

Hamburg und die Visualisierung Afrikas

Ein verstörender Nachlass im Kollektivgedächtnis der Stadt?

DIANA MIRYONG NATERMANN

In der deutschen Geschichtsforschung fehlt eine intensive Auseinandersetzung mit dem deutschen Kollektivgedächtnis im Zusammenhang mit (Kolonial-)Afrika, den dort lebenden Menschen, Flora und Fauna und somit auch, wie Aspekte des heutigen kollektiven Gedächtnisses auf fotografischen Motiven und Werken der vergangenen 150 Jahre basieren. Deutschlands koloniale Vergangenheit und deren Erinnerung im 21. Jahrhundert – vor allem mit Bezug auf Hamburgs einzigartige Rolle im deutschen Kolonialhandel – wird seit wenigen Jahren neu aufgearbeitet. Bis jetzt spiegelt sich diese Entwicklung in einem häufig breit geführten öffentlichen Diskurs wider und wird in diversen Medien besprochen. Dies hängt auch mit der Eröffnung des Humboldt Forums in Berlin zusammen. Interessierten Laien ebenso wie Fachleuten ist zuletzt klar geworden, wie einflussreich die Hamburg-Afrika-Verbindung war – und ist. Denn diese Verbindung hat sich bis heute gehalten. Dabei kann insbesondere die ökonomische Rolle der Hansestadt zur Zeit des Hochimperialismus hervorgehoben werden. Daher sollte es nicht überraschen, dass viele Hamburger Museen bereits das Thema der Ent- und Dekolonisierung ihrer Archive und Sammlungen diskutieren oder sogar mitten im Prozess der postkolonialen Neubewertung kolonialer Kulturgüter sind. In dem Zusammenhang ist mit Blick auf den großen Einfluss der Bildsprache auf alltägliche Wahrnehmungen und Meinungsbildung eine thematische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Visualisierung der Hamburger Kolonialgeschichte hervorzuheben. Die Auseinandersetzung berührt auch den Umstand, dass Bilder oft entweder als neutral und somit echt wahrgenommen und dadurch oft nicht weiter hinterfragt werden. Oder sie werden als Kunst abgetan und somit einer kritischen Hinterfragung enthoben. Es gilt, in dieser Auseinandersetzung die Kolonialfotografie heranzuziehen, um der Visualisierung Afrikas auch im hamburgischen Kontext auf den Grund zu gehen.

Die folgenden Seiten werden sich vor diesem Hintergrund der Frage widmen, ob und inwiefern ein in Hamburg befindliches koloniales visuelles Erbe die Schaffung des *colonial gaze*¹ mit beeinflusste, und ob – beziehungsweise wie – mit dieser visuellen Hinterlassenschaft im 21. Jahrhundert umzugehen ist. Um der Beantwortung dieser Frage nachzugehen, wird beispielhaft eine fotografische Sammlung des MARKK –

- 1 Der koloniale Blick/colonial gaze wurde zuerst als Teil des *Othering* von Edward Said thematisiert. Dabei handelt es sich um den Blick der Kolonisierenden auf die Kolonisierten und wie Letztere weniger Mensch und mehr Objekt waren. Dies stabilisierte gleichzeitig die Machtstellung der Europäer und schuf neue Identitäten für die Unterdrückten. Edward Said: *Orientalism*. Repr. with a new preface ed., London 2003.

Museum am Rothenbaum. Künste und Kulturen der Welt² – präsentiert und analysiert. Ziel ist, anhand dieses Beispiels (g)lokalen und wissenschaftlichen Interessen nachzugehen und so hervorzuheben, welche forschungsrelevanten Ansätze vonnöten sind, damit das Narrativ entsprechend aktuellen Erkenntnissen angepasst werden kann. Dieses Narrativ soll lauten:

- der deutsche Kolonialismus fand statt,
- Hamburg war daran maßgeblich beteiligt,
- koloniale Einflüsse sind gleichermaßen direkt (Gebäude) und indirekt (Museen & Archive) im hanseatischen Stadtbild zu finden.

Dem MARKK kommt eine besondere Rolle zu in dem Bestreben, die deutsch-hamburgische Historiografie aus der Zeit des Hochimperialismus anhand neuer Erkenntnisgewinne einerseits erneut zu interpretieren und andererseits mit Hilfe des reichhaltigen Archivmaterials zu aktualisieren. Dies kann erreicht werden, indem zum Beispiel die im MARKK befindlichen zehntausenden von kolonialen Fotografien mit afrikanisch-deutschem Bezug eingesehen und recherchiert werden. Sein besonders reichhaltiger Sammlungsbestand europäischer und deutscher *Visual History* beschränkt sich nicht nur auf die Zeit des deutschen Kolonialreichs von 1884-1918; vielmehr liegen dessen frühe Anfänge in den 1870er Jahren und reichen bis in die Ära der Dekolonisierung der 1950er bis 1970er Jahre hinein. Eine der maßgeblichen Sammlungen im MARKK, die sinnbildlich für Hamburgs und Deutschlands visuelles Erbe aus kolonialer Zeit ist, ist die so bezeichnete »Mecklenburg-Sammlung« im Fotoarchiv des MARKK aus den Jahren 1910-1911. Sie stellt dar, was damalige deutsche Fotografen, Forscher und Reisende³ als *typisch* oder *echt* afrikanisch empfanden und für die Nachwelt festhielten. Es war auch dieser sogenannte *imperiale* oder *koloniale Blick*,⁴ der im heutigen Westen nachhaltig ein *Image* Afrikas schuf, das sich hartnäckig bis ins 21. Jahrhundert hält.

Der Imperiale Blick

Jean-Paul Sartres »le regard« (der Blick)⁵ beschäftigte sich mit dem menschlichen Blick auf sich selbst und andere. Dabei handelt es sich um die Wahrnehmung der eigenen Person ebenso wie die der Umwelt. Es gilt, andere als Objekte zu betrachten und somit zu erblicken, oder man selbst wird durch den Blick eines Anderen zum Objekt und auf diese Weise erblickt.⁶ Sartre ging in seinem Werk »Das Sein und das Nichts« davon

2 Ehemals bekannt als Hamburger Völkerkundemuseum.

3 Alle Mitglieder der Mecklenburg-Expedition waren männlich.

4 Englisch: imperial gaze; David Bate: Fotografie und der koloniale Blick [Photography and colonial vision], in: Diskurse der Fotografie, hg. von Herta Wolf, München 2003, S. 115-132; Joseph Jones: The Spectacle Haunting Europe. Colonialism, Commercialism, and Everyday Images of Africa in Imperial Germany, Kansas City 2014; Paul Stuart Landau und Deborah D. Kaspin: Images and Empires Visuality in Colonial and Postcolonial Africa, Berkeley 2002.

