

<http://zeitgeschichte-digital.de/Doks>

Hinnerk Onken

**Indigene und Eisenbahnen, Ruinen und Metropolen. Fotos und Bildpostkarten aus
Südamerika im Deutschen Reich, ca. 1880-1930**

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok.5.1217>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 07.12.2015 mit der URL:
<https://www.visual-history.de/2015/12/07/indigene-und-eisenbahnen-ruinen-und-metropolen/>
erschiedenen Textes



7. Dezember 2015

Hinnerk Onken

Thema: Ethnografische Fotografie

INDIGENE UND EISENBAHNEN, RUINEN UND METROPOLEN

Fotos und Bildpostkarten aus Südamerika im Deutschen Reich, ca. 1880-1930

Das Wissen von Europäern um Südamerika ist seit der frühen Neuzeit, als der Kontinent Ziel der europäischen Expansion wurde, durch Bilder vermittelt worden.^[1] Diese Bildüberlieferung erhielt im 19. und frühen 20. Jahrhundert neue Impulse: Fotos und später Bildpostkarten zeigten den Menschen im Deutschen Reich ein ambivalentes Bild des fremden Kontinents, das mit bestehenden Vorstellungen und Projektionen zusammenwirkte, aber auch mit diesen konkurrierte. Die Ambivalenz des Südamerikabildes wird deutlich in den Motiven, denn die Bildmedien zeigten einerseits Eisenbahnen und Bahnhöfe, Stadtansichten, repräsentative Gebäude, Häfen, Zoos und Fabriken. Ein ganz anderes Bild zeichneten dagegen Ansichten von Indigenen und Ruinen. Auf den ersten Blick scheinen die Quellen so insgesamt eine bekannte Dichotomie aus Tradition und Moderne zu zeigen. Aber die genauere Untersuchung ergibt, dass sich hybride Bedeutungen bildeten, deren Sinn je nach Nutzungszusammenhängen oszillierte.

Im Folgenden soll jedoch – über die Ebene des Motivs hinausgehend – auch der Blick auf die Bildmedien untersucht werden. Welche Vorstellungen machten sich die Menschen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik von Südamerika? Welche Sehnsüchte projizierten sie anhand von Fotografien, die in (populär)wissenschaftlichen Publikationen, Reiseberichten und Handbüchern erschienen, und Bildpostkarten, die aus Südamerika nach Europa gelangten, auf den fremden Kontinent und seine Bewohner?^[2]

Theoretische Überlegungen

Während zu den Bedingungen der Wissensproduktion in Südamerika und zu einzelnen Beständen visuell vermittelten Wissens bereits Arbeiten vorliegen,^[3] ist die Ebene der Rezeption und der Wirkung der zu untersuchenden Visualisierungen bislang vernachlässigt worden – und dies gilt nicht nur für südamerikanische Bildmedien. Theoretisch anknüpfend an Studien zur Wahrnehmung, erkenntnistheoretische Überlegungen und an historisch-soziologische Forschungen zur Konstruktion von Alterität und Identität geht das Projekt hier neue Wege: Bezüglich der analytischen Ebene des Blicks (oder der Blickweisen) liegt ihm die Annahme zugrunde, dass verschiedene Betrachter von Bildern diese zwar verschieden „sehen“ – abhängig von ihrem Vorwissen, ihren Einstellungen oder auch ihrer Stimmungslage –, dass es gleichwohl aber Codes gibt, die bei Angehörigen einer Gruppe mit gemeinsamer kultureller Prägung „funktionieren“.^[4] Genau lässt sich zwar nicht ermitteln, wie welches Bild auf welchen Betrachter wirkte; es gibt schlicht keine Quellen, in denen Individuen dies offenbaren. Ihren *impact en detail* zu bestimmen, ist so ein unmögliches Unterfangen. Es kann aber festgestellt werden, dass und auch in welcher Weise die Bilder Teil von Diskursen, wissenschaftlichen ebenso wie nicht-wissenschaftlichen, waren. So können Rückschlüsse auf die Wahrnehmungswesen von möglichen Betrachtern gezogen werden.

Im Untersuchungszeitraum implizierte (und impliziert mitunter noch heute) eine Fotografie als „unerbittliche Richterin über die Correctheit künstlerischer Auffassung“^[5], so Gustav Fritsch 1881, Objektivität, Wirklichkeit, Echtheit. Das Abgebildete galt als „wahr“: Die abgebildete Situation habe in der Realität genauso stattgefunden – Zeit und Raum würden in der Fotografie eingefroren, so die Vorstellung. Dies galt umso mehr für fotografisch

illustrierte Bildpostkarten, bürgte doch der Absender, der den Ort in den meisten Fällen aus eigenem Augenschein kannte, für die „Wahrheit“ der Ansicht.[6] Doch gibt es zum einen die Möglichkeit der Manipulation (Fotos können gestellt und auf vielfältige Art und Weise bearbeitet, retuschiert, koloriert, zerschnitten werden); zum anderen sind die Möglichkeiten der Interpretation eines Fotos so vielfältig, wie es der Betrachter gibt. So handelt es sich bei Fotografien nicht um transparente Dokumente in einer „universalen Sprache“, sondern, nach Roland Barthes, um semiotische Zeichen, deren „Magie“ daraus resultiert, dass ihre vermeintliche Transparenz unterschiedliche Interpretationen jeweils mit Autorität ausstattet.[7]

Ausgehend von der oben angeführten Überlegung, dass es aber trotz der semiotischen Offenheit von Bildern Gemeinsamkeiten in der Rezeption und Wirkung auf individueller Ebene gibt, werden die Quellen analytisch anhand der verschiedenen Blickebenen untersucht. So ist der vorliegende Beitrag in drei Arbeitsschritte gegliedert, in denen die verschiedenen möglichen Rezeptionsebenen von Fotos und Bildpostkarten aus Südamerika erfasst werden. Diese wurden erstens als Bestandteile zeitgenössischer wissenschaftlicher Diskurse und wurden entsprechend wissenschaftlich gesehen. Sie wurden zweitens mit einem sehnsüchtigen Blick betrachtet, der Abenteuerlust, Entdeckergeist, Aussteigerträumen von einem einfachen, natürlichen Leben abseits der europäischen „Dekadenz“ und „Degeneration“ des *fin-de-siècle* und der Suche nach Freiheit und Glück ebenso wie sexuellen Fantasien entsprang. Und drittens ließen sich die Bilder von den Betrachtern historisierend interpretieren, indem ihre Motive der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Südamerikas zugeordnet wurden. Diese Perspektiven sind aber nicht streng voneinander zu trennen; sie fallen mitunter zusammen, überschneiden und ergänzen sich oder sind „zwei Seiten einer Medaille“.

Um die Dimension des Blicks zu untersuchen, sind jene Faktoren einzubeziehen, welche die Wahrnehmung aus Südamerika überlieferter Bildmedien beeinflussten. Dabei handelt es sich beispielsweise um wissenschaftliche Diskurse oder literarisch vermittelte Vorstellungen des fremden Kontinents, die nicht selten Analogien zu anderen exotischen Weltgegenden aufweisen. So sind bestimmte Aspekte über die gesteckten räumlichen Grenzen hinaus zu untersuchen: In einigen Fällen ist der (vergleichende) Blick über den „geografischen Tellerrand“ hinaus nach Afrika und auf den „Orient“ unverzichtbar. Gleiches gilt für die zeitlichen Grenzen: Besonders Kontinuitäten im Südamerika-Bild seit dem 16. Jahrhundert, aber auch seine Veränderungen sind herauszustellen, um die Genealogie zu erfassen.

Die Quellen

Das in den visuellen Medien (re-)präsentierte ambivalente Südamerikabild des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde unter anderem von Forschern vermittelt, die sich um den Menschen im Deutschen Reich und in weiteren Ländern Europas buchstäblich ein, oder besser: ihr Bild von „Land und Leuten“ machten. So wird die Quellenauswahl mitbestimmt dadurch, dass Bildmedien untersucht werden, die sich einem Netzwerk deutscher Südamerikaforscher um Robert Lehmann-Nitsche, Max Uhle, Arthur Posnansky, Charles Kröhle, Georg Hübner, Hans-Heinrich Brüning und Friedrich Christian Mayntzhusen sowie den Schweden Erlend Nordenskiöld und Otto Nordenskiöld zuordnen lassen.[8] Ein Großteil der zu untersuchenden Bilder stammen aus Argentinien, Peru, Brasilien, Bolivien, Chile und Paraguay. Dort waren die meisten Forscher tätig. Der Untersuchungszeitraum von den 1880er-Jahren bis ca. 1930 umfasst die Zeit, in denen diese Männer in Südamerika aktiv waren. Aus der Unmenge des von ihnen überlieferten Quellenmaterials wird nur jenes für die Untersuchung herangezogen, das durch Publikation die Möglichkeit hatte, die (populär)wissenschaftliche Öffentlichkeit zu erreichen. Über die visuellen Medien wurde das Wissen um Südamerika und um die dort lebenden Menschen popularisiert.

Außerdem werden weitere mit Fotos illustrierte zeitgenössische Publikationen zu einzelnen Ländern oder zu Südamerika insgesamt berücksichtigt sowie Bildpostkarten, die aus den erwähnten Ländern nach Europa gelangten und von besonderer Bedeutung für populärkulturelle Sinngewinnungen und Zuschreibungen waren.[9] Dieses letztgenannte visuelle Medium erfährt zwar seit einigen Jahren in der Geschichts- und Kulturwissenschaft verstärkte Aufmerksamkeit,[10] ist aber bislang zumindest im südamerikanischen Kontext nicht systematisch in Untersuchungen einbezogen worden.[11] In kolonialen und postkolonialen Studien wurden vor allem Bildpostkarten aus Afrika und Asien untersucht.[12]

Gesehen wurden die Bilder von der wissenschaftlichen Öffentlichkeit, von Studenten, Forscherkollegen und Hobbywissenschaftlern sowie von Menschen, die aus wirtschaftlichen oder persönlichen Gründen an Südamerika interessiert waren: Unternehmer etwa oder, besonders im Falle der Bildpostkarten, Angehörige von Auswanderern, Reisende oder beruflich in Südamerika weilende Menschen.

