

Aus:

Felix Axster

Koloniales Spektakel in 9 x 14 **Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich**

Juni 2014, 248 Seiten, kart., farb. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2209-6

Um 1900 wurde die Bildpostkarte zum Massenmedium. Ihre Beliebtheit verdankte sie insbesondere ihrem Charakter als Gegenstand des alltäglichen Gebrauchs; die meist bunten Bilder wurden beschriftet, verschickt, gesammelt und getauscht. Auch koloniale Motive zirkulierten in bis dahin ungekannten Ausmaßen und trugen wesentlich zur Etablierung und Popularisierung kolonialen Wissens sowie zur kolonialen Formierung des Alltags bei. Felix Axsters anschauliche Untersuchung beleuchtet das Verhältnis zwischen Bildpostkarten der Kolonialzeit und ihrer spezifischen Nutzung und fragt nach den Konsequenzen, die heute zu ziehen sind: Wie ist gegenwärtig mit dem historischen Bildmaterial umzugehen, das in einer Geschichte von Gewalt und Zwang wirkmächtig wurde?

Felix Axster (Dr.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2209-6

Inhalt

EINLEITUNG | 11

Thema und Fragestellung | 11

Anmerkungen zur Bild- und Sprachpolitik | 20

Methodisch-theoretische Vorüberlegungen | 24

Massenkulturelles Spektakel | 25

Normalisierung | 27

Bildrahmen und -rahmungen | 29

Forschungsstand | 33

Zur Auswahl der Quellen | 40

Zum Aufbau des Buchs | 43

1. POSTALISCHES REGIEREN UND MASSENKULTUR – EINE KURZE GESCHICHTE DER (BILD-)POSTKARTE | 47

1.1 Postvisionen als Regierungsträume | 47

Post und Polizei | 47

Post und Nation | 50

Post und Raum | 54

Imperiale Post | 56

1.2 Brief vs. Postkarte: Die Entstehung der Massenkultur | 60

Zeitdiagnosen: Das Ende der Brief-Freundschaft | 61

Kulturkampf: Von der Schriftseele zur Bildseele | 63

Ansichtskarten, Anschaulichkeit und Massenbildproduktion | 68

Ambivalenzen der Massenkultur | 71

Ambivalenzen der Aneignung | 75

2. SERIELLE ORDNUNG – POSTKARTEN AUS DEM KOLONIALKRIEG IN NAMIBIA (1904-1908) | 81

2.1 ‚werde versuchen, Euch von hier die schönsten Ansichten zu senden‘ – Kriegsbilder als Reisebilder | 85

Stationen im Krieg: Bewegungs- und Tätigkeitsprofil | 85

Aneignung: Autorschaft und Serialität | 90

Bild und Bildunterschrift: *mapping* der Kolonie | 98

Kriegsbilder | 102

Zur Darstellung von Gewalt | 108

Reisen im Krieg | 109

2.2 Kolonialkrieg und Bildproduktion | 112

Postalisches Spektakel der Gewalt | 112

Facetten des Kriegs | 113

Kolonialkrieg als Bild-Ereignis | 116

2.3 Rahmungen/Rassismus | 118

3. SPIEL MIT DER UNORDNUNG – SEXUALITÄT UND HUMOR AUF BILDPOSTKARTEN | 121

3.1 Friedensvisionen am Strand? | 124

3.2 Fotografische Evidenz:

Inszenierung von Intimität als Selbstverständlichkeit | 128

Koloniale Geschlechterbeziehungen im Gruppenbild | 128

Bedingungen der Sichtbarkeit | 132

3.3 Humoristische Interventionen:

Ridikülisierung von Intimität | 134

Groteske Kolonie: Verlockungen/Versagen | 134

Groteske Metropole: Skandalisierung | 137

Szenarien des Betrugs | 139

Humor, Unübersichtlichkeit und Handlungsspielräume | 144

3.4 Über Handlungsmacht | 145

Zwischenräume – Postkoloniale Theorie | 146

Rasse machen – Koloniale (De-)Formierung | 149

3.5 Kolonialer Karneval | 154

Rollentausch | 155

Ekstase homosozial | 158
Ekstase heterosexuell | 160
Welten des Humors | 162
Ambivalenzen des Humors | 163
Humor und (De-)Normalisierung | 167

4. ORDNENDE PRAXIS – ÜBER DAS SAMMELN VON POSTKARTEN | 169

4.1 Zwei Weltreisen | 169

4.2 Konturierung: Sammeln, Sport und Wissenschaft | 173

Strategisches Potenzial der Sportsemantik | 173
Sammelsport als Generierung von Wissen | 176

4.3 Wissensordnung und -popularisierung | 180

Exkurs: Wissenspopularisierung und Populärwissenschaft | 180
Organisationsform des Sammelsports | 183
Das Geschlecht des Sammelsports | 186
Wissensproduktion und Sammelberechtigung | 188
Utopien des Sammelsports | 191

4.4 Sammeln als Weltbezug | 193

Formatierungen von Welt | 193
Sammelsport als fetischistische Praxis | 195

4.5 Koloniale Implikationen des Sammelsports | 197

Die Kolonien kennen | 198
Sammelsport, Kosmopolitismus und Zivilisierungsmission | 201
Die Weltschau des Sammelsports | 203

SCHLUSS | 209

Rekapitulation | 209

Intervention | 211

Position | 215

BIBLIOGRAPHIE | 219

Einleitung

Was ich vorziehe, an der Postkarte, ist, daß man nicht weiß, was vorn oder hinten ist, hier oder da, nah oder fern [...]. Noch was das Wichtigste ist, das Bild oder der Text, und im Text, die Botschaft oder die Legende, oder die Adresse.

(JACQUES DERRIDA: DIE POSTKARTE)

Doch die Kolonialpostkarte ist auch eine der illustrierten Formen des kolonialen Diskurses, sein geschwätziges, selbstzufriedenes Familienalbum.

(MALEK ALLOULA: HAREMSPHANTASIEN)

THEMA UND FRAGESTELLUNG

Im Frühjahr 1900 erschien im *Centralblatt für Ansichtkarten-Sammler*, dem Sprachrohr des *Centralverbands für Ansichtkarten-Sammler*, ein über mehrere Ausgaben verteilter Artikel, in dem es an einer Stelle heißt:

Wir schwimmen in Bildern! Auf Schritt und Tritt, täglich in neuer Fülle, auf Strassen und Plätzen, in Schauläden und Pferdebahnwagen, in Tagesblättern, Wochen- und Monatsschriften, in Hand- und anderen Büchern, in allem möglichen und unmöglichen – ein illustriertes Zeitalter!¹

Zwei Ausrufungszeichen unterstrichen das Gesagte und verstärkten das Pathos, mit dem hier, zur vorletzten Jahrhundertwende, der Anbruch eines neuen Zeitalters ver-

1 Lutz (1900a), S. 78. Die Schreibweise in den Sammel-Zeitschriften variierte zwischen ‚Ansicht‘- und ‚Ansichtskarte‘.

kündet wurde. Dass es sich tatsächlich um etwas Neues handelte und welche Bilder genau gemeint waren, wird einige Zeilen später deutlich:

Heut leben wir in dem Zeitalter der Ansicht- und Bilder-Postkarte. Das Jahrhundert der Ansichtkarte [...] scheint angebrochen zu sein. Überall herrscht und regiert sie, überall ist sie zu finden. Sie ist zu einer Macht geworden, mit der man zu rechnen hat.²

Der euphorische Gehalt und proklamatorische Duktus dieser Diagnose mögen dem fetischistisch aufgeladenen Verhältnis zwischen Sammler_innen und ihren Sammelobjekten zuzuschreiben sein.³ Die Beobachtung allerdings, dass auf dem Feld der visuellen Kultur etwas in Bewegung geraten war, erscheint angesichts der rasanten Karriere der Bildpostkarte durchaus plausibel: Am 1. Oktober 1869 wurde die Postkarte als *Correspondenzkarte* in der österreichisch-ungarischen Monarchie erstmals eingeführt.⁴ Es handelte sich zunächst um ein weißes Blatt steifes Papier, auf dem auf der einen Seite das Adressfeld und auf der anderen Seite Raum für Mitteilungen war. Die Bildpostkarte wiederum konnte sich erst nach und nach durchsetzen. Vor allem in den 1890er Jahren, nachdem (zumindest in Deutschland) die Privatindustrie die Erlaubnis zur Produktion von und zum Handel mit Postkarten erhalten hatte, kam sie zunehmend in Gebrauch.⁵ Und schon 1900 wurden allein im Deutschen Kaiserreich ca. 500 Millionen Stück verschickt.⁶ Diese explosionsartige Verbreitung lässt erahnen, in welcher Rasanzt die Bildpostkarte damals Eingang fand in die zeitgenössischen Kommunikationsstrukturen und Alltagsgewohnheiten. Sie war zu einem Massenmedium avanciert, das eine Zirkulation von Bildern in bis dahin nicht gekanntem Ausmaß in Gang setzte.

2 Ebd.

3 Ich verwende durchweg den *gender gap* als Form des Umgangs mit dem Problem der Vergeschlechtlichung und (Un-)Sichtbarmachung durch Sprache. Es handelt sich um eine im Kontext der *Queer Theory* etablierte Schreibweise. Der Zwischenraum deutet die Möglichkeit von Existenzweisen und Identitäten jenseits des hegemonialen Zweigeschlechtermodells an.

4 In einigen deutschen Städten sowie im Gesamtgebiet des Norddeutschen Bundes konnte die Postkarte ab dem 1. Juli 1870 verschickt werden. Auch in zahlreichen anderen Ländern wurde die Postkarte in den 1870er Jahren eingeführt.

5 Walter (2001), S. 48, geht davon aus, dass der eigentliche Aufstieg der Bildpostkarte auf den kurzen Zeitraum zwischen 1895 und 1899 zu datieren sei. Auch Leclerc (1986), S. 31, vermutet, dass sich die Bildpostkarte ab etwa 1895 auf dem Markt durchzusetzen begann.

6 Leclerc (1986), S. 30-31, weist darauf hin, dass der Anteil der Bildpostkarten an der Gesamtsumme der verschickten Postkarten schwer zu ermitteln sei. Die Reichspost habe lediglich im August 1900 eine einwöchige Erhebung vorgenommen. Hier betrug der Anteil der Bildpostkarten fast 50 Prozent. Da laut Statistik der Reichspost im Jahr 1900 insgesamt beinahe eine Milliarde Postkarten verschickt wurden, ergibt sich die geschätzte Summe von 500 Millionen gelaufenen Bildpostkarten.

Auch in den Kreisen der deutschen Kolonialbewegung machte sich die Popularität des neuartigen postalischen Nachrichtenträgers bemerkbar. Im August 1913 konstatierte die *Deutsche Kolonialgesellschaft*, die mitgliederstärkste und einflussreichste Organisation der Bewegung: „Die erdkundlichen Kenntnisse über unsere Schutzgebiete sind an manchen Stellen noch sehr gering. Deshalb ist jedes Mittel, das zu ihrer Verbreiterung und Vertiefung beitragen kann, willkommen.“ Vor allem ein Mittel stand offenbar im Fokus der Aufmerksamkeit: „Heute wird die Ansichtskarte mit Landkarten in den Dienst der Sache gestellt.“ Die *Kolonialgesellschaft* teilte mit, dass sie selbst mit der Herstellung von Ansichtskarten begonnen habe, auf denen „die Flüsse [...], die Eisenbahnen und Eisenbahnpläne und zahlreiche Ortschaften“ der jeweiligen deutschen Kolonien abgebildet seien. Den potenziellen Interessent_innen wurde versprochen: „Der Käufer der Karten erwirbt also sozusagen für zwanzig Pfennige einen kleinen Kolonialatlas. Unsere Abteilungen und jeder Kolonialfreund erhalten hier ein außerordentlich brauchbares Werbemittel.“⁷

Das massenmediale und -kulturelle Engagement der Kolonialorganisation verdeutlicht, dass die Karriere der Bildpostkarte an der Wende zum 20. Jahrhundert – in der Forschung wird häufig vom ‚goldenen Zeitalter‘ der Bildpostkarte gesprochen – mit der Hochphase der kolonialen Expansion Europas koinzidierte.⁸ Darüber hinaus zeigt es an, dass sich der Prozess der kolonialen Weltaneignung im globalen Maßstab unauslöschlich in diese Karriere eingeschrieben hat.⁹ Schließlich gibt es zu verstehen, dass Kolonialaktivist_innen der Bildpostkarte das Vermögen zumaßen, Wissen über die Kolonien zu generieren und eine Popularisierung des kolonialen Projekts zu bewirken. Doch welcher Art genau war dieses Wissen? Und wie vollzog sich der Vorgang der Popularisierung?

Mit diesen Fragen befasst sich die vorliegende Studie. Sie geht von der Prämisse aus, dass Bildpostkarten wesentlich an der Entstehung und Verbreitung kolonialer Wissensordnungen und Vorstellungswelten im Deutschen Kaiserreich beteiligt waren.¹⁰ Die spezifische ‚Leistung‘ dieses Mediums resultierte zum einen daraus,

7 Koloniale Ansichtskarten (1913), S. 554. Ich danke Jens Jäger, der mich auf den in der *Deutschen Kolonialzeitung*, dem Verbandsorgan der *Deutschen Kolonialgesellschaft*, erschienenen Beitrag hinwies. Allgemein zur *Kolonialgesellschaft* siehe Wackerbeck (1977).

8 Zur Metapher des ‚goldenen Zeitalters‘ in Bezug auf die Geschichte der Bildpostkarte siehe Hax (1999); Klich (2001); Mathur (1999); Prochaska (2001); Woody (1998).

9 Mathur (1999), S. 95, resümiert in diesem Zusammenhang: „The extraordinary popularity of the postcard from roughly 1890 to the First World War, a period in which postcards were produced, collected and circulated with an energy that remains historically unmatched, must be understood within this context of ‚high‘ empire.“

10 Zwar lässt sich die Menge an Karten mit kolonialen Motiven nicht ermitteln. Es ist aber davon auszugehen, dass ihr prozentualer Anteil im Verhältnis zur Gesamtmenge der produzierten Karten eher gering war. Zu einer solchen Einschätzung gelangt mit Blick auf antisemitische Bildpostkarten um 1900 auch Gold (1999), S. 18, der aber betont, dass

dass es eine massenwirksame visuelle Aneignung der Kolonien und ihrer Bewohner_innen zu ermöglichen versprach. Zum anderen war es als ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand in unterschiedliche Verwendungszusammenhänge involviert. Die kolonialen Bilder waren demnach nicht einfach nur Anschauungsmaterial, sondern private Andenken, Bestandteil persönlicher Kommunikationsbeziehungen oder begehrte Sammelobjekte und somit in besonderer Weise affektiv aufgeladen. Die Frage, inwiefern sich die jeweiligen Gebrauchsweisen mit der Produktion von kolonialem Wissen in Beziehung setzen lassen, wird in den folgenden Kapiteln diskutiert werden. Eine weitere Prämisse dieser Untersuchung jedenfalls lautet, dass der Prozess der Bedeutungsproduktion nicht auf die Dimension des Bilds (und der Bildüberschrift) reduziert werden kann und dass in jedem Akt des Gebrauchs je spezifische Bedeutung entsteht. Entsprechend wird es darum gehen, auch die Zirkulation der Karten zu thematisieren.

