit und eng beieinanderstehen. Ihr Foto ist mit dem Zusatz „Hottentotten“ versehen, die anderen Studioaufnahmen wurden mit „Buschmann Süd-Afrika“ beschriftet. Die Gesichtsausdrücke sind ohne erkennba-

¹¹ Diese Beobachtung ist nach äußeren Merkmalen eingeschätzt.

ren Ausdruck, die Blicke immer an der Kamera vorbei und leicht nach unten gerichtet. Bei diesen Fotos handelt es sich eindeutig um anthropometrische Aufnahmen, die zum Zweck scheinbar wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns gemacht wurden. Die restlichen vier Fotografien der Serie zeigen Gruppen, die unterschiedliche Tätigkeiten bzw. Lebensräume repräsentativ darstellen sollen. Zum einen handelt es sich um zwei Fotos mit jungen Männern der „Basuto“ in kriegerischen Posen (Abb.1, 2), mit Schilden und Speeren in den Händen, die draußen vor einem mit Fellen und Ketten behängten Gebäude positioniert wurden, zum anderen um zwei Familienportraits. Das eine Foto der letztgenannten Kategorie wurde draußen aufgenommen und zeigt zwei stehende Personen, eine Frau und einen Mann, sowie eine sitzende Frau nebst zwei kleinen Kindern (Abb. 3). Das andere Bild soll laut Beschriftung auch eine Familie zeigen, ist aber in einem Innenraum, vermutlich einem Studio, aufgenommen worden (Abb. 5). Bei dem Hintergrund handelt es sich um eine mit einem Landschaftsmotiv bemalte Leinwand. Im Vordergrund wurden zeltähnliche Strukturen mit langen Stöcken aufgebaut. Alle Personen verharren in ihren Posen, tragen vermeintlich authentische Kleidung und blicken teilweise in die Kamera. Diese letzte Kategorie kann eindeutig als inszenierte Fotografie mit dem Ziel der Zurschaustellung vermeintlicher Lebensrealitäten der dort lebenden Menschen eingeordnet werden.

Der nächste Posten, der 1905 angekauft wurde, beinhaltet vier Fotografien, die Mitglieder der Zulus zeigen (Abb. 13-16). Zwei der Bilder wurden draußen vor demselben Hintergrund, einem kreisförmigen Gebäude, aufgenommen, versehen mit dem Zusatz „vor ihrem Kraal“. Bei diesen beiden Fotografien handelt es sich jeweils um Gruppendarstellungen mit mehreren Erwachsenen und Kindern, die alle zur Kamera gerichtet sind und in ihren Posen verharren (Abb. 14, 15). Die nächste Fotografie zeigt zwei Männer, die im Studio aufgenommen wurden (Abb.13). Sie stehen leicht zueinander geneigt vor einer hellen Leinwand, nur die Lenden bedeckt und mit Stöcken in den Händen. Auf der letzten Fotografie sind zwei Frauen zu sehen, die draußen vor Gebäuden Krüge auf dem Kopf tragen (Abb. 16). Auch diese Reihe ist der inszenierten Fotografie zuzuordnen, da daraus ein Informationsgehalt bezogen werden soll. Bei den Aufnahmen, die draußen entstanden sind, soll ein Stück einer Lebenswirklichkeit gezeigt werden, indem man die Menschen vor funktionellen Gebäuden in Gruppen fotografiert oder auch

andere Fertigkeiten, wie das Tragen voller Krüge auf den Köpfen, ablichtet. Die Studioaufnahme zeigt sowohl körperliche Aspekte als auch die Kleidung und diente somit wohl auch einem „wissenschaftlichen“ Zweck.

Die nächste Serie ist 1912 in den Besitz des Museums gelangt (Abb. 31- 35). Die Aufzeichnung der Postenbücher ist nur ab 1912 gut erhalten und für diesen Ankauf ist der 16.11.1912 vermerkt. Allerdings sind von den angegebenen zehn Fotografien nur fünf auffindbar. Diese zeigen ganz unterschiedliche Motive an verschiedenen Orten in Süd- und Ostafrika, darunter einen Mann beim Töpfern (Abb. 33), eine Schmiede (Abb. 35), einen Getreidespeicher (Abb. 32), eine dörfliche Struktur (Abb. 34) und zwei Frauen (Abb. 31). Letztere Aufnahme ist interessant, da der Fotograf die beiden nackten, als „Hottentottinnen“ betitelten, Frauen mit dem Gesäß zueinander positioniert hat. Hier kann der deutliche Fokus auf diesen Körperteil unterstellt werden und angesichts der tragischen Geschichte der „Hottentotten - Venus“, Saartje Baartmann, die zwischen 1810 und 1815 in Europa als Wanderobjekt durch die Lande ziehen musste, spielt hier die erotische und exotisierende Komponente eine große Rolle (Pieterse 1992: 181).

Der Posten, der 1907 ins Archiv aufgenommen wurde, besteht aus dreizehn Fotografien, die beschriftet sind mit den Begriffen „Herero“, „Ovambo“, „Hottentotten“ und „Damara“ (Abb. 17- 30). Die Nummerierung geht von 1907.1:2 aufwärts bis 1907.1:18. Sowohl die Nummern 10,11,14,15,16 als auch die Nummer 1 fehlen. Interessant an diesem Posten ist, dass nicht bei allen Fotografien klar ist, unter welchen Umständen sie ins Völkerkundemuseum gelangten. Während die meisten den Zusatzvermerk „Kauf“ oder schlicht „K“ enthalten und in einem Fall mit einem „Gesch“ für Geschenk versehen wurden, gibt es in dieser Serie neun Aufnahmen, die dazu keine Informationen enthalten. Zunächst fallen zwei Halbfigurportraits einer Frau (Abb. 17) und eines Mannes (Abb. 18) auf. Ersteres war ein Geschenk und lässt vermuten, dass beide Fotografien thematisch und ortsbezogen zusammengehören. Beide Personen sind im gleichen Ausschnitt (Halbfigur) und in der gleichen Pose (Kopf und Blick nach rechts unten¹² geneigt) abgeblendet worden und der Hintergrund könnte auch dafürsprechen, dass es sich um dasselbe Studio handelt. Neben zwei Gruppenfotografien, die nicht nur ein Ge-

¹² von den Betrachter*innen aus

schlecht zeigen, sind es vorwiegend Frauen, die fotografiert wurden. Die Gruppen auf den Bildern tragen Kleidung und sind vor einem Gebäude aufgereiht worden. Die meisten anderen Fotografien des Postens zeigen Frauen und Mädchen (zu zweit oder alleine) ohne Kleidung (siehe Tabelle). Besonders auffällig ist zusätzlich, dass sie fast alle komplett unbekleidet sind, ungewöhnliche Posen einnehmen und in der Natur aufgenommen wurden (Abb. 20, 21, 22, 25, 27). Das bedeutet, dass man außer dem Körperbau der Frauen und Mädchen kaum „Informationsgehalt“ aus den Fotografien ziehen kann und um den Körper wissenschaftlich zu kategorisieren, wie es so oft gemacht wurde, braucht es mehrere Ansichten und es bedarf keiner eingenommenen „Posen“. Genau bei diesen Bildern fehlt eine Anmerkung, wie sie in den Besitz des Archivs gekommen sind. Mit einer Fotografie dieser Reihe möchte ich mich in einem nächsten Schritt zu Körperbildern und Weiblichkeitskonstruktionen beschäftigen.

6. Stereotype Weiblichkeitskonstruktionen in der Kolonialfotografie

Alle Aufnahmen der Sammlung Kiepenheuer weisen kategorische Merkmale und Strategien kolonialer Fotografie auf und sind gekoppelt und eingebettet in rassistischen Diskursen der Zeit. Es handelt sich oft um anthropometrische Fotografien oder inszenierte Studioaufnahmen, die zur Produktion und Vermittlung bestimmten Wissens hergestellt wurden.

Aber im Gegensatz dazu kann ein besonderes Interesse am weiblichen Geschlecht unterstellt werden. Wie ist diese Annahme einzuordnen? Wie sind die Diskurse zu Nacktheit und Weiblichkeit in Deutschland zu dieser Zeit? In der Analyse soll der Fokus vor allem auf dieser Darstellung des weiblichen Körpers an Hand der von mir zu Beginn so auffällig erschienenen Fotografie gelegt werden. Die Aufnahme von 1907 stach für mich besonders heraus. Zu sehen ist die ganz-figurine Abbildung einer unbekleideten Frau, die sich draußen vor einem üppigen Strauch befindet. Der Untergrund ist mit Halmen und Gräsern dicht bewachsen und die Frau steht vor einem Strauch mit großen Blättern. Ihre Figur, die zum Betrachter frontal ausgerichtet ist, nimmt fast die gesamte Fläche der Fotografie ein. Sie steht in Kontraposthaltung, ihr vom Betrachter aus gesehenes linkes Bein ist leicht noch vorne geneigt, das Gewicht der Frau ruht auf dem rechten



Abbildung 25: „Frau“ © MARKK

Bein. Ihr rechter Arm ist in die Hüfte gestemmt, der linke Arm in Höhe ihres Kopfes. Ihre Hand ruht auf ihrem Nacken. Der Kopf ist leicht nach rechts oben geneigt und ihr Blick folgt dieser Achse aus dem Bild heraus. Der Gesichtsausdruck ist streng, Mund und Augen sind leicht zusammengekniffen. Das Licht kommt von rechts oben und lässt einige Teile des nackten Körpers auf der Fotografie heller erscheinen.

In der folgenden Analyse soll aufgearbeitet werden, welche gesellschaftlichen Mechanismen, Vorstellungen und Machtstrukturen im kolonialen Blick auf diesen nackten Schwarzen Frauenkörper stecken.

