



FRAGENDE BLICKE

NEUN ZUGÄNGE ZU
ETHNOGRAFISCHEN
FOTOGRAFIEN

PAUL HEMPEL | ANKA KRÄMER DE HUERTA | SILVIA LAMPRECHT (HG.)

Fragende Blicke
Neun Zugänge zu ethnografischen Fotografien

FRAGENDE BLICKE

NEUN ZUGÄNGE ZU ETHNOGRAFISCHEN FOTOGRAFIEN

Katalog zur gleichnamigen Ausstellung
im
Museum Fünf Kontinente
in Kooperation mit dem
Institut für Ethnologie
der LMU München

vom

07. Juli 2018 bis 05. Januar 2020

Herausgegeben von

Paul Hempel, Anka Krämer de Huerta und Silvia Lamprecht

Institut für Ethnologie
der Ludwig-Maximilians-Universität München

2019



Titelbild

Foto: Eduard Gangl, 1927 – 1930, Dorf PoPo, Golf-Provinz, Papua-Neuguinea, (damals) Britisch Neuguinea, rechts: vermutlich Feodosia Gangl, übrige Personen nicht identifiziert MFK, Inv.Nr. FO-107-1-46

Impressum

Fragende Blicke.
Neun Zugänge zu ethnografischen Fotografien

Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Fünf Kontinente in Kooperation mit dem Institut für Ethnologie der LMU München

Herausgegeben von: Paul Hempel, Anka Krämer de Huerta, Silvia Lamprecht

Abbildungen (wenn nicht anders angegeben):
© Museum Fünf Kontinente München

Kataloggestaltung: Paul Hempel

© Institut für Ethnologie
Ludwig-Maximilians-Universität München
Oettingenstraße 67
80538 München
<http://www.ethnologie.uni-muenchen.de>

München 2019

ISBN 978-3-945254-26-4

In Erinnerung an Dr. Dorothee Schäfer

INHALT

6	<i>Uta Werlich, Martin Sökefeld</i> Grußworte
8	<i>Paul Hempel, Anka Krämer de Huerta Silvia Lamprecht</i> Einleitung
20	<i>Sarah Viktoria Löwe</i> Porträtierte Identitäten im Wandel Yanomami aus Mahekodotedi
30	<i>Alena Vodde</i> Popularisierung in 3D Stereoskopien aus Nordamerika
46	<i>Silvia Lamprecht</i> Fremde Erinnerung Ein kolonialzeitliches Familienalbum aus Neuguinea
64	<i>Silke Tauber</i> „Her Majesty“ oder „Splendid Specimens?“ Indigenität und Typisierung im Spiegel hawaiianischer Porträtaufnahmen
76	<i>Sibylle Ulbrich</i> Lichtbilder und Farbtöpfe Fotografien als wandelbare Objekte
88	<i>Ira Böck</i> Bewegung festhalten? Tanz und Identität in Bolivien
100	<i>Julia Blumenschein</i> Kleine Welt Kinder im Fokus der visuellen Ethnografie von Theodor Koch-Grünberg
108	<i>Susanne Holländer</i> Eine Ärztin auf Talfahrt Auf den Spuren des Hunza-Mythos
118	<i>Johannes Bäcker</i> Das kommerzielle Bild Japans Souvenirfotografie des 19. Jahrhunderts

GRUSSWORTE

UTA WERLICH

Museum Fünf Kontinente

Unseren Besucher*innen vermittelten sie somit nicht nur einen Eindruck vom Umfang und der Vielgestaltigkeit der im *Museum Fünf Kontinente* verwahrten Sammlung Fotografie, sie regten sie auch an, sich mit dem Gezeigten auseinanderzusetzen und ihre eigene Perspektive kritisch zu hinterfragen.

Dinge sind reich an Bedeutungen und erlauben eine Vielzahl von Interpretationen. Als Sachzeugen materialisieren sie kulturelle Zusammenhänge, dokumentieren technische Errungenschaften, archivieren Zeitgeschehen und Zeitgeist und erinnern an persönliche Erlebnisse und Erfahrungen. Dies gilt auch für die rund 150.000 Fotografien, die das *Museum Fünf Kontinente* in seiner Sammlung bewahrt: Auch sie vermitteln mehr als das unmittelbar Sichtbare.

Dass sich neun Studierende des *Instituts für Ethnologie* der LMU München 2017/18 an diese Materialfülle heranwagten, erwies sich für das *Museum Fünf Kontinente* als wahrer Glücksfall, denn am Ende ihrer Auseinandersetzung mit neun sehr unterschiedlichen Konvoluten historischer Fotografien stand eine Ausstellung. Mit „Fragende Blicke“ treffend betitelt, präsentierten die Studierenden im Treppenhaus des Museums die von ihnen ausgewählten Bildserien als großformatige Reproduktionen mit ausführlichen Texten, die mehr als die Bildinhalte beschrieben. Klug hinterfragten sie die Entstehungshintergründe der Fotografien.

Großer Dank geht daher an die neun Studierenden – Johannes Bächer, Julia Blumenschein, Ira Böck, Susanne Holländer, Silvia Lamprecht, Sarah Löwe, Silke Tauber, Sibylle Ulbrich und Alena Vodde -, die bereit waren, die Ergebnisse ihrer Forschungen über eine Ausstellung mit einem breiten Publikum zu teilen. Kompetente Unterstützung erfuhren sie hierbei von ihren Dozent*innen, Dr. Anka Krämer de Huerta (*Museum Fünf Kontinente*) und Paul Hempel (*Institut für Ethnologie*), denen als Projektleitung auch die überzeugende Gesamtkomposition der studentischen Beiträge zu verdanken ist. Für die Umsetzung des Projektes gebührt dem engagierten Museumsteam Dank, in dem vor allem Dr. Dorothee Schäfer eine tragende Rolle einnahm. Und schließlich sei der *Flughafen München GmbH* gedankt, die über eine mehrjährige Förderung der Sammlung Fotografie auch die Ausstellung „Fragende Blicke – Neun Zugänge zu ethnografischen Fotografien“ ermöglichte.

MARTIN SÖKEFELD

Institut für Ethnologie LMU

Für neun Studierende des *Instituts für Ethnologie* bot sich im Wintersemester 2017/18 die unschätzbare Gelegenheit, Blicke tief hinter die Kulissen des *Museums Fünf Kontinente* zu werfen und im reichhaltigen Fotoarchiv des Museums nach noch nicht gehobenen Schätzen zu forschen. Unter der fachkundigen Anleitung der Dozent*innen Dr. Anka Krämer de Huerta (*Museum Fünf Kontinente*) und Paul Hempel (*Institut für Ethnologie*) haben sie ausgewählte Reihen von Fotografien befragt: Was zeigen sie? Was zeigen sie nicht? In welche Kontexte von Forschung und Begegnung kann man sie stellen? Welche Blickwinkel haben die Fotografinnen und Fotografen eingenommen? Was erschien ihnen wert, festgehalten zu werden? Welche Geschichten stehen hinter den Fotografien? Manche Szenen befremden, auch weil der koloniale Kontext, in dem sie festgehalten wurden, und damit die Rollenverteilung von Betrachteten und Betrachtern, überdeutlich wird. Umso wichtiger ist es, sich mit diesen Dokumenten kritisch zu befassen.

Mich beeindruckten die vielen Details und Zusammenhänge, die die Recherchen der Studierenden über die Bilder zutage förderten. Vielen ist es gelungen, weitere Quellen zu finden. Sie haben es überzeugend geschafft, Momentaufnahmen einen Rahmen zu geben, der es möglich macht, ihre Geschichten zu erzählen. Die Fotografien sind dadurch nicht mehr nur zweidimensional, sondern haben eine Tiefenschärfe gewonnen, die die Betrachter in ihren Bann zieht.

Das große räumliche, zeitliche und thematische Spektrum der Bilder steht symbolisch für den überwältigenden Reichtum der Sammlung des *Museums Fünf Kontinente*. Ich danke dem Museum dafür, den Studierenden nicht nur die Möglichkeit zu forschendem Lernen im besten Sinne des Wortes gegeben zu haben, sondern auch noch den Platz, die Forschungsergebnisse im Treppenhaus des Museums auszustellen. Damit ist es auch gelungen, die Begeisterung von Studierenden für die Museumsarbeit zu wecken. Ich hoffe, dass noch viele ähnliche Projekte folgen werden.

„Folglich kann man sagen, daß das Foto nicht erklärt, nicht interpretiert und nicht kommentiert. Es ist stumm und nackt, platt und dumpf. Dumm sagten einige. Es führt uns schlicht, einfach und brutal Zeichen vor Augen, die semantisch leer oder blank sind. Es bleibt im wesentlichen rätselhaft.“

Philippe Dubois 1998. *Der Fotografische Akt*. S.87

PAUL HEMPEL
ANKA KRÄMER DE HUERTA
SILVIA LAMPRECHT

EINLEITUNG

Das nebenstehende Urteil des berühmten Fototheoretikers Philippe Dubois erscheint auf den ersten Blick recht harsch. Und doch gehört zu den ersten Erkenntnissen im Umgang mit Fotografien die Einsicht, wie wenig sie von sich aus erklären. Zweifellos erwecken fotografische Bilder den Eindruck von Eindeutigkeit - durch ihren Realismus, ihren Detailreichtum, und nicht zuletzt durch den Nimbus der Objektivität, der sie umgibt. Zweifellos zeigen sie etwas, und das was sie zeigen, ist offensichtlich irgendwann einmal dagewesen. Doch wie Philippe Dubois feststellt, „muß man sich davor hüten, *diese Existenzbehauptung für eine Sinnerklärung zu halten*“ (ebd., Herv. i. Orig.). Mit anderen Worten, die Bilder verraten uns nicht, welche allgemeine oder besondere Bedeutung wir dem, was sie uns zeigen, beimessen sollen (ebd.). Vielmehr werden Fotografien fortlaufend, vom Moment ihrer Entstehung an, bis hin zu ihrer Betrachtung, aus unterschiedlichen Blickwinkeln interpretiert. Sie werden bearbeitet, vervielfältigt, gehandelt und vielleicht archiviert. Dabei sind sie in vielfältige kulturelle Praktiken eingebunden und werden stets aufs Neue mit Sinn versehen.

Diese allgemeinen Feststellungen gelten natürlich auch für Fotografien, die im Kontext ethnologischer Forschungen entstehen, verbreitet oder analysiert werden. Vielleicht ist die Vieldeutigkeit und Unbeständigkeit fotografischer Bilder hier sogar besonders virulent, weil die ethnographische Perspektive per se immer auch alternative oder pluralistische Sinngebungen und Differenzen in Betracht zieht. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts sind Fotografie und Ethnografie aufs engste miteinander verbunden und damit auch die Fragen, die sie wechselseitig aufwerfen. Nach Orten und Entstehungsgeschichten der Bilder, nach den Menschen vor und hinter der Kamera, ihren Beziehungen und Beweggründen, den intendierten Aussagen und danach, was uns diese Bilder heute vermitteln können. Sich mit ethnographischen Fotografien zu befassen, bedeutet daher immer auch eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten, Praktiken und Ethiken wissenschaftlicher Zugänge damals wie heute.

Fragende Blicke

Der vorliegende Reader ist als Katalog zur Ausstellung *Fragende Blicke. Neun Zugänge zu ethnografischen Fotografien* entstanden. Diese wurde im Rahmen des zwei-semesterigen Praxisseminars *Ethnografisches Bildgedächtnis und museale (Re-)Präsentation* ab dem Wintersemester 2017/18 am *Institut für Ethnologie* der LMU in Kooperation mit dem *Museum Fünf Kontinente* in München konzipiert und umgesetzt. Für dieses Projekt haben wir den

rätselhaften Charakter der Fotografie als Ausgangspunkt gewählt und, wie aus dem Titel der Ausstellung hervorgeht, unsere „fragenden Blicke“ zum Programm gemacht. Und das nicht nur, weil wir bei den Studierenden keinerlei Vorwissen im Umgang mit historischen ethnografischen Fotografien voraussetzen konnten. Unser Zugang war auch mit dem Anspruch verbunden, möglichst unvoreingenommen an die Bilder heranzutreten und offen für noch unvertraute Lesarten zu sein. Wir wollten die Bilder zum Ausgangspunkt der Betrachtung machen und sie nicht nur zur Illustration bereits vorgefertigter Interpretationen heranziehen, welche die stetig anwachsende Forschungsliteratur zu ethnografischen Fotografien und Sammlungen in Fülle bereithält. Dazu war es notwendig, sich grundlegend darüber zu verständigen, was eine Fotografie überhaupt ausmacht und zu lernen, Fotografien in ihrer Beschaffenheit als (Sammlungs-)Objekte zu begreifen und zu erforschen. Darüber hinaus galt es zu klären, welche Fragen wir (als Ethnologinnen und Ethnologen) heute an historische Aufnahmen richten können, und welche Antworten wir erwarten dürfen. Diese Fragen sollten uns bei den intensiven, manchmal detektivischen Recherchen zur Entstehung und den Hintergründen der von uns bearbeiteten Sammlungen begleiten. Die ultimative Herausforderung bestand schließlich darin, das so erschlossene Bildmaterial, unsere Erfahrungen und Einsichten in Form einer Ausstellung aufzubereiten und zu präsentieren.

Das Material, das es im Rahmen unseres Projektes zu befragen galt, wie auch die Räumlichkeiten für die Ausstellung, wurden uns vom *Museum Fünf Kontinente* zur Verfügung gestellt. Das Museum beherbergt in

seiner *Sammlung Fotografie* aktuell etwa 135.000 Aufnahmen, von denen zwei Drittel im engeren Sinne als ethnografische Fotografien bezeichnet werden können, also Aufnahmen, die Menschen und ihr Lebensumfeld in den Blick nehmen. Ein weiteres Drittel dokumentiert Sammlungsgegenstände und Ausstellungen. Die ethnografischen Aufnahmen sind von 1860 bis in die 1990er Jahre entstanden und umfassen alle bewohnten Kontinente.

Schon bald nach Beginn unseres Seminars wurde klar, dass wir uns bei der Auswahl weder zeitlich noch thematisch oder regional eingrenzen wollten. Viel zentraler erschien es uns, unterschiedliche Perspektiven zu finden, um diverse Zugänge zu den Bildern zu erschließen und diese in der Ausstellung zu thematisieren. Die Wahl der einzelnen Studierenden fiel angesichts der Materialfülle oft impulsiv oder vor dem Hintergrund eines persönlichen Interesses, das bislang nicht im Zusammenhang mit der Fotografie oder dem musealem Raum verfolgt worden war. Erst durch eingehende Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial schälten sich schließlich die spezifischen Fragestellungen und Zugänge zu den jeweiligen Aufnahmen heraus, die aus völlig unterschiedlichen Zeiten, Regionen und Kontexten stammen.

Aus dieser Art der Auswahl ergaben sich für die verschiedenen Projekte sehr unterschiedliche forschungspraktische Herausforderungen. Über einen längeren Zeitraum wurden von Seiten des Museums Fotografien, im Gegensatz zu den Ethnografika der Sammlungen, nur zu einem kleinen Teil in Eingangsbüchern erfasst. Zu einigen Teilbeständen existieren keine oder äußerst spärliche Aufzeichnungen, andere sind durch

Tagebücher oder andere Notizen der Urheber gut dokumentiert. Da die allermeisten der ausgewählten Fotografien noch nicht digitalisiert worden waren, fanden die erste Annäherung an das Material und die Vorarbeiten direkt im Archiv an den originalen Bilddokumenten statt. Bei allen Teilprojekten galt es zunächst, Rahmendaten wie Aufnahmeort und -zeit, die Fotografin oder den Fotografen, und möglichst die Identität der aufgenommenen Personen zu recherchieren. Dem folgte die Suche nach weiterführenden Informationen und Dokumentationen wie Aufzeichnungen oder Publikationen der Urheber*innen oder Sammler*innen, Briefwechsel mit dem Museum, oder die Recherche nach identischen Abzügen in anderen Fotosammlungen und Bilddatenbanken. Nicht immer konnten diese Rahmendaten vollständig ermittelt werden, zum Teil ergaben sich auch widersprüchliche Informationen, doch auch diese Unklarheiten waren

wichtige Befunde unseres fotohistorischen Projekts. Nicht zuletzt schärften sie den Blick, was den quellenkritischen Umgang mit Informationen aus Bilddatenbanken betrifft.

Bei regelmäßigen Treffen wurden angedachte Fragestellungen und Zugänge zu den einzelnen Konvoluten präzisiert und mögliche Präsentationsweisen in der Ausstellung besprochen. Einen Einstieg boten hierbei Fragen nach der Rolle der Fotografierten, nach den Zielen der Fotograf*innen, ihren technischen Möglichkeiten, den historischen, sozialen, ökonomischen und fachgeschichtlichen Rahmenbedingungen. Ein besonderes Augenmerk lag auf den Objektbiografien der Fotografien von ihrer Entstehung bis ins Museum, und auf möglichen Umdeutungen durch wechselnde Besitzer oder durch die Archivierung selbst.



Abb. 01
Recherche mit
Stereobetrachter
Foto: Susanne
Holländer, 2018,
München *Museum*
Fünf Kontinente,
Digitale Fotografie,
© S. Holländer



Abb. 0.2
Recherche in
der Sammlung
Fotografie

Foto: Susanne
 Holländer, 2018,
 München, *Museum*
Fünf Kontinente,
 Digitale Fotografie,
 © S. Holländer

Immer wieder stand die Frage im Raum, inwieweit die ausgewählten Bilder im Sinne von Dokumenten ausgewertet werden können, was sie uns über die Fotografierten und die Fotografierenden überhaupt preisgeben. Dabei standen besonders die Menschen vor der Kamera im Fokus unseres Interesses und der Recherchen. Nicht nur ihre Situation, ihr Leben und ihre kulturellen Äußerungen, sondern auch ihr aktiver Einfluss auf die Aufnahmesituation galt es zu entschlüsseln, um sie aus der vermeintlichen Rolle von Statisten einer europäisch geprägten Bildtradition zu befreien. Mit Nachfahren der fotografierten Menschen konnte im vorgegebenen Rahmen des Seminars leider nur in bescheidenem Umfang kooperiert werden, obwohl das Fehlen ihrer Stimmen oft schmerzlich spürbar wurde. Umso fruchtbarer erwiesen sich Kontakte zu Personen, die Fotograf*innen und Fotografierte noch persönlich kennengelernt hatten und uns wertvolle Hintergrundinformationen und zu-

weilen auch Anstöße zu neuen Lesarten der Bilder lieferten.

Neun Zugänge zu ethnographischen Fotografien

Für die Ausstellung erwies es sich als Glücksfall, dass die Studierenden, als es an die Ausgestaltung der einzelnen Stationen ging, einen breiten Fächer an unterschiedlichen Zugängen gewählt haben:

Für **Sarah Löwe** stellte sich die Frage, wie sich die Wahrnehmung eines Bildes ändert, wenn der Betrachter mehr über die dargestellten Personen weiß. Sie beschäftigte sich mit Aufnahmen von Otto Zerries (einem ehemaligen Kustos für Südamerika am *Museum Fünf Kontinente* und Professor am *Institut für Ethnologie* München) und Meinhard Schuster aus einem Dorf der Yanomami aus den 50er Jahren und stellte sie neben Aufnahmen, die die Ethnologin Gabriele

Herzog-Schröder zwanzig Jahre später im gleichen Dorf machte. Hier wurde zudem die Frage aufgeworfen, wen das Porträt eines Menschen eigentlich zeigt, dessen Identität situativ und zeitlich wandelbar ist, zum Beispiel, wenn er im rituellen Kontexten multiple Identitäten in sich aufnimmt.

Bei ihren Recherchen zu Stereofotografien aus Nordamerika, die als Sammelkarten im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts kommerziell vertrieben und massenhaft verbreitet wurden, konnte **Alena Vodde** einen Teil der abgebildeten Personen namentlich identifizieren. Die vordergründige Prärie-Romantik einer ganzen Serie kommerzieller Aufnahmen löste sich dabei in der Tragödie eines berüchtigten Gefangenenslagers auf.

Diese und andere Bilder in unserer Ausstellung stellten uns vor die Herausforderung, eine adäquate Form der Präsentation zu finden. Damit ist nicht so sehr die technische Umsetzung gemeint, auch wenn es im Falle der Stereoaufnahmen durchaus fordernd war, eine Vorrichtung zu finden, die sie den BesucherInnen in ihrer angedachten Form, also räumlich, erfahrbar machen konnte. Ungleich größer erschien uns die Herausforderung, Bilder auszustellen, die einen exotisierenden oder diskriminierenden Blick auf die Menschen richten. Anders als Textdokumente sind Fotografien ja nicht nur Zeug-

nisse der fragwürdigen Umstände unter denen sie entstanden sind. Sie waren und sind konstituierender Bestandteil jener visuellen Regime, die diese Umstände begleiten, unterfüttern und letztlich hervorbringen. Es mag Stimmen geben, die das Ausstellen solcher Aufnahmen per se als eine erneute Zurschaustellung kritisieren. Doch wir halten es nicht nur für möglich, sondern auch für einen notwendigen Bestandteil der wissenschaftlichen und öffentlichen Auseinandersetzung mit diesen Bild- und Blickregimen, den Betrachter*innen auch diese Fotografien zugänglich zu machen. Indem

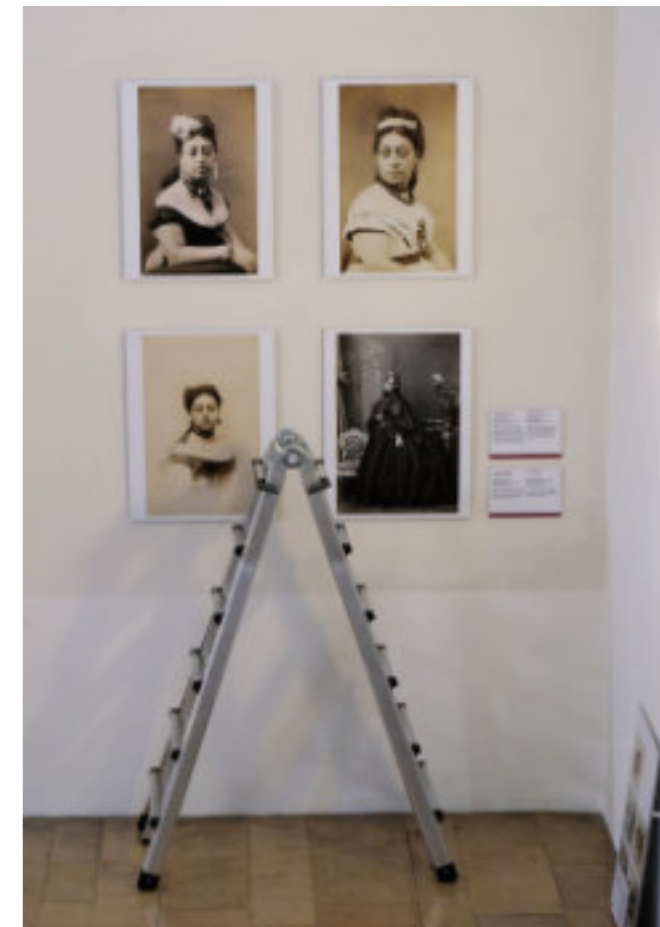


Abb. 0.3
Aufbau der Ausstellung

Foto: Susanne Holländer, 2018, München,
Museum Fünf Kontinente,
 Digitale Fotografie, © S. Holländer

in unserer Ausstellung die Namen der Personen und Orte, wenn irgend möglich, genannt und teilweise richtiggestellt werden, indem die Entstehungskontexte beschrieben und offene Fragen als solche zugelassen oder provoziert werden, gelingt es hoffentlich, die Fotografien für eine kritische, auch selbstkritische Betrachtung zu öffnen.

Selbiges gilt für jene Aufnahmen, mit deren Hilfe einst Menschen nach kulturellen und körperlichen Attributen kategorisiert und bewertet wurden. Das Teilprojekt von **Silke Tauber** stellt Porträts der hawaiianischen Königin Emma anderen Studioaufnahmen dieser Zeit gegenüber, die nachträglich in den (pseudo-)wissenschaftlichen Bildkreislauf der so genannten Typenfotografie überführt wurden. Hier zeigt sich die Janusköpfigkeit der standardisierten Porträtfotografie, die sich gleichermaßen dazu eignet, das Individuum zu feiern, wie es zum Exemplar eines fragwürdigen ethnisch-

rassischen Typus herabzuwürdigen. Auch dies haben wir in der Ausstellung versucht, mit geeigneten, vielleicht auch unkonventionellen, Mitteln zu transportieren. Indem wir nicht die Frauenporträts auf der Vorderseite, sondern die Bildrückseiten mit ihren typisierenden Kommentaren der Vorbesitzer als zentrales Exponat präsentieren, können die Bilder gezeigt werden, ohne die dargestellten Frauen erneut den typisierenden Blicken der Besucher*innen auszusetzen. Die Frauenporträts werden stattdessen auf einer gesonderten Tafel präsentiert, die bewusst keinerlei Zuordnung zu den Rückseiten zulässt.

Wie spannend es sein kann, sich ethnografischen Fotografien auch über Familienbiographien zu nähern und sehr persönliche Bilder mit dem umgebenden kolonialen Setting zu kontrastieren, macht das Projekt von **Silvia Lamprecht** deutlich. Sie hatte das Glück, die Nichte des Fotografen, der in den 20er Jahren im Dienst einer britischen

Ölgesellschaft nach Papua-Neuguinea (ehemals Britisch-Neuguinea) kam, befragen zu können. Die Erzählungen des Onkels, die die Chronistin damals mit kindlicher Neugierde aufgesogen und über Jahrzehnte erinnert hat, machen deutlich, dass auch auf Bildern, in die das koloniale Machtgefälle unverkennbar eingeschrieben ist, ganz andere, vielleicht auch gegenläufige, durch persönliches Interesse und Zuneigung geprägte Geschichten sichtbar werden.

Einen Zugang über die Materialität und sinnlich-ästhetische Dimension der Fotografie hat **Sibylle Ulbrich** gewählt. Sie hat Aufnahmen des Schauspielers, Schriftstellers und Reisenden Karl Boeck unter die Lupe genommen, der Ende des neunzehnten Jahrhunderts ausgedehnte Reisen durch Asien unternommen hatte. Im Museumsarchiv finden sich Abzüge in unterschiedlichen Stadien der Bearbeitung und Zurichtung für spätere Druckvorlagen, anhand derer die Wandelbarkeit durch Retusche aber auch durch Alterungsprozesse erkennbar werden.

Ausgehend von der Motiviland der Tänze auf Fotografien des Altamerikaforschers und früheren Direktors des Museums, Heinrich Ubbelohde-Doehring, aus den frühen dreißiger Jahren, hat sich **Ira Böck** mit einer anderen Form des Wandels beschäftigt. Indem sie den Bildern Videoaufnahmen der Ethnologin Eveline Sigl aus den Jahren 2009 und 2012 gegenüberstellt, verdeutlicht sie nicht nur die Schwierigkeit, dynamische Handlungen und Prozesse durch statische Bilder zu repräsentieren. Sie thematisiert auch im übertragenen Sinne die Beweglichkeit von Identitätsbildungsprozessen und deren Ausdruck in Tänzen.

Julia Blumenschein ließ sich speziell von den Kinderaufnahmen des Ethnologen Theodor Koch-Grünberg gefangen nehmen, die auf seinen Forschungsreisen zwischen 1903 und 1913 nach Nordwest-Amazonien, Nordbrasilien und Venezuela entstanden. Indem sie die vermittelnde Rolle der Kinder bei den Studien des bekannten Ethnologen ins Auge fasst, setzt sie einen Akzent auf einen eher wenig beachteten Aspekt der Forschungsgeschichte. Diese Bilder verdeutlichen einmal mehr, wie sehr die ethnografische Situation damals wie heute von kommunikativen Bedingungen geprägt war. Dies übersieht man gerne, gerade bei Aufnahmen früherer Fachvertreter*innen, die durch ihre klar gesetzte Bildsprache per se den Eindruck wissenschaftlicher Autorität und Selbstgewissheit vermitteln. Dabei war der Gebrauch der Kamera ebenso wie die geschriebene Ethnographie in einen dynamischen, mitunter auch dialogischen Prozess der Wissensproduktion eingebunden. Im Prozess der Forschung wurden Methoden und Fragestellungen der Disziplin laufend entwickelt und verändert. Koch-Grünberg gehörte beispielsweise zu denjenigen, die bereits früh die Vorzüge längerer, stationärer Forschungsaufenthalte erkannten.

Oft werfen auch erst die Recherchen im Umfeld der Fotografien gezielte Fragen auf. Diese Erfahrung hat **Susanne Holländer** gemacht, die sich mit Reisefotografien und Nachlassdokumenten der Ärztin Irene von Unruh beschäftigt hat. Diese war in den frühen 50er Jahren nach Pakistan gereist, um sich ein Bild von den Bewohnern des *Hunza-Tals* zu machen, denen eine außergewöhnliche körperliche Konstitution und Langlebigkeit nachgesagt wurde.



Abb. 0.4
Aufbau der
Ausstellung
Foto: Susanne
Holländer, München,
2018, München,
Museum Fünf
Kontinente, Digitale
Fotografie,
© S. Holländer

Wie ihre Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Publikationen zeigen, war die Fotografin nach ihrer Rückkehr bemüht, diesen Mythos zu widerlegen, der unter anderem von Ralph Bircher, dem Sohn des „Erfinders“ des gleichnamigen Mueslis, sehr erfolgreich kolportiert wurde. Trotzdem zeigen ihre Bilder vor allem strahlende Menschen, die sich bester Gesundheit erfreuen. Dieser Diskrepanz zwischen Bildern und Worten widmet sich Susanne Holländer in ihrer Präsentation.

Auf eine weitere interessante Form der Geschichtlichkeit historischer Fotografien macht schließlich das Teilprojekt von **Johannes Bächer** aufmerksam. Er hat sich mit dem Bild Japans in der Souvenirfotografie des späten neunzehnten Jahrhunderts auseinandergesetzt. Schon damals zeigten die stark ästhetisierten Aufnahmen europäischer Studiofotografen ein rückwärtsgewandtes und romantisch verklärtes Japan-Bild, welches in die Bildsprache einheimischer Fotografen aufgenommen wurde und bis heute nachwirkt.

Die Forschungen der studentischen Gastkurator*innen und ihre Auseinandersetzung mit den Fotografien förderten weit mehr Material zutage, als in der Ausstellung präsentiert werden konnte. So bestand die nächste fordernde Aufgabe darin, all das, was mühsam recherchiert und detailreich nachgezeichnet wurde, in erster Linie durch die Inszenierung der Bilder selbst zu vermitteln. Das *Museum Fünf Kontinente* stellte uns als Ausstellungsfläche das über zwei Stockwerke verlaufende Treppenhaus zur Verfügung, welches ganz eigene Möglichkeiten und Herausforderungen bereithielt. Die Entscheidung, keine Originalaufnahmen, sondern

großformatige Reproduktionen der Bilder zu zeigen, war eine fast zwingende Antwort auf die hohen Wände und zeitweilig von Tageslicht durchfluteten Räume. Die zwei einzigen Vitrinen wurden für eine interaktive Installation der Stereofotografien und, für ein Teilprojekt zentrale, Nachlassdokumente und Publikationen genutzt. Im Format einer Ausstellung in und mit Bildern zu denken, war eine ebenso spannende wie heilsame Aufgabe für uns. In der „Disziplin der Worte“, wie Margaret Mead die Ethnologie einmal nannte, ist das trotz aller vermeintlicher „pictorial“ und „iconic turns“ noch immer eine immense Herausforderung. Der Versuch, Bilder durch überbordende Texttafeln im Zaum zu halten, führt bekanntlich nicht sehr weit. Auch bei der Wahl der geeigneten Darstellungsform ließen wir uns von der Idee der „fragenden Blicke“ leiten, die uns ermutigte, die dynamische Identität der Fotografien nicht zu verleugnen und Leerstellen, Missverständnisse, Fehldeutungen oder schieres Unverständnis in Kauf zu nehmen oder sogar ein Stück weit zu provozieren. Um die Besucher*innen mit ihren Fragen nicht allein zu lassen, sondern diese wiederum in unsere Ausstellung mit einzubeziehen, wurde eine Fragebox installiert und die eingehenden Fragen und Kommentare zusammen mit unseren Antworten oder Entgegnungen auf einer Pinnwand öffentlich gemacht (**Abb. 0.5**).

Eine solche offene Form der Auseinandersetzung mit ethnologischen Themen und Fragestellungen mittels historischer Fotografien, wird neben unserer Ausstellung auch durch ein anderes Projekt des Museums vorangetrieben. Derzeit werden die Bestände der fotografischen Sammlung schrittweise digitalisiert und in einer Datenbank erfasst.

Umfangreiche fotografische Nachlässe sind ebenso vertreten wie Einzelaufnahmen, Alben und Konglomerate unklarer Urhebererschaft (www.museum-fuenf-kontinente.de/museum/emuseumplus.html). Ziel der Online-Präsenz ist nicht zuletzt, den Nachfahren der Fotografierten die Bilder zugänglich zu machen und mit ihnen in einen Dialog zu treten, was uns im Rahmen der Ausstellung leider nur in Ansätzen möglich war, im Zuge des Digitalisierungsprojekts jedoch in einigen Fällen bereits begonnen hat.

Bei der Arbeit an unserer Ausstellung wurde uns noch einmal bewusst, wie wichtig ein quellenkritischer Umgang mit Datenbanken und deren Inhalten ist. Die Bereitstellung von Bilddateien allein schafft weder Transparenz, noch befördert sie von selbst einen fruchtbaren Dialog oder kritischen Umgang mit den Beständen der Fotosammlungen. Dazu ist es notwendig, sich mit den Bildern, ihren Hintergründen und Kontexten, so intensiv wie möglich auseinander zu setzen – und zu erkennen, dass auch der Blick durch die Kamera oftmals ein fragender war.

Danksagung

Am Ende möchten wir uns noch ganz herzlich bedanken, denn dieses Projekt wäre nicht möglich gewesen, ohne das Vertrauen und die aktive Hilfe, die uns von vielen Seiten entgegenkam. Unser

Abb. 0.5

Fragenbox und Pinwand

Foto: Nicolai Kästner, 2018, München, *Museum Fünf Kontinente*, Digitale Fotografie



Ausstellungsprojekt war die erste Kooperation dieser Art zwischen dem *Museum Fünf Kontinente* und dem *Institut für Ethnologie* und wir hoffen sehr, dass es Anstoß und Inspiration für weitere gemeinsame Aktivitäten sein wird.