Die Mitteilung der *Deutschen Kolonialgesellschaft* an den Anfang meiner Ausführungen zu stellen, mag insofern irreführend sein, als hier eine der wichtigsten Institutionen der organisierten Kolonialbewegung in Erscheinung trat, die das Versprechen einer massenwirksamen Vermittlung kolonialen Wissens mit der Vervielfältigung von Landkarten im Postkartenformat verband. Das Charakteristische des Mediums Postkarte bestand um 1900 allerdings gerade in der Heterogenität der Akteur_innen, die Bilder produzierten und konsumierten, in der Bandbreite der Visualisierungstechniken und Motive sowie in der Vielzahl an Anlässen, zu denen Karten hergestellt und verschickt wurden. Auch die Produktion und Distribution von kolonialen Bildpostkarten vollzog sich eher in der Zerstreuung, als dass sie von einem organisatorischen Zentrum ausging. Dieses Moment der Zerstreuung soll in den folgenden Kapiteln anschaulich werden. Eine Grundannahme lautet dabei, dass die Präsenz von kolonialen Bildpostkarten im flüchtigen Austausch von kurzen Grüßen und Mitteilungen nicht nur von der Beiläufigkeit kolonialrassistischer Bildproduktion und Sprechakte zeugt, sondern sich auch als Normalisierung des kolonialen Projekts verstehen lässt, und zwar auf der Ebene alltäglicher kommunikativer Praxis. Entsprechend wird die Frage nach Normalisierungsstrategien im Fokus der Aufmerksamkeit stehen. Beabsichtigt ist indes nicht, die Vielfalt der Postkarten hinsichtlich Motiv und Genre möglichst umfassend nachzuvollziehen.¹¹ Vielmehr

sich die „Entstehung, Verbreitung und Wirkung antisemitischer Stereotype“ auch und gerade anhand der Postkarte als eines „sehr alltäglichen Mediums“ untersuchen ließen (ebd., S. 13).

- 11 Z.B. werde ich auf Karten, die im Kontext der um 1900 äußerst populären Kolonial- und Weltausstellungen und der so genannten Völkerschauen massenhaft produziert wurden, nicht eingehen. Siehe hierzu Rydell (1998). Auch unzählige, von Missionen, Museen und Verlagen hergestellte Karten, auf denen *Eingeborene* aus den Kolonien abgebildet waren, sind nicht Gegenstand meiner Analyse. In beiden Fällen handelte es sich zumeist um Reproduktionen von Fotografien, die sich an ethnographischen Repräsentationsweisen ori-

wird ein analytischer Zugang gewählt, der sich an unterschiedlichen Verfahren der Bildproduktion sowie an jeweiligen Nutzungsweisen orientiert.

Im Wesentlichen stehen drei Normalisierungsstrategien bzw. -schauplätze zur Diskussion, die sich allesamt mit dem Versuch der Stiftung von Ordnung in Beziehung setzen lassen: Erstens werden Postkarten thematisiert, die deutsche Soldaten während des Kolonialkriegs in Namibia als Feldpost verschickten. Im Vordergrund stehen hier fotografische Bilder sowie die Aneignung und Nutzung dieser Bilder durch die Absender, das heißt die Praxis der Auswahl und Beschriftung. Vor allem geht es darum, das in den Blick zu nehmen, was sich als Konstitution einer ‚seriellen Ordnung‘ bezeichnen lässt. Diese war nicht nur ein Effekt der Massenproduktion von Bildpostkarten, sondern sie resultierte auch aus den jeweiligen Bezugnahmen zwischen Bild, Bildunterschrift und individueller Beschriftung. Aufgezeigt werden soll zum einen, wie durch die Bezugnahmen Bedeutung produziert und koloniales Wissen gleichermaßen authentifiziert wie legitimiert wurde. Zum anderen soll veranschaulicht werden, dass der Krieg als beiläufiger, quasi natürlicher Vorgang rationalisiert und banalisiert wurde.

Zweitens werden Karikaturen Gegenstand der Analyse sein, in denen koloniales Wissen auf diametral entgegengesetzte Weise zirkulierte: nicht als Beglaubigung der Evidenz von fotografischen Bildern, sondern als ‚Erfindung‘ exzentrisch-grotesker und gleichsam problematischer Figuren und Konstellationen, die lächerlich gemacht und verworfen wurden. Ich werde mich in diesem Zusammenhang auf solche Karikaturen beschränken, die romantische und sexuelle Beziehungen zwischen Weißen und Schwarzen bzw. die Möglichkeit solcher Beziehungen verhandelten. Dargelegt werden soll, auf welche Weise über das Sichtbar-Machen von Unordnung koloniale Ordnungsvorstellungen propagiert wurden. In diesem Sinne lässt sich von einem ‚Spiel mit der Unordnung‘ sprechen.

Drittens schließlich wird es um das Sammeln gehen. Ausgehend von dem Diskurs der sich in Deutschland um 1900 institutionalisierenden Sammelszene werde ich der Frage nachgehen, inwiefern sich das Sammeln vor allem von Ansichtskarten als Modus der Weltaneignung mit kolonialen Formen der Weltaneignung in Beziehung setzen lässt. Hier steht zur Diskussion, was eine ‚ordnende Praxis‘ genannt werden kann.

‚Serielle Ordnung‘, ‚Spiel mit der Unordnung‘, ‚ordnende Praxis‘ – die skizzierte Auswahl erlaubt, die Vielschichtigkeit der Bildpostkarte annäherungsweise zu

entierten. Allgemein zur kolonialen sowie zur ethnographischen Fotografie bzw. zum Verhältnis zwischen Fotografie, Ethnologie und Kolonialismus siehe exemplarisch Edwards (1994 und 2003); Maxwell (1999); Theye (1989). Zur Entfaltung des Wahrheitsanspruchs der Fotografie, die in den folgenden Kapiteln noch ausführlicher thematisiert wird, siehe Geimer (2002a). Wie ich mit kolonialen Begrifflichkeiten und Kategorisierungen verfare, wird im nächsten Abschnitt Thema sein.

erfassen und gleichzeitig jeweilige mediale Bedingungen sowie variierende Weisen des Gebrauchs detailliert zu untersuchen. Darüber hinaus werden so Schwerpunkte gesetzt, die wesentliche Facetten und Problematiken des Kolonisierungsprozesses sowie – bezogen auf das Medium Bildpostkarte – zentrale Verfahren der Visualisierung und Nutzung beinhalten. Mit dem von 1904 bis 1908 andauernden Krieg zwischen der so genannten Kaiserlichen Schutztruppe und den Herero und Nama zum Beispiel rückt ein für die deutsche Kolonialgeschichte zentrales Ereignis in den Blick, das dem kolonialen Engagement des Kaiserreichs in besonderer Weise Aufmerksamkeit verschaffte.¹² Angesichts zahlreicher literarischer Werke, die im Zuge der militärischen Auseinandersetzungen erschienen, resümiert der Literaturwissenschaftler und Historiker Medardus Brehl: „Der ‚Herero-Aufstand‘ im Jahr 1904 war ein regelrechtes Diskursereignis.“¹³ Angesichts von Millionen Feldpostkarten, die direkt von der Front verschickt wurden, lässt sich ergänzen, dass er auch ein visuelles (Diskurs-)Ereignis war. Erstmals wurden massenhaft Bilder aus den Kolonien nach Deutschland gespült, und zwar direkt in die Briefkästen und Wohnstuben der Empfänger_innen. Es handelte sich zumeist um fotografische Ansichten von Orten, Gebäuden oder Landschaften, mitunter aber auch um Dokumentationen des Kriegsgeschehens. Zudem waren die visuellen Eindrücke mit Nachrichten der Söhne, Väter, Ehemänner, Brüder und Freunde versehen. Gerade durch die Verknüpfung von Bild und Nachricht haben die Karten die im Kaiserreich zirkulierenden Vorstellungen vom Krieg mit strukturiert. Darüber hinaus haben sie den Prozess der Land-

12 Seit einigen Jahren ist der Krieg in Namibia Gegenstand einer hitzigen Debatte, wobei die Frage im Raum steht, ob die militärische Strategie der Schutztruppe, die zur Vernichtung eines Großteils insbesondere der Herero führte, als Genozid bezeichnet werden kann. Zudem steht das Verhältnis zwischen deutschem Kolonialismus und Nationalsozialismus zur Diskussion. Eine Zusammenfassung der jeweiligen Positionen findet sich bei Gerwarth/Malinowski (2007). Auf die Debatte wird zurückzukommen sein, wenn auch nur in Fußnoten, da die Frage nach der historischen Einordnung des Kriegs hier nicht im Vordergrund steht (vgl. Kap. 2.1). Allgemein zum Krieg in Namibia siehe Kuss (2006); Zeller/Zimmerer (2003). Detailliert zur deutschen Kriegsführung siehe Hull (2005), v.a. S. 5-90. Zum Status des Kriegs in der Erinnerungskultur der Herero und Nama siehe Förster (2004 und 2010); Förster/Kavari/Henrichsen (2004); Hillebrecht (2003 und 2004); Krüger (1999).

13 Brehl (2003), S. 86. Siehe auch Böttger (2004). Auch die Kritik an der kolonialen Praxis nahm infolge des Kriegs zu. Davon zeugen die im Januar 1907 durchgeführten so genannten Hottentottenwahlen, denen die Auflösung des Reichstags vorausgegangen war – eine Mehrheit der Abgeordneten von Sozialdemokraten und Zentrumsparität hatte die Freigabe finanzieller Mittel zur Fortführung des Kriegs verweigert (siehe Heyden [2003]; Sobich [2006], S. 273-296). Allgemein zur Kritik am Kolonialismus siehe Jansen (2007). Göttel (2004), S. 148, weist darauf hin, dass der pejorative Begriff Hottentotten bereits im 17. Jahrhundert eingeführt worden sei und unterschiedliche Gesellschaften des südlichen Afrika „in einem homogenisierenden Verfahren als eine vermeintliche Einheit konstruiert“ habe.

nahme auf eine spezifische Weise sichtbar gemacht: als zwar umkämpften, aber letztlich doch geordnet und selbstverständlich erscheinenden Vorgang.¹⁴

Die Konzentration auf den Krieg resultiert aber auch aus der Quellenlage: Für die vorliegende Studie habe ich ca. 10.000 Karten gesichtet, die sich allesamt dem kolonialen Diskurs im Deutschen Kaiserreich und seinen Kolonien zuordnen lassen. Aus diesem Korpus habe ich 37 Karten ausgewählt, die ich in den nächsten Kapiteln analysieren werde.¹⁵ Darunter sind 21 Karten, die ein Angehöriger der Schutztruppe während des Kolonialkriegs in Namibia an seine Verwandten in Norddeutschland sendete. Diese Karten stellen im Hinblick auf den Gesamtkorpus insofern einen Spezialfall dar, als sonst zumeist Einzelexemplare in dem Sinne existieren, dass von dem betreffenden Absender bzw. der betreffenden Absenderin lediglich eine Karte erhalten ist. Anhand dieses Spezialfalls wird in besonderer Weise ersichtlich, wie im Zusammenspiel von Bild und Beschriftung als Nutzung serielle Effekte generiert wurden, die wiederum spezifische Bedeutung produziert haben. Insofern wird sich meine Analyse der Konstitution einer seriellen Ordnung wesentlich auf die in einem Zeitraum von zwei Jahren verschickten Karten des Kolonialsoldaten beziehen.

-
- 14 Auch zuvor wurden Bildpostkarten aus den Kolonien ins Kaiserreich geschickt. Allerdings stellte der Krieg im Hinblick auf Masse, Aufmerksamkeit und Vergemeinschaftung ein Moment der Verdichtung dar. Brehl (2003), S. 88 und 90, verweist in diesem Zusammenhang auf Gustav Frenssens Roman *Peter Moors Fahrt nach Südwest. Ein Feldzugsbericht*, der als „erfolgreichste zeitgenössische Publikation zum ‚Herero-Aufstand‘“ die Idee der Volksgemeinschaft konturiert habe: „Die Bedrohung durch das ‚existenziell‘ Andere und die daraus resultierende Überwindung oder Ersetzung des Klassenkampfes durch Rassenkampf ermöglichen, dass aus den Männern unterschiedlichster regionaler oder sozialer Herkunft [d.i. den Angehörigen der Schutztruppe] eine homogene Volksgemeinschaft hervorgeht, so die Botschaft des Romans.“
- 15 Sie stammen überwiegend aus der umfangreichen Sammlung des *Altonaer Museums für Kunst und Kulturgeschichte* in Hamburg sowie aus der Sammlung des Hamburger Privatsammlers Peter Weiss. Die einige Tausend Exponate umfassende Sammlung von Peter Weiss wurde im Rahmen des am kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* angesiedelten Projekts *Koloniale Repräsentationen auf Bildpostkarten in Deutschland (1870-1930)* digitalisiert. Als digitale Sammlung ist sie nun an der Universität Köln verfügbar, und zwar unter dem Namen *Kolonialismus und afrikanische Diaspora auf Bildpostkarten* (URL: <http://www.ub.uni-koeln.de/cdm/landingpage/collection/kolonial> [Stand: September 2013]). Eine Auswahl sowohl der Bestände des Altonaer Museums als auch der Sammlung von Peter Weiss bildete das Material der Ausstellung *Bilder verkehren. Postkarten in der visuellen Kultur des deutschen Kolonialismus*, die 2005 im Kunsthaus Hamburg und später in Nürnberg und Berlin gezeigt wurde. Die Ausstellung wurde von der Ausstellungsgruppe des in Hamburg ansässigen *Instituts für Migrations- und Rassismusforschung* kuratiert, der Heike Hartmann, Astrid Kusser, Susann Lewerenz und ich angehörten. Das vorliegende Buch hat entscheidend von der gemeinsamen Arbeit an der Ausstellung profitiert.