5 Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts, 10. Auflage, Hamburg 1993.

6 Ebd., S. 636f.

aus, dass ein jeder Mensch nach dem eigenen Sein sucht, der *ens causa sui*, wo eine jede Person den Grund für die eigene Existenz sieht, was wiederum zum Erblicken anderer und dem Erblicktwerden durch andere gehört.

Wird Sartres Ansatz des »le regard« mit Edward Saids⁷ Ansatz des *Othring* (des Anderen) verbunden so wird der Blick à la Sartre zum postkolonialen Blick erweitert. Die Beobachteten werden somit mit den Wertevorstellungen des privilegierten europäischen Beobachters erblickt. Dies führte im Hochimperialismus nicht nur zu einer Infantilisierung und gar Trivialisierung kolonisierter Menschen, sondern bekräftigte auch die Befehls- und Ordnungsfunktion der Kolonisierenden. Das Versetzen der Kolonisierten in die Position des *Anderen* half dabei, die Identität des/der Kolonisierenden als mächtige Eroberer*innen zu formen und zu etablieren, und diente als ständige Erinnerung an diese Idee. Der postkoloniale Blick nimmt dann die Funktion ein, eine »Subjekt/Objekt-Beziehung herzustellen [...] und] gibt an seinem Ausgangspunkt den Ort des Subjekts und an seinem Berührungspunkt den Ort des Objekts an.«⁸ Im Wesentlichen bedeutet dies, dass die Beziehung zwischen Kolonisierenden und Kolonisierten die Grundlage für das Verständnis der Kolonisierenden über sich selbst und ihre Identitäten darstellte.

Die Rolle der Machtaneignung ist hier von zentraler Bedeutung für das Verständnis, wie Kolonisierende die von ihnen kolonisierten Länder beeinflussten. Sie ist ebenfalls eng mit der Entwicklung der postkolonialen Theorie verbunden. So analysiert und ermöglicht die Anwendung der postkolonialen Blicktheorie auch, in ehemals kolonisierten Gesellschaften Barrieren, die vom Westen unter sozialen Gesichtspunkten konstruiert wurden, zu überwinden. Eben jene Barrieren, die die Kolonisierten daran gehindert hatten, ihre eigentlichen kulturellen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Rechte zum Ausdruck zu bringen. Das ist besonders deutlich bei der Untersuchung der Mecklenburg-Sammlung aus dem Fotoarchiv des MARKK zu erkennen. Diese Sammlung besteht aus ca. 4000 Objekten in Form von Glasplattennegativen, Positiven, Dias und Zeichnungen. Das Ziel von deren Erforschung ist nicht allein das Bedürfnis, die deutsch-koloniale *Visual History* zu aktualisieren, sondern auch, nebst der Einflüsse von Sartre und Said, die Entwicklung eines kollektiven Gedächtnisses (und Gewissens) à la Émile Durkheim⁹ und Maurice Halbwachs¹⁰ zu analysieren.

7 Said (Anm. 1).

8 Peter Beardsell: *Europe and Latin America. Returning the Gaze*, Manchester, UK 2000, S. 8.

9 Émile Durkheim: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Deutsch von Ludwig Schmidts, Frankfurt a.M. 1981; Niklas Luhmann: *Arbeitsteilung und Moral*. Durkheims Theorie, in: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, hg. von Émile Durkheim, Frankfurt a. M. 1992.

10 Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*, Paris [1939] 1950. Zum Thema Kollektiv- und Kulturgedächtnis siehe auch: Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1997.

Erinnerungen sind gleichermaßen Produkte individueller und kollektiver Einflüsse.¹¹ Dementsprechend kann ein kollektives Gedächtnis schwerlich individuell durch Einzelpersonen verändert werden. Vielmehr braucht es eine (neu) informierte große Gruppe (oder gar substantielle Teile der Gesellschaft), um die Erinnerung an historische Ereignisse und damit verbundene mögliche Vorurteile zu verändern. Die Hamburger Vergangenheit und deren Erinnerung stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. Eine postkoloniale Re-Evaluierung der deutschen *Visual History* soll daher nicht nur der Aktualisierung von Forschungsbeständen dienen, sondern auch auf deren Langzeitwirkungen hinwirken.

Zivilisierungsmission

Im späten 19. Jahrhundert begann bekannterweise die Zeit des Hochimperialismus, welcher den schon existierenden kulturellen, ökonomischen und politischen Einfluss der Metropole(n) auf die imperiale(n) Peripherie(n) noch verstärkte.¹² Teil dieser Entwicklung war dabei nicht nur die Eroberung Afrikas, sondern auch die Erfindung moderner Technologien, wie z. B. die mobile Fotografie und neue Wissenschaftszweige wie die Ethnologie und Anthropologie. Als äußerst einflussreiche Innovation kann die Etablierung der tragbaren Fotokamera als wissenschaftliches Gerät genannt werden, denn Forschungsreisen ohne Belichtungsgeräte und nur mit Zeichnern wurden unter Forscher*innen zunehmend als altmodisch und ungenügend angesehen. Die Erforschung ferner Länder und Kulturen wurde vermehrt abhängig von deren fotografischer Darstellung und Wiedergabe im europäischen Heimatland. Dies diente nicht nur der vermeintlich genaueren bildlichen Wiedergabefähigkeit des fotografischen Mediums im Vergleich zur Zeichnung, sondern auch dazu, in der Heimat anhand der geschossenen Fotografien Ausstellungen zu kuratieren, Bildbände und Reiseberichte zu verfassen, Forschungsgelder zu beantragen, private wie auch öffentliche Dia-Abende zu veranstalten oder Vorträge zu halten. Es galt daher nicht nur, Bilder zu schießen, sondern auch Motive zu kreieren, die im globalen Norden beliebt sein würden. Doch wer beschloss, zum Beispiel, welche afrikanischen Motive in Deutschland beliebt sein und das öffentliche Interesse gleichermaßen erregen und befriedigen würden? Welche Bilder würden beim Beantragen weiterer Forschungsgelder fördernd oder störend sein? Mit welchen Motiven würden sich Reisebände am besten verkaufen lassen?

Die untergründige Ästhetik der Kolonialfotografie und deren Motivauswahl waren und sind eng verbunden mit einem damals häufig vorhandenen (Grund-)Verständnis,

11 Zur Erinnerung an historische Ereignisse siehe auch: Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt a. M. 2001; Pierre Nora: Das Zeitalter des Gedenkens, in: Erinnerungsorte Frankreichs, hg. von dems., München 2005.