6.1 Nacktheit

Der Körper der Frau ist unbekleidet. Im Gegensatz zu vielen Fotografien, in denen die Menschen Schmuck, Kleidung und andere Gegenstände bei sich tragen, die als Mittel zur „Zugehörigkeitsbestimmung“ genutzt wurden, fehlen sie in dieser und anderer Aufnahmen von Frauen komplett. Was bedeuten dieser Umstand und ihre Nacktheit in dem Kontext?

Es existieren zum einen, wie schon erwähnt, viele Fotografien nackter Schwarzer Frauen (die koloniale Nackte), die als wissenschaftliche Notwendigkeit gesehen wurden (Engmann 2013: 53), und somit eher der anthropometrischen Fotografie zuzuordnen sind. Dabei ging es auch darum die Anatomie der afrikanischen Frau als unterschiedlich zu der einer europäischen Frau zu markieren:

The anatomy of the African female was instrumental, for if African sexual parts could be shown as inherently different from those of Europeans, it would be a sign that Africans were indeed from a different, separate, and lower "race." Moreover, African sexuality was classed as pathological, constructed as primitive, uncontrolled, excessive, animalistic, and representative of the darkness of the African continent itself. (Engmann 2013: 54)

Nacktheit wird also im afrikanischen Kontext mit Primitivismus und Wildheit gleichgesetzt und Kleidung gilt als ein Zeichen von Zivilisiertheit. Dass diese Aussagen keinesfalls logisch sind und im jeweiligen Kontext konstruiert werden, zeigt der Blick in die Antike. Nacktheit wird hier als vollkommen, heldenhaft und besonders männlich inszeniert (Levine 2008: 189). Der weiße, nach gesellschaftlichen ästhetischen Maßstäben geformte, symmetrische und vor Kraft strotzende männliche Körper wird als Ideal gefeiert und als Ausdruck höchster Zivilisation gepriesen. Auch Jahrzehnte später gilt noch dieses Ideal, dem gegenüber aber die unzivilisierte Nacktheit zumeist nicht weißer Körper steht. Obwohl ihre Nacktheit als Mangel dargestellt wird, wurden nackte Schwarze Körper auch mit einem Überfluss an Sexualität in Verbindung gebracht (Levine 2008: 194). Die physische Präsenz unbekleideter Körper veranlasste die Kolonialist*innen zur Annahme, dass die „nackten Wilden“ eine überdurchschnittliche Sexualität und sexuelle Aktivität besäßen (Levine 2008: 193). Nacktsein kann Unwohlsein, Ausgeliefert sein oder Exponiert sein bedeuten und es gibt ein Nacktsein, das diese negativen Gefühle und Konnotationen nicht miteinschließt (Levine 2008: 190). Selbst wenn diese Frauen, mit dem Nacktsein kein „Problem“ haben, führen der weiße Blick und die Umstände ihrer Inszenierung genau zu diesem Unwohlsein, das den Betrachter ereilt. Denn der westliche Blick ist mit einer anderen Einstellung zu nackten Körpern angelegt. Das Fehlen von Kleidung bedeutet im europäischen Kontext vor allem Mangel, Armut, Verwilderung und Scham (Levine 2008: 191).

Des Weiteren ist die unbekleidete Frau vor bzw. in der Natur postiert. Das stellt sie und ihren Körper, der zu der Zeit aufgrund seiner Weiblichkeit kategorisch dem Natürlichen und damit auch dem Rationalen und Männlichen unterlegen zugeordnet wird (Ortner 2010: 123- 126), auch als primitiv dar, denn Fortschritt existiere in Zivilisation, Kultur und Technik und all das wird ihr abgesprochen. Sie ist im doppelten Sinne herabgestuft. Als dritte Komponente kommt ihre Objektwerdung vor der Kamera hinzu. Welche Parallelen lassen sich zu erotischen männlichen Fantasien ziehen?

6.2 Erotisierung

„[N]icht der Anblick eines nackten Körpers macht ihn erotisch, sondern die Umstände und Bedingungen seiner Aufnahme“ (Frizot 1998: 271).

Die Pose des Körpers ist im Fokus der Fotografie. Es kann sich hier nicht nur um eine bloß anthropometrische, der Wissenschaft dienliche Fotografie handeln, da großer Wert auf die Haltung der Frau gelegt wurde. Besonders die Armhaltung wirkt nicht „natürlich“, sondern bewusst von den Inszenierenden gewählt. Wie bereits herausgearbeitet schöpfen Fotograf*innen ihre Motive stets aus einem Pool von Bildern, der durch ihre Herkunft, Bildung und Erfahrungen bestimmt ist. Bei den Fotografien aus den Kolonien spielten demnach vermutlich sowohl wissenschaftliches Dokumentieren, als auch eine ästhetisierende Komponente eine Rolle, denn das Wissen um den Kunstbegriff, Verständnis von Ästhetik und Kunstwerke der Zeit haben Einfluss auf die Wahl des Ausschnittes, die Pose der Dargestellten und auch die Auswahl dekorativer Elemente (Edwards 1992: 9). Die Pose, die die Frau einnehmen musste, erinnert an klassische Akte. Wie Lowis (2013: 15) feststellt sind solche Analogien und Fantasien „etwas verdeckter etwa im Bereich der Völkerkunde am Werk, wenn ikonografische Vorbilder der Schönen Künste bei der Erstellung eines ethnografischen Dokuments Pate stehen, die deutsche, vermeintlich überlegene Aristokratie bildlich fixiert wird“ (Lowis 2013: 15). Denn die Definitionen von Schönheit und gesunden Körpern stammten weiterhin oft vom angestrebten Ideal antiker Statuen und es offenbart sich einmal mehr ein eurozentristisches Schönheitsbild (Lammert 2013: 37) Die Stand- und Spielbeinpose, wie wir sie auch in der Fotografie der jungen Frau erkennen, war ein immer wiederkehrendes Motiv in der Antike über die Renaissance bis zum Klassizismus (Lammert 2013: 39).

Eine weitere Beobachtung ist die Tatsache, dass es sich bei den Einzelporträts nackter Frauen in der Natur überwiegend um junge Frauen und Mädchen handelt. Da Alter auch eine Kategorie innerhalb eines solchen Herrschaftssystems darstellt, lässt sich daraus wiederum schließen, dass junge Körper mehr jenem Schönheitsideal entsprachen, das man darzustellen versuchte. Um dieses angestrebte Ideal, die Beziehung zu den weiblichen Schwarzen Körpern zu fassen, spricht de Sousa in ihrer Masterarbeit von „Desire“ (2017: 8), ein Ausdruck für Fantasie, Begierde, Sehnsucht, Lust und das Verlangen nach jemandem, und der

gleichzeitig stattfindenden Reduzierung der Frau auf ihre körperlichen Attribute. Denn „[a]s objects of fascination, women's bodies offered a source of erotic pleasure through the act of looking by absent and invisible white colonial males” (Engmann 2012: 55).

6.3 Aktfotografie

Zwangsläufig muss der Blick auch auf Aktfotografien der Zeit gerichtet werden. Lassen sich Parallelen erkennen?

In der Malerei spielte der Akt schon immer eine große Rolle. Mit der Erfindung der Fotografie gab es ein neues Medium, das dieses Genre bedienen konnte und wie Jäger (2009: 161) feststellt „dominiert in der erotischen und pornographischen Fotografie der weibliche Körper.“ Denn gesellschaftlich anerkannte Kunstschaffende waren (und sind) überwiegend Männer, die den weiblichen Körper als Projektionsfläche nutzen. Ab 1880 ist eine wachsende Diversität innerhalb der Aktfotografie in Deutschland festzustellen. Bilder unbekleideter Menschen wurden allgegenwärtig, auch öffentlich zugänglich und die Aktfotografie „trat damit in eine neue Phase kultureller Wahrnehmung ein“ (Lowis 2013: 11). Auf Druck kirchlicher Sittlichkeitsbewegungen wurde das Recht zur Darstellung solcher Fotografien verschärft (Dobler 2013: 24). Dazu wurde 1900 eine Gesetzeserweiterung (Zusatzparagraph 184) beschlossen, der als Mittel zur Zensur diente und in Kraft trat bei „Verletzung des Schamgefühls“ (Lowis 2013: 12). Es gab demnach institutionalisierte und moralisierte Zensur um die Jahrhundertwende. Ein Großteil der Aktfotografien blieb deshalb anonym, weder der Fotograf, noch das Modell waren bekannt. Viele Fotografien waren in Privatbesitz, Museen und Bibliotheken besaßen angekaufte Sammlungen und dennoch waren Aktfotografien omnipräsent (Lowis 2013: 12). Innerhalb des Genres gab es unterschiedliche Kategorien. Nackte Körper in der Fotografie wurden entweder als wissenschaftliche Notwendigkeit angesehen, wie zum Beispiel Bewegungsstudien, als ethnografische Aufnahmen und Fotografien, die medizinischen Belangen dienten, oder waren Teil des durch sportliche Leistungen angespornten Körperkults. Des Weiteren wurden sie legitimiert durch den Anspruch als Kunst oder bedienten Sehnsüchte und erotische Fantasien (Lowis 2013: 13). Aktfotografien waren vor allem Verflechtungen dieser Kategorien. Denn wie Lammert (2013: 35) zeigt „ist das Repertoire der Aktfotografie um 1900 nicht von den Körperprojektionen in