Neben fotografischen Ansichtskarten war auch das Genre der so genannten Witzkarte um 1900 äußerst populär.¹⁶ Insbesondere gezeichnete Bilderwitze oder Karikaturen fanden schnell Verbreitung. Entsprechend wurden auch koloniale Sujets im Medium des Bilderwitzes verhandelt. Für die Entscheidung, sich in diesem Zusammenhang auf die Thematik der romantischen und sexuellen Beziehungen zwischen Weißen und Schwarzen zu konzentrieren, gibt es mehrere Gründe: In neueren Arbeiten zur Kolonialgeschichte wird verstärkt auf die fundamentale Bedeutung von Sexualität als Wissensgegenstand im Prozess der Kolonisierung hingewiesen.¹⁷ Dabei lässt sich eine grundlegende Ambivalenz beobachten: Einerseits war die sexualisierende Aufladung des kolonialen Raums und seiner Bewohner_innen ein wesentlicher Bestandteil kolonialer Formen der Stereotypisierung; andererseits galt sexueller Kontakt als zentrales Bedrohungsszenario für die Stabilität der kolonialen Ordnung.¹⁸ Gerade im Hinblick auf diesen letzten Aspekt lässt sich auch ein Bezug zum Kolonialkrieg in Namibia herstellen. Denn das Bemühen von Kreisen der organisierten Kolonialbewegung, sexuelle Beziehungen zwischen Kolonisierenden und Kolonisierten zu regulieren, wurde nach Ausbruch des Kriegs verstärkt und gipfelte in dem Verbot so genannter Mischehen, das im September 1905 in Namibia auf dem Wege einer amtlichen Verfügung erlassen wurde.¹⁹ Der Krieg initiierte oder beschleunigte also einen Prozess, in dessen Folge die deutsche Kolonialpolitik sich zunehmend segregationistisch auszurichten begann, wobei der Bereich der Sexualität zu einem bevorzugten Interventionsfeld für unterschiedliche bevölkerungspolitische und eugenische Eingriffe avancierte.²⁰

Die Konzentration auf Sexualität ergibt sich jedoch nicht nur aus ihrer allgemeinen Bedeutung oder aus der skizzierten Relation zum Kolonialkrieg in Namibia. Ergänzend ist auch hier ein quellenspezifisches Argument in Anschlag zu bringen: Ein Befund bei der Durchsicht der für diese Studie ausgewählten Sammlungen war, dass die Sichtbarkeit von sexuellen Beziehungen zwischen Weißen und Schwarzen

16 Vgl. Hax (1999); Jarkovsky (1960); Kaufmann (1985).

17 Vgl. McClintock (1995); Stoler (2000 und 2002); Young (1995); Zantop (1999).

18 Zantop (1999), S. 14, merkt an, dass „Sexualität eine zentrale, wenn nicht gar *die* zentrale Rolle in Kolonialphantasien gespielt hat“. Stoler (2000), S. 4, wiederum weist darauf hin, „that the discursive management of the sexual practices of colonizer and colonized was fundamental to the colonial order of things“.

19 Die *Deutsche Kolonialzeitung* publizierte einige Wochen nach Kriegsbeginn einen Artikel, in dem die Kolonialverwaltung aufgefordert wurde, „im Wege der Gesetzgebung auf die Reinhaltung unserer Rasse Bedacht zu nehmen“ (Hesse [1904], S. 117). Zur Genese des Verbots siehe Hartmann (2004). Siehe auch Essner (1992 und 1997); Schulte-Althoff (1985). 1906 und 1912 wurden entsprechende Verbote auch für die deutschen Besitzungen in Ost-Afrika und auf Samoa erlassen. Ausführlich befasst sich mit den Entwicklungen in den jeweiligen Kolonien Wildenthal (2001), S. 79-130.

20 Allgemein zu den kolonialen Diskursen über Sexualität im Kaiserreich siehe Grosse (2000), S. 145-192; Kundrus (2003a), S. 219-279; Schwarz, T. (2001). Siehe auch Przyrembel (2003), v.a. S. 23-62.

auf Bildpostkarten – zumindest sofern es sich um kolonial codierte Beziehungen handelt – fast ausschließlich entweder in der Form der romantisierenden Zeichnung oder der spöttischen Karikatur hergestellt wurde. Somit stellt sich die Frage nach den Bedingungen dieser Sichtbarkeit. Zwar existierten einige wenige Postkarten, auf denen weiße Männer und schwarze Frauen als Liebespaare fotografisch inszeniert wurden. Allerdings wurden diese Karten vor Ausbruch des Kriegs und also vor dem Heiratsverbot produziert. Danach war es offenbar nicht mehr möglich, derartige Bilder herzustellen und als Postkarten in Umlauf zu bringen, da sie aufgrund der fotografischen Evidenz, das heißt aufgrund des der Kamera zugeschriebenen Vermögens, die Wirklichkeit objektiv wiedergeben zu können, die kolonialrassistischen Sexualitätspolitiken unterminiert hätten. Damit soll nicht gesagt sein, dass die romantisierenden Zeichnungen sowie die Karikaturen im Hinblick auf den Imperativ der Reinheit und das Postulat der Segregation stets opportun waren. Im Unterschied zur fotografischen Evidenz allerdings kennzeichnete sie ein spielerischer und verfremdender Umgang mit ihrem Gegenstand. Sie entwarfen Szenarien des Möglichen, in denen die Begegnungen zwischen Kolonisierenden und Kolonisierten auf unterschiedliche Weise durchgespielt werden konnten: als scheinbar harmlose Tändelei zwischen kindlich anmutenden Figuren; als Demonstration der unbegrenzten Verfügungsgewalt weißer soldatischer Männer über schwarze Frauen; als grotesk-monströse und gleichsam lächerliche Anmaßung scheinbar gescheiterter oder zum Scheitern verurteilter Existenzen. Gerade die Karikaturen zeichneten eine koloniale Welt, die zumeist als im Wortsinne verrückt und gänzlich aus den Fugen geraten erscheint. Es handelte sich um ein humoristisches Verfahren der „*Surrealisierung* der Realität“, wobei der sexuelle Kontakt zwischen als Angehörige unterschiedlicher Rassen markierten Figuren mit der Möglichkeit des Verlusts jeglicher Ordnung assoziiert wurde.²¹ Die Ambivalenz wiederum, die den Witzkarten insofern eignete, als sie auch von der Lust an der Überschreitung zeugen, wird ausgehend von humortheorietischen Überlegungen zu diskutieren sein.

Mit dem Sammeln schließlich rückt eine äußerst populäre Form der Aneignung und Nutzung von Bildpostkarten in den Blick, die sich zeitgleich mit der Karriere des neuen Mediums etablierte.²² Zeitgenössische Beobachter_innen sprachen von einem „Rausch“ oder einer „Epidemie“, die sich rasch über den gesamten Erdball auszubreiten begonnen habe.²³ Die Institutionalisierung einer organisierten Sammelzene wiederum, die sich in der Entstehung zahlreicher Vereine und Zeitschriften manifestierte, lässt sich als Versuch verstehen, verbindliche Sammlungskonven-

21 Critchley (2003), S. 148.

22 Auf die Bedeutung des Sammelns weisen hin DeRoo (2004); Hax (1999); Kaufmann (1985); Leclerc (1986); Mathur (1999); Prochaska (2001); Schor (1992); Walter (1995 und 2001).

23 V.A. (1898a), S. 135.

tionen zu etablieren, um die Praxis des Sammelns gemäß einem Regelkatalog zu normalisieren und als (Populär-)Wissenschaft zu konturieren. Deutlich gemacht sei, dass es mir hier weder um Bilder noch um Beschriftung geht. Vielmehr soll anhand der Diskussionen über Sammelkriterien und -logiken, in denen eine Ethik des gelehrten Sammelns propagiert wurde, aufgezeigt werden, dass und wie durch das Sammeln gerade von Ansichtskarten Wissen erzeugt und akkumuliert und die „Welt“ als intelligibler Gegenstand konstituiert wurde. Insbesondere wird es darum gehen, die Korrespondenzen zwischen den Parametern kolonialer Wissensordnungen und der Wissensproduktion des gelehrten Sammelns bzw. der aus dieser resultierenden Weltsicht herauszustellen.

Die ausgewählten Normalisierungsschauplätze sollen anschaulich machen, worin der spezifische Einsatz von Bildpostkarten im Hinblick auf koloniale Formierungsprozesse bestand. Dabei gehe ich davon aus, dass die in den folgenden Kapiteln exemplarisch diskutierten Postkarten nicht einfach etwas abbildeten, sondern zuallererst etwas sichtbar machten. Sie erweisen sich somit nicht als Indiz für das So-gewesen-Sein einer kolonialen Ordnung. Vielmehr bildeten sie einen Baustein in dem Bemühen, eine solche Ordnung herzustellen. Das heißt aber auch, dass die Normalisierungsstrategien stets den Blick auf ein Jenseits der Ordnung eröffnen. Die Frage stellt sich, wie sich die durch Postkarten generierten Sichtbarkeiten zu den Bereichen des Unsichtbaren bzw. Unsichtbar-Gemachten verhielten und ob sich Praktiken des Gebrauchs abzeichnen, die das normalisierende Moment unterliefen. Kurz gesagt: Bildpostkarten haben eine koloniale Formierung des Alltags bewirkt, aber zugleich verweisen sie auf Ambivalenzen, Brüche und Fluchtlinien, die diesen Formierungsprozess immer wieder aufs Neue herausforderten.

ANMERKUNGEN ZUR BILD- UND SPRACHPOLITIK

Am Ende ihrer Reflexionen über den Einsatz von Bildquellen resümiert die Historikerin Cornelia Brink: „Man braucht gute Gründe, um manche Fotos zu zeigen.“²⁴ Brink geht es nicht um *irgendwelche* Quellen. Vielmehr entfaltet sie ihre Überlegungen zu den ethischen Implikationen von Forschungspraxis und -präsentation ausgehend von Bildern, die sie als „*Fotografien-wider-Willen*“ bezeichnet.²⁵ Dabei handelt es sich um Bilder, denen eine Geschichte von Zwang und Gewalt eingeschrieben ist bzw. die im Rahmen einer solchen Geschichte entstanden sind und wirkmächtig wurden. Dass die kritische Auseinandersetzung mit entsprechendem Bildmaterial notwendiger Bestandteil der historischen Analyse von Zwang und

24 Brink (2007), S. 74.

25 Ebd., S. 61. Siehe auch Regener (1999).

Gewalt ist, steht außer Zweifel. Die Frage allerdings, wie im Rahmen des Forschungsprozesses mit diesem Material zu verfahren sei, unter welchen Bedingungen es in den (akademischen) Bildermarkt einzuspeisen wäre oder ob es überhaupt irgendwo eingespeist werden sollte, lässt sich nicht leicht beantworten. Dies hat vor allem damit zu tun, dass Zwang und Gewalt stets Leiden verursachen und somit das Problem besteht, wie mit dem Leid der Fotografierten umzugehen sei.²⁶ Um noch einmal Cornelia Brink zu zitieren:

Das Leiden anderer betrachten, heißt, die Abgebildeten, die nicht gefragt werden können, ob sie so gesehen werden wollen, den Blicken Nachgeborener und Unbeteiligter auszusetzen, und es heißt außerdem, sich selbst und die Zuhörer und Betrachter dem Anblick auszusetzen.²⁷

Zu ergänzen ist, dass Blickanordnungen mit Machtverhältnissen korrespondieren und die Präsentation von ‚Bildern-wider-Willen‘, so kritisch sie auch gemeint ist, stets Gefahr läuft, diese Machtverhältnisse zu reproduzieren und die ihnen inhärente Gewalt (erneut) zu exekutieren.²⁸

Auch für die vorliegende Studie stellt sich die Frage nach dem Umgang mit ihren Quellen und deren Präsentation. Die Postkarten, um die es hier geht, verweisen auf die Geschichte des kolonialen Rassismus, wobei das Moment der Gewalt auf verschiedenen Ebenen thematisierbar wird: zunächst als epistemische oder repräsentationelle Gewalt, die die grundlegende Frage impliziert, wer Bilder von wem und unter welchen Bedingungen macht, und die sich nicht zuletzt in Formen der Stereotypisierung im Rahmen der karikaturesken Darstellung spezifischer kolonialer Figuren und Konstellationen ausdrückt.²⁹ Ein anderes Moment ist die Dokumentation von physischer Gewalt in den fotografischen Aufnahmen der Kampfhandlungen während des Kolonialkriegs in Namibia. Zudem begegnen Formen der ostentativen De-Thematisierung von Gewalt, zum Beispiel in der harmonisierenden Stilisierung der kolonialen Landnahme auf fotografischen Ansichten. Schließlich erweisen sich auch die zeitgenössischen Gebrauchsweisen der Karten mitunter als strukturell gewaltförmig, insofern sie zur Verbreitung und somit zur Stärkung der rassistischen Logik der Bilder beitrugen. Die jeweiligen Ebenen gerade in ihrem Zusammenwirken zu thematisieren, ist das Vorhaben dieses Buchs.

26 Hentschel (2008b), S. 13, spricht in diesem Zusammenhang von einer „visuellen Verantwortung und Handlungsfähigkeit“ bzw. einer „Ethik und Ästhetik des Visuellen“.

27 Brink (2007), S. 66. Siehe auch Sontag (2008b), deren 2003 erschienener Essay über Kriegsfotografie *Das Leiden anderer betrachten* betitelt ist. Brink (2007), S. 63, weist darauf hin, dass ihr eigener Text das Ende eines v.a. in Fußnoten geführten Dialogs mit der 2004 verstorbenen Sontag darstelle.

28 Siehe Bal (1996); Butler (2006).

29 Zum Begriff der epistemischen Gewalt siehe Spivak (2008).

Sein Ausgangspunkt ist ein spezifisches Moment der Affizierung: Was mich an den in verschiedenen Sammlungen gesichteten Karten vor allem verstörte, war der eigentümliche Eindruck des Banalen, der sich dadurch einstellte, dass entweder rassistische Bilder den persönlichen Austausch von alltäglichen Mitteilungen illustrieren oder scheinbar harmlose Landschaftsaufnahmen einen Eindruck vom Krieg vermitteln sollten. Das Besondere an der Einschreibung von Gewalt bestand hier darin, dass sie sich auf eine nebensächlich anmutende Weise vollzog. Gerade weil der kommunikative Fluss von den Motiven offenbar keineswegs unterbrochen, sondern im Gegenteil erst angeleitet wurde, indizieren die Karten die Normalität kolonialer Artikulationsformen im Kaiserreich und seinen Kolonien. Dieser Normalität bzw. dem Prozess ihrer Herstellung wollte ich nachgehen.

Dabei war auch die Beobachtung von Bedeutung, dass das historische Bildmaterial heute wieder (oder immer noch) zirkuliert.³⁰ Ob innerhalb der Netzwerke von Sammler_innen, im Forschungskontext und in wissenschaftlichen Publikationen, in Ausstellungen oder in Zeitungsartikeln – die Karten kommen in unterschiedlicher Weise zum Einsatz, um einen je spezifischen Bezug zur kolonialen Vergangenheit herzustellen. Insbesondere drei der gegenwärtig sich abzeichnenden Verwendungsstrategien dienten mir als Negativfolie, vor der ich meinen eigenen Umgang mit den Quellen zu konturieren versucht habe: eine nostalgisierend-verklärende und gleichsam affirmative Strategie, die das Material dazu nutzt, die untergegangene Welt des Kolonialismus melancholisch zu erinnern bzw. diese – wenn auch nur für einen kurzen Moment und lediglich im Auge der Betrachter_innen – noch einmal wieder-auferstehen zu lassen; eine kritisch-moralische Strategie der Skandalisierung, in deren Rahmen die Bilder als Mittel der Beweisführung präsentiert werden; schließlich eine Strategie, die davon ausgeht, dass die Quellen für sich selbst sprechen könnten und die dabei signalisiert, dass sie sich über Quellenkritik sowie über die Auseinandersetzung mit den Entstehungsbedingungen und dem gegenwärtigen Status des historischen Bildmaterials erhaben dünkt.

Ich werde am Ende dieses Buchs ausführlicher auf diese Strategien eingehen. Wichtig scheint mir an dieser Stelle allerdings der Hinweis zu sein, dass sie bisweilen auf der Annahme basieren, durch Masse Evidenz herstellen zu können. Dies gilt insbesondere für die Strategie der Skandalisierung, die ihre Wirkungen durch das (mehr oder weniger) bloße Abbilden der Massenhaftigkeit der rassistischen Exponate zu entfalten versucht. Das Problem dabei ist zum einen, dass die Bildpostkarte auf die Dimension des Bilds reduziert und somit das Zusammenspiel verschiedener Ebenen der Bedeutungsproduktion (Bild, Bildüberschrift, handschriftlicher Zusatz, Sammeln etc.) weitgehend ausgeblendet wird. Zum anderen besteht die Gefahr, das

30 Auf die Bedeutung der gegenwärtigen Zirkulation gerade auch für die Konzeption der eigenen Perspektive und Herangehensweise hat Astrid Kusser in zahlreichen Gesprächen hingewiesen.

koloniale Spektakel im Postkartenformat erneut konsumierbar zu machen, und zwar weniger als Konfrontation mit Sehgewohnheiten, sondern als visuellen Genuss.