12 Siehe Frederick Cooper und Ann Laura Stoler: Between Metropole and Colony. Rethinking a Research Agenda, in: Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World, hg. von dems., Berkeley 1997.

dass menschliche Rassen kategorisiert und hierarchisiert gehören. Eine Rangstellung, die nicht auf Meritokratie, Können oder soziale Herkunft, sondern stattdessen auf Rasse (und Religion) beruhte, entschied letztendlich auch, wie Kolonisierende und Kolonisierte fotografisch darzustellen waren. Die Kolonialfotografie zeigte aus westlicher Sicht nicht nur, was auf fast schon intuitive Weise als schön oder hässlich bezeichnet werden konnte, sondern sie gab ein gezielt konstruiertes Bild Afrikas wieder: ein für den Hochimperialismus der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert typisches Bild misogyner und rassistischer Einflüsse. Das *Zivilisieren* der vermeintlich weniger zivilisierten *Völker* der Welt – wie in diesem Fall afrikanischer – wurde in einem Ausmaß unzertrennlicher Teil des modernen Kolonialismus, wie es zuvor weder möglich noch als nötig angesehen war. Der seit Mitte des 19. Jahrhunderts beliebt gewordene Begriff der Zivilisierungsmission¹³ war zum kennzeichnenden Schibboleth geworden für vermeintlich gute Taten im kolonisierten Ausland und für die politische wie auch ideelle Verteidigung imperialer (Kultur-)Politik. Die damalige Auffassung, dass die christlichen Kulturen Europas die vermeintlich modernsten und moralisch überlegensten ihrer Zeit waren, half bei der Erschaffung einer unter Europäer*innen empfundenen Selbstgerechtigkeit und Fortschrittlichkeit, die sie von der Notwendigkeit kolonialer Projekt überzeugte. Dank der technologischen Fortschritte im Bereich der tragbaren Fotografieapparate konnten solche Projekte nicht nur vor Ort festgehalten werden, sondern auch in der westlichen Heimat vielfach reproduziert werden.

Um ein Archiv bzw. einen fotografischen Bestand zu dekolonisieren, bedarf es der Anerkennung, dass künstlich geschaffene Fotografien und pseudorealistische Wiedergaben der kolonialen Gegebenheiten eine koloniale *Visual History* von Anfang an beeinflussten. Fotografien waren demnach keine neutralen Momentaufnahmen. Sie waren vielmehr von dem*r Fotografen*in konstruierte Bilder, die sich einer bestimmten Sprache verschrieben hatten. Susan Sontag nannte dies den *visual code*:¹⁴ Fotografien lehrten den*die Betrachter*in einen neuen visuellen Code, der ihn*sie an eine bestimmte (An-)Sicht der Dinge heranführte. Der*die Sender*in (Fotograf*in) entschied, welche Bilder für Zeitgenoss*innen ebenso wie für zukünftige Generationen erinnerungswürdig waren und welche nicht. Dem*r Betrachter*in bleibt in der Auswahl der Motive somit keine Wahl, sondern er*sie muss sich mit der vorherigen Selektion des*r Senders*in zufriedengeben. Ziel ist es daher auch, jene vermeintlich typisch deutschen fotografischen Darstellungen afrikanisch-kolonialer Motive im Hamburger Kontext zu identifizieren und sie neu zu evaluieren.

13 Zum Thema des Einflusses der *mission civilisatrice* auf Kolonialpolitik, Identitätenschaufung im europäischen Kontext und dessen Einsatz in Afrika siehe folgende Werke: Dino Costantini: *Mission Civilisatrice: Le rôle De L'histoire Coloniale Dans La Construction De L'identité Politique française*, Paris 2008; Andreas Eckert, Ingeborg Grau und Arno Sonderegger (Hg.): *Afrika 1500-1900. Geschichte und Gesellschaft*, Wien 2010; Jürgen Osterhammel: *Europa-modelle und imperiale Kontexte*, in: *Journal of Modern European History* 2, 2004, H. 2, S. 157-182.

14 Susan Sontag: *On Photography*, London 2008.

Einfluss der kolonialen Fotografie auf das Image Afrikas

Fotografisch-koloniale Quellen haben bis ins 21. Jahrhundert auf die deutsche und explizit hamburgische Wahrnehmung Afrikas einen großen Einfluss. Wie oben dargestellt, gingen die durch die moderne Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts geschaffenen Möglichkeiten der Berichterstattung Hand in Hand mit der Visualisierung des *Anderen*. Kolonisierende entschieden über die bildliche Verewigung des Afrikanischen (Menschen, Landschaften, Tiere, Siedlungen, Kultur, Architektur) im Moment der Fotoaufnahme. Doch dabei blieb es nicht, denn jene Momentaufnahmen kolonialer Aktivitäten wurden in Europa vielfach zur weiteren und diversifizierten Nutzung reproduziert. Sei es in gedruckten Reiseberichten, für Ausstellungen in Museen oder



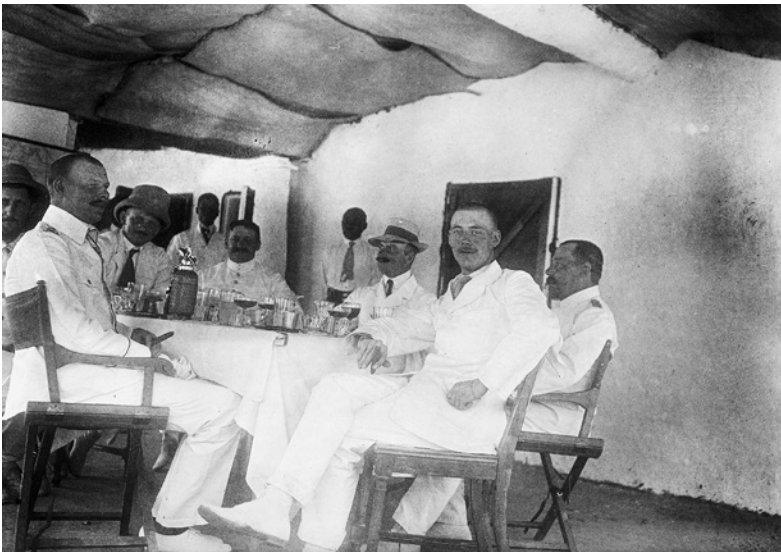
Musgumfrau. Dies ist ein beispielhaftes Exemplar aus der Mecklenburg-Sammlung zum Thema anthropometrische Fotografie.

in Form von Dias oder auch als Lehrmaterial für Schulen und Universitäten. Das geschah teilweise auch in der Annahme, dass Fotokameras über ein *neutrales Auge* verfügten. Daher war auch die Öffentlichkeit überzeugt von der Neutralität des fotografischen Mediums und davon, dass Fotografien weder gefälscht noch artifiziell gestellt sein könnten. Aus diesem Grunde spielt meines Erachtens das sogenannte und vermeintliche *neutrale Auge* der Fotografie unter europäischen Afrikareisenden und Afrikaforschenden eine wichtige Rolle im Einsatz und der (Re-)Etablierung von rassistischen Ideen. Die Fotografie hatte sich vom technologischen Werkzeug zum Kulturinstrument der Kolonialpolitik gewandelt. Dabei war unerheblich, ob die Fototechnologie eingesetzt wurde, um anthropometrische Bilder zu schießen oder um eine

im Subsaharischen praktizierte Weiße Kultur der breiten Öffentlichkeit darzustellen. Explizit aus diesem Grund – Politisierung der Fotografie für rassistisch beeinflusste Themen – ist es von Belang, die afrikanisch-deutsche Geschichte unter postkolonialen Aspekten teilweise neu zu bewerten.