Medizin und Ethnologie zu trennen, und umgekehrt durchdringen sexuelle Dimensionen und artifizielle Inszenierungen wissenschaftliche Aufnahmen.“ Dieser Umstand wird besonders deutlich in den Fotografien, die in Kolonien aufgenommen wurden und als empirisches Material getarnt in Deutschland Eingang in private Sammlungen fanden und für persönliche Zwecke gehandelt wurden (Lowis 2013: 13). Das "Unzüchtige und Unsittliche" (Dobler 2013: 24) an den Aufnahmen, wurde also durch einen wissenschaftlichen oder teilweise künstlerischen Anspruch getarnt. Die patriarchale und bürgerliche Gesellschaft um 1900 reglementierte pornografische Inhalte und so boten sich „gesellschaftlich akzeptierte Räume der Auseinandersetzung [...] einzig [in der] Wissenschaft und [der] Kunst, sexuelle Aufreizung als ein Zweck von Bildern blieb eine uneingestandene und als sittlich oder obszön desavouierte Möglichkeit“ (Ponstingl 2013: 45). Ähnliche Phänomene gab es auch bei Abbildungen, die mythologische, christliche oder exotische Motive bedienten (Ponstingl 2013: 47). Innerhalb der Kolonien wurde auch mit erotischen Fotografien gehandelt. Hayes, Silvester und Hartman (1998: 13) beschreiben, dass die hohe Anzahl junger, alleinstehender, weißer Männer, die besonders während des Krieges gegen die Herero in großer Zahl in der Kolonie anzutreffen waren, einen lukrativen Markt für solche Fotografien und Bilder darstellten und dass dafür Schwarze Frauen nackt abgelichtet wurden. Diese Bilder in Postkartenformat waren in großer Zahl im Umlauf und in vielen privaten Fotoalben zu finden.

6.4 Sexualität

Afrikanerinnen wurden in Fotografien häufig als „Objekte weißer männlicher Begierde“ (Zeller 2010: 101) sichtbar gemacht und es fand eine „voyeuristisch-sexuelle Unterwerfung des afrikanischen Frauenkörpers“ (Zeller 2010: 102) statt, der damit auf einer weiteren Ebene „nutzbar“ für die Kolonialisierenden gemacht wurde. Der Körper in der Fotografie wird zum Objekt, denn „[v]on Interesse waren vor allem eine Typisierung sowie die optische Darstellung der sozialen und/oder sexuellen Ortsbestimmung eines Körpers, während beim Körper als Subjekt das Individuum im Vordergrund stand“ (Jäger 2009: 162). Wie im oberen Abschnitt bereits erwähnt, war Sexualität Restriktionen unterworfen und so avancierten Fotografien kolonisierter Frauen zu einer Art Ersatzpornographie (Pieterse 1992: 73-75). Doch nicht nur durch Gesellschaft und Sittlichkeitsgesetze war der

Sexualität ein Riegel vorgeschoben, sondern auch durch das Verbot der „Rassenmischung“, das als „Gefährdung der Rasse durch das Begehren“ (Stoler 2013: 312) bezeichnet wurde. So fungierten „Rasse und Sexualität als Ordnungsmechanismen“ (Stoler 2013: 309) in den Kolonien, um die gewaltvoll konstruierten Hierarchien aufrecht zu erhalten und einem möglichen Machtverlust entgegen zu wirken. Die „Anderen“ wurden gleichzeitig sexualisiert und tabuisiert mit dem vorrangigen Ziel, die Sexualität Schwarzer Männer zu kontrollieren (Pieterse 1992: 174). Das Selbstverständnis der Europäer*innen und die Definition ihrer Sexualität als sittlich, moralisch und kontrolliert, funktioniert nur über die Konstruktion eines unzivilisierten, übersexualisierten und triebhaften „Anderen“, welches sich in Beschreibungen von äußeren Geschlechtsmerkmale und öffentlichen Diskursen beweisen und verfestigen sollte (Stoler 2013: 308). Bestimmte Körperteile Schwarzer Frauen, deren Andersartigkeit von weißen weiblichen Körpern man beweisen wollte, wurden besonders in den Fokus gerückt, um daraus die deviante Hypersexualität Schwarzer Frauen schließen zu können. Besonders im Fokus waren dabei die Hüft- und Gesäßregion, aber auch andere primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale (Lüthe 2014: 143), die damit zu Fetischobjekten wurden: „By deferring access to the object of desire [...], due to the notion of ‘forbidden sex’, the colonial subject lingers with the lure of fetishization, demonstrating that pleasure resides in engaging in fetishization, as well as the object of desire“ (Engmann 2012: 55).

Im Dualismus zwischen omnipräsent und sündhaft bewegt sich der Diskurs zu pornographischen Inhalten. Zum einen ist eine Auslagerung sexueller Fantasien festzustellen, zum anderen bewegen sich die Fotografien noch immer in einem Feld von Tabuisierung und Sündhaftigkeit. Den gleichen Dualismus, der auch schwer vereinbar anmutet, stellt zudem die entmenschlichende „Rasse“-Theorie und die Erotisierung dar, die aber außer dem unzivilisierten, übersexualisierten „Wilden“, auch den „edlen Wilden“ kennt (Hall 1994: 167-170). Die Idealisierung der „exotischen“ nackten Schwarzen Frau muss innerhalb des kolonialen Systems gleichzeitig mit ihrer Herabstufung zum „niederen Wesen“ als Spannungsfeld ausgehalten werden. Dabei darf dabei nicht vergessen werden, dass die Dualismen beider Diskurse von weißen Männern dominiert worden sind.

7. Diskussion

Welche Probleme entstehen aus dem vorhergehend Besprochenen und welche Erkenntnisse können heute aus diesen Ergebnissen gezogen werden?

Zunächst einmal muss ausgehend von den gesammelten Informationen besprochen werden, was die Konsequenz der Sexualisierung und Fetischisierung des Körpers der fotografierten Frau ist, denn die Objektwerdung der Schwarzen Frau vor der Kamera klammert ihre Handlungsmacht vollständig aus. Die Inszenierung und das Motiv dahinter machen die Frau zum Objekt (de Sousa 2017: 42), sie ist es jedoch nicht und damit besitzt sie trotzdem Handlungsmacht, die allerdings immer im durch Kolonialismus gesteckten Rahmen betrachtet werden muss.

Es ist wichtig, sich auch mit der Frage auseinanderzusetzen, in welcher Beziehung der/die Fotograf/in und die Fotografierten zueinanderstehen. In diesem Fall liegt der Fokus besonders auf der Beziehung Kolonialisierte und Kolonialisierende sowie Mann und Frau. Es existieren allerdings innerhalb dieses Geflechts noch zahlreiche Hierarchien, die eine bloße kontextabhängige Betrachtung unmöglich machen, denn „[r]assistische Herrschaft steht nicht außerhalb oder über anderen Herrschaftsachsen, wie etwa Geschlecht, Klasse, sexuelle Zugehörigkeit oder Alter“ (Röggla 2012: 65). Obwohl eben benannte binäre Einteilungen aufgelöst und komplexer gedacht werden müssen, sind diese sich gegenüberstehenden Elemente immer noch ein zu diskutierendes und existierendes Problem. Sie wurden in der Kolonialzeit und werden immer noch konstruiert, um bestehende Herrschaftsstrukturen aufrechterhalten zu können und es soll noch einmal betont werden, dass sie in solcher Form nie existiert haben. Solche Denkstrukturen sind gefährlich, denn das binäre Denken verleitet dazu, die Rollen klar zu verteilen und eine erneute Kolonisierung vorzunehmen. Homi Bahba (1994, 2000) folgend seien die oft oppositionär verwendeten Begriffe und Strukturen innerhalb eines Herrschaftssystems eigentlich in wechselseitiger Durchdringung ineinander verstrickt und Macht könne fluide innerhalb von Beziehungen und Begegnungen entstehen. Im kolonialen Kontext bedeutet das, dass es auch Widerstand gab, indem sich dem kolonialen Blick strategisch entzogen wurde, durch selbstbewusstes Zurückblicken oder dadurch, dass Kolonisierte sich die Fotografie zu eigen machten und Selbstbilder schufen (Zeller 2010: 17). Allerdings ist es in dieser Arbeit wichtig,

mit diesen Oppositionen zu arbeiten, um die Gewalt des Herrschaftssystems deutlich zu machen und den Schuldiskurs nicht zu verharmlosen.

