



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Erotische Fotografien aus der Kolonie
Deutsch-Samoa (1876-1911)“

verfasst von / submitted by

Theresia Winsauer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 477 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium
UF Haushaltsökonomie und Ernährung
UF Geschichte, Sozialkunde,
Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Franz X. Eder

„Wer je ihren ewigen goldenen Sommer gesehen, wer je das melodische Rauschen ihrer Palmen gehört, wer je ihre ätherische, lebenstärkende Luft geatmet, wer je die duftenden Wohlgerüche ihrer farbenreichen Märchenblumen aufgesogen, wer je den Pulsschlag ihres sanften, sorgenfreien Herzens gefühlt, der ist ihr unwiderruflich verfallen. Mechanisch wird er seine Schritte rückwärts lenken zu dem Paradiese, wo man erntet, ohne zu säen, und in welches ein gutes Geschick ihm einmal einen Einblick vergönnte. Und kehrt er wirklich mit seinem Leibe in eine rauhe, nordische Heimat zurück, sein Herz und seine Gedanken bleiben auf den goldenen, wogenumbrandeten Inseln, und die Zauberin ‚Südsee‘ wird bis an seines Lebens Ende der Gegenstand seiner innigsten Sehnsucht sein.“

(Richard Deeken, 1901)

Danksagung

Ich möchte all jenen Personen, welche das Zustandekommen dieser Arbeit ermöglicht und mich motiviert und unterstützt haben, danken:

Herrn Univ. Prof. Dr. Franz X. Eder für seine geduldige und freundliche wissenschaftliche Begleitung,

meinen Eltern, für ihre Unterstützung während des gesamten Studiums,

allen Freundinnen und Freunden für ihren starken emotionalen Rückhalt,

meiner Mutter Gertraud und Marc für das aufwändige Korrekturlesen,

den Leiterinnen und Leitern der fotografischen Archive des Museums für Völkerkunde in Hamburg und der Albertina in Wien.

Inhalt

1 Einleitung	1
1.1 Forschungsstand und Forschungsinteresse	2
1.2 Forschungsfragen und Hypothesen.....	3
2 Die Geschichte der Kolonie Deutsch-Samoa.....	4
3 Die Wahrnehmung des Fremden	7
3.1 Ozeanismus-Diskurs und ‚Othering‘	8
3.2 Der ‚Edle Wilde‘ und der ‚Unedle Wilde‘	10
3.3 Der Paradies-Topos.....	12
4 Der Umgang mit Nacktheit	14
4.1 Nacktheit und Prüderie in der europäischen Belle Époque.....	15
4.2 Nacktheit auf Samoa	18
4.3 Aufeinandertreffen von Prüderie und Freizügigkeit.....	21
5 Fotografie.....	23
5.1 Aktfotografie	24
5.1.1 Anthropologische Fotografie	24
5.1.2 Ethnographische Fotografie.....	26
5.1.3 Erotische Fotografien.....	26
5.2 Erotische Aktfotografie zur Jahrhundertwende in Österreich.....	27
5.2.1 Otto Schmidt (*1849)	29
5.3 Aktfotografien aus Samoa	30
5.3.1 Entstehungskontext der samoanischen Fotografien	31
5.3.1.1 John Davis (1831-1903).....	34
5.3.1.2 Alfred John Tattersall (1861-1951).....	34
5.3.1.3 Thomas Andrew (1855-1939).....	35
5.3.1.4 Otto Finsch (1839-1917)	36

5.3.1.5	Museum Godeffroy.....	37
5.3.1.6	Johann Stanislaus Kubary (1846-1896).....	38
5.3.1.7	Georg Christian Thilenius (1868-1937)	39
5.3.2	Verwendungskontext	39
5.3.3	Rezeption	41
6	Methodischer Zugang und Forschungsfragen	45
6.1	Fragestellung	45
6.2	Fotografien als historische Quellen.....	46
6.3	Die seriell-ikonografische Fotoanalyse	47
6.3.1	Die ikonografisch-ikonologische Bildinterpretation.....	48
6.3.2	Die serielle Fotoanalyse	49
6.3.3	Methodisches Verfahren	49
6.4	Quellen	51
6.4.1	Gruppenbildung der Quellen.....	51
7	Analyse	53
7.1	Halbakt (stehend, frontal)	53
7.2	Vollakt (stehend, frontal).....	57
7.3	Vollakt (stehend, Rückenansicht)	62
7.4	Kniende Pose	66
7.5	Liegende Pose.....	70
7.6	Halbaufgerichtete Pose	74
7.7	Gruppenfotografie.....	78
7.8	Sitzende Pose (auf Erhöhung).....	83
7.9	Sitzende Pose (Schneidersitz).....	87
7.10	Sitzende Pose (Stuhl).....	91
7.11	Brustbild.....	95
7.12	Vorgebeugte Pose	98

8	Zusammenfassung der Ergebnisse.....	101
9	Schlussbetrachtungen.....	103
10	Abbildungsverzeichnis	105
11	Tabellenverzeichnis	106
12	Literaturverzeichnis	107
13	Online-Verzeichnis	110
14	Abstract.....	111
15	Curriculum Vitae	Fehler! Textmarke nicht definiert.

1 Einleitung

Im westlichen Teil der Südseeinsel Samoa wurde im Jahr 1900 die Deutsche Reichsflagge gehisst und Samoa somit zur letzten Kolonie, welche Deutschland erwarb. Doch schon vor der Kolonialisierung Samoas durch die Deutschen war eine recht hohe Präsenz von Europäern auf der Insel bemerkbar. Dabei handelte es sich vor allem um britische Missionare und Angestellte des Hamburger Großhändlers Johan Cesar Godeffroy. Obwohl der westliche Teil nur 14 Jahre lang eine deutsche Kolonie blieb, sind bei den Kolonisten viele Erinnerungen hängengeblieben. Diese bestanden vorwiegend aus Stereotypen, die teilweise schon im Vorfeld der deutschen Kolonialherrschaft entstanden. Die eurozentrischen Zuschreibungen hielten sich über Jahrzehnte und sind teilweise noch heute verankert. Verfilmungen, Romane, Reiseberichte und nicht zuletzt Fotografien trugen dazu bei, dass sich die Stereotype, die man der indigenen Bevölkerung der Südseeinsel zuschrieb, so lange überdauern konnten. Insbesondere ethnographische Werke und Reiseromane transportierten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erotische, sexuelle und primitive Klischees und berichteten von Gastprostitution und sexueller Freizügigkeit der Südseefrauen. Um dieses Bild zu untermauern, wurden die Publikationen mit Fotografien, vor allem von Südseeinsulanerinnen mit entblößtem Oberkörper, illustriert.

Auf Samoa entstanden schon wenige Jahre nach der Erfindung der Fotografie etliche Aufnahmen. Eine Untersuchung der Bestände von etwa fünfzig Bibliotheken und Museen der Vereinigten Staaten ergab aus den Jahren 1875 - 1925 über 15.000 Aufnahmen, die auf der Insel entstanden.¹ Zu den beliebtesten Motiven der auf Samoa angesiedelten Fotografen zählte die indigene Frau. In erster Linie wurden junge Frauen mit entblößtem Oberkörper abgebildet. Da die Fotografien fast ausschließlich von westlichen Fotografen stammen, spiegeln sie vor allem eine eurozentrische Sicht auf die Lebensweise und Kultur der indigenen Bevölkerung wider und liefern wichtige Hinweise darauf, wie Fremdheit konstruiert wurde, um sich selbst als das überlegene ‚Andere‘ darzustellen.

¹ Vgl. Alison Devine *Nordström*, Populäre Fotografie aus Samoa in der westlichen Welt – Herstellung, Verbreitung und Gebrauch. In: Jutta Beate Engelhard, Peter Mesenhöller (Hg.), *Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa. 1875-1925* (Köln 1995) 13.

1.1 Forschungsstand und Forschungsinteresse

In den letzten Jahrzehnten beschäftigten sich etliche Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen mit der Darstellung von Erotik, Exotik und Sexualität der Südseeinseln in schriftlichen Quellen. Die Auseinandersetzung mit dem Bildbestand ist hingegen noch sehr lückenhaft. Dies ist darauf zurückzuführen, dass fotografische Quellen, aufgrund der Debatten über die fehlende Wirklichkeit auf Fotografien, lange Zeit vernachlässigt wurden. Ein Lichtbild kann natürlich nur einen Ausschnitt der historischen Wirklichkeit darstellen und unterliegt dem Einfluss des Fotografen und den technischen Möglichkeiten. Trotzdem sind Fotografien bedeutende historische Quellen, da sie zeigen, wie man gewisse Ereignisse, Orte oder Bevölkerungsgruppen zu einem bestimmten Zeitpunkt darstellte. Analysiert man beispielsweise Lichtbilder, die aus kommerziellen Gründen angefertigt wurden, so zeigt sich, welche Motive in einer bestimmten Zeit den Kundenwünschen entsprachen. Inzwischen tendieren immer mehr Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen dazu, die Analyse von Fotografien miteinfließen zu lassen oder sich ausschließlich mit fotografischen Motiven zu beschäftigen. Gabriele Dürbeck regte in ihrem Buch *Stereotype Paradiese* an, auch diese Bereiche, nicht nur ausschließlich die Südseeliteratur zu untersuchen:

„Viertens wäre schließlich die Erforschung anderer Medien in die Untersuchung der populären Imagination der Südsee einzubeziehen – von bildender Kunst und Kunstgewerbe über das Völkerkundemuseum bis hin zu Theater, Völkerschau und Film. Nahezu die gesamte Südseeliteratur ist mit reichem Bildmaterial illustriert, das nicht nur eine erläuternde und beglaubigende Funktion erfüllt, sondern auch unter kunst- und mediengeschichtlicher Perspektive fruchtbar erscheint.“²

Thomas Schwarz³ erwähnte in seinem Buch *Ozeanische Affekte*, dass man den erotischen Südseefotografien einen softpornographischen Charakter zuschreiben kann. Er nahm an, dass die Fotografien, getarnt als anthropologische Aufnahmen, der Absatzsteigerung der anthropologischen Werke dienten.

² Gabriele Dürbeck, *Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur. 1815-1914* (Tübingen 2007) 350.

³ Vgl. Thomas Schwarz, *Ozeanische Affekte. Die literarische Modellierung Samoas im kolonialen Diskurs* (Berlin 2013) 110.

Reinhard Pohanka⁴ ging ebenfalls davon aus, dass Aktfotografien so häufig in wissenschaftlichen Werken zu finden waren, damit diese gewinnbringend vermarktet werden konnten.

Tatsächlich erreichten viele erotisch anmutende Aktfotografien aus der Südsee in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den europäischen Privatmarkt. Sie fanden Einzug in Archive und Museen und illustrierten Reiseberichte sowie ethnographische und anthropologische Werke, welche für deren Genres recht hohe Auflagezahlen aufwiesen. Wie Alison Devine Nordström treffend beschrieb, spiegeln die Posen, welche auf erotischen Fotografien aus Samoa zu finden sind, „meist europäische Studiokonventionen wider“.⁵ Das Hauptforschungsinteresse dieser Arbeit liegt, angelehnt an Nordströms Aussage, in der Entschlüsselung der Aufnahmeintention von Aktfotografien und der Frage, ob schon bei der Herstellung der Verkauf auf dem europäischen Markt angestrebt wurde.

1.2 Forschungsfragen und Hypothesen

Mittels der seriell-ikonografischen Fotoanalyse nach Ulrike Pilarczyk und Ulrike Mietzner⁶ werden im analytischen Teil dieser Diplomarbeit Aktfotografien, die in der präkolonialen und kolonialen Phase Deutsch-Samoas abgelichtet wurden und Fotografien, die etwa zur selben Zeit in Wien entstanden, miteinander verglichen. Dabei wird folgender Hauptforschungsfrage nachgegangen:

Bestehen Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen bezüglich der Inszenierung und der Posen der abgelichteten Modelle auf den samoanischen und den Wiener Aktfotografien, und kann man anhand der eventuell identifizierten Übereinstimmungen darauf schließen, dass diese für den fotografischen Erotikmarkt entstanden?

⁴ Vgl. Reinhard Pohanka, *Pikant und Galant. Erotische Photographie 1850-1950* aus der Sammlung Viktor Kabelka (Wien 1990) 19.

⁵ Nordström, *Populäre Fotografie aus Samoa*. 22.

⁶ Vgl. Ulrike Pilarczyk, Ulrike Mietzner, *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften* (Bad Heilbrunn 2005)

Es wird von der Hypothese ausgegangen, dass vor allem jene samoanischen Fotografien, welche kommerzielle Fotografen aufnahmen, Ähnlichkeiten mit den Wiener Fotografien aufweisen und für den internationalen Markt der Erotikfotografie hergestellt wurden. Um die Hauptforschungsfrage zu beantworten, werden die Inszenierung und Posen auf den Fotografien analysiert und das Bildthema unter Einbezug der kulturellen und historischen Begebenheiten entschlüsselt. In einem weiteren Analyseschritt werden die samoanischen Aufnahmen mit erotischen Aktfotografien aus Wien verglichen.

Da auf den Südseeinseln entstandene erotische Fotografien sowohl in wissenschaftlichen Werken sowie in Reiseberichten und als Postkartenmotive auftauchen, ergibt sich aus der Leitfrage folgende Unterfrage:

Kann bei den vorliegenden samoanischen Fotografien klar zwischen erotischen, anthropologischen und ethnographischen Aufnahmen unterschieden werden oder existieren Überschneidungen?

Die Hypothese lautet: Eine klare Abgrenzung zwischen anthropologischer, ethnographischer und erotischer Fotografie besteht nicht. Die Wahl des Motivs und die Bildinszenierung können zwar auf einen bestimmten Absatzmarkt schließen lassen, dieser entspricht allerdings nicht immer dem tatsächlichen Verwendungs-kontext. Zur Beantwortung oben genannter Frage werden gängige anthropologische und ethnographische Werke der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herangezogen, in welchen samoanische Aktfotografien zu finden sind. Die ent-schlüsselte Aufnahmeintention wird somit dem tatsächlichen Verwendungs-kontext gegenübergestellt.

2 Die Geschichte der Kolonie Deutsch-Samoa

Bevor der westliche Teil der Insel Samoa im Jahr 1900 zu deutschem Territorium wurde, war die Insel lange Zeit eine tonganische Kolonie. Ab dem Jahr 1835 kamen die ersten britischen Missionare auf der Südseeinsel an. Die wirtschaftliche Grundlage für den späteren Erwerb der Kolonie durch Deutschland legte jedoch der Hamburger Großhändler Godeffroy ab den 1850er Jahren. Dieser ließ ab dem Jahr 1865 zahlreiche Kokosnussplantagen errichten. Da das Geschäft

für das Handelshaus Godeffroy & Sohn gut lief, überlegten weitere Hamburger Handelsfirmen den Schritt in die Südsee zu wagen. Im Jahr 1879 schlossen Deutschland, Großbritannien und die USA mit Samoa einen Handelsvertrag ab. Die Stadt Apia galt als neutrales Territorium und wurde von den drei Kolonialmächten gemeinsam verwaltet. Die Situation zwischen den untereinander konkurrierenden Kolonialmächten verschärfte sich jedoch zunehmend. Außerdem spitzte sich die innenpolitische Lage auf Samoa im Jahr 1888 zu. Bei der Wahl des *Tupu* (samoanisch für Oberhäuptling) unterstützten die USA und Großbritannien den Kandidaten Malietoa, die Deutschen setzten sich für Tamasese ein. Beide Seiten ließen ihre Kriegsschiffe auffahren, welche jedoch am 16. März 1889 ein Zyklon zerstörte. Am 14. April kam es zur Berliner Samoa-Konferenz, bei der die drei konkurrierenden Staaten ihren Machtkampf beilegten und das Samoa-Abkommen unterschrieben. Dieses besiegelte das Protektorat der drei Mächte über das unabhängige Königreich Samoa. Im Jahr 1898 verstarb der samoanische Oberhäuptling Malietoa Laupepa. Dies führte dazu, dass es erneut zu Kämpfen und Unstimmigkeiten unter den Vertretern der drei Protektionsländer kam. Die Einigung gelang am 14. November 1899 mit dem Samoa-Vertrag. Dieser teilte die Inselgruppe in zwei Teile. Der westliche Teil, die Inseln Upolu und Savai'i, kam Deutschland zugute, der östliche Teil wurde zu amerikanischem Besitz und ist es bis heute geblieben. Die Briten erhielten andere Pazifikinseln. Die Deutschen hissten ihre Reichsflagge am 1. März 1900 in der Hafenstadt Apia und erwarben mit Samoa ihre letzte Kolonie. Aus rein ökonomischer Sicht machte dies keinen Sinn, denn die Schiffsverbindungen zum europäischen Kontinent waren schlecht und die geografische Lage nicht vorteilhaft. Zudem kostete das auf Samoa aus Kokosnüssen produzierte Hauptprodukt Kopra bei den Konkurrenten weniger und man konnte es in größeren Mengen erhalten.⁷

Gouverneur Deutsch-Samoas wurde Wilhelm Solf, der eine sehr liberale Kolonialpolitik vertrat und ausübte. Die indigene Bevölkerung war durch den *Alii Sili*

⁷ Vgl. Christian Buhlmann, Antje Märke, Eine deutsche „Musterkolonie“ – Samoa unter dem Kosmopoliten Wilhelm Solf. In: Das Bundesarchiv, 15.06.2013, online unter: https://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/01081/index-0.html.de (17.11.2016)

(samoanisch für höchster Häuptling) und die elf Distrikthäuptlinge in den kolonialen Verwaltungsapparat eingebunden und durfte insbesondere interne Sachverhalte eigenständig regeln. Dennoch tolerierten die Deutschen kein Auftreten gegen die Kolonialpolitik. Hermann Hiery beschrieb die Grundlinien von Solfs Politik mit folgenden Worten:

„Das Schicksal des westlichen Samoas wurde nun ausschließlich von Deutschland bestimmt. Samoanischer Widerstand gegen deutsche Politik wurde ebensowenig toleriert wie Versuche deutscher Siedler und Händler, auf diese Politik stärker Einfluß zu nehmen. Über offiziell sanktionierte Gremien und Institutionen – die Samoaner vertreten durch den obersten Häuptling [...] und die europäischen Siedler durch den Gouvernementsrat – hatten beide Gruppen dennoch die Möglichkeit, den Ablauf und die Entwicklung der deutschen Politik auf Samoa mitzugestalten.“⁸

Der Einfluss der indigenen Bevölkerung in der Hauptstadt Apia war sehr begrenzt. Im Gegensatz dazu verwalteten die Einheimischen die samoanischen Dörfer selbst, denn Solf erkannte, dass der innere Frieden von der einheimischen Bevölkerung abhing. Außerdem stellte er die indigene Bevölkerung über die melanesischen und chinesischen Plantagenarbeiter. Die samoanische Bevölkerung erhielt Privilegien, wie die Befreiung von Hilfs- und Dienstleistungen bei den Kolonialherren, und auch die Anwendung der Prügelstrafe an Samoanern wurde verboten.⁹ Im Jahr 1911 stieg Solf zum Staatssekretär des Reichskolonialamts auf. Als Gouverneur folgte ihm Erich Schultz-Ewerth, der zuvor schon als Bezirksrichter auf Samoa tätig gewesen war. Unter den beiden genannten Gouverneuren wurde Samoa zu einer Vorzeigekolonie, sie konnte ab dem Jahr 1909 finanziell unabhängig agieren und benötigte keine Reichszuschüsse.¹⁰

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wechselte die Kolonialmacht. Am 29. August 1914 okkupierte Neuseeland den westlichen Teil Samoas und die deutschen Siedler mussten die Südseeinsel verlassen. Nur jene Männer, die mit

⁸ Hermann Hiery, Fremdherrschaft auf Samoa – Annäherung an die historische Erfahrung verschiedener Kulturen. In: Jutta Beate Engelhard, Peter Mesenhöller (Hg.), Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa. 1875-1925 (Köln 1995) 104.

⁹ Vgl. Hiery, Fremdherrschaft auf Samoa. 103-106.

¹⁰ Vgl. Schwarz, Ozeanische Affekte. 133.

einer Samoanerin oder einer Halbsamoanerin eine Ehe führten, durften verweilen¹¹. Obwohl sehr viele Deutsche in Folge der Okkupation das Land verlassen mussten, blieb eine gewisse deutsche Präsenz bestehen. Heute noch gehören samoanische Familien mit deutschen Wurzeln zu den einflussreichsten Bevölkerungsschichten, und die samoanische Bevölkerung ist nicht aus den Erinnerungen der Deutschen verschwunden. Besonders in den 1920er und 1930er Jahren wurden etliche Bücher geschrieben und Filme gedreht, welche in nostalgischer Erinnerung die Kolonialzeit auf Samoa darstellten. Robert Tobin wies darauf hin, dass man dabei folgende Eigenschaften der samoanischen Bevölkerung in den Medien hervorhob:

„Betont werden die Schönheit des Volkes, das besonders gute Verhältnis zwischen Deutschen und Samoanern, ihr ‚Rassenbewußtsein‘ und ihre Blutsverwandtschaft mit den Germanen, nicht zuletzt ihre sexuelle Verfügbarkeit.“¹²

Bis zum 1. Jänner 1962, dem Tag an dem Samoa die Unabhängigkeit erlangte, unterstand der pazifische Inselstaat der neuseeländischen Fremdherrschaft.

3 Die Wahrnehmung des Fremden

Die erste Begegnung zwischen Europäern und der indigenen Bevölkerung Samoas erfolgte schon lange vor der Kolonialisierung durch das Deutsche Reich. Mit dem Eintreffen europäischer Händler und Reisender fand erstmalig ein kultureller Kontakt statt, und seither wurde ausführlich über das Aufeinandertreffen und die Unterschiede der beiden Kulturen berichtet. Dies geschah in Form von Reiseberichten, anthropologischen und ethnographischen Studien, Zeitungsartikeln und Südseeromanen, meist illustriert mit exotischen Fotografien der Südseeinsel und ihrer Bewohner. Dabei stellte man die Südseeinsel fast ausschließlich aus einem eurozentrischen Blickwinkel dar, der kulturelle Kontakt unterlag ungleichen Machtverhältnissen. Das Fremde, das ‚Andere‘ barg auf der einen

¹¹ Vgl. Schwarz, Ozeanische Affekte. 166.

¹² Robert Tobin, Venus von Samoa. Rasse und Sexualität im deutschen Südpazifik. In: Alexander Honold, Oliver Simons: Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden (Tübingen/Basel 2002) 216.

Seite einen ganz speziellen exotischen Reiz in sich, auf der anderen Seite gab es aber seitens der europäischen Reisenden und Siedler ein klares Überlegenheitsgefühl der fremden Kultur gegenüber. Gayatri Spivak definierte hierfür den Begriff des ‚Othering‘, Edward Said konstruierte für den orientalischen Raum den Begriff des ‚Orientalismus‘, in dessen Anlehnung Dürbeck für die Südsee den Terminus ‚Ozeanismus‘ prägte. Im Folgenden wird dargestellt, von welcher Ambivalenz das Bild des Fremden geprägt wurde. Neben positiven und negativen Werturteilen über die indigene Bevölkerung, wie die Bezeichnung als ‚Edlen‘ und ‚Unedlen Wilden‘, traten dabei auch zahlreiche Rassismen auf.

3.1 Ozeanismus-Diskurs und ‚Othering‘

Der von Dürbeck geprägte Begriff ‚Ozeanismus‘ wurde an Saids ‚Orientalismus‘ angelehnt. Said vertrat die Ansicht, dass erst durch das dominante europäische Auftreten im Orient, hauptsächlich durch die Franzosen und Briten, ‚andere‘ Kulturen geschaffen wurden. „Überdies hat der Orient dazu beigetragen, Europa (oder den Westen) als sein Gegenbild, seine Gegenidee, Gegenpersönlichkeit und Gegenerfahrung zu definieren.“¹³ Dieses selbstgeschaffene Gegenbild half, laut Said, der westlichen Kultur sich selbst zu finden und stärkte diese, indem sie sich vom Orient abgrenzte.¹⁴ In Anlehnung an Michel Foucaults These, dass die Aneignung von Wissen auch immer Macht bedeutet, ging Said davon aus, dass sich die Europäer eine intellektuelle Macht angeeignet haben, welche er als ‚Orientalismus‘ definierte.

„Dieser diente in gewissem Sinne als eine Bibliothek oder ein Archiv gemeinsamer [...] Informationen, gestützt auf eine Familie von Ideen und ein einheitliches Gefüge von vielfach bewährten Werten. Diese Ideen erklärten das Verhalten der Orientalen, statteten sie mit einer Mentalität, Abstammung und Wesensart aus und, wichtiger noch, erlaubten es den Europäern, sie als eine Sippschaft mit eigenen Merkmalen anzusehen, ja sogar zu behandeln.“¹⁵

¹³ Edward W. Said, Orientalismus (Frankfurt am Main 2014⁴) 10.

¹⁴ Vgl. Said, Orientalismus. 12.

¹⁵ Said, Orientalismus. 55.

Dabei diente der ‚Orientalismus‘ den Kolonialherren als wesentliches Legitimationsinstrument ihrer Herrschaft. Durch die Zuschreibung negativer Charakteristiken entstanden Stereotype, mit Hilfe derer versucht wurde, das eigene Tun als für den Orient erforderlich und gewinnbringend darzustellen, um somit die eigene Kolonialherrschaft zu rechtfertigen.¹⁶

Dürbeck stimmte in einigen Punkten mit Said überein. Für die Südseeinseln sah sie ebenso Stereotype, die sich im Laufe der Zeit bildeten und noch lange reproduziert wurden. Teilweise passte man zwar die Zuschreibungen über die Jahre an und wandelte sie ab, ohne sie zu korrigieren. Gerade die Vorstellung der sexuellen Verfügbarkeit, Freizügigkeit und Erotik der Südseebewohnerinnen ist bis heute wirkmächtig geblieben. Des Weiteren sah sie, wie Said für den orientalischen Raum, auch für Ozeanien die Konstruktion einer fremden Welt, „die gleichermaßen verführerisch und erschreckend erscheint, und [...] in ihren attraktiven wie ihren perhorreszierenden Zügen ein Kontrastbild, eine negative Projektion Europas ist“.¹⁷ Zudem wies Dürbeck darauf hin, dass man im Ozeanismus-Diskurs stets beachten muss, dass die Texte und Fotografien ausschließlich aus eurozentrischer Perspektive geschrieben und aufgenommen wurden. Somit müssen selbst festgehaltene Gespräche zwischen Indigenen und Europäern immer unter dem Blickwinkel betrachtet werden, dass der Europäer die Gedanken und Gefühle der indigenen Bevölkerung wiedergab.¹⁸ Sowohl ‚Orientalismus‘ als auch ‚Ozeanismus‘ erarbeiteten sich ihre Macht durch das intensive Studieren der indigenen Bevölkerung in Kombination mit demonstrierten Überlegenheit in Form der Kolonialherrschaft und des Protektorates. Dabei entstanden Stereotype. Besonders auffällig ist, dass neben positiven Charakterisierungen negative kulturelle Zuschreibungen zu finden sind. Dies führte dazu, dass die europäische Herrschaft durch negative Attribute, die es aus westlicher Sicht auszumerzen galt, legitimiert wurde und somit die indigene Bevölkerung als dem Europäer unterlegen dargestellt werden konnte.

¹⁶ Vgl. Dina *El-Najjar*, Post-Orientalismus. Eine soziologische Analyse zu den Dekonstruktions- und Rekonstruktionsprozessen des Orientbildes in der zeitgenössischen visuellen Kunst (Wien 2014) 23-25.

¹⁷ Dürbeck, Stereotype Paradiese. 5.

¹⁸ Vgl. Dürbeck, Stereotype Paradiese. 7.

Auf jemanden Fremden zu stoßen und zu bemerken, dass sich der Fremde vom Eigenen unterscheidet, ist ein Ereignis, welches jeder Mensch kennt. So wie das Individuum sich und seine kulturellen Angewohnheiten als selbstkonstruierte Normalität wahrnimmt, kann sich eine Gruppe mittels Zugehörigkeitskriterien, wie der Herkunft, der Hautfarbe oder der Kultur einen gemeinsamen Rahmen konstruieren, innerhalb dessen sie sich bewegt. Für diesen Differenzierungsprozess prägte Gayatri Chakravorty Spivak im postkolonialen Diskurs den Begriff des ‚Othering‘. Beim ‚Othering‘ wird das ‚Normale‘ dem ‚Abnormalen‘ gegenübergestellt, dabei kommt es zu einer Abwertung des ‚Fremden‘, um die eigene Identität in den Mittelpunkt zu rücken.¹⁹

„Aus einer psychologischen Perspektive ist von einer egozentrischen sowie narzisstischen Haltung zu sprechen. Egozentrisch deswegen, weil man sich durch eine übertriebene Selbstbezogenheit im Mittelpunkt des Geschehens sieht und sich selbst an dem minderbewerteten ‚other‘ misst. Narzisstisch deshalb, weil man sich das positivere Selbstbild zuschreibt, indem eine übertriebene Wertschätzung eigener Werte und Normen durch die Abwertung anderer erfolgt.“²⁰

Die Differenzierung vom Fremden geht auch hier mit einer Stereotypisierung des Fremden einher. Mittels negativer Charakterisierungen des ‚Other‘ wird versucht, die eigene Macht hervorzuheben und den Kolonialismus zu legitimieren. Ähnlich wie bei Saids ‚Orientalismus‘ sind beim ‚Othering‘ Macht, Wissen und die Abwertung des Fremden zentrale Kriterien des Differenzierungsprozesses.

3.2 Der ‚Edle Wilde‘ und der ‚Unedle Wilde‘

In der Südseeliteratur ist häufig vom ‚Edlen Wilden‘ zu lesen. Das Stereotyp des ‚Wilden‘ findet man schon seit der Antike in anthropologischen und ethnographischen Beschreibungen für Menschen aus fremden Gebieten.²¹ Während der spanischen Eroberungszeit setzte sich dann der Begriff des ‚Guten Wilden‘, speziell für die Menschen Südamerikas, durch. Dem ‚Guten Wilden‘ stellte man den

¹⁹ Vgl. El-Najjar, Post-Orientalismus. 48.

²⁰ El-Najjar, Post-Orientalismus. 48.

²¹ Vgl. Michael Wiener, Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918 (München 1990) 25.

,Bösen Wilden‘ gegenüber, der meist mit Kannibalismus in Verbindung gebracht wurde.²² Den Terminus ‚Edler Wilder‘ findet man ab Ende des 18. Jahrhunderts häufig in der Südseeliteratur und seit der Erfindung der Fotografie als Bildtitel von Aufnahmen, die dort entstanden. Zur Prägung des ‚Edlen Wilden‘ in der Südsee trugen die Beschreibungen von Louis Antoine de Bougainville und seiner Mitreisenden über Tahiti wesentlich bei. Das Bild der paradiesischen Natur und die an die Antike angelehnte Erscheinungsform der Menschen, sowie deren Sitten, erschienen hier erstmals unter der Bezeichnung des ‚Edlen Wilden‘. Daneben entstand zur selben Zeit das weibliche Pendant zum tahitianischen ‚Edlen Wilden‘ – die *Vahiné* – welche mit ihrer erotischen und exotischen Ausstrahlung die Männer in ihren Bann zog.²³ „Zu diesem Figuralismus gesellt sich in der Südsee der Aspekt der Gastfreundschaft und der sexuellen Freizügigkeit bzw. der Polygamie.“²⁴ Das samoanische Pendant zur tahitianischen *Vahiné* war die *taupou*, welcher man dieselben Merkmale zuschrieb wie der *Vahiné*. Sie fand sich in Romanen und Reiseberichten wieder, und etliche Fotografien trugen den Titel ‚samoanische taupou‘.

