

zeitenblicke 7 (2008), Nr. 2

Jens Jäger
„Heimat“ in Afrika.

Oder: die mediale Aneignung der Kolonien um 1900

urn:nbn:de:0009-9-15447

Abstract

Die Zunahme von Repräsentationen der Kolonien ist ein auffälliges Phänomen im Kaiserreich um und vor allem nach 1900. Hierbei ist die formale und ästhetische Bildform signifikant. In Anlehnung an die zeitgenössische Heimatkunst und Kunstfotografie wurden Bilder produziert und medial vermittelt, die Ansichten aus den Kolonien in konsumierbare Einheiten wandelten, die deren Rezeption als „Heimat“ oder werdende Heimat im Rahmen des imperialen Kaiserreiches ermöglichten. Auf diese Weise wurden die Kolonien in die alltägliche Reproduktion des imperial-nationalen Kaiserreiches eingespeist.

<1>

Was konnten Einwohner Berlins, Kölns oder auch deutscher Provinzstädten wie Ratzeburg in Schleswig-Holstein von den Kolonien wissen? Wann begegneten ihnen koloniale Informationen, d.h. Texte oder Bilder über das koloniale Engagement? Und wie groß war die Chance, überhaupt einmal in direkte Beziehungen zu einem Menschen zu treten, der zur indigenen Bevölkerung der Kolonien zählte?¹ Die letzte Frage kann rasch mit „ziemlich gering“ beantwortet werden. Und nur wenige Deutsche sammelten in den Kolonien (den deutschen oder auch einer Kolonie anderer Mächte) als Siedler, Soldaten, Beamte, Angestellte, Missionare oder sonst wie Erfahrungen.² Entsprechend gering war auch die Wahrscheinlichkeit, eine Person zu treffen, die bereits in den Kolonien gewesen war.

<2>

Ohne diese Befunde überbewerten zu wollen, leuchtet dennoch unmittelbar ein, dass koloniales Wissen vor allem massenmedial vermitteltes Wissen war. Es wurde nur selten mit eigener Erfahrung konfrontiert: ob es Zeitungsberichte aus dem Reichstag, oder andere Nachrichten und Berichte aus den Kolonien, Reportagen von Expeditionen oder Reisen, Informationsmaterial von Missionsgesellschaften, Abbildungen in Illustrierten, Ansichten aus den so genannten „Kaiserpanoramen“, Schaustellungen à la Carl Hagenbeck, Fotografien, Werbung oder Postkarten waren. So heterogen diese Aufzählung ist, so vielfältig können auch die Informationen gewesen sein, die dem Publikum angeboten wurden.

¹ Es ist angesichts fehlender Zahlen sehr schwierig, quantitative Angaben zur Migration aus den Kolonien nach Deutschland zu machen. Pascal Grosse gibt für 1900-1940 einen Schätzwert von etwa 500 Personen an, betont aber die Existenz einer illegalen Migration. Pascal Grosse: Zwischen Privatheit und Öffentlichkeit: Kolonialmigration in Deutschland, 1900-1940, in: Birthe Kundrus (Hg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus, Frankfurt/M. 2003, 91-109.

² Die einzige Kolonie Deutschlands mit einer nennenswerten Auswanderung war Deutsch-Südwestafrika. Doch am Vorabend des Ersten Weltkrieges lebten dort lediglich 14.000 Europäer.

<3>

Während in der Forschung weit stärker die medial vermittelten Texte³ im Zentrum standen, soll im Folgenden das Schwergewicht auf der visuellen Informationsvermittlung und den zeitgenössischen Rezeptionshorizonten liegen.⁴ Zuerst werden Form und Ästhetik kolonialer Bilder in den zeitgenössischen Kontext eingeordnet. Anschließend kann anhand populärer Publikationen gezeigt werden, dass mit einer „heimatlichen Ikonographie“ operiert wurde. Was damit konkret gemeint ist, zeigen Farbfotografien aus Bildbänden, die während des Höhepunktes kolonialer Publikationstätigkeit im Kaiserreich nach 1904 bzw. 1907 erschienen sind. Dieses Argument wird durch Einbeziehung der Visualisierungspraxis von Missionsgesellschaften verstärkt. Die Visualisierungspraxis der Missionsgesellschaften gesondert hervorzuheben, ist deswegen wichtig, weil diese sehr viel Bildmaterial zum „kolonialen Bildarchiv“ beigetragen haben.⁵

<4>

Die Grundfrage lautet, in welches bildliche Verhältnis das Kaiserreich zu den Kolonien gesetzt wurde? Zunächst einmal waren es die eigenen Kolonien, wurde allenthalben der Besitz der „Schutzgebiete“ betont. Die Zugehörigkeit zu Deutschland wurde wie selbstverständlich ausgedrückt: Allein schon die Bezeichnungen „Deutsch-Südwestafrika“ oder „Deutsch-Ostafrika“ betonten dies (das war bei den anderen deutschen Kolonien sprachlich weniger verfestigt⁶). Jenseits offenkundiger Hervorhebung von Besitztiteln wurde damit unterstrichen: Die Kolonien sollten im metropolitanen Denken als alltägliches Phänomen fest verankert werden.

<5>

Die Frage nach dem Rezeptionshorizont, also die Frage nach den wahrscheinlichen Deutungen von kolonialen Bildern im Kaiserreich, erfordert neben der Analyse des unmittelbaren Kontextes, in dem solche Bilder veröffentlicht wurden, auch einen Blick auf die Formen und Abbildungsmodi. Bilder aus den Kolonien oder Bilder, die als koloniale Abbildungen bezeichnet werden können, sind im Großen und Ganzen nach europäischen

³ Beispielsweise: Susanne Zantop: *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770 - 1870)*, Berlin 1999, Kundrus, *Phantasiereiche*; Birthe Kundrus: *Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*, Köln [u.a.] 2003, Michael Schubert: *Der schwarze Fremde. Das Bild des Schwarzafrikaners in der parlamentarischen und publizistischen Kolonialdiskussion in Deutschland von den 1870er bis in die 1930er Jahre (= Beiträge zur Kolonial- und Überseegeschichte Bd. 86)*, Stuttgart 2003.

⁴ Die Frage nach den visuellen Dimensionen des europäischen Kolonialismus wird seit einigen Jahren stärker diskutiert: Vgl. dazu Thomas Theye: *Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum (1839-1884)*, Frankfurt/M. 2004; Anne Maxwell, *Colonial Photography & Exhibitions: Representations of the ‚Native‘ and the Making of European Identities*, London/New York 1999; Eleanor M. Hight / Gary D. Sampson (Hg.): *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*, London/New York 2002; David Ciarlo: *Rasse Konsumieren. Von der exotischen zur kolonialen Imagination in der Bildreklame des Wilhelminischen Kaiserreichs*, in: Kundrus, *Phantasiereiche*, 135–179; Enrico Sturani: *Das Fremde im Bild. Überlegungen zur historischen Lektüre kolonialer Postkarten*, in: *Fotogeschichte* 21 (2001) H. 79, 13-24. Henrick Stahr: *Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919 – 1939*, Hamburg 2004. Speziell zu Völkerschauen vgl. ledigl. Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940*, Frankfurt/M. – New York 2005; Werner Michael Schwarz: *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen*, Wien 1870-1910, Wien 2001.

⁵ Das „koloniale Bildarchiv“ meint hier die Gesamtheit aller in diese Kategorie einzuordnenden Bilder, die damals zur Verfügung standen aber auch den Weg in Archive und Sammlungen fanden.

⁶ Allerdings sind Ausdrücke wie „Deutsch-Neuguinea“, „Deutsch-Samoa“ oder auch „Deutsch-Kamerun“ in zeitgenössischen Publikationen zu finden.