Fotografie versteht Sontag auch als „Akt der Nicht- Einmischung“ (Sontag 2016: 17). Damit bedeutet das „Hinter der Kamera-Stehen“, dass man sich eine Art Legitimation schafft, Distanz zu den Fotografierten wahren zu können und zu müssen, und eine Person oder ein Ereignis nur als fotografierenswertes Moment wahrzunehmen, der in die Bilderwelt aufgenommen werden muss, um uns zu überdauern. Sontag stellt fest, dass

[d]er Akt des Fotografierens [...] mehr [ist] als nur passives Beobachten. Ähnlich dem sexuellen Voyeurismus ist er eine Form der Zustimmung, des manchmal schweigenden, häufig aber deutlich geäußerten Einverständnisses damit, daß [sic.] alles was geschieht weiter geschehen soll. [...] Es bedeutet im Komplott mit allem zu sein, was ein Objekt interessant, fotografierenswert macht, auch - mit dem Leid und Unglück eines anderen Menschen. (2013: 18)

Bedeutet das aber im Umkehrschluss, dass Fotografien, die in einem solchen gewaltvollen Kontext entstanden sind, nicht gesehen und gezeigt werden dürfen? Wie kann ein Umgang mit Aufnahmen aus kolonialen Kontexten aussehen? Barthes (1986: 37) schreibt, dass man im Studium der Fotografie die Absichten des/der Fotograf/in erkennen kann und sie in gewisser Weise in der Umkehrung als Betrachter erfährt. Das bedeutet, dass man als Betrachter/in immer eingebunden ist in das bestehende Geflecht und damit eine Verantwortung hat, diese Absichten zu erkennen und zu reflektieren. Durch ihre Existenz und durch das Ange-schaut-werden zwingen sie den/die Betrachter/in, sich auf einer emotionalen oder akademischen Ebene mit dem Thema zu konfrontieren. Würde man sie nicht mehr zeigen, käme das auch einer Vermeidung gleich, sich mit den Fragen, die auch mich quälen, auseinanderzusetzen. Auch wenn man eine Fotografie als ästhetisch ansprechend empfindet, sollte man versuchen, ganz im Sinne einer Bildunterschrift „politische(n) Assoziationen und die moralische Bedeutung einer Fotografie“ (Sontag 201: 106) aufzuarbeiten. Ein weiteres Argument dafür, die Bilder zu betrachten und zu diskutieren, gibt Somerstein (2011) in einer Review, bei der sie feststellt, dass der Versuch Fotos zu "beschützen" wieder genau dasselbe Dilemma einer Hierarchisierung und der Markierung der „Anderen“ als schutzbedürftig ausmacht. Deshalb habe ich mich dafür entschieden, die Bilder zu reproduzieren,

auch um den/die Leser/in nicht ihre eigenen Bilder in seiner/ ihrer Vorstellung produzieren zu lassen.

„Der Fotograf plündert *und* bewahrt, verurteilt *und* verklärt“ (Sontag 2016: 67). Dieses Zitat führt das Dilemma noch einmal vor Augen. Ohne die Fotografien der Kolonialzeit hätten wir weniger Material, die uns Erkenntnisse, wie die meiner Beschäftigung mit den Fotografien, ermöglichen. Die Bilder und Darstellungen können anschaulicher als schriftliche Zeugnisse ein mahnendes Beispiel fehlender Menschlichkeit und kolonialer Unrechtsstrukturen sein. Über Bilder wirkt Gewalt nun mal eindrücklicher, ob sie nun explizit gezeigt wird, oder nur im Hintergrundwissen beim Betrachten mitschwingt.

8. Fazit

Die Sammlung Kiepenheuer enthält zum einen Fotografien, die typische Merkmale kolonialer Bildwelten aufweisen, die zeigen, „wie das ‚imperiale‘ Auge“ des Weißen funktionierte, denn es ist sein lenkender Blick, der diese Bilderwelt entstehen lässt, sie ordnet und inszeniert“ (Zeller 2010: 10). Aber wie nun herausgearbeitet wurde, sind auch Aufnahmen darunter, die sich deutlich abheben und in zusätzliche Kategorien einzuordnen sind. Neben dem kolonial geprägten und damit rassistischen Blick wirkt auch ein sexistischer und fetischisierender Blick auf die weiblichen Schwarzen Körper. Die besprochene Fotografie ist beispielhaft für diese Blicke, für die konstruierten Vorstellungen, Stereotype und sexualisierte Imaginationen, die der Fotografie innewohnen. Es ist außerdem wichtig festzustellen, dass das Selbstverständnis europäischer Geschlechtsidentitäten, Körperbilder und Sexualität immer in Bezug zu den Körperbildern in Kolonien gesetzt werden muss und dass der Mythos einer weißen Überlegenheit und einer „rein Weißen Kulturgeschichte“ (Röggla 2012: 59) dekonstruiert werden muss.

Abschließend ist festzuhalten, dass es sich keinesfalls um eine rein historisch vertortete Arbeit handelt. Die bearbeiteten eurozentrischen „Bilder von Afrika“ und Denkmuster sind heute noch wirkmächtig. Viele Stereotype, die auf Schwarzen Körpern lasten, existieren auch heute noch. Schwarze Männer werden immer noch

als übersexualisiert und als Gefahr für „die weiße Frau“ dargestellt und Schwarze Frauen als sowohl ihren Männern als auch Weißen untergeordnete Wesen, die aber gleichzeitig oder gerade deshalb als erotische Projektionsfläche dienen, in der es auch wieder um Machtdemonstrationen geht.

Ich bin mir bewusst, dass meine Analyse der Fotografien meinem Horizont an Wissen und Erfahrungen unterliegt und ich durch eine bewusste Festlegung des Fokus‘ und meines Blickwinkels zu diesen Ergebnissen gekommen bin. Die Fotografien sind auch mit meinen Interpretationen konzeptualisiert worden, werden überlagert und mit Bedeutung versehen, die ich in der Aufarbeitung der Annahmen über ihre Entstehung, ihre Funktion und ihren Platz in aktuellen Diskursen sehe. Mein Unbehagen bleibt und ruft mir in Erinnerung, dass ich eine Verantwortung als Forschende habe, mir meiner Position bewusst zu sein und ähnlich gelagerte Unrechtsmechanismen meiner Gegenwart zu erkennen und zu adressieren. Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, unsere Bilderwelt und unser Blickregime, unsere Gedanken und Äußerungen zum Kontinent Afrika und zu Schwarzen Menschen, insbesondere Schwarzen Frauen, zu dekolonisieren, indem die Ursprünge und Techniken rassistischer kolonialer Machtausübung offengelegt werden.

9. Danksagung

Mein Dank gilt meiner Dozentin und Erstprüferin Prof. Dr. Julia Pauli, die mich von Beginn an beraten und unterstützt hat, sowie meinem Zweitprüfer Prof. Dr. Pröpper.

Ganz besonderen Dank möchte ich der Archivarin Frau Catharina Winzer aussprechen, die mich während meiner Arbeit im Archiv des Museums am Rothenbaum angeleitet und unterstützt hat und ohne deren Hilfe diese Bachelorarbeit nicht möglich gewesen wäre.

10. Literaturverzeichnis

- Barthes, R. (1985). *Die helle Kammer: Bemerkung zur Fotografie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. et al (1981). *Eine illegitime Kunst: die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Clifford, J. (2002). The Others: Beyond the `Salvage´ Paradigm. In R. Araeen, S. Cubitt & Z. Sardar (Hrsg.), *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory* (S. 160-165). London: Continuum.
- de Sousa, J. (2017). *Kolonisierte Frauen im Fokus deutscher Kolonialphotografien: koloniale Reisephographien der Mecklenburg-Expedition 1910-1911* (Masterarbeit). Hamburg: Universität Hamburg
- Dobler, J. (2013). Die Polizei, welche in Beziehung auf Bilder bei uns ein wenig penibel ist. Grenzen und Möglichkeiten erotischer Abbildungen. In L. Derenthal. (Hrsg.), *„Die nackte Wahrheit und anders“: Aktfotografie um 1900* (S. 21- 28). Berlin: Nicolai.
- Edwards, E. (Hrsg.). (1994). *Anthropology and Photography*. New Haven: Yale University Press.
- El-Tayeb, F. (2001). *Schwarze Deutsche: der Diskurs um “Rasse” und nationale Identität 1890 - 1933*. Frankfurt am Main: Campus- Verlag.
- Engmann, R. A. A. (2012). Under Imperial Eyes, Black Bodies, Buttocks, and Breasts: British Colonial Photography and Asante “Fetish Girls.” *African Arts*, 45(2), S. 46-57.
- Freund, G. (1979). *Photographie und Gesellschaft*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag

- Frizot, M. (Hrsg.). (1998). *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH
- Glindmeier, B. (2002). *Zur Synthese von Fotografien und Texten in ausgewählten ethnologischen Monographien: Eine vergleichende Betrachtung der Bild-Text-Beziehung in The Nuer und Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande von E. E. Evans-Pritchard* (Masterarbeit). Mainz: Johannes Gutenberg Universität Mainz.
- Hall, S. (1994). *Rassismus und kulturelle Identität: Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument Verlag.
- Harris, B. (1998). Photography in Colonial discourse: the making of the ‚other‘ in southern Africa, c. 1850- 1950. In W. Hartmann, P Hayes & J. Silvester (Hrsg.), *The Colonizing Camera: Photographs in the making of Namibian History*. Kapstadt: University of Cape Town Press.
- Jäger, J. (2009). *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.
- Krüger, G. (2013). Zirkulation, Umdeutung, Aufladung: Zur kolonialen Fotografie. *NCCR Mediality: Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen: Historische Perspektiven*, 9, S.3-11 unter <http://www.academia.edu/4538518/Kolonialfotografie> (abgerufen am 09.09.2018)
- Lammert A. (2013). Äskulaü und Venus. Die Aktfotografie im Dienste der Medizin und der Ethnologie um 1900: Verschränkung von Medizin, Ethnologie, Ästhetik und Erotik. In L. Derenthal. (Hrsg.), *„Die nackte Wahrheit und anders“: Aktfotografie um 1900* (S. 35- 42). Berlin: Nicolai.
- Landau, P. S. (2002). Introduction: An Amazing Distance: Pictures and People in Africa. In P.S. Landau & D.D. Kaspin (Hrsg.), *Images and empires: visibility in colonial and postcolonial Africa* (S.1-40). Berkeley: University of California Press.