Die Langzeitkonsequenz des *neutralen Auge*-Phänomens wirkte sich auf die Gestaltung, Erschaffung und teils auch auf die Beibehaltung von Sehmustern aus. Sie bestimmten Vorurteile gegenüber Afrikaner*innen gleichermaßen, bestätigten und fütterten sie. Beispiele solcher mit Vorurteilen behafteten Bilder von afrikanischen Einheimischen sind pseudo-wissenschaftliche Profilfotos, Frontfotos oder Ganzkörperfotos. Diese Bilder halfen, körperliche Merkmale festzuhalten, die als Intelligenzmarker einer gesamten Menschenrasse dienen sollten.

Weitere Motive zeigten die*den *Andere*n* in ihrem*seinem *natürlichen* Umfeld: z. B. vor einer primitiven Lehmhütte sitzend, einen Volkstanz tanzend, beim Stillen eines*r Neugeborenen oder beim Zubereiten von Butter. Bilder, in denen Kolonisierende und Kolonisierte auf Augenhöhe miteinander interagieren, sind fast inexistent. Im Gegensatz dazu sind Fotografien von Europäer*innen, die von afrikanischen Subalternen bewirtet wurden, mehrfach vorhanden.



Diese Fotografie aus der Mecklenburg-Sammlung ist exemplarisch für eine inszenierte *Weiße* Esskulturszene in Zentralafrika. Anlass war des Kaisers Geburtstag im Jahre 1911.

Eine stets wiederkehrende Botschaft im Großteil der Kolonialfotografie ist, dass Nicht-Weiße Subalterne der Natur nahestehen und Weiße Europäer*innen das Markenzeichen für die entwickelte menschliche Zivilisation sind. Solch eine ideologisierte

Visualisierung mag in Bezug auf die damalige Zeit nicht überraschen, und doch ist die Erwähnung dessen für die Darstellung des gesellschaftlichen Gesamtbildes von Belang. Sie unterstreicht die Notwendigkeit für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit kolonialen Fotografien, und zwar nicht nur des Bildes wegen, oder um die kunstschaftenden Absichten der Fotografierenden zu analysieren, sondern um anhand von postkolonialen Theorien dem Ursprung des *Image* Afrikas nachzugehen.

Das MARKK und die Mecklenburg-Sammlung

Zur Zeit der Entstehung der Mecklenburg-Sammlung (1910-11) befand sich, unter der Leitung des Herzogs Adolf Friedrich zu Mecklenburg, eine aus neun deutschen Männern bestehende Expeditionsgruppe im westlichen Zentralafrika.¹⁵ Der dazugehörige Fotobestand wurde von der westafrikanischen Küste aus gen Norden in das damalige Hamburger Völkerkundemuseum geschickt und befindet sich seitdem im hauseigenen Fotoarchiv. Der Mecklenburg-Bestand hat zwei Weltkriege, die Sturmflut und museumsinterne Umstrukturierungen überlebt, bis er erstmals in den Jahren 2015-2017 wissenschaftlich und interdisziplinär von einem Dreierteam bestehend aus einer Historikerin, einer Fotoarchivarin und einer Afrikanistin untersucht wurde.¹⁶ Von den über 70.000 im MARKK befindlichen Fotografien weisen knapp 50 % einen kolonialen Bezug¹⁷ auf. Aus den knapp 4.000 Bildobjekten der Mecklenburg-Sammlung traf der Herzog zu Mecklenburg eine Auswahl von 200 Bildern (Fotoabzüge und Zeichnungen), die Teil der zwei veröffentlichten Reisebände zur Mecklenburg-Expedition wurden.¹⁸

Die Mecklenburg-Expedition fand ihren Anfang im Hamburger Hafen, von wo aus die Expeditionsmitglieder mit Hilfe ihrer Förderer auf der »Eleonore Woermann« –

15 Die Expeditionsmitglieder und deren Berufe waren Prof. Dr. med. et phil. Haberer (Humanmediziner und Spezialist im Bereich der Tropenmedizin), Ernst M. Heims (Künstler), Adolf Friedrich zu Mecklenburg (Anthropologe und Afrikaspezialist), Dr. Gottfried Wilhelm Johannes Mildbraed (Botaniker und Forscher am Zoologischen Institut in Berlin-Dahlem), Otto Röder (Sergeant der Kamerunischen Kaiserlichen Schutztruppen), Herr Schmidt (Kammerdiener des Herzogs zu Mecklenburg), Dr. H. Schubotz (Zoologe am Zoologischen Institut in Berlin-Dahlem), Dr. Arnold Schultze (Hauptkommissar a. D. der Kaiserlichen Schutztruppe in Kamerun und Entomologe) und Walther von Wiese und Kaiserswaldau (Kapitän der Kaiserlichen Schutztruppen und Afrikakenner).

16 Die Forschungsstelle »Hamburgs (post-)koloniales Erbe. Hamburg und die frühe Globalisierung« an der Universität Hamburg und das MARKK erforschten von 2015-2017 zusammen und interdisziplinär (Afrikanistin Irene Hübner, Fotoarchivarin Catharina Winzer und Kolonialhistorikerin Dr. Diana Nattermann) den Mecklenburg-Bestand. Das Forschungsziel war, den Bestand postkolonialer Fotos auszuwerten und auch dessen Digitalisierung voranzutreiben. Das Projekt wurde von der ZEIT Ebelin und Gerd Bucerius Stiftung gefördert.

17 Kolonialer Bezug bedeutet hier, dass die Fotografien vorrangig während der Kolonialzeit geschossen wurden oder mit dem Prozess der Dekolonisierung zusammenhängen.

18 Herzog Adolf Friedrich zu Mecklenburg: Vom Kongo zum Niger und Nil. Berichte der deutschen Zentralafrika-Expedition 1910/1911, Leipzig 1912.

ein Schiff der Woermann-Linie – in See stachen.¹⁹ Die Reise führte die Gruppe nach Fernando Póo (heute: Bioko), von wo aus es für die Expeditionsmitglieder mal zusammen, mal zu zweit oder auch alleine in den kommenden 12 Monaten weiterging nach Belgisch Kongo (heute: Demokratische Republik Kongo), Kamerun, Congo-Brazzaville (heute: Republik Kongo), in die Tschadsee-Region und in den Sudan.