Maßgaben und ästhetischen Vorstellungen produziert worden. Dies geschah unabhängig vom Bildmedium. Die Erscheinungsform war dem europäischen Publikum vertraut: Einzelbild (Postkarte, Fotografie, Werbebild) oder Illustration in einem Buch oder Bild zu einem Presstext. Auch dadurch wurde die Rezeption bereits vorgeprägt, vornehmlich in Richtung Unterhaltung und Bildung.

Koloniale Bilder – Zwischen Heimatikonografie und Kunstfotografie

<6>

Der Markt für koloniale Bilder lag vor allem in Europa und die Abnehmer waren Europäer. Die Bilder konnten die verschiedensten Bedürfnisse und Begehren wecken und erfüllen. Sie erwarben in der europäischen Kultur einen festen Platz und wurden zu einem ihrer integralen Bestandteile. Mit entscheidend dabei waren die Abbildungsmodi, die durch Art und Weise der Inszenierung (Ausschnitt, Bildaufbau usw.) jene Bedeutungen und Sinngebungen nahe legten, wie das Abgebildete in die Weltsicht zu integrieren und auf welche Weise mit dem übermittelten Wissen umzugehen sei.⁷ Gerade Bilder hatten demnach einen wichtigen Anteil in der Konstruktion von nationalen und imperialen Identitäten, kulturellen Differenzen, rassistischen und sozialen Vorstellungen.⁸

<7>

Der Vorteil der Bilder, vor allem der fotografischen Bilder, war ihre Evidenz. Sie verbürgten eine gewisse Authentizität des Dargestellten und vermittelten den Eindruck eigener Augenzeugenschaft. Sie begegneten ferner in zahlreichen oben aufgezählten Medien. Gerade die massenmediale Verbreitung war das Mittel, um Kaiserreich und Kolonien zu integrieren. Anders als bei Texten aber, war das gleiche Bild in vielerlei Zusammenhängen präsentierbar: In Wissenschaftlichen Abhandlungen, Buch, Presse, Ausstellung oder auch als Postkarte. Diese multiple Verwendungsfähigkeit deutet auch darauf hin, dass die Bilder bzw. eine erhebliche Menge von ihnen, von Inhalt und formalem Aufbau her leicht verständlich waren oder als leicht verständlich galten. Ein wichtiges Mittel hierzu war eine „heimatliche Ikonographie“, die mit einer nationalen Semantik verbunden war. Letzteres ist oben bereits angesprochen worden und lässt sich auch in Bildlegenden nachweisen. Im Folgenden soll diese heimatliche Ikonographie genauer betrachtet werden.

<8>

Eine heimatliche Ikonographie meint eine Form der Visualisierung, die für das zeitgenössische Publikum auf der Folie der gängigen Genres der Landschafts- und Städtedarstellung unmittelbar entschlüsselbar gewesen ist. Aus Ansichten wurden auf diese Weise für die Zeitgenossen überhaupt erst „Landschaften“, die sich in die eigene Vorstellungswelt integrieren ließen. Muster gab die zeitgenössische Landschaftsdarstellung, wie sie in vielerlei Medien üblich gewesen ist: Gesamtschau einer das Interesse des zeitgenössischen Betrachters weckende oder als typisch geltenden topographischen Formation – sei es in sachlicher Art, sei es mit pittoresken Effekten. Detailansichten bildeten die zweite Gruppe, d.h. in diesem Fall ein nach europäischen Maßstäben ästhetisch

⁷ Vgl. dazu Joan M. Schwarz / James R. Ryan: Introduction: Photography and the Geographical Imagination, in: Die (Hg.): *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London – New York 2003, 3. Vgl. ferner für Frankreich: Blanchard / Lemaire, *Culture Coloniale*.

⁸ Schwarz / Ryan, Introduction, 5. Die Autoren bezeichnen diese Prozesse auf 6 als „geographical imagination“, welche sie beschreiben als „the mechanism by which people come to know the world and situate themselves in space and time. It consists, in essence, of a chain of practices and processes by which geographical information is gathered, geographical facts are ordered and imaginative geographies are constructed.“

ansprechender Gegenstand wie eine Flussbiegung, ein Bachlauf, eine Baumgruppe, ein Tal, ein Hohlweg, einzelne Gebäude usw. Dieses Repertoire war gerade in den 1880er und 1890er Jahren ausgeweitet und ausgebaut worden. Zwei Strömungen überschritten sich dabei: kunstfotografische Bewegung und die so genannte „Heimattfotografie“. Fotografen, die um 1900 aktiv waren, dürfte beides nicht fremd gewesen sein.

<9>

Die Kunstfotografie (engl. Pictorialism) suchte nach neuen Formen der fotografischen Ästhetik, die sich bewusst von der bisherigen Praxis der Personen- und Landschaftsfotografie abgrenzte.⁹ Bei Personenaufnahmen suchten Kunstfotografen die traditionelle Inszenierung im Studio durch eher intimere, private Aufnahmesituationen zu ersetzen. Die Person wurde z.B. in ihrer eigenen Umgebung oder im Freien abgelichtet. Bei Landschaften spielte die „Stimmung“ eine große Rolle. Abendliches oder morgendliches Licht, nebelige oder diesige Atmosphären, (dramatische) Wolkenbildung waren Elemente, um Betrachter emotional anzusprechen. Oder der Blick richtete sich auf Details, wie z.B. einzelne Pflanzen oder Pflanzenensembles, Waldstücke, Wiesen-, oder Uferpartien oder Wasserfälle. Den gemeinsamen Fluchtpunkt bildeten das Kunstwollen und der ästhetische Ausdruck, die dem Dargestellten einen besonderen Wert verschafften.

<10>

Die Heimattfotografie, verzahnt mit der Heimat- und Heimatschutzbewegung,¹⁰ sollte der besseren Erkundung der unmittelbaren Lebenswelt dienen. Sie hatte auch konservierenden Charakter und suchte nach dem ursprünglich Typischen, den durch moderne Entwicklungen bedrohten Elementen von Land und Bevölkerung eines Landstrichs. Hier spielte der ausgesprochen ästhetisierende Zugriff auf die Sujets keine so dominierende Rolle wie bei der Kunstfotografie, dennoch gab es breite Überschneidungen in Sujetwahl und artistischer Auffassung.

<11>

Die Breite beider Strömungen, verbunden mit der üblichen Landschaftsaufnahme, die den topografischen Gegebenheiten stärker zugewandt war, erlaubt es, von Konventionen der Darstellung - trotz Variationsbreite - in spezialisierten wie populären medialen Formen auszugehen.¹¹ Solche Darstellungen fanden sich in Bildbänden über deutsche Landschaften und Städte, in Illustrierten, Schulbüchern, auf Fotografien und sehr verbreitet auch auf Postkarten. Diese Modelle tauchen bei der Repräsentation der Kolonien wieder auf. Die spezifische Form des Abbildens wurde aber noch ergänzt durch das Bemühen, die Lebenswelt und Topografie innerhalb der Kolonien nach dem metropolitanierten Muster zu gestalten. Architektur, Landschaftsgestaltung und Infrastrukturbauten gaben hierzu die Möglichkeiten. Wenn man so will, konnte man auf diese Weise die Landschaft, die Orte und Städte den Sehgewohnheiten daheim anpassen. So erhält der von Katharina Walgenbach in anderem Zusammenhang formulierte Befund „Deutsche Kolonisten und Kolonistinnen

⁹ Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986, bes. 27-50. Vgl. auch Mary Warner Marien: Photography: A cultural History, 2. Aufl. London 2006, 170-189; Peter C. Bunnell: Für eine moderne Fotografie. Die Erneuerung des Pictorialismus, in: Frizot, Neue Geschichte, 310-325. Nach Bunnells Einschätzung (311) habe „[s]eit Anfang des 20. Jahrhunderts [...] die piktoralistische Fotografie den Rang einer internationalen künstlerischen Bewegung erreicht.“

¹⁰ Vgl. Kaufhold: Bilder des Übergangs. Zur bürgerlichen Verankerung der „Kunstfotografie“ und ihrer didaktischen Impulse vgl. Christian Joschke, La photographie, la ville et ses notable Hambourg, 1893, in: Etudes Photographiques (2005), No. 17, 136-157.