- Landau, P. S. (2002). Empires of the Visual: Photography and the Colonial Administration in Africa. In P.S. Landau & D.D. Kaspin, (Hrsg.), *Images and empires: visuality in colonial and postcolonial Africa* (S.141- 171). Berkeley: University of California Press.
- Levine, P. (2008). States of Undress: Nakedness and the Colonial Imagination. *Victorian Studies*, 50(2), S.189- 219.
- Lowis, K. (2013). „Die nackte Wahrheit und anders“: Einleitung. In L. Derenthal. (Hrsg.), *„Die nackte Wahrheit und anders“: Aktfotografie um 1900* (S. 11- 20). Berlin: Nicolai [u.a.].
- Lüthe, M. (2014). Dancing in Heels: Motown und die Performanz schwarzer Weiblichkeit in der Popkultur der 1960er Jahre. In B. Mrozek, A. Geisthövel, & J. Danyel (Hrsg.). *Popgeschichte: Band 2 Zeithistorische Fallstudien 1958- 1988* (S. 135- 145). Bielefeld: transcript Verlag
- Maxwell, A. (1999). *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the Native and the Making of European Identities*. London [u.a.]: Leicester University Press.
- Modest, W. (2014). Museums and the Emotional Afterlife of Colonial Photography. In E. Edwards & S. Lien (Hrsg.), *Uncertain images : museums and the work of photographs* (S.21- 42). Fanham, Surrey: Ashgate.
- Münster, D. (2012). Postkoloniale Ethnologie: Vom Objekt postkolonialer Kritik zur Ethnografie der neoliberalen Globalisierung. In J. Reuter & A. Karentzos (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies* (S.191-202). Wiesbaden: Springer VS.
- Ortner, S.B. (2010). Verhält sich weiblich zu männlich wie Natur zu Kultur? In D. Kimmich, S. Schahadat & T. Hausschild (Hrsg.), *Kulturtheorien* (S. 123-131). Bielefeld: transcript Verlag

- Pieterse, J. (1992). *White on black: Images of Africa and blacks in western popular culture*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Ponstingl M. (2013). „Die große Abwechslung der gebotenen Stellungen und Modelle [...] wird jeden Künstler befriedigen“: Die Geschäfte des Wiener Berufsfotografen Otto Schmidt mit den Nackten. In L. Derenthal. (Hrsg.), *„Die nackte Wahrheit und anders“: Aktfotografie um 1900* (S. 43 – 52). Berlin: Nicolai [u.a.].
- Röggla, K. (2012). *Critical Whiteness Studies und ihre politische Handlungsmöglichkeiten für Weiße AntirassistInnen: INTRO; eine Einführung*. Wien: Mandelbaum.
- Ruppenthal, J. (2007). *Kolonialismus als "Wissenschaft und Technik": Das Hamburgische Kolonialinstitut 1908 bis 1919*. Stuttgart: Steiner.
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Scheulen, P. (1998). *Die „Eingeborenen“ Deutsch-Südwestafrikas: ihr Bild in deutschen Kolonialzeitschriften von 1884 bis 1918*. Köln: Köppe Verlag.
- Somerstein, R. (2011). Photography: Laura Heyman: Pa Bouje Ankò: Don't Move Again. *The Women's Review of Books*, 28(5), S.16-17.
- Sontag, S. (2016). *Über Fotografie* (22. Aufl.). Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Sow, N. (2009). *Deutschland Schwarz Weiß: Der alltägliche Rassismus*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Spivak, G. C. (2008). *Can the subaltern speak: Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia + Kant.

Stoler, A.L. (2013). Foucaults "Geschichte der Sexualität" und die koloniale Ordnung der Dinge. In S. Conrad, S. Randeria & R. Römhild (Hrsg.), *Jenseits des Eurozentrismus: postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften* (S. 301 – 321). Frankfurt/Main: Campus Verlag.

Walter, B. (2012). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Zeller, J. (2010). *Weißer Blicke - schwarze Körper: Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur*. Erfurt: Sutton Verlag.

10. Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

10.1 Tabelle

Nummer	Jahr	"Gegenstand" vom Museum eingetragenen	"Herkunft" vom Museum eingetragenen	Personen	Kleidung	Hintergrund	Pose	Genre	Erwerb
1895.1:1	1895	<i>Krieger</i>	<i>Bosuto, Süd-Afrika</i>	Gruppe: 3 männliche Erwachsene, 1 Kind	Kleidung, Waffen	Haus	frontal, leichter Ausfallschritt nach vorne	inszeniert	Kauf
1895.1:2	1895	<i>Krieger</i>	<i>Bosuto, Süd-Afrika</i>	Gruppe: 3 jugendliche Männer	Kleidung, Waffen	Haus	frontal, leichter Ausfallschritt nach vorne	inszeniert	Kauf
1895.1:3	1895	<i>Familie</i>	<i>Hottentotten, Süd-Afrika</i>	Gruppe: 2 Erwachsene, 4 Kinder	Kleidung, Mann trägt Waffe	Fotostudio, bemalte Leinwand Zelte	frontal sitzend oder zueinander geneigt stehend	inszeniert	Kauf
1895.1:4	1895	<i>Kinder</i>	<i>Hottentotten, Süd-Afrika</i>	2 weibliche Kinder	nackt	Studiohintergrund, blanke Leinwand	Frontal, stehend, älteres Mädchen versteckt ihre weiblichen Körpermerkmale	inszeniert	Kauf
1895.1:5	1895	<i>Familie vor Hütte</i>	<i>Buschmann, Süd-Afrika</i>	Gruppe: 2 Frauen, 1 Mann, 2 Kinder	teilweise bekleidet	Zelt	stehend, sitzend	inszeniert	Kauf
1895.1:6	1895	<i>Frau, Vorderansicht</i>	<i>Buschmann, Süd-Afrika</i>	1 Frau	nackt	Studio Leinwand	frontal, stehend	anthropometrisch	Kauf
1895.1:7	1895	<i>Frau, Seitenansicht</i>	<i>Buschmann, Süd-Afrika</i>	1 Frau	nackt	Studio Leinwand	Seitenansicht, stehend	anthropometrisch	Kauf
1895.1:8	1895	<i>Frau, Rückansicht</i>	<i>Buschmann, Süd-Afrika</i>	1 Frau	nackt	Studio Leinwand	Rückansicht, stehend	anthropometrisch	Kauf
1895.1:9	1895	<i>Frau, Rückansicht</i>	<i>Buschmann, Süd-Afrika</i>	1 Frau	nackt	Studio Leinwand	Rückansicht, stehend	anthropometrisch	Kauf
1895.1:10	1895	<i>Frau v. d. Seite</i>	<i>Buschmann, Süd-Afrika</i>	1 Frau	nackt	Studio Leinwand	Seitenansicht, stehend	anthropometrisch	Kauf
1895.1:11	1895	<i>Mann v. vorne</i>	<i>Buschmann, Süd-Afrika</i>	1 Mann	nackt	Studio Leinwand	frontal, stehend	anthropometrisch	Kauf
1895.1:12	1895	<i>Mann v. hinten</i>	<i>Buschmann, Süd-Afrika</i>	1 Mann	nackt	Studio Leinwand	Rückansicht, stehend	anthropometrisch	Kauf
1905.1:2	1905	<i>Zulus</i>	<i>Natal, Süd-Afrika</i>	2 Männer	Lenden bedeckt	Studio Leinwand	Halbtotale, stehend	inszeniert	Kauf
1905.1:3	1905	<i>Zulus</i>	<i>Kaffern, Süd-Afrika</i>	mehrere Personen (Erwachsene, Kinder)	teilweise bekleidet	"vor ihrem Kraal" Behausung	stehend, hockend, frontal und halbgeneigt	inszeniert	Kauf
1905.1:4	1905	<i>Zulu (Familie)</i>	<i>Kaffern, Süd-Afrika</i>	2 Erwachsene (Mann, Frau), dahinter Kinder	kaum bekleidet	"vor ihrem Kraal" Behausung	stehend, frontal, Kinder: stehend, liegend im Hintergrund	inszeniert	Kauf
1905.1:5	1905	<i>Zulu Frauen</i>	<i>Kaffern, Süd-Afrika</i>	2 Frauen	Lenden bedeckt	vor Behausung	halbtotale, Kontrapost, Gefäße auf dem Kopf	inszeniert	Kauf