Zuerst gilt unser Dank dem *Museum Fünf Kontinente* und der Direktorin Dr. Uta Werlich, die schon wenige Tage nach ihrem Dienstantritt die Zeit fand, sich mit dem Ausstellungsprojekt auseinanderzusetzen und ihm die tatkräftige und finanzielle Unterstützung zukommen ließ, welche die Umsetzung und Gestaltung erst ermöglichte. Auch ihrer Vorgängerin sind wir zu Dank verpflichtet, Dr. Christine Kron, die mit uns den Grundstein für das Projekt legte, außerdem Dr. Bruno Richtsfeld, der uns als Interimsdirektor mit Rat und Tat zur Seite stand. Die Kolleginnen von der Sammlung Fotografie, Dr. Michaela Appel und Dr. Karin Guggeis, haben uns wertvolle Zeit geschenkt und uns den Rücken freigehalten. Dr. Dorothee Schäfer und Dr. Robert Fin Steinle von der Öffentlichkeitsarbeit halfen uns über ihre eigentlichen Aufgaben hinaus bei technischen Fragen, der Korrektur und Herstellung der Ausstellungs- und Werbetexte. Dank auch an die Kollegen von der Werkstatt, besonders Karl Rohrer, Robert Spuling und Markus Huber, die große Flexibilität bewiesen bei der Zusammenarbeit mit unserem vielköpfigen, unerfahrenen Team. Auf der Seite des *Instituts für Ethnologie* der LMU möchten wir vor allem Prof. Martin Sökefeld danken, der das Projekt von Anfang an unterstützte, die dazu nötigen Lehraufträge vergab und uns eine sehr anregende Exkursion zu einer Fotoausstellung in Frankfurt am Main ermöglichte. Tanja Posch-Tepelmann war uns eine wertvolle Hilfe bei

der Erstellung unserer Webseite und bei der Korrektur der vorliegenden Broschüre. Unser Dank geht auch an das Team von *Kunst oder Reklame*, die die Bilder und Texte für die Ausstellung in eine ansehnliche Form brachten, und an die *Druckerei Namisla*, die beides herstellte. Damit nicht genug. Unser besonderer Dank geht an die Menschen, die sich fotografieren ließen, an die Fotograf*innen und die Sammler*innen, die dem Museum Fotografien übergeben haben. Ebenso an alle Fachkollegen*innen und Nachfahren von Fotograf*innen, die sich interviewen ließen, uns bei den Recherchen halfen sowie uns Material und Wissen zur Verfügung stellten, namentlich Dr. Michaela Appel, Prof. Volker Heeschen, Dr. Gabriele Herzog-Schröder, Dr. Henry Kammler, Elfriede Klinger, Dr. Bruno Richtsfeld, Dr. Eveline Sigl, Prof. Martin Sökefeld und Dr. Hilke Thode-Arora.

Literatur:

Dubois, Philippe 1998.

Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam [u.a.], Verlag der Kunst.



Abb. 1.1
**Mann mit Raubkatzenbe-
malung oder Raubkatze
in Gestalt eines Mannes?**

Foto: Otto Zerries, 1954,
Mahekodotedi, Oberer
Orinoco, Venezuela,
S/W-Abzug (Ausschnitt),
15,5 x 22,8 cm, MFK,
Neg.Nr. Ze. 50/9

SARAH VIKTORIA LÖWE

PORTRÄTIERTE IDENTITÄTEN IM WANDEL

Yanomami aus Mahekodotedi

Das Porträt nimmt in der europäischen Mediengeschichte einen besonderen Stellenwert ein.¹ Es steht für das besondere Verhältnis von Abbild und Person. Dabei geht es nicht nur um Fragen der Ähnlichkeit, sondern vor allem um die Sichtbarmachung, Darstellung und Repräsentation der Persönlichkeit. Mit der Erfindung der Fotografie wurde zum einen der künstlerische Anspruch, die „Essenz“ einer Persönlichkeit im Porträt treffend wiederzugeben neu formuliert, zum anderen hat der Einsatz der Fotografie für erkenntnisdienliche Verfahren die gegenseitige Verschränkung von Bild und Identität noch deutlich verstärkt. Doch wie verhält es sich mit fotografischen Porträts von Menschen, die ein anderes Personen- und Identitätskonzept teilen? Was oder wen sehen wir auf den Aufnahmen von Ethnologen, die

¹ Ich danke Gabriele Herzog-Schröder für die vielen wertvollen Informationen, die Erlaubnis, Bilder aus ihrer eigenen Sammlung für dieses Teilprojekt zu verwenden und ihre große Hilfe beim Verfassen dieses Beitrages.

zunächst selbst nicht genau wissen, mit wem sie es zu tun haben? Wie blicken wir außerdem auf die Bilder von Menschen, deren soziale und persönliche Identitäten sich durch geänderte Lebensbedingungen gewandelt haben?

Als Otto Zerries in den Jahren 1954/55 als erster Fachethnologe gemeinsam mit seinem Kollegen, Meinhard Schuster, zu dem Volk der Waika, besser bekannt als Yanomami, nach Mahekodotedi zum Oberen Orinoco reiste, musste er zunächst deren Vertrauen gewinnen (Zerries 1978: 172). Da die Yanomami ihre persönlichen Namen beim ersten Kennenlernen nicht gerne preisgeben, gestaltete es sich für den Forscher zu Beginn schwierig, einzelne Gesichter einer bestimmten Person zuzuordnen (Zerries und Schuster 1974: 129ff.). Ebenso wie dem heutigen Betrachter war es wohl auch dem Fotografen nicht immer klar, wen er mit seiner Kamera porträtierte.

Wie weit diese Ungewissheit reicht, zeigt das Bild einer Person in Rückenansicht (**Abb. 1.1**). Der muskulöse Körperbau lässt klar auf die Statur eines Mannes schließen. Zudem sind die Kreise mit den sich kreuzenden Strichen, welche die Raubkatzenart *uashama ema* darstellen, bei den Waika eine typische Körperbemalung von Männern. Gleiches gilt für die Schlangenlinie im Beckenbereich (ebd: 70). Der junge Mann auf dem Foto macht den Anschein, als würde er sich auf etwas vorbereiten. Dennoch ist die Bemalung am Rücken nicht vollendet: am

linken Bein und an der oberen Schulter fehlt das Kreuz im Kreis teilweise oder komplett. Die Bemalung wurde möglicherweise für den *blaigai*-Tanz aufgetragen, da anlässlich des Willkommensfests der Körperschmuck häufig umfangreich ausfällt. Anlass für diesen könnte auch eine Geisterbeschwörung (*hekulamo*) durch einen Zauberarzt gewesen sein (ebd: 68). Solche Geisterbeschwörungen vollziehen sich unter dem Effekt von *ebena*, einer halluzinogenen Droge. Der Genuss dieses Schnupfpulvers ist eine unerlässliche Voraussetzung für die Anrufung der Hilfsgeister *hekula*, die nur im berauschten Zustand in die Brust des *shaboliwa*, des Schamanen, einziehen. Dieser tritt mit bestimmten Tiergeistern in eine enge Verbin-

dung: seine Identität verschmilzt mit der des Geisttieres. So verwandelt sich der Mann auf dem Bild vorübergehend in eine Raubkatze, oft einen Jaguar, um mit dessen Kräften zu wirken und beispielsweise Kranke zu heilen. In diesem Moment ist er nicht vollständig er selbst, sondern nimmt temporär eine weitere Identität an. Im Verlauf des *hekulamo* übernimmt er außerdem Verhaltensweisen des *hekula* und verhält sich als wäre er selbst ein Jaguar (ebd: 323ff.).

Auch bei der Betrachtung anderer Bilder ist der Kontext entscheidend für die Frage, wen das Porträt zeigt. Die junge Yanomami-Frau in Hockstellung mit dem Säugling im Tragegurt aus weicher Rinde (Abb. 1.2) lässt den



Abb. 1.2
Yamolemi mit ihrer Nichte Liehemi im Tragetuch

Foto: Meinhard Schuster und Otto Zerries, 1954, Mahekodotedi, Oberer Orinoco, Venezuela, S/W-Abzug, 15,5 x 22,8 cm, MFK, Inv.Nr. FO-39-1-463



Abb. 1.3
Asiawë, der Sohn des Dorfhäuptlings

Foto: Meinhard Schuster und Otto Zerries, 1954, Mahekodotedi, Oberer Orinoco, Venezuela, S/W- Abzug, 15,5 x 22,8 cm, MFK, Inv.Nr. FO-39-1-346

Betrachter ihr halbabgewandtes Gesicht sehen. Inmitten von weiteren Menschen in Bewegung scheint sie für einen Moment innezuhalten. Die ältere Frau mit geschlossenen Augen im Hintergrund trägt auf den Wangen die traditionelle Trauerbemalung. Die mit Harz schwarz gefärbten Wangen stehen sinnbildlich für die vielen Tränen, die sie geweint hat (Zerries und Schuster 1974: 145f.). Die junge Frau im Mittelpunkt des Bildes hingegen trägt Schlangenlinien im Gesicht und auch die Oberlippe ist farbig betont. Yamolemi, „die Bemalte“, scheint auf den ersten Blick überrascht zur Seite zu blicken, auf den zweiten Blick könnte man

vermuten, sie verleihe ihrer Klage in Form von Gesang Ausdruck. Ihr Name lässt darauf schließen, dass sie sich, auch unabhängig von speziellen Anlässen, gerne bemalt oder bemalen lässt. Vielleicht gibt die Fotografie dieser „Bemalten“ tatsächlich Aufschluss über einen wesentlichen Charakterzug der abgebildeten Person. Weitere Aspekte können mitgedacht werden: Als zweitälteste Tochter von Ushiwa, einem Vetter des Dorfhäuptlings, Shinanokauas, hütet Yamolemi hier ihre Nichte, Liehemi, „die Hübsche“ (ebd: 192f.). Aufgrund des bilateralen Verwandtschaftssystems der Yanomami wird zwischen der Mutter und ihren Schwes-

tern kein Unterschied gemacht. So werden also die Kinder der Schwester wie die eigenen angesprochen (Herzog-Schröder 2003: 58). Frauen kümmern sich darüber hinaus weitgehend gemeinsam um die Kinder und Yamolemi behandelt ihre Nichte, Liehemi, hier wie ihr eigenes Baby. Bemerkenswert ist übrigens die Tatsache, dass Otto Zerries und Meinhard Schuster, bei Liehemis Geburt dabei sein durften. Yanomami-Männern bleibt dies normalerweise verwehrt (Zerries und Schuster 1974: 128). Dies macht einerseits das Vertrauen der Frauen gegenüber den forschenden Ethnologen deutlich, andererseits wurden Zerries und Schuster wohl nicht als vollwertige Männer der Gemeinschaft empfunden; jedenfalls galt ihre Präsenz als nicht schädlich für das Neugeborene.

Nicht nur die Identität(en) der abgebildeten Personen sind häufig uneindeutig, sondern auch deren soziale Stellung innerhalb der Gruppe ist im steten Wandel. Damit

verändert sich ebenso die Perspektive der Forscher auf einzelne Persönlichkeiten. Zugleich nehmen die ins Bild gesetzten Yanomami aktiv Anteil an der Art ihrer Repräsentation: Ein weiteres Bild (Abb. 1.3) zeigt Asiawë offensichtlich vor dem Missionshaus von El Platanal. Dabei handelt es sich um ein Haus mit gemauerten Wänden, nicht um ein offenes *shapono*, die traditionelle Yanomami-Behausung (Zerries 1964: 167). Die gesamte Situation wirkt ungewollt: Hier blickt keiner der Beteiligten in die Kamera oder dreht den Kopf absichtlich weg; die Haltung der Männer und der Kinder ist sehr aufrecht. Sie machen einen stolzen Eindruck, als seien sie soeben von einer erfolgreichen Jagd gekommen. Der Köcher des Mannes im Hintergrund baumelt an dessen Rücken und Asiawë hält einen langen Bogen sowie einen Pfeil vor sich. Die weißen Federn am Ohr des Mannes im Hintergrund betonen, dass die Männer in friedlicher Absicht unterwegs waren (ebd: 237). Insbesondere Asiawë fängt den Blick des



Abb. 1.4
„Gruß an Otto Zerries“
 Gabriele Herzog-Schröder (links) mit Asiawë (rechts)
 Foto: Serowë (Bruder von Aherowë), 1993, Mahekodotedi, Oberer Orinoco Venezuela, Kleinbildfilm, 3,6 x 2,4 cm, © G. Herzog-Schröder

Abb. 1.5
Häuptling Shinanokaua vor dem Missionshaus in Platanal

Rechts: Shinanokaua, links und Mitte: unbekannte Personen
 Foto: Meinhard Schuster und Otto Zerries, 1954, Platanal, Oberer Orinoco, Venezuela, S/W-Abzug, 15,5 x 22,8 cm, MFK, Inv. Nr. FO-39-1-143



Betrachters ein, da er konzentriert, erwartungsvoll und sehr selbstbewusst wirkt. Auf den ersten Blick erklärt sich diese besondere Präsenz dadurch, dass es sich bei Asiawë um den Sohn des Häuptlings, Shinanokaua, handelt. Allerdings entkräften Zerries und Schuster die Ansicht, dass Häuptlingssöhne in der Dorfgemeinschaft ein höheres Ansehen genießen würden (ebd: 236). Gemeinsam mit anderen Stammesmitgliedern wartet Asiawë wohl nur darauf, den Forschern im Missionshaus ihre Beute präsentieren zu können.

Als die Ethnologin Gabriele Herzog-Schröder in den 80er und 90er Jahren nach Venezuela reiste und die Yanomami von Mahekodotedi traf, hatte sich dort einiges verändert (Herzog-Schröder 2014: 103). Asiawë war mittlerweile an die Stelle seines

Vaters, Shinanokaua, getreten und hatte die Position des Dorfhäuptlings eingenommen (Herzog-Schröder 2018). Dabei ist anzumerken, dass das Amt nicht immer weitervererbt wird (Zerries 1964: 191). Denkt man allerdings an das Foto aus Zerries' Zeit bei den Waika zurück, so hatte Asiawë bereits als junger Mann eine selbstsichere, souveräne Ausstrahlung. Von dieser ist auf der Farbaufnahme mit Gabriele Herzog-Schröder, die von seinem Sohn Serowë aufgenommen wurde, weniger zu spüren (Abb. 1.4). Er ist vom Alter gezeichnet und auf der Brust sind Abdrücke von einem Trageband zu sehen. Obwohl das Foto mit der Absicht aufgenommen wurde, Otto Zerries damit zu grüßen, wirkt Asiawë auf eine Weise abwesend. Die Gründe dafür entziehen sich unserem Blick. Vielleicht ist der Eindruck auch nur der Aufnahmesituation geschuldet oder der



Abb. 1.6
Yaima, Asiawës
Frau, mit ihrem
Sohn

Yaima (links), ihr
 noch namenloser
 Sohn (Mitte) und
 unbekannte Frau
 (rechts)

Foto: Meinhard
 Schuster und
 Otto Zerries, 1954,
 Platanal, Oberer
 Orinoco,
 Venezuela,
 S/W-Abzug, 15,5 x
 22,8 cm, MFK, Inv.
 Nr. FO-39-1-133

vorherigen Einnahme der Schnupfdroge *ebena*. Können wir anhand der Aufnahmen Veränderungen in der Persönlichkeit von Asiawë feststellen? Bei Gabriele Herzog-Schröder sind es ebenso insbesondere die Augen, die sprechen. *Mamaushimi*, Hellblau-Auge, heißt sie unter den Kindern der Yanomami (Fokus Online 2007). Die beiden abgebildeten Personen verkörpern gegensätzliche Lebensweisen und Kulturen.

In einer machtegalitären Gesellschaft, wie der der Yanomami, hebt sich der Dorf-Häuptling in seiner Funktion kaum von den anderen Bewohnern der Lokalgruppe ab. Ausschließlich die im Moment einflussreichste Persönlichkeit kann im alltäglichen Leben Anweisungen geben, denen sich die anderen jedoch auch widersetzen dürfen

(Zerries 1964: 191). Der Anführer, Shinanokaua, scheut die Arbeit nicht und sitzt mit einem anderen Mann am Boden vor dem Missionshaus in Platanal (Abb. 1.5). Seine Haltung wirkt viel weniger Raum einnehmend als die von Asiawë im oben beschriebenen Bild. Shinanokaua befindet sich auf einer Ebene mit dem Mann, der lediglich von hinten zu sehen ist, und weist ihn unauffällig auf etwas in den Tontöpfen hin. Bereits zwanzig Jahre später, als Otto Zerries die Yanomami zum zweiten Mal besuchte, waren die Töpfe gänzlich verschwunden. Praktischere Metall- und Aluminiumgefäße waren an deren Stelle getreten (Zerries 1978: 182).

Ein weiteres Bild (Abb. 1.6) führt einige biographische Stränge aus den oben genannten Aufnahmen zusammen. Dabei wird einmal

mehr die kulturspezifische Bedeutung von Namen augenfällig. Auf dem Gruppenbild sind mehrere Erwachsene und ein Kind zu sehen. Dabei blicken die Frauen in Richtung des Fotografen. Der Name der Mutter mit dem Säugling im Trageband bedeutet „fremdartig“ (Zerries und Schuster 1974: 194). Tatsächlich stammt sie aus der Nachbargemeinde Patanowëtheri und heiratete nach Mahekodotedi ein (Herzog-Schröder 2003: 170). Yaimas kleiner Sohn Aherowë und die ältere Frau sind gleichermaßen sehr präsent. In diesem Kontext ist anzumerken, dass Säuglinge zunächst keinen Namen erhalten. Es können 3 bis 4 Jahre vergehen, bis sich bestimmte Eigenschaften herauskristallisieren und das Kind nach seinen Charakterzügen oder persönlichen Fähigkeiten benannt wird. Daher ist nicht auszuschließen, dass Yaimas kleiner Junge zum Zeitpunkt der Fotoaufnahme noch namenlos war. Die Namen der Yanomami können sich im Laufe des Lebens zudem mehrmals

ändern, beispielsweise nach besonderen Vorlieben oder Ereignissen (Zerries und Schuster 1974: 129ff.). Untereinander benennen sie sich gemäß jeweiliger Verwandtschaftsrelationen. Somit besitzt bei den Yanomami der Name als Teil einer Identität einen gänzlich anderen Stellenwert als in Europa. Das westliche Prinzip der Namensgebung durch einen Vor- und Nachnamen wurde erst mit der beginnenden Reisetätigkeit einzelner Yanomami wichtig. Die Söhne von Yaima hatten sich als Nachnamen für ihre ersten Reisedokumente für den Namen ihrer Mutter entschieden. Als die Mutter einige Jahre später verstarb, verbrannten die Kinder ihre eigenen Ausweise und Dokumente, da auf diesen ihr Nachname und somit der Name der Mutter vermerkt war (Herzog-Schröder 2018). Dieser radikale Schritt hängt damit zusammen, dass der Name eines Verstorbenen nicht mehr erwähnt werden darf (Jokic 2015: 31).



Abb. 1.7
Alfredo (Aherowë) zu
Besuch in München

Foto: Harald
 Herzog, 1984,
 München,
 Farb-Abzug,
 15 x 10 cm,
 © G. Herzog-Schröder

Im Spätsommer 1984 war Aherowë mit seinem Ausweis, auf dem er selbst unter seinem spanischen Namen Alfredo vermerkt war, für zwei Monate nach Bayern gereist, um gemeinsam mit dem Linguisten, Harald Herzog, Ton- und Filmaufnahmen aus dem Yanomami-Dorf, Patanowëtheri, zu übersetzen. Alfredo unterstützte die Forschung des deutschen Wissenschaftlers und später dessen Witwe, Gabriele Herzog-Schröder, in vielerlei Hinsicht mit großem persönlichem Einsatz. Harald Herzog hatte auch das Bild (Abb. 1.7) vor dem damaligen *Museum für Völkerkunde*, heute *Museum Fünf Kontinente*, aufgenommen (Herzog-Schröder 2018). Mehrere Generationen der Forschung sind hier vereint. Alfredo steht zwischen Otto Zerries und dessen Schülerin Gabriele Herzog-Schröder. Dieses Bild spiegelt eine umgekehrte Rollenverteilung zwischen den Ethnologen und dem Bewohner Mahekodotedis wider. Mit seinem Besuch in Deutschland hatte Alfredo die Gelegenheit, in die Position des Forschers zu schlüpfen und das Leben von Otto Zerries sowie von Gabriele Herzog-Schröder kennenzulernen. Dadurch war nicht mehr er allein der Erforschte, sondern auch er konnte Einblicke in die Kultur der Ethnolog*innen erhalten. Vor der Gefahr übereilter ethnographischer Schlussfolgerungen war jedoch auch er nicht gefeit: Im Verlauf dieser Reise schickte Alfredo eine Postkarte mit dem Abbild von Schloss Neuschwanstein nach Hause an den Oberen Orinoco, worauf er das Schloss als deutsches Wohnhaus bezeichnete (Herzog-Schröder 2018). Dies zeigt zum einen, dass er seine Stammesmitglieder im Heimatland an seinen Erfahrungen mit der fremden Kultur teilhaben lassen wollte, zum anderen dass die wenigen Wochen in Bayern nicht ausreichten, um die

architektonischen Unterschiede zwischen dem „Märchenschloss“ und den allgemein üblichen Behausungen der deutschen Bevölkerung unterscheiden zu lernen. Allerdings veränderte das gegenseitige Kennenlernen das persönliche Verhältnis, wovon beide Seiten profitieren konnten. Aus der Distanz zwischen den Ethnolog*innen und dem Yanomami als Forschungsobjekt entwickelte sich eine enge Beziehung, ja sogar eine regelrechte Freundschaft.

Literatur

- Focus Online. 2007.
Mutterschaft bringt Privilegien. *focus.de*.
https://www.focus.de/familie/freizeit/alle-muetter-auf-der-welt-brauchen-unterstuetzung-ethnologie_id_1937346.html [Zugriff am 08.03.2018].
- Herzog-Schröder, Gabriele. 2003.
Okoyöma - die Krebsjägerinnen: Vom Leben der Yanomami-Frauen in Südvenezuela.
Münster: LIT Verlag.
- . 2014. Die Yanomami in „drei Zeiten“. In: *Von der Leidenschaft zu finden: die Amazonien-Sammlung Fittkau*. Gabriele Herzog-Schröder, Hg. 103-110. München: Museum Fünf Kontinente.
- . 2018. Interview am 20.02.2018. München.
- Jokic, Zeljko. 2015.
The living ancestors: shamanism, cosmos and culture change among the Yanomami of the upper Orinoco. New York: Berghahn Books.
- Krämer de Huerta, Anka. 2017.
Ethnographische Bildwelten: Die Sammlung

Fotografie des Museums Fünf Kontinente in München. *Rundbrief Fotografie* 24 (3): 31-42.

- Zerries, Otto. 1964.
Ergebnisse der Frobenius- Expedition 1954/55 nach Südost-Venezuela: Waika: Die kulturgeschichtliche Stellung der Waika-Indianer des oberen Orinoco im Rahmen der Völkerkunde Südamerikas. München: Renner Verlag.
- . 1978. Besuch bei den Waika (Yanomama)-Indianern des oberen Orinoco: Ein Wiedersehen nach zwanzig Jahren (1974). *Anthropos* 73 (1/2): 172-190.
- Zerries, Otto und Schuster, Meinhard. 1974.
Mahekodotedi: Monographie eines Dorfes der Waika-Indianer (Yanoama) am Oberen Orinoco (Venezuela). München: Renner Verlag.

*In dankbarer Erinnerung an
Häuptling Asiawë*

ALENA VODDE

POPULARISIERUNG IN 3D

Stereoskopien aus Nordamerika

„Ich gehe durch die Straßen einst versunkener Städte; ich schaue in die Spalten alpiner Gletscher und auf die Gischt wüster Katarakte. In einem Augenblick wechsele ich von den Ufern des Charles-River [...] an die Furt des Jordan und verlasse meinen Lehnstuhl zu Hause, während ich im Geist auf Jerusalem vom Ölberg herabschaue“ (Wendell Holmes 1999 [1859]: 119).

So beschrieb Oliver Wendell Holmes – Autor und Autorität in Sachen Stereoskopie – im Jahr 1859 sein Erleben stereoskopischer Fotografie. Stereoaufnahmen sind leicht versetzt aufgenommene Fotografien desselben Motivs, die nebeneinander aufgeklebt oder gedruckt wurden. Betrachtet man sie durch

Abb. 2.1

„Piute Indians“ [Paiute]

Foto: Alfred A. Hart, 1866-69, Reno, Nevada, Stereografie auf Untersatzkarton, linke und rechte Seite überlagert (vgl. Abb. 2.4), 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv.Nr. 5256.

ein Stereoskop (Abb. 0.1), ergibt sich ein Bild mit räumlichem Eindruck.

Zur Geschichte der Stereofotografie

Die Stereoskopie wurde bereits 1830, vor den ersten Fotografien, von Charles Wheatstone entwickelt. Zu dieser Zeit wurden die Motive gezeichnet. Seit den 1850er-Jahren erfreute sich die Stereoskopie in Verbindung mit der populären Fotografie bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts großer Beliebtheit (Stiegler 2006: 60).

Über Galerien und Verlage erfuhren Stereoaufnahmen als Post- und Sammelkarten eine weite Verbreitung (Jäger 2000: 53). Sie ermöglichten ihren Betrachter*innen (geistige) Reisen in die Fremde, ohne dass diese ihre Sessel verlassen mussten, und waren zu den Hoch-Zeiten des Mediums zu niedrigen Preisen erhältlich. Dadurch waren sie einer breiten Bevölkerungsschicht zugänglich (Richard 1998: 181). Die günstigen Trägermaterialien Papier und Pappe beförderten eine massenhafte Produktion und erleichterten den Umgang mit den Sammelkarten und deren Aufbewahrung (Palmquist 1979: 90).

Die Funktionsweise der Stereoskopie inspirierte Zeitgenossen auch zu neuen Theorien über die menschliche Wahrnehmung. Zunächst war die gängige Annahme, das menschliche Auge würde ähnlich wie eine einfache Kamera funktionieren, in das ein Abbild der äußeren Welt direkt hineinprojiziert würde. Mit der Entwicklung des



Stereoskops stellte sich die Frage, wie im Prozess des Sehens aus den beiden Bildern eines werden kann. Der subjektive Blick der Betrachter*in, die/der aktiv ein Bild produziert, rückte in den Mittelpunkt (Stiegler 2006). Unter zeitgenössischen Stimmen findet sich eine breite Einigkeit über die Realitätsnähe der Stereoskopien. Sowohl die Stereofotografien als auch die stereoskopischen Zeichnungen wurden als der Malerei überlegen angesehen, da bei ihnen, genau wie beim natürlichen Sehen, jedes Auge ein anderes Bild betrachtet (Stiegler 2006:66). In seinem Buch „Photographie: Bilder der Neuzeit“ äußert Jens Jäger die Vermutung, dass es wahrscheinlich schon immer den Wunsch nach realitätsgetreuen Abbildungen gegeben habe. Er betont jedoch, dass sich, selbst wenn dies der Fall wäre, die Realitätskonzepte im Laufe der Zeit gewandelt haben (Jäger 2000:28). Die fotografische Technik wurde in ihrer Frühzeit als geradezu „übermenschlich“ betrachtet, da der Fotograf, im Gegensatz zum bildenden Künstler, scheinbar keinen Einfluss auf die Inhalte des mechanisch erzeugten Bildes nehmen konnte. Die Menschen hinterfragten zunehmend die Glaubwürdigkeit von Zeichnungen (Palmquist und Kailbourn 2000:1) und betrachteten die fotografischen Aufnahmen nun als Beweis für die Existenz der Motive, die sie zeigten (Stiegler 2006: 68).

Bilder aus der Neuen Welt

In Europa bestand im 19. Jahrhundert ein großes Interesse an Bildern aus der „neuen Welt“ und Einwanderer in Nordamerika wollten Bilder ihrer alten Heimat sehen (Palmquist 1979: 91). Bilder aus dem fernen Westen Nordamerikas waren auf beiden Kontinenten gefragt. Große Teile des Landes

waren der breiten Masse unbekannt, die sich besonders für Neues und Exotisches begeistern konnte (Palmquist und Kailbourn 2000: 1). Beliebte Bildinhalte waren zum Beispiel Minen und Minenarbeit, kriegerische Auseinandersetzungen und spektakuläre Naturaufnahmen, zum Beispiel von Felsformationen oder Mammutbäumen, aber auch Ansichten berühmter Bauwerke.

Ein zentrales Thema der nordamerikanischen Fotografie war die „Wildnis“. Der Begriff war zur Zeit des Vordringens der Siedler nach Westen zunächst negativ belegt: Wildnis war ein Hindernis für Fortschritt. Mit fortschreitender Besiedelung änderte sich dies jedoch. Wildnis wurde zunehmend als erhaben betrachtet, als Gottes Werk, was sich in den 1860er Jahren auch in der sich entwickelnden „Wildnis-Fotografie“ widerspiegelt (Palmquist und Kailbourn 2000: 55 f.). Ähnliches gilt auch für das Bild, das sich die Siedler von den nordamerikanischen Indianern machten. Je nachdem, ob „die Indianer“ als Bedrohung wahrgenommen wurden oder nicht, dominierte entweder das Bild des blutrünstigen oder das des edlen „Wilden“ (Bird 1996: 3f.).

Peter E. Palmquist beschreibt dies in seinem Aufsatz „The California Indian in Three-Dimensional Photography“ (1979). Ihm zufolge sind in den Fotografien der 1870er und 1880er Jahre humanistische Einstellungen der Fotografen erkennbar. War es bei früheren Indianerdarstellungen üblich gewesen, diese als Kuriositäten vorzustellen und eine Bildsprache zu verwenden, die der Darstellung gefangener Tiere entsprach, so überwogen nun Aufnahmen in heroischen Posen und es wurde ein überwiegend romantisierendes, mystisches Bild gezeichnet. Darüber

hinaus sollte der unausweichlich scheinende „Niedergang“ indianischer Kulturen dokumentiert werden.

Die Landnahme durch die Siedler erfolgte unter der Maxime des „Manifest Destiny“ (des offensichtlichen oder unabwendbaren Schicksals) und des „American Dream“ (Simon 2013: XV). Die Bezeichnung „Manifest Destiny“ wird häufig für die im 19. Jahrhundert unter europäischen Immigranten vorherrschende Überzeugung verwendet, die Vereinigten Staaten hätten ein gottgegebenes Recht zur Expansion über den gesamten Kontinent. Diese ist eng verbunden mit einer Ideologie von Fortschritt und der Selbstbehauptung der Vereinigten Staaten als eigenständige Nation gegenüber Großbritannien (Pratt 1927; „The U.S.-Dakota War of 1862“ o. J.). Dieser Expansion stand der „Vanishing Indian“ (Wilderotter 1989: 464) gegenüber, dessen Verschwinden zwar zu bedauern, aber - ebenso wie die Ausbreitung der weißen Siedler - nicht aufzuhalten sei (Wilderotter 1989: 464 f.).

Das „Indianer-Bild“ wurde auch stark von der Populärkultur geprägt. In Theater und Werbung wurden die Stereotype des edlen Wilden, der indianischen Prinzessin oder des wilden Plünderers bedient. Schon früh finden sich Motive, die auch heute über verschiedene Medien weiterhin verbreitet werden. Ein Beispiel dafür ist der Mythos des „guten Indianers“, der weiße Siedler gerettet hat und der, in der weiblichen Variante, unter anderem in der von Disney verfilmten Version der Geschichte von Pocahontas aufscheint (Bird 1996). Die (Stereo-)Fotografie als Massenmedium war ebenfalls Teil dieser Prozesse. Jens Jäger bezeichnet Fotografien „als Kommunikationsmittel und Instanzen

der Wissensvermittlung und Wahrheitsproduktion; als Dekoration, Propaganda und Vehikel der Weltaneignung“ (Jäger 2000, S. 9). Fotografien sind somit Teil gesellschaftlicher Vorgänge, in denen Normen verfestigt und Meinungen gebildet werden (Jäger 2000: 13). Kaspar Maase versteht Massenkultur als „wichtigste Quelle ästhetischer Erfahrung“ vieler, indem sie ihnen „Material für sinnhafte Konstruktionen von Ich und Welt“ bietet, wobei für die Nutzer das Vergnügen im Vordergrund stehe (Maase 2003, S. 53). Mit der im 19. Jahrhundert aufkommenden, wachsenden medialen Öffentlichkeit entstand ein Raum für die Konstruktion des Fremden und damit auch der eigenen kollektiven/ kulturellen Identität (Englhart et al. 2010, S. 7).

Die Auswahl der Bilder

Für das Teilprojekt der Ausstellung habe ich die Sammelkarten ausgewählt, da sie mir durch ihr besonderes Format in einem Archivkarton unter anderen Fotografien aus Nordamerika als Einheit ins Auge fielen. Von den elf Stereofotografien wurden neun für die Ausstellung aufbereitet.

Die Analyse historischer Fotografien erlaubt Einsichten darüber, was zur gegebenen Zeit als „abbildungswürdig“ galt, welche kulturellen und sozialen Hintergründe dies hatte, und die Entstehungskontexte der Fotografien können überraschende Hinweise zur damaligen Bedeutung des Bildinhaltes liefern (Jäger 2000, S. 11 f.).

Meine Nachforschungen begannen mit einer allgemeinen Recherche zu identifizierbaren Personen, Institutionen und Orten, um eine Basis zur Einschätzung der Entstehungs-

situationen und Motivationen zu schaffen. Zu demselben Zweck beschäftigte ich mich mit der Geschichte der Indianer-Fotografie und der Stereofotografie als Medium. Da ich die Stereokarten als Ganzes beachten wollte und nicht nur die Fotografie an sich, wurde neben dem aufgedruckten Text auch den handschriftlichen Notizen auf den Karten Beachtung geschenkt.

Obwohl viele Stereofotografien in ihrer Form als Sammelkarte eine relativ umfangreiche Beschriftung aufweisen, ist eine genaue Datierung und Kontextualisierung der Aufnahmen und eine Identifizierung der Fotograf*innen und der Abgebildeten nicht ganz einfach. Je nachdem, welche zeitliche Nähe zwischen der Veröffentlichung und dem dokumentierten Ereignis herrschte und welche Namen und Begriffe dadurch als allgemein bekannt vorausgesetzt werden konnten, sind die Beschriftungen mehr oder weniger ausführlich (vgl. Shannon 2006: 301 f.). Nach 1875 wurden häufig ältere Negative neu gedruckt, wechselten den Besitzer und tauchten in verschiedenen Kontexten wieder auf. Viele Herausgeber besaßen Negative mehrerer Fotografen, welche bei der Veröffentlichung jedoch nicht immer namentlich erwähnt wurden. Handschriftliche Notizen zu den abgebildeten Personen auf den Rückseiten der Karten stellten sich oft als irreführend und zuweilen falsch heraus. Selbst der Abgleich mit renommierten Online-Datenbanken führt nicht immer unmittelbar zu einer Klärung (vgl. z. B. Abb. 2.10). Denn auch dort finden sich mitunter Verwechslungen von Personen, die sich nur schwer rekonstruieren lassen. Und selbst wenn ein Name ausfindig gemacht wird, so stellt sich immer noch die Frage nach der richtigen Schreibweise oder es tauchen weitere Namen der-

selben Person auf, die womöglich auch die der Vorfahren waren und somit zumindest die unerfahrenen Forscher*innen ziemlich verwirrt zurücklassen.

Die Aufnahme „Arizona Indian Chiefs and Superintendent of Indian Affairs“ (Abb. 2.2) stammt aus der von Houseworth selbst in seinem Studio aufgenommenen Reihe „Arizona Indian Chiefs“. Thomas Houseworth & Co. gehörte in San Francisco zu den größten Herausgebern von Stereo-Fotografien. Von diesem Verlag wurden vor 1875 die meisten stereografischen Aufnahmen von Indigenen aus dem kalifornischen Raum verbreitet (vor 1868 unter dem Namen Lawrence & Houseworth). Sie veröffentlichten - soweit bekannt - Fotografien von A.A. Hart und C.E. Watkins, aber auch von E.J. Muybridge, Louis Heller und C.C. Weed (Palmquist und Kailbourn 2000).