In Abgrenzung gerade zu dem Versuch, durch Masse Evidenz zu erzeugen, habe ich einen Umgang mit den Quellen zu finden versucht, der den Prozess der Bedeutungsproduktion möglichst detailliert rekonstruiert, um so die spezifischen Machtwirkungen von Bildpostkarten beschreiben zu können, ohne diese einfach nur zu skandalisieren oder auszustellen. Als Orientierung diene mir der Hinweis des postkolonialen Theoretikers Homi Bhabha, dass es, um „die Produktivität der kolonialen Macht zu verstehen“, erforderlich sei, „ihr Wahrheitssystem zu (re)konstruieren“.³¹ Um die Produktion kolonialer ‚Wahrheit‘ im Medium Bildpostkarte nachzuvollziehen, habe ich mich auf insgesamt wenige Beispiele beschränkt, die eingehend diskutiert und kommentiert werden. Im Fokus stehen die mediale Eigenheiten der Bildpostkarte sowie ihr Charakter als alltäglicher Gebrauchsgegenstand. Dass die massenhafte Verbreitung von Bildpostkarten ein Bestandteil ihres ‚Wahrheitssystems‘ war, wird in der Analyse stets mitbedacht.

Ein Wort noch zur Sprache: Dem postkolonialen Theoretiker Stuart Hall zufolge handelt es sich beim Kolonialismus (auch) um die „Formierung des ‚Diskurses‘ von ‚der Westen und der Rest““.³² Durch das binäre Schema kolonialer Ordnungsvorstellungen bzw. die Ideologie einer zweigeteilten Welt entstand ein Universum der Gegensätzlichkeiten, das sich nicht zuletzt in begrifflichen und kategorialen Markierungen niederschlug.³³ Gleichwohl war der koloniale Alltag trotz (oder gerade wegen) der dichotomen Unterscheidungen von graduellen Abstufungen, Zwischenräumen, Prozessen der Nachahmung oder – allgemein gesprochen – von Hybridität gekennzeichnet.³⁴ Wenn im Folgenden von Rassen, Weißen und Schwarzen oder Kolonisierenden und Kolonisierten die Rede ist, so sei zum einen deutlich gemacht, dass es sich um Klassifizierungen handelt, die im Zuge der Geschichte des kolonialen Rassismus etabliert wurden und denen oftmals eine problematische Aufteilung von Aktivität und Passivität eingeschrieben war. Zum anderen sei darauf hingewiesen, dass diese Klassifizierungen und die aus ihnen sich ergebenden sozialen Positionen immer wieder in Frage gestellt, durchbrochen und überschritten wurden. Als analytische Kategorien sind sie insofern unverzichtbar, als sie ein Machtverhältnis reflektieren und zum Ausdruck bringen, das zwar stets prekär und latent instabil, aber dennoch wirkmächtig und unhintergebar war. Daher – sowie aus Gründen der Lesbarkeit – habe ich mich entschieden, eine distanzierende Mar-

31 Bhabha (2000), S. 98.

32 Hall (1994), S. 137.

33 Zum Begriff der ‚zweigeteilten Welt‘ siehe Fanon (1981), S. 31.

34 Dieser Einsicht versucht die Forschung durch die Generierung verschiedener analytischer Modelle von Austausch und Kontakt unter den Bedingungen hochgradig asymmetrischer Machtverhältnisse seit einigen Jahren Rechnung zu tragen. Siehe in diesem Zusammenhang programmatisch Conrad/Randeria (2002b); Cooper/Stoler (2010).

kierung durch Kursivsetzungen der entsprechenden Begriffe nur dann vorzunehmen, wenn die Konstruiertheit des Bezeichneten eigens betont werden soll.

METHODISCH-THEORETISCHE VORÜBERLEGUNGEN

Die Bildpostkarte ist Massenware und Kreuzungspunkt unterschiedlichster Themengebiete wie Nutzungsweisen. Zugleich ist sie ein hybrides Medium in dem Sinne, dass sie Bild- und Textelemente in sich vereint, und dass an der Herstellung dieser Elemente unterschiedliche Einzelmedien (Fotografie, Werbegraphik, Karikatur) bzw. Gattungen (aufgedruckte Paratexte, handschriftliche Texte der Nutzer_innen) beteiligt sind.³⁵ So gesehen ist die Analyse von Bildpostkarten mit einer schier überbordenden Fülle konfrontiert, die zugleich durch Flüchtigkeit und Fragmentarität gekennzeichnet ist. Die einzelnen Kapitel dieses Buchs, die jeweils spezifische Konstellationen in den Blick nehmen, changieren ebenfalls zwischen Fülle und Fragmentarität: Die Entstehungsgeschichte der (Bild-)Postkarte wird ausgehend von sowohl der Institution der Post als auch der Herausbildung einer Massenkultur im Deutschen Kaiserreich dargestellt. Eine Serie von 21 Feldpostkarten aus dem Kolonialkrieg in Namibia wird in ihre medialen Bestandteile zerlegt und einer ausführlichen Interpretation unterzogen. Bei den Karikaturen zu sexuellen Beziehungen zwischen Weißen und Schwarzen treten die medialen Eigenheiten der Postkarte zugunsten der Medialität von Humor in den Hintergrund, um die Bedingungen zu untersuchen, unter denen mittels der Karikaturen koloniales Wissen produziert wurde. Der Diskurs über das Sammeln von Postkarten wird detailliert nachvollzogen, um abschließend die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Weltentwürfen der organisierten Sammelszene und kolonialen Weltentwürfen diskutieren zu können.

Die Vorgehensweise entspringt dem Versuch, den kolonialen Implikationen der Karriere der Bildpostkarte um 1900 nachzugehen und gleichzeitig Versatzstücke einer Kulturgeschichte dieser Karriere zu schreiben. Sie resultiert außerdem aus dem Bemühen, der Vielschichtigkeit der Bildpostkarte und ihrer Nutzungsweisen gerecht zu werden. Im Folgenden sollen einige methodische Überlegungen und theoretische Bezüge skizziert werden, die für die Perspektive von *Koloniales Spektakel in 9 x 14* bzw. für die jeweilige Perspektivierung des Materials in den einzelnen Kapiteln von Bedeutung sind.

35 Zur Diskussion um hybride Medien siehe Liebrand/Schneider (2002); Schneider/Thomsen (1997).

Massenkulturelles Spektakel

Der Spektakel-Begriff dient zunächst dazu, ein spezifisches Setting kenntlich zu machen: Die Bildpostkarte war an der Wende zum 20. Jahrhundert ein neues Medium, das schnell Verbreitung fand, vielfältige Praxisformen anleitete und – als visuelle und zumeist bunte Einschreibefläche für postalischen Verkehr sowie als Sammel- und Ausstellungsobjekt – mit Formen der Unterhaltung, des Vergnügens und der Zerstreuung assoziiert wurde. Ihre Entstehungs- und Erfolgsgeschichte war Ausdruck und Bestandteil umfassender sozialer und kultureller Dynamisierungsprozesse, die durch Mobilität, Zirkulation und die Rekonfiguration von Weltbezügen und Wahrnehmungsmodi charakterisiert waren. Das heißt, die Karriere der Bildpostkarte vollzog sich im Rahmen sowohl der Entstehung der Massenkultur in Deutschland als auch einer Phase der Globalisierung, die wesentlich durch koloniale Parameter strukturiert war.³⁶ Die Bildpostkarte war insofern Sinnbild dieser Transformationen, als sie selbst mobil war, die Adressat_innenkreise erweiterte, weit voneinander entfernte Weltgegenden miteinander in Verbindung zu bringen half und mittels des Einsatzes von Bildern diese Gegenden anschaulich und visuell konsumierbar zu machen versprach – eben auch die Kolonien des Deutschen Kaiserreichs. In diesem Sinne haftete dem Aufstieg der Bildpostkarte zu einem Massenmedium etwas Spektakuläres an: Er war – um eine Formulierung der Filmwissenschaftlerin Elizabeth Cowie zu entlehnen – ein „Fest für die Augen“, dem als Indikator für den Wandel um 1900 in hohem Maße Aufmerksamkeit zuteil wurde.³⁷

Mit der Aufmerksamkeit ist eine weitere Dimension des Spektakel-Begriffs angesprochen, die zumeist impliziert ist, wenn dieser in gegenwärtigen Analysen aus den Bereichen der Medientheorie sowie der *Cultural* und *Postcolonial Studies* begegnet, und die auch in dieser Arbeit einen zentralen Stellenwert einnimmt – die von Massenkultur und -medien ausgehenden Machtwirkungen.³⁸ In seinem 1999 erschienenen Buch *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur* argumentiert der Kunsthistoriker Jonathan Crary, dass die Frage nach den Bedingungen und Modalitäten von Aufmerksamkeit in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu einem bedeutsamen Thema in verschiedenen Wissenschaften avanciert sei, und zwar als Folge einer „Krise der Wahrnehmung“, die aus der Erkenntnis resultiert habe, dass der Prozess des Wahrnehmens gleichermaßen von äußeren Sinneseindrücken wie von physiologischen Vorgängen innerhalb der Sinnesorgane abhängig

36 Zur kolonial verfassten Globalisierung um 1900 siehe Conrad (2006). Zur Etablierung der Massenkultur in Deutschland siehe Maase (2001a).

37 Cowie (2001), S. 159.

38 Auf den Spektakel-Begriff als (mehr oder weniger konturierte) analytische Kategorie beziehen sich z.B. Bublitz (2005); Hall (1997b); Kellner (2011); Schwarz, W.M. (2001).

sei.³⁹ Crary spricht von der „Einsicht, daß ein voller Zugriff auf eine mit sich selbst identische Wirklichkeit nicht möglich“ sei.⁴⁰ Das Problem der Aufmerksamkeit habe mit einem neuen Verständnis des Subjekts der Betrachtung korreliert.⁴¹ Ausgehend von der Prämisse, dass Wahrnehmung ein zutiefst subjektiver Vorgang sei, sei die Möglichkeit der Konditionierung dieses Vorgangs und somit der Formung der Wahrnehmenden in den Blick gerückt, die es „produktiv, lenkbar, kalkulierbar und darüber hinaus sozial integriert und anpassungsfähig“ zu machen gegolten habe.⁴² Entsprechend sei die Aufmerksamkeit zu einer „Kontrollstrategie“ avanciert, die mit einer „Interiorisierung disziplinärer Imperative“ einhergehe.⁴³

Für die Frage, welche Wirkpotenziale die Zirkulation von Bildpostkarten im Hinblick auf die Konstituierung einer kolonialen Ordnung freizusetzen vermochte, ist entscheidend, dass Crary die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehende (visuelle) Massenkultur als einen wichtigen Schauplatz für das Problem der Aufmerksamkeit bestimmt. Neuartige Massenmedien (wie Fotografie oder Film) hätten eine „spektakuläre Kultur“ der Attraktion und Schaustellung geschaffen, in der „Methoden des Aufmerksamkeitsmanagements“ eingeübt worden seien.⁴⁴ Bereits die Überlegungen zur Einführung der Postkarte als einer Erweiterung der postalischen Verkehrskanäle basierten auf Reflexionen zum Thema Aufmerksamkeit. Zeitersparnis und Handhabbarkeit waren hier die wesentlichen Argumente, die zu allgemeinen Entwicklungen wie Beschleunigung oder zunehmender Mobilität ins Verhältnis gesetzt wurden. Zudem war der Aufstieg der Postkarte (und insbesondere der Bildpostkarte) zu einem Massenmedium von mitunter heftig geführten Auseinandersetzungen gekennzeichnet, die um Fragen der Wahrnehmung und des Aufmerksamkeitsmanagements kreisten. So lässt sich zum Beispiel der Diskurs über das gelehrte Sammeln als Versuch verstehen, ein Subjekt der Betrachtung zu formen, das sich im Sinne eines bürgerlichen Bildungsideals selbst zu regulieren und seine Aufmerksamkeit zu fokussieren wusste. Gleichwohl nahm dieser Versuch der Formung bisweilen hilflos und verzweifelt anmutende Züge an, da sowohl die Produktion von Postkarten als auch das Sammeln als Massenphänomene Gestalt annahmen und

39 Crary (2002), S. 14.

40 Ebd., S. 16.

41 Bereits in dem 1990 erschienenen Buch *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* befasst sich Crary ausgehend von verschiedenen optischen Geräten wie der Camera Obscura und dem Stereoskop mit der Transformation des Verständnisses von Wahrnehmung und Betrachtung zu Beginn des 19. Jahrhunderts (vgl. Crary [1996]). Seine Auseinandersetzung mit dem Diskurs über Aufmerksamkeit am Ende des 19. Jahrhunderts schließt in vielerlei Hinsicht an *Techniken des Betrachters* an.

42 Crary (2002), S. 16.

43 Ebd., S. 64. Crary weist zugleich darauf hin, dass Aufmerksamkeit auch als „Ort des Widerstands und Sichentziehens“ Produktivität entfalten könne (ebd.). Insbesondere den Wachtraum konzipiert er als „eine Domäne des Widerstands“ (ebd., S. 67).

44 Ebd., S. 15 und 66.

kaum zu kontrollieren waren. So beanstandeten bürgerliche Tugendwächter_innen unzählige Karten und behaupteten, dass zahlreiche Sammelgenres und -logiken dem von ihnen propagierten Bildungsideal diametral entgegenstehen würden.

Schließlich lässt sich auch die Zirkulation von Postkarten mit kolonialen Motiven als eine Kontrollstrategie im Feld der Aufmerksamkeit verstehen. Davon zeugt schon das eingangs erwähnte Vorhaben der *Deutschen Kolonialgesellschaft*, die Popularität des neuen Mediums zu nutzen, um koloniales Wissen zu verbreiten. Davon zeugen aber auch die in den folgenden Kapiteln diskutierten fotografischen Ansichten und Karikaturen, die den Prozess der kolonialen Landnahme sowie eugenische Vorstellungen von rassischer Reinheit massenwirksam aufbereiteten. Kurz gesagt lässt sich die Zirkulation von kolonialen Bildpostkarten als ein Element im Rahmen der Entstehung des „*commodity racism*“ gegen Ende des 19. Jahrhunderts verstehen, der den wissenschaftlichen Rassismus transformiert und „the narrative of imperial progress into mass-produced *consumer spectacles*“ verwandelt habe.⁴⁵

Normalisierung

Crary konzipiert das Spektakel als einen Machtapparat.⁴⁶ Er bezieht sich dabei auf Michel Foucaults Auseinandersetzung mit der Genese und Spezifik moderner Machtformen.⁴⁷ Dieser theoretische Rahmen soll hier kurz referiert werden. Im Vordergrund steht der Aspekt der Normalisierung – nicht nur aufgrund seiner „zentrale[n] Stellung [...] für Foucaults Analytik der Macht“, sondern auch, weil ihm wie bereits dargelegt hinsichtlich des Aufbaus und der analytischen Herangehensweise dieser Untersuchung zentrale Bedeutung zukommt.⁴⁸

Foucault zufolge ist Normalisierung Effekt und Verfahren der Bio-Macht als Gesamtheit moderner Machtformen, die seit dem 17. und 18. Jahrhundert die souveräne Macht des *Ancien Régime* zunehmend ablösen bzw. überformen und im Gegensatz zu der Dimension von Verbot und Strafe dahin tendierten, sowohl Individuen als auch Kollektive mit dem Ziel einer Optimierung zu formen und anzupas-

45 McClintock (1995), S. 33.

46 In der deutschen Übersetzung geht die zentrale analytische Bedeutung des Spektakel-Begriffs verloren. Der Titel des englischen Originals von *Aufmerksamkeit* lautet: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*.

