

Verein für kritische Geschichtsschreibung e.V. (Hg.)

WERKSTATTGESCHICHTE 91

körpermaße

Jg. 2025/1

[transcript]

Redaktion WERKSTATTGESCHICHTE:

Cornelia Aust, Maximilian Buschmann, Sarah Frenking, Katja Jana, Jochen Lingelbach, Annika Raapke, Yvonne Robel, Helen Wagner, Georg Wamhof, Malin Sonja Wilckens

Anfragen an die Redaktion:

Yvonne Robel: robel@zeitgeschichte-hamburg.de

Herausgeberin des Thementeils:

Cornelia Aust

Rezensionsredaktion:

Andreas Hübner, Sebastian Kühn, Andreas Ludwig, Nina Reusch, Felix Schürmann, Katharina Seibert, Pavla Šimková, Lotte Thaa, Martin Clemens Winter

Anfragen an die Rezensionsredaktion:

Nina Reusch: nina.reusch@gmx.net

FU Berlin

Koserstraße 20

14195 Berlin

Filmkritik:

Ulrike Weckel: Ulrike.Weckel@journalistik.geschichte.uni-giessen.de

Dingfest:

Marie Luisa Allemeyer: Marie.Luisa.Allemeyer@posteo.de

Homepage: www.werkstattgeschichte.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

© 2025 transcript Verlag, Bielefeld

Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Tableau synoptique des traits physiologiques: pour servir à l'étude du »portrait parlé«, Alphonse Bertillon, ca. 1909, Gelatin silver print, The Metropolitan Museum of Art, New York (metmuseum.org).

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

Print-ISBN 978-3-8376-7287-9

PDF-ISBN 978-3-8394-7287-3

Buchreihen-ISSN: 0942-704X

Buchreihen-eISSN: 2701-1992

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Editorial	9
-----------------	---

THEMA

Diebische Körper?

Auswahl und Deutung von Körpermerkmalen in Gauner- und Diebeslisten
des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

<i>Cornelia Aust</i>	15
----------------------------	----

Von »vital heat« zur Eugenik

Klimasomatischer Rassismus und die Ausdifferenzierung der Körperkonzeptionen
im 19. Jahrhundert

<i>Christa Klein</i>	37
----------------------------	----

Die Suche nach den körperlichen Indizien von Homosexualität

Körperfett als Thema der Sexualwissenschaften (1870–1930)

<i>Frederik Doktor</i>	57
------------------------------	----

DEBATTE

Umstrittene Personen erinnern

Potenzial Museum in der Debatte um Karl Lueger

<i>Alina Strmljan und Anna Jungmayr</i>	79
---	----

WERKSTATT

Kolonialfotografie und kritisches Blickregime

Franz und Marie Pauline Thorbeckes Fotosammlungen zu Kamerun (1911-1913)

Romuald Valentin Nkouda Soggui 97

Kollaborativ arbeiten

Ein Gespräch über feministische Perspektiven in der Forschung zum KZ-Außenlager

Dessauer Ufer

Lucy Debus und Lisa Hellriegel 112

EXPOKRITIK

Das Museum Zwangsarbeit im Nationalsozialismus in Weimar

Maximilian Jung 131

REZENSIONEN

Neu gelesen: Max Beer, Handlexikon sozialistischer Persönlichkeiten

Axel Weipert (Berlin) 138

Peter Collmer, Verwaltete Vielfalt. Königliche Tafelgüter

Karsten Holste (Berlin) 141

Peter Reinkemeier, Gouvernentalisierung der Natur

Birgit Näther (Berlin) 145

Eva Seemann, Hofzwerge

Annika Bärwald (Bremen) 148

Felizitas Schaub, Stadtnomaden

Anne Purschwitz (Halle) 151

Heiner Stahl, Geräuschkulissen

Helen Wagner (Essen) 154

Jule Ehms, Revolutionärer Syndikalismus

Alicia Gorny (Bochum) 158

Ulrike Winkler, Menschen mit Behinderungen in der DDR

Michael Rasell (Innsbruck) 160

Karl Christian Führer, Das Fleisch der Republik	
<i>Michael Heinz (Rostock)</i>	163
Wiebke Wiede, Das arbeitslose Subjekt	
<i>Bettina Grimmer (Zürich)</i>	166
Rainer Eckert, Umkämpfte Vergangenheit	
<i>Enrico Heitzer (Berlin)</i>	169