Einige als Stereobilder gehandelte Fotografien wurden in Studios aufgenommen, zum

Beispiel im Rahmen von Aufenthalten indianischer Delegationen in Washington D.C., die zu Verhandlungen angereist waren. Joseph Henry, Erster Sekretär der *Smithsonian Institution*, schlug dem *Commissioner of Indian Affairs* 1859 sogar vor, den Besuch eines Fotostudios als Teil des offiziellen Programms einzuführen. Dabei betonte er die Bereicherung, die diese Aufnahmen für die Portrait-Sammlung der Regierung bedeuten würde. Sein Vorschlag wurde jedoch nicht umgesetzt (Wilderotter 1989: 453).

Der letzte *Superintendent of Indian Affairs* von Arizona war Dr. Herman Bendell der wahrscheinlich auch auf diesem Bild zu sehen ist. Die Daten seiner Amtszeit, sowie andere ihm zugeordnete Fotos bestätigen das (JMAW o.J.). Einem Artikel des *Albany Evening Journal* von 1872 zufolge begleitete er zur Zeit der Aufnahme folgende Personen: Antonlito Azul - „Pimo Chief“, Louis Mohnjo - „Pimo interpreter, Accension“ - Papago „Sub-Chief“, Josio Pakato - „Apache Zuma“, Carlos - „Apache Mohave“ (vgl. Anonymus: 3). Die Namen Carlos Aratau und Louis Morajo (Abb. 2.3), die auf anderen Karten der Serie auftauchen, sind den hier genannten sehr ähnlich. Für alle drei Bilder wurde offenbar die selbe „Kulisse“ verwendet. Der Hintergrund hat die

tete er zur Zeit der Aufnahme folgende Personen: Antonlito Azul - „Pimo Chief“, Louis Mohnjo - „Pimo interpreter, Accension“ - Papago „Sub-Chief“, Josio Pakato - „Apache Zuma“, Carlos - „Apache Mohave“ (vgl. Anonymus: 3). Die Namen Carlos Aratau und Louis Morajo (Abb. 2.3), die auf anderen Karten der Serie auftauchen, sind den hier genannten sehr ähnlich. Für alle drei Bilder wurde offenbar die selbe „Kulisse“ verwendet. Der Hintergrund hat die

Abb. 2.2 „Arizona Indian Chiefs and Superintendent of Indian Affairs“

Notiz Rückseite: „Häuptlinge der Pima Indianer in Arizona mit dem Geschäftsführer der indian. Angelegen.“

Foto: Thomas Houseworth, 1874, San Francisco, Stereografie auf Untersatzkarton, 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv.Nr. 3132.





Abb. 2.3
„Louis Morajo – Pima Indian Chief“
 Notiz Rückseite: „Louis Morajo, Häuptling der Pima-Indianer, halb-civilisirt“
 Foto: Thomas Houseworth, 1874, San Francisco, Stereografie auf Untersatzkarton, 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv.Nr. 3146

gleiche Färbung und auf jedem Bild ist eine Art Pelzhocker zu sehen. Die Kleidung und die Frisuren sind auf allen Bildern gleich. Im Gegensatz zu Carlos Aratau ist Louis Morajo auch auf dem Gruppenbild zu sehen, rechts neben Herman Bendell, der an der Kamera vorbeischaute. Louis Morajo ist der einzige, der die Füße überkreuzt und die Hände im Schoß verschränkt hat. Er sitzt auch nicht so gerade wie die anderen Abgebildeten, sondern leicht nach rechts zum Superintendenten gebeugt. Dadurch wirkt seine Haltung lockerer als die der anderen. Alle Männer tragen Anzüge oder Uniformjacken. Die Chiefs haben längere Haare, zum Teil in einer Art Zöpfen oder Dreads, und zwei tragen Tücher um den Kopf gewickelt. Der Mann links im Bild trägt eine Art Nasen-Piercing.

Andere Aufnahmen von nordamerikanischen Indigenen entstanden im Rahmen der groß angelegten Infrastrukturprojekte, durch

die das Land für neue Siedler erschlossen werden sollte. So begleitete zum Beispiel Alfred A. Hart mit seiner Kamera den Bau der *Central Pacific Railroad*, die von Kalifornien über Nevada nach Utah führte. Dabei entstanden 364 Stereographien, unter anderem das von C.E. Watkins veröffentlichte Bild „Piute Indians“ (Abb. 2.1). Im Zuge der Planung und des Baus der Eisenbahn-Strecke wurde versucht, nordamerikanischen Indianern möglichst schnell das Land entlang der Route zu nehmen. Es wurden Frei-

willige entsandt, die hunderte Indianer töteten. Allein am 29. Januar 1863 wurden 368 Shoshonen (Männer, Frauen und Kinder) massakriert. Im Laufe der Arbeiten kam es immer wieder zu Konflikten und Versuchen von Seiten der indigenen Bevölkerung, das Fortschreiten des Projektes zu stoppen. Zugleich warben die beteiligten Firmen Indigene als Arbeiter oder als Touristenattraktion an, um Aufmerksamkeit und Investoren zu gewinnen (Kibbey und Palmquist 1995). Die fünf Personen auf der Fotografie (Abb. 2.1) tragen westliche Kleidung, was nach Bolz zu der Zeit bereits weit verbreitet war (Bolz 1989: 15). Rein optisch vermute ich, dass es sich bei allen um Jungen oder junge Männer handelt. Zwei tragen eine Feder im Haar. Die Kleidung wirkt im Gegensatz zu den Anzügen und Uniformjacken der Serie von Thomas Houseworth eher informell. Besonders auffällig und schwer zu deuten finde ich ihre Blicke und Gesichtsausdrücke. Alle scheinen links an der

Kamera vorbei zu schauen und der Junge ganz links ist leicht in diese Richtung gebeugt und etwas verschwommen, als hätte er sich bewegt um an Kamera und Fotograf vorbei schauen zu können.

Verborgene Dimensionen

Wie eingehendere Recherchen im Vorfeld der Ausstellung ergeben haben, wurde eine Serie von Fotografien, die ebenfalls als Sammelbilder Verbreitung fanden, unter besonders problematischen Bedingungen aufgenommen. Ein Beispiel ist das Bild von Apistoka (auf der Karte „O po-sto-ka“

Abb. 2.4
„Piute Indians“ [Paiute]
 Notiz Vorderseite: „(civilisirt)“
 Foto: Alfred A. Hart, 1866-69, Reno, Nevada, Stereografie auf Untersatzkarton, 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv.Nr. 5256





Abb. 2.5

„O po-sto-ka“

Auf dem Bild ist Apistoka (auch O po-sto-ka), Angehörige der Santee Dakota, zu sehen. Die handschriftliche Notiz auf der Rückseite der Karte lautet irrtümlich „Frau vom Indianerstamm der Chippewa“.

Foto: Benjamin F. Upton, 1862/63, Fort Snelling, Stereografie auf Untersatzkarton, 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv. Nr. 3136

geschrieben) (Abb. 2.5). Sie sitzt vor einem mitgenommen aussehenden Tipi und hat eine Decke um die Schultern gelegt, die sie mit ihrer linken Hand festhält. Auch sie ist leicht von der Seite zu sehen und schaut links an der Kamera vorbei. Ihr Gesichtsausdruck wirkt niedergeschlagen, wodurch das Halten der Decke wie ein Festhalten wirkt. Apistoka wurde in Fort Snelling fotografiert, das zur Zeit des US-Dakota-Krieges 1862 als eine Art Militärbasis und Gefangenenlager genutzt wurde. Zum so genannten „Sioux-Aufstand“ oder US-Dakota-Krieg kam es, nachdem die Regierung mit den Indigenen geschlossene Verträge nicht einhielt und 1851 begann, die Reservate zu verkleinern. Über 1600 Dakota, die nicht direkt an den Kämpfen beteiligt waren (hauptsächlich Kinder, Frauen und Alte), wurden in Fort Snelling vom US-Militär interniert. Obwohl in der Presse mitgeteilt wurde, dass diese Gruppe nicht am Kriegsgeschehen beteiligt

gewesen sei, wurden bereits auf dem Weg zum Fort einige der Gefangenen durch aufgebrauchte Siedler getötet oder schwer verletzt. In Fort Snelling fand zwar keine systematische Tötung von Indianern statt, jedoch starben allein im Winter 1862/63 zwischen 100 und 300 Dakota aufgrund schlechter Lebensbedingungen und Krankheiten („The U.S.-Dakota War of 1862“ o. J.). Nach

Abb. 2.6

„Wife and Children of Wa-ma-da-ton-ka“ [?]

Notizen auf der Rückseite: „Sioux chiefs squaw & child. Minnesota“ und „Weib & Kinder eines Sioux Häuptlings in Minnesota“. Die Zuschreibung ist aber fraglich.

Foto: Benjamin F. Upton, 1863, Fort Snelling, Stereografie auf Untersatzkarton, 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv. Nr. 3140





Abb. 2.7 "

„Wenona“

Notiz Rückseite: „Lager von Indianern des Chippewa-Stammes“

Foto: Benjamin F. Upton, 1862/63, Fort Snelling, Stereografie auf Untersatzkarton, 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv.Nr. 3137

Heather Shannon übersteigt die Zahl der Opfer des „Sioux-Aufstandes“ die der viel bekannteren Schlacht von Little Big Horn (1876) und des Massakers am Wounded Knee (1890). In Mankato, Minnesota kam es in Folge des Aufstandes zur größten Massenexekution der US-Geschichte (Shannon 2006: 290 ff.).

Allem Anschein nach wurde in einigen Fotostudios explizit damit geworben, dass dort Aufnahmen von im Kampf getöteten Indianern erhältlich seien. James Earl McClee bediente zum Beispiel in Werbeanzeigen mit einer solchen Formulierung das Stereotyp des kriegerischen Indianers. Das wahre Schicksal einiger der Portraitierten waren ihm und den Betrachter*innen mit großer Wahrscheinlichkeit nicht bekannt. Jedoch befanden sich unter den Aufnahmen, die von McClee vertrieben wurden, auch die einer Delegation der Santee Dakota, die sich

1858 aufgrund von Vertragsverhandlungen in Washington D.C. aufhielt (Wilderotter 1989: 453). Einer von ihnen war Tah-o-ah-ta-doota (His Scarlet Nation), auch als Little Crow bekannt. Er gilt als einer der Anführer des US-Dakota-Krieges und wurde am 3. Juli 1863 von Siedlern getötet, als er mit seinem Sohn Beeren sammelte („The U.S.-Dakota War of 1862“ o. J.).

Unter den Stereofotografien der Ausstellung befindet sich das Portrait von Wo-Wi-Na-Pe (auch Wo Ne-Na-Pa) (Abb. 2.8), dem Sohn

Tah-o-ah-ta-dootas (Little Crow). Es wurde ebenfalls in Fort Snelling aufgenommen. Wie auch die anderen Fotografierten auf den Aufnahmen aus Fort Snelling in dieser Auswahl, schaut Wo-Wi-Na-Pe nicht in die Kamera. Sein Blick ist auf etwas rechts von der Kamera gerichtet. Auch er hat eine Decke um die Schultern gelegt. Im Hintergrund sind Teile eines Tipis und ein Palisadenzaun zu sehen. Wo-Wi-Na-Pe wurde nach der Ermordung seines Vaters gefangen genommen und zum Tode verurteilt. Er konvertierte zum Christentum und wurde 1865 freigesprochen. Unter dem Namen Thomas Wakeman organisierte er die erste *Sioux Young Men's Christian Association* („The U.S.-Dakota War of 1862“ o. J.). Auf der Rückseite des Fotokartons wurde irrtümlich der (Frauen)Name Wa-Pa-Stoka („She who is gentle“) markiert. Der Fotograf Benjamin Franklin Upton arbeitete von einem Wagen aus und fertigte keine Studioaufnahmen an (Shannon 2006: 300).

Das zu Beginn angeführte Zitat von Oliver Wendell Holmes klingt nach einem wissbegierigen, Unterhaltung und Erstaunen suchenden Blick, der durch die Stereofotografien als Fenster in die weite und fremde Welt geworfen wurde. Die Befriedigung dieses Interesses an der Fremde legt deren exotisierte Darstellung nahe. Das Interesse an Aufnahmen aus kriegerischen Kontexten und die damit verbundene Schaulust lässt vermuten, dass die auf den Aufnahmen gezeigten Personen – je nach Standpunkt – als

Abb. 2.8

„Wo Ne-Na-Pa“

Notiz Rückseite (irrtümlich): „Wa-pa-stoka indianische Frau vom Stamm der Sioux in Minnesota“

Foto: Benjamin F. Upton, 1863, Fort Snelling, Stereografie auf Untersatzkarton, 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv.Nr. 3138





Abb. 2.10

„His Pipe“

Notiz Rückseite (irrtümlich): „Indianische Frauen der Chippewa“. Das Portrait zeigt höchst wahrscheinlich Ta-chun-da-hupa (His Pipe), einen Neffen von Little Crow. In der Online-Datenbank der *Massachusetts Historical Society* wird die abgebildete Person allerdings auch als Wo-Wi-Na-Pe (Little Crow's Sohn) angegeben, was im Vergleich mit im selben Jahr aufgenommenen Fotografien von Wo-Wi-Na-Pe aber ausgeschlossen werden kann.

Foto: Benjamin F. Upton, 1864, Fort Snelling, Stereografie auf Untersatzkarton, 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv.Nr. 3144

Helden bzw. die Feinde, als wild und grausam, als besiegt aber noch gefährlich, oder aber geläutert inszeniert wurden. Ich finde es auffällig, dass sowohl die Studioaufnahmen, als auch die Aufnahmen aus Fort Snelling, die in der Ausstellung zu sehen sind, keine eindeutige Zurschaustellung von Exotik oder Angepasstheit vermuten lassen. Sie scheinen durch die Mischung von westlich und „traditionell“ wirkenden Elementen ein eher realistisches Bild der Personen in den jeweiligen Aufnahmesituationen zu zeigen. Die Bilder aus Fort Snelling wirken auf mich eher wie die Dokumentation der Gefangenen in ihrer leidvollen Situation als eine Zurschaustellung durch die Sieger. Allerdings lässt sich bisher nicht mit Sicherheit sagen, welche Intention der Fotograf hatte oder wie die Bilder von Zeitgenossen interpretiert wurden.

Literatur

Anonymus. 1872. Visit From A Delegation of Indian Chiefs. *Albany Evening Journal*. Jul 16, 1872: 3.

Bird, S. Elizabeth. 1996. Introduction: Constructing the Indian, 1830s-1990s. In: *Dressing in Feathers: The Construction of the Indian in American Popular Culture*. Dies, Hg. Boulder, CO: Westview Press.

Bolz, Peter. 1989. Die Indianerphotographie in Nordamerika. In: *Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*. Markus Schindlbeck und Peter Bolz, Hg. 11 – 16. Berlin: Museum für Völkerkunde SMPK.

Englhart, Andreas, Fischer, Annemarie und Katerina Gehl. 2010. Einleitung. In: *Die Öffentlichkeit des Fremden. Inszenierungen kultureller*

Alterität im langen 19. Jahrhundert. Dies., Hg. 7 – 22. Münster: Lit

Jäger, Jens. 2000. *Photographie, Bilder der Neuzeit: Einführung in die historische Bildforschung*. Tübingen: Edition Diskord.

Kibbey, Mead B. und Peter E. Palmquist. 1996. *The Railroad Photographs of Alfred A. Hart, Artist*. Sacramento, Calif: California State Library Foundation.

Maase, Kaspar. 2003. Massenkultur. In: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und*

Abb. 2.9

„Circular Cloud“

Notiz Rückseite: „Sioux-Indianer medicine-man (:Arzt und Priester)“

Foto: Benjamin F. Upton, 1862/63, Fort Snelling, Stereografie auf Untersatzkarton, 8,6 x 17,6 cm, MFK, Inv.Nr. 3145



Diskussionen. Hans-Otto Hügel, Hg. 48-56.
Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.

Palmquist, Peter E. 1979. The California Indian in Three-Dimensional Photography. *Journal of California and Great Basin Anthropology* 1 (1). 89-116.

Palmquist, Peter E. und Thomas R. Kailbourn. 2000. *Pioneer Photographers of the Far West: a Biographical Dictionary, 1840-1865*. Stanford, Calif: Stanford University Press.

Pratt, Julius W. 1927. The Origin of ‚Manifest Destiny‘. *The American Historical Review* 32 (4): 795-798.

Richard, Pierre-Marc. 1998. Das Leben als Relief: Reiz der Stereoskopie. In: *Neue Geschichte der Fotografie*. Michel Frizot, Hg. 174–84. Köln: Könemann.

Simon, Michael. 2013. Translator’s Preface. In: *The Dakota Prisoner of War Letters: Dakota Kaškapi Okicize Wowapi*. Clifford Canku und Michael Simon, Hg.: XI-XVI. St. Paul, Minnesota: Minnesota Historical Society Press.

Stiegler, Bernd. 2006. *Theoriegeschichte der Fotografie (Bild und Text)*. München: Fink.

Wilderotter, Hans. 1989. Schattenfänger des roten Mannes. In: *Der geraubte Schatten - Die Fotografie als ethnographisches Dokument*. Thomas Theye, Hg. 446–69. München: Bucher.

Wendell Holmes, Oliver. 1999 [1859]. Das Stereoskop und der Stereograph, in: *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*. Kemp, Wolfgang, Hg. 114 – 121. München: Schirmer-Mosel.

Online-Quellen

JMAW – Jewish Museum of the American West. Dr. Herman Bendell. Jewish Superintendent of Indian Affairs, Arizona Territory, 1871-73. <http://www.jmaw.org/bendell-jewish-arizona> [Zugriff am 08.07.2019].

Massachusetts Historical Society: Photographs of Native Americans. https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item_id=1831, [Zugriff am 22.11.2019].

The U.S.-Dakota War of 1862. o. J. <http://www.usdakotawar.org> [Zugriff am 12.10.2018].

Abb. 3.1

„2 aus dem Stamm
Gobi“

Die „2 aus dem Stamm Gobi“ stehen in – vielleicht nicht einmal beabsichtiger – Symetrie so aufeinander bezogen und entspannt vor der Kamera, dass man kaum etwas anderes als echte Vertrautheit dahinter vermuten kann. Gangls Familie weiß dennoch nichts mehr vom zweiten Portraitierten, und es existiert keine weitere Aufnahme von ihm.

Der „Stamm Gobi“ ist in mehreren Bildunterschriften erwähnt, ließ sich aber im Rahmen unserer Recherchen zur Ausstellung nicht mit einer bestimmten ethnischen Gruppe aus der Gegend in Verbindung bringen.

Foto: Eduard Gangl (vermutl. per Selbstauslöser), 1924–1930, Dorf PoPo, Golf-Provinz, (damals) Britisch Neuguinea, rechts: Eduard Gangl, links: nicht identif. Mann, 5,6 x 8,9 cm, MFK, Inv.Nr. FO-107-1-31



SILVIA LAMPRECHT

FREMDE ERINNERUNG

Ein kolonialzeitliches Familienalbum aus Neuguinea

Ein geteiltes Erbe

Manchmal ist entscheidend, in welchem Zusammenhang man Fotografien zu Gesicht bekommt. Die 62 Aufnahmen aus den 1920er Jahren, die der Ölbohrmeister Eduard Gangl von seinem sechsjährigen Einsatz in Neuguinea mitbrachte, sind im persönlichen Erinnerungsalbum seiner Nichte Elfriede Klinger (geb. Gangl) in das Museumsarchiv eingegangen. Sie hatte einige seiner Aufnahmen aus jener Zeit von Kindheit an bei sich gehabt und war sie Jahrzehnte später noch einmal mit ihm durchgegangen, hatte sie geordnet und teils mit Unterschriften versehen. Seine Erzählungen, und später die Erinnerung an ihn als Mensch, haben seinen Fotografien bisher immer einen Kontext gegeben, als Bestandteile einer bewegten Familiengeschichte. Als sie 80 Jahre alt wurde, hat Elfriede Klinger ihr Album dem *Museum Fünf Kontinente* anvertraut, um ein ihr sehr kostbares Andenken zu bewahren. Als die zuständige Archivarin und Expertin für den Südpazifik, erkannte Dr. Michaela Appel den historischen und ethnografischen Wert der Bilder, begleitete ihren Übergang ins

Archiv, und schließlich auch die Recherchen zur Ausstellung. Auf ihre Bitte hin schrieb die Stifterin außerdem nieder, was ihr von den Erzählungen ihres Onkels im Gedächtnis geblieben war, und besorgte Kopien der Dokumente, die in der Familie noch von Gangls Zeit in Neuguinea zeugten. Darunter sind seine Arbeitverträge mit der *Anglo-Persian-Oil-Company*, die damals mit den Kolonialmächten Australien und Großbritannien unter Vertrag stand, eine Bewerbung aus den 1950er Jahren, in der seine Berufserfahrung in Neuguinea erwähnt wird, eine kurze Liste mit Vokabeln Deutsch-Motu, eine Korrespondenz aus dem Jahr 1956 mit dem Heimatmuseum in Asparn a.d. Zaya, dem er Artefakte aus Neuguinea übereignet hatte, und ein Artikel der Werkzeitung der ÖMV (*Österreichische Mineralöl-Verwaltung AG*), in dem er nach vielen Jahren seine dortigen Erlebnisse schilderte.

All das überantwortete sie durch die Schenkung auch einer musealen Erinnerungstradition, die sich aus ganz anderen Narrativen speist, als die familiäre. Auch waren die, für die Ausstellung ausgewählten, Fotografien von Eduard Gangl ursprünglich kaum für ein Museumspublikum gedacht, sondern für Angehörige, Kollegen und Freunde, denen er sie vor einem gemeinsamen Hintergrund, und im persönlichen Gespräch, präsentieren konnte.

Dennoch freute sich Elfriede Klinger sehr über unser Interesse und gab gerne Auskunft über alles, was sie noch über seine Zeit in

Neuguinea, und den Alltag am Ölfeld, wußte oder vermutete. So stammen alle diesbezüglichen Details, die hier ohne Verweis auf andere Quellen erwähnt werden, von ihr. Sie nahm auch regen Anteil an meinen zusätzlichen Recherchen, und wir fanden schnell zu einer überraschenden Vertrautheit. Auch mich hatten als Kind Bilder und Berichte von Freunden über Papua tief beeindruckt, und wie sie wollte ich immer die Welt bereisen, hatte aber nicht die Möglichkeit dazu. Das Fernweh und die Ehrfurcht vor fremden Welten, die unser Leben durchzog, nährten sich also gleichermaßen aus „fremder Erinnerung“.

Der Griff nach dem Grashalm

Elfriede Klinger kannte ihren Onkel als leidenschaftlichen Erzähler, der ein Leben lang von seinen Erinnerungen an Neuguinea zehrte und diese teilte, wo immer er auf Interesse stieß. Während der Ausstellungsvorbereitung erwähnte sie immer wieder seine große Zuneigung zu den Papua, die als „eine Art Liebe“ zu seinen Bildern auf sie übergang. An konkreten Informationen zu einzelnen Fotografien, abgebildeten Personen und den Umständen der Begegnung, konnte sie jedoch nur wenig beisteuern. So schrieb sie im Frühjahr 2018:

„[...] Leider kann ich Ihnen keine weiteren Auskünfte geben. Ich war mit meinem Onkel im Alter von 5-6 Jahren intensiv zusammen, weil er [...] nach dem Tod meines Vaters, (seines Bruders) 1938, auch ein wenig Vaterstelle bei mir und meiner Schwester vertrat. Er wußte wohl nicht, was er einem so jungen und neugierigen Kind erzählen konnte, und so erzählte er die Dinge,

die für mich sehr ungewöhnlich waren und die ich an anderer Stelle¹ schon beschrieben habe. (Kopffäger und Krokodile). [...] Wir haben uns während des ganzen Krieges nicht gesehen. Erst als wir nach Bayern vertrieben waren, besuchte ich ihn und Tante Fenja [...] und ein paar Jahre später nochmals [...]. Onkel erzählte immer, aber unser Lebenskampf war damals so hart, und mein Bildungsstand von nur 5 1/4 Jahren Schule, bedingt durch Flucht und Vertreibung so mager, daß mir auch die Fragen nicht eingefallen sind, die ich ihm heute so gerne stellen würde.“

Eine Schachtel mit Fotografien hatte er bei seiner Schwägerin zurückgelassen, als er noch zu Kriegsbeginn einem Ölförderprojekt in Österreich nachzog. Ihre Lieblingsfotos (die, auf denen Menschen zu sehen waren), bettelte die kleine Elfriede schließlich ihrer Mutter ab, um sie jederzeit betrachten zu können. Neben einem Halm von einem Grasrock, den ihr Onkel mit diversen inzwischen verlorengegangenen Objekten wie Masken, Schmuck und Waffen aus Neuguinea mitgebracht hatte, wurden sie zu ihrem persönlichen Schatz, den sie durch die Wirren von Krieg, Vertreibung und Wohnungslosigkeit bewahrte. Die übrigen Fotografien in der Schachtel gingen indessen verloren – und schließlich leider auch der Grashalm.

¹ Bemerkung am Briefrand: „(im Museum und bei mir)“, bezugnehmend auf die Aufzeichnungen, die sie mit übergeben hatte.

Abb. 3.2

„Tschabata mit ihren Eltern“

Hier erscheint ein aufrechtes kleines Mädchen im Kreis der Erwachsenen, bildlich wie wörtlich auf Gangls Augenhöhe. Von diesem Kind gibt es mehrere Bilder, und Elfriede Klinger weiß von ihrem Onkel, dass er das Mädchen sehr liebte und die Familie häufig besuchte. Anfangs konnte er sich mit den Eltern nicht wirklich unterhalten, da er noch kein Motu sprach, pflegte aber über Jahre den Kontakt und kam ihnen sprachlich entgegen. Diese kleine „Gegen-Erzählung“ zum kolonialistischen Standard reicht bis ins europäische Erinnerungsalbum, und schließlich ins Museum hinein: Außer von Eduard und seiner Frau Fenja Gangl ist von keiner der in Neuguinea fotografierten Personen, ob europäisch oder einheimisch, der Eigenname überliefert – bis auf den der kleinen Tschabata.

Foto: Eduard Gangl (vermutl. per Selbstauslöser), 1924 – 1930, Dorf PoPo, Golf-Provinz, Papua-Neuguinea, (damals) Britisch Neuguinea, Mitte links: Eduard Gangl, Mitte rechts: Tschabata. Die Eltern links und rechts sind namentlich nicht bekannt, 5,9 x 8,9 cm, MFK, Inv.Nr. FO-107-1-33



Vor neuen Augen

Von Eduard Gangls ursprünglicher Hinterlassenschaft ist nur ein Bruchteil erhalten, und dieser ist durch die Vorlieben eines Kindes und die Gegebenheiten einer bald hundertjährigen Geschichte gefiltert. Allein indem sie im ethnologischen Museum gezeigt werden, provozieren sie plötzlich einer anderen Zeit geschuldete Blicke, Fragen und Zuschreibungen von Bedeutung. Bereits in der für die Ausstellung getroffenen Auswahl,

und deren Einbettung in eine Präsentation, manifestiert sich eine neue Perspektive. Die gezeigten Fotografien sind sieben mit Originaltiteln versehene Aufnahmen, auf denen entweder Europäer*innen und Einheimische gemeinsam abgebildet sind, oder sich Gangl in Bezug auf sein „exotisches“ Umfeld zeigt. Gemeinsam ist ihnen die Bezugnahme zwischen Vertrautem und Fremden und die Anmutung, dass der Fotograf den „ganz Anderen“ als verwandt wahrzunehmen suchte.

Trotz des ungemildert kolonialistischen Settings, innerhalb dessen die Fotografien entstanden sind, zeigt sich darin auch viel Offenheit und Unbefangenheit. Auf manchen scheint sie von Seiten der Papua erwidert worden zu sein (vgl. z.B. **Abb. 3.1 u. 3.2**), auf anderen wird auf fast schmerzliche Weise sichtbar, dass die Struktur, in die die Begegnung der einander so fremden Menschen eingebunden war, echte Freiwilligkeit und volle Agency für die Einheimischen wohl gar nicht zuließ – und auch die Europäer*innen darin gefangen waren (vgl. z.B. **Abb. 3.3 u. 3.6**). Die visuelle Anthropologin Elisabeth Edwards bezeichnet solche Fotografien als „raw histories in both senses of the word – the unprocessed and the painful“ (2001: 5).

Geschichte betrachtet sie dabei nicht als historische Realität an sich, sondern immer als „jemandes Geschichte“. Je nachdem, wer der Vergangenheit nachgeht, in welcher Zeit und gesellschaftlichen Gemengelage das geschieht, realisieren sich ganz unterschiedliche historische Wirklichkeiten (vgl. ebd.: 1f.). „[H]istories are cultural projects“ (ebd.: 5) – und eben das sind, für Edwards, Fotografien. Sie werden erlebt, verhandelt und vermittelt, und funktionieren dabei als Nachweise einer vergangenen Realität, die gerade dadurch kreiert wird, dass man in der jeweiligen Gegenwart hineinsieht.

In der Ausstellung sind Eduard Gangls großformatig aufgezogenen Bildern, bis auf die



Einleitungstafel, keine erklärenden Texte beigelegt. Statt einer vorgeblich neutralen Reflexion über deren Inhalt, sollen die Aufnahmen zusammen mit Passagen aus zwei verschiedenen Zeitdokumenten für sich sprechen: Eine ist dem oben zitierten, 2018 von Gangls Nichte geschriebenen, Brief entnommen, der für die familiäre Erinnerungskultur steht. Dem gegenübergestellt wird ein Ausschnitt aus dem Bericht eines Patrouillenoffiziers², der 1927 die Arbeit der *Anglo-Persian-Oil-Company* inspizierte. Er repräsentiert eine ebenfalls persönliche,

2 Diese Offiziere drangen in Begleitung einheimischer Träger und Polizisten oft als erste in Gebiete vor, die der kolonialen Verwaltung und Ausbeutung erst zugänglich gemacht werden sollten. Sie kontrollierten den Fortschritt laufender Projekte wie Plantagenbau und Ölförderung, hielten Gericht und zogen Kopfsteuern ein.

aber ganz von der kolonialen Logik geprägte Perspektive, von der Gangls Umfeld in Neuguinea strukturell bestimmt war. So stehen zwei Erzählstränge im Raum, die historisch verflochten sind, aber sehr unterschiedliche Assoziationen hervorrufen. Idealerweise macht die Spannung zwischen beiden Narrativen deutlich, wie relativ und geschichtlich bedingt auch die eigenen Maßstäbe und Zuschreibungen sind – auch die der Betrachter*innen, und die des Museums. Wir haben uns also bewusst für eine „Erzähltechnik“ entschieden, die Raum für das Ungesagte, nicht Überlieferte freihält und darauf aufmerksam macht, dass die historische Realität nicht mit ihren Narrativen identisch ist.

Wir wollten den Eindruck vermeiden, die Wissenschaft könne eine „korrekte“ Lesart von Gangls Bildern vorgeben oder besäße gar die Autorität, für das fehlende Narrativ aus der Lebenswelt der Kolonisierten ein-

Abb. 3.3

„Weiße Frauen mit eingeborenen Kindern“

Auf den ersten Blick wirkt dieses Bild leicht verständlich, als das Posieren dreier lachender Europäerinnen mit den Babys von Papua-Frauen, die wie enteignet reglos im Hintergrund stehen. Erst der zweite Blick realisiert den neunten Erwachsenen im Zentrum des Bildes: Der Bekleidung nach ein einheimischer Arbeiter, ist er mit einem europäischen Kind auf dem Schoß in die Hocke gegangen und blickt, keineswegs verschüchtert, direkt auf den Fotografen.

Blendet man gewohnte Zuschreibungen aus, die ihn aufgrund seiner Hautfarbe, wenn nicht nahezu unsichtbar, so doch eher zum Objekt als zum Initiator der Inszenierung machen, stellen sich ganz neue Fragen. Möglicherweise war er mit den europäischen Familien gut genug bekannt, um zu wissen, was ein interessantes Motiv für sie war, und hat ihnen im eigenen sozialen Umfeld die Gelegenheit vermittelt.

Foto: Eduard Gangl, 1927 – 1930, Dorf PoPo, Golf-Provinz, (damals) Britisch Neuguinea, zweite von links: vermutlich Fenja (Feodosia) Gangl, übrige Personen nicht identifiziert, 8,8 x 5,8 cm, MFK, Inv.Nr. FO-107-1-50

zuspringen. Die Stimm- und Machtlosigkeit der Papua in dieser Präsentation wurzelt in der Vergangenheit ebenso wie in der Gegenwart, und ihr „Verstummen“ in der kolonialen Situation entspricht einer heutigen Sprachlosigkeit im Umgang mit dem kolonialen Vermächtnis der westlichen Gesellschaft (vgl. Edwards 2017). Dem persönlichen Narrativ der Familie Gangl wurde also keine anonymisierte Kolonialismuskritik entgegengestellt, die in Sozial- und Kulturwissenschaften bereits als festes – ungebrochen eurozentrisches – Narrativ funktioniert (vgl. Hauschild 2002: 13; 19). Fotografien bezeugen immer nur Fragmente einer Vergangenheit, die immer wieder neu in sie hineingelesen wird (vgl. Edwards 2001: 8f.). So ist auch die „damalige Realität“ kolonialer Verhältnisse, über die ein starker gesellschaftlicher Konsens besteht, in Bildern wie denen von Eduard Gangl zugleich zu erkennen und in Frage gestellt: „[P]ower relations are acted out spatially in the act of photographing, but the resulting photographs contain their own counter-narratives“ (ebd.: 20).

Sich der unmittelbaren Agency von Gangls Bildern noch einmal auszusetzen lohnt sich gerade, weil sie in einem Kontext entstanden sind, der im Rückblick allzu klare Zuschreibungen provoziert. Was immer auf ihnen zu sehen ist, es bleibt zeit- und kontextabhängige Interpretation, zu der – gerade weil es sich um historische Aufnahmen handelt – keine*r der Beteiligten mehr Stellung beziehen kann. Vielleicht bleibt als Würdigung ihrer Person heute vor allem, sich der Bedeutung bewußt zu werden, die ihr Abbild, und ihre über die verschiedensten Überlieferungsstränge rekonstruierte Geschichte, für einen selbst gewinnt. Je „ungerechtfertigter“ man ihnen gegenübersteht, desto aufrichtiger und selbstkritischer, und fragender, wird – im Idealfall – der Blick.

Eine von vielen Lebensgeschichten

Eduard Gangl wurde 1894 als Sohn eines Oberbohrmeisters im böhmischen Osek geboren, im heutigen Tschechien. Sein Vater arbeitete bereits im Tiefbau und zog mit der

Familie großen Projekten nach, wenn auch nur innerhalb Europas. Alle drei Söhne lernten im selben Betrieb und wuchsen in sein Handwerk hinein – und damit auch in ein Leben für international tätige Firmen. So blieb auch Eduard Gangl, der die Möglichkeiten seines Berufes auskostete die Welt zu sehen, doch immer in einem vertrauten Kontext: Der kleine, nichtdestotrotz global mobile Kosmos des Unternehmens, für das er arbeitete – und das mit seinen Aufgaben auch den Rahmen absteckte, innerhalb dessen er der jeweiligen Fremde überhaupt begegnen konnte.