Das Forschungsprogramm

Jedes Foto und jede Bildpostkarte stellen einen Ausschnitt eines persönlichen Bildes dar. Zugleich sind die Visualisierungen ein Ausschnitt des ambivalenten zeitgenössischen Gesamtbildes von Südamerika, das durch die Einbeziehung von Textquellen – neben den bereits erwähnten wissenschaftlichen Arbeiten, Länderstudien und Reiseberichten sind auch Romane einzubeziehen – zu erschließen ist.[13]

1) Der wissenschaftliche Blick

Bei vielen Fotos und Bildpostkarten handelt es sich um anthropologische und anthropometrische, ethnologische und ethnografische oder archäologische Abbildungen. Diese Bilder entstanden nach den Maßgaben des epistemischen Systems, in dem sich die Forscher bewegten. [14] Anthropologen etwa hatten ihre Forschungsobjekte wenn möglich nackt zu fotografieren; Ethnologen hatten dagegen die „authentische“ Umgebung, typische Tätigkeiten, Kleidung oder Schmuck einzufangen.[15] So dienten die Bilder dem wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn, auf einer Metaebene aber auch der Herstellung von Identität und Alterität, wie die mittlerweile recht umfangreiche wissenschaftsgeschichtliche Forschung gezeigt hat.[16]

Der aus Preußen stammende Leiter der Anthropologischen Sektion des Museo de La Plata in Buenos Aires, Robert Lehmann-Nitsche, verstand es dabei wie kaum ein anderer, „wissenschaftliche“ Bilder auch außerhalb der Wissenschaft zu vermarkten, indem er beispielsweise in Zusammenarbeit mit dem bonarenischen Verleger Rosauer Bildpostkarten mit eigenen Fotografien oder 1904 solche des italienischen Forschers Guido Boggiani herausgab.[17] Dabei handelte es sich um eine Serie mit Motiven von Fotografien, die der Maler, Fotograf, Abenteurer und (Laien-)Ethnologe Guido Boggiani vor allem im paraguayischen Chaco aufgenommen hatte. Der aus Omegna im Piemont stammende Boggiani war in Mailand zum Maler ausgebildet worden und hatte in den 1880er-Jahren erfolgreiche Ausstellungen in Rom und Venedig. Sechszwanzigjährig reiste er 1887 nach Argentinien, um dort ebenfalls auszustellen. In Buenos Aires machte er Bekanntschaft mit Angehörigen der italienischen Gemeinschaft in Paraguay. 1888 ging er nach Asunción, zunächst in der Absicht, einen Vieh-, Fell- und Häutehandel aufzuziehen. Bald jedoch begab er sich auf Expeditions- und Forschungsreise in den Gran Chaco, einer damals von Weißen und Mestizen kaum und noch immer dünn besiedelten Tieflandregion im nördlichen Argentinien und westlichen Paraguay, südöstlichen Bolivien und Teilen des brasilianischen Mato Grosso.



Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938), Fotograf unbekannt, veröffentlicht in: Historia Argentina Contemporánea 1862-1930, 2 Bde. Historia de las Instituciones y la Cultura. Academia Nacional de la Historia. Editorial Ateneo, Buenos Aires, Argentina



Guido Boggiani (1861-1901), Fotograf unbekannt, Quelle: Museo Nazionale Preistorico Etnografico „Luigi Pigorini“, Rom

Der Chaco war eine *frontier*-Region, in der, so die allgemeine Vorstellung, wilde, barbarische indigene Zivilisation und Siedler kämpften.[18] Trotz mehrerer Eroberungsfeldzüge der argentinischen Armee gab es im Chaco um die Jahrhundertwende und darüber hinaus noch zahlreiche, meist nomadisch lebende indigene Gruppen (wie beispielsweise die Chamacoco, Toba, Chiriguano oder andere Guaraní-Gruppen), die mehrheitlich als kriegerisch und den Weißen, der Zivilisation und dem Fortschritt gegenüber als feindlich gesinnt angesehen wurden. Noch in den 1920er- und 1930er-Jahren galt dieses Gebiet als „wild“, und das „Indianerland“ und seine indigenen Bewohner waren Ziele ethnologischer, anthropologischer und anderer wissenschaftlicher Expeditionen.[19]

Auch Boggiani war von diesen Indigenen und ihrer Umwelt fasziniert. Nachdem er von seiner Reise in den Chaco, während der er in Kontakt mit Indigenen kam, zurückgekehrt war, reiste Boggiani 1893, anthropologische und ethnologische Artefakte im Gepäck, für einige Jahre zurück nach Italien. Dort begann er, Arbeiten über seine Erlebnisse und die Ergebnisse seiner Forschungen zu verfassen. 1896 kehrte er nach Asunción zurück und bereiste erneut den Chaco, diesmal ausgerüstet mit einer Kamera, Glasplatten und weiterem fotografischen Material. Zwischen 1896 und 1901 entstanden mehrere Hundert Fotografien von Indigenen, ihren Lebensumständen und ihrer Kultur. Ende 1902 wurde in mehreren Zeitschriften berichtet, Boggiani sei während seiner Reise, zu der er im Oktober 1901 aufgebrochen war, im Chaco von Indigenen, eventuell von Toba, so wurde gemutmaßt, getötet worden.^[20] Tatsächlich waren es wohl Chamacoco, die ihn enthaupteten, angeblich aus dem Aberglauben heraus, dass der Fotograf ihnen mit seiner Kamera Schaden zugefügt habe. Zwar hatte Boggiani eine Zeit unter den Chamacoco gelebt und offenbar auch ein gutes Verhältnis zu ihnen; vielleicht wurde ihm aber genau das zum Verhängnis (oder trug zumindest zu seinem Verhängnis bei): Zuvor hatten die Indigenen noch keinen Weißen unter sich toleriert und machten sich möglicherweise Sorgen über seinen wachsenden Einfluss auf ihre Gemeinschaft. Erst rund zwei Jahre später, Ende 1904, konnte eine von der italienischen Community in Asunción organisierte und vom spanischen Abenteurer José Fernández Cancio angeführte Expedition die Überreste Boggianis bergen.^[21] Auch seine Kamera wurde gefunden; sie war vergraben worden. Weiteres fotografisches Material von Boggiani, inklusive vieler Negative, die ebenfalls zum Teil vergraben worden waren, konnte später vom tschechischen Ethnologen und Botaniker Alberto Vojtěch Frič gerettet werden.^[22]

Zwei Jahre nach dem Tod des Italieners publizierte Lehmann-Nitsche die „Kollektion Boggiani“ mit 114 Bildpostkarten,^[23] die der Verleger Roberto Rosauer im Deutschen Reich drucken ließ. Bis auf ein Porträt von Boggiani selbst handelte es sich um nach Ethnien sortierte, nummerierte und mit kurzen Bildunterschriften versehene Reproduktionen von Fotografien, die Boggiani zwischen 1896 und 1901 von Indigenen, Männern, Frauen und Kindern, vor allem im Chaco aufgenommen hatte. Die Bilder zeigen mehrheitlich Einzelporträts sowie einige Doppelporträts und Gruppenaufnahmen. 14 der Bildpostkarten gehören einem Supplement an, das offenbar in erster Linie Wissenschaftlern zugänglich sein sollte: Sie zeigen „den entblößten Körper“. Nacktbilder von Indigenen, auf denen auch primäre Geschlechtsorgane zu sehen sind – weibliche Brüste fanden sich auch auf anderen Bildern –, konnten „nicht an ein größeres Publikum in Buenos Aires verkauft werden“^[24]. Der anthropologisch-ethnografische Atlas, den Boggiani noch selbst geplant hatte, wie Lehmann-Nitsche in seiner Ankündigung in der „Zeitschrift für Ethnologie“ berichtete,^[25] wurde von einem Großteil der Fachwelt der Anthropologen und Ethnologen gefeiert: „Dr Lehmann-Nitsche has both performed a pious deed and benefited anthropology by editing this collection“,^[26] pries der Anthropologe Alexander Francis Chamberlain in seiner Besprechung im „American Anthropologist“.

So ist die „Kollektion Boggiani“ (wenn auch nicht immer komplett) Bestandteil zahlreicher institutioneller wie persönlicher völkerkundlicher Sammlungen, wie zum Beispiel der des Ethnologischen Museums in Berlin, der des Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden oder auch der Sammlung im Nachlass des italienischen Arztes Stefano Cavazzutti im Museo Ravennate di Scienze Naturali „Alfredo Brandolini“ in Ravenna.^[27] Die große und anhaltende Wirkung der Publikation wird auch darin deutlich, dass Georg Buschan Bilder aus der „Kollektion Boggiani“ noch mehr als zwanzig Jahre nach ihrem Erscheinen im Bildteil seines 1927 erschienenen dreibändigen völkerkundlich-sexualwissenschaftlichen Werks „Im Anfang war das Weib“ verwendete.^[28]

Anders als bei seinem Kollegen Lehmann-Nitsche, der, wie die unzähligen Typenfotografien in seinem Nachlass zeigen, gierig so viele Menschen wie möglich fotografierte, sie vermaß, (oft falsch) klassifizierte und ihre Fotos archivierte, häufig ohne sich um näheres Verständnis zu bemühen, entstanden die Fotos, die der schwedische Ethnologe Erland Nordenskiöld während seiner Forschungsreisen machte, oft bei längeren Aufenthalten, in denen er indigene Völker wie die Ashluslay (auch Chulupí, autonym: Nivacle) eingehend studierte.



Tafel 1. Der Verfasser mit Ashluslayfreunden.