47 Eine weitere Referenz ist das 1967 erschienene Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* des Situationisten Guy Debord, das eine an der Marx'schen Theorie des Warenfetischismus ausgerichtete Kritik an spätkapitalistischen Formen der Vergesellschaftung formuliert. Crary (1996), S. 28-30, weist darauf hin, dass Foucaults Buch *Überwachen und Strafen* nicht zuletzt in Abgrenzung zur *Gesellschaft des Spektakels* geschrieben worden sei. Trotz der unterschiedlichen Herangehensweisen von Debord und Foucault ließen sich aber auch wichtige Übereinstimmungen ausmachen, v.a. im Hinblick auf die Effekte oder Techniken der Macht bzw. auf „die Produktion fügsamer Subjekte“ (Crary [2002], S. 65).

48 Krause (2007), S. 53.

sen, das heißt, „das Lebende in einem Bereich von Wert und Nutzen zu organisieren“. ⁴⁹ Statt Macht von einem Zentrum ausgehend zu denken, richtet Foucault sein Interesse auf Normalisierungstechniken, die sich im gesellschaftlichen Raum gewissermaßen verselbstständigt hätten. Diese seien, um als Elemente der Steuerung wirksam werden zu können, auf das strukturierende Potenzial der Norm angewiesen, die gleichermaßen als Orientierungshilfe, als Generator wie als verbindendes Element lokaler und verstreuter Praktiken fungiere. ⁵⁰

Foucaults Auseinandersetzung mit Normalisierungstechniken hebt vor allem auf drei Aspekte ab: Erstens wird die Produktivität moderner Machtformen in dem Sinne betont, dass sie Wissen hervorbringen, um ihre Wirkungen zu erzielen. Demnach besteht zwischen Macht und Wissen insofern ein konstitutives Bedingungsverhältnis, als das, was zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt sag- und sichtbar – oder allgemein: wissbar – ist, stets von Machtverhältnissen geregelt wird, diese zugleich aber auch modelliert. Zweitens geht es um vielfältige Formen des Regierens, die „vom Staat über die Familien bis zum Subjekt reichen und ineinander verklammert sind“. ⁵¹ Drittens schließlich trägt Foucault dazu bei, „die Selbstdisziplinierungen und -stilisierungen der Subjekte in den Blick [zu rücken], die sich selbst erst zu dem formen, was sie im Machtgefüge jeweils sind“. ⁵² Foucault spricht von einer „Verbindung zwischen den Technologien der Beherrschung anderer und den Technologien des Selbst“ und bezeichnet diesen Komplex von Regierungspraktiken als ‚Gouvernementalität‘. ⁵³ Aus dieser Perspektive bezeichnet Normalisierung den Versuch, „das Feld eventuellen Handelns der anderen zu strukturieren“. ⁵⁴

49 Foucault (1995), S. 171, der die Bio-Macht als eine Reaktion auf allgemeine Transformationsprozesse infolge von Bevölkerungswachstum und der Entstehung des Kapitalismus konzipiert (vgl. ebd., S. 168). Als Einführung in das Modell der Bio-Macht bzw. in das mit diesem zusammenhängende Konzept der Bio-Politik siehe Lemke (2007).

50 Vgl. Foucault (2001), S. 298, der zwischen unterschiedlichen Normalisierungstechniken unterscheidet: Einerseits würden die Subjekte entlang einer „Spaltung des Normalen und Anormalen“ ausgerichtet, wobei von einer „ursprüngliche[n] Eigenschaft der Norm im Verhältnis zum Normalen“ auszugehen sei (Foucault [2004a], S. 90). Andererseits ließen sich statistische Verfahren der „Ortung des Normalen und des Anormalen“ beobachten, die dazu führten, dass sich die Norm „ausgehend von dieser Untersuchung der Normalitäten“ festsetze (ebd., S. 98). Link (1995 und 1997) greift die Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Normalisierungsstrategien auf, wenn er im Rahmen seiner Theorie des Normalismus zwischen einer protonormalistischen und einer flexibel-normalistischen Normalisierung differenziert. Hierauf wird zurückzukommen sein (vgl. Kap. 3.5).

51 Martschukat (2006), S. 278.

52 Große Kracht (2006), S. 275.

53 Foucault (1993a), S. 27. Ausführlich zur Gouvernementalität, auf die im nächsten Kapitel noch näher eingegangen wird, siehe Foucault (2004a und 2004b). Zur Situierung der Gouvernementalitätsthematik im Rahmen des Gesamtwerks von Foucault siehe Lemke (1997). Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Gouvernementalitätskonzept findet sich bei Bröckling/Krasmann/Lemke (2000).

54 Foucault (1994b), S. 255.

Die Überlegungen zur Einführung eines neuen postalischen Verkehrsmediums – dies wird im Kapitel über die Entstehungsgeschichte der (Bild-)Postkarte deutlich werden – waren Bestandteil des Versuchs, die Einheit der (deutschen) Nation zu bewerkstelligen. Dabei ging es gerade nicht um Zwang. Im Gegenteil sollte ein neuartiger Kanal für Kontakt und Austausch bereitgestellt werden, der einfach zu nutzen, billig zu erwerben und vor allem hoch frequentierbar war. Indem dieser Kanal bestimmte Vorgaben machte und außerdem im Idealfall dazu dienen sollte, das Beziehungsnetz zwischen den nationalen Subjekten enger zu weben, lässt er sich mit der Bestimmung von Normalisierung als Strukturierung des Handlungsfelds der anderen in Verbindung bringen.

Dies gilt auch für den Diskurs über das gelehrte Sammeln. Hier wurde euphorisch auf das der Bildpostkarte zugeschriebene Potenzial hingewiesen, Wissen massenwirksam vermitteln und entsprechend aufklärerisch wirken zu können. Zugleich wurde versucht, verbindliche Normen zu etablieren, um sich von als illegitim bewerteten Sammelformen abzugrenzen, die mit Exzess und Ziellosigkeit assoziiert wurden. Ob es sich also um Innovationen auf dem Gebiet des postalischen Verkehrswesens handelt oder um bestimmte Formen des Sammelns, um Feldpostkarten, die die Normalität des Kolonialkriegs herstellten, oder um Bilderwitze, die von der Angst vor dem Verlust von Normalität zeugen – es zeichnen sich unterschiedliche Normalisierungsstrategien ab, die sich zum Teil wechselseitig überlagerten und gegenseitig verstärkten. Die Aneignungs- und Gebrauchsweisen wiederum lassen sich als Selbsttechniken verstehen, wobei nach dem jeweiligen Verhältnis zwischen Techniken des Selbst und Techniken der Beherrschung zu fragen ist bzw. danach, unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen Selbstentwürfe den normalisierenden Zurichtungen entweder entgehen oder entsprechen.

Bildrahmen und -rahmungen

Wenn nach den Machtwirkungen der Zirkulation von Bildpostkarten gefragt wird, gilt es, auch die (Handlungs-)Mächtigkeit von Bildern zu thematisieren. Damit ist weniger eine besondere und diffuse Macht gemeint, die den Bildern *an sich* zu eigen wäre. Vielmehr geht es darum, Bilder als Bestandteile von Machtverhältnissen in den Blick zu nehmen und zu analysieren.⁵⁵ In diesem Zusammenhang stellt die seit einigen Jahren sich ausdifferenzierende Subdisziplin der *Visual Culture* eine zentrale Referenz dar, in der immer wieder auf Foucaults Machtanalysen rekurriert

55 Mit kritischem Blick auf gegenwärtig sich abzeichnende Bemühungen, eine Bildwissenschaft zu institutionalisieren und dabei so etwas wie das *Wesen* von Bildern zu bestimmen, warnen Schade/Wenk (2011), S. 8, vor einer „Re-Mythisierung der Bildermacht“, die mit der „Vorstellung von gleichsam aus sich selbst heraus agierenden Bildern“ korreliere.

wird.⁵⁶ Tom Holert zum Beispiel geht im Anschluss an Foucault von der Prämisse aus, dass Sichtbarkeit „stets ‚produziert‘, nie umstandslos gegeben“ sei.⁵⁷ Er adressiert Bilder als Steuerungsinstrumente, mit denen versucht würde, das Feld der Sichtbarkeit und die diesem korrespondierende Wahrheitsproduktion zu kontrollieren. Entsprechend interessiert ihn die Frage nach der „*Instrumentalität* von Bildern“, womit weniger ein eindeutig identifizierbarer Zweck gemeint ist oder ein „Subjekt der Instrumentalisierung“.⁵⁸ Vielmehr will Holert Instrumentalität als „wesentlich *offene* Kategorie“ verstanden wissen.⁵⁹ Das heißt, er geht einerseits davon aus, dass Bilder durch Zweckbindungen entstehen und Bedeutungen erhalten. Andererseits sei keineswegs ausgeschlossen, dass Bedeutungen und Zweckbindungen wechseln und dieselben Bilder in diametral entgegengesetzten Kontexten zum Einsatz kommen.⁶⁰

Darüber hinaus verweist Holert auf die Bedeutung sowohl des Rahmens als auch von Prozessen der Rahmung. Eine visuelle Entität sei erst dann als Bild adressierbar, wenn sie „durch eine Begrenzung von allem Außerbildlichen abgesetzt wird“ und als „gerahmte Konstellation [...] vom Kontinuum des ungerahmten Visuellen“ zu unterscheiden sei.⁶¹ Zugleich sei mit dem Begriff der Rahmung die Vorstellung verbunden, dass Handlungsoptionen und Wahrnehmungsweisen durch Diskurse und Normen strukturiert würden. Zwischen dem Rahmen als definitorischer Grenze des Bilds und diskursiv-normativen Rahmensetzungen bestehe ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis. Folglich stelle sich der Vorgang der Rahmung durch das Bild nicht nur als Ermöglichung eines „rahmende[n] Wahrnehmen[s]“ dar, sondern auch als Prozess des „Gerahmtwerden[s]“.⁶²

56 Maasen/Mayerhauser/Renggli (2006), S. 7, z.B. plädieren im Anschluss an Foucault für „diskursanalytische bzw. diskurstheoretische Zugänge zum Bild“ und sprechen von dem Verfahren einer „Bild-Diskurs-Analyse“. Zu den Auswirkungen der *Visual Culture* in der Geschichtswissenschaft, in der zunehmend von einer *Visual History* die Rede ist, siehe Burke (2010); Jäger (2000 und 2009); Jäger/Knauer (2009); Paul (2006b).

57 Holert (2000), S. 20.

58 Holert (2008), S. 27 und 28.

59 Ebd., S. 27.

60 Holert gesteht Bildern zwar eine „eigensinnige ‚Performativität‘“ zu, da sie z.B. experimentelle Forschungsverläufe auf unvorhergesehene Weise beeinflussen könnten, geht allerdings davon aus, dass dies nichts an ihrer „instrumentellen Grunddisposition“ ändern würde (ebd., S. 29.). Er bezieht sich hier u.a. auf Bruno Latour, dessen Akteur-Netzwerk-Theorie besagt, dass menschliche und nichtmenschliche Aktanten gemeinsam in jeweils spezifischen Netzwerken von Handlungsmacht interagieren würden (vgl. Latour [2002 und 2008]). Zugleich grenzt sich Holert von William J.T. Mitchells bildtheoretischer Prämisse ab, dass Bilder „nach einer gewissen Macht über den Betrachter verlangen“ würden (Mitchell [2008], S. 54). Holert (2008), S. 29, kritisiert derartige Anthropomorphisierungen, die letztlich von dem zweckgerichteten Einsatz von Bildern im Rahmen von Machtbeziehungen ablenken würden.

61 Ebd., S. 23.

62 Ebd., S. 24.

Mit der Rolle der Rahmung und der Instrumentalität von Bildern befasst sich auch Judith Butler. Im Zuge einer allgemeinen Reflexion, die durch die US-amerikanische Kriegspolitik nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 ausgelöst wurde und um die Frage kreist, unter welchen Voraussetzungen Leben als ‚betrauerbares‘ Leben anerkannt oder nicht anerkannt wird, setzt sie sich mit Fotografien auseinander, die an irakischen Gefängnisinsassen in Abu Ghraib vollzogene Folterpraktiken dokumentieren.⁶³ Ebenso wie Holert geht es Butler darum, die Wechselwirkungen zwischen rahmenden Medien und diskursiv-normativen Rahmensetzungen in den Blick zu nehmen. Dabei argumentiert sie, „dass der Rahmen nicht nur als Begrenzung des Bildes fungiert, sondern auch das Bild als solches strukturiert“.⁶⁴ Demnach sei das, was innerhalb eines rahmenden Mediums anschaulich gemacht würde, wesentlich determiniert durch normative Rahmungen, die sich wiederum als „Ergebnis zielgerichteter Verfahren der Macht“ verstehen ließen und darauf zielten, die „Bedingungen der Wahrnehmbarkeit“ zu definieren.⁶⁵ In jedem Fall sei der Rahmen als aktiv vorzustellen – „er schließt zugleich aus und ein, und er tut das stillschweigend und ohne sichtbare Spuren zu hinterlassen“.⁶⁶

Zugleich rückt Butler den Aspekt der Zirkulation bzw. der Zirkulationsfähigkeit von Massenmedien unter den Bedingungen von technischer Reproduzierbarkeit ins Zentrum ihrer Argumentation.⁶⁷ Ein normativ-politischer Rahmen müsse, um als determinierende Struktur funktionieren zu können bzw. hegemonial zu werden, notwendigerweise in die Zirkulation eintreten und sich vervielfältigen. Das heißt, er muss „mit dem Kontext seiner ursprünglichen Setzung“ brechen und beständig neue Kontexte schaffen und in Beschlag nehmen.⁶⁸ Somit hängt seine Wirksamkeit mit der Zirkulationsfähigkeit jeweiliger medialer Artefakte zusammen. Zugleich hätte die Zirkulation den Effekt, dass der Rahmen anfällig wird „für Umkehrungen, für Subversionen und sogar für kritische Instrumentalisierungen“. Denn der Schauplatz der Reproduktion des Rahmens „ist zugleich der Schauplatz, an dem ein politisch folgenreicher Bruch möglich wird“.⁶⁹

63 Vgl. Butler (2010), v.a. S. 65-97.

64 Ebd., S. 71.

65 Ebd., S. 9.

66 Ebd.

67 Butler bezieht sich hier auf Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

68 Butler (2010), S. 17.

69 Ebd., S. 18 und 30. Die Fotos aus Abu Ghraib z.B. wurden Butler zufolge aufgenommen, um als Souvenirs aufbewahrt und weitergereicht zu werden. Sie hielten – wie jede Fotografie – „eine Art Versprechen [bereit], dass das Ereignis fortdauert“, dass also die Folter und die ihr korrespondierenden Positionen von Macht und Ohnmacht auch zu einem späteren Zeitpunkt und für nicht unmittelbar Beteiligte nachvollziehbar werden (ebd., S. 83). Nachdem die Bilder allerdings zu zirkulieren begannen, waren sie zunehmend Anlass für Kritik und fungierten als Beweis für die Brutalität der US-amerikanischen Kriegspolitik.