Aus europäischer Sicht galten einzig die Polynesier, zu denen die Samoaner gehören, als ‚Edle Wilde‘, denn sie wurden nicht wie die anderen Südseevölker mit dem Kannibalismus in Verbindung gebracht. Das Bild des ‚Edlen Wilden‘ „enthält die Merkmale Glück, Bedürfnislosigkeit, Gastfreundschaft, friedliebendes Gemüt, natürliche Sinnlichkeit, Harmonie von Natur und Mensch und nicht zuletzt sexuelle Freizügigkeit“.²⁵ Die hellere Haut der Polynesier spielte laut Anja Hall eine wesentliche Rolle dabei, dass diese, im Vergleich zu den Mikronesiern und Melanesiern, von den europäischen Forschungsreisenden eine Stufe höhergestellt wurden. Das Aussehen der Polynesier lag sehr nahe am Schönheitsideal der Europäer, was über die Melanesier und die Mikronesiern, deren Haut viel dunkler ist als jene der Polynesier, nicht gesagt werden kann.²⁶ Somit bildete sich als Pendant zum polynesischen ‚Edlen Wilden‘ der mikronesische und melanesische

²² Vgl. Anja Hall, Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung – Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur (Würzburg 2008) 46-48.

²³ Vgl. Hall, Paradies auf Erden? 51.

²⁴ Hall, Paradies auf Erden? 51.

²⁵ Dürbeck, Stereotype Paradiese. 28.

²⁶ Vgl. Hall, Paradies auf Erden? 50.

,Unedle Wilde‘. Die Merkmale, welche Dürbeck durch die Analyse zahlreicher Texte für den ,Unedlen Wilden‘ festmachen konnte, sind: „Kannibalismus, Kopfjägerei und Menschenopfer; Eigenschaften wie Misstrauen, Feindseligkeit und Hinterhältigkeit gegenüber Europäern und eine angeborene kriegerische Natur, die zu permanenten Stammesfeinden veranlasste.“²⁷ Durch den häufigen Einsatz des Begriffs ,Wilder‘ in unterschiedlichen Literaturgenres, festigte sich in den Köpfen der europäischen Leserschaft das Bild eines paradiesischen Traumes, gespickt mit Risiko und Gefahr. Doch sowohl der ,Edle‘ als auch der ,Unedle Wilde‘ dienten der Rechtfertigung des Kolonialismus, denn durch eine ,richtige‘ europäische Erziehung sollten beide ihre negativen Eigenschaften ablegen und mit Unterstützung der Kolonialherren zu zivilisierten Menschen werden.

3.3 Der Paradies-Topos

Die Sehnsucht nach dem Paradies, nach einem idealen Leben in Glück und Seligkeit scheint sich fortdauernd durch alle Epochen zu ziehen. Der Wunsch im Paradies zu leben, basiert auf der Unvollkommenheit des eigenen Daseins und der Bestrebung, die Mängel des eigenen Lebens zu beseitigen und hinter sich zu lassen. Mit dem Beginn der Entdeckungsreisen entstanden erste Reiseberichte von Seefahrern und Forschungsreisenden, welche einige Weltgegenden mit paradiesischen Attributen beschrieben. Der Traum vom Paradies wurde durch Stereotypisierungen präzisiert und die Möglichkeit, das Paradies eventuell während des eigenen irdischen Daseins bereisen zu können, immer realer, wie Hall mit folgenden Worten umschrieb:²⁸

„Es wird eine gestaltete Gegenwelt beschrieben, keine traumhafte Sehnsucht oder Idylle. Das Inselmotiv verbindet sich mit einem ‚gesellschaftlichen Paradies auf Erden‘, das zwar ein fernes, aber erreichbares Ziel ist.“²⁹

In Europa war die Darstellung Polynesiens als paradiesisches Gebiet, mit friedlichen und im Einklang mit der Natur lebenden Menschen, in fast allen Berichterstattungen über die Südsee zu finden. „Der Südsee-Mythos löste die Mythen

²⁷ Dürbeck, Stereotype Paradiese. 29f.

²⁸ Vgl. Hall, Paradies auf Erden? 66.

²⁹ Hall, Paradies auf Erden? 68.

von Arkadien und Atlantis als Metaphern für das Irdische Paradies ab.³⁰ Außerdem schrieb man den Südseeinsulanern Promiskuität, Schamlosigkeit, sexuelle Freizügigkeit und Gastprostitution zu, die jedoch für den Naturmenschen nicht unbedingt als Sündenfall gesehen wurden. Die sexuelle Freizügigkeit der Frauen verstärkte den Wunsch der europäischen Männer ins Paradies auszuwandern. Wie lange die Gastprostitution bestand oder ob sie überhaupt existierte, ist der Literatur nicht ganz klar zu entnehmen. Denn einerseits sind viele Berichte vorhanden, die darauf verweisen, dass die Prostitution, beispielsweise auf Samoa, tatsächlich gang und gäbe war, andererseits verwies Arthur Baessler³¹ im Jahr 1895 darauf, dass man diese Sitte aufgrund der zu gering ausfallenden Geschenke der Europäer abbrach. Sowohl Baessler als auch Augustin Krämer³² erwähnten, dass man bei der Heirat samoanischer Frauen Jungfräulichkeit voraussetzte und es diese am Hochzeitstag öffentlich zu beweisen galt. Ab dem 18. Jahrhundert wurde, aufgrund christlicher Moralvorstellungen, die sexuelle Darstellung der indigenen Völker in der Literatur stark verschlüsselt, konnte aber immer noch zwischen den Zeilen herausgelesen werden.

Schon in den ersten Berichten über die Entdeckung der ozeanischen Inseln war die Angst der Europäer herauszulesen, dass der naive Naturzustand und die Kultur der indigenen Völker durch den europäischen Lebensstil verloren gehen könnten. Hierbei entstand ein kontroverses Bild: Der Europäer nahm eine kritische Haltung gegenüber seiner eigenen Kultur ein und sah die Südseeinseln als perfekten paradiesischen Zufluchtsort und wollte sein eben erst gefundenes Traumland und dessen Bewohner vor dem Einfluss seiner europäischen Landsleute schützen. Dass der Reisende selbst jedoch seine eigenen Kulturvorstellungen mitbrachte, welche wiederum Einfluss auf die indigene Bevölkerung hatten, wurde in den Reiseberichten nicht bedacht.³³ Der Wunsch das ‚Andere‘ negativ hervorzuheben, um sich selbst als höhergestellt zu präsentieren, wie in

³⁰ Hall, Paradies auf Erden? 69.

³¹ Vgl. Arthur Baessler, Südsee-Bilder. Mit 26 Tafeln und 2 Karten (Berlin 1895) 19f.

³² Vgl. Augustin Krämer, Die Samoa-Inseln. Entwurf einer Monographie mit besonderer Berücksichtigung Deutsch-Samoas. 1. Bd.: Verfassung, Stammbäume und Überlieferungen. Mit 3 Tafeln, 4 Karten und 44 Textfiguren (Stuttgart 1902) 36.

³³ Vgl. Hall, Paradies auf Erden? 69f.

der Orientalismus- und Ozeanismusdiskussion sowie bei Spivaks ‚Othering‘ angenommen wurde, ist hier nicht herauszulesen. Das hat vor allem damit zu tun, dass diese Paradiesberichte aus der präkolonialistischen Zeit stammen. Der Begriff des Südseeparadieses ist in der Kolonialzeit erhalten geblieben, dennoch wurde er in einen anderen Kontext gesetzt, in dem die indigene Bevölkerung als unzivilisiert und zurückgeblieben erschien.

4 Der Umgang mit Nacktheit

Das persönliche Empfinden nackt zu sein, gestaltet sich räumlich und zeitlich sehr unterschiedlich. Phasen der Prüderie und der Freizügigkeit wechselten sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder ab. Des Weiteren gab und gibt es variable Gefühle und Tugenden, für die man sich zu schämen brauchte. Man kann sich wegen sakraler Vorgaben für seinen nackten Körper oder entblößte Körperstellen schämen, aber auch aufgrund gesellschaftlicher Konventionen kann ein spezifisches Schamgefühl entstehen.³⁴

Die Geschichte der Nacktheit ist natürlich eng mit ihrem Pendant, der Kleidung, verbunden. Jedoch spielt ebenso das Schamgefühl eine wichtige Rolle. Jean-Claude Bologne beschäftigte sich intensiv mit dem Entwicklungsgang des Schamgefühls und entschlüsselte dabei einerseits Veränderungen in der Denkweise und im Bewusstsein der Menschen, andererseits aber ebenso eine stetige Wiederholung von Phasen, die entweder von Prüderie oder von Freizügigkeit geprägt waren. Daher beschrieb er „die Geschichte des Schamgefühls [...] als zirkulär und zugleich linear“.³⁵

Die Unterschiede im Umgang mit Nacktheit haben nicht nur eine zeitliche Dimension, sondern ebenso eine lokale. So hatten die Naturvölker ein anderes Verhältnis dazu, als die ‚zivilisierte‘ Bevölkerung der europäischen Belle Époque. Diese Gegensätze trafen bei der Kolonialisierung Samoas aufeinander. Dass die europäische Bevölkerung und die Naturvölker sowohl im 19. Jahrhundert als

³⁴ Vgl. Jean-Claude Bologne, Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls (Weimar 2001) 414f.

³⁵ Bologne, Nacktheit und Prüderie. 414.

auch heute noch einen anderen Umgang mit Nacktheit pflegten und pflegen, wird an dieser Stelle vorausgesetzt. Daher wird im Folgenden nicht so sehr auf diese Verschiedenheit eingegangen, sondern primär deren sozialer Stellenwert im späten 19. Jahrhundert beleuchtet. Zudem soll aufgezeigt werden, wie freizügig sich die Menschen im öffentlichen und im privaten Bereich bekleideten.

4.1 Nacktheit und Prüderie in der europäischen Belle Époque

Nacktheit ist immer im Kontext von Bekleidung zu betrachten, denn Kleidungsstücke wiesen in verschiedenen Epochen unterschiedliche Funktionen auf. Ein Kleidungsstück kann den Körper zieren und somit im ästhetischen Sinn als Dekorationsstück angesehen werden, es ist aber auch zum Schutz bestimmter Körperteile und zum Verdecken der Intimzone gedacht und dient somit der Zweckmäßigkeit bzw. der Moral. In den westlichen Staaten wurde die Nacktheit im Laufe der Zeit immer mehr aus der Gesellschaft verdrängt, bis zu jenem Punkt, an dem man nur noch spezifische Menschen, etwa solche aus sozial schlechteren Verhältnissen, an Hysterie Erkrankte oder auch indigene Naturvölker mit Nacktheit assoziierte.³⁶ Der Körper, im Speziellen der weibliche, wurde daher immer mehr verhüllt. Im späten 19. Jahrhundert dominierten weite Röcke und schlank geschnittene Oberteile sowie Korsette die Damenmode. Diese Art der Bekleidung ließ die Frauen einerseits pompös, andererseits grazil und zart erscheinen, was wiederum zu einer erotischen Wirkung der Mode führte.³⁷ Haut wurde dabei nur wenig gezeigt, denn wer zu viel davon zeigte, galt schnell als ungesittet und schamlos. Die Erotik dieser Kleidung kam insbesondere dadurch zustande, dass der männliche Betrachter gerne wissen wollte, was sich unter den vielen Schichten Stoff verbarg und dadurch die Phantasie und der Wunsch, die Frau zu entkleiden, entstanden. Mit folgenden Worten beschrieb Carl Heinrich Stratz in seinem Werk *Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung* im Jahr 1904 den Umgang mit nackter Haut:

³⁶ Vgl. Oliver König, Nacktheit. Soziale Normierung und Moral (Opladen 1990) 28-30.

³⁷ Vgl. Maiken Domenica Kloster, Shapewear im gegenwärtigen Schönheitsdiskurs. Eine Reaktivierung körperperformender Kleidungsstücke? (Wien 2016) 24f.

„Wie der wohlerzogene moderne Europäer sich vor dem Gerippe fürchtet, das er beständig mit sich herumträgt, so schämt er sich des Körpers, der nackt in seinen Kleidern steckt. Es gilt als selbstverständlich, dass beide Geschlechter im öffentlichen Leben nur Kopf, Hals und Hände nackt tragen, dass innerhalb des Hauses, bei festlichen Gelegenheiten die Frau auch die Arme, die Schultern und einen Teil der Brüste nackt zeigt; alles andere bleibt aber verborgen, und wer mehr von seinem Körper sehen lässt, gilt als unanständig und schamlos.“³⁸

Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert wies eine gewisse Ambivalenz im Umgang mit der Nacktheit auf. Nachdem die Medizin die Entkleidung zu einem wichtigen Diagnosekriterium der Hysterie machte und somit das Ablegen der Kleidung dazu führen konnte als verrückt zu gelten, zog sich die kollektive Nacktheit immer weiter in die Privaträumlichkeiten zurück. Das Werk *Casa de Locos* von Francisco de Goya, welches er im frühen 19. Jahrhundert malte, widerspiegelte den von der Medizin angenommenen Zusammenhang von Nacktheit und Hysterie, denn de Goya stellte die Insassen der Irrenanstalt größtenteils nackt dar.³⁹ Oliver König verwies darauf, dass „mit dem Rückzug ins Private und der Intimisierung der Nacktheit [...] eine starke Betonung der erotischen Bedeutung der Nacktheit [...]“⁴⁰ einherging. Trotz oder eben wegen der zunehmenden Privatisierung der Nacktheit entstanden mit dem späten 19. Jahrhundert Gegenbewegungen: Man trug tiefe Ausschnitte, die Bademode wurde immer kürzer, sodass der Stoff nur noch bis zum Knie reichte, das Striptease entwickelte sich weiter und zahlreiche Akte waren in der Kunstszenen zu finden.⁴¹ Dort durfte man nackte Körper zeigen, dies regelte sogar das Strafrecht, denn von der Erregung öffentlichen Ärgernisses waren sowohl Wissenschaft als auch Kunst ausgenommen. Selbst die katholische Kirche erlaubte Ende des 19. Jahrhunderts das Betrachten von Akten, laut Bologne, unter folgenden Aspekten:

³⁸ Carl Heinrich Stratz, *Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung* (Stuttgart 1904) 3.

³⁹ Vgl. *Bologne*, Nacktheit und Prüderie. 91.

⁴⁰ König, Nacktheit. 42.

⁴¹ Vgl. *Bologne*, Nacktheit und Prüderie. 50.

„Die Unanständigkeit eines Gemäldes ist vor allem Frage des Blicks. Das Beichthandbuch bestimmt, dass das Betrachten einer gemalten oder gemeißelten nackten Figur nur dann eine Sünde ist, wenn man Gefallen daran findet.“⁴²

Dies führte einerseits dazu, dass die Aktmodelle nun vor dem Künstler posieren konnten, ohne dabei Scham empfinden zu müssen, andererseits war es dem Künstler erlaubt, das nackte Modell zu betrachten, jedoch nur so lange er dabei keine Sinnlichkeit und Lust empfand. Anrüchige und unmoralische Gemälde konnten aufgrund der Gesetzeslage sowie der klerikalen Vorgaben einfach in unbedenkliche Aktstudien umgewandelt werden.⁴³ Die Erfindung der Kamera in den 1830er Jahren öffnete, laut Bologne, außerdem einen völlig neuen Geschäftszweig, nicht nur für Portraits und Familienfotos, sondern ebenfalls für Aktfotografie, die sich in Windeseile verbreitete.

„Mit den ersten Daguerreotypen der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts setzte auch eine erste kleine Welle der Pornografie ein, und in den unter der Hand weitergegebenen Klischees erlaubte man sich alles, was man in den härtesten Pornoheften der Gegenwart zu sehen bekommt.“⁴⁴

Erotische Fotografien mussten in der Belle Époque unter der Hand vertrieben werden, denn der Paragraf 184 des Reichsstrafgesetzbuches verbot den Verkauf und die Verbreitung von unzüchtigen Abbildungen und Darstellungen. Bei einem Vergehen musste bis zum Jahr 1900 mit einer Strafe von bis zu 300 Mark oder mit bis zu sechs Monaten Haft gerechnet werden, nach der Jahrhundertwende wurde das Strafausmaß noch höher angesetzt.⁴⁵ Ähnliche Gesetze galten in anderen Ländern. Dass die Verbreitung von erotischen Fotografien ein großes Geschäft war, zeigt folgendes Beispiel, bei dem im Jahr 1874 in England bei einem einzigen Verkäufer etwa 5.000 Diapositive und mehr als 130.000 Lichtbilder sichergestellt wurden.⁴⁶ Auch in Österreich sollen etliche Fotografien bei Razzien beschlagnahmt worden sein, laut Pohanka sogar so viele, dass es

⁴² Bologne. Nacktheit und Prüderie. 405f.

⁴³ Vgl. Bologne, Nacktheit und Prüderie. 405f.

⁴⁴ Bologne. Nacktheit und Prüderie. 269.

⁴⁵ Vgl. Thomas Fuchs, StGB. Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich vom 15. Mai 1871. Historisch-synoptische Edition. 1871-2009 (Mannheim 2010) 892.

⁴⁶ Vgl. König, Nacktheit. 108.

teilweise LKWs benötigte, um die Fotografien in die Gerichtsarchive zu führen.⁴⁷ Eine Ausnahme bildeten Fotografien, welche das Modell ‚naturgetreu‘ abbildeten, denn jene Aufnahmen folgten denselben Gesetzen wie die Aktstudien der Malerei. Somit konnten Aktstudien ohne Strafandrohung aufgenommen und vertrieben werden, ihre Herstellung galt sogar „einem ‚guten‘ Zweck, nämlich der Ausbildung von Künstlern“,⁴⁸ welche mit ihrer Hilfe den Körperbau des Menschen studierten.

Die Nacktheit stand Ende des 19. Jahrhunderts eng mit dem Schamgefühl der Individuen in Verbindung. Das Nacktsein zog sich fast ausschließlich in die Privaträume zurück und selbst dort war es immer noch einer gewissen Scham ausgesetzt. Dies spiegelte der Selbstmord des *Fräulein Else* in Arthur Schnitzlers Monolog-Novelle wider, welche sich umbrachte, weil sie ein Mann nackt sah⁴⁹, oder den Rat von Madame Celnar an ihre weibliche Leserschaft, sich nach dem Bad die Intimzone nur mit geschlossenen Augen abzutrocknen.⁵⁰ Doch mit dem Verdecken von nackter Haut und der Scham der Frauen bestimmte Körperteile zu zeigen, stieg das Bedürfnis das Verbotene, Sündhafte und Unsittliche zu entdecken. Verschiedene Kunstformen, ob erlaubt oder nicht, öffneten insbesondere den Männern die Betrachtung entblößter Körper.

4.2 Nacktheit auf Samoa

Der natürlichste Zustand, in dem sich ein menschlicher Körper befinden kann, ist der komplett nackte Körper. Vor allem in geographisch heißen Zonen sind heute noch einige wenige Naturvölker zu finden, die ihren Alltag ohne Kleidung oder nur leicht bekleidet bestreiten. Auch die samoanische Bevölkerung des 19. Jahrhunderts kann man als Naturvolk bezeichnen, das in ‚primitiver Kleidung‘ anzutreffen war. Franz Müller-Lyer führte in seinem soziologischen Werk aus dem Jahr 1923 drei Beweggründe an, die dafür ausschlaggebend waren, dass der Mensch seinen Körper bekleidet: „das Schutzbedürfnis, die Lust sich zu

⁴⁷ Vgl. *Pohanka*, Pikant und Galant. 21f.

⁴⁸ *Pohanka*. Pikant und Galant. 15.

⁴⁹ Vgl. *Pohanka*, Pikant und Galant. 17.

⁵⁰ Vgl. *Bologne*. Nacktheit und Prüderie. 404.

schmücken und das Gefühl der Schamhaftigkeit oder Wohlanständigkeit“.⁵¹ Auf die Schutzwirkung der Kleidung, vor allem bei ungünstigen Wettereinwirkungen wie Kälte, Regen und Schnee, konnten die Samoanerinnen und Samoaner aufgrund der geografischen Lage verzichten. Für die handwerklichen und häuslichen Arbeiten schien im 19. Jahrhundert das Hüfttuch genügend Schutz zu bieten. Scham seinen eigenen Körper nackt oder nur leicht bedeckt zu zeigen, war dem samoanischen Naturvolk im Ursprung völlig fremd. Dies änderte sich jedoch langsam durch den Kontakt mit den Kolonisten. Zu welchem Zeitpunkt die Bevölkerung durch den Einfluss der Missionare begann Kleidung zu tragen, ist schwer zu eruieren, da sich hier die Quellen widersprechen. Den Reiseschilderungen von Siegfried Genthe kann man entnehmen, dass sich besonders die städtische Bevölkerung mit europäischen Stoffen bekleidete und die Landbewohner den Naturzustand bevorzugten:

„Hier die Apiaer erscheinen zwar fast ausnahmslos in bedruckten Baumwollstoffen, die sie von den weißen Händlern am Strand gekauft haben, und haben sogar außer dem Hüfttuch meist noch ein Unterhemd oder gar Flanellzeug europäischer Mache angezogen – sonst aber laufen sie noch ganz echt als ‚Wilde‘ umher, ohne Schuhe, Strümpfe und Kopfbedeckung. Nicht einen einzigen sehe ich in Hosen, die den Kanaken Hawaiis selbst in den entlegensten Teilen der Inselgruppe schon unentbehrlich geworden sind.“⁵²

Der deutsche Anthropologe, Ethnologe und Arzt Augustin Krämer hingegen berichtete, dass die Missionare der einfachen Kleidung aus Blüten und Blättern ein Ende bereiten wollten und versuchten die Tätowierungen zu verbieten. Allerdings hatte die Mission auf Samoa in diesen Bereichen, laut Krämer keinen Erfolg.⁵³ Er beschäftigte sich in seinem zweibändigen Werk *Die Samoa-Inseln* intensiv mit der Kleidung der indigenen Bevölkerung und beschrieb, dass die Frauen ursprünglich den sogenannten *taugalola* trugen, ein Tuch welches die ganze Hüfte

⁵¹ Franz Müller-Lyer, Die Entwicklungsstufen der Menschheit: Eine Gesellschaftslehre in Überblicken und Einzeldarstellungen. 2. Bd.: Phasen der Kultur und Richtungslinien des Fortschritts: Soziologische Überblicke (München 1923) 123.

⁵² Siegfried Genthe, Samoa Reiseschilderungen. Mit einer Karte (Berlin 1908) 5f.

⁵³ Vgl. Augustin Krämer, Die Samoa-Inseln. Entwurf einer Monografie mit besonderer Berücksichtigung Deutsch-Samoas. 2. Bd.: Ethnographie. Nebst einem besonderen Anhang: Die wichtigsten Hautkrankheiten der Südsee (Stuttgart 1903) 283.

umschlang, sich aber auch mit Rindenstoffen und Matten die Scham verdeckten.⁵⁴ Die Kleidung der männlichen Indigenen beschrieb er mit folgenden Worten:

„Während man nun also, abgesehen von den genannten Schmuckstücken, auf Samoa ehemals den Oberkörper völlig unbekleidet trug, war die Verhüllung der Scham schon seit alters Sitte. Für die Männer diente hierzu nur der Blättergürtel aus den roten tī-Blättern (titi), welcher wie ein kleiner Schurz, wie eine Jagdtasche vorne herunterhing, das Gesäß aber frei liess.“⁵⁵

Krämer hob hervor, dass die Blüten- und Blätterkleidung zunehmend durch europäische Stoffgewänder ersetzt wurde und die indigenen Frauen begannen ihren Oberkörper zu bekleiden:

„Im allgemeinen ist aber der europäische Kaliko siegreich auch über Samoa gezogen, und das ‚lavalava‘, das man doppelt gefaltet um den Leib schlingt, den Tamp auf der linken Seite oder vorne eingesteckt, hat heute die absolute Herrschaft. [...] Die Mädchen haben die Brust selten mehr unbedeckt; sie tragen ein kurzes ärmelloses Hemdchen und die Frauen oder älteren Mädchen das lange fallende Gewand der Mrs. Hobart, ‚ofu tuāua‘ genannt.“⁵⁶

Den Bildern zufolge, mit denen Krämer sein Werk illustrierte, käme man eher zur Annahme, dass die Bevölkerung Samoas, bis auf den Blütenschmuck um den Hals und im Haar und die aus diversen Materialien gefertigten Hüfttücher, keine Kleidung trug. Denselben Eindruck vermitteln Fotografien und anthropologische und ethnographische Beschreibungen anderer Autoren. Es wurde immer wieder hervorgehoben, dass der Schmuck des Körpers, mittels Tätowierungen, aufwändigen Frisuren, Blumen und bunten Tüchern bei der samoanischen Bevölkerung um die Jahrhundertwende im Vordergrund stand. Allerdings sind in diversen Museumsarchiven eine große Anzahl an Fotografien, welche die samoanische Bevölkerung für private Zwecke in Auftrag gab, einzusehen, auf denen die abgelichteten Personen auch den Oberkörper mit Kleidung bedeckten. Diese Beobachtungen legen nahe, dass man die samoanische Bevölkerung, besonders die

⁵⁴ Vgl. Krämer, Die Samoa-Inseln. 2. Bd. 291.

⁵⁵ Krämer, Die Samoa-Inseln. 2. Bd. 290.

⁵⁶ Krämer, Die Samoa-Inseln. 2. Bd. 292.

Frauen, spärlich bekleidet und mit exotischen Accessoires ausgestattet fotografierte, damit die Autoren ihre Bücher entsprechend illustrieren konnten, was eine Absatzsteigerung zur Folge hatte.

4.3 Aufeinandertreffen von Prüderie und Freizügigkeit

Schon vor der Kolonialisierung Samoas waren einige deutsche Angestellte der Firma Godeffroy & Sohn auf der Insel angesiedelt. Sie brachten ihre europäischen, der Zeit entsprechenden, prüden Moralvorstellungen mit und waren mit der Freizügigkeit der samoanischen Bevölkerung konfrontiert. Dabei entstand ein ambivalentes Verhältnis der Kolonialherren zur indigenen Freizügigkeit. Die deutschen Betrachter und teilweise auch die deutschen Betrachterinnen empfanden den Anblick häufig als erotisch, exotisch und anziehend. Stratz beschrieb die Fotografie einer jungen Samoanerin in seinem Buch *Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung* mit folgenden leidenschaftlichen Worten:

„Die eine hat einen grünen Zweig in ihr Haar gesteckt, die andere eine weisse Blütenranke, die dritte schmückt sich mit einem Kranz von Fichteneisern. [...] Kann man sich einen entzückenderen Anblick denken, als diese zierlichen Menschenblumen, geschmückt mit ihren duftenden Schwestern aus dem Pflanzenreiche.“⁵⁷

Auch die weibliche deutsche Bevölkerung erfreute sich teilweise an den Körpern der indigenen Samoaner wie Frieda Zieschank:

„Sie sind ja nun wirklich eine der schönsten Menschenrassen, [...] und ganz besonders ist das von den männlichen Vertretern des Volkes zu sagen. [...] Fast alle sind groß, mindestens erreichen sie unsere Mittelgröße, wundervoll ebenmäßig gewachsen und muskulös. Ein samoanischer schlanker Jüngling, blütengeschmückt die Kava kredenzend, ist ein Modell, das die größten altgriechischen Künstler begeistert hätte!“⁵⁸

⁵⁷ Stratz, Die Frauenkleidung. 124.

⁵⁸ Frieda Zieschank, Ein Jahrzehnt in Samoa (1906-1916) (Leipzig 1918) 23.

Selbst Krämer, welcher seine Werke mit Fotografien von schönen, jungen indigenen Frauen illustrierte, fand die jungen samoanischen Männer noch wohlproportionierter als die samoanischen Frauen, deren Beine ihm etwas zu kurz, angeschwollen und dick erschienen.⁵⁹

Doch der offene Umgang mit der Nacktheit erfreute nicht alle Kolonisten und Reisenden. Dem europäischen Zeitgeist nach wurde Nacktheit häufig mit einer primitiven und unterentwickelten Lebensweise assoziiert, wie die Worte des deutschen Kartographen Heinrich Berghaus unterstrichen:

„Völlig nackt geht nur derjenige Mensch, der, auf der allerniedrigsten Stufe der Kultur, als Wilder, in den Urwäldern und auf den Gras-Gefilden Südamerika's und in den Einöden und auf den Blachfeldern Südafrika's und Australien's umherirrt, um durch den Ertrag der Jagd oder des Fischfangs sein jammervolles, mehr thierisches als menschliches Dasein zu fristen.“⁶⁰

Mit den exotischen und erotischen Beschreibungen der Südseeinsel und ihrer Bewohnerinnen und Bewohner gingen rassistische Überlieferungen einher. In diesen beschrieb man die indigene Bevölkerung häufig mit Worten wie faul, dreckig, wild, barbarisch, unzivilisiert, schamlos und primitiv. Im Vergleich zu anderen deutschen Kolonien scheinen jedoch die negativen Charakterisierungen seltener vorzukommen als für die afrikanischen Kolonien und die melanesische Bevölkerung. Dies könnte damit zusammenhängen, dass den Polynesiern von einigen Anthropologen eine indogermanische Abstammung zugesprochen wurde und sie somit kulturell gesehen höher angesiedelt waren als Afrikaner und Melanesier.⁶¹ Insbesondere die melanesischen Stämme platzierte man in vielen Veröffentlichungen noch unter der afrikanischen Bevölkerung, womit ihnen die niedrigste Evolutionsstufe zugeschrieben wurde.⁶²

⁵⁹ Vgl. Krämer, Die Samoa-Inseln. 2. Bd. 37f.

⁶⁰ Heinrich Berghaus, Allgemeiner anthropologischer Atlas. Eine Sammlung von vier Karten, welche die Grundlinien der, auf das Menschen-Leben bezüglichen Erscheinungen nach geographischer Verbreitung und Vertheilung abbilden und versinnlichen (Gotha 1852) 3.

⁶¹ Vgl. Tobin, Venus von Samoa. 204.

⁶² Vgl. Livia Loosen, Deutsche Frauen in den Südsee-Kolonien des Kaiserreichs (Bielefeld 2014) 357f.

5 Fotografie

Die Erfindung der Fotografie geht auf den Franzosen Joseph Nicéphore Nièpce im Jahr 1826 zurück, eine wesentliche Weiterentwicklung vollzog sein Landsmann Louis Jacques Mandé Daguerre. In den Anfängen lag der Fokus auf der Verbesserung der sehr unhandlichen Geräte. Die Nachteile der Daguerreotypie lagen darin, dass sie eine lange Belichtungszeit benötigte, hohe Kosten mit sich brachte und die Fotografien Unikate waren.⁶³ Ab den 1850er Jahren erfuhr die Qualität der Bilder eine entscheidende Steigerung und sie konnten erstmals reproduziert werden. Die Gerätschaften blieben jedoch noch bis in die 1880er Jahre sehr sperrig und man verwendete diese deshalb hauptsächlich in Studios. Das Portraitfoto gewann, wie Michael Wiener beschrieb, immer mehr an Bedeutung, und die Fotografen begannen ihre Modelle vor der Kamera zu arrangieren:

„Der Photograph wurde zum ‚Kompositeur‘ von Bildern, die nicht nur Europäer, sondern bald auch in fernen Ländern ansässige Menschen zeigten.“⁶⁴

Ende des 19. Jahrhunderts waren die Geräte schon so handlich und die Belichtungszeit so verkürzt, dass die Fotografen ihre Studios verlassen konnten, um in freier Natur zu fotografieren. Mit der Mobilität der Kamera zogen diese nun in die ‚weite Welt‘ hinaus, um auch entlegenste Gebiete fotografisch zu erobern. Nun war Spontanität gefragt, die starren Posen der 1850er Jahre verloren immer mehr an Bedeutung, „der Photograph verstand sich als ‚Interpret‘ seiner Umwelt, und die Fremde wurde nun entweder exotisch inszeniert oder wissenschaftlich distanziert dargestellt“.⁶⁵ Im Folgenden wird jedoch nicht die Geschichte der Fotografie selbst behandelt, sondern die Auseinandersetzung der Fotografie mit dem nackten Modell. Hierzu werden speziell die ethnographische und die anthropologische Fotografie sowie erotische Aktfotografien aus Europa und Samoa aus dem späten 19. Jahrhundert untersucht.