Fotografie „Der Verfasser mit Ashluslayfreunden“, in: Erland Nordenskiöld, *Indianerleben: El Gran Chaco* (Südamerika), Leipzig 1912, S. III, gemeinfrei

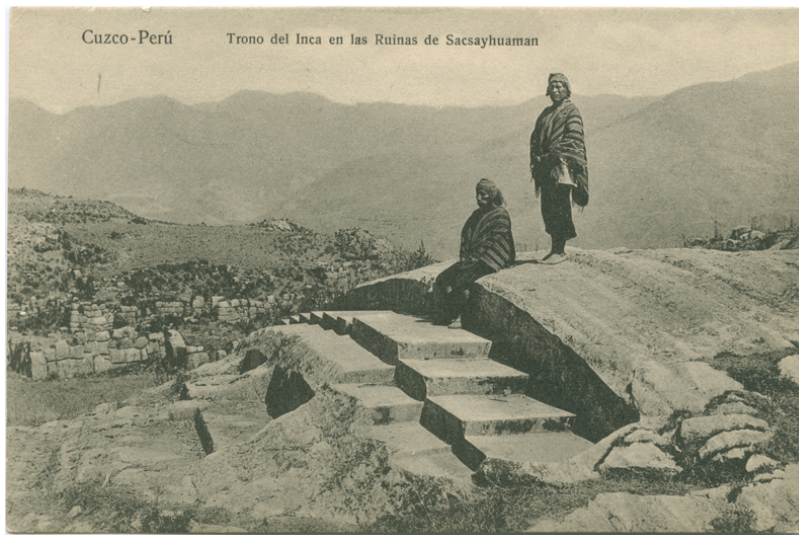
In der Tradition Humboldts, nach Erkenntnis durch Erfahrung strebend, und ähnlich wie Paul Ehrenreich, der für Anschauung als Methode plädierte, oder Theodor Koch-Grünberg, dem Nordenskiöld sein Buch „Forschungen und Abenteuer in Südamerika“ widmete, wählte der Schwede auf seinen Expeditionen einen Ansatz, der sich *avant la lettre* als partizipierende Beobachtung beschreiben lässt, der bis heute praktizierten Methode der Ethnologie. Nordenskiöld, der von der historischen Forschung bislang kaum beachtet wurde, verkörpert jenes bis heute populäre, romantische Ideal des „guten“ Völkerkundlers, dem auch Claude Lévi-Strauss nachempfand – und über sein Scheitern in „Taurige Tropen“ so wunderbar Zeugnis abgelegt hat.^[29] Alle Publikationen Nordenskiölds erschienen original oder in Übersetzung in deutscher Sprache. Seine Fotos illustrierten aber nicht nur eigene Werke, sondern auch andere Arbeiten.^[30]

Fotografien von Indigenen dienten den Forschern nicht nur zur Klassifikation und wissenschaftlichen Dokumentation, sondern auch der Bewahrung von untergehenden Kulturen zumindest in Abbildern. Viele Wissenschaftler führten das Aussterben der autochthonen Bevölkerung auf deren natürliche „rassistische“ Unterlegenheit zurück, die sie gemäß dem sozialdarwinistischen Zeitgeist untauglich für den Kampf des *survival of the fittest* machte. Nordenskiöld dagegen machte die weiße und mestizische Gesellschaft und ihre rücksichtslose Land- und Bevölkerungspolitik dafür verantwortlich: „Überall Raubbau, ob es Menschen oder Tieren, Bäumen oder Gruben gilt – stets der gleiche Raubbau, immer derselbe Konquistadorengeist, früher vielleicht großzügig, jetzt klein und kümmerlich.“^[31] Der Schwede zeichnete wohlwollend ein positives Bild der Indigenen, die er, wie es Max Uhle oder Fritz Regal auch taten,^[32] als schutzbedürftig, darüber hinaus vor allem aber auch als schützenswert präsentierte: „Ich habe versucht, die Indianer kennen zu lernen und habe auch Sympathie für sie empfunden. Ich habe, so gut es ging, das Leben der Indianer zu leben, sie zu verstehen versucht. Ich habe mit ihnen gefischt, getanzt, gesungen und getrunken. Ich habe zu vergessen gesucht, daß ich ausgezogen bin, um diese Menschen zu studieren, und nicht, um nur mit ihnen zu leben und mich zu amüsieren. Ich habe diese Indianer als Mitmenschen betrachtet.“^[33]

Das zeigt die Bandbreite der Zugriffe auf die indigene Bevölkerung, die aber immer auch als „unterlegen“ markiert wurde. Der, wenn auch langsame, so doch unvermeidlich scheinende Untergang der indigenen Kulturen war analog auch auf Fotos und Bildpostkarten von Ruinen der bereits untergegangenen altandinen Kulturen zu sehen. Sie zeigten, wofür welches Schicksal den letzten „wilden“ Indigenen bevorstand.

Zu diesem Set visueller Quellen gehören archäologische Fotografien unter anderem von Ausgrabungen und Keramiken aus Nordperu, z.B. von Hans Heinrich Brüning, sowie Bildpostkarten vornehmlich aus Südperu. Diese Motive gibt es auf peruanischen Bildpostkarten so oder ähnlich auch heute, vor allem von der Inka-Stadt Machu Picchu – eine Ansicht, die heute, wenn sich das auch nicht statistisch nachweisen lässt, ungefähr jede zweite Postkarte aus Peru zielt. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert war

Machu Picchu aber noch kein Motiv, weil die Anlage von Hiram Bingham erst 1911 wiederentdeckt bzw. die Wiederentdeckung durch Einheimische einige Jahre zuvor von ihm in der Welt bekannt gemacht worden war.[34] In den 1920er- und 30er-Jahren fotografierten z.B. Martín Chambi und Manuel Figueroa Aznar die Stätte.[35] Die erste oder zumindest eine der ersten Aufnahmen, die ein größeres Publikum im Deutschen Reich zu sehen bekam, war die in den Werken Kasimir Edschmids.[36] Viele Ansichten zeigten die Ruinen von Tambomachay und Sacsayhuamán, beide in der Umgebung von Cuzco, sowie die etwa 30 bzw. 60 Kilometer von Cuzco entfernt gelegenen Ruinen von Pisac und Ollantaytambo im Valle Sagrado de los Incas (wo sich auch Machu Picchu befindet). Ein gängiges Postkartenmotiv sind heute auch noch Mochica-Keramiken. Beides, altandine Keramik wie Ruinen, galten und gelten als „typisch peruanisch“.



Bildpostkarte „Cuzco – Perú. Trono del Inca en las Ruinas de Sacsayhuaman“, Verlag: H. G. Rosas, Cuzco, c. 1910, aus der Sammlung der SHMH/Altonaer Museum, Hamburg, Inv.Nr. 2008/14,82 © Foto: SHMH/Altonaer Museum, mit freundlicher Genehmigung

2) Der sehnsüchtige Blick

Viele Fotos, die die Forscher machten und/oder verbreiteten, transzendieren jedoch das epistemische System; ihnen wohnte ein „mehr“ inne: eine Emotion, Faszination, auch Attraktion und Erotik. Viele Bilder zeigen – den Anforderungen an wissenschaftliche Fotos entsprechend – nackte oder fast nackte „Indigene“. Der Begriff steht in Anführungszeichen, weil bei den meisten Zuschreibungen unklar ist, wer sie vornahm, der Fotograf, der Fotografierte oder der Forscher; bei Bildpostkarten kommt auch der Verleger in Betracht. Diese Fotos zeichnen sich durch eine besondere Ambivalenz aus. Ihre Wirkung lässt sich mit dem Bild des Kippschalters erfassen: Sie „funktionierten“ als wissenschaftliche Fotos, weckten aber auch Sehnsüchte und andere Emotionen. Bei vielen Zeitgenossen „wirkte“ die Nacktheit auf den Bildern erotisch und löste sexuelle Fantasien aus.

Im Gegensatz zum wissenschaftlichen wurde der sehnsüchtige Blick bislang kaum erforscht. Einer von zwei Ausgangspunkten der Überlegungen zur sexualisierten Komponente dieser Perspektive ist dabei die fotografische Abbildung von Nacktheit: Die Darstellung von Nacktheit war im Deutschen Reich zum Schutz des Schamgefühls per Reichsgesetz verboten und wurde nur in bestimmten künstlerischen und wissenschaftlichen Kontexten toleriert.[37] Trotzdem ließen sich um 1900 im Kaiserreich unter der Theke einschlägiger Läden illegal Aktfotos und -zeichnungen, „erotische“ Bildpostkarten unterschiedlicher Couleur und auch explizit pornografische Bilder erwerben, viele davon herausgegeben von tatsächlichen oder vermeintlichen Pariser Verlagen. Nacktheit konnte gegen die rigide, wenn auch in vielen Fällen doppelte (Sexual-)Moral im Kaiserreich verstoßen. So mussten sich z.B. die „Lichtfreunde“ der Freikörperkultur entsprechender Vorwürfe unmoralischer Aktivitäten erwehren. Und auch die Bilder der Bademode der Zeit zeigen, dass der Körper so gut als möglich zu verdecken war. Als erotisch galten daher nicht nur Bildpostkarten gänzlich Nackter, sondern auch schon solche, die ein entblößtes Bein oder einen nackten Rücken zeigten. Andererseits waren viele Formen künstlerisch konnotierter Nacktheit durchaus tolerierbar.

Die aus Südamerika stammenden Fotos und Bildpostkarten, die Nacktheit abbildeten, auch primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale, befanden sich also in einem Spannungsfeld zwischen zeitgenössischen Züchtigkeits- und Moralvorstellungen einerseits und wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse andererseits. Dessen waren sich Forscher und Fotografen nicht nur bewusst, sie spielten gar mit der Ambivalenz ihrer Bilder. Viele der Bilder der „Boggiani-Kollektion“ etwa wirken aus heutiger Sicht nicht besonders wissenschaftlich, und tatsächlich war Boggiani von seiner Ausbildung her ja Künstler und als Wissenschaftler nur ein Laie, der aus Berufung Forschungen auf eigene Faust anstellte. Die nachfolgend abgebildete Bildpostkarte aus der Kollektion Boggiani entspricht kaum den Vorgaben des zeitgenössischen epistemischen Systems. Das Bild wirkt nicht besonders wissenschaftlich, eher erinnert Tùgulè's Pose an die eines Models. Im Vorwort der Kollektion und in der „Zeitschrift für Ethnologie“ versuchte Lehmann-Nitsche, ob aus Überzeugung oder zur Verschleierung kommerzieller Interessen kann nicht geklärt werden, letztlich jedenfalls sehr erfolgreich, dies als Vorteil gegenüber anderen Bildern herauszustellen.