¹¹ Das schließt selbstverständlich abweichende oder avantgardistische Praktiken nicht aus.

bemühten sich offenbar ihre 'heimische Kultur' in den Kolonien zu imitieren¹² eine weitere, wichtige Dimension. Nach Birthe Kundrus hat die Reproduktion heimischer Kultur diverse Funktionen gehabt, die alle auf die Integration der Kolonisierer in die Kolonie aber auch der Kolonie ins Kaiserreich hinausliefen.¹³ Das Muster beinhaltete ebenso Vorstellungen von der eigenen Rolle als Kolonisierer, wie sie Susanne Zantop beschrieben hat.¹⁴ Darin glich die deutsche Kolonisation als „koloniale Phantasie“ (Zantop, Kundrus) anderen europäischen Kolonisierungsprojekten. Das bedeutete, dass gerade koloniale Bilder gut in Europa zirkulieren konnten.¹⁵ Mit anderen Worten: Die Differenz zwischen Kolonie und Metropole wurde möglichst verkleinert, wenngleich die Unterschiede zur indigenen Bevölkerung eher betont wurden.

<12>

Um nun wieder stärker den spezifisch deutschen Fall in Auge zu fassen: Die Bilder zeigen, dass sich die Kultur eben nicht nur in Institutionen, Ritualen und Gepflogenheiten äußerte, sondern auch sichtbare Zeichen zu setzen vermochte. Architektur und Infrastrukturbauten orientierten sich am heimatlichen Muster ebenso wie die Gestaltung des öffentlichen wie privaten Raumes. So haben Visualisierungen der Kolonien als ein Mittel gewirkt, die Kolonien als Teil von Heimat zu repräsentieren. Sie waren gleichzeitig Beweis dafür, dass die Kolonisation die Fremde in „Heimat“ umzuwandeln im Stande war. Dafür war die besondere Evidenz der bildlichen Darstellung unverzichtbar und daher ist auch die erdrückende Mehrheit kolonialer Darstellung massenmedial als Fotografie verbreitet worden.

<13>

Dabei ging es nicht um empirische Nachweise, sondern um mediale Repräsentation; denn wie die Kolonien, war auch „Heimat“ vor allem ein Konzept, das lokale Vorstellungen mit nationalen verknüpfte. Nation wie Kolonie bildete Bezugspunkte einer Gemeinschaftsbildung, die an Imaginationen anknüpfte und eigene Erfahrung mit kollektiven Vorstellungen verwob.

<14>

Ihren auffälligsten und exemplarischen Ausdruck fanden koloniale Bilder in Bildpostkarten, aber auch in Veröffentlichungen, die dem Publikum „die Kolonien“ in mehr als einem Sinn „nahe bringen“ sollten. Sehr viele dieser Publikationen entstanden im Auftrag oder zumindest in enger Kooperation mit staatlichen oder privaten Institutionen, die das koloniale Engagement des Kaiserreiches fördern wollten. Darunter fallen Bücher wie „Das Überseeische Deutschland. Die deutschen Kolonien in Wort und Bild“¹⁶ von 1903, die Prachtbände „Die Deutschen Kolonien“¹⁷, die erstmals 1910 erschienen, oder „Deutschlands

¹² Katharina Walgenbach: „Die weiße Frau als Trägerin deutscher Kultur.“ *Koloniale Diskurse über Geschlecht, „Rasse“ und Klasse im Kaiserreich*, Frankfurt/M. - New York 2005, 232f.

¹³ Walgenbach, „Die weiße Frau“, Kundrus, *Phantasiereiche*, Zantop, *Kolonialfantasie*.

¹⁴ Zantop, *Kolonialfantasie*.

¹⁵ Vgl. Walgenbach, Kundrus, Zantop, die dies für Deutschland nachgewiesen haben. Das Phänomen ist aber ein europäisches. Vgl. dazu die Beiträge in: Pascal Blanchard / Sandrine Lemaire (Hg.): *Culture Coloniale. La France conquise par son Empire 1871-1931*, Paris 2003.

¹⁶ *Das Überseeische Deutschland. Die deutschen Kolonien in Wort und Bild*, bearb. v. Hutter/ R. Büttner/Karl Dove/ A. Seidel/ C. v. Beck/ H. Seidel/ Reinecke/ Deimling, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1903; 2. Aufl. in zwei Bänden, Stuttgart 1911.

¹⁷ *Die Deutschen Kolonien*, 2 Bde. hrsg. v. Kurd Schwabe u.a., Berlin [1909/1910]; neu aufgelegt 1922 und 1925, Willy Scheel: *Deutschlands Kolonien in achtzig farbenphotographischen Abbildungen nach eigenen Naturaufnahmen*, Berlin 1912.

Kolonien in achtzig farbenphotographischen Abbildungen nach eigenen Naturaufnahmen“¹⁸ von 1912. Wichtig sind ferner illustrierte Zeitschriften wie die seit Ende 1907 vom Frauenbund der Deutschen Kolonialgesellschaft herausgegebene „Kolonie und Heimat“.¹⁹

<15>

Vergleicht man das Bildrepertoire dieser Publikationen mit anderen Medien, so zeigt sich schnell, dass Abbildungen in anderen Zusammenhängen erschienen, z.B. als Bildpostkarte oder als Illustrationen in populärwissenschaftlichen Werken wie Georg Buschans „Sitten der Völker“, das in drei Bänden die Völker der Erde in Wort und Bild vorzuführen gedachte.²⁰ „Kolonie und Heimat“ war ohnehin ein Fundus für die Bebilderung von Kolonial-Publikationen, oder richtiger: die herausgebende Körperschaft, also die Deutsche Kolonialgesellschaft (DKG).²¹ Wie bei anderen europäischen Kolonialmächten auch, haben gerade solche Institutionen versucht, das Erscheinungsbild der Kolonien in der Metropole im Sinne des kolonialen Engagements günstig zu beeinflussen.²² Sie haben teils auch explizit darauf gezielt, Kolonie und Metropole im Denken der Menschen zu einer unauflöselichen „nationalen“ Einheit zu verschmelzen, wie z.B. die französische Agence Générale des Colonies²³ oder das britische Colonial Office Visual Instruction Committee²⁴ (COVIC).

<16>

Kolonialpublikationen arrangierten das Wissen über die fernen Länder in übersichtlicher und nachvollziehbarer und verstehbarer Form. Das gilt vor allem für die stärker auf breitere Rezipientengruppen gerichteten Publikationen. Betont wissenschaftliche Arbeiten zeigten sich mehr am Unbekannten interessiert, verfahren aber nach europäischen Maßstäben und ordneten das Unbekannte in ein europäisches Wissenssystem ein. Jedoch sprachen sie ohnehin einen begrenzteren Leserkreis an.²⁵ Die populäreren Medien betonten teils explizit, teils implizit die Zugehörigkeit der besprochenen Gegenstände zu Deutschland und die Illustrationen ließen die Betrachter am Beschriebenen augenscheinlich teilhaben. Indem etwas „Fremdes“ beschrieben und gezeigt wurde, betonten die Herausgeber und Autoren

¹⁸ Scheel, Deutschlands Kolonien. Die Startauflage war bereits 1912 vergriffen und machte eine weitere notwendig. 1914 folgte die dritte Auflage, sodass insgesamt 60.000 Exemplare produziert worden waren.