Tabelle 1: Kategorisierung Teil 1

Nummer	Jahr	"Gegenstand" vom Museum eingetragen	"Herkunft" vom Museum eingetragen	Personen	Kleidung	Hintergrund	Pose	Genre	Erwerb
1907.2:1	1907	Mann	Buschmann, Süd-Afrika	1 Mann	Kette	Studio?	Halbfigur, Kopf im Profil geneigt	inszeniert	Kauf
1907.2:2	1907	Frau Brustbild	Buschmann, Süd-Afrika	1 Frau	(europ.) Mantel, Ohrringe	Studio?	Halbfigur, Kopf geneigt	inszeniert	Geschenk
1907.2:3	1907	Frau	Herero, Süd-Afrika	1 Frau	Umhang, Rock, Brust frei	draußen	Ganzfigur, stehend, Hände zusammen, frontal	inszeniert	?
1907.2:4	1907	Mädchen	Süd-Afrika	1 Mädchen	nackt	vor Büschen, Bäumen	Ganzfigur, stehend, Körper	inszeniert	?
1907.2:5	1907	2 Frauen	Süd-Afrika	2 Frauen	nackt	draußen	Ganzfiguren, frontal, umarmend, zueinander geneigt	inszeniert	?
1907.2:6	1907	Mädchen	Süd-Afrika	1 Mädchen	nackt	Gestein	Ganzfigur, Kontrapost, Arme	inszeniert?	?
1907.2:7	1907	Hereros	Damaraland, Süd-Afrika	Gruppe: 8 Frauen und Männer	bekleidet	Baumstämme	verschränkt, an Stamm lehrend	inszeniert?	?
1907.2:8	1907	Frau	Süd-Afrika	1 Frau	nackt	Haus	Ganzfiguren, stehend, hockend, frontal, Halbprofil	inszeniert	Kauf
1907.2:9	1907	Frauen	Herero, Süd-Afrika	Gruppe: Frauen	teilweise bekleidet	vor Büschen, Bäumen	Ganzfigur, stehend, Kontrapost, Pornographische Pose	inszeniert	?
1907.2:10	1907	Frau	Hottentotten, Süd-Afrika	1 Frau	nackt	auf Fels, Bäume	Ganzfiguren, stehend	inszeniert	?
1907.2:11	1907	Mann u. Frau	Hottentotten, Süd-Afrika	1 Mann, 1 Frau	(europ.) Kleidung	Felsen, Gestein	Ganzfigur, stehend, Blick abgeneigt	inszeniert	Kauf
1907.2:12	1907	Haartrachten	Ovambo, Süd-Afrika	Gruppe: junge Frauen und Männer	Lenden bedeckt	vor einer Behausung, Zeit	Ganzfiguren, frontal, am Arm haltend	inszeniert	?
1907.2:13	1907	Frauen	Ovambo, Süd-Afrika	Gruppe: 3 Frauen	Lenden bedeckt	draußen	Ganzfiguren, hintere Reihe stehend, vordere Reihe sitzend, Blicke gesenkt	inszeniert	?
1907.2:14	1907	Frauen	Ovambo, Süd-Afrika	Gruppe: 3 Frauen	Lenden bedeckt	vor Haus	Ganzfiguren: stehend, Frau en face, die anderen Rückenansicht	inszeniert	?
12.20:2	1912	2 Hottentottinnen	Hottentotten, Süd-Afrika	2 Frauen	nackt	vor Gestein, Felsen	Profilsicht, Gesäß prominent	inszeniert	Kauf
12.20:8	1912	Töpferei	Madagaskar	1 Mann beim Töpfern	Lenden bedeckt	Holzhaus	Ganzfigur, Schneidersitz	?	Kauf
12.20:9	1912	Dorf	Tanganika, Ost-Afrika	4 Personen, darunter 1 Europäer	bekleidet	Landschaft, mit Häusern	Ganzfiguren, stehend, hockend	?	Kauf
12.20:10	1912	Schmiede	Ost-Afrika	Gruppe: 4 Männer	Lenden bedeckt	Behausung	Ganzfiguren, sitzend, hockend, arbeitend	?	Kauf

Tabelle 2: Kategorisierung Teil 2

10.2. Fotografien der Sammlung Kiepenheuer

10.1.1 Posten von 1895



Abbildung 1: "Krieger" © MARKK

Abb. 1: Herkunft: *Basuto, Südafrika*.¹³ Gegenstand: *Krieger*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1895.1:1

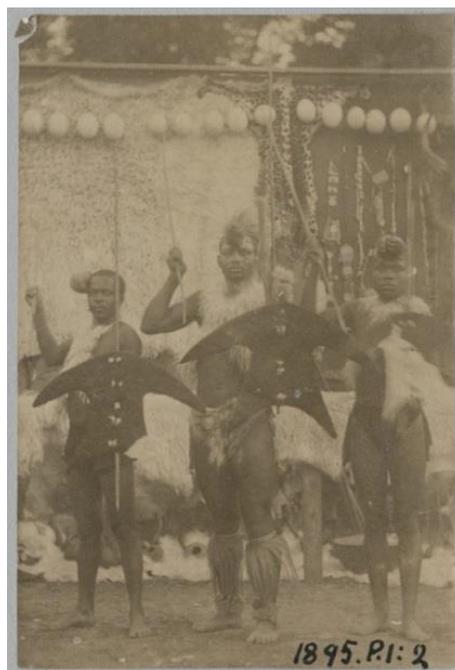


Abbildung 2: "Krieger" © MARKK

Abb. 2: Herkunft: *Basuto, Südafrika*. Gegenstand: *Krieger*. Quelle: *K. M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1895.1:2

¹³ nach den Originaleintragen auf den Ikonokarten der jeweiligen Fotografien



Abbildung 3: "Familie" © MARKK

Abb. 3: Herkunft: *Hottentotten, Süd-Afrika*. Gegenstand: *Familie*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer Treptow*. Inv. Nr.: 1895.1.3



Abbildung 4: "Kinder" © MARKK

Abb. 4: Herkunft: *Hottentotten*. Gegenstand: *Kinder*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer Treptow*. Inv. Nr.: 1895.1:4

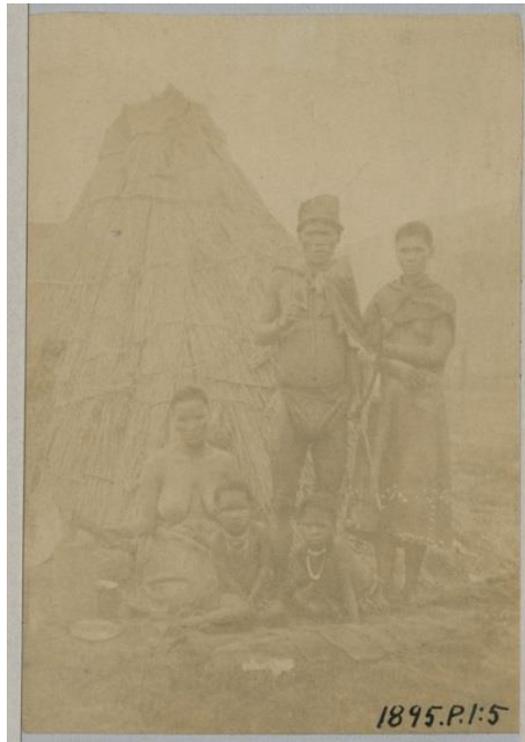


Abbildung 5: "Familie" © MARKK

Abb. 5: Herkunft: *Buschmann*. Gegenstand: *Familie*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer Treptow*. Inv. Nr.: 1895.1:5

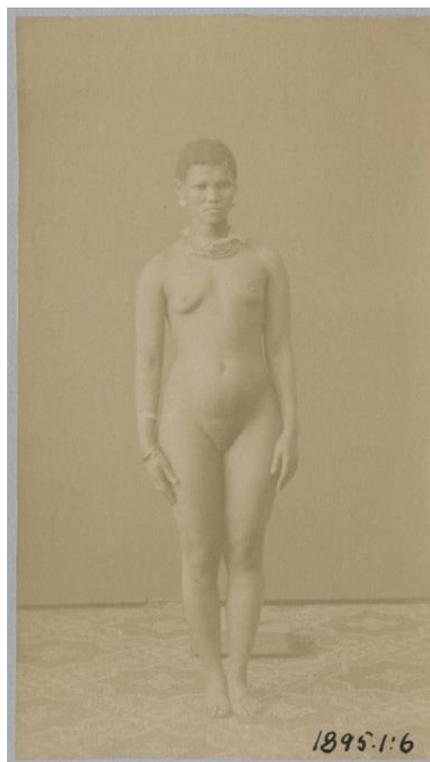


Abbildung 6: "Frau, Vorderansicht" © MARKK

Abb. 6: Herkunft: *Buschmann*. Gegenstand: *Frau, Vorderansicht*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer Treptow*. Inv. Nr. 1895.1:6



Abbildung 7: "Frau, Seitenansicht" © MARKK

Abb. 7: Herkunft: *Buschmann*. Gegenstand: *Frau, Seitenansicht*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1895.1:7



Abbildung 8: "Frau, Rückenansicht" © MARKK

Abb. 8: Herkunft: *Buschmann*. Gegenstand: *Frau Vorderansicht*. Quelle: *Kauf Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1895.1:8

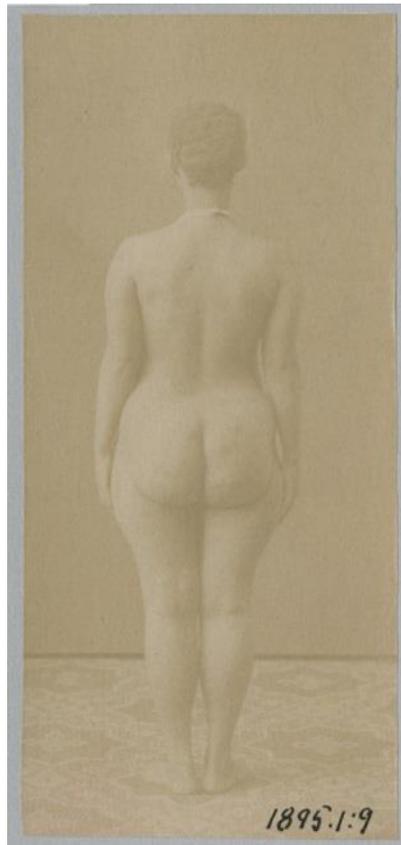


Abbildung 9: "Frau, Rückenansicht" © MARKK

Abb. 9: Herkunft: *Buschmann*. Gegenstand: *Frau Rückansicht*. Quelle: *Kauf Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1895.1:9



Abbildung 10: "Frau v. d. Seite" © MARKK

Abb.10: Herkunft: *Buschmann*. Gegenstand: *Frau v. d. Seite*. Quelle: *Kauf Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1895.1:10