Die folgenden Kapitel rekonstruieren, dass und wie koloniale Rahmungen von Wahrnehmung und Wissen im Medium Bildpostkarte massenwirksam zirkulierten. Dabei wird auch den jeweiligen Gebrauchsweisen Rechnung getragen, die zur (Re-)Produktion dieser Rahmungen beitrugen. Insbesondere wird es darum gehen, den genuin seriellen Charakter der technisch-apparativen Rahmung der Bildpostkarte in den Blick zu nehmen, der auch und vor allem aus der – wie ein zeitgenössischer Beobachter bemerkte – „eigentümliche[n] Konstruktion der Karte“ resultiert.⁷⁰ Da sämtliche Bilder auf einer (mehr oder weniger) identisch großen Fläche erscheinen, ist die Möglichkeit einer Anordnung als Reihe gewissermaßen vorgegeben. Die Implikationen eines solchen, dem medialen Format inhärenten Potenzials zur Serialisierung werden im weiteren Verlauf dieser Untersuchung erörtert. Dabei wird auch nach der Funktion der Bildunterschrift gefragt sowie danach, ob und inwiefern die Nutzungsweisen ihrerseits Formen von Serialität erkennen lassen. Ansichtskarten aus den Kolonien jedenfalls bewirkten, dass das koloniale Territorium in immer gleich große Bildausschnitte aufgelöst werden konnte, wodurch der Prozess der visuellen Aneignung dieses Territoriums standardisiert und somit auf besondere Weise systematisiert und handhabbar gemacht wurde.⁷¹

Auch subversiv-kritische Aneignungsweisen werden an einigen Stellen thematisiert. Dabei wird deutlich werden, dass sich bisweilen verschiedene Schichten des Gebrauchs auf einer Karte abgelagert haben, die sich wechselseitig verstärken, aber eben auch diametral entgegenstehen konnten. Bezüglich des Verhältnisses zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit veranschaulichen zum Beispiel die Karikaturen zu sexuellen Beziehungen zwischen Weißen und Schwarzen, dass die Rahmung durch das Medium des Bilderwitzes mit der Zurückdrängung fotografischer Darstellungsformen korrelierte, die die gezeigten Konstellationen keineswegs als Anormalität ridikülisierten, sondern als Alltäglichkeit inszenierten. Hinsichtlich der Frage nach Interessen schließlich ist anzumerken, dass sich im Einzelfall kaum etwas über die verlagstechnischen und künstlerischen Produktionsbedingungen der Karten sagen lässt. Entsprechend werden andere Formen der Zweckbindung oder Instrumentalisierung der Karten diskutiert, und zwar ausgehend vor allem von den jeweiligen Nutzungsweisen sowie von dem Diskurs der organisierten Sammelszene.

70 Bock (1901b), S. 11.

71 Dass serielle Anordnungen als stabilisierende Faktoren im Hinblick auf Subjektivierungsprozesse betrachtet werden können, darauf weisen hin Faulstich (1994); Winkler (1994). Siehe auch Giesenfeld (1994).

FORSCHUNGSSTAND

In der (historischen) Forschung fristete die Bildpostkarte lange Zeit ein Schattendasein. Als ephemeres Druckerzeugnis der Massenkultur haftete ihr der Charakter des Banalen an.⁷² Zudem erwies sie sich gegenüber einer auf Quellenkritik beruhenden Vorgehensweise insofern als sperrig, als sich oftmals keine Aussagen über Produktions- und Rezeptionsprozess machen lassen. Erst in den letzten 20 bis 30 Jahren, im Zuge des *cultural* und *pictorial turn* zum einen und der Etablierung der Medientheorie zum anderen, erfuhr das postalische Nachrichtenmedium mehr Aufmerksamkeit.⁷³ In diesem Zusammenhang wurde auch dessen Bedeutung im Kontext des Kolonialismus thematisiert.

Malek Alloula zum Beispiel befasst sich in seinem 1981 erschienenen Buch *Haremsphantasien* mit französischen Kolonialpostkarten, die er als „Dünger des kolonialen Weltbildes“ bezeichnet, da sie „für alle und jeden in der kolonialen Welt zugänglich“ seien.⁷⁴ Alloula, dem es vor allem um die strukturelle Gewalt des kolonialen Blicks geht, argumentiert, dass Banalität und vermeintliche Harmlosigkeit die spezifische „Ästhetik der Postkarte“ mit prägten.⁷⁵ Sein analytischer Fokus allerdings richtet sich, auch wenn er die Texte der Nutzer_innen nicht gänzlich ausblendet, auf das fotografische Bild, dessen ideologische Funktion sowie das Verhältnis zwischen Fotograf_in und Abgebildeten. Als besonders problematisch erweist sich die Präsentation der Karten, auf denen algerische Frauen nackt abgebildet sind: Durch ihre Anordnung wiederholt Alloula den Akt des Entkleidens der Frauen, den er als wesentlichen Bestandteil des Blickregimes des Kolonialismus ausweist, und macht ihn zur dramaturgischen Pointe seiner Narration, der somit eine voyeuristische Spannung eignet.

Gerade dieser letzte Aspekt wurde in der Kritik an Alloula häufig thematisiert.⁷⁶ Aber auch die Konzentration auf den Nexus zwischen Bild und Blick wird angesichts ihres hermetischen Charakters zunehmend in Frage gestellt.⁷⁷ Dabei rückt zum einen die Aneignung des Mediums Bildpostkarte durch (ehedem) kolonisierte

72 Mathur (1999), S. 112, kommentiert diesbezüglich, dass „the postcard is a notoriously low cultural form“. Siehe auch Handy (2010); Mendelson/Prochaska (2010b).

73 Ausführlich mit dem Verhältnis zwischen wissenschaftlicher Forschung und Bildpostkarte befasst sich Ferguson (2005). Allgemein zur Forschung über Bildpostkarten siehe Evans/Richards (1980); Gold/Heuberger (1999); Hagenow (1994); Holzheid (2011); Klich (2001); Kürti (2004); May (1998); Mendelson/Prochaska (2010a); Schor (1992); Semmerling (2004); Siegert (1993), v.a. S. 158-179; Walter (1995); Weidmann (1996).

74 Alloula (1994), S. 7 und 25.

75 Ebd., S. 24.

76 Schmidt-Linsenhoff (2000), S. 31, z.B. kritisiert, dass Alloulas Material nach dem „Muster einer Striptease-Show“ angeordnet sei. Siehe auch Bal (1996); Förchler (2005); Mathur (1999).

77 Vgl. Sturani (2001).

Gesellschaften in den Fokus der Aufmerksamkeit.⁷⁸ Zum anderen wird auf die Materialität des Gegenstands verwiesen und ein Analyserahmen vorgeschlagen, in dem Bild und Gebrauchsweisen bzw. Zirkulation gleichermaßen berücksichtigt werden.⁷⁹ Saloni Mathur merkt in diesem Zusammenhang an:

The postcard [...] is not reducible to the logic that determined nineteenth century photography. What distinguishes the postcard as a visual genre are its complex circuits of production, consumption, collection, and travel. Indeed, I suggest that the ephemerality, collectability, and availability of the postcard is itself an important element in the way it functions as a form.⁸⁰

Das aktuelle Interesse am Zusammenhang zwischen Kolonialismus bzw. Rassismus und Bildpostkarten, das sich zunehmend auf die Charakteristik des Mediums und also auf das Zusammenspiel von Bild, Text und Gebrauch richtet, ist Bestandteil einer breiteren wissenschaftlichen Aufmerksamkeit für den Kolonialismus, ausgelöst nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung mit Geschichte und Gegenwart der Globalisierung sowie die Institutionalisierung der *Postcolonial Studies*.⁸¹ Dies gilt auch für die Geschichte des deutschen Kolonialismus, der, nachdem er in der Historiographie Deutschlands lange Zeit als eine Fußnote behandelt wurde, seit einigen Jahren verstärkt Gegenstand von Forschung geworden ist, wobei auch die visuelle Dimension von kolonialer Herrschaft vermehrt thematisiert wird.⁸² In diesem Sinne

78 Vgl. Geary (1998, 2002 und 2004); Geary/Webb (1998b); Webb (1998). Siehe auch Kuser (2013).

79 Geary/Webb (1998b), S. 3, sprechen diesbezüglich von einer „life history of postcards“. Siehe auch Edwards/Hart (2004); Holzer (2004); Kopytoff (1986). Ausgehend vom Aspekt des Gebrauchs formuliert DeRoo (2004), S. 159, eine Kritik an Alloula: „By rearranging the cards in his book, however, Alloula fails to consider what personal arrangements of the images might have meant for those who collected them. [...] Rather than reduce the postcards to a monolithic masculine colonial imperative, as anti-Orientalist readings tend to do, we must investigate how the images functioned differently depending on the context of their use.“

80 Mathur (1999), S. 96, die mit Blick auf koloniale Postkarten aus Indien auf die „compelling transactions between the picture and the ‚scribble‘“ verweist und resümiert, dass die Postkarte „as a form discloses a more complex display of the tensions and negotiations of modernity’s raced and gendered relations“ (ebd., S. 111). Baldwin (1988), S. 15, wiederum bezeichnet rassistische Postkarten, die Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA hergestellt wurden, als „two-sided artifacts“, deren „most unique information [...] on the verso“ aufzufinden sei, da hier „character, occupations and interests of the people who used the cards“ offenbart würden. Gerade durch die Art und Weise des Gebrauchs – so lautet ihr Resümee – würde anschaulich, „how entrenched racism was in the popular mind“ (ebd., S. 17).

81 Siehe z.B. Conrad/Randeria (2002a); Eckert (2006); Loomba (1998); Moore-Gilbert (1998); Osterhammel (2003).

82 Aus der inzwischen kaum noch zu überblickenden Vielzahl geschichts- und kulturwissenschaftlicher Arbeiten zur deutschen Kolonialgeschichte seien hier genannt Con-

kann die vorliegende Studie nicht nur an die internationale Forschung anknüpfen, sondern auch an die Ergebnisse zahlreicher Untersuchungen, die sich speziell mit der deutschen Kolonialgeschichte auseinandersetzen und den spezifischen Beitrag verschiedener (visueller) Einzelmedien im Hinblick auf koloniale Formierungsprozesse analysieren.

Wolfgang Fuhrmann zum Beispiel spricht von einer Erfahrung des „traveling the world“, die für den Film im Kaiserreich charakteristisch sei.⁸³ Entscheidend sei hierbei der Glaube an die Objektivität des von der Kamera angefertigten Bilds gewesen. Denn gerade das Objektivitätsparadigma habe bewirkt, dass sich der Film zu einem „perfect tool for studying and archiving the primitive colonial Other for posterity“ entwickelte.⁸⁴

Auch für die Karriere der Bildpostkarte – dies wird in einigen der folgenden Kapitel zu zeigen sein – war der Bezug zum Reisetopos von zentraler Bedeutung. Ob es sich um Überlegungen der Post zur Einführung des neuen Nachrichtenträgers handelte, um die von deutschen Soldaten während des Kriegs in Namibia verschickten visuellen Eindrücke oder um die Codierung des Sammelns als geographischer Erkenntnisgewinn – immer war das Reisen bzw. die mit diesem assoziierte Erfahrungsdimension eine wesentliche Referenz.⁸⁵ Gerade für die Soldaten an der Front sowie für die organisierte Sammelzene war dabei entscheidend, dass das fotografische Bild als objektiv galt, denn nur auf dieser Grundlage konnte die Postkarte dem Anspruch Genüge leisten, die Situation in Namibia bzw. die Welt vor Augen zu stellen und entsprechend Wissen zu vermitteln.

rad/Osterhammel (2004a); Dietrich (2007); Friedrichsmeyer/Lennox/Zantop (1998); Grosse (2000); Honold/Simons (2002); Kundrus (2003a und 2003b); Laak (2005); Pesek (2005); Schneider (2003); Schubert (2003); Walgenbach (2005a); Zantop (1999); Zimmerer (2002). Siehe auch Geulen (2007), der dezidiert nach den Verbindungslinien zwischen historisch-imperialen und gegenwärtig-globalen Regierungsformen fragt. Speziell zur Auseinandersetzung mit der visuellen Dimension des deutschen Kolonialismus siehe Langbehn (2010b), der das Verhältnis zwischen Kolonialgeschichtsschreibung und Bildquellen im Rahmen wissenschaftsgeschichtlicher und forschungspolitischer Überlegungen reflektiert. Siehe auch Hell/Steinmetz (2006), die sich mit dem visuellen Archiv des deutschen Kolonialismus befassen.

83 Fuhrmann (2010), S. 148.

84 Ebd., S. 149. Siehe auch Fuhrmann (2004); Nagl (2009); Wolter (2005), S. 158-189.

85 Überhaupt kann die Bildpostkarte im Anschluss an Holzer (2004), S. 28, als „ein bewegliches Gut“ auf Reisen betrachtet werden. Wenn Empfänger_innen in Deutschland eine Postkarte aus Namibia in ihrem Briefkasten voranden, so hatte diese bzw. das Bild wohlmöglich schon mehrmals den Ozean überquert. Die fotografische Aufnahme wurde von Namibia nach Deutschland verschifft, um dort als Postkarte reproduziert zu werden. Diese wurde dann wieder nach Namibia verschifft, um dort verkauft, beschrieben und verschickt zu werden – in eine Stadt z.B. in Deutschland, die nur mit dem Schiff erreichbar war. Vor diesem Hintergrund bezeichnet Mathur (1999), S. 100, die Postkarte als „the quintessential traveller of the modern age“. Sturani (2001), S. 13, wiederum konstatiert: „Postkarten sind bekanntlich dazu da, um zu reisen.“

Weitere Themen der kolonialgeschichtlichen Visualitätsforschung sind die Werbung, Reklamesammelbilder sowie Karikaturen. Hinsichtlich des letztgenannten Mediums wird auf die kolonialismuskritische Haltung einiger satirischer Zeitschriften wie die des *Simplicissimus* verwiesen, der „das barbarische Potential der Zivilisation“ hervorgehoben habe.⁸⁶ Zugleich wird die enge Verbindung zwischen den Verfahren der Karikatur und der Physiognomie als rassifizierender Lehre einer Kongruenz zwischen äußerer Erscheinung und innerem Wesen betont.⁸⁷ Karikaturen – so argumentiert Volker Langbehn – „collaborated, consciously or not, in the categorization and racialization of ethnic groups“.⁸⁸ Zudem seien sie an einem „process of naturalizing imperial interests in the consciousness of the masses“ beteiligt gewesen.⁸⁹ Anhand der Reklamesammelbilder wiederum, die zu einem „Kolonialidyll neigende“ gefällige Arrangements zwischen Kolonisierenden und Kolonisierten inszenierten und die strukturelle Gewalt des kolonialen Herrschaftsverhältnisses entsprechend verharmlosten, lässt sich die „weitreichende Durchdringung von Kolonialismus und populärer Massenkultur“ nachvollziehen.⁹⁰

Auch die postkartenspezifischen Sichtbarkeitspolitiken – dies wird vor allem im Zusammenhang mit dem Kolonialkrieg sowie den Karikaturen zu sexuellen Beziehungen thematisiert – zeichneten sich in hohem Maße durch die Verharmlosung von kolonialer Gewalt aus. Allerdings lassen sich die Motive auf Bildpostkarten nicht auf diesen Aspekt reduzieren. Gerade der Umstand, dass Postkarten – anders als die Reklamesammelbilder – weder an ein bestimmtes Milieu gerichtet waren noch den Anforderungen der Produktwerbung genüge leisten mussten, führte dazu, dass vielschichtige und durchaus widersprüchliche Bildwelten entstanden. Den vom Kolonialkrieg in Namibia verschickten Karten zum Beispiel eignete eine eigentümliche Spannung, die daraus resultierte, dass die Absender harmlos erscheinende Ansichtskarten und fotografische Dokumentationen des Kriegsgeschehens quasi gleichwertig behandelten. Und die Karikaturen zu kolonialen sexuellen Beziehun-

86 Joch (2004), S. 76. Siehe auch Beuke/Norris (1995). Allgemein zur Karikatur siehe Achterberg (1998); Banta (2003); Bausinger (1995b); Guratzsch/Langemeyer/Stölzl/Unverfehrt (1984); Fulda (2006); Jones (2009); Lammel (1995); Naumann (2002); Oesterle (1998); Piltz (1980); Rebentisch (2000); Sellin (1997).