⁶³ Vgl. Georg Krammer, Ethnographische Photographie? Der Orient in historischen Bildern zwischen 1860 und 1920 (Wien 1998) 145.

⁶⁴ Wiener, Ikonographie des Wilden. 47.

⁶⁵ Wiener, Ikonographie des Wilden. 47.

5.1 Aktfotografie

Aktfotografien stellen nackte oder großteils entkleidete Menschen dar. Doch der Begriff des Nacktseins wurde, wie schon im letzten Kapitel dargestellt, in verschiedenen Kulturen unterschiedlich aufgefasst. Die Ganzkörperfotografie einer Frau mit nacktem Oberkörper, konnte in der europäischen Belle Époque sehr wohl als Akt angesehen werden, bei den ozeanischen Naturvölkern hingegen hätte die abgebildete Frau ihre alltägliche Kleidung getragen. Das Kriterium des kompletten Entkleidetseins genügt also nicht, um eine Fotografie zu einer Aktfotografie zu machen. Ricabeth Steiger und Martin Taureg schlugen vor, dass das bewusste Entkleiden einer Person für eine Fotografie als Kriterium für Aktfotografien gelten könnte. Jedoch zählten in diesem Fall ethnographische Fotografien, auf denen Menschen abgebildet sind, die aufgrund ihrer kulturellen Tradition sehr spärlich bekleidet sind, nicht dazu.⁶⁶ Für John Berger ist eine Aktfotografie eine Aufnahme, auf welcher der entblößte Körper vom Betrachter als Objekt gesehen wird.⁶⁷ Wenn somit dem Betrachter einer ethnographischen Fotografie das kulturelle Hintergrundwissen zur abgebildeten Person fehlt und er sie als Objekt wahrnimmt, kann dies zu exotischen und erotischen Phantasien führen. Diese Arbeit beschäftigt sich im analytischen Teil mit Fotografien, welche von der europäischen Bevölkerung im späten 19. Jahrhundert als erotische Aktbilder angesehen oder gezielt als erotische Aufwertung zur Illustration von Reiseberichten Verwendung fanden. Aktfotografien lassen sich damit in unterschiedliche Genres einteilen.

5.1.1 Anthropologische Fotografie

Im 19. Jahrhundert beschäftigte sich die Anthropologie vor allem mit nichteuro-päischen Völkern. Die sogenannten psychischen Anthropologen setzten sich mit der Kultur der Völker auseinander, hingegen erforschten die physischen Anthropologen deren Anatomie. Dabei stand die Untersuchung des menschlichen Körpers im Vordergrund, anhand der erforschten Merkmale teilte man die Völker in

⁶⁶ Vgl. Ricabeth Steiger, Martin Taureg, Körperphantasien auf Reisen. Anmerkungen zum ethnographischen Akt. In: Michael Köhler, Gisela Barche (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie (Kornwestheim 1985) 120.

⁶⁷ Vgl. John Berger, Sehen. Das Bild der Welt in der Bildwelt (Reinbeck bei Hamburg 1974) 51.

verschiedene Rassen ein. Die anthropologische Fotografie geht auf den Anthropologen, Anatomen und Physiologen Gustav Theodor Fritsch zurück, welcher die fotografische Dokumentation aller ‚Volksstämme‘ vorantrieb.⁶⁸ Fritsch unterschied dabei zwischen ethnographischen und physiognomischen Fotografien, wobei die letzteren Gesichts- und Körperperformen darstellten. Die abgebildeten Personen wurden, nach den Vorgaben Fritschs, komplett entblößt neben einem Maßstab abgelichtet.⁶⁹ Jens Jäger beschrieb die anthropologischen Fotografien als stark manipulierte Aufnahmen, die man unter Beachtung folgender Kriterien anfertigte:

„Der Körper sollte entblößt sein, verschiedene Positionen eingenommen werden (Profil, Rückenansicht, Seite; dazu Profil- und Frontalaufnahmen des Gesichts) und mehr formale Details waren zu beachten. Die Umgebung war unwichtig.“⁷⁰

Diese Fotografien gelangten meist in den Bestand von Völkerkundemuseen und man verwendete sie höchst selten zu Ausstellungszwecken. Sie ruhten „als rassistische oder kolonialistische Relikte gleichsam in einem geistigen wie auch ganz realen ‚Giftschränk‘, so daß eine wissenschaftliche Bearbeitung nahezu ausgeschlossen blieb“.⁷¹ Auch von samoanischen Menschen sind anthropologische Aufnahmen gemacht worden. Einige von ihnen befinden sich heute im Museum für Völkerkunde in Hamburg und waren teilweise in der Ausstellung *Blick ins Paradies*⁷² als Exponate zu sehen. Johann Stanislaus Kubary nahm sie für das Museum Godeffroy auf. Kubary hielt sich dabei strikt an die von Gustav Fritsch aufgestellten Auflagen der anthropologischen Fotografie.

⁶⁸ Vgl. Thomas Theye, Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum. Studien zum biographischen und wissenschaftlichen Kontext ethnographischer und anthropologischer Photographien (1839-1884) (Frankfurt am Main 2004) 36-38.

⁶⁹ Vgl. Thomas Theye, Photographie, Ethnographie und physische Anthropologie im 19. Jahrhundert: Ein Überblick für den deutschen Sprachraum. In: Revista de Dialectología y Tradiciones populares. Bd. 53 (1998) 55f.

⁷⁰ Jens Jäger, Fotografie und Geschichte (Frankfurt/New York 2009) 174.

⁷¹ Theye, Ethnologie und Photographie. 50.

⁷² Blick ins Paradies. Ausstellung des Museums für Völkerkunde in Hamburg

5.1.2 Ethnographische Fotografie

Die Disziplin der Ethnographie beschäftigt sich heute mit der Untersuchung kultureller Erscheinungen, die ethnologische Forschung hingegen mit den Verschiedenheiten der Völkergruppen. Der Forschungsbereich der Ethnographie war im 19. Jahrhundert noch nicht so eng definiert wie heute und umfasste deswegen als Teilgebiet der Geografie die komplette Erforschung aller fremden Völker. Dies beinhaltete sowohl die Untersuchungen zum Körperbau als auch die Erforschung kultureller Bräuche und Sitten sowie traditioneller Gegenstände. Aufgrund dessen finden sich in den Fotoarchiven unter dem Stichwort ‚ethnographische Fotografien‘ Aufnahmen zu recht unterschiedlichen Forschungsgebieten.⁷³ Die entsprechenden Sammlungen bestehen nicht nur aus Abbildungen, die von Fotografen auf ethnographischen Expeditionen aufgenommen wurden, sondern ebenso aus Bildern von Hobbyfotografen, Reisenden, Anthropologen und aus Studioaufnahmen von Berufsfotografen.

Im Analyseteil dieser Arbeit sind nur jene Fotografien als ethnographische anzusehen, die nach der Unterscheidung von Fritsch als solche kategorisiert werden können. Es handelt sich um Aufnahmen, welche den Lebensraum, die Sitten und Bräuche der Völker dokumentieren. Die Bildbeschreibung und der Bildtitel können hierbei zur Identifikation beitragen, wenn beispielsweise auf die Kleidung, auf das Zubereiten kulinarischer Spezialitäten, den Körperschmuck oder die Haarpracht hingewiesen wurde.

5.1.3 Erotische Fotografien

Eine einheitliche Definition für Erotik existiert nicht. Pohanka, der sich intensiv mit erotischen Fotografien beschäftigte, beschrieb den Begriff der Erotik, indem er diese von der Pornographie abgrenzte:

„Was man denkt, ist Erotik. Was man tut, ist Pornographie. Oder: Was man denkt, ist, was man zu tun gedenkt, also ist die Erotik die Pornographie des Kopfes. Wie aber kommt die Erotik in den Kopf? Einfach: über das Auge.“⁷⁴

⁷³ Vgl. *Theye*, Photographie, Ethnographie. 49-51.

⁷⁴ *Pohanka*, Pikant und Galant. 7.

Erotik ist, so wie die Liebe und die Sexualität, ein subjektives Empfinden, das man immer in einem historischen und kulturellen Kontext sehen muss. Dies gilt auch für Fotografien, denn der Betrachter einer Aktfotografie entscheidet mit seinem subjektiven Empfinden und seinem kulturellen Verständnis, ob er eine Aufnahme als erotisch empfindet oder nicht. Dementsprechend müssten alle Aktfotografien, auch anthropologische und ethnographische, als potentiell erotisch eingestuft werden. Michael Köhler siedelte die erotischen Fotografien zwischen den künstlerischen und den gerade noch nicht pornografischen Aufnahmen an. In diesem Vorgehen sah er einige Vorteile:

„Sie legt sich auf keine inhaltliche (philosophische, psychologische oder kunsthistorische) Deutung des ‚Erotischen‘ fest, sondern orientiert sich an den jeweils gegebenen gesellschaftlichen Realitäten. Das heißt, sie ist nicht auf das bezogen, was ‚Erotik‘ ist (da dies ohnehin nicht zu klären ist), sondern was als ‚erotisch‘ gilt – und bleibt damit offen für eine historische Einsicht, die lehrt, daß Eingrenzungen und Einschätzungen der ‚Erotik‘ ständigem Wandel unterworfen sind.“⁷⁵

Der Analyseteil dieser Arbeit untersucht potentiell erotische Fotografien. Dabei wird Wert darauf gelegt, dass die historische und die kulturelle Dimension miteinbezogen werden.

5.2 Erotische Aktfotografie zur Jahrhundertwende in Österreich

Die ersten erotischen Fotografien stammten vielfach aus Frankreich, was vor allem damit zu erklären ist, dass die Fotografie dort erfunden wurde. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts bildeten sich drei tonangebende Produktionszentren in Europa heraus: Paris, Budapest und Wien. Über die Wiener Fotografen und deren Modelle sind nur wenige Informationen vorhanden. Da Nacktheit als unsittlich galt und das Strafgesetz von 1852 zum einen die Herstellung und zum anderen den Verkauf der Aufnahmen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges verbot, war es nötig, dass sich die Fotografen bedeckt hielten. Wer entlarvt

⁷⁵ Michael Köhler, Pikanterien, Pin-ups & Playmates. Zur Ästhetik und Geschichte des ‚erotischen‘ Aktfotos. In: Michael Köhler, Gisela Barche (Hg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie (Kornwestheim 1985) 289.

wurde, dem drohten eine Haftstrafe von bis zu sechs Monaten und die Vernichtung der beschlagnahmten Fotografien und Negative.⁷⁶ Der Verkauf der Fotografien musste ebenso hinter verschlossenen Türen stattfinden, sie konnten aber in den Geschäften der Fotografen, über verschlüsselte Inserate in Zeitschriften und Zeitungen sowie bei Straßenhändlern erworben werden. Teilweise verkaufen auch die Dirnen erotische Fotografien, auf denen sie selbst abgebildet waren.⁷⁷ Einen legalen Weg für Herstellung und Verkauf bot eine Gesetzeslücke bezüglich Aktstudien. Demnach gehörten Fotografien, die Künstlern als Zeichenvorlagen dienten oder zu wissenschaftlichem Material gezählt wurden und die man meist in medizinischen, anthropologischen und ethnographischen Werken finden konnte, nicht zu den verbotenen Fotografien. Die enorm hohen Auflagen der wissenschaftlichen Werke, welche mit solchen Fotografien illustriert waren, lassen laut Pohanka darauf schließen, dass man diese häufig aufgrund der Schaulust kaufte.

„Es ist durchaus legitim, anzunehmen, daß die ehrwürdigen Wissenschaftler draufgekommen sind, daß sich ihre vielen tausend Photos unbekleideter ‚wilder‘ Schönheiten auch gewinnbringend vermarkten lassen und daß hier unter dem Deckmäntelchen der Wissenschaft, gegen die in einem aufgeklärten Staat ja niemand etwas einwenden kann, das Aktphoto frei zirkulieren konnte.“⁷⁸

Die Vermarktung der erotischen Fotografien in Reiseberichten und wissenschaftlichen Werken war auf jeden Fall die sicherere Variante als Fotografien in Aktstudien umzuwandeln. Denn diese hat die Polizei immer wieder beschlagnahmt, wie jene des Verlags S. Bloch in Wien. Ab dem Jahr 1908 erschienen dann mehrere österreichische Fotografien in deutschen Publikationen. Dies war darauf zurückzuführen, dass die deutschen Gerichte feststellten, dass nicht jede Abbildung eines nackten Körpers als unzüchtig gelten musste.⁷⁹

⁷⁶ Vgl. Helfried Seemann, Christian Lunzer, Das süße Mädel und die erotische Photographie im Wien der Jahrhundertwende (Wien 1994) 9.

⁷⁷ Vgl. Pohanka, Pikant und Galant. 22f.

⁷⁸ Pohanka, Pikant und Galant. 19.

⁷⁹ Vgl. Seemann, Lunzer, Das süße Mädel. 10.

5.2.1 Otto Schmidt (*1849)

Der bekannte ‚Wiener Akt‘ geht vor allem auf den Fotografen Otto Schmidt zurück. Seine Aufnahmen werden in dieser Diplomarbeit im analytischen Teil als Vergleichsmaterial herangezogen. Der im Jahr 1849 in Gotha geborene Schmidt war gelernter Maler und ab den 1870er Jahren als Fotograf tätig. Er machte sich im Alter von 29 Jahren mit einem eigenen Studio im 6. Wiener Gemeindebezirk selbstständig und nahm neben Landschaftsbildern und architektonischen Gebäuden auch Portraits und Aktbilder auf. Häufig wurden seine Fotografien im beliebten carte-de-visite Format (ca. 9,5 x 6 cm) gekauft. Aufgrund des günstigen Preises war dieses Format bei den Kunden außerordentlich beliebt. Die kleinen Aufnahmen wurden gerne verschenkt und in Sammelalben angelegt.⁸⁰ Schmitt stellte in puncto Aktfotografie auch Miniatur-Kataloge her, die Miniaturenblätter (13,5 x 9,5 cm) enthielten. Die Blätter bestanden aus 24 in 5 Reihen angeordneten Aufnahmen. Über Zeitungsannoncen warb Schmidt für die kostenpflichtigen aber erschwinglichen Kataloge. Die darin enthaltenen Bilder pries er als Aktstudien für Künstler an.⁸¹

Seinen ersten fotografischen Durchbruch erreichte Schmidt mit der unter seinem Namen erschienenen Serie ‚Wiener Typen‘, in welcher er die Berufe der Großstadt abbildete.⁸² Im Jahr 1897 gründete er einen eigenen Verlag. Seine Aktbilder, die international bekannt waren, musste er aber aufgrund der Gesetzeslage viele Jahre lang über den Pariser Verlag A. Calavas vertreiben.⁸³ Es sind



Abbildung 1: Miniaturenblatt, Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

⁸⁰ Vgl. Sabine Paukner, Populäre Aktfotografie in Wien um 1900. Am Beispiel des Fotografen Otto Schmidt (Wien 2009) 14.

⁸¹ Vgl. Paukner, Populäre Aktfotografie in Wien um 1900. 59.

⁸² Vgl. Paukner, Populäre Aktfotografie in Wien um 1900. 18f.

⁸³ Vgl. Seemann, Lunzer, Das süße Mädel. 10.

keine Aktfotografien von Schmidt erhalten, die nach dem Jahr 1900 entstanden sind. Da er seinen Verlag im Jahr 1905 an Eduard Büchler verkaufte, ist anzunehmen, dass Schmidt das kommerzielle Fotografieren nach der Jahrhundertwende aufgab.

5.3 Aktfotografien aus Samoa

Laut einer Bestandsermittlung, welche Fotografien von etwa fünfzig Bibliotheken und Museen in den USA berücksichtigte, entstanden in den Jahren 1875-1925 über 15.000 Lichtbilder auf der Südseeinsel Samoa. Da wahrscheinlich keine oder wenige der Fotografien ein Einheimischer aufnahm, spiegeln die Bilder vielmehr die Lebensweise und Kultur der Kolonialherren wider, als jene der indigenen Bevölkerung. Die meisten Fotografien machten professionelle Fotografen, denn ab den 1890er Jahren gab es drei kommerziell betriebene Fotostudios auf Deutsch-Samoa.⁸⁴ Deren beliebtestes Motiv war die indigene Frau, insbesondere wurden hübsche, leicht bekleidete bzw. nackte junge Frauen abgelichtet. Die Motive orientierten sich am Interesse der Kunden, denn die Fotografen arbeiteten aus kommerziellen Gründen und wollten ihre Produkte am liebsten weltweit vermarkten. Da sehr viele solcher Fotografien aus dem 19. Jahrhundert erhalten sind, ist davon auszugehen, dass sie den Kundenwünschen entsprachen. Erotische Akte und Halbakte setzte man universell ein, sie kamen entweder auf den Massenmarkt oder man verwendete sie als Postkartenmotive, zur Illustration von Zeitungsartikeln, Büchern und Reiseberichten, als Souvenirs und als Sammlergegenstände. Die meisten stammten aus Studios. Dazu wurde der Körper der jungen Frauen bestmöglich inszeniert und mit buntem Blumenschmuck vor paradiesischen Hintergründen und Palmen positioniert.⁸⁵ Oftmals wirken die Posen der Modelle jenen nachgestellt, die den europäischen Studiokonventionen der Zeit entsprachen. Im Analyseteil dieser Arbeit werden deshalb ausführlich europäische und samoanische Aktfotografien miteinander verglichen. Dabei ist es das

⁸⁴ Vgl. Nordström, Populäre Fotografie aus Samoa. 13.

⁸⁵ Vgl. Wulf Köpke, Bernd Schmelz (Hg.), *Blick ins Paradies. Historische Fotografien aus Polynesien* (Hamburg 2014) 359.

Ziel, zu identifizieren, ob die Fotografen sich tatsächlich an den europäischen Studiokonventionen orientierten.

Aus rechtlicher Sicht galten für Deutsch-Samoa die Bestimmungen des Reichsstrafgesetzbuches, welches die Aufnahme und den Verkauf von unzüchtigen Fotografien verbot. Da es jedoch keine Berichte über die Strafverfolgung von auf Samoa ansässigen Fotografen gibt, ist anzunehmen, dass die Kolonialherren dort das Fotografieren von nackten Menschen tolerierten. Aufgrund der kolonialen Ausgangslage war es wahrscheinlich möglich, diese als ethnographische Dokumentationen auszugeben. Zudem betitelte man auffällig viele Studioaufnahmen als Aktstudien. In Europa waren Südseefotografien jedenfalls leichter zu beschaffen als hiesige erotische Fotografien. Erstere zählten laut Pohanka zu den wissenschaftlichen Aufnahmen:

„Es muß also die Möglichkeit für Photographen gegeben haben, an die Photoplatten der Expeditionen heranzukommen und das Material entsprechend auszuwählen und aufzuarbeiten. Angeboten wurden solche Photographien ganz offiziell in den Geschäften, wie gesagt: wissenschaftliches Interesse!“⁸⁶

Die zur damaligen Zeit angefertigten Fotografien galten als authentische Zeitzeugnisse und trugen ein Stück weit dazu bei, erotische und exotische Fantasien bei den Betrachtern zu wecken. Von wem sie hergestellt, wie sie in den unterschiedlichen Medien eingesetzt wurden und welche Vorstellungen sie bei den Betrachtern auslösten, wird in den folgenden Kapiteln näher beleuchtet.

5.3.1 Entstehungskontext der samoanischen Fotografien

Fotografien können als historische Quellen fungieren und dokumentieren als solche den Umgang mit fremden Ethnien, lassen auf die Lebensweise fremder Kulturen schließen und bilden deren Gebrauchsgegenstände ab. Trotz ihres historischen Gehalts muss beim Betrachten der Fotografien beachtet werden, dass sie immer nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit darstellen und kolonial-historische Fotografien meist eine eurozentrische Sicht auf fremde Kulturen zu

⁸⁶ Pohanka, Pikant und Galant. 20.

zeigen vermögen. Deshalb ist es wichtig, historische Abzüge immer unter Einbezug ihres Entstehungs- und Rezeptionsprozesses zu betrachten.⁸⁷

Die Anfänge einer Fotografie liegen in der Aufnahmeintention, diese kann sehr unterschiedlich angelegt sein. Die ortsansässigen Fotografen wählten die Motive für ihre Lichtbilder mit der Absicht, sie später als Postkarten drucken zu lassen beziehungsweise auf dem ausländischen Markt anzubieten. Die Forschungsreisenden hingegen hatten meist einen Auftraggeber, wie etwa ein Museum oder einen privaten Sammler, nach dessen Wünschen sie die Fotografien anfertigten. Aber auch für diese Fotografien bestand die reelle Chance des Weiterverkaufs für die Illustration von wissenschaftlichen Werken. Des Weiteren wurden vor allem Portraits und Landschaftsaufnahmen von Reisenden, ansässigen deutschen Familien, aber zunehmend auch von der indigenen Bevölkerung in Auftrag gegeben. Denn den indigenen Samoanerinnen und Samoanern begann diese neue Technologie schnell zu gefallen, und sie ließen sich immer mehr für eigene private Erinnerungszwecke fotografieren.

Dagegen hatten Aktfotografien von jungen Inselschönheiten meist keinen Auftraggeber. Aufgrund der guten Absatzmöglichkeiten fertigten die Fotografen diese an, um sie später an Touristen oder auf dem europäischen Markt zu verkaufen. Die Identität der abgebildeten Frauen ist in den allerwenigsten Fällen bekannt, dasselbe gilt oft für die Person, welche das Bild aufnahm. Ebenso verhält es sich mit der Frage nach der Freiwilligkeit der Aufnahmen und der Bezahlung der Motive. Da in manchen Reiseberichten, wie jenem von Alfred Burton zu lesen ist, dass die Frauen der Pazifikinseln, häufig aufgrund der erfolgreichen Missionierung, ihre Brüste mit Kleidung bedeckten, ging Anne Maxwell davon aus, dass Ende des 19. Jahrhunderts die pazifischen Inselmodelle teilweise mit monetären Anreizen in die Studios gelockt wurden.⁸⁸ Wenn man die Frauen für die Fotografien nicht bezahlte, dann entstand ein besonders ungleichmäßig verteiltes Machtgefüge, das Maxwell wie folgt beschrieb:

⁸⁷ Vgl. *Theye, Ethnologie und Photographie*. 20.

⁸⁸ Vgl. Anne Maxwell, ‚Inselschönheiten‘ – Koloniale Ausbeutung und die Etablierung eines fotografischen Genres. In: Wulf Köpke, Bernd Schmelz (Hg.), *Blick ins Paradies. Historische Fotografien aus Polynesien* (Hamburg 2014) 198f.

„Es bestand ein implizites Machtgefüge, in dem der europäische Fotograf, der zur Entkleidung aufforderte die Oberhand hatte, woraus als Konsequenz ein Zug von Bemächtigung und Zwangsassimilation resultierte.“⁸⁹

Maxwell und Hiery⁹⁰ wiesen darauf hin, dass die abgelichteten Modelle meist lächelten und keine Anzeichen von Angst oder Widerstand gegen das fotografische Prozedere aufwiesen, es aber dennoch einige Fotografien gibt, auf denen „sich Spuren von Widerwillen oder gar Verzweiflung in den Gesichtern der Modelle erkennen“⁹¹ lassen.

Für die Inszenierung dieser Fotografien wählten die auf Samoa ansässigen Fotografen meist junge, hübsche Insulanerinnen mit prachtvollen Frisuren, welche sie, vor mit Landschaften oder Gärten bemalten Studiohintergründen, barbusig darstellten. Die für das Lichtbild verwendeten Möbelstücke erinnern häufig an den viktorianischen Stil. Zudem sollten heimische Pflanzen, traditionelle Hüfttücher, Schmuckstücke und Blumenkränze sowie Alltagsgegenstände die exotische Stimmung des Kolonialstaates widerspiegeln. Diese Inszenierungsmittel entsprachen jedoch nicht immer jenen kulturellen Gegenständen, welche die indigene Bevölkerung tatsächlich nutzte.⁹² Sehr unterschiedlich waren die von den Fotografen ausgesuchten Posen für die Modelle. Manche ähneln den Posen der europäischen Aktfotografie, manche erinnern an klassische Aktgemälde. Einige deuten auf eine ethnographische Aufnahmeintention hin, weil die Modelle bei alltäglichen Handlungen, wie dem Zubereiten von Speisen oder Getränken, abgelichtet wurden. Diese Inszenierungsmittel hatten gemeinsam, dass sie „eine Projektion europäischer Werte und Vorstellungen“⁹³ darstellten und die gängigen für Samoa konstruierten Stereotype, wie Sinnlichkeit, Freizügigkeit, Exotik und Erotik, herausstrichen.

Selbstredend hatte die Biographie der Fotografen bzw. der Sammler, welche die Fotografien in Auftrag gaben, Auswirkungen hinsichtlich der Aufnahmeintention und der Inszenierungsformen. Deshalb werden im Folgenden jene Fotografen

⁸⁹ Maxwell, ‚Inselschönheiten‘. 199-201.

⁹⁰ Vgl. Hermann Joseph Hiery, Bilder aus der deutschen Südsee. Fotografien: 1884-1914 (Paderborn 2005) 9.

⁹¹ Maxwell, ‚Inselschönheiten‘. 201.

⁹² Vgl. Köpke, Schmelz (Hg.), Blick ins Paradies. 359.

⁹³ Maxwell, ‚Inselschönheiten‘. 195.

beschrieben, welche die samoanischen Lichtbilder herstellten, die im analytischen Teil dieser Arbeit vorkommen. Leider fehlen bei manchen Bildern die entsprechenden Angaben. Häufig kann man nicht unterscheiden, ob es sich um den Sammler oder den Fotografen handelt, da manche Forschungsreisende sowohl Aufnahmen von ansässigen Fotografen käuflich erwarben als auch selbst Fotografien anfertigten.

5.3.1.1 John Davis (1831-1903)

Der aus England stammende John Davis war der erste niedergelassene Fotograf auf Samoa. In welchem Jahr er die Südseeinsel erreichte und sesshaft wurde ist nicht klar. Sein Fotostudio in Apia eröffnete er im Jahr 1873, in dem er ab 1886 den neuseeländischen Fotografen Alfred John Tattersall als Assistenten beschäftigte. Mitte der 1880er Jahre übernahm Davis zusätzlich zu seiner fotografischen Tätigkeit die Aufgaben des Postmeisters in der samoanischen Hauptstadt. Dies erleichterte ihm den Kontakt mit den Händlern und internationalen Transporteuren, sodass er seine Aufnahmen und Postkarten einfacher international vermarkten konnte. Landschaftsbilder und Portraittfotografien, die vor allem für den Vertrieb ins Ausland gedacht waren, zählten zu seinen häufigsten Aufnahmen. Davis bediente vorwiegend die exotischen Klischees, die den damaligen Kundenwünschen entsprachen. Dabei griff er manchmal auf Inszenierungsgegenstände, wie einen Orientteppich zurück, welche nicht zur samoanischen Kultur gehörten, jedoch beim europäischen Betrachter exotische und erotische Vorstellungen hervorrufen konnten. Im Jahr 1893 verstarb Davis, sein Assistent übernahm das Studio und führte es erfolgreich weiter.⁹⁴

5.3.1.2 Alfred John Tattersall (1861-1951)

Der gebürtige Neuseeländer Alfred Tattersall arbeitete, wie schon erwähnt, in seinen frühen Jahren auf Samoa für den Fotografen John Davis in der Hauptstadt Apia. Einige Jahre später übernahm er das Studio seines ehemaligen Chefs. Mit

⁹⁴ Vgl. Nordström, Populäre Fotografie aus Samoa. 27-29

handwerklichem Geschick und Fingerspitzengefühl für die Vermarktung der Aufnahmen ausgestattet, wurde sein Studio zu einem der bekanntesten auf Samoa.⁹⁵ Tattersall war der einzige ansässige Berufsfotograf, der ausschließlich von seinem Handwerk leben konnte. Seine Motivwahl richtete sich nach den Kundenwünschen. So nahm er Landschaftsfotografien, Portraits und Fotografien von halbnackten indigenen Frauen auf. Außerdem dokumentierte er mit seiner Kamera zeitgenössische Ereignisse und Naturereignisse, wie den Vulkanausbruch auf der Insel Savai'i. Laut Tony Brunt kam eine große Anzahl seiner Fotografien als Postkartenmotive zum Einsatz.

„Printers in Luxembourg and Germany dominated the production of postcards for Samoa in the first few decades, and after 1903 these were often produced under contract for Alfred J. Tatersall, of Apia, the giant of Samoa photography in the colonial period.“⁹⁶

Der fotografische Bestand Tattersalls blieb bis in die 1960er Jahre auf Samoa erhalten und wurde im Jahr 1966 von einem Hurrikan zerstört. Deshalb sind heute nur noch jene Fotografien und Postkarten vorhanden, welche seinerzeit die Südseeinsel verließen.⁹⁷

5.3.1.3 Thomas Andrew (1855-1939)

Der gebürtige Neuseeländer Thomas Andrew ließ sich im Jahr 1891 auf Samoa nieder. Er eröffnete noch im selben Jahr sein eigenes Fotostudio in der Hauptstadt Apia und wurde Mitinhaber der Handelsfirma Parkhouse & Brown. Acht Jahre später erwarb er zudem eine Plantage, auf welcher er Kakao und Kautschuk züchtete. Im Bereich der Fotografie produzierte Andrew Landschaftsaufnahmen, dokumentierte die kolonialpolitischen Geschehnisse auf der Insel und fertigte Portrait- und Gruppenbilder an. Viele seiner Portraitaufnahmen gaben die abgebildeten Personen selbst in Auftrag und erwarben diese für den privaten Gebrauch. Nordström bemerkte, dass Andrew auf den Portraffotografien nicht mit

⁹⁵ Vgl. Köpke, Schmelz (Hg.), *Blick ins Paradies*. 463.

⁹⁶ Tony Brunt, Vorwort. Samoan Postcards and Alfred Tattersall. In: Alice Hunt, *Greetings from Samoa. Early Twentieth Century Postcards and a tribute to photographer Alfred Tattersall* (Palmerston North 2016) 5.

⁹⁷ Vgl.: Nordström, *Populäre Fotografie aus Samoa*. 30.

gängigen Klischees spielte, sondern den Modellen auf kultureller Augenhöhe begegnete:

„Aus ihnen sind Verständnis und Achtung vor der samoanischen Kultur ablesbar. Wenn wir auch nicht die Umstände der Entstehung der Fotografien kennen, so drücken seine Modelle [...] Würde und Ruhe aus, und es scheint, daß viele Samoaner selbst zu Andrew kamen, um sich fotografieren zu lassen und diese Aufnahmen auf die gleiche Weise wie die Europäer zu benutzen.“⁹⁸

Andrew bediente jedoch auch den Fremdverkauf, unter anderem auf dem europäischen Markt. Jene durchnummerierten und signierten Fotografien zeigten mit wenigen Ausnahmen hübsche, junge Samoanerinnen. Manche der Aufnahmen trugen zusätzlich die Aufschrift „protected“ oder „copyright registered“, was auf das Geschäftsbewußtsein des Fotografen schließen lässt.⁹⁹ Nordström nahm an, dass bei Andrews Aufnahmen für den Fremdmarkt das Interesse der Käufer abzulesen ist und man davon ausgehen kann, dass die Fotografien unter anderem pornographischen Zwecken dienten. Sie unterstrich allerdings, dass der Fotograf es erstaunlicherweise trotzdem schaffte, die Würde der abgelichteten Modelle zu wahren. Andrews Fotografien zierten mehrere Postkarten und illustrierten literarische Südseewerke. Bis ins Jahr 1916 gelangten Fotografien des Neuseeländers auf den Markt. Aus den späteren Jahren sind kaum Fotografien erhalten. Andrew widmete sich höchstwahrscheinlich bis zu seinem Tod, im Jahr 1939, intensiver seinen Tätigkeiten als Plantageninhaber.¹⁰⁰

5.3.1.4 Otto Finsch (1839-1917)

Friedrich Hermann Otto Finsch, der in seinen Werken nie den vollen Namen verwendete, wurde im Jahr 1839 in Schlesien geboren. Er war Forschungsreisender in der Südsee, Ornithologe und Ethnograph. Seine Reisen führten ihn nach Nordamerika, Lappland, Westsibirien und in den Pazifik. Die Südsee besuchte er zwischen den Jahren 1879 und 1885 zweimal. Während der ‚Samoaexpedition‘,

⁹⁸ Nordström, Populäre Fotografie aus Samoa. 31.