„Die Aufnahmen sind nicht nach den m. E. mit Recht herrschenden anthropologischen Prinzipien gemacht worden; hiernach soll ja das zu photographierende Individuum, handle es sich um Brustbild wie um den ganzen Körper, in straffer Haltung, in mathematischer Stellung nach vorne, von der Seite und von hinten in gleichem Masstabe (1:12,5; 1:10; 1:7 usw.) aufgenommen werden und Bertillon hat für sein System die anzuwendende photographische maschinelle Technik erdacht und in unübertroffener Vollendung ausgearbeitet, ohne dass leider seine Methode für die wissenschaftliche Anthropologie bis jetzt angewandt worden wäre. In Boggianis Sammlung sind derartige Aufnahmen wenig vertreten. Dafür aber kommt ein anderes Prinzip, das künstlerische, zur Geltung; man sieht den danach aufgenommenen Photographien sofort an, dass sie von einem bedeutenden Maler gemacht worden sind. Bei manchen Aufnahmen ist das künstlerische Prinzip ausschliesslich ausschlaggebend gewesen; man vergleiche z. B. die schönen Bilder Nr. 61–62, das junge Mädchen am Wasser mit dem Zweig in der Hand, oder Nr. 63–64, ein junges Ding lachend vor dem Vorhang, oder den übers ganze Gesicht lachenden Millet (Nr. 45) oder die verschiedenen Aufnahmen der Tùgulè (Nr. 65–70). Wie starr muten dagegen solchen lebensstrotzenden natürlichen Photographien gegenüber mehr oder weniger streng ‚anthropologische‘ Aufnahmen an, wie wir sie eben charakterisiert haben [...]! Wer weiss, ob nicht das durch Boggiani zum mindesten für Südamerika zum ersten Male befolgte künstlerische Prinzip bei anthropologischen Photographien, wie es in der vorliegenden Sammlung zum Ausdruck kommt, der Anthropologie und speziell der anthropologischen Photographie ganz neue Fingerzeige geben wird!“ [38]



Bildpostkarte „India Chamacoco, ‚Tùgulè‘, Puerto 14 de Mayo“, Nr. 66 der Kollektion Boggiani, hg. v. Robert Lehmann-Nitsche, Verlag: Roberto Rosauer, Buenos Aires 1904, aus der Sammlung des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Ident.Nr. VIII E 1487 © Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz – Ethnologisches Museum, mit freundlicher Genehmigung

Die Inszenierung von Indigenen gipfelte in Studiofotografien von vermeintlich echten, wilden, spärlich bekleideten, exotischen Indigenen vor vermeintlich natürlicher Kulisse, die aus heutiger Sicht fast albern zu nennen sind.



Bildpostkarte „India Chamacoco, ‚Tugulé‘, Puerto 14 de Mayo“, Nr. 66 der Kollektion Boggiani, hg. v. Robert Lehmann-Nitsche, Verlag: Roberto Rosauer, Buenos Aires 1904, aus der Sammlung des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.Nr. VIII E 1487 © Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Ethnologisches Museum, mit freundlicher Genehmigung

Die wissenschaftliche Analyse solcher Bilder birgt ähnliche Herausforderungen wie der Umgang mit Reiseberichten, die unter Umständen ebenfalls mehr über den Reisenden selbst, seine Erwartungen, Vorstellungen, Meinungen, Wünsche und Fantasien aussagen können als über das Beschriebene. Auch vermögen Fotos und Foto-Bildpostkarten häufig mehr über ihren Urheber, den Fotografen oder anthropologischen/ethnologischen Forscher bzw. den Forschungsstand wissenschaftlicher Disziplinen auszusagen als über die fotografierten menschlichen „Studienobjekte“.

Ansichten von barbusigen Frauen sind recht zahlreich, Bildpostkarten von gänzlich unbekleideten Indigenen und auch eindeutig pornografische Karten sind eher selten – aber es gibt sie. Besonders verstörend für die meisten heutigen Betrachter ist dabei, dass auch Bilder von Heranwachsenden und Kindern darunter sind. Es gibt im Übrigen nicht nur Bildpostkarten mit Nacktfotos von Frauen und Mädchen. Einige Bildpostkarten aus Lehmann-Nitsches „Boggiani-Kollektion“, die nackte männliche Indigene, Heranwachsende, zeigen, haben eine homoerotische Note. Sie ähneln stark

den piktoralistischen, eindeutig homoerotischen Fotos, die der homosexuelle Baron Wilhelm von Gloeden von Jugendlichen und jungen Männern auf Sizilien machte.^[39]

Darüber hinaus gibt es einen zweiten Ausgangspunkt der Untersuchung des sexualisierten Blicks. Es handelt sich dabei um die von der zeitgenössischen Wissenschaft vorgenommene Konstruktion indigener Völker als „natürlich“. Denn die Angehörigen der „Naturvölker“ wurden von der Forschung hinsichtlich ihrer Sexualität mit einer überbordenden Libido, Schamlosigkeit und sexueller Freizügigkeit „ausgestattet“.^[40] Robert Lehmann-Nitsche oder der seit 1875 in Peru lebende Ingenieur und wissenschaftliche Autodidakt Hans Heinrich Brüning etwa veröffentlichten in der Zeitschrift „Anthropophyteia“, die sich „folkloristischen Erhebungen und Forschungen zur Entwicklungsgeschichte der geschlechtlichen Moral“, so der Untertitel, verschrieben hatte, in Wort und Bild ihre „Studien“ zu der angeblich überbordenden Sexualität vornehmlich von Indigenen.^[41] Die Forscher waren sich der Ambivalenz der von ihnen verbreiteten Bilder bewusst. Denn dieser Diskurs war einer breiten Öffentlichkeit vertraut. So vermittelten die Südamerika-Werke vieler Schriftsteller nicht nur das Bild einer politisch notorisch instabilen Region, sondern auch seit langem in der europäischen Vorstellungswelt gefestigte rassistische und eben sexuelle Stereotypen.^[42]

Die räumliche wie die gedachte kulturelle und „rassistische“ Distanz ermöglichte die Projektion von Sehnsüchten und Fantasien auch sexueller Natur, die wegen der bürgerlichen Sexualmoral im Deutschen Reich nicht abbildbar, geschweige denn auslesbar waren, auf das und die „Fremde“ – in Afrika, im Orient wie auch in Südamerika, einem Raum vermeintlich unbegrenzter sexueller Möglichkeiten. Dieses Bild des erotischen, zu erobernden Südamerika hat eine Kontinuität von der *conquista* bis heute.

Nur das Fremde, Exotische konnte im 19. und frühen 20. Jahrhundert im wissenschaftlichen Kontext öffentlich nackt zur Schau gestellt und abgebildet werden, ohne gegen den §184 des Strafgesetzbuches zu verstoßen. Die vermeintliche Distanz zwischen Forschern und bürgerlichem Publikum auf der einen und den indigen-amerikanischen (und noch mehr afrikanischen) ethnologisch-anthropologischen Studienobjekten auf der anderen Seite sorgte einerseits für die erotische Wirkung der für Natur und ungezügelter Sexualität stehenden Frauen und Männer auf den Fotos, ohne dass die Forscher andererseits in den Verdacht gerieten, auf diese Wirkung abzielen, ging es ihnen doch um die Erforschung fremder Völker und die fotografische Konservierung aussterbender Kulturen. Das Exotische trennte vom Erotischen oft nur das „r“.^[43]

Wie etwa die Bildpostkarte eines „rumänischen Typen“ – einer Frau, die an einen Baum gelehnt in verführerischer Pose tief in ihren Ausschnitt blicken lässt^[44] – zeigt, galt diese Exotisierung und Erotisierung aber auch schon für gar nicht so weit entfernt lebende

Menschen zum Beispiel in Osteuropa oder für die Samen in Skandinavien. Bei der ersten „Völkerschau“ von Hagenbeck wurden 1874 in Hamburg zusammen mit den neu eingetroffenen Rentieren auch „echte Lappländer“ ausgestellt. Am stärksten betroffen waren allerdings Afrikanerinnen. Dies erklärt sich neben dem untersten Status, der Schwärzen im zeitgenössischen „Rassensystem“ zugewiesen wurde, vor allem auch aus dem Politikum der sexuellen Kontakte, die deutsche Kolonisatoren zu schwarzen Frauen (und Männern) in den afrikanischen Kolonien – nicht selten erzwungen – hatten.[45]

Besonders in diesem zweiten Arbeitsschritt kommt die Kategorie des Hybrids zum Tragen: Im Kulturkontakt konnten sich die Dichotomien zwischen europäischen Forschern / Reisenden / Unternehmern und indigenen Forschungsobjekten / Sehenswürdigkeiten / Angestellten aufheben. Die Wahrnehmung von Indigenen durch Europäer und damit auch die europäischen Betrachter selbst veränderten sich; die gedachte Grenze zwischen Kultur und Natur, zwischen Zivilisation und Barbarei vermischte. Diese Hybridisierung wird auch in der medialen Repräsentation sichtbar, die deshalb nicht einseitig eurozentristisch zu untersuchen ist, weil es so eine ganze Bedeutungsebene ausgeblendet wurde.[46] Hybride sind auch schon das Foto und die Bildpostkarte selbst. Es sind per se gegenwärtige, objektive bzw. objektivierende und moderne Medien, die aber mitunter Vergangenes konservierten, subjektive Empfindungen weckten und „erfundene Traditionen“ bzw. „genuine fakes“ vermittelten.[47]

Die Kategorie des sehnsüchtigen Blicks beinhaltet aber nicht nur diese sexualisierte Perspektive. Fotos und Bildpostkarten aus Südamerika weckten auch die Sehnsucht nach Freiheit und Abenteuer, nach einem einfachen und ehrlichen Leben in einer rauen Umgebung, das für zivilisationsmüde Europäer des *fin-de-siècle* die Kontrastfolie zur Dekadenz und übermäßigen Sicherheit des eigenen Lebens darstellte, den Wunsch nach Aus- sowie Aufstiegsmöglichkeiten sowie den Entdeckergeist und koloniale Fantasien.[48] Auf der einen Seite betonten viele Bilder, dass Infrastruktur und Wirtschaft in den Ländern Südamerikas bereits gut entwickelt seien und dem gewillten Kolonisator die Ausbeutung von Bodenschätzen oder das Treiben von Landwirtschaft und Handel ohne große Schwierigkeiten möglich machten. Die Fotografien in den Publikationen des Geographen Otto Preusse-Sperber, der in New York lebte, Herausgeber des „American Universal Correspondent“, Mitglied der „National Geographical Society“ in Washington und Experte für deutsche Auswanderung war, etwa zeigten, dass selbst die unzugänglichen Anden durch die Eisenbahn infrastrukturell erschlossen worden seien und dass Bergbau mit moderner Technik betrieben würde.[49] Auch ließ es sich anscheinend in den Metropolen, allen voran in Buenos Aires, gut leben. Nicht mal auf deutsche Schulen musste man mancherorts verzichten.



Bildpostkarte „Santos.“, gelaufen 1902, aus der Sammlung der SHMH/Altonaer Museum, Hamburg, Inv. Nr. 1995-139,1 © Foto: SHMH/Altonaer Museum, mit freundlicher Genehmigung

Um andererseits bei abenteuerlustigen und zivilisationsmüden Europäern nicht den Eindruck entstehen zu lassen, Südamerika ähnele der zivilisierten Heimat zu sehr, gab es Bilder von unberührten und rauen Landschaften, die den Pioniergeist herausfordern sollten. Ein beliebtes Motiv dabei war der Urwald; es gab aber auch viele Bilder der wüsten Anden oder von der Weite der Pampa. Diese Perspektive ist eng mit einem dritten Ansatz der Analyse verzahnt.