¹⁹ Kolonie und Heimat in Wort und Bild. Organ des Deutschkolonialen Frauenbunde Erstmals 1907 erschienen und bis 1918 fortgeführt und weiter bis 1920 geführt. 1937 erfolgte eine Wiederaufnahme der Publikation, die bis 1943 veröffentlicht wurde.

²⁰ Georg Buschan: Die Sitten der Völker, 3 Bde., Stuttgart/ Berlin/ Leipzig 1915. In Bd. 2 und 3 waren z. B. jeweils acht Illustrationen aus „Kolonie und Heimat“ übernommen worden. Der Adressatenkreis war in Bd. 1, viii, mit „weiteste Volkskreise, Gebildete, wissenschaftliche Kreise“ beschrieben worden.

²¹ Zur Deutschen Kolonialgesellschaft und deren Propagandatätigkeit vgl. knapp Joachim Zeller: „Stätte des deutschen kolonialen Wollens“ – Das Afrika-Haus der Deutschen Kolonialgesellschaft (DKG), in: Ulrich van der Heyden / Joachim Zeller (Hg.): Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche, Berlin 2002, 45-50.

²² Ryan, Picturing Empire, 186-213; Pascal Blanchard / Sandrine Lemaire: Avant-propos. La constitution d'une Culture Coloniale en France, in: Pascal Blanchard / Lemaire, Sandrine (Hg.): Culture Coloniale. La France conquise par son Empire 1871-1931, Paris 2003, 10.

²³ Sandrine Lemaire: Propager: L'Agence Générale des Colonies, in: Pascal Blanchard/ Sandrine Lemaire (Hg.): Culture Coloniale. La France conquise par son Empire 1871-1931, Paris 2003, 137.

²⁴ Ryan, Picturing Empire, 186-213.

²⁵ Vgl dazu Udo Krautwurst: The Joy of Looking. Early German Anthropology, Photography and Audience Formation, in: Visual Anthropology Review 18 (2002), H. 1-2, 55-79. Krautwurst betont, dass z.B. die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (BGAEU) für Anthropologie niemals ein Massenpublikum erreichen wollte und der koloniale Diskurs daher durch einige anti-moderne, im Großen und ganzen romantische Diskurse gefüllt worden sei, die entsprechende visuelle und geschriebene Ethnografika vorlegte.

aber nicht die Abweichung vom Alltag der Leserschaft, sondern appellierten daran, dieses in den Alltag zu integrieren.

<17>

Bilder waren hierbei wichtige Transportmittel. So zeigten sie zwar aus Publikumssicht Exotisches, aber dies in einer ästhetischen Form, die der heimischen Fotografie ähnelte. Es wurden möglichst Motive präsentiert, die einen Wiedererkennungseffekt zu erzeugen vermochten: Kirchen, Straßenpartien, Institutionen staatlicher Herrschaft oder der zivilen Gesellschaft. Auf der einen Seite also ein bekannte Form der Inszenierung, auf der anderen Seite bekannte Sujets. Beides erlaubte den deutschen Betrachtern die kolonialen Bilder in den alltäglichen Bilderreigen einzuordnen und minimierte so den Fremdheitseffekt. Das soll nicht bedeuten, dass Exotik, Neugierde oder Befremden nie beabsichtigte Folge der Bildrezeption gewesen sind, doch galt es dieses Befremden auf einer Ebene zu halten, die es dennoch erlaubte, die kolonialen Bilder als Teil des Kaiserreiches zu akzeptieren.²⁶ Ablehnung oder Unverständnis des Abgebildeten konnte (fast) nie Ziel²⁷ der Illustration in kolonialen Publikationen sein.

Auf der Suche nach Heimat in Afrika - Exemplarische Analysen

<18>

Ein gutes Beispiel ist die Darstellung von Dar es Salam in einer Farbfotografie von etwa 1908.²⁸ Dieses Bild ist „Deutschlands Kolonien in achtzig farbenphotographischen Abbildungen nach eigenen Naturaufnahmen“ entnommen.²⁹ Das Buch zielte auf ein breiteres Publikum und trachtete nach eigenem Anspruch danach, die Kolonien und den Kolonialgedanken zu propagieren. Die Aufnahme stammt höchstwahrscheinlich von Robert Lohmeyer (*1879),³⁰ der auch für andere koloniale Publikationen Bildlieferant gewesen ist.³¹

²⁶ Das Kaiserreich selbst wurde ja nicht als homogene Einheit betrachtet, die Vielfalt des eigenen Staatsgebietes und seiner durchaus uneinheitlichen Bevölkerung – auch nach zeitgenössischen Maßstäben – wurde somit gleichsam „nur“ erweitert.

²⁷ Es sei denn, es wurden Praktiken oder Gegenstände gezeigt, deren Beseitigung oder Veränderung Ziel kolonialer Politik hätten sein können.

²⁸ Scheel, Deutschlands Kolonien, Vorwort .

²⁹ Zuerst 1909 veröffentlicht in: Schwabe, Die Deutschen Kolonien.

³⁰ Er promovierte 1907 in Marburg mit einer Arbeit über Fotografie: Untersuchungen über die Gradation von Bromsilber-Gelatine-Trockenplatten unter dem Einfluss von Lichtstrahlen verschiedener Länge, Marburg 1907. Lohmeyer war höchstwahrscheinlich häufiger in den Kolonien tätig, vgl. Ders.: Tropenphotographie, Hamburg [1913].

³¹ Im Bildarchiv preussischer Kulturbesitz sind 50 Aufnahmen von Lohmeyer online zugänglich. Sie sind mit ungefähren Jahresangaben zwischen 1900 und 1915 datiert.

http://bpkgate.picturemaxx.com/webgate_cms/<23.7.2007>. Weitere Lohmeyer-Aufnahmen finden sich im Bildarchiv der Deutschen Kolonialgesellschaft, auf die über die UB Frankfurt/M. zugegriffen werden kann. Publierte Bilder von Lohmeyer finden sich auch mehrfach in: Das Überseeische Deutschland, und zwar sowohl in der ersten Auflage von 1903 und in der zweiten von 1911.



Abb. 1: Robert Lohmeyer (*1879): Daressalam [Deutsch-Ostafrika]. Reproduktion einer Autochromeaufnahme, ca. 1908/09 aufgenommen, publiziert 1909/10 (Scheel, Deutschlands Kolonien ..., S. 100)

<19>

Die Aufnahme zeigt eine stille Bucht mit busch- und palmengesäumten Strand. Auf einer Anhöhe hinter dem Ufer erheben sich zwei Kirchen, sowie links und rechts davon weitere propere, weiße Gebäude. Im Kontrast dazu steht der bewölkte Himmel, wodurch das Bild eine gewisse Dramatik erhält; gleichzeitig aber auch Assoziationen zu tropischer Hitze verringert. Dies ist umso plausibler, als die Erfahrung tropischer Temperaturen unter der Leserschaft von „Deutschlands Kolonien“ wenig verbreitet gewesen sein dürfte. Ausschließlich die Palmen verraten, dass es sich wahrscheinlich nicht ein Ort in Deutschland handelt. Die Aufnahme entspricht zeitgenössischen Bildpostkarten, die sich mit Repräsentationen von Orten in Deutschland vergleichen lassen, wie z.B. mit einer Bildpostkarte von Ratzeburg in Schleswig-Holstein.