87 Gombrecht (1984), S. 398, konstatiert in diesem Zusammenhang: „*Der Karikaturist, mythologisiert die Politik, indem er sie ‚physiognomisiert‘*.“ Allgemein zur Physiognomik siehe Gray (2004); Schmolders (1996).

88 Langbehn (2010c), S. 110.

89 Ebd., S. 117. Gleichwohl wirft Langbehn ausgehend von den subversiven Qualitäten des Witzes die Frage auf, ob Karikaturen „initiated a kind of enlightenment of the masses by way of exposing the fabricated character of visual (scientific) racial typology“ (ebd., S. 118).

90 Zeller (2008a), S. 22 und 7. Siehe auch Ders. (2010a); Jäger (2010); Wolter (2005), S. 45-81. Allgemein zu den kolonialen Implikationen der Werbung siehe Ciarlo (2003 und 2010). Auf die so genannten Völkerschauen als einen weiteren Gegenstand der (visuellen) Kolonialismusforschung wird noch ausführlicher einzugehen sein (vgl. Kap. 3.3).

gen inszenierten weniger ein Kolonialidyll denn eine groteske Welt der Vermischung, wobei die Akteur_innen der Vermischung zum Gegenstand von Spott und Håme gemacht wurden. In diesem Sinne lassen sich die in dieser Arbeit thematisierten Witzpostkarten – anders als die Karikaturen zum Beispiel aus dem *Simplicissimus* – kaum mit einem kritischen Impuls assoziieren. Eher handelte es sich um dezidiert rassistische Interventionen, die für eine segregationistische Ordnung der kolonialen Beziehungen plådierten.

Das nicht nur in der internationalen, sondern auch in der deutschen Kolonialgeschichtsschreibung am intensivsten erforschte visuelle Medium ist die Fotografie. So wird zum Beispiel die Bedeutung der Fotografie im Rahmen ethnographischer Wissensproduktion verschiedentlich zum Thema gemacht.⁹¹ Und auch die fotografische Praxis der in den deutschen Kolonien tåtigen Missionare ist Gegenstand der Forschung.⁹² Zudem existieren Arbeiten, die sich mit den fotografischen Archiven verschiedener Institutionen wie der *Deutschen Kolonialgesellschaft* oder Museen befassen.⁹³ Schließlich gibt es Analysen der fotografischen Repråsentation spezifischer Ereignisse wie die des Kolonialkriegs in Namibia oder einzelner Regionen, wobei hier Namibia und Samoa dominieren.⁹⁴

Die Fotografie – so betonen die verschiedenen Arbeiten – war ein zentraler Bestandteil kolonialer Formierungsprozesse. Ihre Bedeutung resultierte vor allem aus dem Wahrheitsanspruch des von der Kamera hergestellten Bilds. Brent Harris konstatiert in diesem Zusammenhang:

During the last decades of the 19th century, the publication and consumption of colonial photographic images in both the home country and the colony afforded the metropolitan masses, as well as the settlers and expatriates, the opportunity to gaze upon the colonised ,other‘ in what appeared to be ,natural‘ surroundings.⁹⁵

Hinsichtlich sowohl des methodisch-theoretischen Geråsts als auch des Umgangs mit den Quellen lassen sich allerdings auch Unterschiede zwischen den jeweiligen Untersuchungen zur kolonialen Fotografie ausmachen. So stehen analytischen Zugången, die die Fotografien vor dem Hintergrund ihres Entstehungskontexts interpretieren und ihre Funktion im Rahmen von Wissensordnungen diskutieren, eher

91 Vgl. Lederbogen (1986); Mesenhåller (1995); Schindlbeck (1989); Theye (1989).

92 Vgl. Kråger (2004); Vilhunen (2004); Webb (1995).

93 Vgl. Mesenhåller (1995); Schindlbeck (1989); Schmidt/Wolcke-Renk (2001); Seybold (2004). Die fotografische Sammlung der *Deutschen Kolonialgesellschaft* ist inzwischen vollståndig digitalisiert und im Internet einsehbar (URL: <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/> [Stand: September 2013]).

94 Vgl. Engelhard/Mesenhåller (1995); Hartmann (2004b); Hartmann/Hayes/Silvester (2001a); Hiery (2005); Timm (1986); Zeller (2001, 2002, 2003 und 2004).

95 Harris (2001), S. 21.

deskriptiv-dokumentarisch verfahrende Ansätze gegenüber, die das historische Bildmaterial zugänglich machen bzw. für sich selbst sprechen lassen wollen.⁹⁶ Letzteres ist insbesondere dann problematisch, wenn vorausgesetzt wird, dass die Fotografien „einen Eindruck vom Leben in der damaligen Kolonie Deutsch-Südwest-Afrika geben“.⁹⁷ Nicht nur wird den von kolonialen Akteur_innen hergestellten Bildern so gewissermaßen das letzte Wort überlassen. Auch wird die Authentifizierungsgeste, auf der die Generierung kolonialen Wissens im Medium der Fotografie wesentlich beruhte, reproduziert. Entgegen einer solchen Re-Autorisierung kolonialen Archivmaterials ist an der Prämisse festzuhalten, dass Bilder Machtwirkungen entfalten. Entsprechend gilt es, nach den Verfahren zu fragen, durch die diese Wirkungen freigesetzt und erzielt werden. Für die koloniale Fotografie heißt das im Besonderen, jene diskursiven Formationen in Rechnung zu stellen, die den Bildern Objektivität, Authentizität und Wahrheit attestierten. Zugleich ist die Zirkulation der Bilder zu berücksichtigen, da mit den Gebrauchsweisen ein weiterer Aspekt im Hinblick auf die Frage nach Machtwirkungen thematisierbar wird, nämlich die alltäglichen Handlungen der historischen Akteur_innen.⁹⁸

Die Bildpostkarte schließlich ist – mit Ausnahme zweier 1988 bzw. 1995 erschienener kurzer Beiträge von Gerhard Kaufmann und Philippe David – erst jüngst in den Fokus der deutschen Kolonialgeschichtsschreibung gerückt.⁹⁹ Vor allem der Aspekt der Popularisierung von kolonialrassistischem Wissen wird von den For-

96 Zur kritisch-analytischen Herangehensweise siehe z.B. Hartmann (2004b); Hartmann/Hayes/Silvester (2001a). Zum deskriptiv-dokumentarischen Umgang siehe Schmidt/Wolcke-Renk (2001); Timm (1986).

97 Wolcke-Renk (2001), S. 8. Zwar gibt die Autorin, die sich mit dem Archiv der *Deutschen Kolonialgesellschaft* befasst, quellenkritisch zu verstehen, dass das Fehlen von Aufnahmen von Zwang und Gewalt darauf zurückzuführen sei, dass die *Gesellschaft* ein möglichst positives Bild der Kolonien erzeugen und verbreiten wollte. Ihre Einschätzung des vorhandenen und gezeigten Bildmaterials allerdings lässt kritische Distanz weitgehend vermissen: „Dargestellt werden daher überwiegend die wirtschaftlichen Errungenschaften der Kolonialzeit und die deutschen Leistungen zur Entwicklung der Infrastruktur des Landes, die teilweise bis heute nachwirken“ (ebd.).

98 Siehe Holzer (2004). Bate (2003), S. 116-117, kritisiert in diesem Zusammenhang: „Archive sind Repräsentationen, aus denen man die Vergangenheit konstruiert, aber wenn die Fotografiengeschichte mit ihnen arbeitet, dann behandelt sie die Fotografien (gewöhnlich) eher als Objekte denn als Residuen diskursiver Praktiken. Daher sind Historiker allzu schnell der Vorstellung erlegen, sie blickten durch die Fotos in die Vergangenheit, um in einer nostalgischen Projektion die Bemühungen – und damit die *Größe* – ihrer Urheber nachzuvollziehen. Statt es zur Fetischisierung des Autors zu verwenden, muss das Archivmaterial aber auf das Feld jener gesellschaftlichen Verhältnisse bezogen werden, auf dem seine Bedeutungen erzeugt wurden und zirkulierten.“

99 Kaufmann (1988), S. 370, stellt die ideologisch-legitimatorische Funktion der Postkarten mit kolonialen Motiven in den Mittelpunkt seiner Analyse und spricht von der Vermittlung einer „imperiale[n] Sicht von den unterentwickelten Gebieten und Menschen“. David (1995) wiederum weist auf die Bedeutung der Missionsgesellschaften bei der Produktion von kolonialen Bildpostkarten hin.

scher_innen hervorgehoben. Jens Jäger zum Beispiel deutet die massenhafte Verbreitung von Karten mit kolonialen Motiven als ein Indiz dafür, „dass die Kolonien einen gesellschaftlich akzeptierten Status und Ort im kollektiven Imaginären besaßen“. ¹⁰⁰ Er spricht in diesem Zusammenhang von der „Alltagsdimension ‚kolonialen Wissens‘“. ¹⁰¹ Zugleich zeigt er spezifische „Lektüreraster“ auf, die „dazu einladen, die Kolonien als europäisierte (germanisierte) Räume zu vergegenwärtigen“. ¹⁰² Die Bildkomposition auf kolonialen Postkarten habe sich an der zeitgenössischen Heimatkunst bzw. der „heimatlichen Ikonographie“ orientiert, um die nationalstaatliche Integration der Kolonien zu gewährleisten. ¹⁰³ In ähnlicher Weise resümiert Joachim Zeller, dass Bildpostkarten „einen erheblichen Anteil daran [hatten], das koloniale Projekt in der breiten Öffentlichkeit Europas zu popularisieren“. ¹⁰⁴ Darüber hinaus betont er den Aspekt der visuellen Aneignung, wenn er Bildpostkarten als „ein anderes Mittel“ bezeichnet, „um von den ‚Eingeborenen‘ und ihrem Land Besitz zu ergreifen“. ¹⁰⁵

Im Hinblick sowohl auf den Vorgang der Integration der Kolonien in einen nationalstaatlichen Deutungsrahmen als auch auf die Frage der visuellen Besitzergreifung wird die vorliegende Arbeit an die skizzierten Forschungsarbeiten anschließen. Dabei wird sie auch auf die Untersuchungen zur spezifischen Evidenz der Fotografie und ihrer Relevanz im Rahmen kolonialer Repräsentationsformen Bezug nehmen. Allerdings erschöpfen sich die folgenden Ausführungen nicht in fotografiegeschichtlichen Überlegungen. Vielmehr werden die Charakteristika der Bildpostkarte als hybrides Medium sowie als alltäglicher Gebrauchsgegenstand im Mittelpunkt stehen. Diese Charakteristika finden in der skizzierten Auseinandersetzung mit der Rolle der Bildpostkarte im deutschen Kolonialismus kaum Berücksichtigung. Zwar wird zuweilen auf sie hingewiesen, in der konkreten Analyse dann aber vor allem

100 Jäger (2010), S. 171.

101 Ebd., S. 164.

102 Ebd., S. 166.

103 Jäger (2008), S. 3. Siehe auch Jäger (2006 und 2011).

104 Zeller (2010b), S. 14. Auch Kusser/Lewerenz (2007), S. 216, konstatieren einen Popularisierungseffekt: Durch die Zirkulation von Postkarten seien „koloniale Rassismen bis ins heimische Wohnzimmer“ getragen worden. Darüber hinaus weisen die Autorinnen auf die Heterogenität der Sichtbarkeiten hin: Angesichts von durch schwarze Migrant_innen in Deutschland in Umlauf gebrachte Postkarten lasse sich eine „wachsende Spannung zwischen Fremd- und Selbstrepräsentationen“ verzeichnen bzw. eine „Gleichzeitigkeit von kolonialen und postkolonialen Bildentwürfen [...]“, die sich gegenseitig widersprachen, aufeinander antworteten und sich bekämpften“ (ebd., S. 224). Siehe auch Kusser (2008a und 2010).

105 Zeller (2010b), S. 10, der den Kolonisierten, indem sie sich für das Auge der Kamera in Szene setzten oder sich dessen Zugriff verweigerten, „eine Mitautorenschaft an vielen Fotografien“ zuschreibt (ebd., S. 17). Mit Bildpostkarten aus und über Kiautschou, einem Pachtgebiet des Deutschen Kaiserreichs in China, befasst sich Jung-Diesselmeier (2009).

die Dimension des fotografischen Bilds fokussiert.¹⁰⁶ Im Gegensatz dazu werde ich in den folgenden Kapiteln unterschiedliche Formen der Visualisierung, das Verhältnis zwischen Bild und Bildkommentar und Verwendungszusammenhänge wie die individuelle Beschriftung oder das Sammeln thematisieren. Nur durch die Kombination von jeweiligen medialen Verfahren einerseits und Aneignungsweisen andererseits – so die Annahme – lassen sich die spezifischen Bedingungen, unter denen koloniales Wissen im Medium Bildpostkarte hervorgebracht wurde und zirkulierte, in den Blick nehmen und analysieren. Und nur wenn dieser Kombination bzw. den verschiedenen Ebenen der Bedeutungsproduktion Rechnung getragen wird, ist es möglich, den genuine Beitrag von Bildpostkarten im Rahmen kolonialer Formierungsprozesse zu konturieren.¹⁰⁷

ZUR AUSWAHL DER QUELLEN

In ihrer Auseinandersetzung mit der kolonialen Fotografie in Namibia unterscheiden Wolfram Hartmann, Patricia Hayes und Jeremy Silvester – im kritischen Anschluss an Allan Sekulas Geschichte der polizeilichen Verbrecherfotografie – zwischen metropoliten-imperialen und peripher-kolonialen Archiven.¹⁰⁸ Die Unterscheidung dient dazu, auf die jeweilige Spezifik in der Organisation von Wissensproduktion und -speicherung aufmerksam zu machen. Im Gegensatz zum metropolitenen Archiv, dessen Aufbau und Struktur auf „long-standing bureaucratic principles“ beruhe, zeichne sich das Archiv in den Kolonien dadurch aus, dass seine Bestände „unevenly, haphazardly, anonymously“ zusammengestellt worden seien.¹⁰⁹ Dies sei auch darauf zurückzuführen, „that processes of producing knowledge here [d.i. im kolonialen Namibia] were very strained and ambivalent and did not

106 Zeller (2010b), S. 12, z.B. schreibt: „Dabei ist die Frage nach den Repräsentationen des Fremden im Spiegel der Postkarte natürlich nicht allein die nach dem Bildhaften. Hinzu kommen die dort aufgedruckten Texte, die individuellen Beschriftungen und die Gebrauchsweisen.“ Im weiteren Verlauf des Texts wird aber weder auf Bildüberschriften, handschriftliche Mitteilungen oder sonstige Gebrauchsweisen eingegangen. Siehe auch Spennemann (2006), dessen Auseinandersetzung mit der Postkartenproduktion in den deutschen Kolonialgebieten in Mikronesien ausschließlich auf der Ebene des (fotografischen) Bilds stattfindet. Krüger (2007) wiederum, der sich mit Karten befasst, die die Niederschlagung der Boxerbewegung in China durch u.a. deutsche Soldaten thematisierten, geht zwar von Zeichnungen aus, widmet den in den jeweiligen Bildern sichtbaren handschriftlichen Mitteilungen aber kaum Aufmerksamkeit.