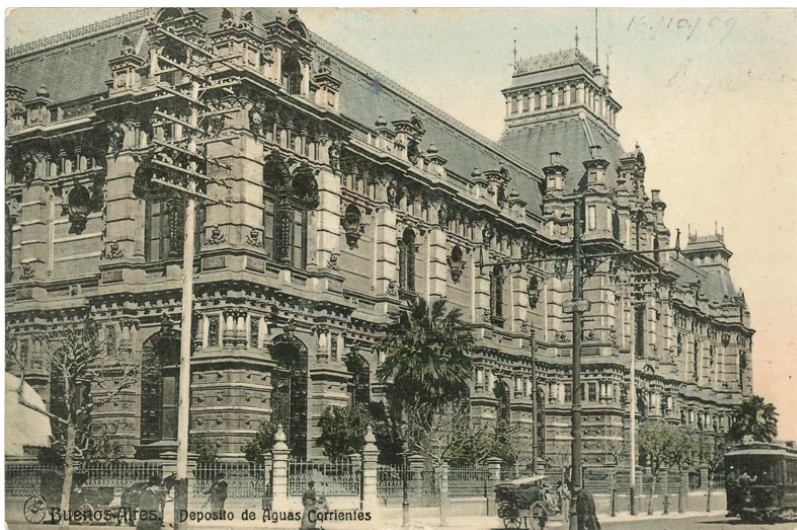
3) Der historisierende Blick

In dieser Perspektive erscheinen die Bilder von Indigenen und Ruinen, aber auch Landschaftsaufnahmen oder *costumbristische* Motive typischer Gruppen wie etwa Gauchos als Geschichte, urbane Motive, Fabriken oder Eisenbahnen bilden dagegen die Gegenwart und die Zukunft Südamerikas ab. Bildpostkarten transportierten all diese Motive. Die Verleger in Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima und anderen urbanen Zentren bildeten als Angehörige der Eliten die „innere Kolonisierung“ z.B. durch die *conquista del desierto*, die Eroberung der Wüste, ab, indem sie eine Dichotomie von Geschichte und Gegenwart, von der modernen, zivilisierten, kultivierten, zukunftsfesten Metropole einerseits und der rückständigen, barbarischen, natürlichen, dem Untergang geweihten Peripherie andererseits produzierten.[50] Anschließend an die Überlegungen von Jens Andermann in seiner Studie „The Optic of the State“ wirkten diese Bilder Identität stiftend im Prozess des *nation-building*. Denn wie konnten Eliten besser am Entstehen der *imagined community* mitwirken, als durch die Produktion von Bildern, *images*?[51] So wurden sie zugleich dem Modernisierungsauftrag, den sich die Eliten selbst gaben, gerecht.



Bildpostkarte „No. 2. A Borracha no Amazonas. Manaus. Seringueiro cortando“, Verlag: Photographia Allemã von Georg Huebner & Amaral, Manaus, vor 1906, aus der Sammlung der SHMH/Altonaer Museum, Hamburg, Inv. Nr. 1985-495-244 © Foto: SHMH/Altonaer Museum, mit freundlicher Genehmigung

Zahlreiche Bildpostkarten zeigen Stätten moderner Staatlichkeit: Regierungspaläste, Parlamente oder Nationalbanken, außerdem Bahnhöfe und Eisenbahnen, das Symbol des Fortschritts, Fabriken als moderne Produktionsstätten oder andere Aspekte der modernen Stadt wie beispielsweise Ansichten Zoologischer und Botanischer Gärten, von Hotels oder des „Deposito de Aguas Corrientes“ (Wasserwerk) in Buenos Aires.[52]

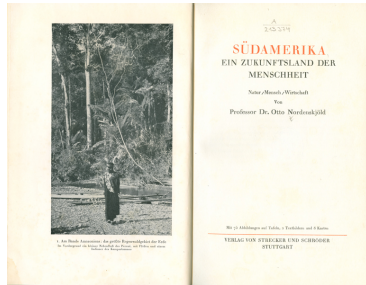


Bildpostkarte „Buenos Aires. Deposito de Aguas Corrientes“, gelaufen 1914. Das 1894 fertig gestellte Wasserwerk steht nicht nur für die moderne Architektur, sondern ebenso für eine moderne Stadtplanung und Hygiene, aus der Sammlung von Hinnerk Onken, mit freundlicher Genehmigung

Eine Bildpostkarte des Verlegers J. Cunill aus Buenos Aires betont die Modernisierung in Form der elektrifizierten Metropole in besonderem Maße. Eine ähnliche Bildpostkarte gibt es in der Sammlung des Altonaer Museums in Hamburg auch von Lima-Callao. Neben den Bildpostkarten findet sich der historisierende Blick besonders in zeitgenössischen Publikationen, die am ehesten vielleicht als Handbücher oder in Anlehnung an Reise- als Länderführer bezeichnet werden können.



Bildpostkarte „Plaza de Congreso – Buenos Aires“, Verlag: J. Cunill, gelaufen 1926, aus der Sammlung der SHMH/Altonaer Museum, Hamburg, Inv. Nr. 1969-454,83 © Foto: SHMH/Altonaer Museum, mit freundlicher Genehmigung



Titel und Frontispiz von Otto Nordenskjöld, Südamerika: Ein Zukunftsland der Menschheit. Natur / Mensch / Wirtschaft, Stuttgart 1927, Foto: George Miller Dyott, als Frontispiz bereits erschienen in George Miller Dyott, Silent Highways of the Jungle: Being the Record of an Adventurous Journey Across Peru to the Amazon, London 1922

Auch die indigene Bevölkerung wurde in den genannten Publikationen wie auf den Bildpostkarten historisierend in den Blick genommen. Anders als in der postkolonialen Herangehensweise an Bilder von Indigenen, die sich auszeichnet durch die Suche nach Würde und *agency*, wurde zeitgenössisch das Bild des Indigenen als rückständig, „verlottert“ und faul, barbarisch und mitunter „gefährlich“ gezeichnet. Letzteres gilt für das Bild eines *tribu en armas*, eines bewaffneten Stammes, aus dem argentinischen Chaco. Eingedenk des Todes von Boggiani wirkten die Waffen vermutlich bedrohlicher, als es uns heute – vor allem wegen der zahlreichen Kinder auf dem Bild – auf den ersten Blick scheinen mag. Die argentinische Historikerin Mariana Giordano bestätigt, dass die Kinder und Jugendlichen auf dem um die Jahrhundertwende von Theo Fumière aufgenommenen Bild dazu gebracht wurden, mit Lanzen, Pfeil und Bogen zu posieren.[53]



„Tribu en Armas. Indios del Chaco Austral, Rep. Argentina“, Verlag: Roberto Rosauer, Buenos Aires, vor 1906, Foto: Theo Fumière, aus der Sammlung des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident. Nr. VIII E N1s 232 © Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Ethnologisches Museum, mit freundlicher Genehmigung

Das Foto zirkulierte schon früh auch als Bildpostkarte und war offenbar recht populär, das heißt, sie verkaufte sich vermutlich ganz gut. Die abgebildete Version wurde vor 1906 von Rosauer herausgegeben, um 1915 erschien eine kolorierte Version im Verlag von Zaverio Fumagalli, ebenfalls in Buenos Aires.

Die Wildheit und Gefährlichkeit von Indigenen vermittelte den Betrachtern auch eine Bildpostkarte aus Peru, die eine Gruppe Amazonas-Indigener, darunter Kinder, eine Familie vielleicht, zeigt. Vor der Kamera scheinen die Personen eher schüchtern zu agieren. Die kolorierte und retuschierte Karte basiert auf einem 1888 aufgenommenen Foto des deutschen Fotografen und Amazonasforschers Charles Kröhle.[54] Die

Indigenen auf dem ursprünglich ethnografisch intendierten Bild werden in der Unterschrift auf der vom deutsch-limeñischen Verleger Eduardo Pollack herausgegebenen Bildpostkarte, wie schon im Zusammenhang mit dem Original-Foto, als *indios antropófagos*, als menschenfressende Indios bezeichnet und bestätigen so ein seit den frühesten Berichten aus der Neuen Welt bestehendes Bild, das unter anderem schon von Amerigo Vespucci und auch in Hans Stadens oben erwähneter „Wahrhaftiger Historia“ und in den Stichen Theodor de Brys verbreitet wurde.[55]



Bildpostkarte „Indios Antropófagos, Rio Pachitea (Perú)“, Verlag: Eduardo Polack, Lima, gelaufen 1900, Foto: Charles Kröhle, 1888, aus der Sammlung der SHMH/Altonaer Museum, Hamburg, Inv. Nr. 1965-702-32 © Foto: SHMH/Altonaer Museum, mit freundlicher Genehmigung

Dem Betrachter der Bildpostkarte ließ die Vorstellung von menschenfressenden Wilden im Urwald, die ja zumindest in dem Land lebten, aus dem der Absender die Karte geschickt hatte, möglicherweise einen angenehmen Schauer über den Rücken laufen, handelte es sich doch um eine wohl dosierte Portion Angst.

Tatsächlich waren die auf dem Foto und der Bildpostkarte abgebildeten Indigenen offenbar Opfer einer Sklavenjagd. Zum einen wurden also hier Opfer (Sklaven) zu mindestens potenziellen Tätern (Kannibalen) gemacht; zum anderen wurde die Versklavung mit der Gefährlichkeit und der Unmenschlichkeit der vermeintlichen Menschenfresser gerechtfertigt, mindestens relativiert. Den historischen Kontext stellt der im späten 19. Jahrhundert einsetzende Kautschukboom dar. Kautschuk wurde in den Urwaldregionen Perus, Brasiliens und anderer südamerikanischer Länder gewonnen. Infolge des Arbeitskräftemangels wurden Indigene für die Arbeit zwangsrekrutiert. Die Arbeits- und Lebensbedingungen für die (zumeist indigenen) Zwangsarbeiter waren miserabel; formell handelte es sich dabei aber nicht um Sklaverei. Das Thema ist in jüngerer Zeit vom peruanischen Literaturnobelpreisträger Mario Vargas Llosa in seinem Roman „Der Traum des Kelten“ aufgegriffen worden.[56]

Besonders deutlich wird der Kontrast von rückständigen und dem Untergang geweihten Indigenen und der modernen Nation in Bildern, auf denen Gegenwart und Vergangenheit kollidieren. Einen solchen „clash der Kulturen“ zeigen z.B. George Miller Dyotts Foto „Wo Urwald und Kultur sich begegnen“. Ein Kampa-Indianer belauscht das Grammophon“ in Otto Nordenskjölds „Südamerika: Ein Zukunftsland der Menschheit“ oder eine Bildpostkarte aus der Sammlung Daniel Cisilinos, die zur Hundertjahrfeier der argentinischen Unabhängigkeit erschien. Sie zeigt im Vordergrund einen nur mit einem Lendenschurz bekleideten und mit einer Lanze bewaffneten Indigenen, im Hintergrund einen herannahenden Zug. Hier wird der Indigene förmlich vom Fortschritt



55. Wo Urwald und Kultur sich begegnen
Ein Kampa-Indianer belauscht das Grammophon

Fotografie „Wo Urwald und Kultur sich begegnen. Ein Kampa-Indianer belauscht das Grammophon“ von George Miller Dyott, in: Otto Nordenskjöld, Südamerika: Ein Zukunftsland der Menschheit.