Als der erste Weltkrieg ausbrach, wurde er von Rußland in vorsorgliche Gefangen-

schaft genommen und in Sibirien interniert, wo er in der Landwirtschaft zur Zwangsarbeit verpflichtet wurde. Bei einem wiederholten Fluchtversuch gelang es ihm, sich bis in die Ukraine durchzuschlagen. Dort fand er Deckung in einem Erdloch in der Nähe eines Guthofs, dessen Besitzer ihn mit Essen versorgten. Die Familie war von niedrigem Adel und zarentreu, was den Gutsherrn und seine Söhne 1918 wohl das Leben kostete. Bevor sie weggebracht wurden, bestand der Vater auf der Vermählung seiner Tochter Feodosia, genannt Fenja, mit dem böhmischen Flüchtling, der sich in sie verliebt hatte. Von Vater und Brüdern hat sie nie wieder gehört.

Abb. 3.4

„Tante Fenja freut sich auf Wildschweinbraten“

Fenja Gangl konnte, aufgrund ihrer Herkunft aus dem Landadel, mit dem Gewehr umgehen, das sie zur Jagd und zur Verteidigung nutzte. Auf einem anderen Foto posiert sie mit einer großen Schlange, die sie im Haus erlegt hatte, auf einem weiteren als Jägerin mit der Waffe.

Das Wildschwein auf diesem Bild hat sie aber vermutlich nicht selbst geschossen. Wahrscheinlicher ergriff das Ehepaar spontan die Gelegenheit des Motivs, als eine Festvorbereitung seitens der Papua im Gange war: Wenn sie, nach einem Jahr Arbeit, wieder zu ihren Familien zurückkehren durften, veranstalteten die Dorfgruppen, laut Gangl, Freudenfeste mit Essen und Tanz, dessen euphorische Stimmung auch Europäer*innen mitriß. Vielleicht konnte sich Fenja tatsächlich auf einen Braten freuen.

Foto: Eduard Gangl, 1927 – 1930, Dorf PoPo, Golf-Provinz, Papua-Neuguinea, (damals Britisch Neuguinea, Fenja (Feodosia) Gangl im Vordergrund, übrige Personen nicht identifiziert, 8,8 x 5,9 cm, MFK, Inv.Nr. FO-107-1-20



1921 konnte das Paar endlich unter Mühen ausreisen, und Gangl kam über seine Familie, die in der Fachwelt einen guten Ruf genoß, wieder zu einer Anstellung in seinem Beruf – aber nicht wirklich zur Ruhe. Obwohl er bei den Staatlichen Naphtawerken in fester Stellung war, ließ er sich 1924 von der *Anglo-Persian-Oil-Company* (später: *British Petrol*) anwerben, die Mitarbeiter für eine Unternehmung in Britisch Neuguinea suchte. Damit ergriff er die nächstliegende, und für ihn wahrscheinlich einzige, Gelegenheit „die Welt zu sehen“, wie es von Kindheit an sein Wunsch gewesen war. Allein die Anreise mit dem Dampfschiff über Ägypten und Ceylon, zunächst nach Australien, be-

schreibt er später in der *Werkzeitung*³ als Aufbruch in ein Abenteuer, bei dem sich ihm die Welt entgegenneigte:

„So, als hätte das Meer gewußt, es dürfe einen erlebnishungrigen jungen Menschen wie mich nicht enttäuschen, sorgte es immer dann, wenn ringsum nur hohe See zu sehen war, für Unterhaltung: Ganze Schwärme fliegender

3 Der Jahrgang bzw. die Ausgabe ist nicht vermerkt. Gegründet wurde die ÖMV 1956, als Gangl 62 Jahre alt war. Als Autor wird er als „Kollege“ eingeführt, der Artikel muß also in den späten 50ern oder frühen 60ern erschienen sein.



Fische zogen vorüber. Delphine, diese Clowns der Meere, zogen, aus dem Wasser hüpfend, weite Strecken mit dem Schiff. Und wenn nichts mehr ein Schauspiel bot, hob sich majestätisch der große Sturm, trieb ganze Herden silbriger Wellen vor sich her, ließ den Schiffsrumpf ächzen und sorgte so für die dramatischen Höhepunkte der Reise“ (Gangl o.J.: 10).

Die Ankunft an der Südküste Neuguineas, das beschwerliche Vordringen durch sumpfigen Urwald bis zum Lager der Ölgesellschaft, sowie die Eigenheiten der Papua, schildert er im selben Aufsatz in ähnlich bildhafter Weise, durchaus im Duktus eines Abenteuerromans: Auch hier zeigt sich der Erzähler, der um die Voraussetzungen und das Interesse seines Publikums weiß und ihm gern entgegenkommt.

Der Fußmarsch der 14 europäischen Neuankömmlinge zu ihrem Einsatzgebiet erstreckte sich über mehrere Tage und war nur in Begleitung von etwa 30 einheimischen Polizisten, dreihundert Trägern und einem

englischen Offizier möglich, der die Befehlsgewalt über sie hatte (ebd.: 11). Die Station und das Materiallager der *Anglo-Persian-Oil-Company* lagen ungefähr 20km von der Südküste landeinwärts am Kapuri-Fluß, in PoPo⁴. Durch koloniale Logik und Machtmittel war dieses am Ölfeld gelegene Dorf zu einem Raum der Überschneidung völlig unterschiedlicher Wirklichkeiten und Deutungssphären geworden: Die der ortsansässigen Bevölkerung, der wechselnden europäischen Belegschaften teils mit Familien, sowie einheimischer Arbeiter, die aus verschiedenen Dörfern und damit aus

4 PoPo erscheint in Veröffentlichungen zur Ölförderung und den Patrouillenberichten als Dorf und als Ölfeld, vor allem aber als Zentrum der 1921 im Süden des Landes aufgenommenen Aktivitäten der *Anglo-Persian-Oil-Company*. Inwiefern das ursprüngliche Gemeinschafts- und Wirtschaftsleben des Dorfes daneben weiterbestehen konnte, ist nirgends vermerkt. Einige von Gangls Fotografien zeigen laut Bildunterschrift Frauen, Kinder und traditionelle Gebäude „aus PoPo“, also war es offenbar nicht aufgegeben worden.

Abb. 3.5

„Transport einer Arbeitsmaschine“

Aus heutiger Perspektive zeigt dieses Bild nahezu emblematisch, wie die Kolonisierung ihres Landes buchstäblich auf den Schultern der Papua voranschritt. Gangl selbst veranschaulichte mit dieser Aufnahme Familie und Kollegen daheim die besonderen technischen Herausforderungen im Bereich des Ölfelds: Der Untergrund im Tiefland war zu sumpfig, um die Fördermaschinerie stabil zu verankern. Daher verlegte man die Bohrstellen mitsamt Material in höheres, trockeneres Gelände, was nur zu Fuß, und unter Einsatz zahlreicher einheimischer Arbeiter, möglich war.

Foto: Eduard Gangl, 1924 – 1930, Dorf PoPo, Golf-Provinz, Papua-Neuguinea, (damals) Britisch Neuguinea, 8,6 x 6 cm, MFK, Inv.Nr. FO-107-1-6

unterschiedlichen soziokulturellen Zusammenhängen stammten. Außerdem verkehrten hier Vertreter der Kolonialregierung, die den zugereisten Europäern den praktischen und ideologischen Rahmen vorgaben, der ihnen die Fremde handhabbar und kontrollierbar machte.

Dass Gangl sich offensichtlich um menschliche Nähe zu den Einheimischen bemühte und sie dokumentierte, erklärt sich nicht unbedingt aus diesem Kontext, der auch eine zunehmende Distanzierung und innere Abschottung hätte bewirken können: Die Arbeit im fremden Klima und Gelände, unter den wenig menschenfreundlichen Maßgaben der Ölgesellschaft⁵, war auch für die europäischen Mitarbeiter stapaziös und potentiell frustrierend, zumal sich die im Land rekrutierten Hilfsarbeiter keineswegs reibungslos in die Abläufe einfügten und die Kommunikation mit ihnen schwierig war.

Eduard Gangl blieb zunächst drei Jahre, dann bekam er Heimaturlaub, von dem er für drei weitere Jahre zurückkehrte – nun in der Position eines Oberbohrmeisters und in Begleitung seiner Frau. Nachdem er anschließend wieder in Europa Fuß gefaßt hatte, war er für dieselbe Ölgesellschaft noch

⁵ Wenn sie die vereinbarte Leistung nicht mehr erbrachten, endete mit ihrem Vertrag auch jeder Anspruch an das Unternehmen. Laut Gangls Arbeitsvertrag mußte er, selbst im Fall von Krankheit oder Unfall, für sämtliche Folgekosten incl. der Heimreise selbst aufkommen, wenn sich nur irgendein Mediziner fand, der Fahrlässigkeit oder Alkoholkonsum als Ursache nicht ausschloss – Rechtsmittel einzulegen, oder ein unabhängiges Gutachten zu verlangen, war vertraglich ausgeschlossen.

im Irak und in Persien tätig. Diese hatte sich, aufgrund mangelnder Ergiebigkeit der schwer zugänglichen Ölvorkommen, 1933 aus Neuguinea zurückgezogen (Report No. 41A 1960: 3).

„Herrschende“ Gegebenheiten – Begegnung (?) im Rahmen des Kolonialismus

Bei Gangls Ankunft 1924 stand die *Anglo-Persian-Oil-Company* bereits seit vier Jahren mit den Kolonialmächten Großbritannien und Australien unter Vertrag (Report No. 41A 1960: 2). Diese hatten zu jener Zeit längst eine Infrastruktur etabliert, die ihnen die Ressourcen des Landes verfügbar machte. So betrieb man bereits seit den 1880er Jahren im großem Stil vom Ausland her Plantagen – die Ausbeutung von Bodenschätzen folgte, als der entsprechende Bedarf der Industrienationen stieg (vgl. Lauer u. Walangu 2002: 3ff.).

Von der Südküste aus hatte sich ein Netzwerk von Missionaren, Handelskompanien, Gouverneuren, Kolonialbeamten und einheimischen Mittlern gebildet, das auf vielschichtige Weise auf die natürlichen, aber auch auf kulturelle Ressourcen des Landes zugriff. So war die Verkehrssprache mit den Einheimischen, die auch Gangl erlernte, die Sprache der *Motu*: Diese (der austronesischen Sprachfamilie zugehörige) Ethnie betrieb traditionell Seefahrt und unterhielt ein Handelsnetzwerk auch mit verschiedenen Gruppen im Landesinneren. Ihre Sprache funktioniert(e) somit im gesamten Süden als *lingua franca*, mit der sich Angehörige der zahlreichen ethnischen Gruppen verständigen konnten. Eine vereinfachte, pidginisierte Form hatte sich seit den 1890er



Abb. 3.6

„Geschmückt zum Tanz“

Möglicherweise ergriff Gangl die Gelegenheit des dekorativen Motivs, als sich Arbeiter am Ende ihres Dienstjahres für ihre festliche Heimkehr vorbereiteten (vgl. auch **Abb. 3.4**). Der Schmuck entspricht keinem traditionellen Tanzschmuck, wie er auf anderen seiner Bilder zu sehen ist – eventuell enthält er vom Versorgungsschiff importierte Materialien. Vielleicht waren die Männer von der Aufforderung, sich für ein Erinnerungsfoto in Positur zu stellen, ähnlich befremdet wie von anderen Arbeitanweisungen, die sie zu befolgen hatten, ohne die dahinterstehende Logik zu verstehen. Möglicherweise wirken sie deshalb etwas befangen. Allerdings stehen die meisten Einheimischen auf Gangls gestellten Aufnahmen unbewegt und ohne das Lächeln, das dem westlichen Habitus vor der Kamera eigen ist. Besonders die einheimischen Frauen wirken durchgehend sehr ernst und unbewegt (vgl. z.B. **Abb. 3.3**), was möglicherweise nur westliche Sehgewohnheit als Unbehagen interpretiert.

Foto: Eduard Gangl, 1927 – 1930, Dorf PoPo, Golf-Provinz, Papua-Neuguinea, (damals) Britisch Neuguinea, rechts: vermutlich Fenja (Feodosia) Gangl, übrige Personen nicht identifiziert, ca. 8,8 x 5,9 cm, MFK, Inv.Nr. FO-107-1-46

Jahren über britische Polizeitruppen als *Po-lice Motu* auch als Gebrauchssprache zwischen Europäischstämmigen und Einheimischen etabliert (vgl. Chatterton o.J.: 5). *Motu* hatten außerdem seit langem Umgang mit Missionaren, und damit einem westlichen Bildungssystem und europäisch geprägten Abläufen. Daher wurden sie vorzugsweise als Polizisten und Mittler engagiert, wo Europäer allein nicht zurechtkamen.

Die zahlreichen, für Europäer undurchsichtig organisierten, ethnischen Gruppen waren dennoch insgesamt schwer unter eine zentrale Kontrolle zu bringen, denn es gab keine hierarchischen Strukturen, die sich von der Kolonialregierung in Dienst nehmen ließen (Oke 1975: 13ff.). Als einen Weg, sie dennoch zu kontrollieren, förderte die Regierung die Einbindung ihrer Kräfte in Unternehmen wie z.B. die *Anglo-Persian-Oil-Company*. Mit den Männern entzog man den Gemeinschaften auch Kapazitäten, auf traditionelle Weise zu wirtschaften, sozial stabil und wehrhaft zu bleiben. Da ihre herkömmliche Wirtschaftsform ohne Geld funktionierte, hatte ihnen die australische Regierung eine Kopfsteuer auferlegt, um sie zur Lohnarbeit zu zwingen. Auch strafrechtlich wurden sie einem Regelsystem unterworfen, das traditionelle politische und ökonomische Strukturen aushebelte (vgl. Papua New Guinea Patrol Reports 1924-29; Lauer 2002: 4ff.; 14f.; McWalter 2017: 3).

Die *Anglo-Persian-Oil-Company* rekrutierte ihre einheimischen Arbeiter von Popo aus, indem sie Mitarbeiter wie Gangl, in Begleitung einheimischer Kontaktleute, zu den Dorfgemeinschaften der Umgebung sandte. Sie brachten pro Dorf eine Gruppe von Männern für 13 Mond-Monate ins Lager,

wo sie für einen Jahreslohn von sechs Pfund Sterling für die körperlich anstrengenden Arbeiten eingesetzt wurden⁶. Da sie meist verfeindeten ethnischen Gruppen angehörten, setzte man sie möglichst in getrennten Arbeitstruppen ein. Als günstig für die Ölgesellschaft erwies sich, dass sie einander zutiefst mißtrauten und sich daher, obwohl den Europäern zahlenmäßig und landeskundlich weit überlegen, nicht zu einem gemeinsamen Aufstand organisieren konnten. Auch Flucht war unmöglich, denn es umgab sie Feindesland (Gangl o.J.: 11). Diese Umstände erwähnte Gangl sowohl in seinem Aufsatz als auch seiner Nichte gegenüber. Wahrscheinlich erschienen sie ihm so bedeutsam, weil er selbst einmal verschleppt und zu ihm fremder, schwerer Arbeit gezwungen worden war und das seine Geschichte – die erlebte und die erzählte – mit prägte.

Seine Darstellung in der Werkzeitung spiegelt aber auch jene Sicht, welche die beteiligten Konzerne ihren europäischen Mitarbeitern vermutlich eher nahelegten:

„Die Natur gibt dem Papua alles, was er zum Leben braucht, in überreichem Maß. `Wozu also arbeiten?' [...] brauchte er das Geld praktisch nur für die Steuer. Das hieß aber wieder: Wenn er nur ein Jahr gearbeitet

⁶ Gemäß Gangls Arbeitsvertrag verdiente ein europäischer Mitarbeiter in relativ leitender Position, incl. Zuschlägen, gut das Hundertfache. Seiner Nichte erzählte er von dieser enormen Diskrepanz als eine Ungerechtigkeit, die ihm zuwider war. Ansonsten war das Prinzip der Ausbeutung für die europäischen Mitarbeiter der Ölgesellschaft anscheinend nicht offensichtlich genug, um zum Thema zu werden.

hatte, konnte er wieder zu seiner Familie zurückkehren und [fünf] Jahre faulenz“ (ebd.).

Das Zusammenleben in PoPo war indes nicht allein von den ökonomischen Bedingungen rund um die Ölförderung bestimmt, sondern auch von Arrangements zwischen den beteiligten Menschen. Jeden Monat kam über den Kapuri ein Versorgungsschiff zur Station, das auch die Post brachte⁷. Gangls Berichten zufolge lieferte aber auch der umliegende Wald einen Teil der Nahrung, die an mehreren Feuern auf dem Gelände zubereitet wurde. Wahrscheinlich haben Einheimische aus dem Dorf zur Versorgung beigetragen, indem sie Lebensmittel gegen Tabak tauschten⁸, und auch für gestellte Aufnahmen war es üblich, eine kleine Anerkennung zu geben. Seiner Nichte gegenüber erwähnte Gangl, dass vor allem kleine Messer aus Metall Anklang fanden, die er gern verteilte.

⁷ Das Schiff brachte, gerade wenn die einheimischen Arbeiter zum Ende ihres Dienstjahres den Lohn bekamen, auch andere Kulturgüter wie Glasperlen, nur kurzfristig funktionsfähige Feuerzeuge, Spiegel, Parfum und dergleichen „Tand“. Zu Gangls Bedauern gaben einige einen Teil ihres Geld dafür aus, anstatt sich die längstmögliche (Steuer)freiheit zu erkaufen.

⁸ Elfriede Klinger vermutet dies aufgrund zweier Fotografien, von denen das Museum Kopien besitzt. Eine zeigt Papua mit gefüllten Körben auf den Fotografen zukommen, die andere eine Gruppe, die am augenscheinlich selben Platz von einem Europäer Tabak entgegennimmt. Tabak erscheint immer wieder als populäres Zahlungsmittel in Melanesien, insbesondere auch im Austausch mit Europäern.

Auch dass mehrere Frauen ihren Männern nachgereist waren und mindestens ein europäisches Kind auf der Station lebte, das offenbar mit Einheimischen vertraut war (siehe **Abb. 3.3**), zeugt von persönlichem Austausch. An arbeitsfreien Tagen organisierte die europäische Belegschaft außerdem Sport- und Theaterspiele, die vor allem die einheimischen Arbeiter beschäftigen sollten, um Eskalationen zwischen Angehörigen der oft verfeindeten Herkunftsgruppen zu verhindern: Die von außen rekrutierten Männer standen zweifellos unter großer Spannung, da sie gezwungen waren, unter Fremden und Feinden am Ölfeld zusammenzuleben und zu kooperieren.

Wie es den Papua am Ölfeld trotz aller Unterschiede in den Wahrnehmungstraditionen möglich war, in Kameras, Spiele und Verkleidungen, Arbeitsabläufe, und das Benehmen der Europäer*innen insgesamt, eine lebbare Logik „hineinzusehen“, fragte sich in den 1920er Jahren wohl kaum jemand. „[H]eute [...], da die westlichen Studien des Anderen [...] einer beunruhigenden Konfrontation des Westens mit sich selbst den Weg bereiten, indem sie der Frage nachgehen, wie sich der Westen in den Augen und Arbeiten seiner Anderen darstellt“ (Taussig 1997: 12), sehr wohl.

Kameras, Aneignung und das Wunder der Mimesis

Im Rückblick, und vor dem Hintergrund postkolonialer Debatten, wird endlich auch reflektiert, inwiefern die Einheimischen noch viel gravierender mit der Andersartigkeit der Europäer*innen konfrontiert waren, als diese mit der ihren. Da sie ihnen aufgrund der bestehenden Machtverhältnisse weder aus-

weichen, noch sie in die eigenen Strukturen einbinden konnten, mußten sie Wege finden, mit ihnen umzugehen. Das funktioniert aber nicht ohne eine Art von „Verstehen“, das freilich nicht mit dem Selbstverständnis der jeweils „Fremden“ übereinstimmen muss. So entstand da, wo durch die Kolonisation westliche Menschen und Kulturgüter in bestehende Verhältnisse eindringen, immer auch eine „indigene Ethnographie der Weißen“ (Jebens 1999: 16). Wie andere Beispiele aus Melanesien zeigen, ging damit auch einher, sich das kulturell Fremde durch Nachahmung anzueignen (ebd.). Versatzstücke fremder Kulturen und Handlungsmuster zu beleihen und zu dramatisieren, ist aber

nicht nur in Melanesien eine Praxis, sich das „Andere“ in der eigenen Zivilisation handhabbar zu machen (vgl. Taussig 1997: 11; 27f.; 31f.). Auch Eduard Gangl scheint sich das Fremde, in seinen Augen Unverständliche, Wilde, auch Bedrohliche, angeeignet zu haben, indem er es immer wieder „zwischen den Welten“ inszenierte und nachempfand (vgl. **Abb 3.7**).

Der Einsatz einer Kamera war den Papua auf seinen Fotografien dabei gewiss nicht völlig neu, und sie hatten sich bereits einen Habitus dazu angeeignet, der in die Bilder mit eingeschrieben ist. In der südlichen Küstenregion war es schon seit 1885, zu Gangls

Zeit also bereits seit zwei Generationen, zu Kontakten mit fotografierenden Fremden gekommen. Hier hatten Reisende, natürlich auch damals im Rahmen kolonialer Netzwerke, Zugang zu Dorfgemeinschaften gefunden, die sich für Aufnahmen gewinnen ließen. Teils kamen sie ihnen aus Interesse am ungewöhnlichen Ereignis entgegen, teils im Sinne eines Tauschgeschäfts, da das Posieren für die Kamera auch honoriert wurde (Lübcke 2015: 169; 174). Anfangs waren die Mittler meist Missionare, die sich ein gewisses Vertrauen erworben hatten, und die Aufnahmesituationen waren weniger vom – durchaus auch hier vorhandenen – Machtgefälle geprägt, als von gegenseitiger Neugier und Bereicherung (ebd.: 175f.). Mit seiner Freude am Fotografieren hat Gangl, wahrscheinlich unbewusst, einen relativ versöhnlichen Faden im Gewebe der geteilten Geschichte aufgenommen und fand darüber vielleicht auch – wenn auch punktuellen – Zugang zu Einheimischen, mit denen er sonst kaum Berührungspunkte hatte?

Im heutigen Museum lösen seine Bilder mitunter ein Befremden, ein Unbehagen aus. Vielleicht nicht zuletzt, weil die im Kolonialismus wurzelnde Vorstellung von Papua als

„the ultimate savage Other“ (Bruner 1989: 438) bis heute populär ist, und Bilder von „Eingeborenen“ immer wieder eine allein vom Fotografen – oder Aussteller – definierte Erzählung illustrieren, die für die Gezeigten selbst unzugänglich bleibt (vgl. ebd.: 441). So profitiert gerade ein ethnologisches Museum auch von Mechanismen, die es eigentlich kritisch reflektieren will. Dabei verkörpert es selbst ein zwiespältiges Erbe, in dem Entdeckergeist, Machtausübung, der Wunsch zu verstehen, und die Vereinnahmung des Fremden, eng verflochten sind – nicht nur, weil auch Wissenschaftler*innen und SammlerInnen mitunter koloniale Akteure waren. Dass Eduard Gangls Fotografien in diesem Rahmen ausgestellt werden, macht sie zu etwas Fremdem, was sie im Familienalbum nicht gewesen sind. Dabei bleiben sie seine persönliche Erzählung, auch über sich selbst, und werden zugleich zu „raw histories“ (Edwards 2001) der teils erzählten, teils verstummten Geschichten der jeweiligen Betrachter*innen – und zu Spiegeln ihrer deutenden Blicke.

Literatur:

Bruner, Edward M. (1989) Of Canibals, Tourists, and Photographers. *Cultural Anthropology* 4 (4). 438–445.

Chatterton, Percy (o. J.): *Say it in Motu: An Instant Introduction of the Common Language of Papua*. Buranda, QLD, Australia: Robert Brown & Associates.

Edwards, Elisabeth. 2001. Introduction: Observations from the Coal-Face. In: *Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford & New York: Berg.

Abb. 3.7

„Onkels Versuchung“

Zu diesem Bild meinte Elfriede Klinger, es sei wohl einer der „typischen Albereien“ ihres Onkels entsprungen. Ob er sich zum persönlichen Vergnügen als waffenabhängiger „Wilder“ verewigte, oder in dieser Montur selbst an einer Theateraufführung teilnahm, läßt sich nicht mehr sagen. Auf jeden Fall hat er durch die Kamera, gelegentlich mit für seine Zeit überraschender Selbstironie, auch die eigene Person in Augenschein genommen und vorgeführt.

Foto: Eduard Gangl (vermutl. per Selbstauslöser), 1924 – 1930, Dorf PoPo, Golf-Provinz, Papua-Neuguinea, (damals) Britisch Neuguinea, Eduard Gangl, 5,5 x 8 cm, MFK, Inv.Nr. FO-107-1-44



—. 2017. *Photographs and Colonial History in the Museum*. <https://blog.uni-koeln.de/gssc-humboldt/en/photographs-and-colonial-history-in-the-museum> [Zugriff am: 14.05.2019].

Gangl, Eduard. o.J. (nach 1956). Als Erdölsucher in der Südsee: Aus den Lebenserinnerungen unseres Kollegen Ing Eduard Gangl. *ÖMV-Werkzeitung*: 10–12.

Hauschild, Thomas. 2002. Zur Kritik der postkolonialen Kritik: Spurensuche in Malinowskis ethnologischen Fotografien. *Fotogeschichte* 84: 13–32.

Jebens, Holger & Karl-Heinz Kohl. 1999). Konstruktionen von „Cargo“ Zur Dialektik von Fremd- und Selbstwahrnehmung in der Interpretation melanesischer Kultbewegungen. *Anthropos* 94: 3–20.

Lauer Sue, Helen Walangu & Francis Mahap. 2002. Transition and Change: Papua New Guinea History – An Overview. *Primary and Secondary Teacher Education Project*. <http://www.education.gov.pg/TISER/documents/pastep/ssd-tc-3-3-png-history-an-overview-student.pdf> [Zugriff am: 09.03.2018].

Lübcke, Antje. 2015. Encounters and the Photographic Record in British New Guinea. In: *Indigenous Intermediaries: New Perspectives on Exploration Archives*. Konishi, Shino; Maria Nugent und Tiffany Shellam, Hg. 169-186. Canberra, Australia: ANU Press.

McWalter, Michael. 2017. *Why Has Papua New Guinea Been Successful in Producing Oil and Gas*. SEAPEX Exploration Conference 2017, Singapore. <http://archives.datapages.com/data/southeast-asia-petroleum-exploration-society/>

data/028/028001/6_seapex0280006.htm
[Zugriff am: 11.02.2018].

Oke, Christine. 1975. The native administrations of MacGregor, Murray and Hasluck in Papua/ New Guinea: Continuity and Contrast. *University of Wollongong Historical Journal* 1 (1): 7-41.

Papua New Guinea Patrol Reports 1924-25; 1926-27; 1928-29. District: Gulf; Station: Kerema. Assession No: 496. National Archives of Papua New Guinea. Digitalisiert durch: University of California, San Diego. https://library.ucsd.edu/dc/search?f%5Bcollection_sim%5D%5B%5D=Papua+New+Guinea+Patrol+Reports&id=bb30391860 [Zugriff am: 08.01.2018].

Report No. 41A. *Summary of Oil-Search Activities in Australia and New Guinea to June, 1959*. Commonwealth of Australia, Department of National Development. Bureau of Mineral Resources, Geology and Geophysics. https://d28rz98at9flks.cloudfront.net/14960/Rep_041A.pdf [Zugriff am: 03.02.2018].

Taussig, Michael. 1997. *Mimesis und Alternität: Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.



SILKE TAUBER

„HER MAJESTY“ ODER „SPLENDID SPECIMENS?“

Indigenität und Typisierung im Spiegel hawaiianischer Porträtaufnahmen

Bei der Auswahl der Fotografien aus Hawai'i waren nicht nur die Portraitaufnahmen selbst ausschlaggebend, sondern auch das, was sich auf ihren Rückseiten verbirgt. Der erste Blick zeigt uns Portraits von Frauen, deren Körperhaltung und Kleidung recht ähnlich sind. Überraschen mag die Herkunft dieser Bilder, die im Stile eines konventionellen, europäischen Standards aufgenommen wurden. Sie stammen aus Hawai'i, sind jedoch bar jeder Hawai'i-Romantik und in Aufbau und Formensprache mit europäischen Porträts jener Zeit vergleichbar.

Abb. 4.1

„Her Majesty“

Die verwitwete Emma pflegte eine enge Freundschaft mit Queen Victoria. Bei ihrem Besuch in London ließ sie sich von dem französischen Fotografen Camille Silvy ablichten, der vorwiegend europäische Adlige porträtierte.

Foto: C. Silvy, vor 1872, Porchester Terrace Bayswater, London, Abzug auf Untersatzkarton, 7 x 10 cm, MFK, Inv.Nr. FO-104-1-10

Sie waren Teil der Sammlung des Arztes Dr. Hans Beraz, der 1872 in Hawai'i verstorben war. Aufzeichnungen darüber, wie und von wem er die Fotografien erwarb, konnten bisher nicht gefunden werden. Später wurden sie von einem Verwandten an das heutige *Museum Fünf Kontinente* verkauft. Aufgenommen wurden die Bilder vermutlich von verschiedenen Studiofotografen. Die Bilder scheinen zunächst durch ihre einheitliche Darstellungsweise recht wenig über ihren Kontext preiszugeben. Tatsächlich beinhaltet die Auswahl sowohl Aufnahmen einer Monarchin, Queen Emma (1836–1885), als auch solche von vermutlich nicht adeligen Bewohnerinnen Hawai'is.

Drehen wir die Fotografien herum, wird auf den rückseitigen Notizen eine deutliche Unterscheidung zwischen den Bildern sichtbar. Wie zu erwarten, stellen die Notizen der teilweise unbekanntenen Vorbesitzer der Bilder Emma als Angehörige des hawaiianischen Königshauses heraus: Sie als Person steht im Fokus. Ganz anders verhält es sich bei den Porträts der übrigen Frauen. Anstelle von Angaben zur Person als Individuum, wie Namen, Stand oder Anlass der Aufnahme, sind ausschließlich Angaben zum „Blutstatus“ und dem vermeintlichen Grad ihrer Indigenität vermerkt. So heißt es da „Pure Hawaiian Type, Splendid Specimen“ oder „Vater halbrein, Mutter vollblut“. Für die Ausstellung hat mich die Frage beschäftigt, wie und warum die Bilder auf diese Weise „umgedeutet“ wurden und wie sich das auf den heutigen Blick auf die Bilder auswirkt.



Abb. 4.2

„Emma. Honolulu June 2nd 1870“

Fotograf/in unbekannt, 1870, Honolulu, Hawai'i, Abzug auf Untersatzkarton, 6 x 9,8 cm, MFK, Inv.Nr. 92-421 N [15]

wenngleich bis heute in anderer Form wirk-
same Kategorisierung, war bis weit ins 20.
Jahrhundert auch Bestandteil der ethnolo-
gisch-anthropologischen Wissenschaften.

„Her Majesty“

Queen Emma (1836–1885) war die Toch-
ter von Pane Kekelaokalani Young und dem
High Chief George Na'ea. Nach ihrer Geburt
wurde sie nach dem *hanai*-Brauch von ihrer
Tante und deren englischem Ehemann adop-

Zu den Aufnahmen ist zu sagen, dass sie
vorerst privat und wohl von den Porträ-
tierten selbst in Auftrag gegeben worden
waren. Die rückseitigen Notizen implizie-
ren, dass die Bilder nachträglich in einen
(pseudo-)wissenschaftlichen Kontext über-
führt wurden. Hier wurden die Frauen als
„Typen“ oder „Specimens“ in ein „eth-
nisch-rassisches“ Schema eingeordnet.
Diese, inzwischen als widerlegt geltende,

Abb. 4.3

„Königin Emma“

Foto: Menzies Dickson, vor 1872, Honolulu,
Hawai'i, Abzug auf Untersatzkarton,
5,5 x 9 cm, MFK, Inv.Nr. 92-421 N [17]



tiert. Ihr Adoptivvater, Dr. Thomas Charles
Byde Rooke, war Chirurg und erzog sie im
britischen Stil, während ihre Adoptivmutter
einen starken hawaiianischen Einfluss auf
sie hatte. Emma sprach deshalb fließend
Hawaiianisch und Englisch, mit einem aus-
geprägten britischen Akzent. Ihr Vater war
es, der sie für die westliche Medizin be-
geisterte (Kimura 2011: 17). Sie setzte sich
später besonders für die Gesundheit und
das Überleben ihrer Untertanen ein. Zu je-
ner Zeit kosteten eingeführte Krankheiten,
wie insbesondere Pockenviren, Hundert-
tausenden indigenen Hawaiianer*innen das
Leben. Nach einer besonders gravierenden
Pockenepidemie 1853-54 zählte die indi-
gene Population Hawai'is nur noch 71.019
Personen. Dies blieb auch nicht die letzte
Epidemie. Damals sah man in den Straßen
gelbe, von Pferden gezogene Wägen, bel-
aden mit den an der Krankheit Verstorbenen
(Kimura 2011: 1). Queen Emmas Ehemann
King Kamehameha IV unterschrieb 1859
auf ihr Drängen eine Verordnung, ein ganz
bestimmtes Krankenhaus zu bauen, näm-
lich eines „for the relief of sick and destitute
Hawaiians“ (Kimura 2011: 5).

Emmas eigener Sohn starb im Alter von
vier Jahren an einer Blinddarmentzündung.
Ihr Ehemann verschied 15 Monate später
mit nur 29 Jahren an chronischem Asth-
ma. Emma setzte sich auch danach für ver-
schiedene wohltätige Zwecke ein. Sie selbst
starb ebenfalls jung, im Alter von 49 Jahren
(Kimura 2011:21).

Auf den Fotografien (Abb. 4.1-4) trägt Queen
Emma Kleidung im europäischen Stil, ge-
schmückt mit Ohrringen und Halsketten.
Die Bilder wurden in verschiedenen Le-
bensabschnitten aufgenommen. So sehen



Abb. 4.4

„Königin Emma“

Foto: Menzies Dickson, vor 1872,
Honolulu, Hawai'i Abzug auf Untersatzkar-
ton, 7 x 10 cm, MFK, Inv.Nr. FO-104-1-23

wir sie auf einem Bild als jüngere Frau, und
einmal ganz verhüllt in Schwarz, mit ihrer
Witwen-Kopfbedeckung, die sie nach dem
Tod ihres Mannes trug (Abb. 4.1). Von jeher
wurde die Porträtfotografie auch genutzt,
um den eigenen Status zu demonstrieren.
So nutzten manche Hawaiianer*innen aus
dem Adelsstand Fotografien, um ihre be-
sondere gesellschaftliche Stellung gegen-
über ihren Landsleuten hervorzuheben.

Es gab spezialisierte „Hoffotografen“, die die Adelsfamilie in ihrem „kultivierten Auftreten“ dokumentieren sollten. Die Posen, Kleidungsstücke und Frisuren der Abgebildeten muten stark an wie die von Vertretern europäischer Monarchien (Kokott 2014: 44). Diese fotografische Bildsprache wurde von Seiten des hawaiianischen Königshauses durchaus strategisch eingesetzt, um den US-amerikanischen Machteinflüssen entgegenzuwirken. Die betont aristokratische Inszenierung des Königshauses sollte darauf verweisen, dass auch Hawai‘is Adel sich auf „Augenhöhe mit den europäischen Dynastien“ befand (Grimme et al. 2014: 403).