Kolonialfotografie und kritisches Blickregime Franz und Marie Pauline Thorbeckes Fotosammlungen zu Kamerun (1911–1913)¹

Romuald Valentin Nkouda Soggui

Abstract *This article aims to show how a source-critical examination of historical images can contribute to a better understanding of both the (colonial) past and the (postcolonial) present. In recent years, academic interest in historical photographs has grown steadily, and early photography in particular experienced an unprecedented reevaluation. Photographs from the colonial era are among the controversial artefacts that have been the subject of public debate in recent years. The subject of this essay are ethnological photographs from Franz and Marie Pauline Thorbecke's second research expedition to Cameroon. The aim is to use the example of the ethnographic photographs from the Cameroon grasslands to show that the examination of colonial photographs cannot be reduced to a single dimension of meaning. By shedding light on the role of the Thorbeckes in the photographic collecting activities of Germany's colonial empire, the essay also contributes to the debates surrounding the agency of those depicted.*

Keywords *Colonial History, Photo Collections, Gaze Regime, Source Criticism, Cooperative Image Research*

In den letzten Jahren ist das wissenschaftliche Interesse an historischen Fotografien stetig gewachsen. Insbesondere die frühe Fotografie hat eine beispiellose Aufwertung erfahren. Von einer als minderwertig angesehenen Darstellungsform zur legitimen Kunst einerseits, von einer vernachlässigten Quelle über die Vergangenheit zu einer Primärquelle von großer Bedeutung andererseits, begegnen uns historische Fotografien immer häufiger in publizierter Form und in Ausstellungen. Es ist kaum verwunderlich, dass diese Welle schließlich auch die lange vernachlässigten Archive der Völkerkundemuseen, der Missionsgesellschaften und der ehemaligen kolonialen Institutionen erreicht hat.

1 Überarbeitete Fassung meines Vortrags am 23.6.2023 im Rahmen der Reihe »Folkwang Photo Talks« an der Folkwang Universität der Künste in Essen.

Fotografien aus der Kolonialzeit gehören zu den umstrittenen Artefakten, die seit einigen Jahren Gegenstand öffentlicher Debatten sind. In *Raw Histories*, ihrer 2001 erschiene- nen Sammlung von Essays über das Verhältnis von Fotografie, Anthropologie und Museum, beschäftigt sich Elizabeth Edwards mit den historischen Bedeutungsschichten kolonialer Fotografien. Edwards verweist hier auf die Bemühungen, alternative Geschichten abseits der dominanten Narrative der kolonialen Perspektive zu würdigen. Sie verweist auch auf die anhaltenden Bemühungen, den in den imperialen Bildern dargestellten Personen, die zumeist in einem Kontext großer Machtasymmetrien fotografiert wurden, ein Leben nach dem Tod zuzusprechen.² Diese alternativen Praktiken, Fotografien gegen den Strich zu lesen, um andere Narrative wiederzubeleben, werden in der Diskussion um koloniale Fotografien selten erwähnt. Schon bald nach ihrer Einführung in Europa gelangte die Fotografie auch nach Afrika und etablierte sich dort parallel zur Kolonialisierung des Kontinents. Sogenannte Forschungsreisende, Missionar*innen und später Kolonialbeamte, Händler*innen und Berufsfotograf*innen nutzten die Fotografie aus wissenschaftlichem und kommerziellem Interesse. Mit dem Hinweis auf die enge Verflechtung der *histories of colonialism and photography*³ wurden Fotografien in den *Colonial Studies* zunächst v.a. im Hinblick auf Machtverhältnisse, ihre Rolle in der Wissensproduktion und die Konstruktion kolonialer Imaginationen und stereotyper Bilder des Fremden und Anderen untersucht. Sowohl Kolonial- als auch Missionsgesellschaften nutzten Bilder als Mittel zur Unterstützung und Rechtfertigung ihrer jeweiligen Aktivitäten. Einerseits zeigten Bilder die vermeintlich »primitive« afrikanische Lebensweise und exotische Umgebung, andererseits betonten sie die westliche »Zivilisation« und kulturelle Überlegenheit. Bei Kolonialfotografien stellt sich die Frage der Freiwilligkeit im Zusammenhang mit (kolonialer) Herrschaft. Viele dieser Fotografien können als »Fotografien wider Willen« bezeichnet werden. Dieser Begriff bezieht sich laut Cornelia Brink auf die Entstehungsbedingungen einer Fotografie: eine Aufnahmesituation, die durch Zwang, durch ein Machtverhältnis, in jedem Fall durch eine asymmetrische Beziehung zwischen Fotograf*in und Abgebildetem bestimmt ist.⁴