Zusammenfassung

Das Bild Südamerikas, das Fotografien und Bildpostkarten den Menschen im Deutschen Reich vermittelten, war sehr ambivalent. Das lag nicht nur an den höchst unterschiedlichen Motiven – die hier präsentierte Auswahl lässt diese Fülle erahnen –, sondern ist auch auf die unterschiedlichen Blicke, die unterschiedliche Rezeption der visuellen Medien zurückzuführen. Und auch wenn es keine Quellen gibt, in denen überliefert ist, wie ein bestimmtes Bild von wem, wann und unter welchen Umständen betrachtet wurde und welche Wirkung das auf den Betrachter oder die Betrachterin hatte, lassen sich zeitgenössische Blicke und Betrachtungswesen durch die Diskurse zeigen, in die diese Bilder eingebettet waren und die so für lange Zeit die imaginierten Vorstellungen von Südamerika prägen sollten.



Bildpostkarte „Centenario de la República Argentina. Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres. Buenos Aires Mayo à Noviembre 1910“, ca. 1910, aus der Sammlung von Daniel M. Cisilino, Dublin/Buenos Aires, (30.9.2015), © Foto mit freundlicher Genehmigung

[1] Am bekanntesten sind vermutlich die Stiche Theodor (auch Dieterich) de Brys, die Hans Stadens 1557 zuerst erschienene Reisebeschreibung „Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landschafft der Wilden Nacketen Grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen“ illustrierten. Vgl. Hans Staden, Brasilia. Americae, Bd. 3, Francofurti ad Moenum 1593, [Digitalisierung der Universitätsbibliothek Heidelberg](#) (29.10.2015)

[2] Eine Kurzvorstellung des Projekts findet sich bereits auf den Seiten von [Visual History](#) (30.9.2015) sowie ausführlicher im Rundbrief Fotografie 21 (2014), H. 1/2, S. 8-16. Vgl. außerdem Hinnerk Onken, Frühe Bildpostkarten aus Südamerika im Deutschen Reich, in: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hrsg.), Gedruckte Fotografie, Münster 2015, S. 194-215.

[3] Vgl. neben den Pionierarbeiten von Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, NJ 1997 und dies., *An Image of „Our“ Indian: Type Photographs and Racial Sentiments in Oaxaca, 1920-1940*, in: *Hispanic American Historical Review* 84 (2004), H. 1, S. 37-82, zum Beispiel auch Kathrin Reinert,

Das Antlitz der Anderen: Fotografie und Wissen von argentinischen indigenas, 1879-1910, in: Rebekka Habermas/Alexandra Przyrembel (Hrsg.), Von Käfern, Märkten und Menschen: Kolonialismus und Wissen in der Moderne, Göttingen 2013, S. 233-246; Barbara Pothast/Kathrin Reinert, Visiones y visualizaciones de América del Sur, in: Gloria Beatriz Chicote/Barbara Göbel (Hrsg.), Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral, Madrid/Frankfurt a.M. 2011, S. 267-280; Marta Noemí Penhos, Frente y perfil: Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX, in: Marina Baron Supervielle (Hrsg.), Arte y antropología en la Argentina, Buenos Aires 2005, S. 15-64; Paul Hempel, Facetten der Fremdheit: Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Bettina Dietz/Frank Heidemann/Paul Hempel (Hrsg.), Bilder des Fremden: Mediale Inszenierungen von Alterität im 19. Jahrhundert, Berlin 2007, S. 177-205; Marisol Palma, Bild, Materialität, Rezeption: Fotografien von Martin Gusinde aus Feuerland (1919-1924), München 2008; Felipe A. Maturana Díaz, Fotografía Antropológica de Charles Wellington Furlong (Archipiélago Fueguino, 1907-1908), in: Revista Chilena de Antropología Visual (2005), H. 6, S. 74-94; Henrick Stahr, Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus: Darstellungen von Schwärzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919-1939, Hamburg 2004; Thomas Theye, Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum: Studien zum biographischen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ethnographischer und anthropologischer Photographien (1839-1884), Frankfurt a.M./New York 2004 sowie Beatrice Kümin, Expedition Brasilien: Von der Forschungszeichnung zur ethnografischen Fotografie, Bern 2007. Zu den Bedingungen der Wissensproduktion vgl. u.a. Michael Kraus, Bildungsbürger im Urwald: Die deutsche ethnologische Amazonienforschung (1884-1929), Marburg 2004; Sandra Carreras, Zwischen zwei Welten. Deutsche Wissenschaftler in Argentinien (1860-1950), in: Peter Birle (Hrsg.), Die Beziehungen zwischen Deutschland und Argentinien, Frankfurt a.M./Madrid 2010, S. 163-182.

[4] Vgl. dazu auch Fernando Coronil, Seeing History, in: Hispanic American Historical Review 84 (2004), H. 1, S. 1-4, hier S. 2, und zur emotionalen Wirkung von Bildern einen ersten Ansatz der Verknüpfung von historischer Bildforschung mit der Kategorie Emotion, die seit einigen Jahren Gegenstand historischer Forschung ist, von Ute Frevert/Anne Schmidt, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder, in: Geschichte und Gesellschaft 37 (2011), H. 1, S. 5-25 und Cornelia Brink, Bildeffekte: Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen, in: Geschichte und Gesellschaft 37 (2011), H. 1, S. 104-129 sowie Małgorzata Baranowska, The Mass-Produced Postcard and the Photography of Emotions, in: Visual Anthropology 7 (1995), H. 3, S. 171-189. Zur Emotionsgeschichte vgl. einführend z.B. Nina Verheyen, [Geschichte der Gefühle](#), Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 18.6.2010 (30.9.2015). Der US-amerikanische Spielfilm „Wag the Dog“ (1997) greift die kalkulierbare emotionale Wirkung von Bildern überzeugend auf: Von einer Sexaffäre des Präsidenten lenken Medienprofis ab, indem sie einen Krieg inszenieren. Dabei erzeugen sie mit bestimmten Bildern, wie zum Beispiel dem eines Mädchens mit einem Kätzchen auf dem Arm, bestimmte Emotionen – hier: Mitgefühl – beim Publikum.

[5] Gustav Fritsch, Sonst und Jetzt der menschlichen Rassenkunde vom morphologischen Standpunkt, in: Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 13 (1881), S. 210-217, hier S. 213. Vgl. dazu auch Hempel, Facetten der Fremdheit, S. 185.

[6] Vgl. für diese Überlegung auch Jens Jäger, [Globalisierte Bilder – Postkarten und Fotografie: Überlegungen zur medialen Verklammerung von „Ost“ und „West“](#), in: zeitenblicke 10 (2011), Nr. 2. In seltenen Fällen konnte die „Wahrheit“ der Ansicht durch den Absender auch in einem kritischen Kommentar relativiert werden.

[7] Vgl. Roland Barthes, Rhetorik des Bildes [1964], in: ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Kritische Essays, Bd. 3), Frankfurt a.M. 1990, S. 24-46. Vgl. weiterhin auch Jürgen Raab, Die ‚Objektivität‘ des Sehens als wissenssoziologisches Problem, in: sozialer sinn 8 (2007), S. 287-332.

[8] Tatsächlich schreiben sich die Nachnamen der beiden Cousins unterschiedlich.

[9] Die Bezeichnung Bildpostkarte für illustrierte Postkarten ist umstritten, denn es gibt auch eine um 1890 in Brasilien erfundene und in den 1920er-Jahren im Deutschen Reich eingeführte spezielle Form der Postkarte, die so heißt. Dabei handelt es sich um eine Ganzsache, d.h. das Postwertzeichen ist bereits aufgedruckt. Im Folgenden wird die Bezeichnung Bildpostkarte weitestgehend synonym mit der ebenfalls gebräuchlichen Bezeichnung Ansichtskarte verwendet. Sie schließt aber auch Ganzsachen ein. Zum Konzept der Populärkultur vgl. Kaspar Maase, Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügen: Überlegungen zur Systematik eines Forschungsfeldes, in: Christoph Bareither/Kaspar Maase/Mirjam Nast (Hrsg.), Unterhaltung und Vergnügen: Beiträge der

Europäischen Ethnologie zur Populärkulturfor schung, Würzburg 2013, S. 24-36, sowie Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hrsg.), Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900, Köln/Weimar/Wien 2001.

[10] Vgl. z.B. Anett Holzheid, Das Medium Postkarte: Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie, Berlin 2011; Timm Starl/Eva Tropper (Hrsg.), Zeigen, Grüßen, Senden: Aspekte der fotografisch illustrierten Postkarte: Fotogeschichte 30 (2010), H. 118; David Prochaska/Jordana Mendelson (Hrsg.), Postcards: Ephemeral Histories of Modernity (Refiguring Modernism) University Park, PA 2010; Christraud M. Geary/Virginia-Lee Webb (Hrsg.), Delivering View s: Distant Cultures in Early Postcards, Washington D.C./London 1998; Karin Walter, Die Ansichtskarte als visuelles Massenmedium, in: Maase/Kaschuba (Hrsg.), Schund und Schönheit, S. 46-61 sowie dies., Postkarte und Fotografie: Studien zur Massenbild-Produktion, Würzburg 1995.

[11] Vgl. für den Forschungsstand zu südamerikanischen Bildpostkarten die Arbeiten von Hinnerk Onken, Picture Postcards of South America, in: William Beezley (Hrsg.), Oxford Research Encyclopedia of Latin American History; ders., Frühe Bildpostkarten aus Südamerika; ders., Postcards from Latin America, in: Manuela Fischer/Michael Kraus (Hrsg.), Exploring the Archive: Historical Photography from Latin America. The Collection of the Ethnologisches Museum Berlin, Köln 2015, S. 151-173; ders., Visiones y visualizaciones: La nación en tarjetas postales sudamericanas a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, in: Iberoamericana 14 (2014), Nr. 56, S. 47-69.