Es ist zu vermuten, dass sich Queen Emma mithilfe der Fotografie als Königin, und später als Königswitwe, selbst inszenierte. Sind also die rückseitigen Notizen Queen Emmas, die sie als Aristokratin darstellen, ein Zeichen dafür, dass diese Strategie funktionierte und sie auf Augenhöhe mit den europäischen Dynastien verstanden wurde? Das Hawaiianische Königreich wurde 1893 von der amerikanischen Regierung unterworfen, doch was heute auch für Nicht-Hawaiianer*innen zugänglich gemacht wird, ist die materielle Kultur Hawai‘is aus dieser Zeit. Fotografien, wie die von Queen Emma könnten Indikatoren dafür sein, dass Adelsgesellschaften, damals wie heute, Anknüpfungspunkte bieten, in denen sich „westliche Gesellschaften“ selbst wiedererkennen können und damit Zugänge zum gegenseitigen Verständnis auf tun.

Dies führt uns zu einem bemerkenswerten Paradox in der Fremd- und Eigenwahrnehmung von Queen Emma, und ihres sowohl königlichen als auch indigenen Status. Es hatte bereits vor ihrer Zeit als Königin, im

Zuge ihrer Verlobung mit König Alexander Liholiho (Kamehameha IV's), Bedenken gegeben. Ihr wurde von manchen Mitgliedern des Königshauses vorgeworfen, dass ihre Erblinie, auf Grund ihres aus England stammenden Großvaters, für den Thron untauglich sei. Mit dieser Voreingenommenheit musste Emma leben, denn das „Gerede“, was die Legitimität ihrer Thronfolge anbelangte, verstummte nie gänzlich (Kanahele 1999: 60). Der Verfasser der Notizen auf den Bildrückseiten stellte Emmas Abstammung und Königinnen-Würdigkeit dagegen keineswegs in Frage, sondern hob sie hervor.

Wohl gemerkt, nicht für alle spielte ihre Abstammung eine so entscheidende Rolle. Auch das Konzept der „Rasse“ war vor dem Kontakt mit fremden Gesellschaften auf den Inseln nicht bekannt gewesen. Zu dessen Verbreitung könnten westliche Geschäftsleute im späten 19. Jahrhundert wesentlich beigetragen haben. Im Zuge der Einführung von Arbeitskräften für die Plantagenwirtschaft, wurde der Begriff „race“ strategisch genutzt um die Arbeiter nach ethnischer Zugehörigkeit zu gruppieren und voneinander abzusondern. Durch diese Methode entwickelten und behielten die Plantagenarbeiter starke „ethnische/nationale Identitäten“ (Kraus-Friedberg 2008: 123). Die Beziehung zwischen Dienstherrn und Bediensteten, wie auch deren Bezahlung richtete sich ebenfalls nach einer ethnisch-rassistischen Zuordnung: Je „weißer“, (und damit ähnlicher) eine nach optischen Kriterien festgelegte Gruppe von den westlichen Dienstherrn wahrgenommen wurde, desto besser war die Bezahlung und vice versa (Kraus-Friedberg 2008: 126f.). Diese Diskriminierung im Kontext der Plantagenwirtschaft, welche zu dieser Zeit die Ökonomie Ha-

wai‘is dominierte, hatte auch Auswirkungen auf die gesamte Bevölkerung und die Wahrnehmung davon, was „eigen“ und was „fremd“ sei. Nicht zuletzt Queen Emmas umstrittene Legitimation als Königin und als Hawaiianerin ist ein Beispiel dafür, dass die „westlichen“ ethnisch-rassistisch definierten Vorstellungen von Indigenität auch von der hawaiianischen Bevölkerung übernommen wurden.

„Splendid Specimen“

Schon zum Zeitpunkt der Aufnahmen kamen Unsicherheiten bei der Bestimmung von Indigenität in Hawai‘i zum Ausdruck, so auch bei der Frage, wie und von wem diese zu definieren sei. Auch Emma wurde in diese Fragestellungen verwickelt. Dass ihre Hochzeit mit King Kamehameha IV wegen ihrer, von einigen ihrer Landsleute als zu „un-hawaiianisch“ kritisierten Abstammung zunächst nicht stattfinden sollte (Kanahele 1999: 60), traf Emma sehr persönlich, da sie sich selbst als Indigene verstand.

Hier wird bezüglich der rückseitigen Notizen auf ihren Fotografien ein Widerspruch deutlich. Ohne irgendeinen Verweis auf ihre europäische Verwandtschaft oder ihre Indigenität wird sie als „Königin/Queen Emma“ oder „Her Majesty“ betitelt. Die anderen Portraitierten Frauen aus dem Bestand wurden hingegen als „halbrein“, „common types“, oder „splendid specimens“ klassifiziert (vgl. **Abb. 4.5 bis 4.9 a**). Bemerkenswert ist auch, dass diese, zunächst wohl für den Eigengebrauch aufgenommenen Bilder, in einen kommerziellen Kreislauf eingebunden wurden, obwohl die abgelichteten Personen nicht den Bekanntheitsgrad Queen Emmas besitzen. Die Frage, wie sich diese Umdeu-

tungen auf die Wahrnehmung der Bilder auswirken, ist nicht ohne weiteres zu beantworten, was nicht zuletzt mit dem Medium der Fotografie selbst zu tun hat. Das aus Europa stammende Verfahren der schnellen Vervielfältigung kleiner und günstiger Porträt-Bilder im *Cartes de Visite*-Format beförderte weltweit das Geschäft mit Fotografien und führte zur Eröffnung zahlreicher Fotostudios (Poole 1997: 107). Die Bilder dienten insbesondere auch dem Tausch unter Freunden und Bekannten oder als Mitbringsel (Poole 1997: 109f.). Einige Fotografen reisten in fernab gelegene Länder mit der gezielten Absicht, „exotische“ und „indigene Typen“ abzulichten (Poole 1997: 119). In diesem Fall ist jedoch anzunehmen, dass die Bilder aus den Fotostudios in Honolulu zunächst keine „Volkstypen“ abbilden wollten, sondern private Auftragsbilder waren. Erstere wurden in der Regel durch vermeintlich authentische Hintergründe, Accessoires und Kleidung inszeniert. Die Frauen im hier gezeigten Bestand sind jedoch in Kleidung des „westlichen Stils“ abgebildet, der in dieser Zeit in Hawai‘i zur alltäglichen Mode gehörte.

Es ist also stark zu vermuten, dass diese Fotografien erst später verkauft, gesammelt und getauscht, und speziell durch ihre rückseitigen Notizen kategorisiert und damit in einen Kontext der „Typenbilder“ überführt wurden. Anders als bei europäischen Portraitfotografien waren diese Bilder stumm, in dem Sinne, dass die abgebildeten Menschen in der Rezeptionsgeschichte zu anonymen „Typen“ wurden (Poole 1997: 133).

Im wissenschaftlichen Diskurs versuchte man auch anhand solcher Porträtfotografien möglichst objektive und quantifizier-

bare Daten zu Kultur und Menschen abzuleiten. Diese Bilder galten daher im frühen 19. Jahrhundert als adäquate Repräsentationsform von „rassischen Merkmalen“ (Edwards 2003: 341). Dies wird auch deutlich durch einen naturwissenschaftlich anmutenden Jargon. „Splendid Specimen“, übersetzt „prächtiges Exemplar“, beschreibt aber nicht etwa das Schaustück einer Schmetterlingsammlung, wie man heute vermuten könnte.

Fragwürdige Kategorien ausstellen

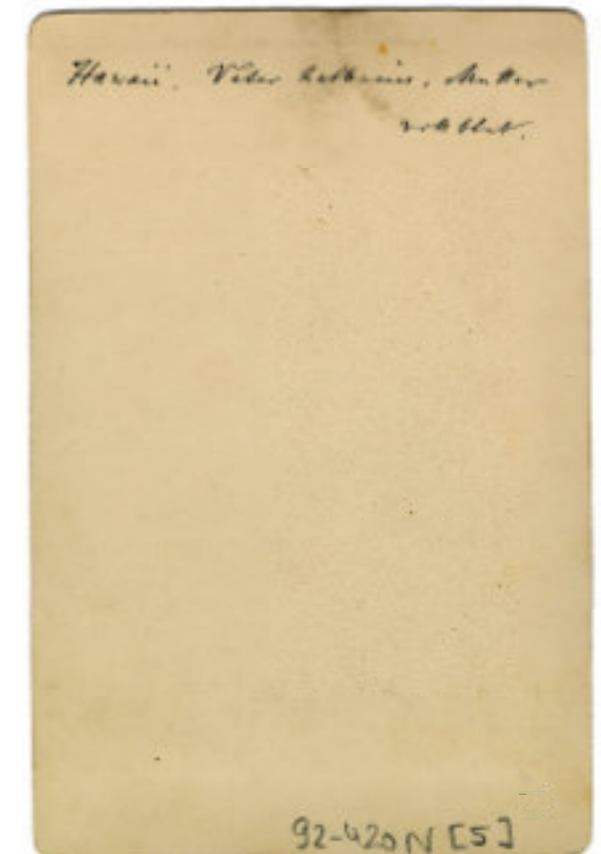
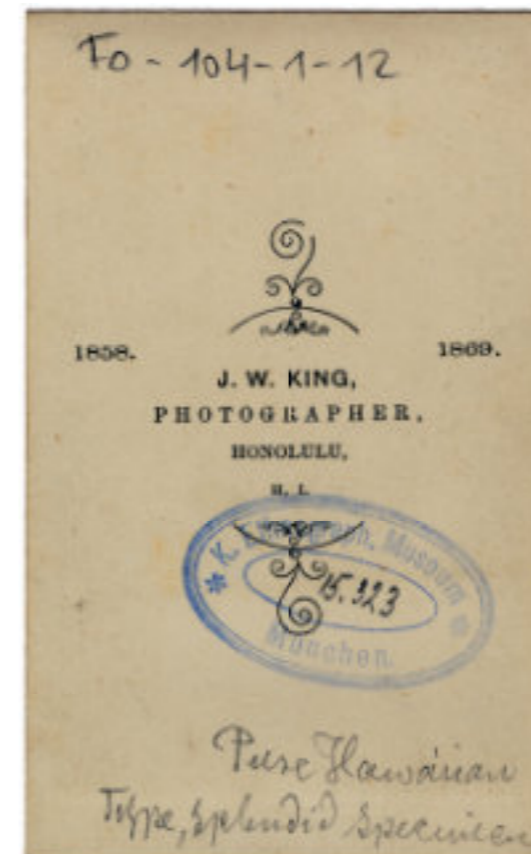
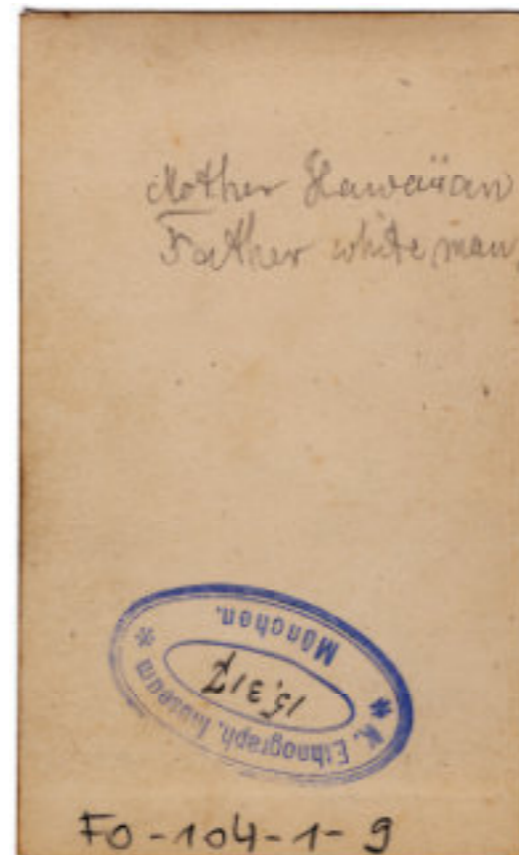
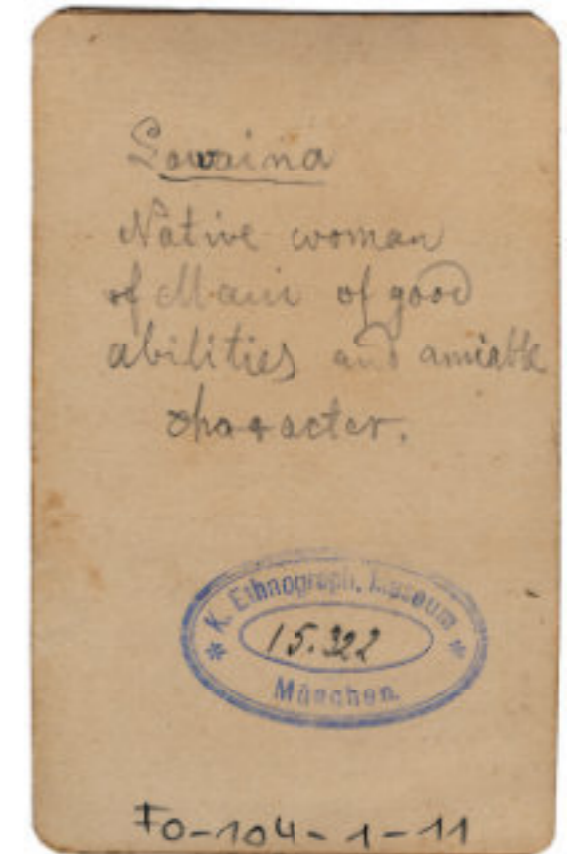
In unserer Ausstellung wollen wir eine Wiederholung der „Typisierung“ bewusst vermeiden. Daher werden die unbekanntes Frauen, die auf den Vorderseiten der Bilder zu sehen sind (Abb. 4.5 bis 4.9 b)), getrennt von den Rückseiten vorgestellt, sodass sich Person und Fremdzuschreibung nicht mehr zuordnen lassen. Um zugleich das Augenmerk auf das fragwürdige System zu lenken, in welches die Bilder eingebunden waren, werden die Rückseiten mitsamt der Notizen im großen Format und gut sichtbar ausgestellt. Betrachtet man die Fotografien und ihre Beschriftungen, kann sich der/die Betrachter*in selbst einmal verschiedene Fragen stellen: Wie ändern die Informationen, die hier beigefügt wurden, meinen Blick auf die abgebildeten Menschen? Meine ich mehr über sie zu wissen, oder erscheinen sie nun noch unbekannter und exotischer als zuvor? Was fange ich mit diesen Informationen an? Vielleicht treten die eigentlichen Bilder auch in den Hintergrund und man wundert sich über den Kontext der Notizen und deren Schreiber. Warum wählten die Schreiber genau diese Informationen zu Status und Abstammung? Im Wissen, dass es sich um die Beschreibung

Abb 4.5 bis 4.9 a) Frauenporträts (Rückseiten)

Notizen eines Vorbesitzers:

- „Hawaii, Vater halbrein, Mutter vollblut“
- „Hawaiian girl. Common type“
- „Lawaina. Native woman of Maui of good abilities and amiable character“
- „Pure Hawaiian Type, splendid specimen“
- „Mother Hawaiian, Father white man“

Weitere Angaben unter Abb. 4.5 bis 4.9 b)





von Menschen handelt, transportieren die diskriminierenden Bezeichnungen vielleicht unangenehme Assoziationen, während die Vorderseiten an sich eher stumm zu sein scheinen. In unserer Zeit werden Bilder wie diese als problematisch aufgefasst und bleiben daher häufig in den Tiefen der Museumsarchive vergraben. Der heutige Blick auf die Bilder lehrt uns jedoch auch etwas Anderes. Paul Hempel verweist in seinem

Text „Das ethnologisch-anthropologische Porträt“ (2014) auf das Potenzial einer historischen Annäherung an diese Art von Fotografien und die Wichtigkeit, sich mit ihnen aktuell auseinander zu setzen. Anstatt sie als bloße Manifestationen überkommener Vorstellungen von ethnisch-rassistischen Typen auszustellen und zu betrachten, können diese Bilder den Blick auch auf die Geschichtlichkeit und die Fragwürdigkeit der

Abb. 4.5 bis 4.9 b)

Frauenporträts (Vorderseiten)

Um eine erneute fragwürdige Kategorisierung der abgebildeten Personen zu vermeiden, werden die Vorderseiten und Bildangaben hier unsortiert und getrennt von den zugehörigen Rückseiten gezeigt.

Fotograf*in unbekannt, vor 1872, Aufnahmeort unbekannt, Abzug auf Untersatzkarton, MFK, Inv.Nr. 92-420 N [5]

Fotograf*in unbekannt, vor 1872, Aufnahmeort unbekannt, Abzug auf Untersatzkarton, MFK, Inv.Nr. 92-420 N [6]

Fotograf*in unbekannt, vor 1872, Aufnahmeort unbekannt, Abzug auf Untersatzkarton, MFK, Inv.Nr. FO-104-1-11

Foto: Joseph W. King, Hawai'i, vor 1872, Honolulu, Abzug auf Untersatzkarton, MFK, Inv.Nr. FO-104-1-12

Fotograf*in unbekannt, vor 1872, Aufnahmeort unbekannt, Abzug auf Untersatzkarton, MFK, Inv.Nr. FO-104-1-9

durch sie repräsentierten Kategorien selbst lenken. Schließlich war und ist der „Zweifel“ von jeher „eine der treibenden Kräfte der Wissenschaft schlechthin“ (Hempel 2014).

Wie die biographischen Details Queen Emmas zeigen, wurden bereits zum Zeitpunkt der Aufnahmen Konzepte von Indigenität instrumentalisiert und in Frage gestellt. Die Methoden der rassistischen Typisierung und Klassifizierung von Menschen sind Teil einer Vergangenheit, die in der anthropologischen Disziplin zwar als obsolet gilt, jedoch werden weiterhin fortwährend Differenzierungen zwischen Ethnien vorgenommen.

Noch heute sind Zuschreibungen ethnischer Zugehörigkeit, wenn auch nicht auf Porträtbildern, sondern zum Beispiel in Geburtsurkunden üblich, was wiederum direkte Konsequenzen für die Betroffenen hat. Im Zuge des „Racial Profiling“ bestimmen zum Beispiel Polizei- oder Zollbeamte Verdachtspersonen anhand äußerer Merkmale und stereotypischen ethnischen Zuschreibungen. Am häufigsten sind davon Menschen nicht-europäischer Herkunft betroffen. Der soziale Status der einzelnen Personen ist dabei ebenfalls bedeutend. Ähnliches zeigt sich auch am Beispiel von Queen Emma und den nichtadeligen Abgebildeten, die, im Gegensatz zu ihrer aristokratischen Landsmännin, auf Grund äußerer Merkmale typisiert und klassifiziert wurden.

Doch wie verhält es sich mit der Aushandlung von Indigenität in Hawai'i heute, wo nun „Rasse“-Diskurse und daraus folgende Diskriminierungen zwar in anderer Form, aber fortwährend wirksam sind? Antworten finden sich in der aktuellen Gesetzeslage der USA. Nach dem Sturz des hawaiianischen Königreiches, der Annexion und Eingliederung Hawai'is als Staat der USA, wurden Landrechte neu ausgehandelt. Mit der Einführung des *Hawaiian Homes Commission Act* von 1920 regelte die amerikanische Regierung die Vergabe von Wohnräumen an die so genannten „Native Hawaiians“. Wer berechtigt war, wurde mithilfe der „Blood Quantum“ Methode ermittelt, die den Abstammungsgrad bestimmen sollte. Nach US Gesetzesbestimmung ist ein indigener Hawaiianer/ eine indigene Hawaiianerin auch heute noch jemand, der/ die mindestens zu 50% von Menschen abstammt, die vor 1778 das Archipel bewohnten (Young 2004: 85). Dieser Status bringt spürbare Konsequenzen

zen mit sich, wie finanzielle Unterstützung und spezielle Wohnorte, die den Reservaten für „Native Americans“ auf dem Festland nicht unähnlich sind. Indigenitätsdiskurse vor Ort beziehen sich stärker auf die Verbindung der Einwohner zu ihren Vorfahren, wobei weniger Wert auf das quantitative Element der Abstammung gelegt wird. Der Wunsch, der in diesen Diskursen häufig thematisiert wird, ist dabei vor allem eines: das Recht auf Selbstbestimmung.

Es ist die Ideologisierung von Indigenität, die als eine Art Klammer die Porträtbilder der Königin mit denen der scheinbar namenlosen, nichtadeligen Frauen verbindet. Bei genauerer Betrachtung der beiden ausgestellten Bildreihen und ihrer in die Rückseiten eingeschriebenen Objektbiographien, vermitteln sich sowohl starre Vorstellungen von Indigenität als auch Zweifel an den Methoden ihrer Bestimmung, die in Hawai'i bereits zu Zeiten Queen Emmas wirksam waren und es teils bis heute sind. Als soziales Konstrukt hat Indigenität seit ihrer „Erfindung“ große Wirkmacht entfaltet und sich in zahllose Leben, Materialitäten und Diskurse eingeschrieben, wobei sie unablässig neu verhandelt wird. Einen kleinen Teil dieser Geschichte bewahren die nun ausgestellten Frauenporträts.

Literatur

Edwards, Elizabeth. 2003. Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien. In: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Herta Wolf, Hg. 335-358. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Grimme, Gesa, Marisol Fuchs, Jeanette Kokott und Friederike Maier. 2014. Inszenierte Herrschaft: Fotografien des Hawaiianischen Königshauses. In: *Blick ins Paradies*. Wulf Köpke und Bernhard Schmelz, Hg. 403- 415. Museum für Völkerkunde Hamburg.

Hempel, Paul. 2014. Das ethnologisch-anthropologische Porträt: Positionspapier zur Ausstellung „Fotografien berühren“. <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuehne-3/fotografien-beruehren/positionen/index.html> [Zugriff am 26.04.2019].

Kanahale, George S.. 1999. *Emma: Remarkable Queen*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Kimura, Y. Jason. 2011. *The Queen's Medical Center*. Hawai'i: Booklines Hawai'i, Ltd.

Kokott, Jeanette. 2014. Historische Fotografien aus Polynesien: Ein Kolonialer Blickwinkel. In: *Blick ins Paradies*. Wulf Köpke und Bernhard Schmelz, Hg. 39-47. Museum für Völkerkunde Hamburg.

Kraus-Friedberg, Chana. 2008. Transnational Identity and Mortuary Material Culture: The Chinese Plantation Cemetery in Pāhala, Hawai'i. In: *Historical Archaeology* 42 (3): 123-13.

Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. New Jersey: Princeton University Press.

Young, Morris. 2004. Native Claims: Cultural citizenship, Ethnic Expressions, and the Rhetorics of „Hawaiianess“. In: *College English* 67 (1). 83-101.

SIBYLLE ULBRICH

LICHTBILDER UND FARBTÖPFE

Fotografien als wandelbare Objekte

Dieses Teilprojekt zeigt Bilder aus dem Nachlass von Kurt Boeck, die von ihm selbst und durch die Vergänglichkeit der Materialien vielschichtig „gezeichnet“ sind. Seine Witwe hatte den Großteil der Sammlung nach seinem Tode an das heutige *Museum Fünf Kontinente* übergeben (Ubbelohde-Doering 1934: o.S.). Der 1855 in Antonienhütte/ Oberschlesien geborene und 1933 in München gestorbene Fotograf, Forschungsreisende und Schriftsteller galt Anfang des 20. Jahrhunderts als bedeutender Herausgeber illustrierter Reiseliteratur (Werner 2013: o.S.). Auf seinen Reisen war Boeck besonders wichtig, „typische Kulturbilder“ ausfindig zu machen und diese selbst mit Liebe fotografisch festzuhalten, also keinesfalls auf „Musterbücher“ der Kunsthandlungen zurück zu greifen (vgl. Boeck 1903: XI).

Abb. 5.1

„Jagdfalkenträger des Fürsten“

Foto: Kurt Boeck, 1895, Radschputana, Indien, S/W-Abzug auf Karton mit Übermalungen, 10 x 18,5 cm, MFK, o. Nr.

Trotz seiner regen Vortragstätigkeit und zahlreicher Publikationen ist der passionierte Hobbyethnologe heute wenig bekannt. Zwar schwärmte Boeck vom „Studium der Menschheit“ und reiste vier Mal nach Indien um „seine Völker mehr als etwas oberflächlich verstehen zu lernen“ (Boeck 1903: IX), doch wurde er von seinen Zeitgenossen nicht als Ethnograf anerkannt. Einige seiner Stereofotografien fanden ihren Platz in der Sammlung der *Neuen Photographischen Gesellschaft* in Berlin, zahlreiche andere Fotos wurden ohne Urheberhinweis vermarktet (Werner 2013: o.S.). Obwohl die Aufnahmen von Kurt Boeck zu den bedeutenden Fotobeständen des *Museum Fünf Kontinente* zählen (Krämer de Huerta 2017: 32), wurde ihnen bisher noch keine Ausstellung gewidmet; die Fotos lagen gewissermaßen in einem Dornröschenschlaf. Der „erweckte“, untersuchte Bildbestand umfasst eine DIN A4 Archivbox und einige Einzelbilder von seinen Reisen nach Sibirien, sowie zwei Schachteln mit der Aufschrift „Durch Indien ins verschlossene Land Nepal“, die auch einige Fotografien aus dem gleichnamigen Buch enthalten (Boeck 1903).

Bei der ersten Sichtung fiel sofort die Materialität der Bilder ins Auge, da ein Großteil auf Pappe aufgezogen, beschriftet und retuschiert vorliegt. Auch ergriff mich die mir fremde Kultur des Archivwesens mit all seinen sinnlichen Eindrücken, wie eigen tümlichen Gerüchen, Anblicken, Ausdrücken und einem speziellen Verhaltenskodex (vgl. Hempel 2017: 84). Mit Därmanns



Worten war ich durch die neuartigen Sinneseindrücke gewissermaßen gefangen: „Tritt etwas auf, das die gewohnte Monotonie durchbricht, so wird der Blick aufgestört, alarmiert, stimuliert, möglicherweise gefesselt durch ‚Blickfang‘, dem wir in die Falle gehen“ (Därmann zitiert nach Waldenfels 2013: 125).

Der Prozess dieses „Blickfangs“ unterliegt in seiner historischen Einbettung den Schritten „Sehen – Wahrnehmen – Wissen“ (Jäger 2000: 27). Betrachten wir Fotografien als wandelbare Objekte, so sollte dieser Vorgang um die Schritte der (Re)Präsentation und (Re)Interpretation ergänzt werden. Im privaten Umfeld kann das beispielsweise die Aufbewahrung in einem Fotoalbum sein. Die Bilder werden dort vielfach geordnet, beschriftet und ausgeschmückt, bei Zeiten ergänzt und besehen und somit immer wieder (re)präsentiert und (re)interpretiert. Anders gestaltet sich dieser Vorgang in der Museumsarbeit. Hier handelt es sich gewissermaßen um einen Zugang zweiter Ordnung – im Sinne einer ganz eignen zweiten Sichtweise –, denn die Bilder werden nun indirekt zunächst durch Wissenschaftler*innen und dann durch die Besucher*innen neu entdeckt und bewertet. Die Exponate, primär der Blickfang des auszustellenden Fotografen, sollen nun so präsentiert werden, dass sie einerseits den Autor mit seiner Intension berücksichtigen und andererseits den Besucher in ihren Bann ziehen. Hier interessiert nun bei der Analyse einzelner Bilder, wie sich der sinnlich-ästhetische Zugang von Fotograf und Betrachter, im jeweiligen Wahrnehmungsprozess auswirken. Mögliche Fragen sind: Welche sinnlichen-ästhetischen Voraussetzungen beeinflussten die Aufnahmen? Welche Maßstäbe werden bei

der Präsentation der Bilder angelegt? Und wie wandelt sich das bildhafte Objekt dadurch in seiner sinnlich-ästhetischen Wahrnehmung?

Bei der ethnologischen Bildanalyse sind im ersten Zugang, falls ermittelbar, Autor, Region und Thema/Titel der Arbeit relevant. Um die Fotografien entsprechend zuzuordnen, mussten im Fall von Boecks Nachlass zunächst die handschriftlichen Notizen entziffert werden: Ein interessanter „Blickfang“, denn Handschriftliches ist, zumal in Altdeutscher Schrift, heutzutage doch eher selten anzutreffen (vgl. die Notizen am Bildrand von **Abb. 5.1**).

Auch der Kontext der Bildentstehung ist von großer Bedeutung. Zum einen ist eine Fotografie, wie jedes menschliche Artefakt „als Dokument kultureller Äußerung und deren Protagonisten“ zu sehen, zum anderen ist die ethnografische Fotografie ein Hinweis auf die „Sichtweisen auf als fremd begriffene Kulturen und Menschen“ (Krämer de Huerta 2017: 34). Einen – wenn auch oberflächlichen – Einblick in den Entstehungskontext und die Sichtweisen Kurt Boecks erlaubt die Analyse seiner Texte. Boeck scheint demnach dem damaligen evolutionistischen Weltbild verhaftet, wenn er sich als Vertreter einer „Überkultur“ sieht (Boeck 1903: IX). Doch findet er bereits kritische Worte gegenüber den englischen Kolonialherren mit ihren „rosaroten Brillen“ und betont schließlich, dass Rassen- und Klassenhass einem Mann von Welt nicht zustehen, und sein Werk „ohne jede Parteilichkeit oder Gehässigkeit mit unbekümmerter Offenheit“ geschrieben wurde (ebd.). Dabei ist nicht zu vergessen, dass sowohl die normative Einordnung als auch der sinnlich-ästhetische

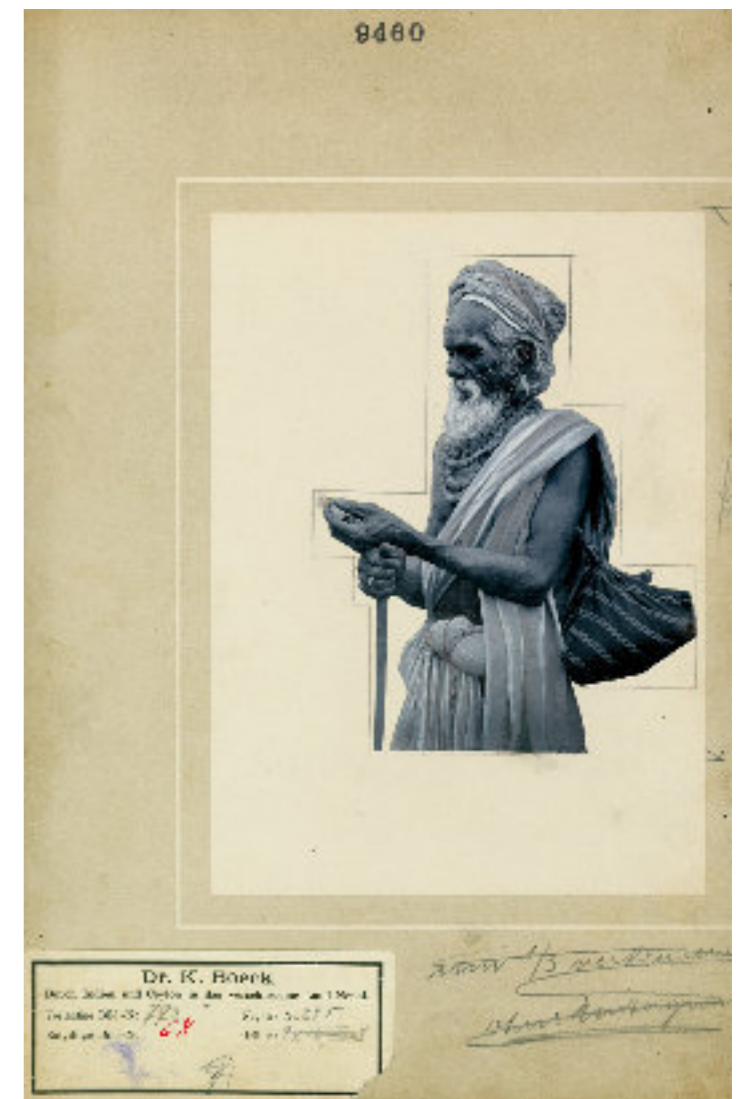


Abb. 5.2
„Wallfahrer“

Foto: Kurt Boeck, Ende 19. Jh.,
Indien, S/W-Abzug auf Karton mit
Übermalungen, 13,5 x 18,5 cm,
MFK, o. Nr.

Zugang zu Bildern als kulturelles Phänomen einem steten Wandel unterliegen. „So werden gesellschaftliche Normen auch über Bilder vermittelt. In ihnen manifestiert sich z.B. was in einer Gesellschaft als normal und abweichend, als schön oder hässlich angesehen wird“ (Jäger 2000: 13).

Seine überwältigenden Sinneseindrücke vor Ort konnte Kurt Boeck mittels der damaligen Fototechnik kaum einfangen. Nicht weniger herausfordernd war es zu seiner Zeit, ästhetische Vorstellungen trotz der be-

schränkten Möglichkeiten damaliger Reproduktions- und Drucktechniken umzusetzen. Eine Vielzahl seiner Bilder zeigen Spuren einer nachträglichen Zurichtung und Retusche. Vorder- und Hintergründe wurden häufig durch Übermalungen oder Beschnitte abgehoben. So erschienen beispielsweise Schwarz-Weiß-Kontraste durch gezieltes Übermalen plastischer im Druck. Diese Bilder führen uns die Materialität und Wandelbarkeit von Fotografien vor Augen, die wir allzu oft als direkte Abbilder der Wirklichkeit betrachten. Die bearbeiteten Bilder von

Boeck sprechen deutlich wahrnehmbar von der Suche nach Möglichkeiten, die sinnlichen Empfindungen des Forschungsreisenden wahrhaftiger zu repräsentieren als die Fotografie es vermochte. So schreibt er 1908: „Allerdings müsste ich Farbtöpfe mit hierzulande nicht gangbarem Malstoff zur Hand haben, wollte ich versuchen, das Lokalkolorit jenes [...] Reiches in getreuem Abglanz zu spiegeln“ (Boeck: 457). Bei dem Bild „Jagdfalkenträger des Fürsten“ (Abb. 5.1) hat Boeck tief in die Farbtöpfe gegriffen.

In seinem Buch „Durch Indien ins verschlossene Land Nepal“ beschreibt Boeck die Begegnung mit dem Fürsten und seinem Gefolge, einem prächtig angeschirrten Staatselefanten und dem abgebildeten Jagdfalkenträger, sehr detail- und farbenreich. Radschputana (ehem.), das nordwestliche Gebiet Indiens, sei das eigentliche, unverfälschte Indien, schreibt Boeck fasziniert. Insbesondere der Sitz des Fürsten, die Stadt Dschodpur (heute: Jodpur) sei eine „überstrahlende Schatzkammer anregender Motive“ (Boeck 1925: 129f). Der Reiseschriftsteller berichtet, dass er vor lauter Glanz

kaum zum ruhigen Aufnehmen der Szenerie kommt (ebd.). Dies könnte ein Grund dafür sein, warum dieses Bild so stark retuschiert wurde.