⁹⁹ Nordström, Populäre Fotografie aus Samoa. 31.

¹⁰⁰ Vgl.: Nordström, Populäre Fotografie aus Samoa. 30-31.

welche er im Auftrag der Neuguinea-Compagnie im Jahr 1884 antrat, erwarb er für das Deutsche Reich Grundstücke, die zu Schutzgebiet wurden. Noch heute ist der Hauptsitz der ehemaligen deutschen Kolonie Kaiser Wilhelms-Land nach Otto Finsch als Finschhafen benannt. Auf seinen Reisen erforschte er die Flora und Fauna der Gebiete sowie die indigene Bevölkerung. In seine Heimat brachte er etliche Artefakte, Materialien und Fotografien mit.¹⁰¹ Ein Teil des Bestands war aus angekauften Bildern zusammengesetzt, er fertigte aber auch einige Fotografien selbst an. Die Sammlung zählt mehrere hundert Aufnahmen, viele davon sind im carte-de-visite Format erhalten. Nach dem Tod des Forschers gingen die Fotografien in den Besitz des Museums für Völkerkunde in Hamburg über.¹⁰²

5.3.1.5 Museum Godeffroy

Das Museum Godeffroy, das anthropologische, ethnographische, zoologische und botanische Schätze aus aller Welt beherbergte, wurde im Jahr 1861 vom Hamburger Handelsunternehmer Johan Cesar VI. Godeffroy gegründet. Das angesehene Handelsunternehmen ließ sich in den 1850er Jahren mit einer Faktorei auf Samoa nieder und eröffnete in den darauffolgenden Jahren weitere Handelsstandorte in der Südsee. Die Firma besaß eine eigene Flotte, mit der sie Produkte wie Kopra, Kaffee und Baumwolle nach Hamburg transportieren ließ.¹⁰³ Godeffroy, der die Südsee selber nie bereiste, beauftragte seine Kapitäne und Händler nicht nur mit dem Transport von Handelsgütern, sondern auch damit, Objekte und Ethnographika für seine Sammlung aus Übersee mit nach Hamburg zu bringen. Außerdem entsendete er im Auftrag seines Museums Forscher und Fotografen auf die südpazifischen Inseln und nach Australien. Die für das Museum beauftragten Fotografen waren Johann Stanislaus Kubary und Theodor Kleinschmidt. Deren Aufnahmen, und weitere, die von den ansässigen Studiofotografen angefertigt worden waren, konnten ab dem Jahr 1880 über das Hamburger Museum erstanden werden. „Insgesamt bot das Museum 673 Fotografien

¹⁰¹ Vgl. Miriam Reiter, Repräsentation und Darstellung der indigenen Bevölkerung des Kaiser Wilhelms-Landes durch Dr. Otto Finsch (Wien 2010) 47.

¹⁰² Vgl. Köpke, Schmelz (Hg.), Blick ins Paradies. 279.

¹⁰³ Vgl. Heinrich Schnee, Deutsches Kolonial-Lexikon. 1. Bd. (Leipzig 1920) In: Deutsches Koloniallexikon. Online unter: <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/Lexikon/Standardframeseite.php?suehe=godeffroy> (12.01.2017)

zum Kauf an.¹⁰⁴ Ab dem Jahr 1881 konnte zudem ein Album mit fast 200 eingeklebten Fotografien käuflich erworben werden. Im Zusammenhang mit diesen Aufnahmen sind häufig die Namen Johann Dietrich Eduard Schmeltz und Rudolph Krause zu lesen. Schmeltz wurde im Jahr 1863 Angestellter des Museums und leitete es, nachdem der eigentliche Museumsdirektor heiratete und nach Samoa umsiedelte. Gemeinsam mit Krause veröffentlichte er das Werk *Die ethnographisch-anthropologische Abtheilung des Museums Godeffroy in Hamburg: Ein Beitrag zur Kunde der Südsee-Völker*, welches ein Verkaufsverzeichnis der in den beiden Abteilungen vorhandenen Objekte, Schädel und Fotografien darstellte.¹⁰⁵ Im Jahr 1879 wurde das Handelshaus insolvent und ging im Zuge dessen an die *Deutsche Handels- und Plantagen-Gesellschaft der Südsee-Inseln zu Hamburg* über. Sechs Jahre nach dem Konkurs trennte sich der Handelsmann von seinem Museum. Ein großer Teil der ethnographischen Bestände ging an das Leipziger Völkerkundemuseum. Das Museum für Völkerkunde in Hamburg erhielt neben einigen Ethnographika auch Fotografien und Zeichnungen aus den Beständen Godeffroys.¹⁰⁶

5.3.1.6 Johann Stanislaus Kubary (1846-1896)

Der gebürtige Pole war für das Handelshaus Godeffroy & Sohn tätig. Er bereiste viele Südseeinseln, um für das Museum Godeffroy ethnographische Objekte und Naturalien zu sammeln und Fotografien anzufertigen. Einige Fotografien Kubarys sind anthropologische Aufnahmen. Er orientierte sich dabei streng an den Auflagen Gustav Fritschs für anthropologische Fotografien. Seine Ablichtungen illustrierten mehrere im deutschen Sprachraum erschienene wissenschaftliche Druckwerke. Des Weiteren stellte er Wortverzeichnisse der mikronesischen Sprache her und versuchte sich wenig erfolgreich als Plantageninhaber auf Pohnpei.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Jan Lederbogen, Godeffroys Bilderwelt: Wissenschaft und Fotografie im 19. Jahrhundert am Beispiel der fotografischen Sammlung des Museums Godeffroy. In: Wulf Köpke, Bernd Schmelz (Hg.), *Blick ins Paradies. Historische Fotografien aus Polynesien* (Hamburg 2014) 156.

¹⁰⁵ Vgl. Christian Kaufmann, Seeing art in objects from the Pacific around 1900: How field collecting and German armchair anthropology met between 1873 and 1910. In: *Journal of Art Historiography*. Nr. 12 (Juni 2015) 9-11.

¹⁰⁶ Vgl. Jan Lederbogen, Godeffroys Bilderwelt. 155.

¹⁰⁷ Vgl. Köpke, Schmelz (Hg.), *Blick ins Paradies*. 458.

5.3.1.7 Georg Christian Thilenius (1868-1937)

Der deutsche Mediziner und Anthropologe Georg Thilenius nahm im Jahr 1897 erstmals an einer zweijährigen Expedition nach Neuseeland teil. Dieses, von der *Preußischen Akademie der Wissenschaft* beauftragte Unternehmen, ermöglichte es ihm viele Südseeinseln zu besuchen, darunter auch Samoa. Im Jahr 1904 wurde er Direktor des Hamburger Museums für Völkerkunde, und ab dem Jahr 1908 war er zudem für das *Hamburgische Kolonialinstitut* tätig. Von der *Hamburgischen wissenschaftlichen Stiftung* wurde er damit beauftragt, eine Südseeexpedition zu organisieren, welche in zwei Teilen in den Jahren 1908 und 1911 stattfand.¹⁰⁸

5.3.2 Verwendungskontext

Im Allgemeinen sind samoanische Aktfotografien in unterschiedlichen Kontexten zu finden. Häufig fungierten sie als Postkartenmotive und illustrierten Zeitungsartikel, Reiseberichte und anthropologische und ethnographische Werke. Jedoch musste die Aufnahmeintention nicht unbedingt ihrem tatsächlichen Verwendungszweck entsprechen. Dies zeigt sich beim Einsatz erotischer Abbildungen aus fernen Ländern in wissenschaftlichen Publikationen. Eigentlich fungieren Illustrationen dort als Veranschaulichungsmaterial und unterstützen somit das Geschriebene. Bei der Lektüre mancher Werke, wie beispielsweise bei den beiden ethnographischen Bänden *Die Samoa-Inseln* von Augustin Krämer, sind erotisch anmutende Fotografien zu finden, welche nicht unbedingt das geschriebene Wort unterstützen. Krämer bildete eine halb liegende Frau ab (Abb. 2), deren Gesäß und Rücken dem Betrachter zugekehrt sind und das Gesicht nur im Halbprofil zu erkennen ist. Im Bildtitel wies er den Leser dazu an, das Gesicht



Abbildung 2: Samoanische Gestalt, halb liegend von der Seite, In: Krämer, *Die Samoa-Inseln*. 2. Bd.

¹⁰⁸ Vgl. Harry Geoffrey Beasley, 73. Georg Thilenius: Born October, 1868-28th December, 1937. In: Man, Nr. 38 (Mai 1938) 75.

der jungen Frau mit einer reinen Portrautfotografie zu vergleichen.¹⁰⁹ Eine eigentliche Portraitaufnahme wäre zu diesem Zweck wohl angebrachter gewesen als die Ganzkörperaufnahme.

Ein weiteres Beispiel aus Krämers Werk ist die Darstellung einer jungen Frau (Abb. 3), die an den Armen eingehakt gemeinsam mit zwei weiteren Insulanerinnen barbusig abgebildet ist. Der Autor machte im Bildtitel auf die Hautflecken des Mädchens aufmerksam, welche für den Leser nur nach sehr genauem längerem Hinsehen erkennbar sind.¹¹⁰



Abbildung 3: Samoanische Mädchen, die mittlere mit Hautflecken, die beiden seitlichen mit Schmucknarben auf den Armen. In: Krämer, *Die Samoa-Inseln*. 2. Bd.

Auch Thomas Theye wies darauf hin, dass in Ratzels *Völkerkunde* ein Nebeneinander von anthropologischen Fotografien und kommerziellen Aktaufnahmen sowie von ethnographischen Bildern existiert.¹¹¹ Schwarz, der sich unter anderem mit der Südseeliteratur des Österreicher Ernst von Hesse-Wartegg beschäftigte, zeigte auf, dass der Autor einerseits rassistische Diskriminierungen wie ‚Kanakenweiber‘ verwendete, aber andererseits sein Buch mit erotischen Studioaufnahmen illustrierte, die Bildunterschriften wie ‚Dorfschönheit‘ oder ‚Halbblutschöne‘ trugen. Für die Verwendung der Halbakte im Reisebericht Hesse-Warteggs sah Schwarz folgende Möglichkeit:

„Da das Reichsstrafgesetzbuch in Paragraph 184 die Verbreitung unzüchtiger Abbildungen verbietet, kann man nicht ausschließen, dass die Texte dem Verlag lediglich als Vorwand für den Abdruck erotischer Fotografien dienen, die dann in Widerspruch geraten zu rassistischen Aussagen des Autors.“¹¹²

¹⁰⁹ Vgl. Krämer, *Die Samoa-Inseln*. 2. Bd. 23.

¹¹⁰ Vgl. Krämer, *Die Samoa-Inseln*. 2. Bd. 111.

¹¹¹ Vgl. Theye, *Ethnologie und Photographie*. 153f.

¹¹² Schwarz, *Ozeanische Affekte*. 93.

Schwarz nahm an, dass viele der Illustrationen, welche barbusige, mit traditionellen Requisiten geschmückte Samoanerinnen zeigen, nur vorgeblich zur wissenschaftlichen Untermauerung des geschriebenen Textes Einsatz fanden. Er ging davon aus, dass diese Fotografien in Wirklichkeit „zu einem softpornographischen Objekt des sexuellen Exotismus stilisiert“¹¹³ wurden, um Touristen und Auswanderer aus Deutschland anzuwerben.

Die Fotografien wurden nicht nur in wissenschaftlichen Werken abgedruckt, auch Zeitungsartikel und Artikel in Kolonialzeitschriften, die mit der Ausreise in die Inselkolonie warben, bebilderte man damit. Welchen Stellenwert die Sexualisierung und Exotisierung der indigenen samoanischen Frau für die Printmedien hatte, beschrieb Nordström anhand einer Fotografie von Thomas Andrew, die im Jahr 1895 aufgenommen wurde. Die Originalaufnahme von Andrew zeigt eine junge Frau, die eine Perlenkette trägt und deren Brüste mit einem Wickeltuch bekleidet sind. Nordström schrieb, dass im Jahr 1897 ebendiese Fotografie mit dem Titel *The Merriest, Sauciest Little Maid*¹¹⁴ als Holzstich in der Zeitschrift *Harper's New Monthly Magazine* erschien. Der Holzstecher nahm jedoch für die Veröffentlichung einige Änderungen vor. Das manipulierte Bild zeigt nämlich dieselbe Frau, jedoch mit nackten Brüsten und einer Blumenkette um den Hals.¹¹⁵

5.3.3 Rezeption

Die Wahrnehmung einer Fotografie ist subjektiv. Der Betrachter bringt seine gesellschaftlichen, individuellen und kulturell geprägten Vorstellungen bei der Ansicht eines Lichtbildes mit, und somit entstehen eine persönliche Fantasie sowie eine subjektive Interpretation des Gesehenen. „Daher können die Interpretationen der verschiedenen Betrachter niemals (ganz) identisch sein.“¹¹⁶ Gleichwohl kann die Wahrnehmungsperspektive der Konsumenten, unter Beachtung

¹¹³ Schwarz, Ozeanische Affekte. 13.

¹¹⁴ *The Merriest, Sauciest Little Maid*. Holzstich nach einer Fotografie von Thomas Andrew. In: Jutta Beate Engelhard, Peter Mesenhöller (Hg.), *Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa. 1875-1925* (Köln 1995) 17.

¹¹⁵ Vgl. Nordström, Populäre Fotografie aus Samoa. 18.

¹¹⁶ Beatrix Heintze, Ethnohistorische Bildinterpretation im Kontext. In: Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde, Tribus. Jahrbuch des Linden-Museum. Nr. 43 (Stuttgart 1994) 97.

der gesellschaftlichen und kulturellen Begebenheiten ermittelt und damit auf die Rezeption von bestimmten fotografischen Genres geschlossen werden.

Der europäische Rezipient war durchwegs männlich und in den seltensten Fällen schon einmal im Leben mit der Nacktheit der Naturvölker in Berührung gekommen. Ausnahmen bildeten hier die um die Jahrhundertwende in Europa beliebten Völkerschauen, auf denen Menschen aus fernen Ländern, in inszenierten Settings wie Zootiere ausgestellt wurden. Pohanka nahm an, dass vor allem der einfache Mann erotische Fotografien konsumierte. Dies begründete er damit, dass die Oberschicht sich anderweitig erotisch stimulieren lassen konnte, wie etwa in Revueshows, in Theaterstücken oder mittels teurer Gemälde, welche den nackten Körper abbildeten. Der Betrachter war also in der Regel der kleine Mann. Mit seinen womöglich prüden Vorstellungen von Nacktheit und Sexualität, trug er dazu bei, dass es zur Sexualisierung der abgebildeten indigenen Frauen kam. Pohanka war der Meinung, dass der Konsument erotischer Fotografien mit Hilfe des Bildmaterials in eine Traumwelt flüchten konnte, eine Welt in der er sich fernab von jeglichen Standesunterschieden und seiner eigenen Realität den erotischen Frauen näherte und nicht nur eine, sondern gleichzeitig viele der jungen hübschen Damen besitzen konnte.¹¹⁷

„Er konnte den nackten Körper in Ruhe betrachten, jede Rundung, jedes Härchen studieren, während sich die Frauen in Mieder und bodenlange Röcke zwängten, und der Anblick eines unbekleideten Fußes bereits als obszön galt.“¹¹⁸

Doch mit was für einem Blick näherte sich der europäische Betrachter den Aktfotografien aus fernen Ländern? Steiger und Taureg unterschieden beim Gruppieren ethnographischer Fotografien zwischen der messenden, also der anthropologischen, der inventarisierenden und der exotischen Blickrichtung. Der inventarisierende Blick ist meist den Wissenschaftlern zuzuordnen, die Fotografien aufgrund ihres Informationsgehaltes und als Erinnerungsmaterial sammeln, archivieren und teilweise publizieren. Dem registrierenden Blick liegt die „Überzeugung von der Objektivität des Mediums, von seinem Beleg- oder

¹¹⁷ Vgl. Pohanka, Pikant und Galant. 11f.

¹¹⁸ Pohanka, Pikant und Galant. 12.

Beweischarakter zugrunde“.¹¹⁹ Im Gegensatz dazu wirft das wissenschaftlich ungeschulte Auge einen exotischen Blick auf die Fotografien. Dabei wird der Betrachter mit verschiedenen Eindrücken konfrontiert, sein Blick trifft auf „das Fremde, Unvertraute [und] Merkwürdige. Romantische Idealisierung, erotische Phantasien, aber auch rassistisch-überhebliche Ablehnung und kruder Ethnozentrismus liegen darin eng beieinander“.¹²⁰ Die wissenschaftlichen Auftraggeber und die Fotografen sowie die Medien trugen dazu bei, dass der Bevölkerung Überlegenheit in verschiedensten Formen demonstriert wurde und diese folglich Fotografien aus Übersee mit einem kolonialen Blick betrachteten. Hinzukommend stellte man gezielt Stereotype dar, „die für die Mitglieder des Kollektivs unstrittig ‚wirklich‘ erschienen“,¹²¹ denn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war noch keine große Diskussion über den Wahrheitsgehalt von Fotografien ausgebrochen wie Steiger und Taureg anmerkten:

„Der Fotografie ging im 19. Jahrhundert schon bald der Ruf unbestechlicher Exaktheit oder quasi wesenseigener Objektivität voraus. Fotografie wurde als automatischer, nach physikalischen und chemischen Gesetzmäßigkeiten immer gleich ablaufender Prozeß gesehen, frei von ‚verfälschenden‘ Eingriffen durch den Fotografen.“¹²²

Die Aufnahmen wurden demnach vom Rezipienten als der Wirklichkeit entsprechende, realitätsgtreue Abbildungen aus fernen Ländern wahrgenommen, an deren Faktizität kaum einer zweifelte. Doch nicht nur die Annahme des Betrachters, ein die Realität abbildendes Dokument in Händen zu halten, sondern auch seine spezifische Sichtweise auf das Bild beeinflussten seine Wahrnehmung. Elizabeth Ann Kaplan setzte sich im Kontext von Filmen intensiv mit dem Blick auseinander. Dabei beschrieb sie den Blick („gaze“) und das Subjekt, also den Betrachter, als aktiv. Das betrachtete Objekt hingegen ist passiv.¹²³ Die Faszination des Schauens brachte Kaplan mit den westlichen Verboten in Zusammenhang:

¹¹⁹ Steiger, Taureg, Körperphantasien auf Reisen.128.

¹²⁰ Steiger, Taureg, Körperphantasien auf Reisen.128.

¹²¹ Wiener, Ikonographie des Wilden. 209.

¹²² Steiger, Taureg, Körperphantasien auf Reisen.122.

¹²³ Vgl. Elizabeth Ann Kaplan, Looking for the other (New York/London 1997) 18.

„The fascination with looking has to do with the historical prohibition in western cultures of cross-racial looking: this prohibition has to do with western culture's prohibition of cross-racial sex.“¹²⁴

Auch Tamara Hunt beschäftigte sich intensiv mit dem Blickwinkel europäischer Menschen auf fremde Völker. Das Zustandekommen des kolonialen Blicks führte sie nicht auf Verbote zurück, sondern auf folgende Aspekte:

„When colonial powers considered their subject peoples, they often employed what could be called the ‚colonial gaze‘: that is, they saw the colonies through eyes that were blurred by misinformation, misconceptions, and stereotypes.“¹²⁵

Hunt zufolge wurde der koloniale Blick des europäischen Betrachters durch Fehlinformationen geprägt. Dazu trugen unter anderem die publizierten Reiseberichte bei, die häufig ein sexuell aufgeladenes Bild der samoanischen Frau transportierten, aber auch die Printmedien, Postkarten, Erzählungen und jegliche anderen Informationen, die auf den einfachen Bürger einwirkten. Dabei spielte für Mary Louise Pratt, die sich intensiv mit kolonialer Reiseliteratur auseinandersetzte, das Geschlecht eine beachtliche Rolle. Sie ging davon aus, dass die Wahrnehmung einer Kolonie geschlechtsspezifisch geprägt war:

„The reciprocal seeing is organized along lines of gender, and determined by that great sentimental obsession, transracial erotics.“¹²⁶

Das fast ausschließlich von Männern transportierte Bild aus Samoa und allen anderen Kolonien, suggerierte dem Europäer eine eigene, dem Kolonialstaat überlegene Identität, männliche Dominanz und europäischen Fortschritt, eine Unterlegenheit der indigenen Bevölkerung, weibliche Abhängigkeit und die sexuelle Freizügigkeit und Willigkeit der indigenen Frauen. Mit diesen, im Kopf verankerten Stereotypen, blickte der europäische Mann auf eine in Übersee aufgenommene Fotografie, die speziell für seine Augen, von einem männlichen, nicht-indigenen Mann angefertigt wurde. Eine Fotografie, deren Inszenierung und

¹²⁴ Kaplan, Looking for the other. 19.

¹²⁵ Tamara L. Hunt, Introduction. In: Tamara L. Hunt, Micheline R. Lessard, *Woman and the Colonial Gaze* (New York 2002) 1.

¹²⁶ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (New York/London 2008) 80.

Bildaufbau den europäischen Aufnahmen ähnelte, um mit dunkler Haut, bloßen Brüsten und traditionellen Accessoires die exotische und erotische Ekstase im Mann zu wecken. Es ist anzunehmen, dass sich laienhafte Konsumenten von ethnographischen Fotografien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgebend von den medial vermittelten Informationen über das Leben in Kolonien beeinflussen ließen. Diese, nicht immer der Wahrheit entsprechenden Fakten, schlugen sich dann ohne Zweifel auf die Blickweise nieder.

An diesem Punkt schließt sich der Kreis. Der europäische Rezipient mit seiner prüden alltäglichen Umgebung und einem ihm aufoktroyierten, nur schwer überprüfbaren Bild der fernen Südseekolonie nutzte Fotografien, um von der Ferne zu träumen, sich erotisch stimulieren zu lassen und wahrscheinlich nicht zuletzt, um seine sexuellen Bedürfnisse anzuregen und zu befriedigen. An dieser Stelle bleibt noch die Frage offen, ob der Konsument damit eine ursprünglich für die Wissenschaft aufgenommene Fotografie zweckentfremdete oder tatsächlich schon bei der Anfertigung des Lichtbildes der Verkauf auf dem erotischen Absatzmarkt angedacht war und die wissenschaftliche Intention eventuell nur als Deckmantel diente. Um die Aufnahmeintention des Fotografen zu entschlüsseln, werden im folgenden analytischen Teil samoanische Aktfotografien mit Aktaufnahmen verglichen, die in der Hochburg der erotischen Fotografie, in Wien aufgenommen wurden.

6 Methodischer Zugang und Forschungsfragen

6.1 Fragestellung

Mittels der seriell-ikonografischen Fotoanalyse werden im folgenden analytischen Teil Aktfotografien, die in Samoa und in Wien zu etwa derselben Zeit entstanden sind, miteinander verglichen. Dabei wird der Frage nachgegangen, ob es Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen bezüglich der Inszenierung und der Posen der abgelichteten Modelle auf den samoanischen und den Wiener Aktfotografien gibt. Ferner wird unter Berücksichtigung der identifizierten Übereinstimmungen darauf geschlossen, ob die Fotografen schon bei der Aufnahme der

Fotografien die Absicht im Hinterkopf hatten, die Lichtbilder auf dem fotografischen Erotikmarkt zu verkaufen.

Zudem gilt es zu entschlüsseln, ob man bei den analysierten samoanischen Fotografien, aufgrund der Bildkomposition und der Posen, klar zwischen erotischen, anthropologischen und ethnographischen Aufnahmen unterscheiden kann oder ob hierin kaum Trennlinien bestanden. Nebstdem werden Werke herangezogen, in welchen diese Fotografien als Illustrationen zum Einsatz kamen.

6.2 Fotografien als historische Quellen

Fotografien wurden als historische Quellen lange Zeit unterbewertet. Laut Werner Baumann machten viele Geschichtswissenschaftler und Geschichtswissenschaftlerinnen einen großen Bogen um die fotografischen Quellen, weil sie deren historisches Potential unterschätzten. Meist fanden die Fotografien in geschichtswissenschaftlichen Werken nur zum Zweck der Illustration Einzug. Außerdem bestand und besteht immer noch Skepsis, inwiefern diese die Realität wiedergeben.¹²⁷ Zweifelsohne ist nicht zu verleugnen, dass fotografische Aufnahmen immer nur einen Ausschnitt aus einer bestimmten Situation darstellen. Der Fotograf wählt, teilweise bewusst, teilweise aber unbewusst, welche Motive er in seinem Bildausschnitt darstellen möchte. Zudem hat er die Möglichkeit nach seinen Wünschen und seinem Geschmack zu inszenieren und bei der Entwicklung zu manipulieren. Pilarczyk und Mietzner gingen davon aus, dass eine bestimmte Kontinuität in der Manipulation von Fotografien besteht, denn „aus ästhetischen oder politischen Gründen“¹²⁸ wurden sie ihrer Meinung nach schon seit jeher bearbeitet. Fotografische Aufnahmen verwendete man von Beginn an auch zu Dokumentationszwecken, weil man mit ihnen historische Ereignisse festhalten kann. Sie nehmen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Funktion ein, da sie als visuelle Dokumente Hinweise auf Geschehenes geben können. Allerdings stellt das abgebildete Ereignis immer nur einen Ausschnitt aus der Realität dar, wie Pilarczyk und Mietzner treffend beschrieben:

¹²⁷ Vgl. Werner Baumann, Aus-Schnitt aus der Wirklichkeit? Eine Fotografie als historische Quelle. In: Traverse: Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire. Nr. 5 (1998) 157.

¹²⁸ Pilarczyk, Mietzner, Das reflektierte Bild. 52.

„Auch das, was das fotografische Bild visuell wiedergibt, ist mit der Vielfalt des Visuell [sic] Wahrnehmbaren vor der Kamera nicht identisch. Es ist eine einäugige, starre Wahrnehmung, verzerrt durch das optische System des Fotoapparates und den Blick des Fotografen, der entscheidet, welche Teile der Wirklichkeit ausgeschnitten und im Bild zu einer neuen Realität verschmolzen werden; d.h. beim Fotografieren wird eine neue (fotografische) Realität konstruiert.“¹²⁹

Es ist möglich, ebendiese fotografische Realität zu analysieren, denn Fotografien stellen dar, wie die Welt zu einem bestimmten Zeitpunkt gesehen und dargestellt wurde. Sie erfüllen damit in der Geschichtswissenschaft für Baumann eine doppelte Funktion, nämlich als „vermitteltes Abbild eines Ausschnitts der sichtbaren Wirklichkeit und als Teil eines Prozesses, der den Blick auf diese Wirklichkeit beeinflusst und oft auch beeinflussen will“.¹³⁰ Daher muss man bei der historischen Erforschung den unterschiedlichsten Bereichen Beachtung schenken. Es ist notwendig, dass die Entstehungsbedingungen sowie der tatsächliche Verwendungszweck – welche häufig voneinander abweichen – im Auge behalten werden. Ebenso gehören der Blickwinkel, die Motivwahl und mögliche Bildmanipulationen zu den zentralen Untersuchungsaspekten in der Bild- und Fotoanalyse.

6.3 Die seriell-ikonografische Fotoanalyse

Die seriell-ikonografische Fotoanalyse von Pilarczyk und Mietzner hat ihre Wurzeln in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. Diese Methode bietet für den Forschenden große Flexibilität. So kann die Wahl der Fotografien entweder anhand bestimmter Themenschwerpunkte oder aufgrund der schon definierten Forschungsfragen entlang eines ausgewählten Motivs stattfinden. Die Methode setzt voraus, dass ein Raster gebildet wird. Dieses besteht aus Klassifikationsmerkmalen, die sich aus der Fragestellung ergeben. Bei spezifischen Forschungsfragen empfehlen die beiden Autorinnen das Raster eher eng zu definieren. Dies erlaubt dem Forschenden, Fotografien welche in einer speziellen geografischen Gegend entstanden sind oder alle denselben Themenschwerpunkt haben, von

¹²⁹ Pilarczyk, Mietzner, Das reflektierte Bild. 53.

¹³⁰ Baumann, Aus-Schnitt aus der Wirklichkeit? 157.

ihrem Gesamtbestand abzutrennen und auf spezifische Merkmale hin zu untersuchen.¹³¹ Um den signifikanten Anforderungen, wie der Vielschichtigkeit oder dem massenmedialen Einsatz von Fotografien gerecht zu werden, setzt die seriell-ikonografische Fotoanalyse auf zwei Standbeine und verbindet somit die ikonografisch-ikonologische Interpretation mit der seriellen Analyse.

6.3.1 Die ikonografisch-ikonologische Bildinterpretation

Die ikonografisch-ikonologische Bildinterpretation wurde von Erwin Panofsky entwickelt und stammt ursprünglich aus der Kunstgeschichte. Dieses hermeneutische Verfahren kommt auch in der Visual History zum Entschlüsseln von kulturellen Inhalten auf Fotografien und Bildern zum Einsatz. Die Interpretation von Bildern mit Panofskys Modell gliedert sich in drei Analyseschritte. Zur Erfassung der eigentlichen Bildbedeutung wird das zu untersuchende Objekt vorikonografisch beschrieben. Darauf folgen eine ikonografische Analyse und eine ikonologische Interpretation.¹³² Pilarczyk und Mietzner modifizierten Panofskys Methode und erweiterten diese um einen zusätzlichen Analyseschritt:

„Darüber hinaus fanden sozialhistorische, wahrnehmungspsychologische, semiotische und kommunikationstheoretische Kategorien Eingang in das methodische Repertoire, d. h. es ist darin auch die Funktion der Fotografie als Mittel gesellschaftlicher Kommunikation berücksichtigt.“¹³³

Die seriell-ikonografische Fotoanalyse setzt sich somit aus der präikonografischen und der ikonografischen Beschreibung und der ikonografischen und ikonologischen Interpretation zusammen. Diese Methode bietet die Möglichkeit, Fotografien genauer zu interpretieren als dies mit Panofskys Stufenmodell möglich ist. Mittels der ikonografischen Interpretation wird der Einfluss des Künstlers auf das zu untersuchende Objekt analysiert. Mit der ikonologischen Interpretation wird unter Berücksichtigung historischer und gesellschaftlicher Begebenheiten der verborgene Inhalt von Fotografien entschlüsselt.

¹³¹ Vgl. Pilarczyk, Mietzner, Das reflektierte Bild. 129.

¹³² Vgl. Pilarczyk, Mietzner, Das reflektierte Bild. 133.

¹³³ Pilarczyk, Mietzner, Das reflektierte Bild. 135.