107 Dass auch die Forschung mit Bildpostkarten – ähnlich wie manche Arbeiten zur kolonialen Fotografie – mitunter zu einer Re-Autorisierung des Archivmaterials beiträgt, soll im Schlusskapitel dieser Arbeit problematisiert werden.

108 Vgl. Hartmann/Hayes/Silvester (2001b), S. 6. Siehe auch Sekula (2003).

109 Hartmann/Hayes/Silvester (2001b), S. 6.

necessarily feed into the colony itself¹¹⁰. Die Arbeit im und mit dem Archiv jedenfalls sei vor besondere Herausforderungen gestellt, da der periphere Stellenwert der Wissensproduktion und die ihm korrespondierenden archivalischen Praktiken zu einer – dies gelte im Besonderen für Bildquellen – „massive dehistoricisation and decontextualisation“ geführt hätten.¹¹¹

Wenn man ‚peripher‘ nicht als regional-räumliche Zuschreibung, sondern als Markierung eines Status im Rahmen von Wissensordnungen versteht, dann bilden auch historische Bildpostkarten ein peripheres Archiv.¹¹² Aufgrund ihres populär-kulturellen Charakters sowie des Umstands, dass archivalische Klassifizierungslogiken wie Autorschaft, Entstehungszeitpunkt, die Frage nach dem Original etc. oftmals ins Leere greifen, waren Bildpostkarten für öffentliche Institutionen lange Zeit kaum von Interesse. Bei den existierenden Sammlungen in Museen und Archiven wiederum ist meist nicht nachvollziehbar, wie sie zustande gekommen sind. Informationen über die Zirkulations- und Verwendungsgeschichte der Karten sind somit unwiderruflich verloren gegangen. Zudem ist die Forschung – gerade weil die Postkarte in öffentlichen Archiven nur marginal vertreten ist – auf private Sammler_innen angewiesen. Dies ist insofern von Vorteil, als sich durch den Kontakt zu Sammler_innen ein Bereich der gegenwärtigen Zirkulation der historischen Quellen erschließt. Zudem können Forscher_innen von dem Wissen der Sammler_innen profitieren. Allerdings besteht der Nachteil, auf Privatbesitz zugreifen zu müssen und also auf die Generosität der Sammler_innen angewiesen zu sein. Dies kann sich gerade im Zusammenhang mit Kolonialpostkarten auch als ein politisch-ethisches Problem erweisen. Denn mitunter kommt man mit Sammler_innen in Kontakt, denen ihr Sammelgegenstand vor allem dazu dient, die vergangene Welt des Kolonialismus in einer nostalgisch-melancholischen Projektion wieder auferstehen zu lassen, und sei es nur durch das Eintauchen in die eigene Sammlung.

Für die vorliegende Untersuchung wurden öffentlich zugängliche Sammlungen in folgenden Einrichtungen gesichtet: in Deutschland die Sammlungen des *Altonaer Museums für Kunst und Kulturgeschichte*, des *Übersee-Museums Bremen* und des *Deutschen Historischen Museums* in Berlin, in Namibia die Sammlungen der *Sam-Cohen-Library* in Swakopmund sowie des *National Archives* und der *Wissenschaftlichen Gesellschaft* in Windhoek. Zudem wurden sowohl in Deutschland als auch in Namibia zahlreiche Privatsammlungen gesichtet. Hierbei handelte es sich um Sammlungen, die dezidiert zum Thema Kolonialismus/Rassismus angelegt wurden. Gerade die Privatsammlungen verweisen auf die gegenwärtige Zirkulation der

110 Ebd., S. 7. Die Autor_innen verweisen an dieser Stelle auf den „white anti-intellectualism in settler societies“ (ebd.).

111 Ebd., S. 6.

112 Mathur (1999), S. 112, merkt an, dass die Postkarte „has a marginal standing within the archive“.

Postkarten aus der Kolonialzeit. Sie werden auf Flohmärkten und Auktionen sowie im Internet gehandelt, wobei die Sammler_innen untereinander zumeist gut vernetzt sind. Dies gilt auch für Namibia, wo ein reger Sammler_innenaustausch mit Deutschland, aber auch mit Südafrika besteht. Sowohl die Sammlungen der Institutionen als auch die Privatsammlungen haben mitunter internationalen Charakter. Ihr Schwerpunkt ist aber die deutsche Kolonialgeschichte.

Ein Kriterium für die Auswahl war, dass sich die Motive dem kolonialen Projekt zuordnen lassen. Zudem musste sich die Entstehungszeit zumindest annähernd bestimmen lassen. Die in den folgenden Kapiteln gezeigten Karten wurden während der formalen Kolonialherrschaft des Deutschen Kaiserreichs zwischen 1884 und 1918 produziert, verschickt und gesammelt. Karten, die möglicherweise erst in den 1920er Jahren hergestellt wurden, habe ich nicht berücksichtigt. An dieser Stelle sei angemerkt, dass es sich bei gelaufenen Postkarten zwar um Selbstzeugnisse handelt, die Binnensicht der Schreibenden allerdings angesichts des zumeist kursorischen Charakters der Mitteilungen kaum rekonstruierbar ist. Dass aber gerade der flüchtige und fragmentarische Charakter der auf Postkarten basierenden Kommunikation spezifische Wirkungen entfaltete, soll in den folgenden Kapiteln dargelegt werden.

Neben den Postkarten wurden insbesondere Zeitschriften als weitere Quellen herangezogen. Dabei handelt es sich zum einen um das *Archiv für Post und Telegraphie*, ein vom *Reichs-Postamt* herausgegebenes Periodikum, in dem nicht nur die Geschichte und Entwicklung der Postkarte reflektiert, sondern auch das Wirken der Post zum Beispiel während des Kolonialkriegs in Namibia dokumentiert wurde. Zum anderen wird auf Zeitschriften der Postkarten-Sammelszene rekurriert, die um 1900 entstanden und von Organisationen wie dem *Centralverband für Ansichtkarten-Sammler* herausgegeben wurden. Die mehr oder weniger regelmäßig erscheinenden Zeitschriften wie das *Centralblatt für Ansichtkarten-Sammler*, aus dem eingangs dieser Arbeit bereits zitiert wurde, *Der Postkarten-Sammler*, *Gut Ferngruss!* oder *Das Blaue Blatt* fungierten als Medien der Vernetzung und des Austauschs zwischen Sammler_innen. Hier wurden Neuerscheinungen besprochen, Tauschmöglichkeiten offeriert und Mitgliederlisten veröffentlicht. Vor allem aber erschienen zahlreiche meist kurze Artikel, in denen über Sammelgebiete und -konventionen diskutiert wurde. Entsprechend erweisen sich die Zeitschriften als ein Ort, an dem sich über Ziel und Ethos der eigenen Praxis verständigt und das gelehrte Sammeln konturiert wurde.

Ähnlich wie der Sammelgegenstand selbst waren auch die Organisationen der Sammler_innen bisweilen flüchtig und schnelllebig. Immer wieder wurden neue Vereine gegründet, die meist nur kurz existierten. Zudem kam es zu Fusionen und Abspaltungen, wurden Zeitschriften gegründet und kurz darauf wieder eingestellt. Auch gab es bisweilen Konkurrenzen zwischen den jeweiligen Gruppierungen. Ungeachtet dessen waren die meisten Vereine verbunden in dem Bestreben, sich von der Masse der Sammler_innen abzugrenzen, eine nicht-kommerzielle, an wissen-

schaftlichen Prinzipien sowie am Faktor Unterhaltung orientierte Sammelpraxis zu kultivieren und Betrug im Tauschakt vorzubeugen. Für die vorliegende Untersuchung wurden mehrere Jahrgänge vor allem der oben genannten Zeitschriften gesichtet. Außerdem wurden Beiträge aus dem *Illustrierten Briefmarken-Journal* und der *Illustrierten Briefmarken-Zeitung* hinzugezogen, da die organisierte Postkarten-Sammelszene ihr spezifisches Sammelethos gerade in kritischer Bezugnahme auf die Prinzipien der Sammler_innen von Briefmarken entwickelte.

Eine dritte und letzte Quellengattung stellen zeitgenössische Monographien, Aufsätze und Vorträge dar, die die Geschichte der Postkarte bzw. die jeweiligen Motive kontextualisieren helfen sollen. Es handelt sich vor allem um Beiträge von Postreformern und Kolonialaktivist_innen, aber auch von Schriftstellern und Wissenschaftlern, die historische Entwicklungen, Geschehnisse oder Zusammenhänge veranschaulichen, die sich über die Postkarten nicht erschließen lassen.

ZUM AUFBAU DES BUCHS

Das erste Kapitel handelt von der Entstehungsgeschichte der (Bild-)Postkarte. Schlaglichtartig werden die historischen Konstellationen und Prozesse beleuchtet, innerhalb derer die ‚Erfindung‘ und Karriere der (Bild-)Postkarte zu situieren ist.¹¹³ Zum einen kommt die Institution der Post zur Sprache, die – im Anschluss an Foucault – als ein gouvernementaler Regierungsapparat vorgestellt wird. Vor allem anhand der Aktivitäten zweier Postreformer sowie des Ausbaus der postalischen Infrastruktur in den deutschen Kolonien wird aufgezeigt, dass und wie die Post in nationale und koloniale Projekte der Konsolidierung involviert war. Zum anderen wird die Entstehung der Massenkultur in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erörtert. Im Mittelpunkt der Analyse stehen jene Konflikte und Auseinandersetzungen, die die zunehmende Verbreitung der Bildpostkarte seit den 1890er Jahren begleiteten und in vielerlei Hinsicht symptomatisch waren für massenkulturelle Dynamiken und Transformationen. Insbesondere geht es um zeitgenössische Reflexionen über das Verhältnis zwischen Brief und Postkarte bzw. zwischen Schrift und Bild, um Industrialisierung und Standardisierung und die damit verbundenen Ängste und Hoffnungen sowie letztlich um dystopische und utopische Modernitätsvorstellungen, in denen die (Bild-)Postkarte als Chiffre für das *Neue* fungierte.

Kapitel 2 befasst sich mit Bildpostkarten, die während des Kolonialkriegs in Namibia von Soldaten der deutschen Kolonialarmee an ihre Angehörigen in

113 Dabei stehen weniger produktionstechnische Aspekte im Vordergrund. Siehe hierzu Woody (1998).

Deutschland verschickt wurden. Im Zentrum der Betrachtung steht eine Reihe von Karten, die ein Soldat an seinen Bruder und seine Schwägerin in Norddeutschland schrieb. Drei mediale Verfahren werden Gegenstand der Analyse sein: die fotografische Ansicht und ihre Evidenzbehauptung, die Bildunterschrift und ihr Beglaubigungspotenzial sowie die handschriftlich hinzugefügten Mitteilungen, die als Authentifizierungsgeste fungierten. Im Mittelpunkt steht die Frage, welche Effekte das Zusammenspiel dieser Verfahren hatte und wie es die Wahrnehmung des Kolonialkriegs strukturierte.

In Kapitel 3 verlagern sich sowohl der mediale als auch der thematische Fokus. Hier werden so genannte Witzpostkarten Gegenstand der Untersuchung sein, die sexuelle Beziehungen zwischen Weißen und Schwarzen verhandelten. Insbesondere stehen Karikaturen zur Diskussion, die humoristische Szenarien einer in Unordnung befindlichen kolonialen Welt entwarfen. Angesichts des stark sanktionierenden Charakters der Karikatur, der auf den Techniken der Übertreibung und Verzerrung beruht, gilt es, das den Darstellungen inhärente Potenzial zur Stigmatisierung und Verwerfung herauszuarbeiten. In diesem Zusammenhang werden nicht nur die konstitutiven Überlagerungen von Rasse, Geschlecht und Klasse in kolonialen Sexualitätsdiskursen thematisiert, sondern auch die Relationen zwischen kolonialen und antifeministischen Szenarien der Unordnung. Zudem wird ausgehend von humortheoretischen Überlegungen auf die Ambivalenz der Szenarien eingegangen, die auch von einer wie auch immer codierten Lust an der Unordnung zeugen. Schließlich wird anhand spezifischer Stereotype, die in den Bildern immer wieder auftauchten, die in postkolonialen Theorien aufgeworfene Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Handlungsspielraums subalternen Akteur_innen diskutiert. In diesem Zusammenhang wird auf die vor allem von Homi Bhabha konturierten Konzepte der kolonialen Mimikry bzw. der Hybridität eingegangen und ein Text des Kolonialaktivisten und -theoretikers Paul Rohrbach analysiert, um Bhabhas Konzepte zu veranschaulichen. Dabei geht es darum, die Witzpostkarten zu anderen kolonialen Artikulationsformen in Beziehung zu setzen und darüber hinaus einen interpretatorischen Rahmen zu generieren, innerhalb dessen sich die Auseinandersetzung mit der Frage der Handlungsmacht im Medium des Bilderwitzes bewegt.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit dem Diskurs der organisierten Sammelbewegung. Bezug nehmend unter anderem auf Forschungen zur Popularisierung von Wissen bzw. zur Populärwissenschaft soll das gelehrte Sammeln als eine dezidiert bürgerliche Intervention vorgestellt werden, deren Ziel es war, auf das weit verzweigte Feld heterogener Sammelpraktiken normalisierend einzuwirken. Vor allem aber soll dargelegt werden, dass das gelehrte Sammeln einen spezifischen Blick auf die Welt voraussetzte und ermöglichte, der kolonialen Blickanordnungen und Weltsichten korrespondierte.

Im Schlussteil werden zentrale Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst. Zudem wird die Frage nach dem Umgang mit dem historischen Bildmaterial des kolonialen Archivs wieder aufgegriffen.