Beim ursprünglichen Durchsehen der zur Expedition gehörenden Fotosammlung fielen gewisse Motivmuster auf, die mit den individuellen Vorlieben und Interessen der Fotografen der Truppe zu tun hatten und weniger mit dem vom Hamburger Museum ausgegebenen Forschungsauftrag zu tun hatte.²⁰ Natürlich gab es auch forschungsbezogene Fotografien (z. B. von an der Schlafkrankheit Erkrankten). Beispiele für Muster und zentrale Themen, die nicht direkt mit dem Forschungsauftrag der Mecklenburg-Expedition verbunden waren, sondern stattdessen individuelle Entscheidungen der Fotografen in der Motivauswahl darstellen, finden sich aber u. a. in Fotografien von hochschwangeren Frauen, Mütter mit Säuglingen, mitten im Dschungel platzierten Weißen Esskulturszenen, unterschiedlichen Momenten an kolonialen Stationen, in denen die Überlegenheit der *Weißen* Zivilisation gegenüber der afrikanischen dargestellt wurde: Jagdtrophäen, Schnappschüssen ähnlichen Aufnahmen mit Tieren (z. B. Heims an Bord eines Schiffes beim Spielen mit einer Löwin oder der Herzog mit einer zahmen Giraffe). So oft wie möglich wurden die Fotografien und die dazugehörigen Glasplattennegative nach Hamburg verschifft, um Verlust oder Beschädigung vor Ort weitestgehend zu verhindern.

Sieben der neun Expeditionsmitglieder fotografierten während der Reise.²¹ Ständig wiederkehrende Motive waren lokale Landschaften, Menschen, Gebäude, Tiere und besondere Ereignisse, die zu Ehren der deutschen Gäste während ihrer Reise gefeiert wurden. Der Herzog zum Beispiel fotografierte gerne exotische Tiere wie Giraffen oder hielt Feierlichkeiten zu seinen Ehren fest. Der Arzt Dr. Haberer dokumentierte zumeist tropische Krankheiten – seine Ablichtungen sind ebenso Zeitzeugnisse vieler kranker Menschen, denen er während seiner Afrikareise begegnete, aber auch vieler (gesunder?) nackter Männer, die er ablichtete. Weitere typische Motive waren nebst den anthropometrischen Aufnahmen auch die etlichen Jagdtrophäen, über die der Herzog in seinen Tagebüchern ebenso gerne schrieb wie über das unterschiedliche Jagdkönnen seiner Be-

19 Das Unternehmen C. Woermann ist ein alteingesessenes Hamburger Familienunternehmen, das bereits 1837 gegründet wurde, 1885 sein Transport- und Handelsgeschäft mit Afrika begann und bis heute in mehreren westafrikanischen Ländern Handel betreibt. Dirk Bavendamm und C. Woermann GmbH und Co: Wagnis Westafrika – 150 Jahre C. Woermann. Die Geschichte eines Hamburger Handelshauses 1837-1987, Hamburg 1987.

20 Da das damalige Hamburger Völkerkundemuseum und dessen Direktor Prof. Georg Christian Thilenius die Expedition mitfinanzierten, waren die Mitglieder der Mecklenburg-Expedition dazu angehalten worden, die vom Museumspersonal und anderen Spezialisten angefertigten Fragebögen zu afrikanischen Stämmen, Kulturen, Menschen, Architektur, Flora und Fauna u. v.m. während der Reise auszufüllen. Zu Thilenius siehe: Ernst Klee: Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, aktual. Aufl., Frankfurt a.M. 2005, S. 623; Heinrich Schnee: Deutsches Kolonial-Lexikon, Bd. 3: P–Z, Leipzig 1920, S. 479.

21 Der Kammerdiener Hr. Schmidt und der Künstler E. Heims schossen keine Fotografien.

gleiter.²² Die Fotografen der Mecklenburg-Expedition verstanden sich als sogenannte *Afrikaexperten*, auch wenn es an einer formellen Definition dafür mangelt. Was wir wissen ist, zum Beispiel, dass der Herzog sein Anthropologiestudium nie beendete, die Soldaten von Wiese zu Kaiserswaldau und Röder zwar in Afrika stationiert gewesen waren, doch das machte sie eher zu *Expats* als zu Afrikaspezialisten. Prof. Haberer war durchaus spezialisiert in Tropenkrankheiten, allerdings beherrschte er keine der indigenen afrikanischen Landessprachen (mit Ausnahme der europäischen Sprachen der Kolonisierenden aus Frankreich und Großbritannien). Und doch waren jene Männer von den Sponsoren ausgesucht bzw. als Teilnehmer bestätigt worden, eine sehr kostspielige Forschungsreise zu bestreiten und wissenschaftliche Daten zu sammeln, welche die Afrikaforschung in Deutschland weiterbringen sollten (z. B. durch Ausstellungsobjekte in Museen oder zu Lehrzwecken im Hamburger Kolonialinstitut).

Wie bereits erwähnt, sind koloniale Fotografien – vor allem, wenn sie Personen darstellen – oft das Ergebnis gestellter Situationen. Das Schießen von Schnappschüssen war zwar technisch möglich, aber auch nicht einfach. Einerseits war die Fotografie-Technologie so fortgeschritten, dass man sie auf Reisen mitnehmen und Negative von Bildern aus fernen Ländern in die Heimat schicken konnte. Andererseits waren eben jene Bilder im Entstehen selbst häufig manipuliert worden. Der*die Fotograf*in entschied somit von Anfang an, welche visuelle Botschaft er*sie den zukünftigen Betrachter*innen mitteilen wollte. Er*sie hatte Kontrolle über das Thema bzw. Motiv sowie über die Langzeiteffekte und Botschaften seiner Bilder. Der*die Erschaffer*in traf für zukünftige Generationen Entscheidungen und bestimmte, was erinnerungswürdig war und was nicht. Erinnerungen konnten plötzlich nicht nur sichtbar gemacht, sondern nach Belieben auch reproduziert werden.

Dies lässt die schon oben aufgebrachte Frage zu: Welchen Langzeiteffekt hatten koloniale Fotografien auf die Nachwelt und wie schwerwiegend waren sie? Wie stark ist deren Einfluss auf die Darstellung des Afrikanischen im 21. Jahrhundert? Es reicht nicht allein, koloniale Fotografien als historische Bildquellen und Zeitzeugnisse anzusehen oder sie anhand kunsthistorischer Ansätze auch stilistisch und inhaltlich zu erforschen, sondern es sollten auch die Absichten des Fotografen hinterfragt werden. Insbesondere innerhalb der deutschen Forschungslandschaft bedarf es trotz des *pic-torial turns* noch mehr Auseinandersetzung mit dem Erbe der Kolonialfotografie, und dies wird am besten anhand interdisziplinärer Zusammenarbeit und Anwendung postkolonialer Theorien erreicht.