Abb. 2 Verlag Ottmar Zieher München: Ratzeburg v. Drei Linden, ca. 1905 / 1906, Bildpostkarte, koloriert, Postalisch gelaufen, 18. Juli 1906 (Besitz JJ)

<20>

Auch hier ein Blick über ein Gewässer, Uferansicht und eine zwischen Bäumen hervorragende Kirche. Selbst der bewölkte Himmel stimmt gewissermaßen überein. Auf beiden Bildern zeigen sich die gleichen ästhetischen Formen der gängigen Landschaftsfotografie und der Bildpostkarte. Doch geht es bei diesem Vergleich nicht darum zu behaupten, dass Dar es Salam mit Ratzeburg verwechselt werden könnte – was nicht der Fall ist. Es geht vielmehr darum, dass beide Orte nach dem gleichen ästhetischen Prinzip repräsentiert worden sind und die Auffälligkeiten im Falle Dar es Salams sich auf die ins Bild ragenden Palmen reduzieren. Vor dem Hintergrund möglicher Erfahrungen zeitgenössischer Betrachter, liegt es nahe, dass Dar es Salam als kaum fremdartig wahrgenommen wurde. Die Repräsentation des ostafrikanische Hafens baute formal und vom Sujet her stark auf Analogie zu den Seherfahrungen eines deutschen (bzw. europäischen) Publikums.

<21>

Zudem sind in beiden Fällen jeweils Kirchen die zentralen Bauten. Der mittelalterliche Ratzeburger Dom und auf dem Bild von Dar es Salam die katholische (erbaut 1897-1903) und die evangelische Kirche (erbaut 1898). Kirchen waren in einem deutschen/europäischen Ort eine ebenso normale wie zentrale architektonische Erscheinung. Sie bildeten wichtige Fixpunkte des geistlichen wie gesellschaftlichen Lebens und gehörten zu den wichtigsten Merkmalen eines Ortes. In der europäischen Postkartenproduktion spielten Abbildungen von Kirchen eine tragende Rolle. Entsprechend waren auch in den Kolonien Kirchen gern reproduzierte Objekte. Vor allem die zahlreichen Missionsgesellschaften, die in den deutschen Kolonien tätig waren, ließen fotografische Bildpostkarten ihrer Gotteshäuser herstellen.

<22>

Wie bedeutsam die Missionen für die Bildproduktion gewesen sein können, hat Philippe David am Beispiel Togo nachgewiesen. Von den etwa 600 Postkarten, die er für die Phase der deutschen Kolonisierung 1884-1914 identifiziert hat, stammen 95% von der katholischen Steyler Mission und der evangelischen Norddeutschen Mission.³² Diese beiden waren gleichzeitig die wichtigsten Gesellschaften in Togo gewesen.³³ Über die Bedeutung der Missionsgesellschaften konnte um 1900 kein Zweifel aufkommen – ihre Tätigkeit in den Kolonien war allgemein bekannt. Nicht zuletzt, weil sie eine breite Publikationsarbeit verrichteten und zu den fleißigsten Bilderproduzenten der Kolonien gehörten.

<23>

Dargestellt wurde auf diese Weise ein Erfolg der eigenen Missionsarbeit, der sich gut visualisieren ließ. Dazu war ein authentifizierendes Medium wie die Fotografie willkommen und wurde entsprechend häufig eingesetzt. Eine Kirche symbolisierte über die Missionstätigkeit hinaus ferner Gemeinschaft, Christentum, abendländische Kultur und Moral – abgesehen von ihren sozialen und gesellschaftlichen Funktionen. Eine Kirche in Afrika wurde somit vor allem als Kirche und symbolischer Ort repräsentiert; ihr Standort erschloss sich aus den beigegefügt Texten. Da es ein gängiges Motiv war, brachte auch der Verlag C. A. W. Grün, Hamburg-Ohlsdorf,³⁴ eine Bildpostkarte heraus, die er mit „Deutsches Togo-Gebiet Kirche in Lome“ betitelte.



³² Philipp David: Les cartes postales sur l'Afrique noire (1890-1960), in: Robert Debusmann / János Riesz (Hg.): Kolonialausstellungen – Begegnungen mit Afrika, Frankfurt/M. 1995, 106.

³³ Zum schnellen Überblick vgl. die einschlägigen online zugänglichen Artikel im Deutschen Koloniallexikon von 1920: URL <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/Lexikon/lexikon.htm> <5.8.2007>. Suche unter dem Stichwort Togo und Mission.

³⁴ Der Verlag ist kaum greifbar. Es gibt aber Bildpostkarten mit Motiven aus Afrika und Südamerika, die dort herausgegeben wurden.

Abb. 3: Verlag C. A. W. Grün, Hamburg-Ohlsdorf: Deutsches Togo-Gebiet Kirche in Lome [Christuskirche der Norddeutschen Mission], ca. 1907/08, Bildpostkarte, koloriert, Ungelaufen (us: 5000 Motivpostkarten aus der Zeit um 1900, The Yorck-Project, Berlin 2002, MPK02988)

<24>

Das Bild zeigt eine Menschenmenge vor einer Kirche im romanischen Stil. Zum einen ist hier gut zu sehen, wie ein nationaler Bezug durch die Beschriftung hergestellt worden ist. Der Vordergrund wird durch eine sandige Fläche, die durch Pflanzenbüschel begrenzt ist gefüllt. Im Mittelgrund dominieren die Menschenmenge vor dem geschmückten Portal und das Gebäude selbst das Bild, so dass – ohne Text – nur noch wenige Elemente einen nicht-europäischen Standort vermuten ließen. Was sich links der Kirche befindet, ist schwer auszumachen und nur eine starke Vergrößerung lässt eine Art Sonnendach aus Zweigen vermuten. Rechts der Kirche ist weitere Vegetation und ein Gebäude zu erkennen. Beides jedoch bis auf die Palmenzweige unspezifisch.

<25>

Auch bei der Menschenmenge ist unklar, wer zur indigenen Bevölkerung gehört, wer Europäer ist. Das ist auch Folge der Gesamtansicht, welche die einzelnen Personen anonymisiert und bestenfalls über Kleidungsstücke, etwa die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts populären Strohhüte der Männer, unzuverlässige Indizien vermittelt. Die Dekoration lässt an Palmsonntag erinnern, der wiederum von evangelischer wie katholischer Kirche gleichermaßen gefeiert wird.

<26>

Die abgebildete Kirche lässt sich über das Bildarchiv der Norddeutschen Mission als die um 1906 erbaute Christuskirche der Norddeutschen Mission in Lomé (http://www.staatsarchiv-bremen.findbuch.net/php/view.php?ar_id=3672&be_id=3170&ve_id=47181&count=0) identifizieren.³⁵ Damit ergibt sich auch, dass die Bildvorlage nicht vor 1907 entstanden sein kann. Der Postkartenverlag C.A.W. Grün hatte es vorgezogen, die konfessionelle Zuordnung nicht zu erwähnen, obwohl man annehmen darf, dass zumindest dem Fotografen der Vorlage dieser Umstand bewusst war. Der potenzielle Abnehmerkreis der Karte wurde jedoch nicht durch mögliche Differenzen zwischen Katholiken und Protestanten eingeschränkt. Was bleibt, ist vor allem das Bild einer Gemeinde vor einer Kirche an einem Festtag. Das Bild wird damit synonym für eine christliche, europäische Ordnung, die durch die Missionsgesellschaften mitgeschaffen und erhalten wird.