6.3.2 Die serielle Fotoanalyse

Anhand der seriellen Fotoanalyse lassen sich kontinuierliche Besonderheiten, wie sich wiederholende Bildmuster, erkennen und interpretieren. Ein wichtiger Schritt ist die Auswahl des zu untersuchenden Bestandes. Dafür bieten Pilarczyk und Mietzner zwei Vorgehensweisen: Einerseits kann man einen geschlossenen fotografischen Bestand analysieren, etwa den Archivbestand eines Fotografen oder die Zeitungsillustrationen eines Jahrganges. Andererseits ist es möglich, die Fotografien bezüglich ihres Inhalts und Themas, anhand definierter Kriterien, aus unterschiedlichen Beständen auszuwählen. Mithilfe der seriellen Untersuchung kann man Typisierungen vornehmen und Motivreihen bilden.¹³⁴ So ist es möglich, anhand eines wiederkehrenden Bildaufbaus und der Wiederholung von Posen die für diese Arbeit vorliegenden Fotografien in anthropologische, ethnographische und erotische Motivreihen einzuteilen. Dazu werden Parallelen zwischen den samoanischen Aktfotografien und den erotischen Wiener Fotografien gesucht und einem synchronen Vergleich unterzogen. Durch diesen ist es möglich, Fotografien, die man im selben Zeitraum aufnahm, welche jedoch aus unterschiedlichen Beständen stammen, anhand einer weiteren Variable, in diesem Fall der Ähnlichkeit des Motivs, einander gegenüberzustellen.¹³⁵

6.3.3 Methodisches Verfahren

Im ersten Schritt werden die 36 fotografischen Quellen aufgrund von Übereinstimmungen bezüglich der abgebildeten Posen in 12 Gruppen eingeteilt. Eine Fotografie aus jeder Gruppe wird für die Analyse ausgewählt. Zu diesen 12 Aufnahmen wird ein Pendant, aufgenommen vom Fotografen Otto Schmidt, aus dem Bestand des Kunstmuseums Albertina, ausgewählt. Das Hauptkriterium bei den in Österreich entstanden Aufnahmen liegt in der Vergleichbarkeit der Körperinszenierung mit den samoanischen Fotografien. Die Lichtbilder werden im Analyseteil mittels der seriell-ikonografischen Fotoanalyse untersucht. Dazu wird jede einzelne Fotografie zuerst vorikonografisch und ikonografisch beschrieben. Folgende interne und externe Kriterien stehen dabei im Vordergrund:

¹³⁴ Vgl. Pilarczyk, Mietzner, Das reflektierte Bild. 142f.

¹³⁵ Vgl. Pilarczyk, Mietzner, Das reflektierte Bild. 145.

1. Vorikonografische Beschreibung

- Farbe
- Motive
- Körperhaltung
- Kleidung, Accessoires
- Mimik, Gestik
- Nebensächlichkeiten

2. Ikonografische Beschreibung

- Fotograf, Zeit und Ort
- Verwendungskontext
- Fotografische Motivgeschichte

Im nächsten Schritt werden die samoanische und die Wiener Fotografie jeder Gruppe einander gegenübergestellt und ikonologisch sowie ikonografisch nach folgenden Kriterien interpretiert:

3. Ikonologische Interpretation

- Widersprüche und Gemeinsamkeiten
- Rolle des Fotografen
- Verwendung
- Rezipient

4. Ikonografische Interpretation

- Analyse der Intention
- Interpretation der Intention

Mittels dieser Beschreibung und dem Einbeziehen bildexterner Informationen, wie dem Verwendungszweck, wird das Thema der Fotografie schrittweise dechifriert. Dadurch kann man in einem direkten Vergleich die in zwei unterschiedlichen Ländern aufgenommenen Fotografien miteinander vergleichen und infolge der Gemeinsamkeiten und Widersprüche die Aufnahmeintention entschlüsseln.

6.4 Quellen

Zur Analyse werden Fotografien herangezogen, die in der präkolonialen und der kolonialen Zeit Deutsch-Samoas entstanden sind und von unterschiedlichen Fotografen aufgenommen wurden. Die analysierten samoanischen Fotografien stammen alle aus dem Bestand des Museums für Völkerkunde in Hamburg. In einer Vorauswahl wurden 36 Fotografien aus dem digitalisierten Samoabestand ausgewählt. Dabei kamen die externen Klassifikationsmerkmale Entstehungsort (Samoa) und Entstehungszeit (vor Ende der deutschen Kolonialherrschaft) zum Tragen. Als internes Kriterium wurde der Bildinhalt (entblößte oder teilweise entblößte indigene Frauen) festgelegt. Da die Fotografien sich teilweise ähneln, werden sie für diese Arbeit anhand der Posen in Gruppen eingeteilt, und es wird jeweils nur eine Fotografie jeder Kategorie analysiert.

Als Vergleichsmaterial kommen Fotografien zum Einsatz, die Otto Schmidt um die Jahrhundertwende in Wien aufnahm. Schmidt war berühmt für den ‚Wiener Akt‘ und musste aufgrund des erotischen Potentials seiner Fotografien diese über mehrere Jahre mit Hilfe eines französischen Verlages vertreiben. Seine Aufnahmen eignen sich, hinsichtlich der abgebildeten Erotik, ideal zum Vergleich der Posen. Die in Wien entstandenen Fotografien, welche es in dieser Arbeit zu untersuchen gilt, stammen aus dem Fotografiebestand der Albertina. Die externen Klassifikationsmerkmale, die bei der Auswahl dieser Aufnahmen zur Anwendung kamen, waren der Entstehungsort (Wien), die Entstehungszeit (vor 1914) und der Fotograf (Otto Schmidt). Als internes Kriterium wurde der Bildinhalt (Nacktheit des Modells und Ähnlichkeit der Pose im Vergleich mit den samoanischen Fotografien) gewählt.

6.4.1 Gruppenbildung der Quellen

Betrachtet man die 36 ausgewählten samoanischen Akte und Halbakte, so fällt auf, dass es bei einigen Aufnahmen zu Überschneidungen der Posen und der Verhüllung von Körperpartien kommt. Da die Analyse von knapp 40 Fotografien den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wurden die in Samoa produzierten Aufnahmen in zwölf Gruppen eingeteilt. Aus jeder dieser zwölf Kategorien wird

eine Fotografie näher beschrieben und analysiert. Die Gruppenbildung erfolgte anhand dieser Kriterien:

Tabelle 1: Gruppenbildung der Quellen

Nr.	Gruppe	Kriterien	Anzahl
Gruppe 1	Halbakt, stehend, frontal	Bekleidung des Unterkörpers, aufrechte, stehende Pose	5
Gruppe 2	Vollakt, stehend, frontal	Komplett entblößter Körper, aufrechte, stehende Pose	4
Gruppe 3	Vollakt, stehend, Rückenansicht	Komplett entblößter Körper, aufrechte, stehende Pose, Abbildung des Rückens	1
Gruppe 4	Kniende Pose	Kniende Position	2
Gruppe 5	Liegende Pose	Komplett ausgestreckte, liegende Position	1
Gruppe 6	Halbaufgerichtete Pose	liegende Position, Oberkörper aufrecht, Oberkörper auf Arm abgestützt	2
Gruppe 7	Gruppenfotografien	Mehr als eine Person abgebildet	5
Gruppe 8	Sitzende Pose, auf Erhöhung	Sitzende Position auf Erhöhung (Bett, Mauer, ...)	1
Gruppe 9	Sitzende Pose, Schneidersitz	Sitzende Position auf Boden, Schneidersitz	5
Gruppe 10	Sitzende Pose, auf Stuhl	Sitzende Position auf Stuhl	5
Gruppe 11	Brustbild	Modell nur vom Kopf bis zu den Brüsten abgebildet	3
Gruppe 12	Vorgebeugte Pose	Stehende Pose, Körper durch Abstützen nach vorne gebeugt	2

7 Analyse

7.1 Halbakt (stehend, frontal)



Abbildung 4: Unbekannt, vor 1885, Samoa,
© Museum für Völkerkunde Hamburg

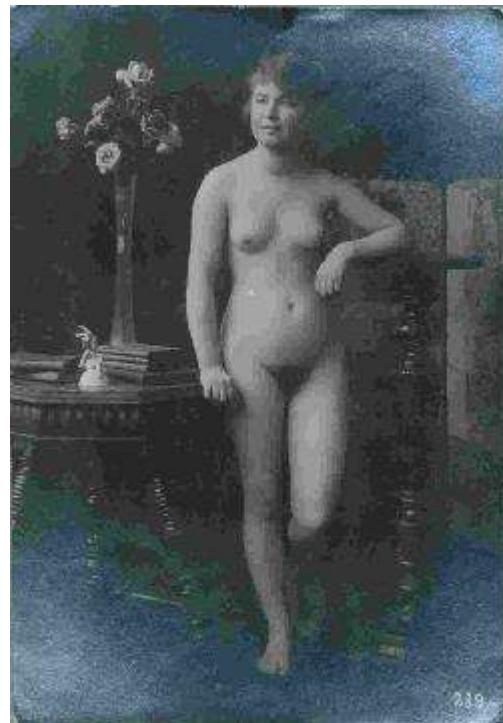


Abbildung 5: Otto Schmidt, vor 1900, Österreich, Albertina, Wien

Unbekannt, vor 1885, Samoa

Bei der vorliegenden Fotografie handelt es sich um eine Schwarz-Weiß-Freilichtaufnahme. Im Bildhintergrund sind eine Holzwand sowie ein Holztor, wahrscheinlich das eines Hauses, zu erkennen. Der linke Bildrand zeigt einen Baumstumpf. Im Bildmittelpunkt ist eine junge samoanische Frau in stehender Pose platziert. Ihre linke Schulter ist leicht der Kamera zugeschwenkt. Das abgelichtete Modell steht barfuß im Gras, welches den restlichen Teil der Fotografie ausfüllt. Sie trägt eine traditionelle Pandanus-Matte mit Fransen, die von der Taille bis kurz unter die Knie reicht. Über der Matte trägt die Frau einen Blättergürtel. Ihr Oberkörper ist bis auf eine aufwändige Kette aus Perlen oder getrockneten Beeren entblößt. Den rechten Unterarm stützt die Frau auf dem Baumstumpf ab. Den linken Arm, geschmückt mit einem Eberzahnarmreif, lässt sie locker hängen. Die kurz geschnittenen, bis über die Ohren reichenden, lockigen Haare sind mit einer

Hibiskusblüte geschmückt. Den Kopf hält die abgebildete Person aufrecht, die Gesichtszüge sind verhärtet und den starren Blick richtet sie direkt in Richtung Kamera. Die Lippen sind geschlossen, die Mundwinkel leicht nach unten gezogen. Betrachtet man die Bildaufteilung näher, so steht die junge Frau im Mittelpunkt des Bildes. Da diese Fotografie nur einen ovalen Ausschnitt des Originals darstellt, könnte es sein, dass der ursprüngliche Besitzer der Fotografie für ihn als störend empfundene Bildteile entfernte.

Der Fotograf dieser Aufnahme ist leider nicht bekannt. Ursprünglich befand sie sich im Bestand des Godeffroy Museums, daher wurde sie auf jeden Fall vor dem Jahr 1885 aufgenommen und gehört somit zu den frühen Freiluftaufnahmen. Der Verwendungskontext der vorliegenden Fotografie ist ebenso unklar. In den gängigen ethnographischen und anthropologischen Werken, welche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, ist sie nicht als Illustration zu finden. Ein Einsatz als Exponat im Museum Godeffroy wäre denkbar.

Bei der abgebildeten Frau handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine mit einem Samoaner verheiratete Frau. Darauf deutet ihr kurz geschnittenes Haar hin, das man traditionell bei der Geschlechtsreife abschnitt. Lediglich jene indigenen Frauen, die mit Europäern verheiratet waren, trugen auch nach der Ehe ihre Haare, meist auf Wunsch des Mannes, lang.¹³⁶ Die Kleidung entspricht jener, welche die samoanische Bevölkerung vor allem zu Festlichkeiten trug. Die Matten hatten in Samoa einen hohen Prestigewert. Sie kamen als Währung zur Verwendung und man verschenkte sie zu besonderen Anlässen. Der Besitz vieler feingewebter Matten konnte auf einen höheren gesellschaftlichen Status hinweisen. Der Kopf- und Armschmuck hingegen deutet auf eine alltägliche Kleidung hin, denn der Eberzahn diente beispielsweise als Dauer- und nicht als Festtagsschmuck.¹³⁷ Die Mischung aus Alltags- und Festtagsgewand stellt einen Widerspruch dar und lässt darauf schließen, dass das Modell vom Fotografen dazu aufgefordert wurde, ebendiese Kleidung zu Inszenierungszwecken zu tragen. Der starre Blick der Frau und die nach unten gezogenen Mundwinkel

¹³⁶ Vgl. Loosen, Deutsche Frauen in den Südsee-Kolonien. 375f.

¹³⁷ Vgl. Krämer, Die Samoa-Inseln. 2. Bd. 289f.

deuten darauf hin, dass sie sich in der Aufnahmesituation nicht wohl fühlte oder die Aufnahme gar unter Zwang entstand.

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Diese Studioaufnahme zeigt im Bildmittelpunkt eine komplett entblößte aufrecht stehende junge Frau. Sie trägt keine Kleidung und keinen Schmuck. Der linke Bildrand zeigt einen sechseckigen hölzernen Tisch, auf dem in der Mitte sechs Bücher in zwei Stapeln arrangiert sind. Hinter den Büchern steht eine gläserne Blumenvase mit hellen und dunklen Rosen und vor den Büchern eine weiße Porzellanfigur. Im rechten Bildhintergrund sind die Konturen eines bedruckten Paravents zu erkennen. Der Hintergrund ist bis auf den Raumteiler dunkel gehalten, wodurch das Modell und die helle Porzellanfigur den zentralen Bildmittelpunkt darstellen. Vor dem Paravent ist eine hölzerne Blumensäule zu erkennen, welche auf Höhe der Taille des Modells endet. Die junge Frau ist im Zentrum der Fotografie arrangiert und nimmt mit dem Tisch und dem Holzständer eine gemeinsame Bildebene ein. Ihr Körper ist frontal in Richtung Linse ausgerichtet. Das Modell nutzt das rechte Bein als Standbein, das linke ist angewinkelt, der linke Fuß nicht zu erkennen. Mit dem rechten Arm stützt sich die aufrecht stehende Person an der Tischkante ab, der linke Arm lehnt angewinkelt auf der runden Platte der Blumensäule. Die linke Hand ist knapp unter der linken Brust positioniert. Den Kopf neigt das Modell leicht in Richtung rechten Bildrand. Das Kinn ist etwas angehoben und der Blick schweift in die Ferne. Die braunen Haare sind hochgesteckt, die Augen nur leicht geöffnet. Die Lippen hält sie nicht ganz geschlossen, ein kleiner Spalt zwischen Ober- und Unterlippe lässt die Zähne des Modells erahnen. Die Fotografie ist am linken unteren Bildrand mit der Inventarnummer 289 in weißer Schrift ausgewiesen und wurde vor dem Jahr 1900 von Otto Schmidt aufgenommen. Die Aufnahme erinnert an antike Venusstatuen. Die Blumensäule, auf der sich das Modell abstützt, diente dem Fotografen als wichtiges Inszenierungsmittel. Sie fungierte, in Anlehnung an antike Kunstwerke, als Ersatz für eine korinthische Säule und lässt das Bild somit in der Gesamtkomposition trotz Holzständer antik erscheinen.

Vergleich der Fotografien

Die Vergleichsfotografie von Otto Schmidt wurde für diese Analysegruppe ausgewählt, weil sie unter den Aktfotografien Schmidts, der samoanischen Fotografie am nächsten kam. Dennoch gibt es nicht sehr viele Übereinstimmungen. Gemeinsamkeiten sind nur in der Wahl des Bildmittelpunktes und der Position des angelehnten Armes zu finden. Schmidt inszenierte seine Fotografie mit Stilmitteln, wie etwa Rosen, um eine romantische Stimmung zu erzeugen. Den Blick des Modells ließ erträumerisch in die Ferne schweifen. In Kombination mit dem leicht geöffneten Mund signalisierte dies dem Betrachter eine sinnlich-intime Stimmung. Das Anwinkeln des Spielbeins bringt Leben und Bewegung ins Bild und strahlt eine verführerische Wirkung auf den Bildkonsumenten aus. Hingegen deutet die Mimik der Samoanerin auf eine unangenehme Situation hin, welche auf den Betrachter, insbesondere durch das Anvisieren der Kamera, übertragen wird. Des Weiteren wirken die aufrechte Haltung und die leicht nach unten hängenden Schultern der Samoanerin wenig einladend. Selbst der leicht zur Kamera gedrehte Körper und das etwas weiter nach vorne gestellte linke Bein können die strenge Atmosphäre nicht aufheben.

Eine Verkaufsintention für den erotischen Absatzmarkt ist bei der samoanischen Fotografie nicht unmittelbar zu erkennen. Dies liegt einerseits an der steifen Pose des Modells und andererseits an den fehlenden Inszenierungsgegenständen. Aufgrund des Mattenrocks und des Schmucks kann man darauf schließen, dass die Fotografie zu ethnographischen Dokumentationszwecken angefertigt wurde. Die geringfügige Drehung des Körpers zur Kamera und der Umstand, dass die Samoanerin teilweise bekleidet ist, lassen hingegen eine anthropologische Aufnahmeintention ausschließen. Es ist vorstellbar, dass manche europäischen Rezipienten, welche in ihrer Umgebung kaum mit nackter Haut in Berührung kamen, diese Fotografie als erotisch empfanden, aber man muss man beachten, dass der Markt für erotische Aktfotografien in Europa groß war und viel pikantere Fotografien ziemlich mühelos erworben werden konnten.

7.2 Vollakt (stehend, frontal)



Abbildung 6: Johann Stanislaus Kubary, 1876, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 7: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

Johann Stanislaus Kubary, 1876, Samoa

Diese in Samoa aufgenommene Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt als Bildhintergrund eine hölzerne Bretterwand. Im Bildmittelpunkt steht eine nackte, junge indigene Frau. Links neben ihrem Körper ist ein Metermaß abgebildet, das vom Boden bis über den oberen Bildrand reicht. Die abgelichtete Frau steht in aufrechter Haltung mit am Körper angelegten Armen auf einer geflochtenen Matte. Die Füße hält sie parallel zueinander, die Knie sind komplett durchgestreckt. Die Schultern, das Kinn und das Haupt bilden mit der Hüfte eine parallele Linie. Um den Hals trägt das Modell eine eng anliegende Perlenkette und die Ohren sind mit Ohrringen geschmückt. Die Haare sind als Kurzhaarfrisur geschnitten. Die Mimik der Frau ist ernst, ihre Mundwinkel zeigen nach unten. Den strengen Blick richtet sie in Richtung Fotograf.

Diese Fotografie nahm Johann Stanislaus Kubary, der vom Handelshaus Godeffroy angestellt war, im Jahr 1876 auf. Sie gelangte von Samoa aus in die

Sammlung des Godeffroy Museums und befand sich im Inventarkatalog von Schmeltz und Krause. Im Nachhinein wurde die Lichtbildaufnahme in der linken oberen Ecke mit der Inventarnummer 385 und am oberen Bildrand mit dem Kürzel C8C versehen. Drei mit schwarzem Stift im rechten Winkel zu den Holzbrettern der Wand eingezeichnete Linien deuten darauf hin, dass die Fotografie noch zugeschnitten werden sollte. Dieselbe Fotografie, jedoch so zugeschnitten, dass das Metermaß nicht mehr innerhalb des Bildes lag, verwendete Carl Heinrich Stratz in seinem Werk *Die Rassenschönheit des Weibes*¹³⁸. Darin trägt sie den Bildtitel ‚Siebzehnjähriges Mädchen aus Samoa‘ (Abb. 8). Eine ähnliche Fotografie einer Samoanerin, welche ursprünglich nach demselben Aufnahmemuster mit einem abgebildeten Metermaß aufgenommen wurde, findet sich in zugeschnittener Form in Stratz's Werk wieder. Auffällig ist, dass Stratz sein Werk mit vielen Fotografien illustrierte, auf denen er Frauen in erotischen Posen ablichtete. Drei dieser Fotografien stammen unter anderem vom Wiener Aktfotografen Otto Schmidt.

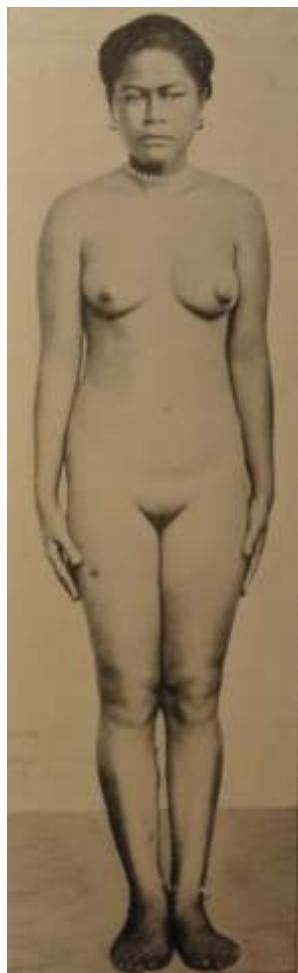


Abbildung 8: Siebzehnjähriges Mädchen aus Samoa (Godefroyalbum) In: Stratz, *Die Rassenschönheit des Weibes*

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Diese Schwarz-Weiß-Fotografie im Hochformat zeigt im Bildmittelpunkt eine Frau in jugendlichem Alter, die weder Kleidung noch Accessoires trägt. Am linken Bildrand ist ein dunkler Vorhang zu erkennen, in der linken Raumecke zeichnen sich die Konturen eines Gusseisenofens ab. Im Bildhintergrund ist ein Kanapee zu sehen, das mit einer zu Boden fallenden, gemusterten Decke überzogen ist. Vor dem Liegesofa befindet sich eine niedrige Stufe, auf der das Mädchen posiert.

¹³⁸ Vgl. Carl Heinrich Stratz, *Die Rassenschönheit des Weibes*. Mit einer Tafel und 346 Abbildungen (Stuttgart 1917⁸) 157.

Ein Teil des Kanapees sowie die komplette Stufe sind mit einem Bärenfell bedeckt. Der linke Bildrand zeigt den Teil eines Tisches mit Verschnörkelungen und einen weißen Tüllstoff oder Brautschleier. Das Mädchen wurde zentral im Bild arrangiert und ist von Kopf bis Fuß zu erkennen, lediglich die Zehen des rechten Fußes verschwinden in den Haaren des Fells. Sie nimmt eine gerade Körperhaltung ein, die Arme fallen locker entlang des Oberkörpers hinab, die Finger deuten in Richtung Boden. Das rechte Bein steht gerade durchgestreckt etwas hinter dem leicht angewinkelten linken Bein. Den Kopf neigt das Modell zum linken Bildrand, der Blick ist aufwärts gerichtet, die Lippen leicht geöffnet, dadurch sind ansatzweise die Zähne zu erkennen. Das Haar ist leicht hochgesteckt, einige Locken fallen in die Stirn. Die Fotografie wurde am linken unteren Bildrand mit der Inventarnummer 2919 versehen und stammt vom Wiener Fotografen Otto Schmidt.

Vergleich der Fotografien

Die beiden hier zur Analyse gelangenden Fotografien haben lediglich die aufrechte Körperhaltung der Modelle gemeinsam. Die Fotografie von Otto Schmidt ist eine klassische Studioaufnahme mit inszenierter Körperhaltung und mehreren Gestaltungsmitteln. Durch das Spiel mit Licht und Schatten sowie unter Zuhilfenahme von dunklen Dekorationsgegenständen, konnte er die helle Haut des Modells besonders gut hervorheben. Die Pose erinnert an eine aufblickende antike Statue. Die locker hängenden Arme, die nicht ganz am Körper anliegen und der natürliche Kontrapost verleihen dem Bild das Gefühl von Bewegung. Schmidt wählte für die Inszenierung ein Kanapee, durch welches er dem Betrachter möglicherweise einen kürzlich stattgefundenen oder bald stattfindenden Geschlechtsakt signalisieren wollte. Ebenso kann dem Fell eine ikonografische Bedeutung zugeschrieben werden. In der biblischen Beschreibung des Sündenfalls wurden nämlich Adam und Eva, nach der Verfehlung, von Gott mit einem Fellgewand ausgestattet, um ihre Körper zu bedecken. Der Fotograf könnte das Fell somit bewusst als Inszenierungsgegenstand gewählt haben, um dem Bild

den Charakter eines moralischen Übertritts zu verleihen.¹³⁹ Sowohl der komplett entblößte Körper als auch der selbstbewusste Blick sowie die leicht geöffneten Lippen des Modells vermitteln in Kombination mit den arrangierten Dekorationsartikeln und dem Liegesofa eine erotische Stimmung.

Kubary hingegen folgte bei der Aufnahme der Samoanerin den Regeln der anthropologischen Fotografie von Gustav Theodor Fritsch und verzichtete auf jegliche Gestaltungsgegenstände. Die Fotografie nahm er zwar nicht im Freien auf, sie ist aber dennoch keine Studioaufnahme mit speziell angefertigtem Hintergrund. Die Nacktheit und der Schmuck des Modells erzeugten um die Jahrhundertwende eventuell eine erotische Stimmung beim Rezipienten, welche jedoch durch die starre, anthropologische Pose sowie den betrübten Gesichtsausdruck der Samoanerin und das Metermaß zerstört wurden. Damit ist die vorliegende Fotografie der Kategorie der anthropologischen Aufnahmen zuzuordnen und dürfte mit dieser Intention entstanden sein. In zugeschnittener Form, wie bei Stratz, birgt sie für den prüden europäischen Betrachter sehr wohl erotisches Potential in sich. Schwarz, welcher sich mit einer fast identen samoanischen Fotografie beschäftigte, sieht das Metermaß als ein Instrument um „von der soft-pornographischen Qualität dieses Fotos“¹⁴⁰ abzulenken und die erotische Wirkung zu mindern. Fällt das Metermaß jedoch weg, bleibt eine junge, nackte und unglücklich wirkende Frau mit Perlenschmuck übrig. Aus heutiger Sicht mag diese Aufnahme bei vielen Betrachtern Unbehagen auslösen. Es stellt sich die Frage nach den Geschehnissen vor der Aufnahme der Fotografie. Womöglich ist der Blick der Frau deshalb so starr und betrübt, weil Kubary sie unter Zwang beziehungsweise sogar Strafandrohung ablichtete oder sie nicht bereit war ihren Körper komplett entkleidet vor fremden Menschen zu zeigen. Auf den europäischen Betrachter der Belle Époque, der im Alltag kaum einen entblößten Fußknöchel zu sehen bekam, konnte die Ganzkörperaufnahme einer nackten Frau sehr wohl libidinös stimulierend wirken, selbst wenn der emotionale Ausdruck der Frau deutlichen Widerwillen signalisierte.

¹³⁹ Vgl. Brigitte Riese, Seemanns Lexikon der Ikonografie. Religiöse und profane Bildmotive. (Leipzig 2007) 115.

¹⁴⁰ Schwarz, Ozeanische Affekte. 47.

Die Aufnahmeintention als anthropologische Fotografie kann zwar ikonologisch angenommen werden, der Verwendungszweck einer Fotografie musste und muss dieser jedoch nicht immer entsprechen. Die Absicht eine ethnographische Fotografie anzufertigen kann man ausschließen, da keine Alltagsgegenstände mit abgelichtet und das Modell gegen die Kleidungstradition der Samoanerinnen komplett entblößt dargestellt wurde. Der Schmuck, welcher nicht der traditionellen Körperverzierung entsprach, spricht ebenso gegen eine ethnographische Fotografie.

7.3 Vollakt (stehend, Rückenansicht)



Abbildung 9: Thomas Andrew, zwischen 1891 und 1916, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 10: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

Thomas Andrew, zwischen 1891 und 1916, Samoa

Bei dieser Fotografie handelt es sich um eine Schwarz-Weiß-Studioaufnahme. Der Studiohintergrund ist bemalt, er zeigt einen See oder eine Bucht. Am rechten Rand deutete der Maler Hügel an, am linken sind die Konturen von Bäumen zu erkennen und am Uferrand ist Schilf zu sehen. Den Hintergrund hielt der Fotograf unscharf, somit konnte er einerseits eine räumliche Tiefenwirkung erzeugen und anderseits den nackten Körper des abgebildeten Modells hervorheben. Die zweite Bildecke zeigt den Teil eines Baumes. Am rechten Bildrand zieht sich der Stamm des Baumes hoch, es ist jedoch nur ein kleiner Teil davon zu sehen. Die Baumwurzel oder das Behältnis, in welchem die Pflanze steht, wurde mit Stroh und Blättern abgedeckt. Ein belaubter Ast zieht sich horizontal über das obere Bildviertel. Auf der vordersten Bildecke ist im Bildmittelpunkt eine nackte, aufrecht stehende Frau abgebildet. Sie dreht dem Betrachter den Rücken zu und

steht auf einem mit Laub belegten Boden. Ihre Füße sind nur ansatzweise zu erkennen, sie wurden bei der Aufnahme abgeschnitten. Das linke Bein hält das Modell als Standbein durchgestreckt, das Spielbein ist leicht angewinkelt. Ein Seitenlicht beleuchtet die linke Seite, insbesondere das Gesäß und den linken Schenkel. Mit beiden Armen hält sie sich am über ihrem Kopf liegenden Ast locker fest. Die rechte Hand ist dabei nur in Ansätzen zu erkennen. Das Gesicht zeigt in Richtung Studiohintergrund, somit sieht der Betrachter nur ein Ohr und die hochgesteckten braunen Haare des Modells.

Die Fotografie nahm, wie die Prägung in der rechten oberen Ecke zeigt, Thomas Andrew auf und sie ist während seiner fotografischen Tätigkeit in den Jahren zwischen 1891 und 1916 entstanden. Die Aufnahme erinnert, aufgrund der Hervorhebung des Gesäßes durch das Studiolicht und den natürlichen Kontrapost, an die Aphrodite Kallipygos (griechisch für: mit schönem Hintern) Statuen, wie jene, die heute im *Museo Archeologico Nazionale* in Neapel ausgestellt ist. Die Fotografie der unbekannten Samoanerin hielt, wie viele von Andrews Aktaufnahmen, als Illustration Einzug in ein europäisches ethnographisches Werk. Krämer, der überwiegend Aktfotografien von Frauen mit unverhülltem Oberkörper in seinen Büchern verwendete, beschrieb unter Zuhilfenahme dieser Rückenansicht im zweiten Band seines Werkes *Die Samoa-Inseln* den Brustkasten, die X-Beinstellung, das Hervortreten des Oberschenkelgelenkkopfes¹⁴¹ und die Ausprägung der Glutealfalte bei den Samoanerinnen¹⁴².

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Bei der folgenden Schwarz-Weiß-Fotografie mit der auf dem Bild festgehaltenen Inventarnummer 4096 handelt es sich um die Rückenansicht einer jungen, komplett entblößten Frau. Der Hintergrund der Studioaufnahme besteht aus einer hellen Wand und einem Teil eines schwarzen, schweren Vorhangs am linken Bildrand. Davor sind auf der rechten Seite eine mit gemustertem Teppich überspannte Stufe und auf der linken Seite ein Teil einer Brüstung, belegt mit einem

¹⁴¹ Vgl. Krämer, Die Samoa-Inseln. 2. Bd. 45-47.

¹⁴² Vgl. Krämer, Die Samoa-Inseln. 2. Bd. 49.