Kollektivgedächtnis

Daher kommt es dem Ziel einer Dekolonisierung deutscher Archive mit kolonialen Objekten zugute, den Wurzeln der Entwicklung kolonialer Sehweisen nachzugehen.

22 Die Tagebücher des Herzogs zu Mecklenburg und jene des Walther von Wiese und Kaiserswaldau sind die einzigen, die (bis jetzt) im MARKK archiviert und generell einsehbar sind.

Insbesondere die Bildanalyse unter Gesichtspunkten der *Gender*, *Race* und *Subaltern Studies* sollte Licht ins Dunkel bringen.²³ Auch wenn jene theoretische Schwerpunkt-auswahl auf der Arbeit mit der Mecklenburg-Sammlung des MARKK beruht, die als Ursprung dieses *Visual History*-Projektes angesehen werden kann, spiegelt das lediglich einen Anfang jener Forschungsidee wieder. Das Finden der visuellen Wurzeln ist nicht nur von Bedeutung für die Erforschung der deutsch-afrikanischen Bildgeschichte, sondern es legt auch andere Sehmuster offen. Es handelt sich um Sehmuster, welche auch im Hamburger Kontext sichtbar waren und sind. Solch visuelle Beispiele sind Fotografien von Inszenierungen kolonialer Paraden in Hamburg (insbesondere die berühmten, von Carl Hagenbeck inszenierten Menschenzoos) oder hamburgische Bauten, die an die Kolonialzeit erinnern (z. B. die Architektur und Innendekoration des in Hamburg befindlichen Afrikahauses).²⁴

Es herrscht demnach eine direkte Korrelation zwischen der Kolonialfotografie in ihrer engeren Form, d. h. derjenigen, die vor Ort in einer Kolonie entstand, und dem in der deutschen Heimat Reproduzierten. So entstand in der deutschen Kolonialzeit mit Hilfe der Kolonialfotografie ein europäisches Langzeitgedächtnis, oder um für den hiesigen Fall genauer zu sein, ein deutsches Gemeinschaftsgedächtnis, das Einfluss darauf hatte und hat, wie der afrikanische Kontinent bis heute in Deutschland wahrgenommen, dargestellt und tradiert wird. Das fängt mit Kinderbüchern über Afrika an und hört mit Spendenaufrufen für hungernde Menschen im globalen Süden auf.

Welche Motive erscheinen vor dem inneren Auge, wenn Leser*innen den Begriff *kollektives Gedächtnis* hören? Wie würde ein*e Leser*in *kollektives Gedächtnis* definieren oder erklären? Und ab wann ist ein Gedächtnis ein kollektives? Die Antwort auf letztere Frage liegt in der Priorisierung bestimmter vergangener Ereignisse, welche die Idee einer Gemeinschaft gestalten und nähren. Es handelt sich dabei um die oft sehr überlegte und gezielte Wahl der Themen einer Gesellschaft darüber, welche Geschichtsereignisse aktiv für die Gesellschaft identitätsstiftend sein sollen. Es geht ebenso um die Identifizierung bestimmter historischer Ecksteine für die eigene Wahrnehmung als Gruppe, Gesellschaft oder Nation, wie auch um die aktive eigene Außenwahrnehmung. Das heißt, wie nehmen Außenstehende meine/unsere Gruppe wahr,

23 Siehe hierzu auch: Diana M. Natermann: *White Masculinity/ies during the Maji-Maji-War. A Post-Colonial Discussion on German-Tanzanian Colonial Photography*, in: Krieg und Fotografie, hg. von Markus Wurzer und Birgit Kirchmayr, Wien 2018, S. 131-154.

24 Das MARKK verfügt u. a. über eine fotografische Dokumentationsreihe, die einen Zug äthiopischer Menschen entlang der Landungsbrücken für Carl Hagenbecks damalige neueste Installation in Hamburg präsentiert. Ähnlichkeiten zur Mecklenburg-Sammlung können somit auch in Bildern gefunden werden, die Carl Hagenbeck und seine (Menschen-)Zoos betreffen wie auch in heute noch in Hamburg bestehende Gebäude. Ein solches mit direktem kolonialem Bezug ist z. B. das Afrikahaus der Firma C. Woermann in der Große Reichenstraße 27, Hamburg. Bis dato führen Stadtführungen in Hamburg oft am Afrikahaus vorbei oder seine Architektur wird lobend in Stadtführern erwähnt. Doch trotz mancher Ausnahmen bleibt eine kritische Auseinandersetzung mit dem, was das Afrikahaus eigentlich darstellt, koloniale Ausbeutung, Othring und Rassifizieren eines gesamten Kontinents, oft aus.

und wie nehme ich die andere(n) Gruppe(n) wahr? Wodurch unterscheidet sich meine Gruppe von den anderen, und wo ähneln sie sich? Kurz formuliert: eine Gruppe leistet eine kollektive Gedächtnisleistung, die intern verbindet und extern abgrenzt. Das kollektive Gedächtnis Hamburgs zum Beispiel bezieht sich oft auf die Luftangriffe durch die Alliierten im Sommer des Jahres 1943 oder auch die Sturmflut von 1962. Doch die Aufarbeitung einer kollektiven hamburgisch-kolonialen Erinnerung ist beinahe inexistent, gleich, ob sie sich auf positive oder negative Ereignisse bezieht.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung und der dazugehörige Diskurs um das Bestehen eines kollektiven Gedächtnisses fanden ihren Ursprung in Émile Durkheims Werk (wobei der Begriff als solcher nicht von ihm, sondern von seinem Schüler Maurice Halbwachs stammt). Durkheims Vorarbeiten zum Thema des Kollektivgedächtnisses beschrieben, wie Gesellschaften eine gewisse Kontinuität und Verbindung mit der eigenen Vergangenheit benötigten, um untereinander die soziale Verbundenheit zueinander und den Zusammenhalt miteinander zu bewahren. Durkheim beschrieb auch, dass es der Taten individueller Menschen bedarf, die an einem Ort zusammenkommen, um so eine Erfahrung gemeinsam zu erleben, die sie später als Gruppe verbindet. Auch wenn Durkheim statuierte, dass ein kollektives Sprudeln einer Überlieferung der Vergangenheit in die Gegenwart bedurfte, so lag sein Fokus doch eher auf individuellen Erinnerungen, die durch bestimmte Festlichkeiten oder Zeremonien ausgelöst wurden.