Der vorliegende Beitrag knüpft an aktuelle Debatten über den Umgang mit kolonialen Artefakten an. Ziel des Aufsatzes ist es, am Beispiel der anthropologischen bzw. ethnografischen Fotografien des Deutschen Kaiserreichs (1871–1918) aus dem Kameruner Grasland zu zeigen, dass die Auseinandersetzung mit Kolonialfotografien nicht auf einen einzigen Sinn reduziert werden kann. Gegenstand des Aufsatzes bilden ethnologische Fotografien aus Franz und Marie Pauline Thorbeckes zweiter Forschungsexpedition nach Kamerun. Diese Fotografien sind Teil des kolonialen Bildarchivs, d.h. der Gesamtheit aller Bilder, die dieser Kategorie zuzuordnen sind und den Weg in Archive und Sammlungen gefunden haben. Sie entstanden somit unter den Vorzeichen der »kolonialen Situation«. Mit diesem Begriff bezeichnet der Soziologe Trutz von Trotha die durch Gewalt strukturierte unüberwindbare Gegensatzordnung zwischen Eroberern und Un-

2 Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford 2001.

3 David Bate, *Photography and Colonial Vision*, in: *Third Text* 7 (1993) 22, S. 81–91.

4 Cornelia Brink, *Vor aller Augen: Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung*, in: *WerkstattGeschichte* 47 (2008), S. 61–74, hier S. 61

terworfenen.⁵ Der Aufsatz orientiert sich des Weiteren an neueren Ansätzen der Kolonialgeschichte, die die lokale Bevölkerung nicht mehr als passive Opfer einer übermächtigen kolonialen Unterwerfung sehen. Vielmehr rücken sie deren *agency* in den Vordergrund und fragen nach den Interessen und Strategien, die die Kolonisierten den europäischen Herrschaftsansprüchen entgegensetzten. Aus dem Ansatz der *colonial studies* entlehnt wird der Begriff *agency* als Handlungsfähigkeit und Handlungsmacht von Individuen und Gruppen verstanden und hier v.a. aus der Perspektive der Abgebildeten verwendet. Mit derartigen Verschiebungen wird die verbreitete dichotome Trennung durchbrochen und die Brüchigkeit kolonialer Herrschaft in den Blick genommen. Indem der Aufsatz die Rolle des Ehepaars Thorbecke in der fotografischen Sammlungstätigkeit des deutschen Kolonialreiches beleuchtet, leistet er auch einen Beitrag zu den Debatten um die Handlungsfähigkeit der Abgebildeten. Neben einer globalen Perspektive sind macht- und herrschaftskritische Ansätze im Umgang mit Thorbeckes Fotografien hilfreich.