Tierfell, zu erkennen. Im Zentrum des Bildes wurde eine dunkelgraue korinthische Säule arrangiert, an welcher das Modell posiert. Der linke Fuß steht flach auf dem gemusterten, hellen Teppichboden, vom rechten Fuß berühren hingegen nur die Zehen den Untergrund. Das linke Bein ist komplett durchgestreckt, das rechte nimmt einen spielerischen Kontrapost ein, was eine leichte Schräglage der Hüfte erzeugt. Ab der Taille hält das Modell den Körper nach rechts geneigt, somit ergibt sich eine schräge Haltung der Schultern. Der rechte Arm ist angehoben, die Hand liegt ein Stück über dem Kopf an der Säule auf. Der linke Arm ist gebeugt, die Hand und der Unterarm berühren die Säule auf Höhe zwischen Taille und Kinn. Die Frau hält ihr Haupt leicht schräg und blickt suchend an der Säule vorbei in Richtung Stufe. Dabei sind nur die Hochsteckfrisur mit Haarband und Haarspange sowie ein Ohr zu erkennen. Otto Schmidt fertigte die Aktfotografie Ende des 19. Jahrhunderts an, sie erinnert an die Statuen der Aphrodite Kallipygos.

Vergleich der Fotografien

Im direkten Vergleich zeigen die beiden Fotografien, vor allem aufgrund der Pose, viele Gemeinsamkeiten. Beide Modelle verwenden ihr rechtes Bein als Spielbein. Schmidt inszenierte sein Bild mit einem ausgeprägten Kontrapost und erzeugte damit eine spielerische, aufgeweckte Bildstimmung. Andrews Modell deutet hingegen einen leichten, natürlicheren Kontrapost an. Dadurch wirkt der Körper ruhiger, was eher zu einer romantischen Bildaussage führt. Des Weiteren steht bei beiden Fotografien das Gesäß der Frau im Mittelpunkt, insbesondere, weil es durch das Spiel mit Licht und Schatten hervorgehoben wurde. Andrew wählte für sein dunkelhäutiges Modell einen relativ hellen Hintergrund, jedoch dunkle Inszenierungsgegenstände. Um den Körper der Frau in Szene zu setzen und um eine Tiefe im Bild zu erzeugen, verwendete er eine geringe Tiefenschärfe. Schmidt arrangierte eher dunkle Dekorationsartikel, um die helle Haut der abgelichteten Frau hervorzuheben.

Sowohl Andrews als auch Schmidts Modell benötigten die erwähnten Inszenierungsgegenstände, um die antike Pose auszuführen. Die samoanische Frau

hielt sich für die Aufnahme mit den Händen an einem über ihrem Kopf liegenden Ast fest, das Wiener Modell nutzte die korinthische Säule, um ihren Körper in Szene zu setzen. Antike Posen waren in der Malerei sowie in der Aktfotografie des 19. Jahrhunderts beliebt. Aber nicht nur mit der Pose traf der auf Samoa ansässige Fotograf den europäischen Zeitgeist, sondern ebenso mit der träumerisch und exotisch gestalteten Inszenierung. Hierfür nutzte er einen Baum und ein Landschaftsbild als Hintergrund. Auf diese Art wollte er wohl das Paradies andeuten. In der europäischen Südseeliteratur ist der Vergleich Samoas mit dem irdischen Paradies oft zu finden. Angedeutet wird damit jener paradiesische Zustand, in dem Adam und Eva noch keine Scham kannten und nackt ihres Weges gingen, also jene Situation, welche vor dem Sündenfall herrschte. Andrews wählte wahrscheinlich ebendiese Bildinszenierung, um paradiesisch-erotische Vorstellungen beim Betrachter hervorzurufen. Auch der Wiener Fotograf wählte mit dem Tierfell einen Dekorationsgegenstand, der mit dem Paradies, nämlich der Bekleidung von Adam und Eva nach dem Sündenfall in Verbindung gebracht werden kann. Zudem entschied sich Schmidt mit der korinthischen Säule für ein Inszenierungsmittel das, nach Vitruv, in der antiken Kunst jungfräuliche Zartheit vermitteln sollte.¹⁴³

Da es in Europa verpönt war in der Öffentlichkeit viel Haut zu zeigen und es schon als anstößig galt, wenn der Badeanzug einer Frau unter dem Knie endete, kann angenommen werden, dass die samoanische Fotografie auf den männlichen europäischen Rezipienten eine entsprechend erotische Wirkung hatte. Der Vergleich mit der in Wien entstandenen erotischen Aktfotografie lässt aufgrund der vielen Übereinstimmungen darauf schließen, dass Andrew bei der Anfertigung der Aufnahme einen Verkauf auf dem internationalen Erotikmarkt anstrebte. Eine anthropologische Intention kann man wegen des fehlenden Metermaßes und der Körperhaltung ausschließen. Auch die Aufnahme einer ethnographischen Fotografie war nicht die Absicht des Fotografen. Dies ist an den fehlenden traditionellen Alltagsgegenständen zu erkennen.

¹⁴³ Vgl. Ulrich Sinn, Die 101 wichtigsten Fragen. Antike Kunst. (München 2007) 83.

7.4 Kniende Pose



Abbildung 11: John Davis, zwischen 1872 und 1903, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 12: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

John Davis, zwischen 1872 und 1903, Samoa

Diese Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt eine samoanische Frau mit nacktem Oberkörper. Der Bildhintergrund der Frontalaufnahme wurde nicht künstlerisch gestaltet und stellt eine einfache, einfarbige Wand mit einer davorliegenden Stufe dar. Der Fotograf positionierte das Mädchen zentral im Bild. Sie nimmt eine kniende Pose auf einem runden, hellen Teppich ein. Ihre beiden Knie sind nicht zu erkennen, da der untere Bildrand sie begrenzt. Die junge Frau trägt einen gemusterten Rock oder ein Hüfttuch, welches bis über ihren Bauchnabel reicht und auf Höhe der Taille mit einem Blättergürtel verziert ist. Die Oberarme sind am Oberkörper angelegt, die Unterarme liegen auf den Oberschenkeln. Die Hände ruhen, locker übereinandergelegt, auf dem Schoß. Am Unterarm trägt das Modell ein einfaches Armband. Den Hals und das Dekolleté schmückt eine Kette aus

Pandanus-Bohnen. Die langen, braunen Haare trägt das Mädchen zusammengebunden und mit Blumen, Blättern und einem traditionellen Holzfächer geschmückt. Das Haupt hält sie aufrecht und sieht mit strengem Blick in die Kamera. Die Lippen sind geschlossen und die Mundwinkel leicht nach unten gezogen.

Aufgrund der strengen Mimik und der nach unten zeigenden Mundwinkel wirkt es so, als hätte sich das Mädchen während des Aufnahmeprozesses unwohl gefühlt. Der direkte Blick in die Kamera verstärkt den Eindruck von Unsicherheit und Angst. Die Fotografie ist in der rechten unteren Ecke mit der Inventarnummer 2112 beschriftet und auf der linken Seite mit der Prägung des Fotografen Davis versehen. Aufgrund dieser Markierung kann man die Aufnahme dem auf Samoa ansässigen gebürtigen Engländer John Davis zuordnen. Ihre Entstehung muss zwischen den Jahren 1872 und 1903 liegen, da Davis in dieser Zeit auf Samoa als Fotograf tätig war. Viele seiner Fotografien wurden als Postkartenmotive verwendet. Die Aufnahme würde gut in die Postkartenserie des Fotografen passen, aber eine tatsächliche Verwendung kann nicht belegt werden. Die einzige Angabe zur Fotografie stammt vom Museum für Völkerkunde in Hamburg und weist darauf hin, dass das Lichtbild früher im Besitz von Otto Finsch war. Eine ethnographische Intention ist aufgrund seiner Ausbildung denkbar.

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Die im Folgenden als Vergleichsfotografie verwendete Schwarz-Weiß-Aufnahme ist mit 23 weiteren Fotografien auf einem Miniaturenblatt, unter der Seriennummer 4813 erschienen und zeigt eine komplett entkleidete Frau in kniender Pose. Der Bildhintergrund zeigt eine Wand, deren oberer Teil grau gestrichen und deren unterer Teil mit einem dunklen, gemusterten Wandteppich versehen ist. Am linken Bildrand ist ein schwarzer, bis zum Boden reichender Vorhang zu sehen. Ein Teil des Wandteppichs wurde am linken Bildrand mit einem weißen Tuch bedeckt. Im Bildmittelpunkt ist die posierende Frau arrangiert, direkt hinter ihr ist die Lehne eines großen, dunklen Holzsessels zu erkennen. Das Modell

kniert mit gestreckten Oberschenkeln auf einem gemusterten Teppichboden vor dem Sessel. Die Unterschenkel und Füße sind aufgrund der frontalen Aufnahme nicht zu sehen. Der Rücken bildet ein leichtes Hohlkreuz, die Unterarme sind auf dem Rücken verschränkt und die Schultern leicht nach hinten geneigt, was ein Hervorheben des Bauches und der Brüste bewirkt. Die dunklen Haare trägt das Modell hochgesteckt, den Kopf neigt es so weit nach unten, dass das Kinn den Hals verdeckt. Die Augen sind geschlossen oder wegen des stark zu Boden gesunkenen Blickes nicht erkennbar. Die Lippen hält das Modell ebenfalls geschlossen, die Gesichtszüge wirken sanft und entspannt. Die Fotografie von Otto Schmidt wurde Ende des 19. Jahrhunderts aufgenommen und stellt eine der wenigen Fotografien dar, auf welchen er den Bildhintergrund eher chaotisch inszenierte. Durch dieses gestalterische Stilmittel und die kauernde Pose mit zu Boden gesenktem Blick, ließ der Fotograf das Modell für den Bildbetrachter als devot erscheinen.

Vergleich der Fotografien

Die Vergleichsfotografie und die samoanische Fotografie haben bis auf die kniende Pose wenig gemeinsam und selbst diese unterscheidet sich, da das samoanische Modell auf den Unterschenkeln sitzt, das österreichische Modell hingegen die Oberschenkel streckt. Die Aufnahme von Otto Schmidt wurde nur deswegen als Vergleich herangezogen, weil es lediglich zwei Fotografien des Wiener Fotografen in der Sammlung der Albertina gibt, auf welcher er sein Modell frontal am Boden kniend ablichtete.

Schmidt spielte bei seiner Bildkomposition intensiv mit hellen und dunklen Akzenten und konnte somit die helle Haut des Modells von den restlichen dunklen Gegenständen hervorheben. Dem auf Samoa ansässigen Fotografen war es hingegen bei seiner Aufnahme, die wahrscheinlich nicht in einem Studio entstand, kein so großes Anliegen die Haut der abgelichteten Frau stark vom Hintergrund abzuheben. Durch das Fehlen von Gestaltungsgegenständen beziehungsweise eines romantischen oder paradiesischen Hintergrunds, transportiert die Fotografie weniger exotische Stimmung als manch andere auf der Insel entstandene

Aufnahme. Obendrein wird diese durch den unglücklichen Blick des Modells gedrückt, was beim Betrachter kritische Fragen nach den Umständen vor und während der Aufnahme hervorrufen könnte. Dieses Bild liefert auch einen Beweis für die begrenzte Macht des Fotografen und den erheblichen Einfluss des Modells auf das Foto. Da die Augen der Frau direkt auf die Kamera gerichtet sind, wird die negative Emotion auf den Betrachter übertragen.

Eine anthropologische Aufnahmeintention ist wegen der mit Stoff verdeckten Körperstellen und der knienden Pose der Frau auszuschließen. Aufgrund der traditionell gewählten Kleidung und des Körperschmucks sowie der Inszenierung der Fotografie kann auf eine ethnographische Intention geschlossen und eine gezielte Anfertigung für den erotischen Fotografiemarkt ausgeschlossen werden.

7.5 Liegende Pose



Abbildung 13: Thomas Andrew, zwischen 1891 und 1916, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 14: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

Thomas Andrew, zwischen 1891 und 1916, Samoa

Diese Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt eine junge Frau in liegender Pose. Es handelt sich wahrscheinlich um eine Studioaufnahme, für welche Andrew Pflanzen in großer Menge als Inszenierungsmittel einsetzte, denn das Modell ist in ein Meer von Palmenblättern und Strauchzweigen gebettet. Der Körper ist so arrangiert, dass er von der rechten oberen Ecke diagonal zur linken unteren Bildecke reicht. Dazu wurde das Mädchen auf einer keilförmigen Unterlage, belegt mit einer gefransten Matte, platziert, die hinter dem Pflanzengestrüpp versteckt ist. Ihre linke Seite liegt vom Kopf bis zum Knie auf der Fläche auf. Das linke Bein ist leicht angewinkelt und nach hinten gestreckt, der linke Fuß ist dadurch nicht zu erkennen. Das rechte Bein liegt in gerader Position auf dem linken Oberschenkel auf, der Fuß endet im Pflanzenarrangement. Die Zehen des linken Fußes wurden durch das untere Bildende abgeschnitten. Die Scham der Frau wird durch den Schatten, den der Oberschenkel wirft, verdeckt. Dahingegen beleuchtet ein Seitenlicht den Oberkörper, und auf diese Weise werden der Bauch und die unverdeckte rechte Brust hervorgehoben. Den rechten Arm hält das Modell angewinkelt, sodass die Handfläche hinter dem Kopf verschwindet. Auch den linken Arm winkelt die Person ab, wodurch der freie Blick auf die linke Brust verstellt wird. Den Kopf hebt das abgelichtete Modell ein wenig von der Liegefläche ab

und blickt mit geöffneten Augen direkt zur Kamera. Die Augenbrauen sind leicht nach oben gezogen und die Lippen geschlossen.

Die Fotografie wurde von Thomas Andrew aufgenommen, darauf deutet die Prägung am linken oberen Bildrand hin. Sie muss zwischen dem Jahr 1891 und dem Jahr 1916 entstanden sein. Die Pose, in der Andrew sein Modell ablichtete, erinnert aufgrund mehrerer Merkmale an die *Nackte Maja* von Goya. Auffallende Ähnlichkeiten sind das angewinkelte Bein und die hinter den Kopf gelegten Arme sowie die diagonale Motivanordnung. Über den Einsatz der Fotografie in bekannten ethnographischen oder anthropologischen Werken ist nichts bekannt, jedoch kam eine Fotografie, welche wahrscheinlich dasselbe Mädchen in ähnlicher Pose zeigt, im ethnographischen Werk von Stratz als Illustration zum Einsatz.¹⁴⁴

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Die im Folgenden als Vergleichsmaterial herangezogene Schwarz-Weiß-Fotografie von Otto Schmidt mit der Inventarnummer 2268 bildet eine nackte junge Frau ab, die keinerlei Accessoires trägt. Die vorliegende Lichtbildaufnahme kann in drei Bildteile unterteilt werden. Das obere und am weitesten von der Linse entfernte Drittel zeigt am linken Bildrand einen schweren, schwarzen, bodenlangen Vorhang. Vom rechten Bildrand aus zieht sich über zwei Drittel der Fotografie ein dunkles Liegekissen mit Kordelverzierungen, das auf einem gemusterten Teppich liegt. Im unteren Bilddrittel, das am nächsten zur Kamera liegt, ist auf der linken Bildseite ein grauer Boden zu sehen, in der Bildmitte und auf der rechten Seite wird der Boden mit einem gemusterten Teppich bedeckt. Das mittlere Bilddrittel ist jenes, das den Blick des Betrachters auf sich lenkt. Eine junge Dame liegt seitlich auf dem Boden, sie trägt keine Kleidung. Die Oberschenkel liegen aufeinander, das Schamhaar ist zu erkennen, die beiden Knie zeigen in Richtung Kamera. Der rechte Unterschenkel ist angewinkelt nach hinten gestreckt, das linke Bein ist beinahe durchgestreckt. Der Oberkörper ist auf ein dickes, gemustertes und mit Kordeln verziertes Kissen gebettet. Zwischen der auf dem Boden aufliegenden Hüfte und der Taille ist ein Spalt, durch welchen

¹⁴⁴ Vgl. Stratz, Die Rassenschönheit des Weibes. 153.

man den Teppich sehen kann. Die beiden Oberarme sind angewinkelt, die Hände bedecken die Ohren und verschwinden hinter dem Kopf. Der gebeugte Oberarm reicht bis ins obere Bilddrittel. Die weiße Haut des Arms bildet an dieser Stelle, mit dem schwarzen Vorhang im Hintergrund, einen enormen Kontrast. Durch das in die Höhe Heben der Arme sind die Brüste leicht angehoben, die rechte Brust berührt das Kissen. Das Mädchen hat einen braunen Lockenkopf und schaut verträumt Richtung Decke. Die Augen sind leicht geöffnet, die Lippen bilden eine schmale Öffnung. Die Fotografie wurde um das Jahr 1900 von Otto Schmidt aufgenommen und erinnert in ihrer Bildkomposition, ebenso wie die samoanische Fotografie, an Goyas *Nackte Maja*.

Vergleich der Fotografien

Setzt man die beiden Fotografien in einen direkten Vergleich, so sind viele Übereinstimmungen zu erkennen. Die gewählten Posen ähneln sich durch die hinter den Kopf gelegten Hände, das leichte Anheben des Oberkörpers mittels einer Erhöhung und durch die Beinstellung. Beide Fotografen versuchten, durch das Spiel mit hellen und dunklen Tönen und durch die direkte Beleuchtung der Körper, die Haut und die Körperform der Modelle in Szene zu setzen. Die von beiden Fotografen gewählten Posen erinnern an die Darstellung der *Nackten Maja*. Im direkten Vergleich der Fotografien sind auch Unterschiede erkennbar. Sie sind in der Richtung und im Ausdruck des Blicks zu finden. Das Wiener Modell schaut zur Decke und erzeugt dadurch einen eher träumerischen Eindruck. Die leicht geöffneten Lippen stellen eine intime Erotik her. Hingegen blickt das samoanische Mädchen mit geschlossenen Lippen in die Kamera. Der Betrachter wird durch das direkte Anvisieren in eine Beziehung zum Bild gesetzt und mittels Augenkontakt vom Modell dazu eingeladen, ihren Körper zu betrachten. Diese Form des Blicks kann eine erotische Bildstimmung erzeugen.

Unterschiede gibt es auch bezüglich der Gestaltungsmittel. Andrew ließ sein Modell in einem Dickicht von exotischen Pflanzen posieren. Es ist naheliegend, dass er damit Paradiesvorstellungen beim Betrachter hervorrufen und somit den schamlosen Zustand von Adam und Eva vor dem Sündenfall andeuten wollte.

Die Fotografie von Schmidt wirkt im Vergleich zur überladenen samoanischen Aufnahme minimalistisch inszeniert. Lediglich die großen Kissen und der Teppich wurden als Stilmittel eingesetzt. Der Wiener Fotograf wollte mit Hilfe dieser vermutlich einen kurz bevorstehenden Geschlechtsakt andeuten, um eine erotische und sexuell aufgeladene Bildstimmung zu erzeugen und damit die Fantasie des Betrachters anzuregen.

Trotz der unterschiedlichen Inszenierung deutet die ähnliche Pose, welche die Modelle einnehmen darauf hin, dass Thomas Andrew gezielt eine erotische Aufnahme erzeugen wollte, um diese später auf dem entsprechenden Absatzmarkt anzubieten. Aufgrund der Körperhaltung ist eine anthropologische Intention auszuschließen. Die fehlenden traditionellen Alltagsgegenstände und der komplett entblößte Körper der Frau lassen eine ethnographische Aufnahmet intention ausschließen.

7.6 Halbaufgerichtete Pose



Abbildung 15: Alfred Tattersall, um 1911, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 16: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

Alfred Tattersall, um 1911, Samoa

Diese Schwarz-Weiß-Aufnahme im Querformat zeigt eine junge Samoanerin in halbaufgerichteter Pose. Eine dunkle Leinwand diente als Kulisse. Der Fotograf wählte eine geringe Tiefenschärfe, somit konnte er das Modell vom unscharfen Hintergrund hervorheben und eine räumliche Tiefe schaffen. Die abgebildete Samoanerin posiert auf einer Chaiselongue, die mit einem dunklen Tierfell und einer hellen Fransenmatte belegt wurde. Sie trägt ein dunkles Wickeltuch aus Stoff, das bis über den Nabel reicht. Das linke Bein ist gerade gestreckt, das rechte angewinkelt, sodass nur ein Teil des Oberschenkels und das Knie zu sehen sind. Der Oberkörper ist an die Lehne der Chaiselongue gelehnt und bildet gemeinsam mit dem Kopf und dem Bildrand eine vertikale Linie. Der Oberkörper ist unbekleidet, beide Brüste sind zu sehen. Das Modell trägt eine Kette aus Pandanus-Bohnen in Form einer Schärpe. Mit dem rechten Arm stützt sich das Mädchen auf der Lehne des Sitzmöbels ab, der linke Arm ist kaum zu sehen, da er zu großen Teilen vom Fell verdeckt wird. Die lockigen, schwarzen Haare trägt die Frau als buschige Mähne. Ihre Haarpracht wird lediglich durch eine weiße Blüte geschmückt, welche einen großen Teil der Stirn bedeckt. Die Gesichtszüge wirken weich und freundlich. Mit leicht angehobenen Augenbrauen und geschlossenen Lippen blickt sie selbstsicher, mit weit geöffneten Augen direkt zum Fotografen. Die Pose des Modells erinnert an die Darstellung der *Olympia* von Manet und an Tizians *Venus von Urbino*.

Die Fotografie fertigte Alfred Tattersall etwa im Jahr 1911 an. Der auf Samoa ansässige Fotograf ließ viele seiner Aufnahmen, darunter einige von barbusigen Samoanerinnen, als Postkarten drucken. Der Verwendungskontext dieser Fotografie ist nicht klar, in die Serie von Tattersalls Postkartenmotiven würde sie jedoch sehr gut passen.

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Die hier analysierte Schwarz-Weiß-Fotografie nahm Schmidt im Querformat auf. Sie zeigt eine junge, komplett entblößte Frau. Diese trägt keinen Schmuck. Das Bild kann in drei horizontale Bildteile gegliedert werden. Die unterste Ebene zeigt ein Liegesofa, bedeckt mit einer gemusterten Decke oder einem gewebten Teppich. Weder das Kopf- noch das Fußende der Liege sind auf dem Bild zu sehen. Die zweite Ebene zeigt den Körper der Frau und ein Kissen. Am linken Bildrand ist ein Teil eines dunklen Vorhangs zu sehen. Der Fotograf arrangierte das Modell im Zentrum des Bildes. Es stützt sich mit dem rechten Ellbogen auf einem hellen, mit einer Kordel besetzten Kissen ab, der Unterarm sowie die Hand sind sanft auf das Kissen gelegt. Das Modell nimmt eine halb aufgerichtete Pose ein, das rechte Bein ist angewinkelt, das Knie zeigt in Richtung Kamera. Das linke Bein ist locker gestreckt, es liegt auf dem gebeugten Bein auf, sodass der rechte Fuß verdeckt ist. Den linken Arm lässt die Frau locker entlang des Oberkörpers und des Bauches hängen, er ist leicht angewinkelt. Die Finger der linken Hand liegen entspannt auf dem Sofa. Der gebeugte Arm und das angewinkelte Bein verdecken den Schambereich bis auf einige sichtbare Schamhaare, hingegen bleiben beide Brüste von anderen Körperteilen unverdeckt. Kopf und Hals bilden mit dem Bildrand eine vertikale Linie. Einige längere, hinter dem Ohr hervorstehende Haare weisen darauf hin, dass diese zu einem Schweif zusammengebunden sind. Eine Strähne fällt in die Stirn. Die Dame blickt nicht direkt in die Kamera, ihr Blick schweift an dieser vorbei in die Ferne. Dabei sind die Lippen leicht geöffnet, die Schneidezähne sind zu erkennen. Die Fotografie trägt in der rechten unteren Ecke die Inventarnummer 2170 und wurde von Otto Schmidt etwa im Jahr 1900 in Wien aufgenommen. Wie bei der samoanischen Aufnahme

ähnelt die Pose des Wiener Modells der von Manets *Olympia* ebenso wie jener von Tizians *Venus von Urbino*.

Vergleich der Fotografien

Vergleicht man die samoanische mit der Wiener Fotografie, so sind einige Ähnlichkeiten zu erkennen. Die Posen, welche die jungen Frauen einnehmen, ähneln sich durch das Aufrichten des Oberkörpers, das Abstützen des Armes und durch die Lage der Beine. Beide Fotografen verzichteten, abgesehen von der Liege, auf weitere Möbelstücke und wählten einen recht neutralen Hintergrund. Tattersall verwendete im Vergleich zu Schmidt einige traditionelle Gegenstände, um eine exotische und paradiesische Stimmung aufkommen zu lassen. Diese setzte er entgegen den tatsächlichen samoanischen Gegebenheiten nur sehr dezent ein. So ließ er sein Modell auf einer Liege, bedeckt mit einer traditionellen Matte und einem Tierfell posieren. Das Fell kann ikonografisch mit dem Sündenfall im Paradies in Verbindung gebracht werden, denn Gott stattete Adam und Eva nach deren Fehlritt mit Fellen aus, um ihre Scham zu bedecken. Des Weiteren schmückte Andrew das Mädchen mit einer Schärpe und einer einzelnen weißen Blüte. Das Schulterband setzte der Fotograf wohl ein, um die Ehrbarkeit der abgebildeten Frau anzudeuten. Die einzelne weiße Blüte im Haar soll vermutlich weibliche Jugend, Jungfräulichkeit, Unschuld und Reinheit signalisieren. Andrew schaffte somit eine erotische Bildstimmung, die jedoch nicht unbedingt auf einen in Bälde stattfindenden Geschlechtsakt hindeutet, wie dies etwa die Inszenierung von Schmidt erahnen lässt. Dieser verzichtete nämlich auf Accessoires und gestaltete seine Fotografie lediglich mit einem Liegemöbel und einem Kissen. Unterschiede sind auch in der Blickrichtung zu erkennen. Schmidt lichtete sein Modell mit in die Ferne schweifendem Blick ab, was eineträumerisch-erotische Bildstimmung erzeugt. Dass das Wiener Mädchen mit leicht geöffneten Lippen posiert, lässt es lustvoll und sinnlich erscheinen. Die samoanische Frau richtet ihren Blick direkt zum Fotografen und somit ebenso auf den Bildbetrachter. Dieser wird durch den direkten Augenkontakt vom Modell eingeladen das Bild genauer zu begutachten.

Aufgrund der fast identischen Posen ist davon auszugehen, dass Tattersall bei der Aufnahme der Fotografie schon deren Verkauf auf dem erotischen Fotografiemarkt andachte. Eine anthropologische Aufnahmeintention ist eindeutig auszuschließen, da die von Gustav Fritsch aufgestellten Kriterien für eine solche nicht erfüllt werden. Angesichts der Übereinstimmung mit der europäischen Pose und der dezent eingesetzten Schmuckgegenstände ist ebenfalls keine ethnographische Aufnahmeintention anzunehmen. Dies schließt jedoch eine etwaige Verwendung in ethnographischen Werken oder in der Reiseliteratur nicht aus.

7.7 Gruppenfotografie



Abbildung 17: Thomas Andrew, zwischen 1894 und 1896, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 18: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

Thomas Andrew, zwischen 1894 und 1896, Samoa

Bei dieser Fotografie handelt es sich um eine Schwarz-Weiß-Studioaufnahme, welche im Querformat drei barbusige Frauen zeigt. Als Hintergrund wählte der Fotograf eine einfarbige Leinwand, die er mittels einer geringen Tiefenschärfe unscharf erscheinen ließ. Im Zentrum ist eine junge Samoanerin frontal abgebildet, links und rechts von ihr stehen zwei weitere Frauen in einer seitlichen Pose. Die Gesichter wurden im Halbprofil abgelichtet. Bei der Aufnahme handelt es sich um ein Brustbild, der untere Bildrand beginnt knapp unter den entblößten Brüsten der Modelle. Das Mädchen in der Mitte hält mit leicht nach hinten gezogenen Schultern ihren Oberkörper gerade. Die beiden Arme liegen dicht am Oberkörper an, ohne dabei die Brüste zu verdecken. Der Hals ist mit zwei Ketten geschmückt, die längere davon bedeckt einen Teil des Dekolletés. Von den beiden seitlich stehenden Modellen sind jeweils nur ein Oberarm und eine Brust zu sehen, auch sie tragen Halsketten. Mit leicht nach vorne gebeugten Schultern lehnen die Oberkörper an den Armen des zentral angeordneten Modells an. Die Finger des im linken Bildteil positionierten Modells liegen auf der Schulter der neben ihr stehenden Frau. Die drei Samoanerinnen tragen ihr lockiges, dunkles

Haar hochgesteckt, die linke trägt Bläterschmuck im Haar. Die Köpfe aneinander gelehnt, sehen sie mit intensivem, ausdrucksstarkem und ernstem Blick direkt zur Kamera. Dabei halten sie die Lippen geschlossen.

Die Fotografie mit der Inventarnummer 35 in der rechten oberen Ecke stammt von Thomas Andrew und wurde zwischen 1894 und 1896 aufgenommen. Der Bildinhalt sowie die Posen erinnern an die Chariten aus der griechischen und an die drei Grazien aus der römischen Mythologie. Abgesehen von der Pose griff Andrew für diese Aufnahme nur auf den Körperschmuck als Inszenierungsmittel zurück. Dieser entsprach zwar dem traditionellen Schmuck der indigenen Frauen, jedoch fiel der Haarschmuck für samoanische Verhältnisse eher spärlich aus.

Die Fotografie findet sich in zwei europäischen Werken wieder. In Ernst von Hesse-Warteggs Werk *Samoa, Bismarckarchipel und Neuguinea*¹⁴⁵ illustriert sie keinen spezifischen Text. Sie befindet sich als Vollbild inmitten von allgemeinen Informationen über das Leben der samoanischen Bevölkerung. Carl Heinrich Stratz verwendete die Fotografie als Illustration in seinem Werk *Die Rassenschönheit des Weibes*. Er beschrieb die Gesichts- und Brustformen der samoanischen Frauen mit Hilfe dieser und zwei weiterer Fotografien. Mit wohlgefälligen Wörtern wie niedlich, jugendlich, hübsch und weich umschrieb er ausführlich Nase, Wangen, Lippen und Brüste. Lediglich die Ohren der indigenen Frauen gefielen ihm nicht und erinnerten ihn an die Ohren von Affen. Trotz der durchwegs signalisierten Begeisterung des Autors kam er zu folgendem Schluss:¹⁴⁶

„Sie sind sehr hübsch und vielleicht noch viel hübscher in der natürlichen Pracht ihrer Farben, in dem Kontrast der warmgetönten goldbraunen Haut mit dem dunklen Haar, den roten Lippen und den glänzenden Augen; schön aber im strengen Sinne des Wortes sind sie nicht.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Vgl. Ernst von Hesse-Wartegg, Samoa. Bismarckarchipel und Neuguinea. Drei deutsche Kolonien in der Südsee. Mit 36 Vollbildern, 113 in den Text gedruckten Abbildungen und 2 Karten (Leipzig 1902) 308.

¹⁴⁶ Vgl. Stratz, Die Rassenschönheit des Weibes. 149.

¹⁴⁷ Stratz, Die Rassenschönheit des Weibes. 149f.