Um das Fotopapier für die Aquarellfarbe aufnahmefähig zu machen, wurde die Oberfläche zunächst mit einem Schwamm abgewaschen und angeraut. Anfang des 19. Jh. wurden die Lasurfarben meist auf Basis bunter Erden sowie den Bindemitteln Eiweiß und Gummi arabicum angemischt. Die Pigmente mit den klangvollen Namen *Pariser Grün*, *Preußisch Blau*, oder *Englisch Rot* waren teuer und mussten mit Bedacht gewählt werden (Grasshoff und Loescher 1913: 83f). Die Auftragung der Malmittel erforderte Geschick, denn die Reihenfolge des Auftrags war von großer Bedeutung. Bevor die Details ausgearbeitet werden konnten, musste der Hintergrund angelegt werden. Dabei sollten die unterliegenden Töne der Fotografie einbezogen werden. „Sie bilden die feinen grauen Übergänge, geben die Kraft der Schatten und garantieren die Ähnlichkeit [...]“ (ebd.). Das Bild des Falkenträgers folgt diesem Aufbau, wenn auch die darunterliegende Fotografie kaum mehr zu erkennen ist. Im Hintergrund ist die Silhouette einer Burg mit feinen Pinselstrichen angedeutet, vermutlich die Wüstenburg des Fürsten. Die Landschaft wurde in Grün und Ockertönen gehalten. Beim Hauptmotiv, dem Falkenträger, scheint die ursprüngli-

che Fotografie noch am deutlichsten durch. Selbst der Kopf des Falken wurde nachträglich detailliert nachgezeichnet – im Widerspruch zur Bildbeschriftung ohne Kappe. Durch diese Art der Retusche wirkt das Bild des Falkenträgers kaum mehr wie eine Fotografie, sondern fast wie ein farbenfrohes Bühnenbild. Hier mag der frühere Beruf des Verfassers als königlicher Hofschauspieler durchscheinen (vgl. Werner 2013: o.S.). In seiner stilisierten Nachbildung der Wirklichkeit erinnert es an bewusst inszenierte Studiokulissen, wie sie u.a. in der ghanaischen Fotografie lange Tradition hatten (Pinney 2011: 122). Auch heute besteht offensichtlich ein großer Wunsch, das Abbild der Wirklichkeit zu inszenieren, denken wir an die vielen Bildbearbeitungsprogramme, oder kurzweiligen Apps wie *Snapchat*.

Der Reiseschriftsteller Boeck hat seine Bilder nicht nur koloriert, sondern auch andere Verfahren genutzt, um seine Fotografien zu bearbeiten. Insbesondere zur Vorbereitung des Abdrucks in seinen Büchern bearbeitete er die Schwarz-Weiß-Fotografien, um Kontraste und Details herauszuarbeiten. Eine Möglichkeit war das Ausschneiden des Druck-Motives, wie es bei dem Bild eines Wallfahrers (Abb. 5.2) zu sehen ist.

Ein weiteres Verfahren, um das Motiv für den Druck aufzubereiten, ist das Übermalen des Hintergrundes mit Ölfarben (vgl. Abb. 5.3). Über die Jahrzehnte haben sich Ausblühungen und Risse als Patina gebildet. Als neuer Stoff verleihen sie dem Bild in seiner Materialität eine neue Ästhetik. Dies geschieht immer dann, wenn sich die Natur (z.B. durch UV-Strahlung) vom Menschen geschaffene stoffliche Dinge (Fotografie) wieder einverleibt.



Abb. 5.3

Ohne Titel

Foto: Kurt Boeck, Ende 19. Jh., Sibirien, S/W-Abzug auf Karton mit Übermalungen, 18 x 12,5 cm, MFK, o. Nr.



Abb. 5.4

„Giljaken mit Hundeschlitten“

Foto: Kurt Boeck, Ende 19. Jh., Sibirien, S/W-Abzug auf Karton mit weißer Übermalung, 35,5 x 16 cm, MFK, o. Nr.

Über seine Reisen in Sibirien hat Boeck Zeitschriftenaufsätze verfasst und Vorträge gehalten. Besonders die Schneelandschaften Sibiriens stellten eine Herausforderung für den Fotografen dar. Boeck widmete den Transportmitteln in Schnee und Eis etliche Aufnahmen (Abb. 5.4). Hundeschlitten blieben auch nach dem Bau der Eisenbahn ein verbreitetes Transportmittel, in einigen Regionen bis heute. Bei der Darstellung „Giljaken mit Hundeschlitten“ wurde der

Schnee durch Übermalen plastischer und das Bild kontrastreicher.

Beim Porträt „Frau eines Feldwebels aus dem Stamme der Sikhs“ (Abb. 5.5 und Abb. 5.6) sollten durch Übermalen des Positivabdruckes die Konturen herausgearbeitet werden, welche durch die Tiefenunschärfe verschwommen sind. Dies entsprach dem damaligen europäischen Zeitgeist, während Unschärfe-Kontraste heute als gängiges

Stilmittel genutzt werden, um das Gesicht in den Bildmittelpunkt zu rücken.

Die Kunst des Retuschierens liegt darin, die „Unwahrheiten zu entfernen“ und „Übertriebenes zu mildern“, heißt es in einem Fachbuch aus dem Jahr 1913. Ob der Natur mit Ölfarbe, Tusche oder Aquarellfarbe nachgeeifert wird, jeder Retuscheur sollte in der Kunst des Zeichnens erfahren sein, um Stimmung und Zusammenhang bestmög-

lich wiederzugeben (Graßhoff und Loescher 1913: 11). Anhand eines Bildvergleiches mit dem unretuschierten Original ist gut zu sehen, wie bedacht Kurt Boeck hier die Zeichenkunst anwandte. Letztlich entschied sich Boeck beim Abdruck des Frauenporträts für eine weniger retuschierte Version ganz gemäß dem Grundsatz: „Ein gewähltes Publikum weiß ernste, edlere Arbeit schon zu würdigen“ (ebd.). Vielleicht war dem Fotografen aber auch bewusst, dass



Abb. 5.5
„Frau eines Feldwebels aus dem Stamme der Sikhs“ (ohne Retusche)

Foto: Kurt Boeck, 1898, Indien/Nepal, S/W-Abzug, 7,9 x 9,6 cm, MFK, o. Nr.

er bereits durch die Aufnahmetechnik eine besondere, sinnlich-emotionale Stimmung erzeugt hatte.

Der sinnlich-ästhetische Zugang zu ethnographischem Bildmaterial erscheint fruchtbar und lange nicht ausgeschöpft. In der (Re)Präsentation im Museums-Kontext ist besonders das Wechselspiel zwischen dem „Sich-richten-auf“ und dem „Getroffen-sein-durch“ in seinen unterschiedlichsten Facetten spannend (vgl. Waldenfels 2013: 55). Die Frage ist dabei, in wie weit die sinnlich-emotionale Wirkung von Bildern rekonstruiert und erlebbar gemacht werden kann (vgl. Hempel 2017: 86). Ein weiterer Aspekt, den es zu beachten gilt, ist das Zusammenspiel der Sinne. Der (fragende) Blick ist nur einer von vielen muse-

umspädagogisch relevanten Gesichtspunkten, wobei eine sensorische Ethnologie über das europäische Fünf-Sinne-Modell hinausgehen und gelebte Erfahrung einbeziehen sollte (Schmitt 2012: 234).

„Eine Welt der Sinne, die mehr bedeutet, als ein Mosaik von Sinneseindrücken, erfordert, daß Empfindungen und Wahrnehmungen ebenso situativ, kontextuell und institutionell behandelt werden wie symbolische Äußerungen und Handlungen und daß man letzten Endes auch ihnen jene dichte Beschreibung angedeihen läßt, die Clifford Geertz für die Ethnographie in Anspruch nimmt“ (Waldenfels 2013: 53).

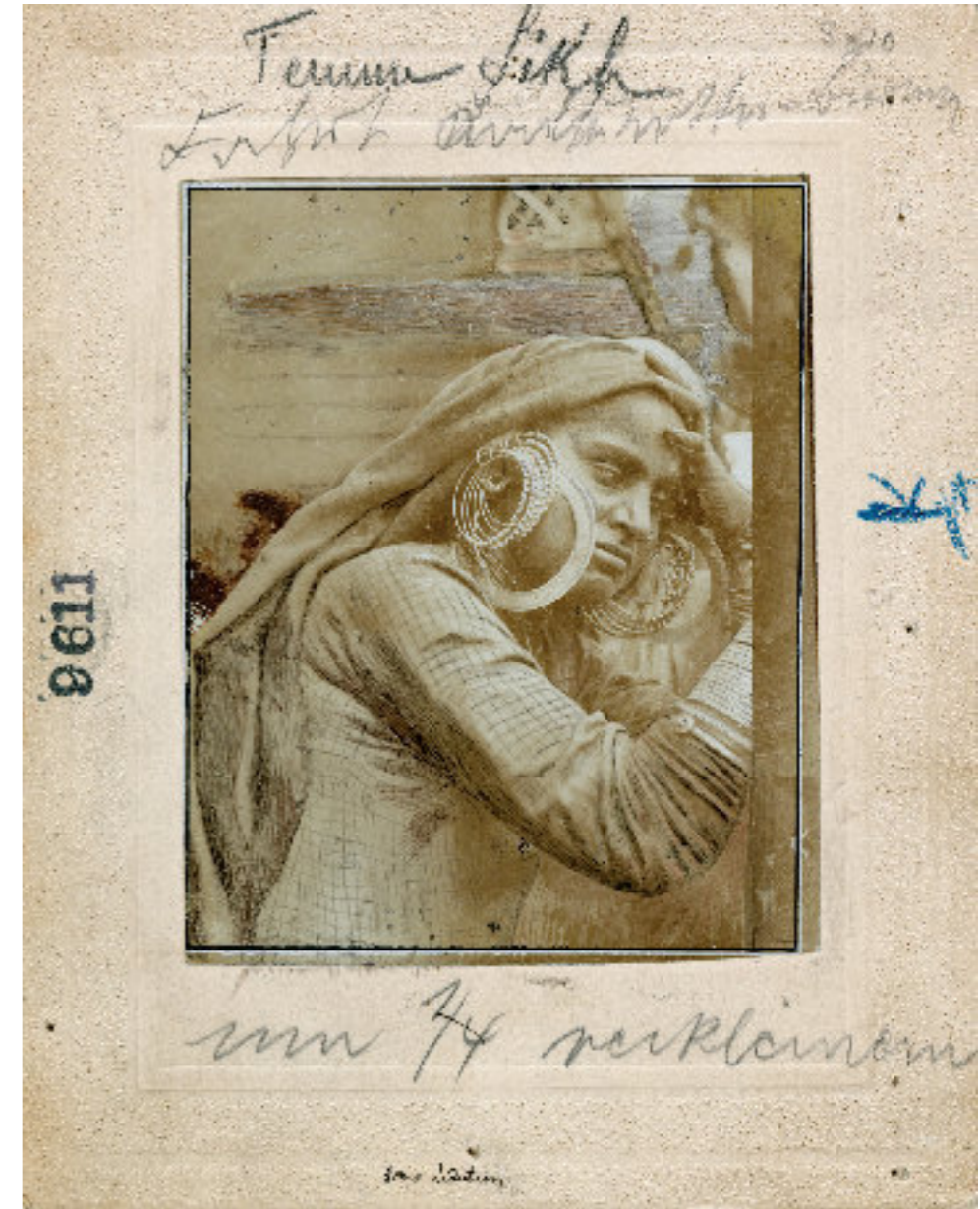


Abb. 5.6
„Frau eines Feldwebels aus dem Stamme der Sikhs“ (mit Retusche)

Foto: Kurt Boeck, 1898, Indien/Nepal, S/W-Abzug auf Karton mit Retusche, 7,9 x 9,6 cm, MFK, o. Nr.

Literatur

Boeck, Kurt. 1908. Grotteske Standbilder in geheimnisvollem Lande. In: *Belhagen & Klasings Monatshefte* XXIII, Jahrg. 1908/ 1909, Bd. 1. 457-464.

—. 1921. *Indische Gletscherfahrten. Reisen und Erlebnisse im Ost- und West-Himalaja*. Leipzig: H. Haessel.

—. 1925. *Indische Wunderwelt. Reisen und Erlebnisse in Britisch-Indien und auf Ceylon*. Leipzig: H. Haessel.

- Braun, Karl, Claus-Marco Dieterich, Thomas Hengartner und Bernhard Tschofen, Hg. 2017. *Kulturen der Sinne. Zugänge zur Sensualität der sozialen Welt*. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Därmann, Iris. 1995. *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München: Fink.
- Depner, Anamaria. 2015. *Dinge in Bewegung - zum Rollenwandel materieller Objekte. Eine ethnographische Studie über den Umzug ins Altenheim*. Bielefeld: transcript.
- Graßhoff, Johannes und Fritz Loescher. 1913. *Die Retusche von Photographien. Nebst ausführlicher Anleitung zum Kolorieren mit Aquarell- und Ölfarben*. Berlin: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.
- Hasse, Jürgen. 2012. *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume*. Berlin: Jovis.
- . 2015. *Der Leib der Stadt. Phänomenographische Annäherungen*. Freiburg: Alber.
- Hempel, Paul. 2017. Bilder der Zwischentöne: Zur Atmosphäre in der frühen ethnographischen Fotografie. In: *Soziale Ästhetik, Atmosphären, Medialität. Beiträge aus der Ethnologie*. Philipp Zehmisch, Ursula Münster, Jens Zickgraf und Claudia Lang, Hg. S. 83-95. Berlin: LIT.
- Jäger, Jens. 2000. *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*. Tübingen: Edition Diskord.
- Krämer de Huerta, Anka. 2017. Ethnografische Bildwelten. Die Sammlung Fotografie des Museums Fünf Kontinente in München. In: *Rundbrief Fotografie*, 24 (3): 31-42.
- Museum Fünf Kontinente. 2018a. *Chronik unserer Ausstellungen*. <http://www.museum-fuenf-kontinente.de/museum/chronik-unserer-ausstellungen.html> [Zugriff am 18.03.2018].
- . 2018b. *Sammlung Fotografie*. <http://www.museum-fuenf-kontinente.de/museum/emuseumplus.html> [Zugriff am 18.03.2018].
- Pinney, Christopher. 2011. *Photography and Anthropology*. Islington: Reaktion Books.
- Schmitt, B. Susanne. 2012. *Ein Wissenschaftsmuseum geht unter die Haut. Sensorische Ethnographie des Deutschen Hygiene-Museums*. Bielefeld: transcript.
- Ubbelohde-Doering, Heinrich. 1934. *Dankeschreiben an Frau Wella Boeck*. Aus dem Archiv des Museum Fünf Kontinente München.
- Waldenfels, Bernhard. 2013. *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Werner, Thomas. 2013. *Rostock frueher Geschichte(n) aus meiner Stadt. Kurt Boeck*. Online abrufbar unter: http://werner0304.alfahosting.org/wordpress/?page_id=2016 [Zugriff am 18.03.2018].
- Ziehe, Irene und Ulrich Hägele, Hg. 2017. *Eine Fotografie. Über die transdisziplinären Möglichkeiten der Bildforschung*. Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 12. Münster, New York: Waxmann.



6.1

Uxusiri auf der Feria in La Paz

Foto: Heinrich Ubbelohde-Doering, 1932, La Paz, Bolivien, S/W-Abzug, 12,5 x 16,5 cm, MFK, o. Nr.

Der schwarze Poncho mit den weißen Sternen repräsentiert die Nacht. Die Strohröcke sind Strohsilos (*phina*) nachempfunden, die die Kartoffeln vor Frost schützen und während des Tanzes aufgebaut werden. Durch das Bewegen der Strohröcke werden Geräusche erzeugt, die Diebe erschrecken sollen.

IRA BÖCK

BEWEGUNG FESTHALTEN?

Tanz und Identität in Bolivien

Eine Serie besonders lebendiger und dynamischer Fotografien aus dem wissenschaftlichen Nachlass von Heinrich Ubbelohde-Doering stammt aus La Paz in Bolivien. Sie bilden einen augenfälligen Kontrast zu den Fotografien von archäologischen Grabungen und präkolumbischen Bauwerken, die der Altamerikaforscher und ehemalige Direktor des *Museums für Völkerkunde in München* (1933–1956), dem heutigen *Museum Fünf Kontinente*, auf seinen Grabungsreisen zwischen 1931 und 1963 in Peru aufnahm. Auch unter seinen Aufnahmen aus Peru finden sich einige Porträts, aber nur die 1932 in La Paz entstandene Serie zeigt Menschen in Bewegung: Tanzende Menschen mit ausladenden Bewegungen, Prozessionen in überladenen Kostümen mit Flöten und aufwändig gestaltetem Kopfschmuck, große Menschenansammlungen.

In den Tagebüchern von Ubbelohde-Doering sind Notizen zu diesen Fotografien, zur Kleidung, der Musik und der Landschaft enthalten. Diese Bilder aus dem noch nicht bearbeiteten und inventarisierten Nachlass

wurden, ebenso wie die korrespondierenden schriftlichen Aufzeichnungen, bisher nicht veröffentlicht.

Fragende Blicke und Recherchen

Allem Anschein nach wurden die Fotografien am Rande einer Forschungsreise aufgenommen und stehen in keinem direkten Zusammenhang zu den Forschungsarbeiten des Urhebers. Die Fragen, die sich bei der Betrachtung stellen, kreisen demnach weniger um die Intention des Fotografen, angewandte Techniken oder ikonografische Stilmittel, als vielmehr um die abgebildeten Inhalte und darum, inwieweit sich die Bewegung von Tänzen in Fotografien festhalten lässt. Die Recherche konzentrierte sich zunächst darauf, herauszufinden, welche Tänze in den Bildern festgehalten wurden und in welchen kulturellen Kontexten sie stehen. Erste Hinweise dazu finden sich in Beschriftungen auf den Rückseiten der Bilder selbst und in korrespondierenden Tagebuchaufzeichnungen, von denen hier zwei Auszüge exemplarisch genannt seien:

„Nachmittags Tänze auf der Feria. Ojosiri: (= peleadores ?) gelbe Binsenröcke; um den Kopf weißes oder blaues Tuch Poncho (viele alte) gelber Außenrock auf dem Kopf Kappe mit 2 Stangen, in Fell gehüllt“ (Ubbelohde-Doering 1932: 7).

„16. Juli 32, Sonnabend: Feria. Vormittags in der Straße Sagarnaga.

Sicuri-Tänzer und Achachi-Tänzer. Sicuri (Aymará): = die mit den sampuñas (Panflöten) tanzen. Achachi (Aymará): = viejeitos, die (kleinen) Alten“ (Ubbelohde-Doering 1932: 5).

Während das erste Zitat nur die in der Schwarz-Weiß-Fotografie fehlenden Farben nachliefert, gibt das zweite den Namen einer der beiden Tänze bereits ansatzweise preis — die erwähnten „Sicuri-Tänzer“ lassen auf den *Misti Sikuri* schließen. Notizen wie diese bildeten zusammen mit den in den Fotografien festgehaltenen Bewegungen und Kostümen den Ausgangspunkt für weitere Recherchen. Durch Vergleiche mit Beschreibungen und Abbildungen in der Fachliteratur sowie im Internet konnten dann die beiden abgebildeten Tänze als *Uxusiri* und *Misti Sikuri* identifiziert werden. Als besonders hilfreich erwiesen sich Publikationen und Filme der Ethnologin Eveline Sigl, die über zeitgenössische Tänze in Bolivien forscht, sowie die Korrespondenz mit ihr¹.

Die von Bewegungsunschärfen gekennzeichneten Aufnahmen sind Zeitdokumente und zugleich Sinnbilder des Wandels, denn Kostüme, Ausdrucksformen und Interpretationen haben sich im Laufe der Zeit immer wieder verändert. Im Folgenden soll näher auf die beiden Tänze und ihre Geschichte eingegangen werden, um am Ende des Beitrags auf ihre heutige Bedeutung im Diskurs um Identitäten und Nationalstaaten zu sprechen zu kommen.

¹ An dieser Stelle möchte ich Dr. Eveline Sigl für die wichtigen Hinweise zu den Tänzen danken, und für die freundliche Erlaubnis zwei ihrer Filme in der Ausstellung zu zeigen.

Der Uxusiri: „Los guardianes de la papa“ – die Wächter der Kartoffel

Die Aymara leben auf dem *Altiplano* (Hochebene), der auf durchschnittlich 3750 m Höhe liegt und sich vom südlichen Peru über den Nordwesten Boliviens bis in den Norden Chiles erstreckt. Die Klimaverhältnisse sind rau und die landwirtschaftliche Nutzung aufgrund der geringen Fruchtbarkeit des Bodens begrenzt (Grotehusmann 2010: 3). Die Hauptanbauprodukte sind Quinoa und Kartoffeln (La Barre 1969: 53f.). Vor allem letztere spielt eine wichtige Rolle, was u. a. an den zahlreichen unterschiedlichen Bezeichnungen für Kartoffeln und ihre Zubereitungsarten erkennbar ist. Eine Mahlzeit ohne Kartoffeln wird nicht als vollwertige Mahlzeit gesehen (Johnsson 1986: 41; 79).

Der landwirtschaftliche Zyklus ist abhängig vom klimatischen: Während der Trockenzeit wird die Saat ausgebracht, in der Regenzeit liegt das Augenmerk auf dem Schutz und dem Wachstum der Pflanzen und während der Kältezeit findet die Ernte statt. Diese Struktur findet sich auch im rituellen Jahreszyklus wieder. Entsprechend der landwirtschaftlichen Aktivitäten werden Riten durchgeführt, beispielsweise zur Vermeidung von starkem Regen und Hagel (Grotehusmann 2010: 105). Bei den Tänzen handelt es sich also ursprünglich um religiöse und spirituelle Ausdrucksformen (Sigl 2011: 475). Die zwei entscheidenden Übergänge zwischen den klimatischen Phasen fallen mit wichtigen Feierlichkeiten zusammen. Während des Übergangs von der Trocken- zur Regenzeit findet Anfang November die Feier der Toten statt, zwischen der Regen- und Kältezeit (Ende Februar/Anfang März) wird die Anata (Feier der Vorernte) gefeiert (Grotehusmann 2010: 105f.). Der

Uxusiri wird entweder zur Zeit der Kartoffelernte zwischen März und April abgehalten, zur selben Zeit wie Ostern, weshalb er auch als *Pascusiri* („Oster-Siri“) bezeichnet wird (Sigl und Salazar 2012: 517) oder am 21. Juni, dem Tag der Wintersonnenwende auf der Südhalbkugel (Servindi 2011).

Dieser Tanz wird ausschließlich von Männern und männlichen Jugendlichen oder Kindern durchgeführt, die „Nachtwächter“ (Nómada 2009) bzw. „Wächter der Kartoffel“ (*los guardianes de la papa*) darstellen (Sigl 2009: 318). Sie haben die Aufgabe, die Ernte während der Frostnächte mit Stroh zu bedecken (Nómada 2009) und sie vor Gemüsedieben zu schützen (Jiménez 2011). Dass dieser Tanz von Männern

bzw. Jungen praktiziert wird, ist dahingehend interessant, da Kartoffeln als Knollenwurzeln aus der dunklen Erde (dem weiblichen Element im Gegensatz zum Licht des Himmels, das als männliches Element gilt) einen Ausdruck der weiblichen Sphäre darstellen (Baumann 1996: 28). In der Kosmologie der Aymara ist alles in komplementäre Symbole von Männlichkeit und Weiblichkeit aufgeteilt. Sie können nur beide zusammen existieren: Kein Licht ohne Dunkelheit, keine Sonne ohne Mond, keine Trockenheit ohne Feuchtigkeit (Baumann 1996: 23). Die *Pachamama* (Mutter Erde, mit der auch die Jungfrau Maria assoziiert wird) ist die Mutter der Menschen, die Quelle der Fruchtbarkeit und Symbol des Wachstums (Baumann 1996: 19f.). Der *Uxusiri* wird nur barfuß

P 6.2
Uxusiri-Tänzer
umgeben von
Zuschauern auf
der Feria von
La Paz

Foto: Heinrich
Ubbelohde-
Doering, La Paz,
Bolivien, 1932,
S/W-Abzug,
12,5 x 16,5 cm,
MFK, o. Nr.





P 6.3
Männer in Frauentracht
und zeremoniellem Kopf-
schmuck bei einer
Prozession

Foto: Heinrich
 Ubbelohde-Doering,
 Umgebung von La Paz,
 Bolivien, 1932, S/W-
 Abzug, 12,5 x 16,5 cm,
 MFK, o. Nr.

getanzt, um die *Pachamama* nicht zu verletzen, und aus Respekt vor dem Geist der Kartoffelfrucht (Sigl et al. 2012: 519). Da der Tanz ursprünglich zur Wintersonnenwende stattfand (s. o.), würde dies erklären, warum er nur von Männern getanzt wird: Während der Trockenzeit finden die „männlichen“ Feste statt, die mit dem Konzept des *Pachata* (Vater Erde) assoziiert werden und zu denen Pan- und Kerbflöten (wie die *quena*) gespielt werden (Baumann 1996: 21). Die beim *Uxusiri* verwendeten Kerbflöten könnten ebenfalls darauf hinweisen, dass er der männlichen Sphäre zugerechnet wird.

Das Kostüm der Tänzer beim *Uxusiri* besteht aus einem Strohröck, einem schwarzen Poncho mit weißen Sternen, einem hellen Kopftuch und einer Krone aus *Totora* (Schilf) (Servindi 2011). Der schwarze Poncho mit den Sternen repräsentiert die Nacht, denn der *Uxusiri* wird nachts zwischen 20:00 Uhr und 05:00 Uhr getanzt (Sigl et al. 2012: 519f.). Auf den Bildern von 1932 (vgl. **Abb. 6.1**) ist zu erkennen, dass keine *Totora*-Krone, sondern eine Art Kappe mit zwei Fellstäben auf dem Kopf getragen wurde. Die steife, abrupte Bewegung nach vorne und hinten imitiert die Bewegung des *Wallata* (Wildvogel am Titicacasee) (Sigl

et al. 2012: 520). Durch das Bewegen der Strohröcke, die Strohsilos (*phina*) nachempfunden sind, werden Geräusche erzeugt, die die Diebe erschrecken sollen (Servindi 2011). Diese *phinas* schützen die Kartoffeln vor Frost und werden für den Tanz aufgebaut, um auf diese Weise den Kartoffeln bzw. dem Geist der Kartoffelfrucht eine Opfergabe darzubringen (Sigl et al. 2012: 518). Während des Tanzes wird auf einer Kerbflöte (*quena*) ein gleichförmiger Rhythmus mit monotonem Klang gespielt.

„Sie blasen keine Melodie, sondern nur immer einen melancholischen Mollton, der genau wie ein Unkenruf klingt“ (Ubbelohde-Doering 1932: 8).

Der Name „*Uxusiri*“ stammt von einem Aymara Ausdruck, welcher „der, der Lärm macht“ oder „husten“ bedeutet. „Der, der Lärm macht“ hat zudem die Konnotation „Menschen vertreiben, die die Ernte stehlen wollen“ (Servindi 2011).

Verortungen des *Uxusiri*

Der *Uxusiri* stammt ursprünglich aus der Gemeinde Wakullani (Provinz Ingavi, Departamento La Paz). Auf den Bildern von 1932 wurde er auf einem Volksfest (*Feria*) in La Paz aufgeführt, das kurz vor der Wintersonnenwende stattfand. Lokale Tänze auf überregionalen Festen zu zeigen, folgt einer langen Tradition, die vermutlich bis in präkolumbische Zeiten zurückreicht. Später fand durch die zunehmende Präsenz lokaler Tanztraditionen im urbanen Kontext eine Umdeutung vom Ausdruck lokaler Identitäten hin zum Zeichen pan-indigener und, noch später, nationalstaatlicher Identitätsbildung statt. Auch gewannen solche Festlichkeiten zu-

nehmend Anziehungskraft für in- und ausländische Touristen. Ubbelohde-Doerings Tagebuchnotiz zu einer, für ihn viel lebhafteren Variante des Tanzes, die er in der Bucht Challa auf der Sonneninsel im Titicacasee sah, wirft die Frage auf, ob der in La Paz fotografierte Tanz auf ein touristisches Publikum zugeschnitten war. Allerdings sprechen die geringen Touristenzahlen jener Zeit eher gegen eine solche Schlussfolgerung.

„Am Ufer Indianer. Aufflammendes Feuer aus gelben Binsen. Im Schein rote Ponchos. Zipfelmützen. Braune Gesichter. Sprünge. Ziehen springend und tanzend nach links hin. Dort im Mondlicht Tanz im Kreis mit zwei *quena-quena* und einer großen Trommel [...]. Der Trommler tanzt mit. Auch die Flötenbläser. Viel lebhafterer Tanz als in La Paz auf der *Feria*. [...] Drei bis vier Tänze. Dann Auflösung; am Ufer hinaus; ins Dunkel aus dem Feuerschein hinuschende schwarze Gestalten, flüchtig im Mondlicht, wie Gespenster [...] Einzelne Flötenrufe. Weißer Mondschein. Fremdartige Welt“ (Ubbelohde-Doering 1932: 2).

Zumindest vorübergehend dürfte der *Uxusiri* in den 1960er Jahren überregionale Bedeutung gewonnen haben, denn *Uxusiri*-Tänzer finden sich als Motiv auf einer bolivianischen Briefmarke von 1968. Wurden sie abgebildet, weil sie als „typisch“ bolivianisch oder weil sie als „exotisch“ wahrgenommen wurden? Hatte sich der *Uxusiri* damals als „bolivianischer Volkstanz“ etabliert? Trotz dieser kurzzeitigen Popularisierung geriet der *Uxusiri* ab Ende der 1970er zunehmend in Vergessenheit, bis er zu Beginn der 2000er Jahre wieder belebt

wurde. (Sigl et al. 2012: 517). Diese Renaissance ging zunächst von den Gemeindemitgliedern von Wakullani und Tiwanaku aus, auch wenn es anfangs Bedenken von Seiten der Jüngeren gab, sich mit dieser ungewöhnlichen Aufmachung dem Spott des Publikums auszusetzen. Mittlerweile sind die *Uxusiris* auf Festivals und indigenen Musik- und Tanzwettbewerben sehr präsent. Die zu gewinnenden Preise stellen einen starken Anreiz für die Jugendlichen dar, an dem Tanz mitzuwirken (Sigl et al. 2012: 520f.). Auf dem Musik- und Tanzfestival (*Festival de Música y Danza Originaria Autóctona*) im Jahr 2009 im Stadion von Tiwanaku, das vom Vizeministerium für Interkulturalität des Kulturministeriums organisiert wurde, gewannen die *Uxusiris* den 1. Platz und 20.000 Bolivianos (Nómada 2009). Auf der Webseite der NGO Servindi, die über dieses Festival berichtete, hieß es, der *Uxusiri* fände großen Anklang in der städtischen Bevölkerung, weshalb er von den Kommunalregierungen und dem Kulturministerium gefördert würde, um ihn zu stärken und fast verloren gegangene Ausdrucksformen wieder sichtbar zu machen (Servindi 2011). Damit sind die Fotografien von Ubbelohde-Doering ein seltenes Dokument des *Uxusiri* vor seinem (zeitweisen) Verschwinden und halten Bewegungen und Kostüme einer älteren Version des Tanzes fest.

Der Misti Sikuri: „ojotas con pies lavados“ – Schlappen mit gewaschenen Füßen

Auf den anderen Bildern Ubbelohde-Doerings, die ebenfalls 1932 in La Paz aufgenommen wurden, ist der *Misti Sikuri* zu sehen. Dieser Tanz wurde von einem Balkon aus in der Sagarnaga Straße fotografiert.

Diese Straße ist nicht erst heute als „Touristenstraße“ bekannt, in der sich viele Souvenirläden und Reiseagenturen befinden (Brig und Dan o.J.). Sie liegt in einem Viertel, das während der Kolonialzeit als *parroquias de Indios* („indianische“ Kirchengemeinde) gegründet wurde. In diesem Viertel sollten sich die Aymara niederlassen, auch um sie mit Hilfe der dort gebauten Kirchen zum Christentum zu konvertieren. Dieses „Indianerviertel“, wie Ubbelohde-Doering es auf der Rückseite seiner Fotos bezeichnete, lag getrennt von der spanischen Stadt. Während der Kolonialzeit fanden Reisende in der Sagarnaga Straße Unterkunft. Einige der Gebäude, die heute als Hotels genutzt werden, wurden bereits im 18. Jahrhundert für diesen Zweck gebaut (Read 2008). 1932 wurden in der Sagarnaga Straße ähnliche Waren verkauft wie heute:

„Vormittags wieder in der Straße Sagarnaga. Menschengedränge. [...] Zu kaufen: weißlicher chuño; schwärzliche Aschenerde, zum Kauen mit Coca; [...] Sandalen; Stoffe; Hosen; Hemden; Jacken; Hüte; Ohrenklappenmützen; [...]“ (Ubbelohde-Doering 1932: 6f.).

Der Name des Tanzes leitet sich von der Bezeichnung *Siku* für eine Panflöte ab, deren Spieler als *Sikuris* bezeichnet werden. Die Bedeutung von *Misti Sikuri* ist somit „ein Panflöte spielender ‚Mestizo‘“ (Person, die sowohl europäischer als auch indigener Abstammung ist). Bis Mitte des 20. Jahrhunderts wurde dieser Tanz als *Misti Sikuri* bezeichnet, später dann als *Sikuriada/Zampoñada*. Er kombiniert das Ländliche und das Urbane und ist eine ironisierende Adaption der unterschiedlichen indigenen *Sikuri*-Typen an den städtischen Kontext



P 6.4

Misti Sikuri mit Maske (Achachi)

Foto: Heinrich Ubbelohde-Doering, 1932, La Paz, Bolivien, S/W-Abzug, 12,5 x 16,5 cm, MFK, ohne Nummer

und an Gutsbesitzer, die in derselben ländlichen Gegend wohnten, aber andere Gewohnheiten und andere musikalische und tänzerische Ausdrucksformen hatten (Sigl et al. 2012: 197).

Am Kostüm der *Misti Sikuris* ist erkennbar, wie sich urbanisierte Indigene im Prozess des sozialen Aufstiegs Symbole der Macht der weißen Oberschicht aneigneten: Es stellt eine Karikatur der Mode der Epoche Carlos III. dar. Das Kostüm besteht aus einer Jacke bzw. einer Weste aus Samt oder

Seide, die mit goldenem Faden aufwendig bestickt ist. Der schuppig gerippte Eindruck entsteht durch kleine Kartonstücke, die mit Silberfaden umwickelt werden. Zu langen oder kurzen Hosen werden seidene Socken und Lacklederschuhe getragen. Der Kopf ist mit einer weißen Perücke und einem mit Federn geschmückten Strohhut bedeckt (Sigl et al. 2012: 198).

Das Gesicht ist durch eine aus Gips gestaltete weiße Maske bedeckt, die einen alten Mann mit einem langen Schnurrbart

darstellt (vgl. **Abb. P 6.4**). Dieser *Achachi* ist eine typisierte Darstellung des spanischen Gutsherren. Da diese Anzüge sehr teuer sind, werden sie entweder geliehen oder, falls sie gekauft wurden, als Familienschatz weitergegeben (Sigl et al. 2012: 198).