Maurice Halbwachs, französischer Philosoph und Soziologe, kreierte demgegenüber in den 1920er Jahren den Begriff des kollektiven Gedächtnisses. Seine Arbeit schuf den Rahmen für das Studium der sozialen Erinnerung. Halbwachs' Ansatz beruht auf der Annahme, dass individuelle Erinnerungen innerhalb bereits vorgegebener sozialer Strukturen und Institutionen gemacht werden und deswegen nur begrenzt individuell sind. Seine These besagt, dass jede noch so private Erfahrung und Erinnerung innerhalb des bereits existierenden sozialen Gruppenkontextes verstanden und analysiert werden muss. Beispiele solcher Gruppen können sein: Familien, Organisationen (u. a. mit Bezug auf Bildung, Religion, Hobby/Sport, Berufssparte), Staaten u. v. m. Jedes menschliche Individuum versteht und organisiert Ereignisse und Konzepte innerhalb eines bestimmten sozialen Umfelds, weswegen die erinnerten Erlebnisse auch anhand derselben vorgegebenen sozialen Strukturen und Konstrukte rationalisiert und erinnert werden. Laut Halbwachs beruht somit jedes Kollektivgedächtnis auf spezifischen Gruppen, die sich seit mehreren Generationen als solche verstehen; die Gruppe konstruiert somit das Gedächtnis, und das Individuum hält das (Gruppen-)Gedächtnis durch aktives Erinnern am Leben.

In seinem Buch »La Mémoire collective«²⁵ beschreibt Halbwachs detailliert, wie eine Gesellschaft ein Kollektivgedächtnis haben kann; aber auch, dass jenes Gedächtnis vom *cadre*²⁶ oder Gerüst beeinflusst wird, innerhalb dessen sich eine (Sub-)Gruppe

25 Halbwachs (Anm. 10).

26 Maurice Halbwachs: Les Cadres Sociaux De La Mémoire, Berlin 1976.

einer Gesellschaft bewegt. Es gibt demnach nicht nur individuelle Gedächtnisse, sondern auch übergeordnete Gruppengedächtnisse, die außerhalb von individuellen Personen existieren. Das individuelle Verständnis der Vergangenheit ist dementsprechend eng verbunden mit einem Gruppenbewusstsein, welches für gewöhnlich vor Generationen erschaffen wurde und seit ebenso langer Zeit gepflegt wird. Ein kollektives Gedächtnis kann demnach mit anderen geteilt, weitergegeben und konstruiert werden, unabhängig von der Größe einer sozialen Gruppe.

Ein Kollektivgedächtnis wird zumeist in drei Teile unterteilt: kommunikatives, kulturelles und institutionelles Gedächtnis.²⁷ Die drei Gebiete unterscheiden sich darin, ob sie menschengebunden sind oder nicht. Das *kommunikative* Gedächtnis lebt von der mündlichen Tradierung und betrifft in der Regel einen Zeitraum von drei Generationen ab dem Moment des Erlebten. Es ist eine Gedächtnisform, die von der Weitererzählung lebt.²⁸ Das *kulturelle* Gedächtnis hingegen ist nicht personengebunden.²⁹ Stattdessen werden Erinnerungen schriftlich festgehalten. Das geschriebene Wort wird für gewöhnlich über drei Generationen hinweg konserviert und weitergegeben. Bücher formen daher einen großen Teil des kulturellen Gedächtnisses und werden durch Bilder, Skulpturen, Lieder, Riten und Filme ergänzt. Das *institutionelle* Gedächtnis ist auch nicht personengebunden, sondern bezieht sich auf gesammeltes Wissen gewisser Institutionen wie der Katholischen Kirche, Behörden, einer Regierung oder Firma. Dabei kann das Gesammelte gleichermaßen aus mündlichen, schriftlichen und bildlichen Quellen bestehen, und die Zielvorgabe hier unterliegt dem Archivieren jenes Gedächtnisses.³⁰

Generell spielt die Verbindung zwischen Kollektivgedächtnis und unterbewusstem Erinnern eine vorrangige Rolle.³¹ Für gewöhnlich erkennt man das kollektive Gedächtnis einer Nation anhand der Denkmäler, die sie errichtet, der Bilder, die sie wertschätzt, der Sprache bzw. des Narrativs, das sie am Leben erhält etc. Entscheidungen darüber, was ein Staat für erinnerungswürdig erklärt und was nicht, geben bedeutungsvolle Einblicke in die Priorisierung des Erinnerns einer Gemeinschaft.

27 Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart, Weimar 2005.

28 Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2002.

29 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 3. Aufl., München 2006; Assmann (Anm. 10).

30 Jack Corbett, Dennis C. Grube, Heather Lovell und Rodney Scott: Singular memory or institutional memories? Toward a dynamic approach, in: Governance 31, 2018, 3, S. 555-573.

31 Hierbei soll noch erwähnt werden, dass der Prozess des gezielten wie auch unbeabsichtigten Vergessens Teil eines Kollektivgedächtnisses ist. Je nachdem, wozu sich eine Gesellschaft entscheidet, an welche Momente sie sich nachhaltig erinnern will und welche nicht, werden Schneisen für zukünftige Generationen gelegt. Siehe hierzu: Paul Connerton: Seven Types of Forgetting, in: Memory Studies. Bd. 1, 2008, S. 59-71; Arnd Krüger: Die sieben Arten in Vergessenheit zu geraten, in: Vergessen, verdrängt, abgelehnt. Zur Geschichte der Ausgrenzung im Sport, hg. von dems. und Bernd Wedemeyer-Kolwe, Münster 2009, S. 4-16.

Das heutige moderne Medienzeitalter hat zudem ein noch nie dagewesenes Beschleunigungspotential in Bezug auf die Entstehung und Wiedergabe von Motiven oder Geschehnissen.³² Die aktuelle Medienlandschaft und ein unaufhörlicher Zugang zu Fotografien und Bildern anderer Menschen via soziale Medien und moderne Smartphones haben ihren eigenen Beitrag zu einer schnellen und dadurch oft unüberlegten bzw. nicht hinterfragten (Re-)Produktion von Motiven geführt. Diese ständig möglichen Wiederholungen generieren oft einen Fluss an Erinnerungen aus zweiter Hand, die häufig zu einer Inhaltsverschiebung der ursprünglichen Erinnerungen führen. Sie werden reproduziert, umformuliert, hinterfragt. James E. Young spricht in solchen Fällen auch vom *gesammelten* Gedächtnis.³³ Dabei geht es nicht nur um die Tradierung der kollektiven Vergangenheit, sondern vielmehr um ein damit verbundenes Sammeln der Vergangenheit, wie sie dann in Bibliotheken, Archiven und Museen immer und immer wieder aufbewahrt, eingesehen, studiert und präsentiert werden kann. Ein kollektives Gedächtnis basiert somit auf der Tradierung (*Oral History*), dem Sammeln und dem öffentlichen Darstellen anhand von Statuen und Gebäuden. Die auf diesen Seiten diskutierten Fotografien sind gute Beispiele für ein kollektiv gesammeltes Gedächtnis, das gleichzeitig fragmentiert und individuell sein kann.