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Zum Vergleich wird hier eine Schwarz-Weiß-Fotografie herangezogen, welche zusammen mit 23 weiteren Aufnahmen auf einem Miniaturenblatt erschienen ist. Es handelt sich um die Ganzkörperaufnahme zweier Frauen, für die der Hintergrund recht einfach gehalten wurde. Er besteht aus einer einfarbigen Wand, einem schwarzen, schweren Vorhang am rechten Bildrand und einer mit gemustertem Stoff überzogenen Stufe. Die beiden Frauen posieren vor der Erhöhung. Mit bloßen Füßen stehen sie auf Tüchern und einem Tierfell. Das rechts positionierte Modell hält das rechte Bein gestreckt, das linke Bein dient als Spielbein und steht leicht angewinkelt etwas vor dem Standbein. Die Hüfte der Frau ist ein wenig nach vorne geneigt, die Schultern nach hinten gezogen, Unterarme und Hände verschwinden nach hinten auf den Rücken. Dies bewirkt ein Anheben der Brüste und eine freie Sicht auf den kompletten Oberkörper. Die rechte Schulter ist weiter nach unten geneigt als die linke und berührt den Oberkörper des zweiten Modells. Den Kopf hält die Frau schräg, das Kinn zeigt nach unten, die Nase verdeckt die Sicht auf den Mund. Das Haupt ist mit einem Lorbeerkrantz geschmückt, unter dem sich entweder kurze Haare oder eine Hochsteckfrisur befinden. Mit leicht geöffneten Augen blickt das Modell selbstbewusst und arrogant in Richtung Fotograf. Das in der linken Bildhälfte abgebildete Modell verwendet das rechte Bein als Spielbein, das linke Standbein steht weiter hinten. Die Schultern sind leicht nach vorne gebeugt. Der Oberarm liegt seitlich am Oberkörper an, der Unterarm liegt unter den Brüsten und bedeckt einen Teil davon. Mit der rechten Hand und der linken Körperhälfte berührt die Frau das andere Modell am Oberkörper. Die linke Schulter ist etwas weiter nach unten geneigt als die rechte und verschwindet hinter dem Körper der anderen Frau. Den Kopf hält sie leicht seitlich in Richtung Kamera. Das dunkle, lange Haar hängt über Schultern und Rücken, ihr Haupt ist ebenfalls mit einem Lorbeerkrantz geschmückt. Die junge Frau blickt ernst und dennoch sinnlich in Richtung Fotograf, die Augen sind aufgrund der ins Gesicht fallenden Haare und eines Schattens nicht zu erkennen. Die Lippen sind geschlossen.

Die Fotografie mit der Seriennummer 4743 stammt von Otto Schmidt und ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Österreich entstanden. Wie die eben beschriebene samoanische Fotografie, erinnert diese Aufnahme an die drei Grazien und die Chariten, auch wenn nur zwei Frauen auf dem Bild dargestellt sind. Otto Schmidt griff nicht nur auf eine an die Antike angelehnte Pose zurück, sondern schmückte die beiden Modelle zusätzlich mit einem Lorbeerkrantz, was die antike Stimmung des Bildes unterstützt.

Vergleich der Fotografien

Da es in der Sammlung der Albertina kein von Otto Schmidt angefertigtes Brustbild gibt, das drei Mädchen gleichzeitig abbildet, wurde eine Ganzkörperabbildung von zwei Frauen herangezogen. Eine Gemeinsamkeit stellen die aneinandergelehnten Körper der Modelle dar. Dies erzeugt ein Gefühl von Nähe. Andrew setzte bei seiner Fotografie auf ein Brustbild, also eine Portraitfotografie, welche sowohl Kopf, Hals als auch Brüste zeigt. Dadurch fühlt sich der Betrachter den Geschehnissen näher und er kann die abgebildeten Körperteile besser und schärfer erkennen. Zudem bietet dieser Ausschnitt dem Bildkonsumenten die Möglichkeit, über das Aussehen und den Bekleidungsgrad der unteren Körperpartie zu fantasieren. Hingegen bildete Schmidt seine komplett entblößten Modelle von Kopf bis Fuß ab und ermöglichte dem Betrachter somit einen Blick auf den ganzen Körper.

Die Frauen auf beiden Fotografien blicken ernst in Richtung Kamera, es ist kein Lächeln zu erkennen. Den Hintergrund wählten die Fotografen in beiden Fällen neutral. Schmidt wählte einen grauen Hintergrund, was die helle Hautfarbe seiner Modelle in Szene setzte. Andrew hingegen ließ den Hintergrund unscharf erscheinen, um denselben Effekt zu erzielen. Ebenso sind beim Kopfschmuck aus Blättern Ähnlichkeiten erkennbar. Schmidt verwendete außer den Lorbeerkränzen für seine Modelle keinen weiteren Schmuck. Laut Brigitte Riese kann die Darstellung von Lorbeer neben Triumph und Ruhm auch Jungfräulichkeit signa-

lisieren¹⁴⁸. Andrew hingegen griff neben einem Blätterkranz auf traditionelle Halsketten zurück, was der Fotografie trotz der antiken Pose eine exotische Stimmung verleiht.

Wegen der ähnlichen Darstellungsweise kann davon ausgegangen werden, dass Andrew den Verkauf seiner Fotografie auf dem europäischen Erotikmarkt schon während der Aufnahme plante. Die Fotografie fertigte er auf keinen Fall nach anthropologischen Vorgaben an. Eine ethnographische Aufnahmeintention ist aufgrund des dezenten Schmucks und der, an europäische Aktaufnahmen angelehnten Pose, auszuschließen. Allerdings wurde die Fotografie in ethnographischen Werken und Reiseberichten, wie jenen von Stratz und Hesse-Wartegg, abgedruckt.

¹⁴⁸ Vgl. *Riese, Seemanns Lexikon der Ikonografie*. 333.

7.8 Sitzende Pose (auf Erhöhung)



Abbildung 19: Alfred Tattersall, nach 1886, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 20: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

Alfred Tattersall, nach 1886, Samoa

Die hier zur Analyse gelangende Fotografie stellt eine junge barbusige Frau auf einer Kiste sitzend dar. Für die Schwarz-Weiß-Fotografie wurde ein mit Palmen und Sträuchern bemalter Hintergrund verwendet. Im unteren Drittel der Fotografie ist ein kistenförmiger Gegenstand zu erkennen, der mit einer gemusterten Decke belegt ist. Darauf ist die Samoanerin, am rechten Rand sitzend, positioniert. Der Körper bildet eine diagonale Bildlinie. Das linke Bein steht auf dem Boden, das rechte baumelt in der Luft. Das Modell trägt einen Mattenrock mit aufgesetzten Stofffransen, welcher bis über den Nabel reicht. Mit dem rechten Arm stützt sich das Mädchen an der Oberfläche der Kiste ab, der linke Arm liegt am unbekleideten Oberkörper an. Lediglich das Dekolleté wird durch einen Teil einer Pandanus-Kette bedeckt. Sie trägt zwei weitere Ketten, eine aus Perlen und eine eng um den Hals liegende Kette mit dreieckigem Amulett. Die dunklen Haare sind hochgesteckt und mit einer weißen Blüte geschmückt. Den Kopf leicht

nach rechts gerichtet, blickt die Samoanerin mit gehobenem Kinn, selbstbewusst,träumerisch in die Ferne. Die Augen sind leicht geöffnet, die Lippen geschlossen. Die Mundwinkel zeigen etwas nach unten.

Die Herkunft dieser Fotografie war bislang unbekannt, da sie weder signiert noch geprägt ist. Bei der Begutachtung anderer Aufnahmen sticht aber ins Auge, dass für zahlreiche Fotografien der gleiche tropische Hintergrund zur Verwendung kam. Das legt die Vermutung nahe, dass diese Aufnahmen von ein und demselben Fotografen angefertigt wurden. Die Existenz von zwei Postkarten¹⁴⁹, mit identischem Bildhintergrund, die auf der Rückseite auf Alfred Tattersall verweisen, lassen darauf schließen, dass die vorliegende Fotografie ebenfalls Tattersall zugeordnet werden kann. Sie muss daher nach dem Jahr 1886 entstanden sein und kam nachweislich als Postkartenmotiv (Abb. 29) zum Einsatz. Der Verlag *Theodor Eismann, Leipzig, Saxony* vermarkte die Ansichtskarte bunt schraffiert. Auf der Karte gibt es keinen Verweis auf den Fotografen. Die auf der Rückseite abgedruckten Initialen deuten lediglich auf den in Deutschland niedergelassenen Verlag hin.

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Die folgende zur Analyse herangezogene Fotografie ist mit 23 weiteren Fotografien und der Aufschrift *Collection B Cabinet № 199* erschienen und trägt die Inventarnummer 4608. Unter dem Titel *Collection B Cabinet* sind zahlreiche Miniaturenblätter mit jeweils 24 Fotografien von Otto Schmidt erschienen, diese wurden vor allem für die als Werbematerial gedachten Miniatur-Kataloge verwendet.

Die vorliegende Aufnahme bildet eine junge nackte Frau mit Blumenschmuck ab. Der Bildhintergrund zeigt eine weiße, unbemalte Wand. Davor steht ein, mit weißem Leintuch bedecktes Bett oder Kanapee. Direkt vor dem Bett ist eine Stufe zu erkennen, die mit einem gemusterten Stoff überzogen wurde. Zentral im Bild

¹⁴⁹ Vgl. dazu weitere Postkartenmotive von Tattersall mit selbem Hintergrund In: Alice Hunt, Greetings from Samoa. Early Twentieth Century Postcards and a tribute to photographer Alfred Tattersall (Palmerston North 2016) 28f.

angeordnet sitzt eine junge Frau auf dem Sofa. Die Oberschenkel liegen auf der Oberfläche des Bettes auf und sind teilweise mit einer Blumen- und Blätterkette bedeckt, sodass die Scham nicht sichtbar ist. Die Knie sind angewinkelt und die Unterschenkel hängen entlang des Bettes nach unten. Die Füße sind auf der Stufe vor dem Bett abgestellt. Das mittlere Bilddrittel zeigt den nackten Oberkörper, der in Richtung zur dahinterliegenden Wand geneigt ist. Mit dem rechten Arm stützt sich das Modell von der Bettdecke ab, der linke Arm liegt am Oberkörper an, und die linke Hand wird von der Blumenkette verdeckt. Durch die nach hinten gezogenen Schultern werden die Brüste leicht in die Höhe gehoben. Im oberen Bilddrittel ist der Kopf zu sehen, der seitlich nach vorne geneigt ist, sodass man den Hals kaum sieht. Die langen schwarzen Haare hängen den Rücken hinab. Die Lippen und die Augen hält das Modell geschlossen, dadurch sind nur die Lider sichtbar. Die Aufnahme wurde vom Wiener Fotografen Otto Schmidt hergestellt und ist eine von vielen erotischen Aktfotografien, welche er Ende des 19. Jahrhunderts aufnahm.

Vergleich der Fotografien

Im direkten Vergleich der Fotografien stechen viele Übereinstimmungen ins Auge. Die Posen stimmen, bis auf zwei Kleinigkeiten, fast exakt überein und erinnern an die Venusdarstellung von Jean-Baptiste Pigalle. Lediglich in der Neigung des Kopfes und der Schulterhaltung unterscheiden sie sich. Schmidt lichtete sein Modell mit zurückgezogenen Schultern ab, was die Brüste etwas mehr hervorhebt als auf der samoanischen Fotografie. Zudem ließ der Wiener Fotograf sein Modell den Blick nach unten richten, wo eine Blumengirlande auf dem Körper liegt. Dies vermittelt eine nachdenkliche und anmutige Stimmung. Die Blumenkette auf dem Schoß des Modells erinnert an ein Feston, eine Ornamentverzierung römischer Herkunft, welche häufig auf Bauwerken und auf antiken Büsten und Statuen zu finden ist.¹⁵⁰ In der vorliegenden Aktstudie stellt

¹⁵⁰ Vgl. Elke Wagner, Stilgeschichte der Ornamente - von der Antike bis zur Alltagskultur der 1980er Jahre (Hamburg 2013) 36.

die Girlande das einzige Dekorationselement dar. Sie diente dem Fotografen als Stilelement und dem Modell zur Bedeckung der Scham.

Das Modell von Tattersall richtet den Blick in die Ferne, was eineträumerische Stimmung erzeugt. In Verbindung mit dem tropischen Hintergrund, dem traditionellen Rock und dem nur teilweise den samoanischen Verhältnissen entsprechenden Schmuck, vermittelt das Bild einen paradiesischen und exotischen Eindruck.

Aufgrund der gravierenden Ähnlichkeit der Posen ist davon auszugehen, dass Andrew den erotischen europäischen Absatzmarkt anvisierte, als er diese Fotografie aufnahm. Davon zeugt, dass er die Abbildung als eines seiner Postkartenmotive wählte, unter denen sich mehrere exotische und erotische Motive wiederfanden. Die meisten Rezipienten solcher Ansichtskarten waren im Vorfeld noch nie mit der Nacktheit der Naturvölker in Berührung gekommen und sahen deshalb Bildinhalte mit entblößtem Oberkörper nicht nur als exotisch, sondern ebenso als erotisch an. Eine wissenschaftliche Aufnahmeintention ist für die Fotografie von Tattersall auszuschließen, da die Pose eindeutig an die europäischen Konventionen der erotischen Aktfotografie angelehnt ist. Der tatsächliche Verwendungszweck widerspricht einer wissenschaftlichen Intention ebenfalls.

7.9 Sitzende Pose (Schneidersitz)



Abbildung 21: unbekannter Fotograf, unbekanntes Jahr, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 22: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

Unbekannt, unbekanntes Jahr, Samoa

Bei der hier beschriebenen Schwarz-Weiß-Fotografie handelt es sich um die Freilichtaufnahme einer Samoanerin. Im Hintergrund sind Palmenblätter, Bäume und ein mit Blättern und Erde bedeckter Platz zu erkennen. Im Vordergrund liegt ein abgebrochener Ast. Im Zentrum des Bildes sitzt eine Samoanerin im Schneidersitz auf einer traditionellen, geflochtenen Matte. Die Beine sind komplett mit dem bis über den Nabel reichenden Hüfttuch bedeckt. Die Arme liegen überkreuzt im Schoß der Frau. In der linken Hand hält sie einen landestypischen weißen Fächer, der einen Teil des Oberarms verdeckt. Der Oberkörper ist entblößt, und es ist kein Schmuck zu erkennen. Die Oberarme liegen eng am Körper an, ohne die Brüste zu verdecken. Die langen, dunklen Haare sind zusammengebunden, der Schweif fällt in den Nacken. Der Kopf ist leicht nach rechts gedreht. Die Frau blickt mit kaum geöffneten Augen in die Ferne. Die Lippen sind geschlossen, der Gesichtsausdruck wirkt ernst. Sowohl die leicht angespannte Körperhaltung als

auch die nach vorne geneigten Schultern und der unzufrieden wirkende Gesichtsausdruck lassen darauf schließen, dass sich die Frau bei der Aufnahme nicht besonders wohl fühlte. Dies konnte an den unbekannten Gerätschaften liegen, aber auch am ungleich verteilten Machtgefüge zwischen dem Modell und dem Fotografen, der ziemlich sicher ein Kolonist oder europäischer Forschungsreisender war.

Wer die Fotografie mit der Inventarnummer 2078 tatsächlich aufnahm ist aufgrund fehlender Angaben unklar. Sie stammt aus der Sammlung von Otto Finsch, welcher die Südsee zwischen 1879 und 1885 bereiste. Er kaufte während seiner Reise viele Lichtbilder an und fotografierte ebenso selber. Daher ist nicht klar, ob die Fotografie nur in seinem Besitz gewesen ist oder ob er der Produzent war. Über die Verwendung der Fotografie in den zeitgenössischen wissenschaftlichen Werken ist nichts bekannt.

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Die folgende zur Analyse herangezogene Fotografie ist mit 23 weiteren Fotografien und der Aufschrift *Collection B Cabinet № 199* auf einem Miniaturenblatt erschienen und trägt die Inventarnummer 4619. Im Bildmittelpunkt ist eine im Schneidersitz hockende Frau abgebildet. Im linken Teil des Hintergrunds sind eine korinthische Säule und mehrere Gerätschaften zu erkennen, welche hinter einem langen, dunklen Vorhang hervorschauen. Der rechte Teil des Bildhintergrundes zeigt lediglich eine helle Wand. Die junge Frau ist sitzend, auf einem mit gemusterten Teppichen belegten Boden, platziert. Die Beine sind zu einem Schneidersitz überkreuzt. Der linke Oberschenkel, der rechte Fuß und die Scham wurden für die Aufnahme mit einem hellen Tuch bedeckt. Der Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt, mit dem linken Arm stützt sich das Modell am Boden ab, den rechten Arm lässt es auf dem linken Oberschenkel aufliegen. Dadurch wird die rechte Brust vom Oberarm verdeckt, es macht den Anschein als streife der Oberarm leicht an der Brustwarze. Die linke Brust ist unbedeckt und für den Betrachter frei sichtbar. Der Kopf ist leicht senkrecht geneigt, das Gesicht ist frontal zur Kamera gerichtet. Auf dem Haupt trägt das Modell einen Kranz aus

Blüten und Blättern, die Haare sind unter dem Pflanzengeflecht kaum zu erkennen. Der Blick ist nach oben rechts gerichtet und wirkt in Kombination mit dem verschmitzten Lächeln und den geschlossenen Lippen eher anrüchig und unanständig. Die Fotografie wurde vom österreichischen Fotografen Otto Schmidt gegen Ende des 19. Jahrhunderts angefertigt und zählt zu seinen erotischen Aktfotografien.

Vergleich der Fotografien

Im direkten Vergleich der beiden Fotografien gibt es lediglich Ähnlichkeiten in der Pose des Schneidersitzes. Beide Frauen sitzen mit überkreuzten Beinen auf dem Boden und halten ihre Schultern leicht schief. Die Bildstimmung ist sehr verschieden. Dies liegt an der statischen Wirkung des samoanischen Bildes, der fehlenden Körperspannung des darauf ablichteten Modells und am unterschiedlichen Blick der Frauen. Der unzufriedene Ausdruck der Samoanerin überträgt sich auf den Betrachter und man kann sich angesichts der negativen Emotion die Frage nach den Entstehungsbedingungen der Fotografie und nach der Freiwilligkeit der Aufnahme stellen.

Schmidts Modell wirkt durch die teilweise unbedeckten und höhergestellten Beine und aufgrund des Arms, der den Oberkörper kreuzt, lebendiger und bewegter. Zudem spielt das Modell mit dem Betrachter, indem es ihm einen lasziven Blick zuwirft. Der Kranz auf dem Haupt lässt die Frau, angelehnt an den festlichen Siegesschmuck der Antike, erhaben und siegreich erscheinen. Mittels der korinthischen Säule im Hintergrund und dem weißen Tuch, mit welchem eventuell eine nach unten gerutschte Stola angedeutet werden sollte, schuf der Fotograf eine antike Umgebung, welche den Konventionen der Studiofotografie Ende des 19. Jahrhunderts und dem Geschmack der Kunden entsprach. Ob die Rezipienten der Belle Époque ein ähnliches Bildwissen wie die Produzenten mit sich brachten oder ob den meisten Konsumenten von Aktstudien die Anlehnung an die antike Kunst nicht bewusst war, ist schwer zu beurteilen.

Da sich die Posen der beiden Modelle nur in Ansätzen ähneln, ist bei der samoanischen Fotografie von keiner erotischen Aufnahmeintention auszugehen. Ferner wurde die Samoanerin mit einem traditionellen Hüfttuch bekleidet und mit einem authentischen weißen Fächer in einem natürlichen Umfeld abgelichtet. Deshalb kann man annehmen, dass der unbekannte Fotograf die Aufnahme zu ethnographischen Dokumentationszwecken anfertigte. Auf den gesitteten europäischen Rezipienten könnte die Fotografie, aufgrund des teilweise entblößten Körpers, Ende des 19. Jahrhunderts dennoch erotisch gewirkt haben. Sieht man sich aber den Fundus an erotischen europäischen Fotografien in den Archiven an, fällt auf, dass dem europäischen Rezipienten eine große Auswahl an Aktfotografien zur Verfügung stand, die ein größeres erotisches Potential in sich bargen und ohne großen Aufwand zu erwerben waren.

7.10 Sitzende Pose (Stuhl)



Abbildung 23: unbekannter Fotograf, unbekanntes Jahr, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 24: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

Unbekannt, unbekanntes Jahr, Samoa

Bei der hier beschriebenen Schwarz-Weiß-Fotografie handelt es sich um ein Hüftbild. Es wurde in einem Studio aufgenommen und in der linken unteren Ecke mit *Samoan Girl* und in der rechten mit der Inventarnummer 167 beschriftet. Direkt darunter ist in Handschrift 15:41:67 zu lesen. Der Hintergrund der Fotografie zeigt eine helle einfarbige Wand. Im Zentrum ist eine junge Frau in sitzender Pose arrangiert. Sie trägt ein Hüfttuch, das mit einem traditionellen Blättergürtel über dem Bauchnabel endet. Die Hände weilen, sich berührend, auf den Oberschenkeln. Die Oberarme liegen am Körper an, die Schultern sind leicht nach vorne geneigt, der Oberkörper ist komplett entblößt, sodass beide Brüste zu sehen sind. Das einzige Schmuckstück, das die junge Frau trägt, ist ein enges Halsband mit Fransen, welche bis auf das Dekolleté reichen. Das Haupt ist aufrecht, das Gesicht der Kamera zugewendet und somit im Profil abgelichtet. Den

größten Teil der Haare trägt das Modell kurz geschnitten, sie stehen in alle Richtungen ab. Ein Teil der Haare ist länger und in feine Zöpfe geflochten. Diese hängen über die linke Schulter und reichen bis zur Brust. Der skeptische und starre Blick ist direkt zur Kamera gerichtet. Die rechte Augenbraue ist leicht nach oben gezogen, das Gesicht wirkt angespannt. Die Lippen sind geschlossen und die Mundwinkel zeigen leicht nach unten. Sowohl der Blick als auch die verhärteten Gesichtszüge und die nach vorne gebeugten Schultern lassen erahnen, dass sich das Modell in der Aufnahmesituation durch die Gerätschaften oder den Fotografen verängstigt fühlte. Welcher Fotograf diese Aufnahme anfertigte ist ebenso wenig bekannt wie die Verwendung der vorliegenden Fotografie. Lediglich der ehemalige Besitzer, Georg Thilenius, ist den Angaben des Museums für Völkerkunde in Hamburg zu entnehmen.

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Die im Folgenden beschriebene Fotografie ist auf einem Miniaturenblatt mit 23 weiteren Fotografien und der Aufschrift *Collection B Cabinet № 213* erschienen. Die Aufnahme, mit der doppelt angeführten Inventarnummer 5000, zeigt eine nackte, auf einem Stuhl sitzende junge Frau. Im Bildhintergrund sind auf der linken Bildseite schwere, schwarze Vorhänge zu erkennen, davor sind weiße Tülltücher und Teppiche mit Mustern über einen Raumteiler drapiert. Im Zentrum des Bildes ist eine sitzende Frau zu erkennen, ihre Beine sind nicht vollkommen abgebildet, denn in der Mitte der Schienbeine beginnt die untere Bildkante. Sie sitzt mit überschlagenen Beinen auf einem Stuhl, der mit hellen Tüchern behangen ist. Die Schultern hängen herab, der Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt, die Arme sind überkreuzt, was eine abweisende Haltung signalisiert. In der rechten Hand hält das Mädchen einen weißen Fächer mit Muster, die linke Hand ruht auf dem rechten Oberarm und berührt leicht die Brust, es scheint als fehlten nur noch wenige Millimeter, bis ihr Handrücken die Brustwarze berührt. Beide Brüste sind unverdeckt für den Betrachter zu sehen und hängen aufgrund des vorgebeugten Körpers leicht hinab. Der Hals ist gestreckt, der Kopf zeigt frontal zur Kamera. Auf dem Haupt trägt sie einen üppigen Blätterkranz, es könnte sich dabei um Lorbeerblätter handeln. Da einige Haarsträhnen

aus dem Kranz hängen, macht es den Anschein, als wären die langen Haare für die Fotografie hochgesteckt worden. Mit weit geöffneten Augen und strengem Blick schaut die Dame herrisch in Richtung Kamera. Die geschlossenen, leicht aufeinandergepressten Lippen verhärten die schon vorhandenen strengen Gesichtszüge zusätzlich und lassen die Frau dominant erscheinen.

Diese Aktfotografie fertigte Otto Schmidt Ende des 19. Jahrhunderts in Österreich an und bot sie unter anderem gemeinsam mit weiteren Aktstudien auf einem Miniaturenblatt an.

Vergleich der Fotografien

Die beiden Fotografien ähneln sich vor allem bezüglich der Pose. Beide Frauen wurden sitzend, mit leicht geneigten Schultern und geradem, aufrechtem Haupt abgelichtet. Dennoch vermitteln die Abbildungen aufgrund der Körpersprache und des Blicks einen unterschiedlichen Eindruck. Die verschränkten Arme des österreichischen Modells deuten Passivität an. Überkreuzte Arme könnten auch eine Abwehrhaltung signalisieren, jedoch wirkte diese intensiver, wenn die Arme direkt über der Brust verschränkt und die Schultern leicht nach hinten gezogen wären. Hinzu kommt ein starrer, herrischer Blick, mit dem das Modell den Betrachter direkt ins Visier nimmt und ihm viel Selbstsicherheit signalisiert. Der als Gestaltungsmittel verwendete Lorbeerkrantz, welcher als antikes Stilmittel sowohl Triumph als auch Jungfräulichkeit vermitteln kann, lässt das Modell noch erhabener und gleichzeitig unantastbar erscheinen. Die durch Körperhaltung und Blick übertragene Stimmung lässt aufgrund der Inszenierung auf einen gewollt erotisch-dominanten Bildinhalt schließen.

Die Körperspannung und der Blick des samoanischen Modells deuten dahin-gegen auf eine unangenehme Situation hin. Die leicht nach vorne gezogenen Schultern lassen die junge Frau unterwürfig und unzufrieden mit der Situation erscheinen. Die hochgezogene linke Augenbraue weist auf eine Abwehrhaltung hin und könnte ein Indiz für eine Aufnahme unter Zwang oder Strafandrohung sein. Den ängstlichen Blick richtet die Samoanerin direkt zur Kamera und somit

auf den Bildbetrachter und überträgt die angespannte Stimmung auf den Rezipienten.

Die samoanische Fotografie wurde wahrscheinlich mit einer ethnographischen Intention aufgenommen, Kleidung und Schmuck deuten darauf hin. Allerdings lichteten die Fotografen die indigenen Frauen im Normalfall für solche Bilder aufwändiger geschmückt und gemeinsam mit Alltagsgegenständen ab. Ein erotisches Kniebild ist daher als Aufnahmeintention nicht völlig auszuschließen. Hätte das Modell ein Lächeln angedeutet und einen zuversichtlicheren Blick, so könnte die Fotografie Erotik versprühen. Hier wird ersichtlich, dass das Modell großen Einfluss auf die Fotografie hat und die Aufnahmeintention des Fotografen durch einen grimmigen oder unfreundlichen Blick zerstören kann.

7.11 Brustbild



Abbildung 25: unbekannter Fotograf, um 1911, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 26: Otto Schmidt, um 1900, Österreich, Albertina, Wien

Unbekannt, um 1911, Samoa

Die folgende Schwarz-Weiß-Aufnahme ist ein Brustbild, welches eine barbusige Samoanerin zeigt. Der Hintergrund der Fotografie wurde neutral gehalten und besteht lediglich aus einer einfarbigen Wand oder Leinwand. Die Aufnahme beginnt knapp über dem Nabel des Modells und zeigt in der unteren Bildhälfte einen Teil des Bauches, die am Körper angelegten Oberarme und die nackten Brüste. Die Frau trägt eine Pandanus-Kette. Diese reicht vom Rücken über die Schultern bis zu den Brüsten. Eine weitere, enger anliegende Kette zierte den Hals. Das Haupt ist im Halbprofil abgelichtet. Den Kopf schmücken neben einer Hochsteckfrisur mehrere Blätter und eine Blüte. Der Blick istträumerisch in die Ferne gerichtet. Dabei sind die Augen weit geöffnet und die Augenbrauen leicht hochgezogen. Die Lippen sind geschlossen aber nicht aufeinander gepresst, die Gesichtszüge wirken sanft und ruhig. Die Fotografie stellt einen ovalen Ausschnitt

dar. Ein kleiner Teil des Originalbildes ist nicht zu sehen, etwaige Inventarnummern könnten entfernt worden sein.

Durch die aufrechte Haltung und die Ruhe, welche die abgelichtete Frau ausstrahlt, ist davon auszugehen, dass sie mit der Aufnahme der Fotografie einverstanden war. Wer die Fotografie anfertigte ist ebenso unklar wie der Vorbesitzer und der Verwendungskontext der Aufnahme. Den Aufzeichnungen des Museums für Völkerkunde in Hamburg ist lediglich zu entnehmen, dass die Fotografie etwa um das Jahr 1911 entstanden ist. In den gängigen ethnographischen und anthropologischen Werken kam sie nicht als Illustration zur Verwendung.

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Bei der vorliegenden Fotografie handelt es sich um das Brustbild einer jungen Dame. Im Hintergrund der Fotografie ist eine bemalte oder mit einer Ornamententapete beklebte Wand zu sehen. Der Lichtstrahl der Studiobeleuchtung lässt den rechten Teil der Wand und die linke Körperhälfte hell erscheinen. In der unteren Bildhälfte sind die entblößten Brüste und die Schultern des Modells zu sehen. Unterhalb der Brüste ist der Körper in weiße Tülltücher gehüllt. Die linke Schulter ist leicht nach oben gezogen und weiter von der Kamera entfernt als die rechte. Das Mädchen zieht die Schultern etwas nach hinten, wodurch sich die Brüste ein wenig anheben. In der oberen Bildhälfte sind der Hals und das Haupt zu sehen. Der Kopf ist im Dreiviertelprofil aufgenommen, sodass das rechte Auge und die dazugehörende Augenbraue nur angedeutet werden. Auf dem Kopf trägt die Frau einen Lorbeerkrantz. Dieser verdeckt den größten Teil der braunen Locken. Am linken Ohr ist ein Ohrloch für Ringe zu erkennen, jedoch ohne Ohrstecker. Den Blick richtet das Modell verträumt in Richtung oberen Bildrand. Die Pupillen sind dabei ganz nach oben gerichtet, die Lippen sind geschlossen. Die helle Haut wurde von Otto Schmidt durch das Spiel mit Licht und Schatten so inszeniert, dass die Brüste ein gut ausgeleuchteter Blickfang sind. Am rechten unteren Bildrand versah er seine Fotografie mit der Inventarnummer 2472.

Vergleich der Fotografien

Stellt man die beiden Brustbilder einander gegenüber, so sind einige Gemeinsamkeiten zu erkennen. Beide Modelle verharren starr in ihrer Pose und deuten keine kurz bevorstehende Bewegung an. Daher wirken beide Fotografien stark inszeniert. Die Fotografen arrangierten den Körper der Modelle jeweils leicht seitlich. Dies bedingt, dass eine Brust direkt zum Betrachter gerichtet ist und die zweite Brust etwas in den Hintergrund rückt. Zudem wählten beide eine Beleuchtung des Dekolletés und der Brüste. Schmidt ließ sein Modell mit nach hinten gezogenen Schultern posieren, was nicht nur ein Anheben und Hervorheben der Brüste bewirkte, sondern die Frau viel Selbstbewusstsein ausstrahlen lässt. Der als Schmuckstück verwendete Lorbeerkrantz unterstützt als antikes Stilmittel, welches neben Ruhm auch Jungfräulichkeit vermitteln kann, die Selbstsicherheit des Modells zusätzlich. Das weiße Tülltuch, das wie ein Brautschleier aussieht, vermittelt dem Betrachter Unschuld und Unberührtheit. Gemeinsam mit dem weit nach oben gerichteten Blick, der so wirkt als sähe die Frau zu Gott auf, entsteht ein Kontrast. Das Miteinander dieser Inszenierung bewirkt, dass das Bild anmutig und erotisch erscheint. Auch Andrews Fotografie birgt erotische Elemente in sich. Die lockere Schulterhaltung seines Modells deutet auf Entspanntheit hin. Der ruhige Blick der Samoanerin schweift nachdenklich in die Ferne und nimmt den Besucher mit auf eine paradiesische Reise. Mithilfe des Schmucks hebt der Fotograf die exotische und die romantische Bildstimmung an. Diese vermischt sich mit den in Szene gesetzten Brüsten zu einem sinnlich-erotischen Bildinhalt.