Dieser „*Mestizo*“ Tanz wurde, genauso wie die *Morenada* oder *Kullawada*, von den Indigenen angeeignet. Zumindest aus musikalischer Sicht werden dadurch die Abgrenzungen zwischen „indigen/ländlich“ und „mestizo/urban“ aufgelöst. Neben der Kleidung teilen die *Morenada* und der *Misti Sikuri* (während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) auch den „Zoo der Charaktere“: Bären, Affen, Katzen, Löwen, Engel und Teufel. Auch eine Verbindung zur *Diablada*, die den „Zoo der Charaktere“ ebenfalls integrierte, ist anzunehmen (Sigl et al. 2012: 201).

„Außen um den im Schritttanz kreisenden Zirkel Tier- und Dämonenmasken: ein Katzentänzer [...] tanzt immer entgegen dem sich drehenden inneren Zirkel. Löwentänzer [...]: Klauen. Mit ihnen sucht er im Tanz die Zuschauer zu zerreißen, spielerisch. Hahnenmaske. Teufelsmaske. Frauenmaske.“ (Ubbelohde-Doering 1932: 5)

Morenada und *Diablada* verdrängten schließlich den *Misti Sikuri*, der daraufhin in Vergessenheit geriet, obwohl er in seiner Blütezeit (1900–1950) unter verschiedenen Namen im gesamten Altiplano-Gebiet vom Norden Argentiniens und Chiles bis in den Süden Perus verbreitet war, wo er noch heute existiert. Nach 1950 wandelte sich der *Misti Sikuri* in die *Sikuriada* und die *Zampoñada* um. Er verlor dabei zwar nicht seinen popu-

lären Charakter, aber das luxuriöse Kostüm wurde, aufgrund des veränderten politischen Diskurses, durch „indigene“ Kleidung ersetzt (Sigl et al. 2012: 201f.). Die aktuellen *Sikuriadas* tragen Ponchos oder Westen und bilden eine Verbindung von ländlich und städtisch: „*conjunto de ojotas pero con pies lavados*“ (ein Paar Schlappen aber mit gewaschenen Füßen) (Albó und Preiswerk 1986: 86). Das Bild, das durch die gegenwärtigen *Sikuriadas* vorangetrieben wird, fördert ihre Bedeutung als „uraltet indigenes, aus den Anden stammendes Symbol“. Damit ist der Tanz sozusagen wieder bei seinem Ursprung angelangt: nach der Adaption verschiedener autochthoner Typen des *Sikuris* an den städtischen Kontext wie auch an den Kontext ruraler, nicht-indigener Musik- und Tanztraditionen wird zunehmend wieder der indigene Anteil betont (Sigl et al. 2012: 203), mitunter als urbane Imitation der indigenen Imitation des Urbanen.

Der Anspruch auf die „original indigenen“ Tänze

Anhand der *Sikuriada* lässt sich besonders gut nachvollziehen, wie ein Tanz in der heutigen Zeit verwendet wird um „Indigenität“ und „Ursprünglichkeit“ darzustellen. Zum Beispiel finden sich auf der Internetplattform *YouTube* eine Reihe von Videos, die mit „typisch bolivianisch“, „traditionell“ oder „indigen“ umschrieben werden. Die Bezeichnung als z. B. „typisch bolivianisch“ führt unter den Kommentator*innen teils zu heftigen Diskussionen darüber, wem dieser Tanz gehört bis hin zu Beschuldigungen, dass Tänze gestohlen oder kopiert worden seien. So wird dort Peruaner*innen vorgeworfen, bolivianische Tänze zu stehlen, da sie angeblich ihre eigene „Kultur“ und



P 6.5

Charaktere des Misti Sikuri (Engel und Teufel)

Foto: Heinrich Ubbelohde-Doering, 1932, La Paz, Bolivien, S/W-Abzug, 12,5 x 16,5 cm, MFK, ohne Nummer

„Folklore“ nicht mögen: „[E]s la verdad los peruanos no les gusta su cultura su folklore y roban la de bolivia“ (*YouTube* 2018). Interessant ist hierbei die Vorstellung, dass Tänze als Eigentum betrachtet und entwendet werden könnten, sowie ihre Verwendung zur Ein- und Abgrenzung nationaler Identitäten. Durch Videoportale wie *YouTube* können Tänze weltweit verbreitet und als Ausdruck „eigener Kultur“ dargestellt werden. Sie werden zu „emblems of distinctiveness“ (Eriksen 2002 [1993]: 106). Ethnische Unterschiede ergeben sich nicht durch Mangel an Mobilität, Kontakt und Information, sondern werden über soziale Prozesse der

Exklusion und Inkorporation ausgehandelt (Barth 1969: 9f.). Dies wird auch anhand von sozialen Medien im Internet deutlich. Ethnizität ist weder Besitz einer Gruppe noch eine Beziehung, die innerhalb von Gruppen existiert, sondern stellt vielmehr ein Verhältnis zwischen Gruppen dar (Eriksen 2002 [1993]: 58). Sie basiert auf systematischer Unterscheidung zwischen „uns“ und „denen“.

Eveline Sigl, die sich näher mit dem „Tanzkonflikt“ (2008: 101) zwischen Bolivien, Peru und Chile beschäftigt hat, geht davon aus, dass die Tänze und deren Beanspruchung nur ein Vorwand seien, um national-



P 6.6
Misti Sikuris
von Balkon aus
fotografiert
 Foto: Heinrich
 Ubbelohde-
 Doering, 1932,
 La Paz, Bolivien,
 S/W-Abzug, 12,5
 x 16,5 cm, MFK,
 ohne Nummer

staatliche Konflikte aufzuarbeiten und die Forderung nach Territorialansprüchen zu begründen (z. B. Salpeterkrieg von 1879–1884) („Zuerst nehmt Ihr uns unser Land weg, jetzt auch noch unsere Kultur!“) (2008: 101; 108).

Dass Tänze als Symbol für Identität und Ethnizität fungieren, ist kein neues Phänomen. Einige heute sehr populäre Tänze entwickelten sich bereits in der Kolonialzeit als Ausdruck indigener Identität und getanzte Kritik an kolonialen Verhältnissen. Zu einem „Massenphänomen“ wurden sie jedoch erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts, als sie auch von der urbanen Gesellschaft übernommen wurden. *Morenada* und *Diablada* symbolisieren heutzutage *lo nuestro* (das Unsere) und werden in Bolivien von staatlicher und medialer Seite als traditionelle

„indigen-mestizische“ Tänze gefördert (Sigl 2008: 92). Besonders interessant ist hier der Wandel der Umzugstänze, die noch vor wenigen Jahrzehnten als „*cosa de indios*“ (Sache der „Indios“) abgetan wurden, hin zu einem Hobby der jungen „Reichen und Schönen“ (Sigl 2008: 98) und zum Ausdruck nationaler bolivianischer Tradition. Nach außen scheinen sich die Grenzen zu verstärken (Welcher Tanz gilt als bolivianisch, welcher als peruanisch?), während sie sich nach innen aufzulösen scheinen und sich die Tänze zu Imitationen von Imitationen wandeln.

Literatur

Albó, Xavier und Matías Preiswerk. 1986. *Los Señores del Gran Poder*. La Paz: Centro de Teología Popular.

- Barth, Fredrik. 1969. Introduction. In: *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Fredrik Barth, Hg. S. 9-38. Bergen und Oslo: Universitetsforlaget.
- Baumann, Max Peter. 1996. Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology. In: *Cosmología y Música en los Andes*. Max Peter Baumann, Hg. S. 15-66. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Brig und Dan. o.J. *La Paz Life: Sagarnaga Street (Calle Sagarnaga)*. <http://www.lapazlife.com/places/sagarnaga-street-calle-sagarnaga/> [Zugriff am 13.02.2018].
- Eriksen, Thomas Hylland. 2002 [1993]. *Ethnicity and Nationalism*. London: Pluto Press.
- Grotehusmann, Dieter. 2010. *Religion und Riten der Aymará: Feldforschungen in der Region um den Titicacasee in Bolivien und Peru*. Berlin: LIT Verlag.
- Jiménez, Paco. 2011. *Ritmos Sud Americanos*. <http://pacoweb.net/Danzas/ritmoU.html> [Zugriff am 13.02.2018].
- Johnsson, Mick. 1986. *Food and Culture among Bolivian Aymara: Symbolic Expressions of Social Relations*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- La Barre, Weston. 1969. *The Aymara Indians of the Lake Titicaca Plateau, Bolivia*. New York: Kraus Reprint Co.
- Nómada. 2009. *Tiwanaku mostró ancestral tradición de danza y música*. <http://nomadaboliviano.blogspot.de/2009/10/tiwanaku-mostro-ancestral-tradicion-de.html> [Zugriff am 12.03.2018].

- Read, James. 2008. *The Rough Guide to Bolivia*. London: Rough Guides Ltd.
- Servindi. 2011. *Bolivia: Uxusiris, danza aymara a punto de desaparecer ganó premio*. <https://www.servindi.org/actualidad/38283> [Zugriff am 12.02.2018].
- Sigl, Eveline. 2008. *Vom Tanzboden ins Web 2.0: Identität und Ethnizität im bolivianischen Tanz, untersucht im Web 2.0*. https://www.academia.edu/12232721/Vom_Tanzboden_ins_Web_2.0 [Zugriff am 10.03.2018].
- . 2009. Donde Papas y Diablos Bailan: Danza, Producción Agrícola y Religión en el Altiplano Boliviano. *Maguaré* 23: 303-341.
- . 2011. Cuando mujeres se visten de flores y chacras bailan: Danza, fertilidad y espiritualidad en el altiplano boliviano. *Anthropos* 106 (2): 475-492.
- Sigl, Eveline und David Mendoza Salazar. 2012. *No se baila así no más: Tomo 2: Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*. https://www.academia.edu/11318809/No_se_baila_as%C3%AD_no_m%C3%A1s_-_Danzas_de_Bolivia [Zugriff am 12.03.2018].
- Ubbelohde-Doering, Heinrich. 1932. *Tagebuch der ersten Reise, 1932*. o.O.
- Vierhaus, Rudolf. 2008. *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE): Band 10: Thies-Zymalkowski*. München: K. G. Saur.
- YouTube. 2018. *Danza boliviana vs danza peruana*. <https://www.youtube.com/watch?v=r-w0wARqK02k> [Zugriff am 10.03.2018].



JULIA BLUMENSCHNEIN

KLEINE WELT

Kinder im Fokus der visuellen Ethnografie von Theodor Koch-Grünberg

Die ausgestellten Fotografien von Theodor Koch-Grünberg entstanden auf seinen Forschungsreisen in Nordwest-Amazonien 1903 bis 1906 und in Guayana von 1911 bis 1913. Ursprünglich als Lehrer ausgebildet, nahm Koch-Grünberg 1899 an einer Forschungsreise des Verlegersohnes Herrmann Meyer an den oberen Xingú teil und widmete sich seitdem der Ethnologie (Kraus 2002: 87). Auf einigen seiner Fotografien wird die bemerkenswerte Nähe Theodor Koch-Grünbergs zu den Kindern der von ihm besuchten Indianer spürbar. Obwohl Aufnahmen von Kindern nur einen kleinen Teil seines fotografischen Gesamtwerks ausmachen, fallen sie dem Betrachter unweigerlich ins Auge. Sichtlich entspannt und wohl ohne

Abb. 7.1

„Der Verfasser und sein kleiner Freund Táru“

Foto: Otto Schmidt (?), 1903, Nordwest-Brasilien, Abzug eines Glasplattennegativs, 9 x 12cm, MFK, Neg. Nr. Y151

Berührungängste posiert der Nachwuchs vor der Kamera.

In seinem fünfteiligen Werk „Vom Roroima zum Orinoco“ (1917) bezeichnete Koch-Grünberg die Kinder als seine besten Freunde, die ihm gegenüber sehr höflich waren und mit ihm spielten. Wenn er beim Wettschießen gegen sie verlor, ließ er sich von ihnen auslachen und konnte so eine – für seine Zeit – bemerkenswerte Nähe zu ihnen aufbauen. Neben diesem freundschaftlichen Verhältnis hegte er auch ein ethnografisches Interesse, denn sie erwiesen sich als wertvolle Informanten und Vermittler, die ihm ihr soziales Umfeld vorstellten (Koch-Grünberg 1917: 41ff.). Das Vertrauen der Kinder eröffnete ihm folglich auch die Welt der Erwachsenen.

Durch die Teilnahme am alltäglichen Dorfleben wurde der als „Indianerfreund“ bekannte Forscher bis zu einem gewissen Grad in die Gemeinschaften der Indianer aufgenommen. Da diese Art von Teilhabe zu seiner Zeit noch keineswegs selbstverständlich war, wurde Theodor Koch-Grünberg schon von seinen Zeitgenossen als Wegbereiter einer modernen Ethnologie gefeiert. In Ansätzen praktizierte er bereits die zentrale Methode der „teilnehmenden Beobachtung“, indem er mit den Indianern handelte, trank und tanzte (Gusinde 1925: 713). Zudem nutzte Koch-Grünberg in besonderem Maße die Fotografie als Mittel, um seine Forschungsreisen zu dokumentieren. Er wusste seine Fotografien gezielt in Vorträgen und



Abb. 7.2
**„Kleine[s] Taulipang-
 Mädchen“**

Foto: Theodor Koch-Grünberg,
 1911, Dorf Kauliánalemóng,
 Nord-Brasilien, Abzug eines
 Glasplattennegativs, 9 x 12 cm,
 MFK, Nr. F-220,
 Inv.Nr. FO-4-6-220

Publikationen einzusetzen, in denen er vorwiegend ein friedliches und positives Bild der von ihm besuchten Indianer zeichnete. Dabei hob er stets sein inniges Verhältnis zu den Kindern hervor. Neben dem Einsatz der Fotografie zur ethnografischen Dokumentation dienten ihm Fotografien auch als Kommunikationsmittel. Er führte auf seinen Reisen verschiedene illustrierte Bücher und Bilderbögen mit sich. Indem er zum Beispiel den Kindern Bilder von Tieren zeigte, die ihnen unbekannt waren – wie Kamele, Elefanten oder Giraffen – weckte er ihr Inter-

esse und konnte so eine Grundlage für eine Beziehung zu ihnen schaffen (Koch-Grünberg 1917: 43). Laut Koch-Grünberg waren die Kinder des Taulipáng Dorfes das „lustigste Völkchen, das man sich nur denken kann“ (ebd.). Auf jeden seiner Späße gingen sie mit Jubel ein und verbrachten gerne ihre Zeit mit ihm. So ließ er die Kinder um die Wette laufen und beschenkte nicht nur die Sieger: „Als Trostpreise verteile ich ‘Baader-Brezeln’, die mir meine kleine Tochter für die ‘guten Indianer’ mitgegeben hat“ (ebd. 44f.). Dieses Zitat verdeutlicht, dass

Theodor Koch-Grünberg in seiner Heimat auch im privaten Kreis positiv von den Indianern Südamerikas gesprochen haben muss.

Die Indianerkinder wurden von Theodor Koch-Grünberg als sehr vertrauensvoll und umgänglich charakterisiert. Auch untereinander seien sie gerecht und teilten beispielsweise die Schokolade, die ihnen der Forscher geschenkt hatte. Außerdem hob er hervor, dass er nie gesehen habe, dass sie sich stritten oder prügelten. Die Eltern dieser Kinder könnten ihm zufolge durchaus

Lehrmeister für Europäer sein: Obwohl sie ihre Kinder weder schlugen noch mit harten Worten angingen, verhielten sich die Kinder „höflich“ und „wohlerzogen“ (ebd. 44).

Durchaus ambivalente Assoziationen löst ein mit „Ule’s Favoritin“ unterschriebenes Bild aus, auf dem eine jugendliche Taulipáng zu sehen ist, die eine europäische Porzellan-Puppe im Arm hält (vgl. **Abb. 7.4**). Die Puppe stammte ursprünglich von Theodor Koch-Grünbergs Frau Elsa. Sie hatte diese dem befreundeten Botaniker Ernst Ule mit



Abb. 7.3
**„Sohn des
 Häuptlings“**

Foto: Theodor Koch-Grünberg,
 1911, Dorf Kauliánalemóng,
 Nord-Brasilien, Abzug
 eines Glasplattennegativs,
 9 x 12 cm, MFK,
 Neg. Nr. F219



Abb. 7.3
„Ule´s ‚Favoritin‘ Mailyanapöng =
‚Mädchen der weißen Termiten‘“
 Foto: Theodor Koch-Grünberg, 1911,
 Dorf Kaualiánalemóng, Nord-Brasilien,
 Abzug eines Glasplattennegativs
 9 x 12 cm, MFK, Neg. Nr. D170

auf Reisen gegeben, mit der Bitte, sie dem „schönsten“ Indianermädchen zu schenken. Drei Jahre später trifft Theodor Koch-Grünberg diese Puppe und ihre Besitzerin auf seiner eigenen Forschungsreise wieder:

„Es berührt mich eigenartig, als ich hier fern von der Heimat, in dieser ganz anderen Umgebung das blonde Ding wiedersehe, mit seinem (...) Kleidchen, das die mir so wohlbekannten, geschickten Hände verfertigt haben“ (Koch-Grünberg 1917: 99).

Auch Koch-Grünberg erhielt von seiner Frau entsprechende Aufträge und verschenkte mehrere Puppen an die – aus seiner Sicht – hübschesten Mädchen (ebd.). Nicht zuletzt aufgrund der Offenheit, mit der er dies in seinen Reiseschilderungen darstellt, darf wohl davon ausgegangen werden, dass es sich tatsächlich um naive „Schönheitswettbewerbe“ handelte. Trotzdem lässt dieses Beispiel des Indianermädchens, das aufgrund seines Aussehens Geschenke erhielt, eine chauvinistische Haltung erkennen, die die Blicke und Interaktionen der Forscher auch in der Fremde leitete.

Man darf auch nicht vergessen, dass Koch-Grünberg die Kinder der Indigenen, und deren Verhalten, stets durch die Brille eines europäischen Bildungsbürgers sah (Kraus 2004). Der Forscher übertrug die kaiserzeitlichen Vorstellungen und Ideale von Kindheit auf die Kinder der Indigenen. Ihr höfliches Benehmen ihm gegenüber deckte sich mit seinen Wert- und Moralvorstellungen. Darüber hinaus projizierte er diese Verhaltensvorstellungen auch ein Stück weit auf die Erwachsenen und neigte dazu, diese wie Kinder zu betrachten und zu behandeln. Dies zeigte sich beispielsweise gegen Ende seiner Expedition 1911-13, als sich seine Reise flussaufwärts als gefährlich erwies. Als sich daraufhin einige der indigenen Mitreisenden weigerten, die Fahrt fortzuführen, sah der Forscher keinen anderen Weg, als sie unter Strafandrohungen zur Weiterfahrt zu bewegen, wodurch sein eigentlich positives Verhältnis zu den Indianern litt. Nach angeblichen Morddrohungen trennte er sich von einigen indigenen Begleitern im Streit (Kraus 2002: 92). Obwohl Theodor Koch-Grünberg dafür bekannt war, die Indianer als gleichwertig anzusehen, tritt hier, in einer Krisensituation, ein grundlegender Paternalismus gegenüber den Indianern zutage: Die Tatsache, dass er ihnen Strafen androhte, für den Fall, dass sie die Reise mit ihm nicht fortsetzten, wirkt wie die erzieherische Maßnahme eines Elternteils gegenüber einem Kind.

Zurück in Deutschland zeichnete er trotz dieser negativen Erlebnisse ein insgesamt positives Bild von seiner Reise (Hempel 2009: 198). 1914 leitete er eine Vorlesung an der Universität Freiburg über die „Anfänge primitiver Religionen“ ein, indem er Problemfelder ansprach, die bis heute relevant sind:

„[Der Laie] verbindet [mit primitiven Völkern] gewöhnlich den Begriff völliger Kulturlosigkeit und glaubt, dass diese Leute (...) nicht weit vom Tier entfernt sind. (...) [I]m Grunde genommen [sind sie] Menschen wie wir, ja in mancher Beziehung sogar bessere Menschen“ (Koch-Grünberg zit nach Kraus 2002: 86).

Nach seinen negativen Erfahrungen auf der letzten Reise machte er sich zum Vorsatz, in Zukunft an keiner Forschungsreise mehr teilzunehmen (ebd.: 93). Circa zehn Jahre später brach er dieses Versprechen jedoch und plante gemeinsam mit Hamilton Rice eine Reise, um die Quellgebiete des Orinoco weiter zu erforschen (Gusinde 1925: 704). Diese Reise, von der er nie zurückkehren würde, war als krönender Abschluss seiner früheren Leistungen geplant (ebd. 702). Bevor er sein eigentliches Ziel erreichte, verstarb er am 8. Oktober 1924 in Vista Alegre, Brasilien, an Malaria und wurde in einem „stillen Grab in der Fremde“ beigesetzt (ebd. 703f.). Theodor Koch-Grünbergs Tod galt für einige seiner Zeitgenossen als der empfindlichste Verlust, der die damalige Amerikanistik treffen konnte.

Seine Fotografien belegen sein überaus inniges Verhältnis zu den Indianerkindern. Er nutzte diese eindrücklichen Porträts, um Impressionen und Stimmungen seiner Reise zu erfassen und ein positives Bild der Menschen vor Ort zu vermitteln. Zwar sind einige Aspekte seiner Forschung aus heutiger Sicht auch kritisch zu betrachten, dennoch sollte man nicht vergessen, zu welcher Zeit Theodor Koch-Grünberg forschte und welche Schritte er in der Begegnung als erster ging und dokumentierte.



Abb. 7.2
„Taulipang-Knaben im Tanzschmuck“
 Foto: Theodor Koch-Grünberg, 1911, Dorf Kauliánalemóng, Nord-Brasilien, Abzug eines Glasplattennegativs, 9 x 12 cm, MFK, Nr. F-218

Brasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913. Bd. 1: Schilderung der Reise. Berlin: Reimer.

Krämer de Huerta, Anka. 2017: Ethnografische Bildwelten. Die Sammlung Fotografie des Museums Fünf Kontinente in München. *Rundbrief Fotografie* 24 (3): 31-42.

Kraus, Michael. 2002: Von der Theorie zum Indianer. Forschungserfahrungen bei Theodor Koch-Grünberg. In: *Deutsche am Amazonas – Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914.* Anita Hermannstädter, Hg. 86-105. Berlin: SMPK.

In: *Bilder des Fremden: Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert.* Hans-Peter Bayerdörfer, Frank Heidemann, Bettina Dietz und Paul Hempel, Hg. 177-206. Münster, Berlin: LIT.

–. 2009. Theodor Koch-Grünberg and Visual Anthropology in Early Twentieth-Century German Anthropology. In: *Photography, anthropology and history: expanding the frame.* Christopher Morton, Hg. 193-223. Farnham, Burlington: Ashgate.

Koch-Grünberg, Theodor. 1917: *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nord-*

Literatur

Gusinde, Martin. 1925. Th. Koch-Grünberg Und Sein Lebenswerk. *Anthropos* 20 (3/4): 702-717.

Hempel, Paul. 2007. Facetten der Fremdheit: Kultur und Körper im Spiegel der Typenfotografie.



SUSANNE HOLLÄNDER

EINE ÄRZTIN AUF TALFAHRT

Auf den Spuren des Hunza-Mythos

Oft lässt die reine Betrachtung von Fotografien kaum Rückschlüsse auf Beweggründe und Intentionen von Fotograf*innen zu, noch weniger verraten sie mitunter über die Geschichten hinter den Bildern. Die vorliegenden Fotos aus Pakistan lassen auf den ersten Blick nur den vagen Schluss zu, auf der Reise einer Frau entstanden zu sein. Erst die im Nachlass der Urheberin enthaltenen Aufzeichnungen und Dokumente sowie ihr über die Reise veröffentlichtes Buch und daran anknüpfende Recherchen setzen die Bilddokumente in einen spannenden zeitgeschichtlichen und individuellen Kontext, der

Abb. 8.1

„Terrassen Kulturen 2500 Meter“

Foto: Irene von Unruh, 1954, Baltit (Karimabad), Nordpakistan, S/W-Abzug, Himmel auf Orig. Abzug koloriert, 18 x 24 cm, MFK, o. Nr.

Inhalt dieses Beitrags ist.¹ Dabei erstaunt die Diskrepanz zwischen den Bildern und den Erfahrungen der Urheberin.

Die hier besprochenen Bilder² stammen von der Ärztin Irene von Unruh, die sich 1954 auf den Weg in das schwer zugängliche Hunza-Tal im Norden Pakistans machte. Sie folgte dabei der Idee des damals verbreiteten Hunza-Mythos: Den legendären Hunzukuc (oftmals fälschlicherweise als Hunza bezeichnet), die dieses Tal im Karakorum-Gebiet bewohnen, wurde ein beschwerdefreies und sehr langes Leben allein durch den Genuss von Rohkost und Gebirgswasser nachgesagt.

Geboren wurde Irene von Unruh am 12. Juni 1913 als Irene Clausnitzer in Saarlouis im Saarland. Sie machte zunächst eine Ausbildung zur Gymnastik- und Tanzlehrerin und arbeitete in dieser Funktion in London von 1933 bis 1935. 1936 holte sie das Abitur nach und begann in München Medizin zu studieren. 1942 promovierte sie und praktizierte ab 1947 als Ärztin.

Dabei spezialisierte sie sich auf biologische Medizin und beschäftigte sich intensiv mit dem Phänomen der Zivilisationskrankheiten. Dies mag sie dazu bewogen haben, Ralph Birchers Beschreibungen der Hunzukuc aus seinem Buch „Hunsa, ein Volk das keine Krankheiten kennt“ näher auf

1 Ich danke Prof. Dr. Ulrich Linse für die freundliche Unterstützung bei der Recherche.

2 Die Bildtitel in Anführungszeichen stammen von der Fotografin.

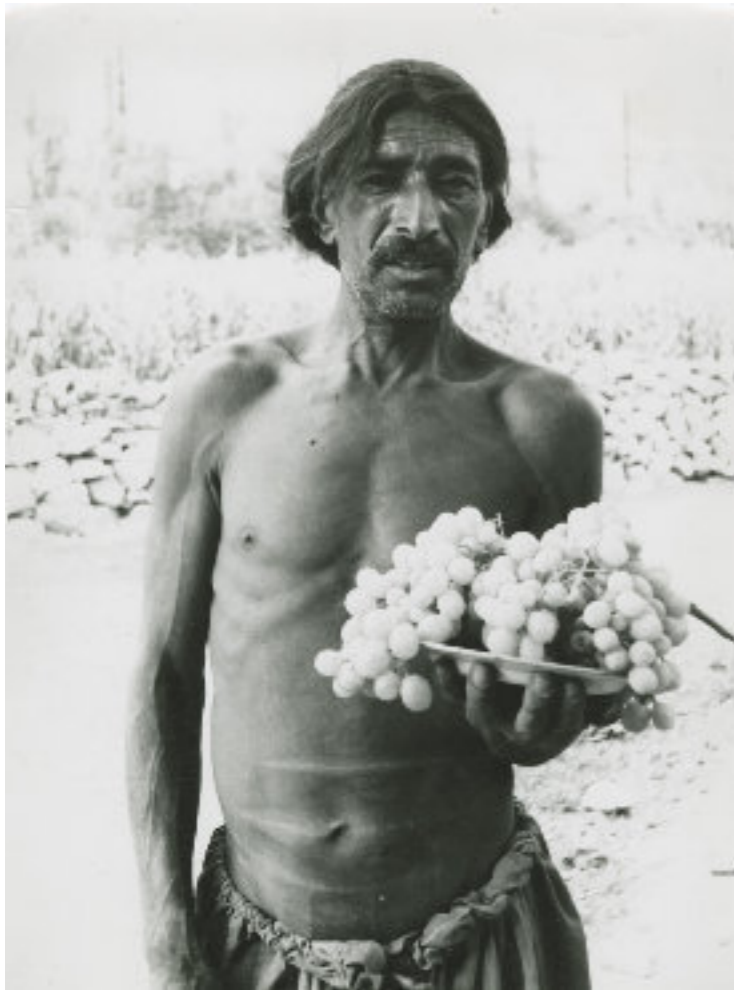


Abb. 8.2
„Hunzatrauben“

Foto: Irene von Unruh, 1954, Baltit, Nordpakistan, S/W-Abzug, 18 x 24 cm, MFK, o. Nr.

den Grund zu gehen. Der Schweizer Publizist und Volkswirt schrieb dieses Buch, ohne jemals das Tal und seine Bewohner aus eigener Anschauung kennengelernt zu haben. Sein Vater, der Schweizer Arzt Maximilian Bircher-Benner hatte seine Rohkost-Ernährungslehre bereits Anfang des 20. Jahrhunderts vorgestellt, die später vor allem durch das Birchermüesli bekannt wurde. Er untermauerte seine Theorie mit den eher gerüchthaften Berichten englischer Offiziere, die das Tal um 1870 erkundet hatten.

Um sich ein eigenes Bild von den Hunzukuc zu machen, begab sich Irene von Unruh im Sommer 1954 alleine auf den Weg

in das östliche Karakorum-Gebiet in Gilgit, nachdem sie nach einigen Bemühungen schließlich eine Einladung des *Mir*³ erhalten hatte. Ihre Reise begann mit dem Flugzeug in München. Sie flog über Rom, Kairo, Basra und Dhara bis nach Karachi, damals die Handels- und Regierungshauptstadt des Staates Pakistan. Nach einem kurzen Aufenthalt dort und in Sorge um ihr verloren gegangenes Gepäck, in dem sich auch einige empfindliche Farbfilme befanden, ging es

³ Persischer Ehrentitel für einen Herrscher, Fürsten bzw. Prinzen, abgeleitet vom arabischen Begriff *amir*.

weiter mit dem Flugzeug über Rawalpindi nach Gilgit. Nach längerem Warten auf die Erlaubnis für die Einreise in das Grenzgebiet des Hunza-Tals fuhr sie zunächst im Jeep die alte Handelsstrasse hinauf. Dort traf sie auf ihren Begleiter Sultan Ali, den persönlichen Diener des Mir von Hunza, mit dem sie zwei

Tage lang den Weg ins Hunza-Tal über den steilen Pass teils zu Fuß, teils zu Pferd fortsetzte.

Nach einem knappen Jahr trat sie ihre Rückreise in der Grenzstadt Peschawar an, um über den Khyberpass nach Kabul, der

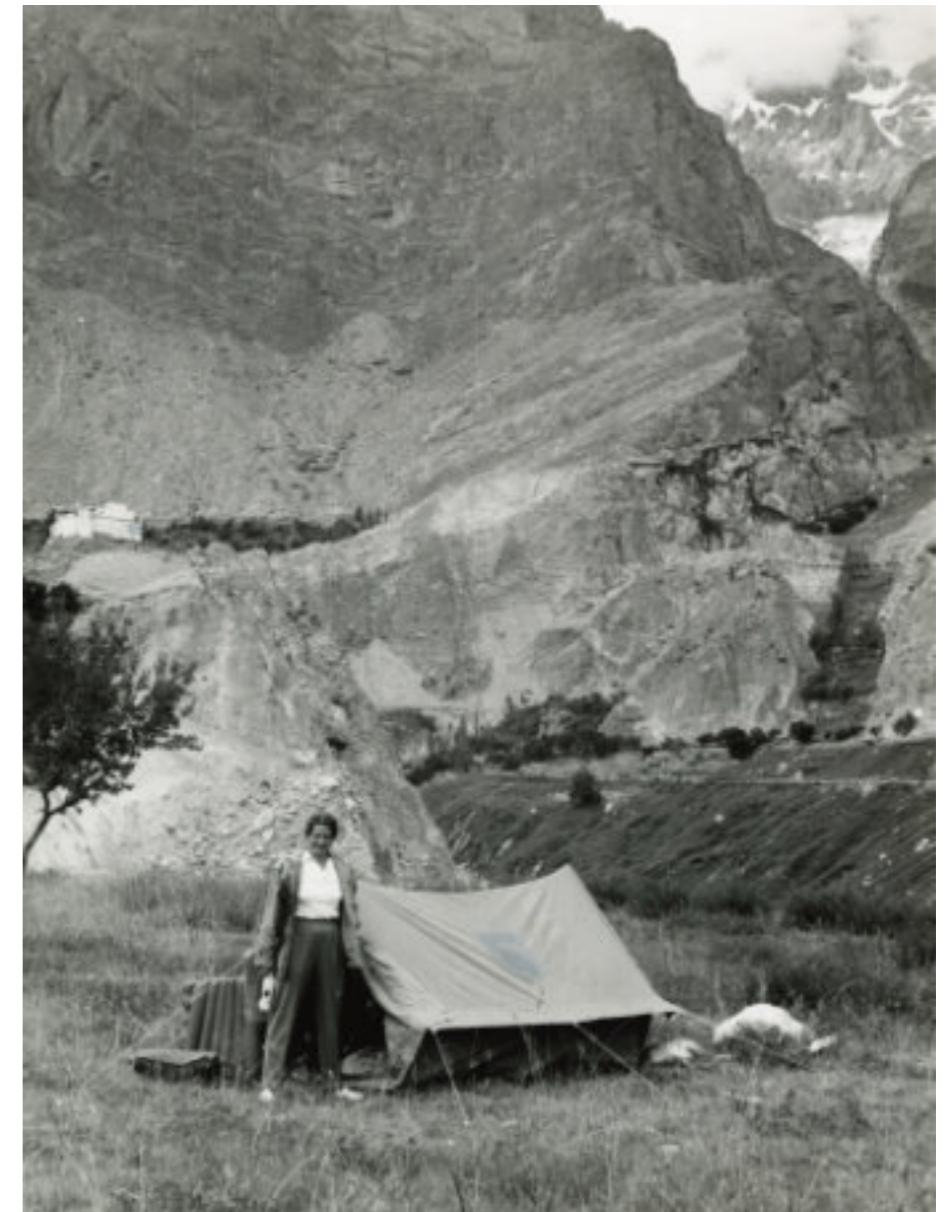


Abb. 8.3
„Vor meinem Zelt in Hunza“

Foto: Sultan Ali (?), 1954, Hunza-Tal, Nordpakistan, S/W-Abzug, 18 x 24 cm, MFK, o. Nr.



Abb. 8.4
„Hunzafrau“

Foto: Irene von Unruh, 1954,
 Baltit, Nordpakistan, S/W-Abzug,
 18 x 24 cm, MFK, o. Nr.

Hauptstadt Afghanistans zu kommen. Sie reiste weiter nach Delhi, machte dort einen kleinen Zwischenstopp und setzte die Reise schließlich von Karachi aus mit dem Schiff fort. Die Route führte über das Rote Meer, den Suez-Kanal, Neapel und endete in Genua.

Während ihres Aufenthaltes wohnte sie nicht wie eigentlich geplant im Hause des *Mir*, sondern bei der Familie ihres politischen Agenten. Bereits hier fielen ihr Essgewohnheiten auf, die nicht viel mit der von Bircher geschilderten Ernährungsweise zu tun hatten:

„Reizend wurde ich hier in der Familie des politischen Agenten aufgenommen. Eigentlich sollte ich im Bungalow des *Mir*'s hier wohnen aber nach längerer Konsultation [...] wurde ich zum Familienmitglied erklärt und schlafte mit den 7 Kindern auf herrlichen Betten im Garten [...]. Sie [die Frauen] leben strikt getrennt von den Männern, die meisten müssen verschleiert sein beim Ausgehen. Gegessen wird laufend, die Portionen sind enorm, die Fülle der fetten und Fleischspeisen endlos“ (Brief von Irene von Unruh an Ihre Mutter, 21.07.54).