Die Einbettung dieser Fotos in koloniale Diskurse hat die allgemeine und v.a. die westliche Wahrnehmung so stark geprägt, dass jedes koloniale Bild als bloße historische Quelle erscheint, die heute nicht viel wert ist. In Anlehnung an Gesine Krüger wird Thorbeckes Bildbestand als Palimpsest betrachtet, »weil sich in ihnen viele Bedeutungen, Lesarten und Verwendungsweisen überlagern und aufschichten und nicht einfach einander ablösen.«⁶ Angesichts der Vielfalt, die sich in den verschiedenen Aspekten der umfangreichen deutschen Kolonialfotografie in Kamerun widerspiegelt, stellt sich die Frage, was das Ursprungsland aus diesem Erbe der Vergangenheit lernen kann. Von Nord nach Süd, von Ost nach West haben die Fotograf*innen das Land abgebildet. Koloniale Bildquellen geben Einblick in die Entstehung der heutigen Republik Kamerun. Auch wenn die Kameruner*innen nicht die ersten Rezipient*innen dieser Bilder waren, so sind sie doch – auch aus einer postkolonialen Perspektive – Teil dieses Erbes. Koloniale Abbildungsformen können als »Hybride« begriffen werden, in die Deutungszusammenhänge verschiedener kultureller Praktiken einfließen.⁷ Sie sind reproduzierbar und ermöglichen so eine Vielzahl von parallelen Besitzer*innen, neue Nutzungen und Interpretationen der Bildinhalte. Fotografien, die im Kontext der deutschen Kolonialherrschaft entstanden sind, können aus einer kamerunischen Perspektive heraus neu interpretiert werden. Auf diese Weise tragen die Kameruner*innen dazu bei, das Wissen über die deutsche Kolonialvergangenheit zu erweitern, zu vertiefen und zu verdichten.

5 Trutz von Trotha, Was war Kolonialismus? Einige zusammenfassende Befunde zur Soziologie und Geschichte des Kolonialismus und der Kolonialherrschaft, in: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte 55 (2004), S. 49–95, hier S. 60.

6 Gesine Krüger, Zirkulation, Umdeutung, Aufladung. Zur kolonialen Fotografie, in: NCCR Mediality. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven, Newsletter 9 (2013), S. 3–11, hier S. 8f.

7 Jens Jäger, Fotografie und Geschichte, Frankfurt a.M. 2009, S. 178.

Kritische Herangehensweisen an Fotografien aus dem kolonialen Kontext

Die Erfindung der Fotografie zu Beginn des 19. Jahrhunderts fiel in eine Zeit großer Dynamik des kolonialen Unternehmens. Die koloniale Expansion nutzte Fotografien für politische, machtpolitische und legitimatorische Zwecke. Die sich disziplinär ausdifferenzierenden Wissenschaften, insbesondere Anthropologie, Ethnologie, Naturgeschichte und Geografie, verfolgten ein Projekt der Weltkartierung, das im Laufe des 19. Jahrhunderts ein reiches Repertoire an Bildern des Fremden hervorbrachte. Eleanor Hight und Gary Sampson haben festgestellt, dass koloniale Fotografien bestimmte Stereotype und Vorstellungen von Minderwertigkeit der kolonisierten Völker und ihrer Heimatländer in den Köpfen der Europäer*innen festschrieben.⁸ Das Interesse an der Kolonialfotografie als einer vielschichtigen historischen Quelle hat dazu geführt, dass eine kritische Auseinandersetzung mit ihr immer dringlicher geworden ist. Das kritische »Blickregime« z.B. geht der Analyse und Dekonstruktion der einseitigen Repräsentation in kolonialen Fotografien nach.⁹ Es beinhaltet die Untersuchung der Machtverhältnisse, die in diesen Bildern zum Ausdruck kommen, sowie die kritische Reflexion der Rolle der Fotografie als Instrument der Kolonisierung.