[12] Vgl. z.B. zuletzt Felix Axster, Koloniales Spektakel in 9x14: Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich, Bielefeld 2014.

[13] Nicht nur in dieser Hinsicht ist in dem Projekt und durch das Projekt die oft zu beobachtende Trennung, das unverbundene Nebeneinander von Bild- und Textquellen zu überwinden. Vgl. dazu William J.T. Mitchell, Iconology: Image, Text, Ideology, Chicago, IL 1986.

[14] Im Anschluss an die französischen Philosophen Gaston Bachelard, Georges Canguilhem und Michel Foucault und ihre *épistémologie historique* zeigte Hans-Jörg Rheinberger, der langjährige Direktor des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte, auf den der Begriff des epistemischen Systems zurückzuführen ist, die diskursiven Bedingungen von wissenschaftlicher Erkenntnis und auch die Grenzen der Generierung von Wissen auf. Vgl. dazu grundlegend Hans-Jörg Rheinberger, Historische Epistemologie zur Einführung, Hamburg 2007 sowie Jens Jäger, Fotografiegeschichte(n): Stand und Tendenzen der historischen Forschung, in: Archiv für Sozialgeschichte 48 (2008), S. 511-537, hier S. 521.

[15] Vgl. z.B. Theodor Mollison, Die Verwendung der Photographie für die Messung der Körperproportionen des Menschen, in: Archiv für Anthropologie 37 (1910), H. 9, S. 305-321; Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Rathschläge für anthropologische Untersuchungen auf Expeditionen der Marine, Berlin 1872 sowie Gustav Fritsch, Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: Das Mikroskop und der photographische Apparat, in: Paul Friedrich August Ascherson/Georg Balthasar von Neumayer (Hrsg.), Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen in Einzelabhandlungen (Bd. 2), Hannover 1891, S. 512-612. Fritsch war vermutlich auch der Verfasser der Rathschläge, vgl. Hempel, Facetten der Fremdheit, S. 188, FN 29. Weitere Hinweise gab die Frau des Begründers der modernen Mexikanistik, Eduard Seler, Caecilie Seler-Sachs, Die Photographie auf Forschungsreisen, in: Deutscher Camera Almanach 2 (1906), S. 103-111. Vgl. außerdem Richard Neuhaus, Die Photographie auf Forschungsreisen und die Wolkenphotographie (Enzyklopädie der Photographie, Bd. 5), Halle a.d.S. 1894. Zum gut untersuchten epistemischen System der deutschen Anthropologie und Ethnologie vgl. z.B. knapp H. Glenn Penny, Traditions in the German Language, in: Henrika Kuklick (Hrsg.), A New History of Anthropology, Malden, MA 2008, S. 79-95; Andrew Zimmerman, Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany, Chicago, IL/London 2001; Christine Hanke, Zwischen Auflösung und Fixierung: Zur Konstitution von „Rasse“ und „Geschlecht“ in der physischen Anthropologie um 1900, Bielefeld 2007; Anja Laukötter, Von der „Kultur“ zur „Rasse“ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2007.

[16] Vgl. z.B. Stuart Hall, Ethnicity: Identity and Difference [1989], in: Geoff Eley/Ronald Grigor Suny (Hrsg.), Becoming National: A Reader, New York/Oxford 1996, S. 339-349; ders., Das Spektakel des „Anderen“, in: ders., Ideologie, Identität, Repräsentation (Ausgewählte Schriften, Bd. 4), Hamburg 2008, S. 108-166; Homi K. Bhabha, The Other Question: Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism [1983], in: Jessica Evans/Stuart Hall (Hrsg.), Visual Culture: The Reader, London 1999, S. 370-378 sowie den Klassiker von Edward W. Said, Orientalism, London/Henley 1978. Für die mediale Konstruktion des Anderen vgl. z.B. Hans-Peter Bayerdörfer/Bettina Dietz/Frank Heidemann/Paul Hempel (Hrsg.), Bilder des Fremden: Mediale Inszenierungen von Alterität

[17] Vgl. Robert Lehmann-Nitsche (Hrsg.), Die Sammlung Boggiani von Indianertypen aus dem centralen Südamerika / La Colección Boggiani de tipos indígenas de Suedamerica central [nebst Supplement], Buenos Aires 1904; Kathrin Reinert, *Bilder aus der Ferne: Robert Lehmann-Nitsche und das Medium Bildpostkarte*, in: Gregor Wolff (Hrsg.), *Forscher und Unternehmer mit Kamera: Geschichten von Bildern und Fotografen aus der Fotothek des Ibero-Amerikanischen Instituts*, Berlin 2014, S. 116-125; Thomas Bremer, *Stichwort argentinische Popularkultur: Zur Bedeutung und Erschließung des Nachlasses von Robert Lehmann-Nitsche*, Halle a.d.S. 2008; José Torre Revello, *Contribución a la biobibliografía de Roberto Lehmann-Nitsche*, in: *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* 101-104 (1994), S. 724-805; Gloria Beatriz Chicote, *Robert Lehmann-Nitsche: Las facetas de la cultura popular*, in: dies./Barbara Göbel (Hrsg.), *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid/Frankfurt a.M. 2011, S. 321-337; Katrin Hoffmann/Gregor Wolff, *Ethnologie Argentinien und internationale Wissenszirkulation: Nachlass von Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938)*, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 44 (2007), S. 311-322.

[18] Vgl. z.B. Javier Rodríguez Mir, *El Chaco argentino como región fronteriza: Límites territoriales, guerras y resistencia indígena (1865-1935)*, in: *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* (2007), Nr. 7; die bildhistorischen und wissenschaftsgeschichtlichen Arbeiten von Mariana Giordano, *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*, La Plata 2004 sowie dies., *Fotografía y Ciencia Antropológica en el Gran Chaco*, in: *Cadernos de Antropología e Imagem* (2014), H. 14, S. 55-76. Für die lange Geschichte dieses Bildes vgl. Carolina Odone C., *Sobre la visualidad del Chaco: La reproducción y la sensibilidad estética de la cacería en los andes (siglo XVIII)*, in: *Revista Chilena de Antropología Visual* (2008), H. 11, S. 20-35.

[19] Vgl. z.B. Hans Krieg, *Indianerland: Bilder aus dem Gran Chaco*, Stuttgart 1929 sowie Gastón Gordillo, *Places and Academic Disputes: The Argentine Gran Chaco*, in: Deborah Poole (Hrsg.), *A Companion to Latin American Anthropology*, Malden, MA 2008, S. 447-465.

[20] Unbekannt: Guido Boggiani, in: *American Anthropologist* (1902), H. 4, S. 568; Unbekannt, *La trágica muerte del artista Boggiani*, in: *Caras y Caretas* 5 (1902), H. 217, S. 29-31; Theodor Koch-Grünberg, *Guido Boggiani, ein neues Opfer des Gran Chaco*, in: *Globus* 82 (1902), H. 22, S. 359 und Robert Lehmann-Nitsche, *Nähere Nachrichten über die Ermordung des verdienten italienischen Reisenden Guido Boggiani*, in: *Globus* 83 (1903), H. 5, S. 81-82.

[21] Vgl. Robert Lehmann-Nitsche, *Über die letzten Schicksale des Malers Guido Boggiani*, in: *Globus* 87 (1905), H. 2, S. 35-36 und insgesamt zur Vita Boggianis z.B. Julio Rafael Contreras Roqué, *Guido Boggiani (1861-1901): Entre la memoria y el olvido*, Asunción 2009.

[22] Dessen Enkel, Pavel Frič, gelang es, die Bilder zu entwickeln. Vgl. Pavel Frič/Yvonna Fričová, *Guido Boggiani: Fotograf fotografo / fotógrafo photographer*, Prag 1997.

[23] Die Ausgabe aus dem Nachlass Lehmann-Nitsches im Archiv des Ibero-Amerikanischen Instituts in Berlin, Signatur N-0070 s 42, mit der ich gearbeitet habe, umfasst zwar nur 112 Karten (100 + 12 im Supplement). In einer Ankündigung Lehmann-Nitsches in der „Zeitschrift für Ethnologie“ von 1904 sowie in einer Rezension, die 1905 im „American Anthropologist“ erschien, ist jedoch von 114 Postkarten (100 + 14 im Supplement) die Rede. Auch wenn mir persönlich keine Sammlung bekannt ist, die eine Ausgabe mit 114 Karten besitzt, gibt es solche laut Angaben der bibliografischen Datenbank WorldCat in der Bibliothèque nationale de France und in der Dibam Biblioteca Nacional de Chile.

[24] Robert Lehmann-Nitsche, *Sammlung Boggiani von Indianertypen aus dem zentralen Südamerika*, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 36 (1904), H. 6, S. 882-885, hier S. 883.

[25] Boggiani habe ihm die Bilder gezeigt und von dem Vorhaben berichtet, bevor er wieder in die Wildnis aufgebrochen sei. „Nachdem hinsichtlich Boggianis Tod kein Zweifel mehr bestand, machte ich mich daran, den Verbleib der photographischen Platten zu ermitteln, welche, wie ich wusste, Boggiani in Buenos Aires gelassen hatte, um seinen Wunsch zu erfüllen, sie als anthropologischen Atlas herauszugeben. Da ein genauer Katalog von seiner eigenen Hand ebenfalls existierte, war betreffs der nötigen Angaben kein Zweifel vorhanden.“ Lehmann-Nitsche, *Sammlung Boggiani von Indianertypen*, S. 883.

[26] Alexander Francis Chamberlain, *Review La Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamerica Central*, Publicada por Robert Lehmann-Nitsche, in: *American Anthropologist* (1905), H. 7, S. 325-326, hier S. 326.

[27] Diese Ausgaben sind digitalisiert worden und können online recherchiert bzw.

eingesehen werden auf den Seiten des [Ethnologischen Museums in Berlin](#) und des [Museum Volkenkunde in Leiden](#). Die Digitalisate aus dem Nachlass Cavazzuttis finden sich auf den Seiten der [Società di Ricerca e Studio della Romagna Mineraria](#). Ebenfalls digitalisiert und online verfügbar gemacht wurde die Ausgabe der „Sammlung Boggiani“ (100 Karten ohne Supplement) im Nachlass der Therese von Bayern in der [Bayerischen Staatsbibliothek in München](#).