<27>

Die Aufnahme von Dar es Salam, war definitiv eine Produktion für eine große, kolonialbejahende Publikation. Hier war mit Gewissheit keine Missionsgesellschaft Auftraggeber oder zumindest Bildlieferant, wie man das eventuell bei der Postkarte des C.A.W. Grün Verlags vermuten kann. Neben den Gemeinsamkeiten im Sujet, ist die Farbigkeit der Abbildung noch ein wichtiges Element. Gerade die nach 1900 ersten verfügbaren Farbfotografieverfahren haben nämlich die Fantasie der Kolonialpropagandisten (und nicht nur dieser) angeregt. Farbfotografie versprach den höchsten Grad von Authentizität und den besten Ersatz von eigener Augenzeugenschaft; zwei Aspekte, die für die Visualisierung der Kolonien von besonderer Bedeutung waren. Da es den Kolonialbefürwortern durchaus klar war, dass eigene Erfahrung kaum als Korrektiv oder

³⁵ Im Bildbestand der Norddeutschen Missionsgesellschaft, der im Staatsarchiv Bremen aufbewahrt wird befinden sich u.a. Fotografien vom Bau der Kirche 1906/07 vgl. http://www.staatsarchiv-bremen.findbuch.net/php/view.php?ar_id=3672&be_id=3170&ve_id=44315&count=0

Bestätigung zu erwarten waren, ging es darum, möglichst eindringlich und mit maximaler Realitätsnähe die Kolonien dem deutschen Publikum vorzuführen. Hierzu nun die neueste Technik der fotografischen Bilderzeugung zu nutzen und mit einem eher nüchtern gehaltenen Text zu kombinieren, war konsequent durchdacht: Lektüre von Text und Bild als Reise- und Erfahrungersatz. Die Bilder mussten das damalige Publikum beeindrucken – und wenn es „nur“ das Erlebnis einer technischen Innovation war. Denn das so genannte Autochrome-Verfahren,³⁶ auf dessen Grundlage die Vorlagen hergestellt worden waren, war das erste auch kommerziell funktionierende farbfotografische Verfahren überhaupt. Es wurde 1907 am Markt eingeführt und blieb bis in die 1930er Jahre hinein die einzige häufiger angewandte Methode.³⁷

<28>

Dass trotz dieser Einschränkungen der Verlag, wie er selbst behauptete, mit erheblichen Mühen Fotografen in die Kolonien gesandt hatte, zeigt wie schnell er reagiert hatte. Schließlich lagen zwischen Markteinführung des Autochrome-Verfahrens und der Produktion und Publikation 1909/10 lediglich ein paar Jahre. Schaut man auf das Herausbergremium, darunter einer der Vizepräsidenten der Deutschen Kolonialgesellschaft und der Schriftleiter der Deutschen Kolonialzeitung, so wird die enge Verzahnung mit der Deutschen Kolonialgesellschaft und der Kolonialverwaltung deutlich.³⁸ Waren die Bände „Die Deutschen Kolonien“ vor allem für Bibliotheken und Elite gedacht – dafür sprach der exorbitante Preis von 220 Mark, so folgte zwei Jahre später die (wenn man so will) Volksausgabe unter dem Titel „Deutschlands Kolonien in achtzig farbenphotographischen Abbildungen“, die immerhin bis 1914 in einer Auflage von 60.000 Exemplaren vorlag.³⁹ Der Herausgeber Willy Scheel (<http://www.bbf.dipf.de/cgi-opac/digiakt.pl?id=p177552>) (1869-1929) war Direktor eines Gymnasiums bei Potsdam und schon diese Verschiebung kann man als signifikant ansehen: Mit Scheel war nun kein ganz offensichtlicher Repräsentant der kolonialen Ideen mehr am Werk, sondern ein ausgewiesener Pädagoge. Allerdings hatte er neben seinem eigentlichen Feld, dem Deutsch- und Literaturunterricht, bereits ein 1907 Koloniallesebuch mitverantwortet und 1909 ein Werk über Deutsch-Ostafrika verfasst sowie 1908 eine

³⁶ Vgl. Knapp: Michel Frizot: Die Hypothese der Farbe. In: Der (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, 410-429, bes. 414f. und 423. Hier stellt Frizot fest, dass das Autochrome-Verfahren sich besonders „für den Farbdruck in Zeitschriften“ geeignet war. Vgl. auch Wolfgang Baier: Quellendarstellung zur Geschichte der Fotografie, München 21980, 382f.

³⁷ Baier, 383.

³⁸ Hermann Paasche (1851-1925) war u.a. einer der Vizepräsidenten der Deutschen Kolonialgesellschaft, Hubert Henoeh, Schriftleiter der Deutschen Kolonialzeitung, die von der DKG herausgegeben wurde. Die anderen Herausgeber waren im Einzelnen: Major a. D. Kurd Schwabe, Amtsrichter Fr. Behme, Major Bethe, Hauptmann Dominik, Medizinalrat Gustav Fritsch, Schriftleiter der Deutschen Kolonialzeitung H. Henoeh, Direktor der Dt. Togogesellschaft Fr. Hupfeld, Marineoberstabsarzt Prof. Dr. Krämer, Stabsarzt Dr. Kuhn, Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Paasche, Hauptmann H. Ramsay, Hauptmann Volkmann. Als künstlerischer Berater war Bernhard Esch verpflichtet worden.

³⁹ So dem Titelblatt von Willy Scheel: Deutschlands Kolonien, zu entnehmen. Eine Druckauflage von 60.000 Exemplaren von 1912 bis 1914 kann in jedem Fall als Erfolg gewertet werden.

Abhandlung zum Lichtbild im Schulunterricht vorgelegt.⁴⁰ Scheel war also bestens für die didaktische Aufgabe, auf die offizielle Kolonialinstitutionen soviel Wert legten,⁴¹ geeignet.

<29>

Bei dem unbestreitbar didaktischen und kolonialpropagandistischen Impuls, der dem Werk „Deutschlands Kolonien“ zugrunde lag, lohnt sich ein genauerer Blick auf die Illustrationspolitik. Die Abbildungen waren von drei Bildautoren beigesteuert worden: Robert Lohmeyer, dem Kunstmaler Bruno Marquardt (1878-1916) und dem Fotochemiker Eduard Kiewning. Die Mehrzahl der hier zu besprechenden Aufnahmen dürften von Lohmeyer stammen, denn Marquardt war 1907 mit Aufnahmen in der Südsee beauftragt worden⁴² und Kiewning scheint die Aufnahmen aus China beigesteuert zu haben.

<30>

In dem Buch wurde dreierlei bebildert: Landschaft (38%), indigene Bevölkerung (36%) und kolonialer Einfluss; d.h. sichtbare europäische Eingriffe etwa in Form von Orten, Gebäuden, Infrastruktur oder ökonomischer Art (18%). Hierbei wurde häufiger mit Kontrasten gearbeitet: Neben Abbildungen von Kolonisierten traten Bilder von europäisierten Orten oder Institutionen kolonialer Herrschaft.

<31>

Die koloniale Bevölkerung wurde differenziert ins Bild gesetzt, so etwa ein Afrikaner, der als Angehöriger der Ewe in Togo bezeichnet wurde.

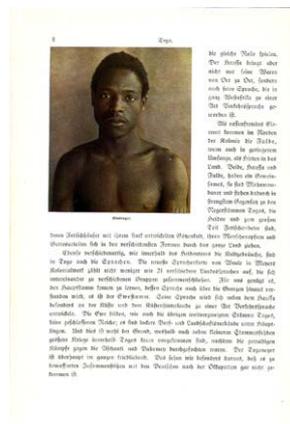


Abb. 4: Robert Lohmeyer (*1879): Eweneger [Togo]. Reproduktion einer Autochromeaufnahme, ca. 1908/09 aufgenommen publiziert 1909/10 (Scheel, Deutschlands Kolonien ..., S. 8)

⁴⁰ Willy Scheel: Bilder aus Deutsch-Ostafrika, Berlin 1909 (= Ill. Schriftenreihe: Sammlung belehrender Unterhaltungsschriften für die deutsche Jugend 30); Ders. (unter Mitarbeit von Martin Koeppen): Das Lichtbild und seine Verwendung im Rahmen des regelmäßigen Schulunterrichts, Leipzig 1908; Ders.: Deutsche Kolonien: Koloniales Lesebuch. Ausgew., eingeleitet und mit einem Sachregister versehen von Willy Scheel, Berlin 1907.