Elizabeth Edwards gilt als Vertreterin einer Strömung, die bei der Interpretation von Fotografien aus den Archiven die Biografie des Mediums berücksichtigt.¹⁰ Dieses Konzept erweist sich bei der Arbeit mit Fotoarchiven als äußerst nützlich. Die Fotografien werden dann in ihren verschiedenen historischen Verwendungen lokalisiert und von ihrer Entstehung bis ins Archiv verfolgt. Der Ansatz nimmt Bezug auf die Idee, dass Dinge eine Biografie haben, ein Ansatz, der in dem von Arjun Appadurai herausgegebenen Band *The Social Life of Things* entwickelt und dann von Christraud Geary, Christopher Pinney und Elizabeth Edwards auf die Fotografie ausgeweitet wurde.¹¹ Ihre Arbeiten zielen nicht in erster Linie auf visuelle Aspekte oder Fragen der Repräsentation, sondern gehen davon aus, dass die Fotografie nicht an einem einzigen Punkt ihrer Existenz – etwa der Einschreibung des kolonialen Blicks – vollständig verstanden werden kann, sondern durch Prozesse ihrer Produktion, ihres Austauschs und ihres Konsums hindurch untersucht werden muss. Dementsprechend werden die verschiedenen Kontexte und Bedeutungen von Fotografien untersucht und mit ihnen die sozialen Beziehungen und Handlungen, in die sie eingebettet sind. Ihnen wird zugestanden, ein Eigenleben zu entwickeln, das von den Intentionen der Fotograf*innen und der Fotografierten unabhängig ist. Grundlegend ist dabei die fototheoretische Position, dass nicht nur der Fotografie als

8 Eleanor M. Hight/Gary D. Sampson, Introduction. Photography, »Race«, and Post-Colonial Theory, in: dies (Hg.), *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, London 2004, S. 1–19, hier S. 1.

9 In Anknüpfung an Kaja Silverman, Dem Blickregime begegnen, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64.

10 Edwards, *Raw Histories*, S. 28.

11 Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986; Christraud M. Geary, Photographs as Materials for African History. Some Methodological Considerations, in: *History in Africa* 13 (1986), S. 89–116; Christopher Pinney, Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs, London 1997; Elizabeth Edwards, Photographs as Objects of Memory, in: Marius Kwint/Christopher Breward/Jeremy Aynsley (Hg.), *Material Memories, Design and Evocations*, Oxford 1999, S. 221–236.

solcher eine polysemische Natur, Unbestimmtheit und kontextabhängige Sinnstiftung zugeschrieben wird. In jeder Phase ihrer Lebensgeschichte, betont Christraud Geary, sind Bilder offen für Interpretationen, Umdeutungen und Transformationen.¹² Wie dies konkret geschieht, soll anhand einiger Bilder aus der Thorbeckeschen Kamerun-Sammlung veranschaulicht werden.

Objektbiografien und Bildanalysen von Thorbeckes ethnografischen Fotografien

In zahlreichen deutschen Museen und Archiven werden Fotografien aus dem »Schutzgebiet« Kamerun aufbewahrt. Ihr Vorhandensein zeigt, dass sich das deutsche Kolonialreich und seine Akteure unauslöschlich in die Geschichte der fotografischen Sammlungen deutscher Institutionen eingeschrieben haben. Lieferant*innen von Fotografien aus den Kolonien waren Ethnolog*innen, Kolonialbeamte und Kolonialsoldaten, aber auch Missionar*innen und Siedler*innen. Franz Thorbecke (1875–1945) lehrte von 1916 bis 1942 am Geographischen Institut der Kölner Handelshochschule, der späteren Universität zu Köln, und steht für die enge Verbindung von Kolonialismus und wissenschaftlicher Forschung. Thorbecke, der sich schon in seiner Jugend für Livingstone und Wissmann interessierte, war nach dem Studium der Geografie bei Alfred Hettner in Heidelberg zunächst als Lehrer in Mannheim tätig, bis er 1907 durch Kontakte zum Reichskolonialamt die Möglichkeit zur Teilnahme an einer Expedition ins Hochland von Kamerun erhielt. Die Expedition wurde im Auftrag des Reichskolonialamtes entsandt, um der Kolonialverwaltung »dienliche« Erkenntnisse zu liefern und das »Kamerun- und Manengubagebirge samt Hinterland« topografisch und wirtschaftlich zu erforschen.¹³