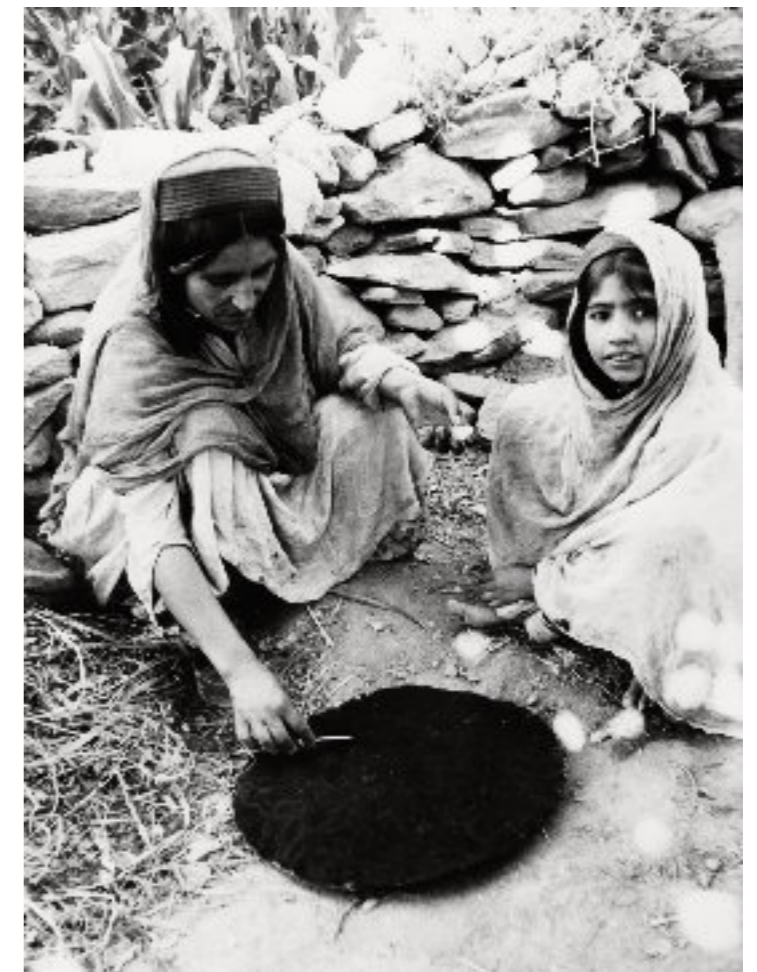


Abb. 8.5
„Glückliche Menschen in Gilgit“

Foto: Irene von Unruh, 1954,
 Gilgit, Nordpakistan, S/W-Abzug,
 18 x 24 cm, MFK, o. Nr.

Die Gastfreundschaft des *Mir* und die Möglichkeit für medizinische Untersuchungen der dortigen Familien erleichterten ihr den Zugang zu den unterschiedlichen Gemeinschaften. Aufgrund dieser Nähe konnte sie ungezwungen Fotos machen, hauptsächlich vom Leben der Frauen und Kinder in Alltagssituationen. Diese direkte Beziehung zu den Menschen ist in den Bildern durchaus spürbar.

Oft wurde sie als Ärztin gerufen oder um Rat gefragt. Dabei erkannte sie bereits nach kurzer Zeit, dass sie ihre Reise mit falschen Vorstellungen angetreten hatte:

„Sehr schnell merke ich aber [...], daß ich mit ganz falschen Voraussetzungen hierher gekommen bin. Einer Utopie folgend zog ich aus, um etwas zu suchen, das es hier nicht – und wohl nirgends auf der Welt gibt. Menschen ohne Krankheit. Gleich wohin ich meine Schritte lenke, ich mache keinen Weg, ohne daß ich in Häuser gerufen werde, in denen man ärztliche Hilfe von mir erwartet. Da sind Kinder und Erwachsene, [...] mit leichteren und chronischen Augenentzündungen, ich sehe Lungenschwache, vorwiegend ältere Frauen, daneben Magen- und Darmerkrankungen, Wurmbefall, eine

Art entzündlichen Kropf, infizierte Wunden und stark verschmutzte Hautinfekte. [...] Ich will versuchen, mir ein objektives Bild dieses umstrittenen Volkes zu machen. Das soll meine Aufgabe sein und mein Dienst an der Wahrheit und Wissenschaft“ (Unruh 1955: 57f.).

Bereits nach den ersten Eindrücken zweifelte sie an der Richtigkeit der Thesen von Bircher. Sie scheute sich nicht, den Autor selbst in einem Brief mit ihren Beobachtungen zu konfrontieren:

„Gegenüber Ihrer Annahme [...] möchte ich ausdrücklich betonen, dass ich täglich Kranke behandelte, wozu ich meist in ihre Häuser gerufen wurde und auf diese Weise sowohl in besser gestellte, als auch in die ärmsten Familien hineingesehen habe. [...] Die Zeitungen berichten, dass Sie nun selbst dorthin fahren wollen, um die Lebensweise einer Erkundung zu unterziehen, die Sie schon vor Jahren hätten vornehmen müssen. Um jeden Versuch einer Diskreditierung meiner Person vorzubeugen, sehe ich mich veranlasst, in meinen Vorträgen und Berichten offen über die Tatsachen zu sprechen und zu schreiben, dass das Hunzavolk entgegen Ihren Behauptungen Krankheiten kennt [...]“ (Brief von Irene von Unruh an Ralph Bircher, 13.11.1954).

Sie beobachtete einen engen Zusammenhang zwischen den Ernährungsweisen und den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten:

„Sultan Ali erklärt mir, daß im Volk drei Schichten vertreten sind: Die Mir Dynastie als herrschende Klasse, dann die Verziere (= Minister und Parlamentsmitglieder) und drittens als Hauptteil Bauern, Handwerker, Musikanten und Goldwäscher“ (Unruh 1955: 60).

Die Grundbausteine der Ernährung im Hunza-Tal waren in der Tat Früchte, Vollkorn und Wasser. Dies traf aber wohl nur auf Bauern und Handwerker zu, da diese weder über das notwendige Kapital noch über die Ressourcen verfügten, Fleisch zu konsumieren. Sie lebten einfach, taten dies aber nicht aus der Überzeugung heraus, gesund leben zu wollen, sondern schlicht deshalb, weil sie sich bestimmte Waren nicht leisten konnten (vgl. Unruh 1955: 66).

Im Gegensatz dazu wurde in den oberen Gesellschaftsschichten viel Fleisch, fettige Speisen, Zigaretten und Alkohol konsumiert:

„Auf langen Teppichen sitzt die ganze Hofgesellschaft, mit der rechten Hand wird in das scharf gewürzte, fette Essen gelangt, wobei sich jeder nach Herzenslust auflädt. [...] Lachend erklärt der Fürst mir, daß er wohl wisse, daß seine Leute gesünder leben als er und seine Familie, er ziehe aber das abwechslungsreiche scharfe Essen vor, dabei steckt er sich eine Zigarette an“ (Unruh 1955: 76).

Während des Aufenthalts boten sich Irene von Unruh verschiedene Krankheitsbilder, zu denen Augenentzündungen bei Säuglingen gehörten wie auch eine erhebliche Schwäche der Atemorgane bei Frauen, die überwiegend am offenen Feuer kochten.

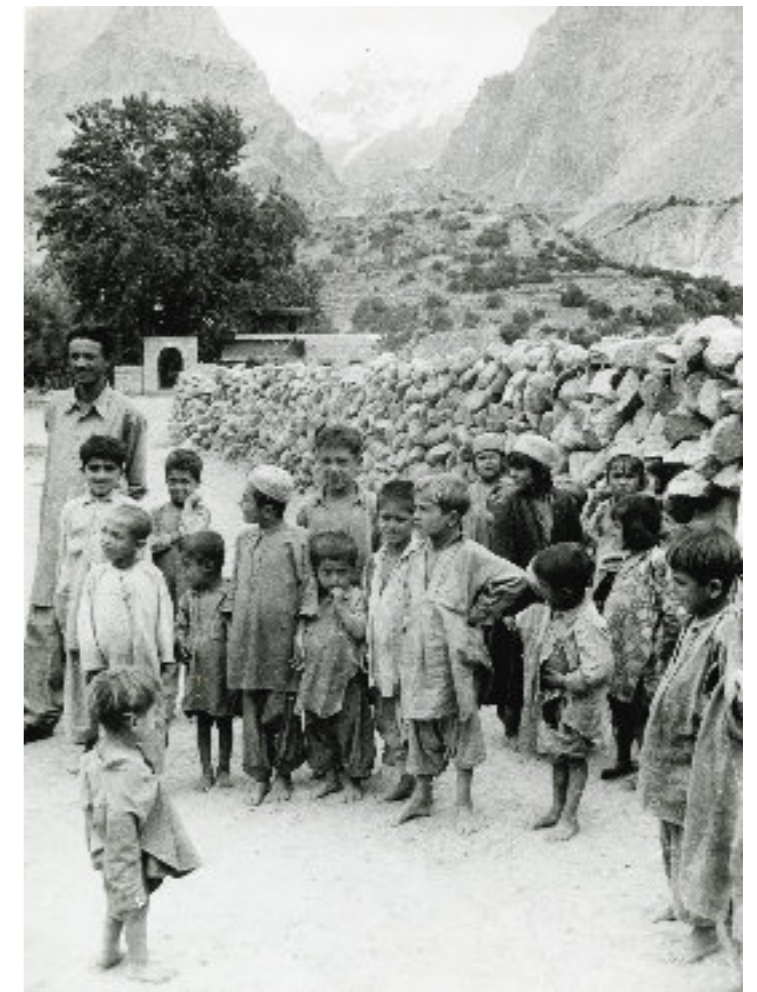


Abb. 8.6
„Hunza Kinder“

Foto: Irene von Unruh, 1954,
Baltit (Karimabad), Nordpakistan,
S/W-Abzug, 18 x 24 cm,
MFK, o. Nr.

Diese Krankheiten und Beschwerden traten sowohl in den abgelegenen Seitentälern des Hunza-Flusses als auch in Gilgit auf (vgl. Unruh 1955: 77-83).

Die folgende Bemerkung in einem persönlichen Brief des *Mir* von Hunza an Frau von Unruh unterstreicht, dass die Bewohner des Hunza-Tals dem Mythos, den die Europäer um sie gesponnen hatten, nicht viel abgewinnen konnten:

„Wo auf der Welt gäbe es einen Platz ohne Krankheiten, das müßte ja der Himmel auf Erden sein!“ (Unruh 1955: 139).

Im 1955 herausgegebenen Buch „Traumland Hunza“ fasste Irene von Unruh ihre Reiseerlebnisse zusammen. Auffallend ist, dass die darin enthaltenen Bilder trotz all ihrer Erfahrungen ausschließlich „glückliche“ und gesunde Menschen darstellen.

Einige Textstellen und Bildunterschriften zeigen außerdem, dass Irene von Unruh nicht frei von den ideologischen Denkmustern ihrer Zeit war. Neben dem Mythos vom „Volk das keine Krankheiten kennt“ wurde damals sowie Jahrzehnte zuvor von Anthropologen, Rassekundlern und Reisejournalisten über die „arische“ Abstammung der Hunzucuk und anderer Volksgruppen in der



Abb. 8.7

Frauenportrait

Foto: Irene von Unruh, 1954, Baltit (Karimabad), Nordpaktistan, S/W-Abzug eines Farbfotos, 18 x 24 cm, MFK, o. Nr.

Region fabuliert. So schrieb sie an einer Stelle:

„In [...] der Nachkommenschaft der Hunzafamilien findet sich ein Gemisch seltsamer Rassetypen vom griechisch-klassischen blauäugigen Gesicht bis zum schlitzäugigen Ostasiaten“ (Unruh 1955: 56).

Ihre Erkenntnisse als Ärztin fasste sie schließlich am Ende ihrer Reise mit folgenden Worten zusammen:

„Warum zog es gerade mich in dieses Land? Warum setzte ich diese Reise trotz allen düsteren Prophezeiungen und Warnungen allein durch? Weil ich als Sinn meiner Tätigkeit als Ärztin nur diesen kenne: den Menschen die drohenden Gefahren und die schwerwiegenden Folgen einer fehlerhaften Lebensweise zu zeigen und sie in einem möglichst breiten Rahmen über die Schäden eines ungesunden, naturwidrigen Daseins aufzuklären. [...] In den letzten Jahren wurden von Nichtkennern des Landes mache Beschrei-

bungen des Lebens der Hunza veröffentlicht. Wenn ich selbst auch nicht in der Lage bin, über ein wohl abgeschlossenes Studium dieses Volkes zu berichten, so kann ich doch sagen, daß ich der erste deutsche biologische Arzt bin, der das Volk selbst kennenlernte. [...] Ich muß daher die immer von neuem aufgestellten falschen Behauptungen über das Hunzaland zurückweisen“ (Unruh 1955: 138).

Die Texte in ihrem Nachlass erzählen von der Vielschichtigkeit ihrer Reiseerfahrung und den Umständen, die sie inspirierten, aber auch begrenzten. Zusammen mit ihren Aufzeichnungen lassen die Fotografien Einblicke in die Art der Begegnungen zu und erzählen vom Leben der Hunzukul zur damaligen Zeit. Damit zeigen sie auch, dass sich bei der Betrachtung von Fotografien oft ein Blick zur Seite lohnt.

Rückblickend hätte sicherlich vieles anders erzählt und fotografiert werden müssen, um als wissenschaftliche Arbeit anerkannt zu werden. Spannend hingegen ist die Erkenntnis, mit welcher Intensität sich der Mythos von einer gesunden Gesellschaft im Hunza-Tal bis heute erfolgreich hält und in Form von Büchern und Lebensmittelprodukten vermarktet lässt.

Literatur

Bircher, Ralph. 1952. *Hunsa: Das Volk, das keine Krankheit kennt*. Bern: Huber Verlag.

Unruh, Irene von. 1955. *Traumland Hunza: Erlebnisbericht von einer Asienreise*.

Mannheim: Verlagsgenossenschaft der Waerland-Bewegung.

Persönliche Briefe, Tagebücher sowie alle Bilder entstammen dem Bestand des *Museums Fünf Kontinente*, München.



JOHANNES BÄCHER

DAS KOMMERZIELLE BILD JAPANS

Souvenirfotografie des 19. Jahrhunderts

In der Ausstellung werden neun handkolorierte Schwarz-Weiß-Fotografien sowie Albuminabzüge aus den Beständen des *Museums Fünf Kontinente* in München präsentiert. Entstanden sind die Aufnahmen zur Blütezeit der japanischen Souvenirfotografie, also ca. zwischen 1860 und 1920. Bis vor kurzem galten die oftmals gestellten und stark romantisierenden Bilder vor allem in Japan als Touristenkitsch. Doch in den letzten Jahren hat sich die Rezeption des Genres als eigenständiges künstlerisch wertvolles Sujet durchgesetzt, weshalb Originale heute bei Auktionen rund um den Globus hohe Preise erzielen. Auch die Forschung hat das

Abb. 9.1

**Sumo-Ringer, mit rotem
Seiden-Schurz bekleidet**

Fotograf nicht identifiziert, 1860 – 1920,
Yokohama/Tokyo, Japan

S/W-Abzug koloriert,
ca. 19 x 24,5,
MFK, Inv.Nr. FO-22-1-41

Thema für sich entdeckt und so setzen sich immer mehr wissenschaftliche Publikationen (u.a. Wakita 2013, Odo 2015, Gartlan 2015) mit diesem Thema auseinander.

Die Fotografie als solche kam in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit den westlichen Kolonialmächten nach Ostasien, als diese ihren Einflussbereich auf die Region ausweiteten. Zu diesem Zweck wurden zunächst Expeditionen ausgesandt, um Land und Leute besser kennen zu lernen. Zu den Teilnehmern dieser Erkundungsreisen zählten auch Fotografen. Wenig später forderten Europäer und Amerikaner Handelsbeziehungen ein und gründeten im Anschluss daran erste Niederlassungen. Japan stellte bei dieser Entwicklung keine Ausnahme dar und beugte sich dem Diktat von außen. So wurde ein Prozess angestoßen, der Japan, das sich während der Edo-Zeit (1603-1868) über 200 Jahre lang sehr stark von der Außenwelt abgeschottet hatte, grundlegend veränderte. Die so genannte Meiji-Restauration im Jahr 1868 läutete eine neue Ära ein, in der sich das Land insbesondere gegenüber westlichen Einflüssen öffnete. Die politische Macht ging vom Shogun wieder an den Kaiser (*Mikado*) zurück, der zum absoluten Herrscher avancierte. In der nun folgenden Meiji-Zeit (1868-1912) wurde Japan, das sich nach dem traumatischen Aufeinandertreffen mit dem Westen selbst als rückständig empfand, unter der Losung „Zivilisation und Aufklärung“ auf Modernisierung getrimmt. Die Gesellschaft war mit einer, von der politischen Führung vorgeschrie-

benen, Industrialisierung und der Schaffung eines modernen Nationalstaates im Eilschritt konfrontiert. Damit setzten sich, anders als z.B. in China, in Japan die Modernisten durch. Das Land veränderte sich in einem derart rasanten Tempo, dass manch Reisender sein geliebtes Japan von vor der Meiji-Restauration bei einem späteren Besuch nicht mehr wieder erkannte und in Folge als Abziehbild westlicher Zivilisation verschmähte. Der Reisende Rudolf Lindau drückt sein Bedauern darüber so aus: Ein „liebenswertes, kindliches Völkchen, über das mittelalterliche Despoten herrschten, und in dem man ausnahmsweise einige wilde Fanatiker fand. [...] Heute sind diese wilden Menschen verschwunden; aber mit ihnen ist auch manches gegangen, was sehr lieblich war“ (Landau, Rudolf, zitiert nach Theye 1989: 391f.). Zu dieser Zeit herrsch-

te ein bedingungsloser Fortschrittsglaube. Amerikanische bzw. europäische Technik, Kleidung, Musik etc., galten den Japanern als modern und somit als erstrebenswert. All dieses Streben diente jedoch einem bestimmten Zweck. Die Modernisten verfolgten mit der Öffnung eine Art Mobilmachung des Landes. Um keinen Preis wollte die politische Führung noch weiter in westliche Abhängigkeit geraten, geschweige denn zu einer Kolonie degradiert werden. Daher setzte man auf Aufrüstung, um für mögliche Konfrontationen mit dem Westen vorbereitet zu sein. Aus diesem Grund wurde auch damit begonnen, ein modernes Militär aufzubauen. Als Folge dieser neuen militaristischen und nationalistischen Entwicklungen änderte sich die Betrachtungsweise Ostasiens im Westen. Sah man die Region zuvor noch als unberührtes Paradies, kam nun ein anderes Bild auf, nämlich das der „gelben Gefahr“ (Theye 1989: 389f.).

In den idyllischen „heile Welt“ Motiven zeigt die Souvenirfotografie dagegen, in völligem Kontrast zu den politischen Umwälzungen der Meiji-Zeit, romantisierte Japan-Stereotypen. Diese entsprachen wohl den Wunschvorstellungen der Reisenden, hatten aber auch damals schon mit der Wirklichkeit immer weniger zu tun. Dieses zum Verkauf angebotene kommerzielle, jedoch verklärte, Bild Japans wirkt im Westen bis heute nach.

Abb. 9.2
Paar in Hoftracht

Fotograf nicht identifiziert, 1860–1920, Yokohama/Tokyo, Japan
S/W-Abzug koloriert, 24,3 x 19,4 cm, MFK, Inv. Nr. FO-22-1-30



Die für das hier besprochene Genre namensgebende Stadt Yokohama wurde 1859 zu einem Freihafen erklärt, woraufhin sich das kleine Fischerdorf zu einer zentralen Dreh-



Abb. 9.3
Kinderakrobaten demonstrieren einen Tanz
Fotograf nicht identifiziert, 1860–1920, Yokohama/Tokyo, Japan, S/W-Abzug koloriert, ca. 19 x 24,5, MFK, Inv.Nr. FO-22-1-40

Abb. 9.4
Junger Mann, porträtiert als Samurai

Foto: Felice Beato oder Raimund von Stillfried-Rathenitz (beiden zugeschrieben), 1863 – 1884, Yokohama/Tokyo, Japan, S/W-Abzug koloriert, 19,4 x 24,3 cm, MFK, Inv.Nr. FO-22-1-33

scheibe für den Fernhandel entwickelte. Bald darauf strömten die ersten Fotografen, aber auch Diplomaten, Missionare, Physiker, Händler und Reisende ins Land. In einem extra errichteten Viertel der Stadt entstand die größte Ausländerkolonie Japans. Yokohama wurde zu einem Schmelztiegel, in dem sich westliche mit japanischer Kunst vermischte. Dabei kamen neben der Fotografie auch noch andere, neue Arten der Bildherstellung wie die Ölmalerei und diverse Druckverfahren ins Land. So ist es nicht verwunderlich, dass gerade hier das Zentrum der Souvenirfotografie entstand, das deshalb oftmals mit dem Begriff *Yokohama shashin*, zu Deutsch Yokohama Foto, beschrieben wird. Die Fotografie als neue Technik wurde zunächst noch mit Skepsis, doch dann, mit großem Interesse aufgenommen. Um sich mit der Materie vertraut zu machen, benötigten



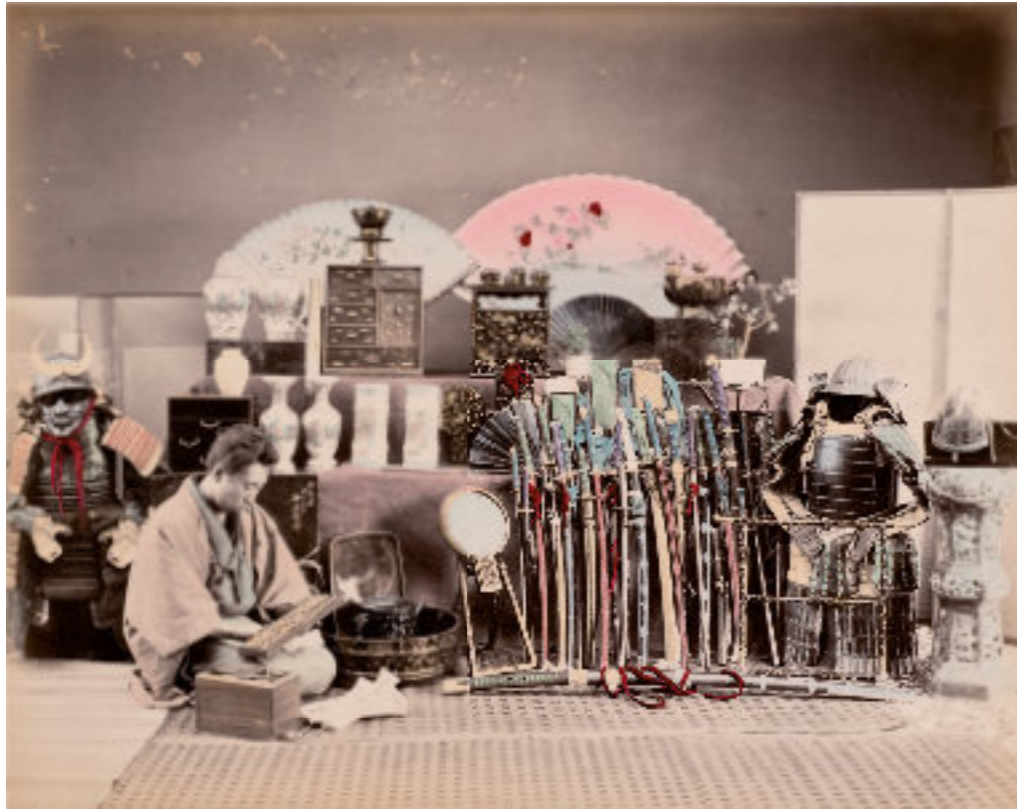


Abb. 9.5
Antiquitätenhändler
 Fotograf nicht identifiziert, 1890 – 1910, Tokyo, Japan, S/W-Abzug koloriert, 19,6 x 24,4 cm, Inv.Nr. FO-22-1-46

japanische Künstler allerdings zunächst noch westliche Experten als Lehrmeister. So spielten Ausländer eine entscheidende Rolle für die frühe japanische Fotografie. Viele von ihnen ließen sich längerfristig in Japan nieder und eröffneten eigene Studios. Ihre Bilder fanden unter westlichen Gästen wie auch Reisenden gleichermaßen reißenden Absatz. Darüber hinaus wurden Fotografien auch nach Übersee exportiert. Es entstand eine regelrechte Souvenirindustrie.

Als einer der ersten Fotografen kam 1863 der Venezianer Felice Beato nach Japan, der zuvor bereits in China tätig gewesen war. Beato kann als Pionier der frühen japanischen Fotografie angesehen werden. Bereits kurz nach seiner Ankunft eröffnete

er zusammen mit einem Partner ein eigenes Foto-Studio. Sein Werk beinhaltet vor allem Landschaftsaufnahmen und Kostümbilder. Beato war es wohl auch, der damit begann Bilder zu kolorieren, ein Gestaltungselement, das zum markanten Merkmal der Souvenirfotografie wurde. Zudem hatte er die Idee, seine Aufnahmen in Alben zusammenzustellen und zu verkaufen. Damit war das Geschäftsmodell der Souvenirfotografie geboren. Auf Grund der Tatsache, dass Beato bereits vor der Meiji-Restauration in Japan fotografierte, können seine frühen Arbeiten als relativ authentische Zeitzeugnisse eines damals noch weitgehend verschlossenen Landes angesehen werden. Seine Fotografien stellen den Prototyp der Yokohama Fotografie dar. Felice Beato blieb 20 Jahre im

Land, eine Zeit, während der er sich auch um die Ausbildung einheimischer Fotografen verdient machte. Sein Studio übergab er schließlich an den österreichischen Baron Raimund von Stillfried-Rathenitz, der im Anschluss seinerseits die Souvenirfotografie für die nächsten 10 Jahre entscheidend prägen sollte.

Stillfried-Rathenitz kam bereits 1864 zum ersten Mal nach Japan, ab 1868 lebte er dauerhaft im Land, ging aber zunächst diversen anderen Tätigkeiten nach, bevor er ab 1871 als Fotograf tätig wurde. Der umtriebige Baron arbeitete unter anderem für die japanische Regierung, die ihn nach Hokkaido schickte, um dort in ihrem Sinne

unter anderem die Erschließung der Insel durch den Straußenbau fotografisch festzuhalten. Die politische Führung benötigte die Bilder, um ihre Fortschrittsagenda, die Japan zu einem modernen Nationalstaat machen sollte, visuell zu propagieren. Des Weiteren begleitete Stillfried-Rathenitz die japanische Delegation zur Weltausstellung 1873 nach Wien. Seine Arbeiten im Bereich der Souvenirfotografie, die vor allem im Studio entstanden, gelten heute als die aufwendigsten und virtuosesten des gesamten Genres. Stillfried-Rathenitz entwickelte Beatos Motive weiter und setzte zudem auch eigenständige neue Ideen um. Dabei war er stets darum bemüht, dem Geschmack seiner Kunden gerecht zu werden, was wohl auch



Abb. 9.6
Feuerwehrmannschaft
 Fotograf nicht identifiziert, 1860 – 1920, Yokohama/Tokyo, Japan, S/W-Abzug koloriert, ca. 24,5 x 19 cm, MFK, Inv.Nr. FO-22-1-47

an seinen chronischen Geldproblemen lag. Besonders populär waren seine Gruppenportraits von Frauen.

Die Bilder sind hoch kompositorisch und weisen diverse Einflüsse auf. Für seine Typologien ließ der Fotograf sich unter anderem von der Malerei der europäischen Romantik inspirieren. Stillfried-Rathenitz hatte in Europa akademischen Unterricht als Maler erhalten. Als Modelle dienten ihm, wie auch seinen Kollegen, so genannte *Hangyoku*, zu dt. Halbjuwel. Bei den attraktiven jungen Frauen handelte es sich um *Geishas*, die gerade ihre Ausbildung absolvierten. Ganz allgemein waren *Bijinga* (wtl. Schönheiten-Bilder), die zunächst im Genre der *Ukiyo-e* Verbreitung



fanden, ein Renner zur damaligen Zeit. Ein berühmtes Motiv von Stillfried-Rathenitz zeigt zwei Frauen, die Wange an Wange schmiegend dasitzen. Viele seiner Motive weisen durch mehr oder weniger offen zur Schau gestellte Berührungen und Liebkosungen eine unterschwellige Erotik auf, die durchaus gewollt ist. Auch Fotografien von Frauen mit entblößtem Oberkörper gehörten zu seinem Repertoire.

Ein weiteres sehr erfolgreiches Motiv firmierte unter dem Namen *Chariten* (oder *Drei Grazien*). Es zeigt drei, manchmal auch zwei, eng beieinanderstehende Frauen, die sich an den Händen halten. Vorbild dafür sind Abbildungen auf antiken Vasen. Die Frauen symbolisieren die griechischen Göttinnen Thalia, Euphrosyne und Aglaia, auch *Chariten* genannt, die für Jugend/Schönheit, Fröhlichkeit, Eleganz stehen und bei den Römern als *Grazien* bekannt waren. Die Thematik rekurriert auf den im 19. Jahrhundert im Westen herrschenden Orientalismus. Japan wurde in mancherlei Hinsicht mit dem antiken Rom, besonders aber mit dem antiken Griechenland assoziiert. So sah man zum Beispiel geographische Übereinstimmungen zwischen dem Mittelmeer und der japanischen Seto-Inlandsee. Daneben wurde die polytheistische griechische Götterwelt mit der ähnlich gearteten japanischen Religion des Shinto gleichge-

Abb. 9.7

Drei Frauen – Drei Grazien?

Raimund von Stillfried-Rathenitz, 1871–1881, Yokohama/Tokyo, Japan, S/W-Abzug koloriert, ca. 24,5 x 19 cm, MFK, o. Nr.

Abb. 9.8

Sängerin mit Begleitung

Foto: vermutlich Kusakabe Kimbei, 1881 – ca.1912, Yokohama/Tokyo, Japan, S/W-Abzug koloriert, ca. 24,5 x 19 cm, MFK, Inv.Nr. FO-22-1-43



setzt. Auf Grund ihres verhüllenden Charakters wurde die japanische Kleidung zudem mit dem griechischen *Chiton* und der römischen *Toga* verglichen. Eine ganz besondere Faszination übten *Geishas* auf den Westen aus. In ihnen erkannte man die *Hetären*, sozial anerkannte Prostituierte des antiken Griechenland, die in Poesie, Musik und Philosophie kundig waren und für ihren Intellekt, ihre Schönheit und ihre sexuelle Gefälligkeit gepriesen wurden.

1885 verließ Stillfried-Rathenitz Japan, um nach Hause zurückzukehren. Sein Studio übergab er an den aus Italien stammenden Adolfo Farsari. Dessen 1885 gegründetes Studio Farsari & Co, das dieser zusammen mit Tamamura Kozaburo führte, zählte zu den größten und hatte, wenn auch nicht mehr unter Farsaris sondern unter japanischer Leitung, bis zum Kanto-Beben 1923 Bestand. Gegen 1890 soll Adolfo

Farsari nach Italien zurückgekehrt sein. Ab den 1880er Jahren eröffneten dann immer mehr japanische Fotografen ihre eigenen Studios bzw. übernahmen diese aus den Händen ausländischer Fotografen und begannen so, die Branche zu dominieren. Zu ihnen zählte auch Kusakabe Kimbei, der sowohl Schüler von Beato als auch von Stillfried-Rathenitz gewesen war, bevor er sich selbständig machte.

Das Jahr 1899 markierte einen Wendepunkt, denn zum ersten Mal sank die Zahl ausgeführter Fotografien. Damit begann der Niedergang der Souvenirfotografie. Verantwortlich dafür war nicht zuletzt das Aufkommen der Amateurfotografie im Zuge der Erfindung der „Kodak #1“ Kamera 1888. Als einige Jahre später dann die „Pocket KODAK“ auf den Markt kam, ermöglichte sie Globetrottern durch geringe Größe und Gewicht, die Bilder ihrer Reisen mit der eigenen

Kamera aufzunehmen. Doch noch härter traf die Branche das Emporkommen einer neuen Technologie. Die Souvenirfotografie sah sich mit der neuen Technik der Collotypie konfrontiert. Nach diesem Verfahren hergestellte Bilder waren deutlich billiger zu haben, zudem wurde damit Werbung gemacht, dass ihre Farben, anders als bei der Souvenirfotografie, angeblich nicht verblassten. Als zur selben Zeit die Postkarte in Japan aufkam, wurden mehr und mehr Motive als Collotypie-Postkarten gedruckt. Damit war das Ende der Souvenirfotografie besiegelt.

Die Präsentation der Souvenirfotografie in der Ausstellung geht über eine reine Darstellung hinaus und rückt den Kontext ihrer Entstehung in den Mittelpunkt, um so den Blick für die Zusammenhänge rund um ihre Entstehung zu schärfen. Herausfordernd ist dies vor allem dann, wenn die exotisierende Absicht – wie im vorliegenden Fall der Souvenirfotografie – wissenschaftlich aufgearbeitet werden soll. Selbst heute, weit über 100 Jahre nach ihrer Entstehung, fällt es schwer, sich der Wirkung der zeitlos scheinenden Ästhetik der romantisierenden Motive zu entziehen. Dies zeigt auf beeindruckende Weise, wie die Souvenirfotografie im Westen bis heute unsere Vorstellung von Japan prägt oder zumindest beeinflusst. Hier besteht die große Gefahr, in die Essentialismus- bzw. Orientalismusfalle zu tappen. Die Ausstellung soll nicht den Eindruck erwecken, überkommene Stereotypen zuzelebrieren. Wir möchten den Besucher*innen die Souvenirfotografie einerseits als visuell-atmosphärisch beeindruckende Exponate, und andererseits als komplexe wissenschaftliche Quellen näherbringen.

Literatur:

- Gartlan, Luke. 2015. *A Career of Japan: Baron Raimund Von Stillfried and Early Yokohama Photography* (Photography in Asia, Band 1). Verlag: Photography in Asia.
- Odo, David. 2015. *The Journey of "A Good Type" - From Artistry to Ethnography in Early Japanese Photographs*. Peabody Museum Press.
- Theye, Thomas. 1989. Und über allem blüht der Kirschbaumzweig – Fotografien aus China und Japan. In: *Der geraubte Schatten – Die Photographie als ethnographisches Dokument*. Thomas Theye (Hg.) S. 380-400. Münchner Stadtmuseum. München & Luzern: Verlag C.H. Bucher.
- Wakita, Mio. 2013. *Staging Desires: Japanese Femininity in Kusakabe Kimbei's Nineteenth-Century Souvenir Photography*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.



Abb. 9.9
Pferdeführer mit
Tätowierungen

Foto: Felice Beato, 1863–1884,
Yokohama/Tokyo, Japan,
S/W-Abzug koloriert
(Ausschnitt), ca. 19 x 24,5 cm,
MFK, Inv.Nr. FO-22-1-39



KATALOG ZUR AUSSTELLUNG
MUSEUM FÜNF KONTINENTE
5.7.2018 – 5.1.2020