⁴¹ Das galt insbesondere für das 1902 gegründete Britische Colonial Office Visual Instruction Committee; vgl. Ryan, Picturing Empire, 186, aber auch für das 1899 ins Leben gerufene Office Colonial, das zum französischen Kolonialministerium gehörte, vgl. Lemaire, Propager, 137.

⁴² Marquardt, Bruno, in: Thieme/Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 24, Leipzig 1930, 346.

Hier wurde im Text vermerkt, dass die Ewe friedliebend seien und auch bisher nicht in bewaffnete Konflikte mit den Kolonisatoren getreten wären.⁴³ Auch Hinweise auf die Christianisierung der indigenen Bevölkerung fehlte nicht. Bemerkenswert ist bei einer Reihe von Porträts, dass sie einen in der europäischen Porträtfotografie üblichen Ausschnitt, die Büste, gewählt haben und somit auch formal eher mit einer repräsentativen statt mit einer anthropologisch/ethnografischen Abbildungsform assoziiert werden konnten. Insgesamt eine Form der Aufnahme, die sechs Mal in dem Buch vertreten ist. Ethnographische Formen fehlten jedoch nicht: Oft wurden gerade die Angehörigen von als „unzivilisierter“ geltenden Ethnien in Ganzkörperaufnahme unter Einbeziehung von Gerätschaften und Wohnsituation dargestellt; wie z.B. die Aufnahmen von einer Gruppe Bergdamara aus Südwest-Afrika oder auch von Massai-Frauen aus Ostafrika .



Abb. 5: Robert Lohmeyer (*1879): Bergdamara [Deutsch-Südwestafrika]. Reproduktion einer Autochromeaufnahme, ca. 1908/09 aufgenommen publiziert 1909/10 (Scheel, Deutschlands Kolonien ..., S. 63)



Abb. 6: Robert Lohmeyer (*1879): Massaiweiber vor ihren Hütten [Deutsch-Ostafrika]. Reproduktion einer Autochromeaufnahme, ca. 1908/09 aufgenommen publiziert 1909/10 (Scheel, Deutschlands Kolonien ..., S. 118)

<32>

Hier wurden jeweils Gruppen vor ihren Behausungen in einer anscheinend typischen Siedlungsform repräsentiert. Die Bilder vermittelten ein Maximum an potenzieller Information

⁴³ Scheel, Deutschlands Kolonien, 8.

im Sinne ethnografischer Fotografie um 1900: Aussehen der Menschen, Kleidung, Schmuck, Wohnung, Lebensumstände, Größenverhältnisse. Im Vordergrund die Personen mit Gerätschaften, im Mittelgrund die Behausungen, im Hintergrund ein Eindruck von der Landschaft, in der die Menschen lebten.⁴⁴ Allerdings war diese Art von Bildern in dem Buch nicht die Hauptsache. Sechs Abbildungen können in diese Kategorie eingeordnet werden; die Mehrzahl der Personendarstellung ist weniger ethnografischer Art.

<33>

Bei den Landschaftsaufnahmen (immerhin mehr als ein Drittel) überwogen die ausschnittshaften Ansichten, die nicht mit einer Gesamtsituation vertraut machen sollten. Darin kann kunstfotografischer Einfluss gesehen werden, der dem Detail Raum gab. Zudem hob die Ansicht einer Flussbiegung, eines Wasserfalles, eines Waldweges ein spezifisches Merkmal einer Landschaft hervor. Diese Form der Auswahl mutete intimer an, als die Gesamtschau – etwa der Bucht von Dar es Salam (s.o.). Zudem war dies auch die Form, das Besondere hervorzuheben, also nicht nur das Typische, sondern im Gegenteil das Spezielle eines Landes. Darin manifestierte sich neben ästhetischen Absichten auch ein touristischer Blick, wie er auch in Reiseführern üblich war und sich dann auch wieder in (europäischen) Bildpostkarten finden ließ. Die Aufnahme der Pangani Fälle oder die Ansicht des Kilimandscharo fallen in diese Kategorie.

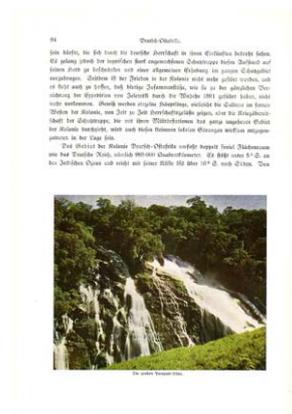


Abb. 7: Robert Lohmeyer (*1879): Pangani Fälle [Deutsch-Ostafrika]. Reproduktion einer Autochromeaufnahme, ca. 1908/09 aufgenommen publiziert 1909/10 (Scheel, Deutschlands Kolonien ..., S. 94)

⁴⁴ Vgl. die Ausführungen, die Gustav Fritsch zu diesem Thema verfasst hat: Gustav Fritsch: Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: Das Mikroskop und der photographische Apparat, in: G. von Neumayer (Hg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen, Bd. 2, 3. völlig umgearb. u. verm. Aufl., Hannover 1906, 777-779.

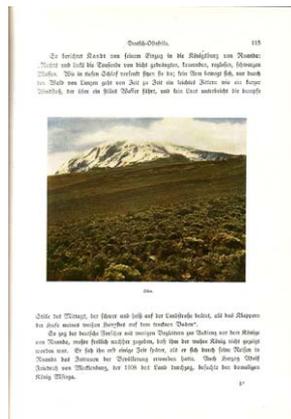


Abb. 8: Robert Lohmeyer (*1879): Kibo [Deutsch-Ostafrika]. Reproduktion einer Autochromeaufnahme, ca. 1908/09 aufgenommen publiziert 1909/10 (Scheel, Deutschlands Kolonien ..., S. 115)

<34>

Anders Aufnahmen, die scheinbar wenig Aussagekraft besitzen, wie die Aufnahme „Milchbüsche in der Wüste bei Jakalswasser“.



Abb. 9: Robert Lohmeyer (*1879): Milchbüsche in der Wüste bei Jakalswasser [Deutsch-Südwestafrika]. Reproduktion einer Autochromeaufnahme, ca. 1908/09 aufgenommen publiziert 1909/10 (Scheel, Deutschlands Kolonien ..., S. 44)

Das Motiv war unspektakulär: Eine Pflanze, die auf einem kargen wüstenartigen Boden gedeiht. Im Vordergrund sind nur die trockene Erde und einige Büschel zu sehen. Das Hauptmotiv bildet ein Busch im Mittelgrund, der leicht nach links versetzt, einen asymmetrischen Bildaufbau verrät. Im Hintergrund weitere, etwas unscharf abgebildete Büsche und der Horizont, der das platte Land von einem milchig-blauen Himmel trennt. Unabhängig davon, ob das Bild die Kargheit und Trockenheit des Landes symbolisieren sollte, folgte es einer Form der Landschaftsfotografie, wie sie seit Mitte der 1890er Jahre in ästhetisch anspruchsvollen Kreisen Europas und Nordamerikas mehr und mehr Anerkennung fand.⁴⁵ Gerade die Körnigkeit des Farbdruckes und die leichte Unschärfe bildeten Stilmittel, um ein „künstlerisches Empfinden“ auszudrücken, wie es 1896 ein

⁴⁵ Vgl. Kaufhold, Bilder des Übergangs, bes. 33-37.