Die Inszenierung der samoanischen Fotografie ähnelt Schmidts erotischer Aktfotografie sehr. Eine Vermarktung in Europa, bzw. eine für den ausländischen Markt bestimmte Postkarte könnten sehr wohl die Intention des unbekannten Fotografen gewesen sein. Der Verwendungskontext dieser Fotografie ist unklar, jedoch sind in den Werken von Krämer¹⁵¹ und Hesse-Wartegg¹⁵² und auf Postkarten¹⁵³ ähnlich inszenierte Brustbilder zu finden.

¹⁵¹ Vgl. Krämer, *Die Samoa-Inseln*. 1. Bd. 17.

¹⁵² Vgl. von Hesse-Wartegg, *Samoa. Bismarckarchipel und Neuguinea*. 324.

¹⁵³ Vgl. Alice Hunt, *Greetings from Samoa. Early Twentieth Century Postcards and a tribute to photographer Alfred Tattersall* (Palmerston North 2016) 30.

7.12 Vorgebeugte Pose



Abbildung 27: Alfred Tattersall, um 1911, Samoa,
© Museum für Völkerkunde Hamburg



Abbildung 28: Otto Schmidt, um 1900, Österreich,
Albertina, Wien

Alfred Tattersall, um 1911, Samoa

Die im Folgenden beschriebene Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt eine junge Samoanerin in einer Pose mit vorgebeugtem Oberkörper. Die Kulisse besteht aus einer bemalten Leinwand oder Wand, auf der Palmen und tropische Pflanzen zu sehen sind. Der Fotograf hielt den Hintergrund durch eine geringe Tiefenschärfe leicht verschwommen. Somit konnte er den Blick des Betrachters auf den zentral im Bild arrangierten Frauenkörper lenken und eine optische Raumtiefe erreichen. Im unteren Bilddrittel ist ein kistenförmiger Gegenstand zu erkennen, auf dem eine mit Blumen gemusterte Decke liegt. Darauf stützt sich das Modell mit beiden Händen ab. Ein Teil des Körpers ist durch die Kiste verdeckt und dadurch erst ab der Hüfte zu erkennen. Bis über den Nabel ist der Rumpf in ein schwarzes Tuch gehüllt, der Rest des Oberkörpers ist unbedeckt. Die Schultern des Modells zeigen leicht nach vorne und die Oberarme sind aufgrund des Abstützens komplett durchgestreckt und liegen am Oberkörper an, ohne die Brüste zu verdecken. Wegen dem vorgebeugten Oberkörper hängen die durch das Studiolicht

beleuchteten Brüste leicht und werden zum Bildmittelpunkt. Um den Hals trägt das samoanische Modell eine lange Perlenkette, welche ihre Brüste berührt und ein eng anliegendes Lederband. Der Hals ist gerade gestreckt und das Kinn leicht angehoben. Auf dem Haupt sieht man weiße Blüten, darunter verbirgt sich eine Hochsteckfrisur. Mit ganz leicht nach rechts gedrehtem Kopf blickt die Samoanerin verträumt, mit geöffneten Augen und geschlossenen Lippen in die Ferne. Die Gesichtszüge wirken weich, sanft und zufrieden.

Wegen dem immer wiederkehrenden Studiohintergrund kann man diese Aufnahme dem Fotografen Alfred Tattersall zuordnen. Sie wurde etwa im Jahr 1911 auf Samoa aufgenommen.

Otto Schmidt, um 1900, Österreich

Diese Schwarz-Weiß-Fotografie im Hochformat zeigt eine junge, komplett entblößte Frau in sitzender Pose, mit weit nach vorne gelehntem Oberkörper. Sie ist auf einem Miniaturenblatt erschienen, welches 24 durchnummerierte Fotografien und die Aufschrift *Collection B Cabinet № 177* zeigt. Im Hintergrund sieht man schwarze Vorhänge, lediglich am rechten Bildrand ist der Teil einer Wand zu sehen. Das ikonische Zentrum bildet die junge Frau, sitzend auf einer teilweise mit schwarzen Tüchern bedeckten, u-förmigen, steinernen Brüstung. Die Unterschenkel hängen über die Mauer herab, die Füße sind an den Knöcheln übereinandergeschlagen, den Boden berühren sie nicht. Der Oberkörper ist nach vorne gebeugt. Das Modell stützt sich mit beiden Armen jeweils neben ihrem Rumpf auf der Mauer ab. Durch die Verlagerung des Körpergewichts und den vorgebeugten Oberkörper setzte Schmidt die Brüste in Szene, somit befinden sie sich im direkten Blickfang des Betrachters. Das Haupt ist noch näher an der Kamera als der Oberkörper. Die langen, dunkelbraunen Haare fallen über den Rücken hinab. Die Frisur wurde mit weißen Blumen geschmückt. Der Kopf ist leicht zur rechten Bildseite gedreht und der Blick direkt zur Kamera gerichtet. Die Augen sind weit geöffnet, die Lippen locker geschlossen. Diese erotische Aufnahme, mit der Inventarnummer 4083 in der rechten Ecke, nahm Otto Schmidt Ende des 19. Jahrhunderts in Wien auf.

Vergleich der Fotografien

Die Modelle nehmen unterschiedliche Posen ein, dennoch sind Übereinstimmungen im Arrangement der Körper zu erkennen. Beide Fotografen lassen sie ihren Körper auf durchgestreckten Armen abstützen, damit sich der Rumpf nach vorne beugt. Dadurch werden die Brüste besser in Szene gesetzt und rücken näher zum Auge des Betrachters. Durch intensive Bestrahlung mit dem Studiolicht wirken die Brüste heller und sind somit im Fokus des Bildes. Schmidt verzichtete bei seiner Fotografie auf Halsschmuck, sein Modell hat lediglich weiße Blumen ins Haar gesteckt, welche dem Betrachter wahrscheinlich jugendliche Unschuld und Reinheit signalisieren sollten. Andrew hingegen hob die Brüste des Modells durch die lange, über den Oberkörper hängende Kette noch mehr hervor und schaffte durch den natürlichen Kopfschmuck und die mit Palmen bemalte Leinwand eine paradiesische Bildstimmung, die dem Südseetraum des 19. Jahrhunderts entsprach.

Die Fotografien unterscheiden sich auch in der Blickrichtung der Modelle. Die Samoanerin sieht nachdenklich und selbstbewusst in die Ferne, hingegen blickt das europäische Mädchen direkt zur Kamera und vermittelt dem Betrachter das Gefühl angesprochen zu sein. Beide Modelle strahlen mit ihrem freundlichen Blick und ihren sanften, ruhigen Gesichtszügen Sympathie und Gelassenheit aus. Es entsteht dadurch ein romantisch-erotischer Bildinhalt, der den ersten Blick des Betrachters auf die inszenierten Brüste der Mädchen fallen lässt.

Der Verwendungskontext der samoanischen Fotografie ist unklar. Die Bildintention hingegen lässt sich entschlüsseln. Weil die Brüste so stark in Szene gesetzt wurden und wegen der fehlenden Authentizität des Halsschmucks sowie durch die nicht vorhandenen Alltagsgegenstände, ist davon auszugehen, dass Tattersall keine ethnographische Aufnahme anfertigen wollte, sondern den Verkauf auf dem europäischen Markt ins Auge fasste. Da er viele seiner Fotografien, darunter einige mit erotischem Bildinhalt, als Postkarten drucken ließ, ist auch diese Intention nicht auszuschließen. Hingegen ist klar, dass aufgrund der Pose und des Bekleidungsgrades keine anthropologische Aufnahmeintention bestand.

8 Zusammenfassung der Ergebnisse

Die Aufnahmeintention samoanischer Aktfotografen konnte in dieser Arbeit mittels Analyse der Fotografien und einem Vergleich mit Aufnahmen, welche den damaligen europäischen Studiokonventionen der erotischen Fotografie unterlagen, entschlüsselt werden. Bei sieben von zwölf Aufnahmen wurden signifikante Übereinstimmungen bezüglich der Pose festgestellt, man kann sie daher als erotische Fotografien einstufen. Bei diesen Bildern handelt es sich durchwegs um Studioaufnahmen. Sechs davon fertigten nur zwei Fotografen, nämlich Andrew und Tattersall, an. Der Fotograf der siebten Erotikaufnahme ist unbekannt, die Qualität der Fotografie lässt jedoch ebenfalls auf einen professionellen Fotografen schließen. Bei den restlichen fünf Gegenüberstellungen wurden nur geringfügige Ähnlichkeiten bezüglich der Pose und kaum weitere erotische Inszenierungen festgestellt.

Unterschiede gab es in erster Linie in der Art der Inszenierung. Die auf Samoa ansässigen Fotografen stellten neben der Erotik ganz besonders die Exotik in den Vordergrund. Hierzu verwendeten sie tropische Hintergründe, exotische Blumen, traditionelle Stoffe und Schmuck, was den Südseetraum der europäischen Betrachter aufleben ließ. Die barbusigen Modelle und die entsprechende Inszenierung deuten aber auch auf den paradiesischen, schamfreien Zustand vor dem Sündenfall hin.

Schmidt inszenierte seine Fotografien mit antiken Accessoires, etwa korinthischen Säulen und Lorbeerkränzen, wie sie in der klassischen Kunst zu finden waren. Mit diesen Stilmitteln ging es ihm vermutlich nicht nur darum die Frauen jungfräulich oder erhaben darzustellen, sondern er versuchte mit der kunstgeschichtlichen Inszenierung auch die damalige Zensur zu umgehen. So konnte er die erotischen Abbildungen unter dem Deckmantel „Aktstudien für Künstler“ anbieten, denn im Dienste der Kunst war es erlaubt nackte Menschen zu fotografieren.

Ein weiterer bedeutender Unterschied ist in der Mimik der Modelle und in deren Blick zu finden. Auf samoanischen Fotografien, speziell auf den anthropologischen und ethnographischen, blicken die Modelle häufig unglücklich, verärgert und unfreundlich. Hier kommt die Macht des Modells zu tragen, das durch seine

Mimik die Intention des Fotografen zunichtemachen konnte und bedeutenden Einfluss auf das Endprodukt hatte. In Zeiten der digitalen Fotografie verlor dieser Einfluss an Bedeutung, denn der Fotograf kann hunderte Bilder in kürzester Zeit anfertigen und seine Aufnahmen direkt nach dem Abdrücken des Aufnahmeknopfs begutachten und sein Modell neu instruieren. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Anfertigung einer Fotografie wegen der langen Belichtungszeit und den teuren Gerätschaften eine wesentlich kompliziertere Angelegenheit, und das Ergebnis konnte man erst nach dem aufwändigen Entwickeln sehen.

Wegen den vergleichbaren Posen, der romantisch-exotischen Inszenierung und der Gesamtbildkomposition kann man davon ausgehen, dass die auf Samoa ansässigen Fotografen die in dieser Arbeit als erotisch eingestuften Fotografien mit der Intention aufnahmen, sie später auf dem europäischen Erotikmarkt oder als internationale Postkarten zu vermarkten. Ansichtskarten mit entblößten Frauen, oft in Deutschland gedruckt und in Samoa verkauft, stellten ein beliebtes Souvenir dar, das Reisende und Kolonisten an die Daheimgebliebenen sendeten. Ein klassisches Beispiel ist Tattersalls Fotografie, (Abb. 19) welche auch als Postkarte (Abb. 29) auf den Markt gelangte.

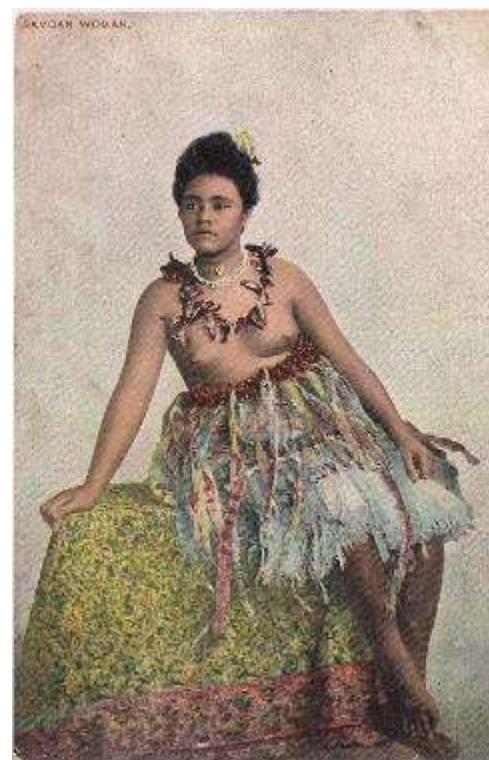


Abbildung 29: Postkarte: „Samoan Woman“, Alfred Tattersall, © Theresia Winsauer

Die Aufnahmeintention deutet nur auf den ursprünglich angedachten Verwendungszweck hin, der tatsächliche Einsatz einer Fotografie entspricht diesem häufig nicht. Bei vier von zwölf analysierten Fotografien konnte zusätzlich zur Aufnahmeintention ein nachweisbar veränderter Verwendungskontext eruiert werden. Dies war beispielsweise bei der anthropologischen Fotografie (Abb. 6)

von Kubary der Fall. Deren Aussage veränderte sich durch das Zuschneiden, weil man aussagekräftige Bildteile entfernte.

Erotische Aufnahmen zog man ebenfalls heran, um auf ethnographische und anthropologische Besonderheiten der indigenen Bevölkerung hinzuweisen, wie dies bei Stratz und Krämer der Fall war. Ob die Fotografien von jungen, hübschen, nackten Frauen dann in erster Linie der wissenschaftlichen Veranschaulichung dienten, ist kritisch zu hinterfragen. Etliche wissenschaftliche Publikationen, in denen Aktfotografien zu finden sind, hatten damals nämlich recht hohe Auflagezahlen und wurden nicht nur von interessierten Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen, sondern auch von Laien gekauft. Der gezielte Einsatz von erotischen Fotografien unter dem Deckmantel der ‚anthropologischen und ethnographischen Forschung‘ kann wohl nicht von der Hand gewiesen werden, da der Erwerb vieler Aktfotografien ansonsten gesetzlich verboten war.

9 Schlussbetrachtungen

Wie die massenweisen polizeilichen Beschlagnahmungen erotischer Aufnahmen bei Fotografen in Europa ersichtlich machen, existierte in der Belle Époque ein großer Markt für entsprechende Produkte. Darunter befanden sich auch Fotografien aus der Südseekolonie Deutsch-Samoa. Die Modelle wurden vielfach so arrangiert, wie dies den damaligen europäischen Studiokonventionen entsprach. Auf unterschiedlichen Wegen konnten man diese Fotografien, je nach Motiv und Verkaufsform legal, teilweise aber nur auf illegalem Weg erwerben und sie sprachen insbesondere den männlichen Kundenstamm an. Dabei gelangten die erotischen Aufnahmen vorwiegend in die Hände von Männern, die wegen der Intimisierung der Nacktheit in Europa nur in Privaträumen entblößte Körperstellen zu sehen bekamen. Fotografien, die barbusige Frauen zeigten, bargen Ende des 19. Jahrhunderts ein großes erotisches und libidinös stimulierendes Potential in sich. Da der internationale Markt für erotische Fotografien bereits damals eine enorme Auswahl bot, ist anzunehmen, dass nicht jede Fotografie, welche nackte Körperstellen zeigte, großes erotisches Potential in sich trug. Der Käufer musste bei seiner Wahl also nicht unbedingt auf anthropologische oder ethnographische

Fotografien zurückgreifen, auf denen die Modelle unzufrieden oder gar ängstlich wirkten.

Neben der rein erotischen Wirkung waren die Südseebilder wohl deshalb so beliebt, weil sie einen exotischen Traum zu transportieren vermochten. Die europäischen Betrachter kannten die fremde, paradiesische Welt nur aus der Ferne. Selten erhielten sie Informationen von Menschen, welche die Insel je besuchten und noch viel weniger bestand Aussicht darauf, diese fremde Welt selbst einmal zu bereisen. Informationsquellen über die in der Ferne liegende Kolonie beschränkten sich auf Zeitungsartikel, Romane und manchmal auf wissenschaftliche Berichte. Diese Medien vermittelten Stereotype, die häufig auf die sexuelle Freizügigkeit und die nackten, wohlgeformten Körper der samoanischen Frauen anspielten. Es handelte sich dabei um ein meist von männlichen Autoren vermitteltes Bild, das zum Zeitpunkt der deutschen Kolonialherrschaft auf die Mehrzahl der indigenen Frauen eigentlich gar nicht mehr zutraf. Denn durch das Vorausstreiten der Missionierung bekleideten die meisten samoanischen Frauen, insbesondere im urbanen Raum, Ende des 19. Jahrhunderts bereits ihren Oberkörper. Die Gastprostitution, von der man in Europa hinter vorgehaltener Hand mit Vorliebe sprach, praktizierte man wegen mangelhafter Gegenleistungen der Seefahrer und Kolonisten schon lange nicht mehr. Gerne ließ man die indigene Bevölkerung in Beschreibungen und auf den illustrierenden Fotografien als primitiv erscheinen, womit man die zivilisatorische Überlegenheit der Kolonialherren demonstrierte und die Kolonialherrschaft zu legitimieren versuchte. Der europäische Betrachter beurteilte die Informationen und die Fotografien die er bekam mit seinem kolonial geprägten Blick. Dadurch bildeten sich verzerrte Vorstellungen, die über Generationen weitergegeben wurden und der Mythos, speziell die Erotik der Südseeinsulanerinnen betreffend, hielt sich teilweise bis in die heutige Zeit.

10 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Otto Schmidt, vor 1900, Österreich Albertina, Wien.....	29
Abbildung 2:	Samoanische Gestalt, halbliegend von der Seite, In: <i>Krämer</i> , Die Samoa-Inseln. 2. Bd. 23.	39
Abbildung 3:	Samoanisches Mädchen, die mittlere mit Hautflecken, die beiden seitlichen mit Schmucknarben auf den Armen, In: <i>Krämer</i> , Die Samoa-Inseln. 2. Bd. 111.	40
Abbildung 4:	Unbekannt, vor 1885, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	53
Abbildung 5:	Otto Schmidt, vor 1900, Österreich Albertina, Wien.....	53
Abbildung 6:	Johann Stanislaus Kubary, 1876, Samoa, © Museum für Völkerkunde Hamburg	57
Abbildung 7:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich Albertina, Wien.....	57
Abbildung 8:	Siebzehnjähriges Mädchen aus Samoa (Godefroyalbum) In: <i>Stratz</i> , Die Rassenschönheit des Weibes. 157.	58
Abbildung 9:	Thomas Andrew, zwischen 1891 und 1916, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	62
Abbildung 10:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich Albertina, Wien.....	62
Abbildung 11:	John Davis, zwischen 1872 und 1903, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	66
Abbildung 12:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich (Bearbeitung: T. Winsauer) Albertina, Wien.....	66
Abbildung 13:	Thomas Andrew, zwischen 1891 und 1916, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	70
Abbildung 14:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich Albertina, Wien.....	70
Abbildung 15:	Alfred Tattersall, um 1911, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	74

Abbildung 16:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich Albertina, Wien.....	74
Abbildung 17:	Thomas Andrew, zwischen 1894 und 1896, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	78
Abbildung 18:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich (Bearbeitung: T. Winsauer) Albertina, Wien.....	78
Abbildung 19:	Alfred Tattersall, nach 1886, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	83
Abbildung 20:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich (Bearbeitung: T. Winsauer) Albertina, Wien.....	83
Abbildung 21:	unbekannter Fotograf, unbekanntes Jahr, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	87
Abbildung 22:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich (Bearbeitung: T. Winsauer) Albertina, Wien.....	87
Abbildung 23:	unbekannter Fotograf, unbekanntes Jahr, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	91
Abbildung 24:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich (Bearbeitung: T. Winsauer) Albertina, Wien.....	91
Abbildung 25:	unbekannter Fotograf, um 1911, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	95
Abbildung 26:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich Albertina, Wien.....	95
Abbildung 27:	Alfred Tattersall, um 1911, Samoa © Museum für Völkerkunde Hamburg	98
Abbildung 28:	Otto Schmidt, um 1900, Österreich (Bearbeitung: T. Winsauer) Albertina, Wien.....	98
Abbildung 29:	Postkarte: ‚Samoan Woman‘, Alfred Tattersall © Theresia Winsauer	102

11 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Gruppenbildung der Quellen.....	52
--	----

12 Literaturverzeichnis

Arthur *Baessler*, Südsee-Bilder. Mit 26 Tafeln und 2 Karten (Berlin 1895)

Werner *Baumann*, Aus-Schnitt aus der Wirklichkeit? Eine Fotografie als historische Quelle. In: Traverse: Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire. Nr. 5 (1998)

Harry Geoffrey *Beasley*, 73. Georg Thilenius: Born October, 1868-28th December, 1937. In: Man, Nr. 38 (Mai 1938)

John *Berger*, Sehen. Das Bild der Welt in der Bildwelt (Reinbeck bei Hamburg 1974)

Heinrich *Berghaus*, Allgemeiner anthropologischer Atlas. Eine Sammlung von vier Karten, welche die Grundlinien der, auf das Menschen-Leben bezüglichen Erscheinungen nach geographischer Verbreitung und Vertheilung abbilden und versinnlichen (Gotha 1852)

Jean-Claude *Bologne*, Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls (Weimar 2001)

Tony *Brunt*, Vorwort. Samoan Postcards and Alfred Tattersall. In: Alice *Hunt*, Greetings from Samoa. Early Twentieth Century Postcards and a tribute to photographer Alfred Tattersall (Palmerston North 2016)

Richard *Deeken*, Manua Samoa! Samoanische Reiseskizzen und Beobachtungen. (Berlin/Oldenburg/Leipzig 1901)

Gabriele *Dürbeck*, Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur. 1815-1914 (Tübingen 2007)

Dina *Ei-Najjar*, Post-Orientalismus. Eine soziologische Analyse zu den Dekonstruktions- und Rekonstruktionsprozessen des Orientbildes in der zeitgenössischen visuellen Kunst (Wien 2014)

Thomas *Fuchs*, StGB. Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich vom 15. Mai 1871. Historisch-synoptische Edition. 1871-2009 (Mannheim 2010)

Siegfried *Genthe*, Samoa Reiseschilderungen. Mit einer Karte (Berlin 1908)

Anja *Hall*, Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung – Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur (Würzburg 2008)

Beatrix *Heintze*, Ethnohistorische Bildinterpretation im Kontext. In: Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde, Tribus. Jahrbuch des Linden-Museum. Nr. 43 (Stuttgart 1994)

Ernst von Hesse-Wartegg, Samoa. Bismarckarchipel und Neuguinea. Drei deutsche Kolonien in der Südsee. Mit 36 Vollbildern, 113 in den Text gedruckten Abbildungen und 2 Karten (Leipzig 1902)

Hermann Hiery, Fremdherrschaft auf Samoa – Annäherung an die historische Erfahrung verschiedener Kulturen. In: Jutta Beate Engelhard, Peter Mesenhöller (Hg.), Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa. 1875-1925 (Köln 1995)

Hermann Joseph Hiery, Bilder aus der deutschen Südsee. Fotografien: 1884-1914 (Paderborn 2005)

Alice Hunt, Greetings from Samoa. Early Twentieth Century Postcards and a tribute to photographer Alfred Tattersall (Palmerston North 2016)

Tamara L. Hunt, Introduction. In: Tamara L. Hunt, Micheline R. Lessard, Woman and the Colonial Gaze (New York 2002)

Jens Jäger, Fotografie und Geschichte (Frankfurt/New York 2009)

Elizabeth Ann Kaplan, Looking for the other (New York/London 1997)

Christian Kaufmann, Seeing art in objects from the Pacific around 1900: How field collecting and German armchair anthropology met between 1873 and 1910. In: Journal of Art Historiography. Nr. 12 (Juni 2015)

Maiken Domenica Kloser, Shapewear im gegenwärtigen Schönheitsdiskurs. Eine Reaktivierung körperperformender Kleidungsstücke? (Wien 2016)

Michael Köhler, Pikanterien, Pin-ups & Playmates. Zur Ästhetik und Geschichte des ‚erotischen‘ Aktfotos. In: Michael Köhler, Gisela Barche (Hg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie (Kornwestheim 1985)

Oliver König, Nacktheit. Soziale Normierung und Moral (Opladen 1990)

Wulf Köpke, Bernd Schmelz (Hg.), Blick ins Paradies. Historische Fotografien aus Polynesien (Hamburg 2014)

Augustin Krämer, Die Samoa-Inseln. Entwurf einer Monographie mit besonderer Berücksichtigung Deutsch-Samoas. 1. Bd.: Verfassung, Stammbäume und Überlieferungen. Mit 3 Tafeln, 4 Karten und 44 Textfiguren (Stuttgart 1902)

Augustin Krämer, Die Samoa-Inseln. Entwurf einer Monografie mit besonderer Berücksichtigung Deutsch-Samoas. 2. Bd.: Ethnographie. Nebst einem besonderen Anhang: Die wichtigsten Hautkrankheiten der Südsee (Stuttgart 1903)

Georg Krammer, Ethnographische Photographie? Der Orient in historischen Bildern zwischen 1860 und 1920 (Wien 1998)

Jan Lederbogen, Godeffroys Bilderwelt: Wissenschaft und Fotografie im 19. Jahrhundert am Beispiel der fotografischen Sammlung des Museums Godeffroy. In: *Wulf Köpke, Bernd Schmelz (Hg.)*, Blick ins Paradies. Historische Fotografien aus Polynesien (Hamburg 2014)

Livia Loosen, Deutsche Frauen in den Südsee-Kolonien des Kaiserreichs (Bielefeld 2014)

Anne Maxwell, „Inselschönheiten“ – Koloniale Ausbeutung und die Etablierung eines fotografischen Genres. In: *Wulf Köpke, Bernd Schmelz (Hg.)*, Blick ins Paradies. Historische Fotografien aus Polynesien (Hamburg 2014)

Franz Müller-Lyer, Die Entwicklungsstufen der Menschheit: Eine Gesellschaftslehre in Überblicken und Einzeldarstellungen. 2. Bd.: Phasen der Kultur und Richtungslinien des Fortschritts: Soziologische Überblicke (München 1923)

Alison Devine Nordström, Populäre Fotografie aus Samoa in der westlichen Welt – Herstellung, Verbreitung und Gebrauch. In: *Jutta Beate Engelhard, Peter Mesenhöller (Hg.)*, Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa. 1875-1925 (Köln 1995)

Sabine Paukner, Populäre Aktfotografie in Wien um 1900. Am Beispiel des Fotografen Otto Schmidt (Wien 2009)

Ulrike Pilarczyk, Ulrike Mietzner, Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften (Bad Heilbrunn 2005)

Reinhard Pohanka, Pikant und Galant. Erotische Photographie 1850-1950 aus der Sammlung Viktor Kabelka (Wien 1990)

Mary Louise Pratt, Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation (New York/London 2008)

Miriam Reiter, Repräsentation und Darstellung der indigenen Bevölkerung des Kaiser Wilhelms-Landes durch Dr. Otto Finsch (Wien 2010)

Brigitte Riese, Seemanns Lexikon der Ikonografie. Religiöse und profane Bildmotive. (Leipzig 2007)

Edward W. Said, Orientalismus (Frankfurt am Main 2014⁴)

Thomas Schwarz, Ozeanische Affekte. Die literarische Modellierung Samoas im kolonialen Diskurs (Berlin 2013)

Helfried Seemann, Christian Lunzer, Das süße Mädel und die erotische Photographie im Wien der Jahrhundertwende (Wien 1994)

Ulrich Sinn, Die 101 wichtigsten Fragen. Antike Kunst. (München 2007)

Ricabeth *Steiger*, Martin *Taureg*, Körperphantasien auf Reisen. Anmerkungen zum ethnographischen Akt. In: Michael *Köhler*, Gisela *Barche* (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie (Kornwestheim 1985)

Carl Heinrich *Stratz*, Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung (Stuttgart 1904)

Carl Heinrich *Stratz*, Die Rassenschönheit des Weibes. Mit einer Tafel und 346 Abbildungen (Stuttgart 1917)

Thomas *Theye*, Photographie, Ethnographie und physische Anthropologie im 19. Jahrhundert: Ein Überblick für den deutschen Sprachraum. In: Revista de Dialectología y Tradiciones populares. Bd. 53 (1998)

Thomas *Theye*, Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum. Studien zum biographischen und wissenschaftlichen Kontext ethnographischer und anthropologischer Photographien (1839-1884) (Frankfurt am Main 2004)

Robert *Tobin*, Venus von Samoa. Rasse und Sexualität im deutschen Südpazifik. In: Alexander *Honold*, Oliver *Simons*: Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden (Tübingen/Basel 2002)

Elke *Wagner*, Stilgeschichte der Ornamente - von der Antike bis zur Alltagskultur der 1980er Jahre (Hamburg 2013)

Michael *Wiener*, Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918 (München 1990)

Frieda *Zieschank*, Ein Jahrzehnt in Samoa (1906-1916) (Leipzig 1918)

13 Online-Verzeichnis

Christian *Buhlmann*, Antje *Märke*, Eine deutsche „Musterkolonie“ – Samoa unter dem Kosmopoliten Wilhelm Solf. In: Das Bundesarchiv, 15.06.2013, online unter: https://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/01081/index-0.html.de (17.11.2016)

Heinrich *Schnee*, Deutsches Kolonial-Lexikon. 1. Bd. (Leipzig 1920) In: Deutsches Koloniallexikon. Online unter: <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/Lexikon/Standardframeseite.php?suche=godeffroy> (12.01.2017)

14 Abstract

Samoa wurde im Jahr 1900 zur letzten deutschen Kolonie. Doch bereits ab den 1850er Jahren gab es eine recht hohe Präsenz an Europäern auf der Südseeinsel. Dies waren vor allem Angestellte der Handelsfirma Godeffroy & Sohn sowie Missionare und Forschungsreisende. Schriftliche Quellen transportierten Stereotype wie Gastprostitution, sexuelle Freizügigkeit und Schamlosigkeit. Diese Zuschreibungen stammten vor allem aus der Feder männlicher Autoren. Wenige Jahre nach der Erfindung der Fotografie entstanden auf Samoa zahlreiche exotische und erotische Abbildungen, mit denen man Reiseberichte, Postkarten und nicht zuletzt wissenschaftliche Werke illustrierte. Bevorzugt kamen Fotografien von schönen jungen Frauen mit nacktem Oberkörper zur Verwendung. Die Posen der samoanischen Modelle und die gewählten Arrangements zeigen frappante Ähnlichkeiten mit den damaligen europäischen Studiokonventionen für Aktfotografie. Die Anfertigung und der Erwerb derartiger Fotografien waren Ende des 19. Jahrhunderts bei Strafandrohung verboten, es sei denn dies geschah im Dienst der Wissenschaft oder der Kunst. Auf ebendiesem Umweg gelangten entsprechende Abbildungen in ethnographische und anthropologische Werke. Publikationen, die mit erotischen Fotografien samoanischer Frauen versehen waren, hatten auffallend hohe Auflagezahlen und es war möglich, diese in europäischen Fotostudios für Privatzwecke zu erstehen.

Für den analytischen Teil der Arbeit wurden 12 samoanische Aktfotografien aus der präkolonialen und kolonialen Zeit Deutsch-Samoas herangezogen und in einen Vergleich mit Wiener Aktfotografien gesetzt. In der Folge stellte sich heraus, dass vor allem Aktfotografien, die in samoanischen Studios entstanden, den europäischen Konventionen der erotischen Fotografie entsprachen. Der Einsatz der entsprechenden Aufnahmen in zeitgenössischen wissenschaftlichen Werken konnte in einigen Fällen nachgewiesen werden und verdeutlicht, dass die Aufnahmeintention oftmals von der tatsächlichen ethnographischen und anthropologischen Verwendung abwich.