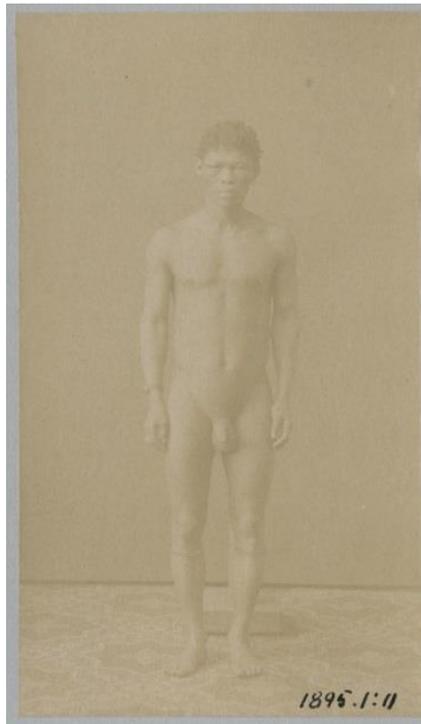


Abbildung 11: "Mann v. vorne" © MARKK

Abb. 11: Herkunft: *Buschmann*. Gegenstand: *Mann v. vorne*. Quelle: *Kauf Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1895:1.11



Abbildung 12: "Mann v. hinten" © MARKK

Abb.12: Herkunft: *Buschmann*. Gegenstand: *Mann v. hinten*. Quelle: *Kauf Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1895. 1:12

10.2.2 Posten von 1905

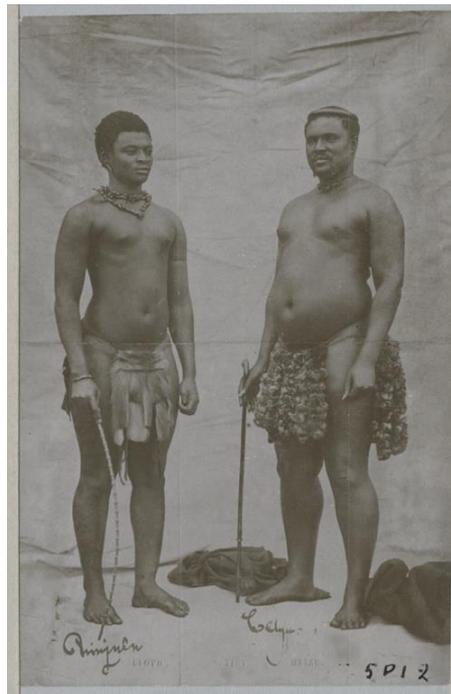


Abbildung 13: "Zulus" © MARKK

Abb. 13: Herkunft: Natal. Gegenstand: Zulus. Quelle: Kauf M. Kiepenheuer. Inv. Nr.: 1905.1:2



Abbildung 14: "Zulus" © MARKK

Abb. 14: Herkunft: Kaffern Süd-Afrika. Gegenstand: Zulus. Quelle: Kauf M. Kiepenheuer. Inv. Nr.: 1905.1:3

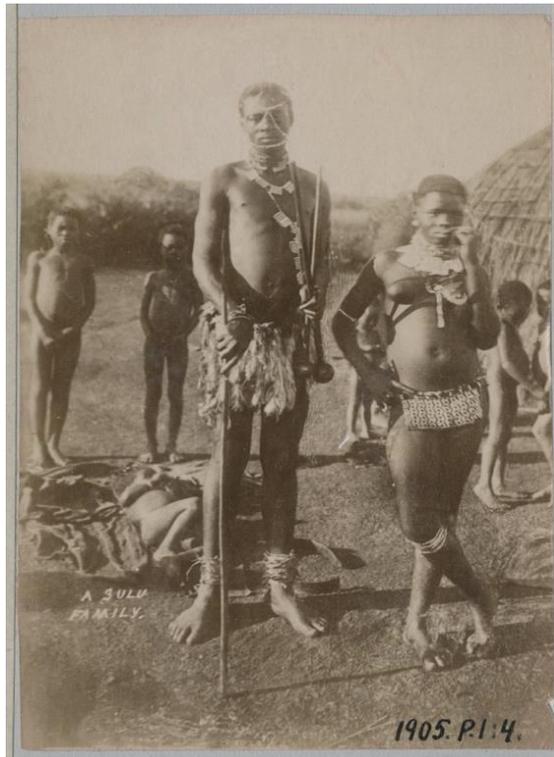


Abbildung 15: "Zulus" © MARKK

Abb. 15: Herkunft: *Kaffern Süd-Afrika*. Gegenstand: *Zulus vor ihrem Kraal*.
Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.1905.1:4



Abbildung 16: "Zulu Frauen" © MARKK

Abb. 16: Herkunft: *Kaffern Süd-Afrika*. Gegenstand: *Zulu-Frauen, Krüge tragend*.
Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1905.1:5

10.2.3 Posten von 1907

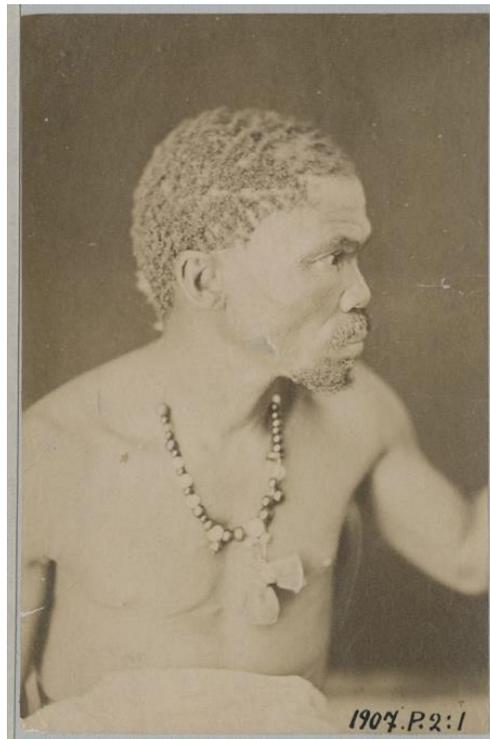


Abbildung 17: "Mann" © MARKK

Abb. 17: Herkunft: *Buschmann Südafrika*. Gegenstand: *Mann*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1907.2:1



Abbildung 18: "Frau Brustbild" © MARKK

Abb.18: Herkunft: *Buschmann Süd-Afrika*. Gegenstand: *Frau Brustbild*. Quelle: *Gesch M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1907.2:2



Abbildung 19: "Frau" © MARKK

Abb.19: Herkunft: *Herero Süd-Afrika*. Gegenstand: *Frau*. Quelle: *M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1907.2:3

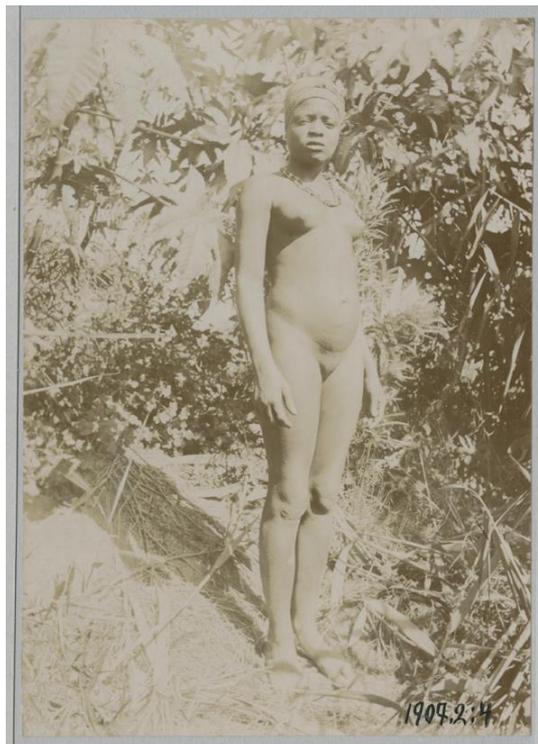


Abbildung 20: "Mädchen" © MARKK

Abb. 20: Herkunft: *Süd-Afrika*. Gegenstand: *Mädchen*. Quelle: *Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1907.2:4



Abbildung 21: "2 Frauen" © MARKK

Abb. 21: Herkunft: *Süd-Afrika*. Gegenstand: *2 Frauen*. Quelle: *M. Kiepenheuer*.
Inv. Nr.: 1907.2:5



Abbildung 22: "Mädchen" © MARKK

Abb. 22: Herkunft: *Süd-Afrika*. Gegenstand: *Mädchen*. Quelle: *M. Kiepenheuer*.
Inv. Nr.: 1907.2:6



Abbildung 23: "Hereros" © MARKK

Abb. 23: Herkunft: Damaraland Süd-Afrika. Gegenstand: Hereros. Quelle: Kauf M. Kiepenheuer. Inv. Nr.: 1907.2:7



Abbildung 24: Ikonokarte mit der Fotografie "Frau" © MARKK

Abb. 24: Herkunft: Süd-Afrika. Gegenstand: Frau. Quelle: M. Kiepenheuer.