Protagonist der kunstfotografischen Bewegung, Richard Neuhaus, ausdrückte.⁴⁶ Dass es auch in Scheels Publikation um den ästhetischen und emotionalen Gehalt des Bildes ging, verdeutlicht die Tatsache, dass das Motiv – Milchbüsche – in dem gesamten Text über Südwesafrika nicht erwähnt wurde.⁴⁷ Diese Form der Repräsentation von Landschaft bzw. Natur im Sinne einer wichtigen ästhetischen Bewegung um 1900 verdeutlicht einmal mehr, dass die Kolonien in einer „metropolitanen“ Art und Weise „lesbar“ gemacht wurden.

Fazit: Die Transformation der Kolonien in konsumierbare Einheiten

<35>

Insgesamt zeigt sich in dem Band Deutschlands Kolonien eine Zusammenstellung von Bildern, die das Fremde teils als Bekanntes inszenierten und von europäischen/deutschen Sehgewohnheiten und Motiven abweichende Sujets integrierend einrahmte. Im Hinblick auf das intendierte Publikum, hatten sich Fotografen, Herausgeber und Verlag an den gängigen Mustern von Personen- und Landschaftsfotografie orientiert. Die Ähnlichkeit mancher Darstellung mit zeitgenössischen Bildpostkarten ist ein sehr gutes Indiz dafür, auf welche Art die Kolonien integriert wurden. Die Ästhetik erzeugte eine vertraute Bildordnung; d.h. die Art und Weise der Abbildung erfolgte ganz analog zu der Art und Weise, wie heimische Sujets aufgenommen wurden: Mal eine ausgewogene Komposition einer Stadtansicht, dann ein landschaftliches Detail, das sowohl fremdartige Flora wie vertraute Ausschnitthaftigkeit zeigte.

<36>

Die indigene Bevölkerung war schwerer in die Bilderwelt zu integrieren. Allerdings war hier die Abweichung vom deutschen Alltag auch vom Publikum erwartet. Es wurde kategorisiert und klassifiziert und so eine Hierarchie geschaffen, die grundsätzlich den heimischen Betrachter an die oberste Spitze setzte: Wie Landschaften und Orte oder Flora und Fauna waren auch die indigenen Bewohner in „deutschen Besitz“ übergegangen bzw. Teil der deutschen Nation. Das äußerte sich in Ausdrücken wie „unsere schwarzen Landsleute“⁴⁸ und ähnlicher Wendungen, die die Kolonien in einen engen Zusammenhang mit dem Heimatland brachten. Außerdem bildeten die Indigenen nicht den Hauptbestandteil der Bebilderung. Damit wurde gleichzeitig angedeutet, dass die kolonisierten Räume größtenteils als unbewohnt begriffen wurden, man nahe legte, dass also „herrenloses“ Land in Besitz genommen worden sei.

<37>

„Deutschlands Kolonien“ ist fraglos ein kolonialpropagandistischer Band und auch so intendiert gewesen. Es gilt aber auch ihn in das gesamte Angebot kolonialer Bilder einzuordnen und dabei den Rahmen des alltäglichen Bilderreichens im Kaiserreich mitzudenken. So ist die eingangs ausführlicher analysierte Abbildung von Dar es Salam gemeinsam mit einer Bildpostkarte von Ratzeburg von etwa 1905/6 und einer Bildpostkarte der evangelischen Christuskirche in Lomé von etwa 1907/08 betrachtet worden. Dies konnte

⁴⁶ Zit. Nach Kaufhold, Bilder des Übergangs, 48.

⁴⁷ Erst auf 72 heißt es bei Scheel, Deutschlands Kolonien: „Wir sahen bereits auf unserem ersten Bilde den Übergang von der Namibflora in das Gebiet der inneren Steppe, die sich als Grassteppe mit lichtem Waldbestande und weiter nach Osten als Dornbuschsteppe charakterisiert.“

⁴⁸ Vgl. dazu den Titel eines Artikels in Kolonie und Heimat: Das Geld in unseren Kolonien: II. Das ursprüngliche Geld unsrer schwarzen Landsleute, in: Kolonie und Heimat 2 (1909), H. 26, 4-5. Analog wurde der Kilimandscharo auch zum „höchsten deutschen Berg“ erklärt: Egon Fr. Kirschstein: Afrikanische Hochgebirgsfahrten. I. Auf dem höchsten deutschen Berg: Kilimandscharo und Meru, in: Kolonie und Heimat 2 (1909), H.19, 6.

Hinweise auf die gemeinsame ästhetische Sprache und gemeinsame symbolische Anknüpfungspunkte liefern, die im Kaiserreich die Rezeption der Bilder gesteuert haben. Am Beispiel der Repräsentation von Kirchen zeigte sich auch, dass sie gerade weil sie allen deutschen (europäischen) Orten zentrale Bauten darstellten, die baulich wie sozial eine wichtige Funktion besaßen, für einen Wiedererkennungseffekt gut waren. Im afrikanischen Kontext waren sie zudem Symbol für erfolgreiche Missionsarbeit. Damit waren gerade Abbildungen von Kirchen doppelt aufgeladen: vertraute Anblicke und zukunftsweisende Zeichen. Die Bedeutung der Missionen für die koloniale Bilderwelt in den Metropolen ist damit ebenfalls angedeutet worden; erfordert aber noch eingehende Studien.

<38>

Das Anschwellen kolonialer Publikationen und vor allem kolonialer Bilder im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg, muss tatsächlich eine größere Selbstverständlichkeit kolonialen Besitzes im Kaiserreich erzeugt haben. Das galt zumindest für jene, die Zugang zu den Medien besaßen. Einmal veröffentlicht, zirkulierten die Bilder in verschiedenen Zusammenhängen und Medien. Sie konnten auch als Vorlage dienen, z.B. für die um 1900 beliebten Sammelbilder von Unternehmen, wie dem Fleischextrakterzeuger Liebig's oder dem Schokoladefabrikanten Stollwerck und vielen anderen mehr, die auf einen bürgerlichen Abnehmerkreis zielten. Auch wurden Reisende (Kolonialbeamte, und –truppen sowie Forscher eingeschlossen) dazu animiert, selbst ein Motiv aufzusuchen, nochmals aufzunehmen oder im Bild anzuschaffen. Alles dies führte dazu, die jeweiligen Ästhetiken zu reproduzieren und damit fester in der Gesellschaft zu verankern. Allein die Zirkulation und das gegenseitige Zitieren führten zu einer Normalisierung kolonialer Bilder im Alltag. Gerade weil sie nach eingeübten Mustern „funktionierten“ führte das zu einer medialen Integrationsleistung. Und da keine kritische Lektüre durch Ästhetik und Kontext vorgezeichnet wurde, hat sich die Vorstellung von der Zugehörigkeit der Kolonien zu Deutschland verfestigt – auch und vielleicht gerade über 1918 hinaus.

Autor

PD Dr. Jens Jaeger
Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg "Medien und kulturelle Kommunikation" (SFB/FK 427)
Universität zu Köln
Bernhard-Feilchenfeld-Str. 11
50969 Köln
+49 221 470 6754 (direkt)
jens.jaeger@uni-koeln.de

Empfohlene Zitierweise:

Jens Jaeger : „Heimat“ in Afrika. Oder: die mediale Aneignung der Kolonien um 1900 , in: zeitenblicke 7, Nr. 2, [01.10.2008], URL: http://www.zeitenblicke.de/2008/2/jaeger/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-15447

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse. Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.