Conclusio und Ausblick

Bei der Analyse eines Fotobestandes wie dem Mecklenburg-Bestand ist nicht nur die Suche nach Motivmustern und deren postkoloniale Betrachtung von Bedeutung. Sondern auch dessen Einbettung in die Ansicht kolonialer Hinterlassenschaften in der Hamburger Lokalgeschichte und dem Stadtbild sind von Belang. Dabei geht es um das Entdecken und Erkennen während der deutschen Kolonialzeit geschaffener visueller Einflüsse zum Thema (Zentral-)Afrika im hamburgischen Kollektivgedächtnis. Es stellt sich die Frage, inwiefern die visuellen Hinterlassenschaften der Kolonialfotografen die Hamburger Gesellschaft im 19. Jahrhundert beeinflussen konnten mit Blick auf das *afrikanische Andere*. Gestaltete ein*e Fotograf*in seine*ihre Bilder gemäß den Regeln des Bildaufbaus (Goldener Schnitt/Zwei-Drittel-Regel³⁴), um sie so einfacher bei einem europäischen Publikum unterzubringen, oder waren sie etwa doch simple Reproduktionen seiner*ihrer Weltansicht? In beiden Fällen ist zu beachten, dass ein*e Fotograf*in selbst das Produkt eines Kollektivgedächtnisses war. Er*sie war aber auch in der Lage, jenes Gedächtnis weiter zu nähren oder es umzuwandeln. Von daher ist

32 Aleida Assmann und Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften, hg. von Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberger, Opladen 1994.

33 James E. Young: *At Memory's Edge. After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven 2000.

34 Siehe Albrecht Beutelspacher und Bernhard Petri: *Der Goldene Schnitt*, Heidelberg, Berlin, Oxford 1988, S. 136-141; Michael Frye: *Digitale Landschaftsfotografie. Fotografieren wie Ansel Adams und Co.*, Heidelberg 2010, S. 72.

zu beachten, welche Botschaften innerhalb von Bildkomposition und Motivauswahl zu vermuten oder zu lesen sind.³⁵ Wie kolonial ist daher die heutige Wahrnehmung Afrikas noch in Hamburg und dem *globalen Norden*? Und wie eurozentrisch ist der Umgang mit dem *Image* Afrikas heutzutage im Vergleich zu Zeiten des Hochimperialismus? Und wer entschied oder entscheidet heutzutage, was als *typisch afrikanisch* bezeichnet werden kann und was nicht? Es wird hier dargelegt, dass visuelle Darstellungen Afrikas im 20. und 21. Jahrhundert sich oft nur wenig von jenen des späten 19. Jahrhunderts unterscheiden.

Dasselbe trifft auf nichtafrikanische Erwartungen zu, wenn es um afrikanische Kunst geht. Ein Beispiel hierfür ist der berühmte britische Fotograf Jimmy Nelson. Seit knapp 30 Jahren bereist er den Globus und schießt seit ca. zehn Jahren hauptsächlich Fotos von nichteuropäischen Ethnien in ihrer *traditionellen* Umgebung und Kleidung.³⁶ Seine ästhetisch anmutenden Bilder werden häufig von Wissenschaftler*innen kritisiert, weil er trotz der besten Absichten, nichtwestlichen Ethnien der Welt eine Stimme zu geben und deren Kulturen bildlich festzuhalten bevor sie aussterben, den kolonialen Blick nicht nur beibehalten hat, sondern ihn reproduziert.³⁷ Und just diese ständige Perpetuierung ist es, um die es in der Dekolonisierung visueller Kollektivgedächtnisse geht. Die Analyse der kolonialen Darstellung Afrikas durch Europäer*innen sowie deren Langzeitwirkung auf das westliche Gedächtnis generell und auf das Hamburger kulturelle Gedächtnis speziell bedarf einer Anwendung postkolonialer Theorien und eines scharfen Blicks für eurozentrische Ansichten, die in eben jenen Darstellungen teils versteckt sind, um eine neutrale Sichtweise zu etablieren.

Das Ziel dieses Beitrags ist, die Notwendigkeit einer Dekolonisierung der in Hamburg vorhandenen visuellen Quellen hervorzuheben. Es gilt, die Entstehungsgründe eines visuell geprägten kollektiven Gedächtnisses in der Hansestadt Hamburg ans Licht zu bringen und sie zeitgemäß den afrikanischen Realitäten des 21. Jahrhunderts anzupassen. Vor allem anhand der Kombination von postkolonialen Ansätzen mit *Visual History* und *Memory Studies* kann das koloniale Erbe Hamburgs erkannt, wahrgenommen und re-evaluiert werden. Langfristig soll so eine Neubewertung kolonial-visueller Hinterlassenschaften stattfinden, indem man sie nicht nur als Beiprodukte historischer Ereignisse wahrnimmt, sondern sie mit ins Zentrum der deutschen und hamburgischen Kolonialforschung stellt. Das deutsche Kollektivgedächtnis Afrikas, ob absichtlich oder nicht, basiert teils noch immer auf vor über 100 Jahren erschaf-

35 Dieselben Fragen und Analysen sind m.E. auch in der Architektur anzuwenden. Nicht nur der Goldene Schnitt spielte auch dort eine Rolle, sondern Firmen, die Gewinne aus dem Handel mit ehemaligen Kolonien machten und damit ihre neuen Firmenzentralen finanzierten, ließen jene Bauten entsprechend dekorieren, wie im Falle des bereits erwähnten Afrikahauses.

36 Siehe Jimmy Nelson: *Hommage to Humanity*, New York, 2018; ders.: *Before They Pass Away*. Bevor sie aussterben. Der einmalige Bildband mit Porträts von 27 Stammeskulturen rund um den Globus, Kempten 2013.

37 Siehe Hatem N. Akil: *Colonial Gaze. Native Bodies*, in: *The Visual Divide between Islam and the West*, hg. von dems., New York 2016.

fenen Darstellungen Afrikas, weswegen eine aktualisierte Debatte zu diesem Thema nötig ist. Sie ist von Belang, da eine unkritische Akzeptanz vorhandener Visualisierungen Afrikas in Hamburg und anderswo sonst weiterhin ein Bild des Globalen Südens vermittelt, das aus einer Zeit der Unterdrückung stammte und rassistisch geprägt war.