[28] Vgl. Georg Buschan, *Im Anfang war das Weib: Neue Beiträge zur Menschen- und Völkerkunde* (Bd. 3), Dresden 1927, S. 73, 74, 101, 102, 142, 143 u. 164. Das Chamacoco-Paar *Íoata* und *Nozzáe* von der Bildpostkarte No. 51 gibt Buschan allerdings als „Tschamocco-Indianerinnen (Mutter und Tochter)“ w ieder. Ebd., S. 164.

[29] Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1998 [frz. 1955].

[30] Vgl. z.B. Georges Créqui-Montfort/Paul Rivet, *Linguistique Bolivienne: La langue Lapaču ou Apolista*, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 45 (1913), H. 3, S. 512-531.

[31] Erland Nordenskiöld, *Indianer und Weisse in Nordostbolivien*, Stuttgart 1922, S. 220. Vgl. auch ders., *Forschungen und Abenteuer in Südamerika*, Stuttgart 1924, bes. S. 9.

[32] Vgl. Max Uhle, *Discurso pronunciado en la inauguración del Museo Histórico*, el 29 de julio de 1906, in: *El Indio: Defensor de los intereses sociales de la raza indígena* 3 (1906), H. 6, S. 2-4, und Fritz Regel, *Argentinien (Angewandte Geographie: Hefte zur Verbreitung geographischer Kenntnisse in ihrer Beziehung zum Kultur- und Wirtschaftsleben, 4. Serie, H. 10)*, Frankfurt a.M. 1914, wo es auf S. 39 über die indigene Bevölkerung heißt: „[A]us den besten ihrer Wohn- und Jagdgebiete wurden sie bereits verdrängt und gehen, wenn man ihnen nicht mit mehr Schonung begegnet als bisher, wohl einem völligen Untergang mit raschen Schritten entgegen.“

[33] Erland Nordenskiöld, *Indianerleben: El Gran Chaco (Südamerika)*, Leipzig 1912, S. 1-2. Ähnlich freundschaftliche Bande zwischen sich und den Tehuelche in Patagonien, mit denen er 1869 etwa ein Jahr verbrachte, beschrieb in seinem im englischen Original 1871 zuerst erschienenen Bericht auch der englische Marineoffizier George Chaworth Masters, *Unter den Patagoniern: Wanderungen auf unbetretenem Boden von der Magalhaes-Strasse bis zum Rio Negro*, Jena 1877 [engl. 1871].

[34] Vgl. zu Bingham als „neuem Conquistador“, seiner „Entdeckung“ und seinen Berichten über Machu Picchu in der „National Geographic“ z.B. Leila Gómez, *Iluminados y tránsfugas: Relatos de viajeros y ficciones nacionales en Argentina, Paraguay y Perú*, Madrid/Frankfurt a.M. 2009.

[35] Vgl. Nelson E. Pereyra Chávez, „La fotografía como registro o como discurso“, in: Gisela Elvira Cánepa Koch (Hrsg.), *Imaginación Visual y Cultura en el Perú*, Lima 2011, S. 147-165, hier S. 154-155; James Scorer, *Andean Self-Fashioning: Martín Chambi, Photography and the Ruins at Machu Picchu*, in: *History of Photography* 38 (2014), H. 4, S. 379-397.

[36] Vgl. z.B. Kasimir Edschmid, *Südamerika wird photographiert*, Bielefeld/Leipzig 1932, S. 24-25. Wer der Autor der Fotografie ist, kann ich nicht genau feststellen. Die Fotografien, die in den Werken abgedruckt sind, stammen z.T. von Erna Pinner, z.T. wurden sie von ihr gesammelt, d.h. wohl vor allem von einheimischen Fotografen erworben.

[37] *Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich* (1871), § 1849.

[38] Lehmann-Nitsche, *Sammlung Boggiani von Indianertypen*, S. 884.

[39] Der Pictorialismus oder auch Piktoralismus war eine ästhetische Strömung der Kunstfotografie, deren Blütezeit zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem Ersten Weltkrieg lag. Vgl. knapp Franz-Xaver Schlegel, *Pictorialism*, in: Lynne Warren (Hrsg.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Bd. 3: O-Z, Index, New York 2006, S. 1262-1266. Vgl. für ein weiteres Beispiel wissenschaftlicher Nutzung von pictorialistischen Bildern: Heather Leigh Waldroup, *Ethnographic Pictorialism: Caroline Gurrey's Hawaiian Types at the Alaska-Yukon-Pacific Exposition*, in: *History of Photography* 36 (2012), H. 2, S. 172-183.

[40] Vgl. zur Interdependenz von Sexualität und Rasse z.B. Nancy Leys Stepan, *The Hour of Eugenics: Race, Gender, and Nation in Latin America*, Ithaca, NY/London 1996 oder die Arbeiten von Ann Laura Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley, CA 2002; dies., *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham, NC/London 1995.

[41] Vgl. z.B. Victor Borde (= Robert Lehmann-Nitsche), *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelsch (Beiw erke zum Studium der Anthropophyteia, Bd. 8)*, Leipzig 1923 oder Hans Heinrich Brüning, *Altindianische Leichenbeigaben*, in:

Anthropophyteia 9 (1912), S. 250-252. Zur Person vgl. Bernd Schmelz, Der Forscher Hans H. Brüning (1848-1928) und sein Nachlass: Grundstein für wissenschaftlichen und kulturellen Austausch zwischen Hamburg und Peru, in: Jörn Arfs/Ulrich Mücke (Hrsg.), Händler, Pioniere, Wissenschaftler. Hamburger in Lateinamerika, Berlin 2010, S. 19-118.

[42] Vgl. z.B. die Werke von Kasimir Edschmid, Franz Donat, Ernst Friedrich Löhndorff und vielen anderen.

[43] Den erotischen Kitzel des Fremden machte sich im Untersuchungszeitraum auch schon – sex sells – die Werbung zunutze. Vgl. Stephanie Wolter, Die Vermarktung des Fremden: Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums, Frankfurt a.M. 2005.

[44] Vgl. die Bildpostkarte aus der Sammlung von Dieter und Susanne Kahl im Internet (30.9.2015).

[45] Vgl. Hinnerk Onken, „Wir sind Deutsche, wir sind Weiße und wir wollen Weiße bleiben!“ Die Debatte um die sogenannten „Rassenmischehen“ in „Deutsch-Südw estafrika“, in: sozial.geschichte.extra, 12.10.2007 sowie Raymond Corbey, *Alterity: The Colonial Nude*, in: Critique of Anthropology 8 (1988), H. 75.

[46] Vgl. zur Kategorie des Hybriden: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994 und Robert J. C. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*, London 1995.

[47] Vgl. Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hrsg.), *The Invention of Tradition (Past and Present Publications)*, Cambridge 1983 und David Brown, *Genuine Fakes*, in: Tom Selwyn (Hrsg.), *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourism*, Chichester/New York 1996, S. 33-47.

[48] Vgl. Susanne Zantop, *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*, Durham, NC 1997 sowie Hinnerk Onken, „Südamerika: Ein Zukunftsland der Menschheit“ – Colonial Imagination and Photographs from South America in Weimar Germany, in: Florian Krobb/Elaine Martin (Hrsg.), *Weimar Colonialism: Discourses and Legacies of Post-Imperialism in Germany after 1918*, Bielefeld 2014, S. 145-166.

[49] Vgl. z.B. Otto Preusse-Sperber, *Perú: Eine Skizze seines wirtschaftlichen und staatlichen Lebens (Angewandte Geographie. Hefte zur Verbreitung geographischer Kenntnisse in ihrer Beziehung zum Kultur- und Wirtschaftsleben, 4. Serie, Heft 7)*, Frankfurt a.M. 1913.

[50] Der Identität stiftende Gegensatz von Barbarei und Zivilisation wirkte in Südamerika schon seit Jahrzehnten. Vgl. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo: Civilización y barbarie*, Madrid 1990 [1845]. Die sogenannte *conquista del desierto* (1878-1885) bezeichnet einen Feldzug der argentinischen Armee gegen indigene Gruppen wie vor allem die Tehuelche und Mapuche, der das von der Regierung beanspruchte Territorium in der Pampa und in Patagonien unter ihre militärische, wirtschaftliche und administrative Kontrolle brachte. Bis in die zweite Dekade des 20. Jahrhunderts führte die Armee ähnliche Eroberungsfeldzüge im Norden (Chaco) durch. Ziel war auch hier, das beanspruchte Territorium, um das es noch sehr viel später Auseinandersetzungen mit Paraguay gab, zu kontrollieren. Die Besiedelung des Chaco durch Weiße und Mestizen erfolgte aber nur in sehr geringem Ausmaß. Zur *conquista del desierto* vgl. knapp Sandra Carreras/Barbara Potthast, *Eine kleine Geschichte Argentiniens*, Frankfurt a.M. 2010, S. 95-102.

[51] Vgl. Jens Andermann, *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*, Pittsburgh, PA 2007 und Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

[52] Ein seltenes Dokument ist eine Bildpostkarte des bonarensischen Verlegers Peuser. Sie zeigt mit einem *conventillo* (Mietskaserne) die Schattenseiten der Moderne in der Metropole: die soziale Frage, beengte Lebensverhältnisse und Armut. Vgl. die Bildpostkarte „Un conventillo“, Nr. 244, Ed. Jacobo Peuser, Buenos Aires, aus der Sammlung von Daniel M. Cisilino (30.9.2015).

[53] Vgl. Mariana Giordano, *Memoria de una alteridad periférica: Imaginario del indígena chaqueño en la fotografía contemporánea*, in: Rodrigo Gutiérrez Vifiales (Hrsg.), *Arte Latinoamericano del siglo XX: Expresiones de la otra historia*, Zaragoza 2005, S. 285-311, hier S. 300-301.

[54] Vgl. Frank Stephan Kohl, *Land und Leute in Ost-Peru 1888-1891, dokumentiert von Kroehle & Hübner*, in: Gregor Wolff (Hrsg.), *Forscher und Unternehmer mit Kamera: Geschichten von Bildern und Fotografen aus der Fotothek des Ibero-Amerikanischen Instituts*, Berlin 2014, S. 76-85, hier S. 85.

[55] Vgl. z.B. Carlos A. Jáuregui, *Canibalía: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid/Frankfurt a.M. 2008 sowie Franz

Obermeier, Bilder von Kannibalen, Kannibalismus im Bild: Brasilianische Indios in Bildern und Texten des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas 38 (2001), S. 49-72.

[56] Vgl. Mario Vargas Llosa, Der Traum des Kelten, Berlin 2011 [span. Originalausgabe 2010].