Abbildung 25: "Frau" © MARKK

Abb.25: Herkunft: *Süd-Afrika*. Gegenstand: *Frau*. Quelle: *M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1907.2:8



Abbildung 26: "Frauen" © MARKK

Abb. 26: Herkunft: *Herero Süd-Afrika*. Gegenstand: *Frauen*. Quelle: *M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1907.2:9

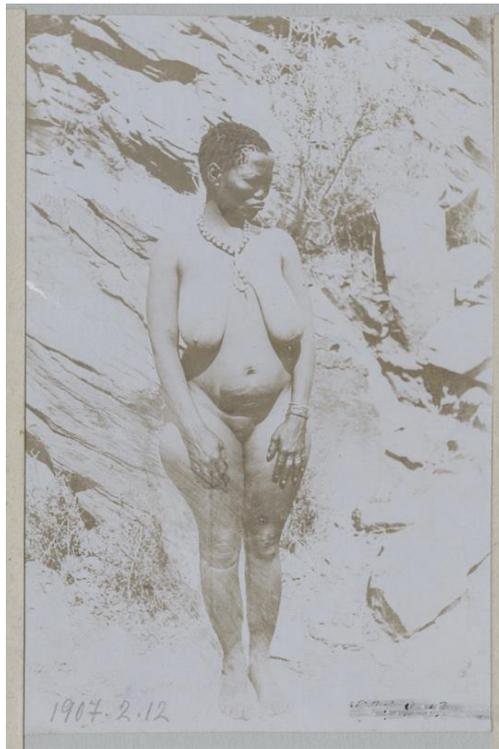


Abbildung 27: "Frau" © MARKK

Abb. 27: Herkunft: *Hottentotten Süd-Afrika*. Gegenstand: *Frau*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1907.2:12



Abbildung 28: "Mann u. Frau" © MARKK

Abb.28: Herkunft: *Hottentotten Süd-Afrika*. Gegenstand: *Mann u. Frau*. Quelle: *M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 1907.2:13



Abbildung 29: "Haartrachten" © MARKK

Abb. 29: Herkunft: *Ovambo Süd-Afrika*. Gegenstand: *Haartrachten*. Quelle:?.
Inv. Nr.: 1907.2:17



Abbildung 30: "Frauen" © MARKK

Abb. 30: Herkunft: *Ovambo Süd-Afrika*. Gegenstand: *Frauen*. Quelle: *Kiepenheuer*.
Inv. Nr.: 1907.2:18

10.2.4 Posten von 1912



Abbildung 31: "2 Hottentottinnen" © MARKK

Abb. 31. Herkunft: *Hottentotten Süd-Afrika*. Gegenstand: *2 Hottentottinnen*.
Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 12.20:2

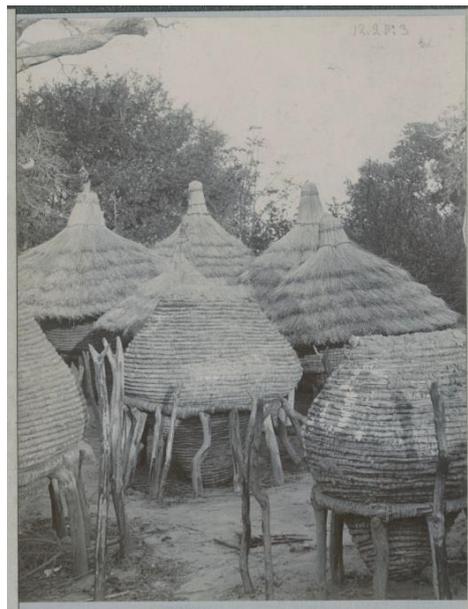


Abbildung 32: "Getreidespeicher" © MARKK

Abb. 32: Herkunft: *Ovambo Süd-Afrika*. Gegenstand: *Getreidespeicher*. Quelle:
M. Kiepenheuer. Inv. Nr.: ?

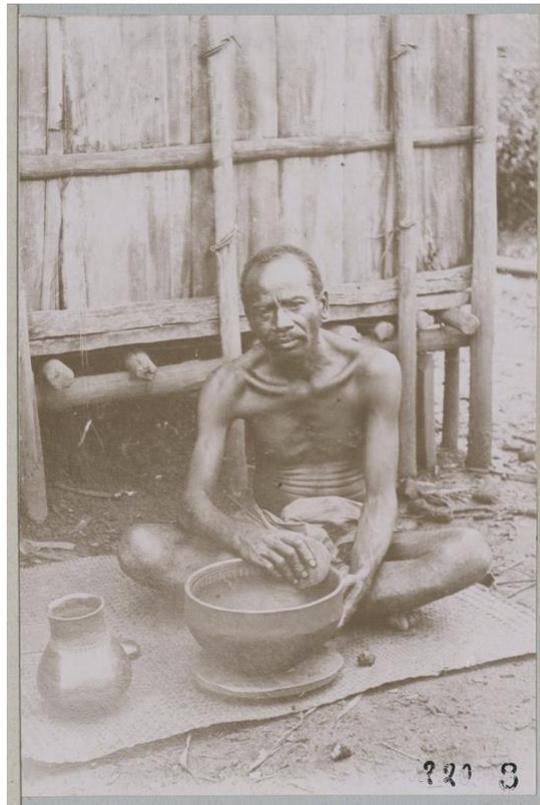


Abbildung 33: "Töpferei" © MARKK

Abb. 33: Herkunft: *Madagaskar*. Gegenstand: *Töpferei*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 12.20:8

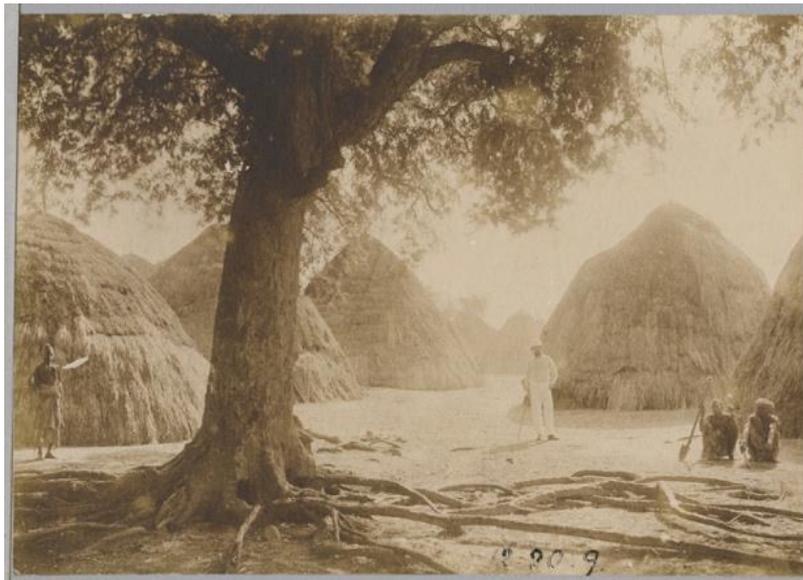


Abbildung 34: "Dorf" © MARKK

Abb. 34: Herkunft: *Tanganika, Ost-Afrika*. Gegenstand: *Dorf*. Quelle: *Kauf M. Kiepenheuer*. Inv. Nr.: 12.20:9

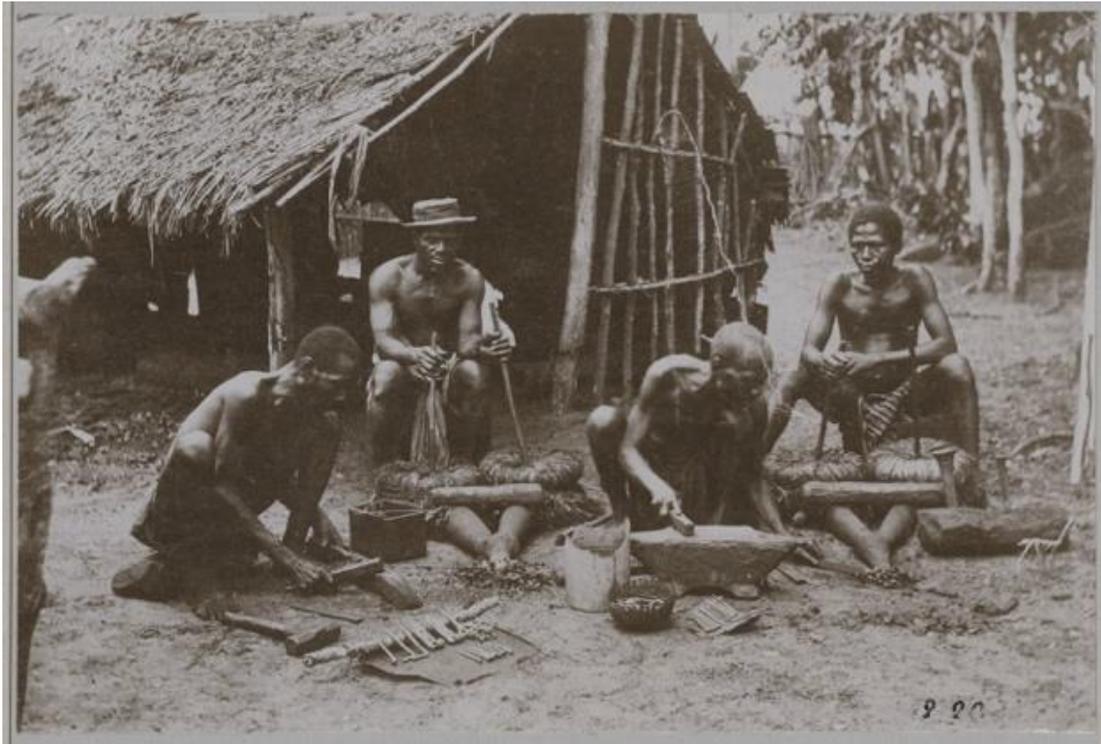


Abbildung 35: "Schmiede" © MARKK

Abb. 35: Herkunft: Ost-Afrika. Gegenstand: Schmiede. Quelle: Kauf M. Kiepenheuer.
Inv. Nr.: 12.20:10

11. Eidesstattliche Erklärung

**Eidesstattliche Erklärung nach § 14,8 der Prüfungsordnung der
Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften für Studiengänge mit
dem Abschluss Bachelor of Arts / Baccalaurea Artium bzw. eines
Baccalaureus Artium (B.A.) vom 23. November 2005**

Ich versichere an Eides statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die beiliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht habe. Außerdem habe ich mich keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen, bedient. Diese Versicherung bezieht sich auch auf zur Arbeit gehörige Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen etc. Weiterhin entspricht die eingereichte schriftliche Fassung der Arbeit der Fassung auf dem eingereichten elektronischen Speichermedium.

Datum

Unterschrift