Von 1911 bis 1913 leitete Franz Thorbecke die zweite von der Deutschen Kolonialgesellschaft (DKG) beauftragte Expedition mit dem Ziel, die Tikar- und Wute-Landschaften in geografischer und wirtschaftlicher Hinsicht zu erforschen und ethnografische Sammlungen aus diesen Gebieten zusammenzustellen. Die Forschungsreise war seitens der DKG v.a. mit der Hoffnung verbunden, für die koloniale Praxis verwertbare Ergebnisse zu erhalten: Informationen über die Möglichkeiten der landwirtschaftlichen Produktion, die Bodenbeschaffenheit, die Siedlungsverhältnisse und die Bevölkerungsdichte oder Trassenvorschläge für die Weiterführung der Eisenbahn. Seine Frau Marie Pauline, geb. Berthold, ergänzte die Reise und fungierte als offizielle Fotografin.¹⁴ Im Sommer 1911 habe es seitens der Deutschen Kolonialgesellschaft wochenlang heftige Auseinandersetzungen über ihre Teilnahme gegeben, bis man sich schließlich geeinigt habe. Es wurde stark bezweifelt, dass eine »Dame«, die noch nie in den Tropen gewesen war,

12 Christraud Geary, Text und Kontext. Zu Fragen der Methodik bei der quellenkritischen Auswertung historischer Photographie aus Afrika, in: Zeitschrift für Kulturaustausch 3 (1990), S. 426–437, hier S. 432.

13 Carsten Gabel, Die Erforschung der Kolonien. Expeditionen und koloniale Wissenskultur deutscher Geographen, 1884–1919, Bielefeld 2015, S. 57.

14 Anne-Kathrin Horstmann, Koloniale Geographie – das Ehepaar Franz und Marie Pauline Thorbecke, in: Marianne Bechhaus-Gerst/Anne-Kathrin Horstmann (Hg.), Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln 2013, S. 101–106, hier S. 102.

der Expedition nützen könne.¹⁵ Die künstlerische Begabung Thorbeckes war aber für die DKG von großem Nutzen, zumal sie eine Ausbildung zur Malerin erhalten hatte. Fritz Mackensen, der Begründer der Worpsweder Malerkolonie, war ihr Lehrer gewesen und hatte die zeichnerisch begabte und zur genauen Beobachtung fähige junge Frau zur Porträt- und Landschaftsmalerin ausgebildet. Auch ein technisches Hobby, die Fotografie, wurde ihr zugestanden, einschließlich der Möglichkeit, mit den teuren Apparaten umzugehen, um die Bilder zu entwickeln, zu kopieren und zu vergrößern.

Das Ehepaar verband geografische und ethnologische Afrikaforschung mit künstlerischer Erfassung von Menschen und Landschaften.¹⁶ Bei Thorbeckes Forschungs-expedition nach Kamerun entstanden zahlreiche Fotografien in kolonialistisch euro-zentrischen Kontexten, die das Leben der Bewohner*innen des bereisten Gebiets als »Fremdbilder [...] vermittelt durch die vielfältigen Mechanismen der Distribution und des Konsums« darstellen.¹⁷ Rund 800 Glasnegative mit Motiven dieser Reise überließ die Fotografin dem Rautenstrauch-Joest-Museum (RJM) in Köln, 443 davon überstanden den Zweiten Weltkrieg unbeschadet und werden heute im Historischen Fotoarchiv des Museums aufbewahrt. Der Nachlass von Marie Pauline Thorbecke ist einer der bedeutendsten Bestände der Kölner Expeditionssammlung. Neben den Glasnegativen umfasst er knapp 30 ethnografische Objekte, 166 Abzüge und ein umfangreiches Konvolut an schriftlichen Unterlagen der Ehepartner, darunter die Tagebücher von Franz Thorbecke, ein Fotoalbum von Marie Pauline Thorbecke sowie zahlreiche Manuskripte, Skizzen und Zeitungsausschnitte.

Marie Pauline Thorbeckes Augenmerk, so Anna Pytlik, galt den Bewohner*innen des Landes. Sie würdigte die afrikanische Führungsschicht: König Njoya in edlen Gewändern, diverse Herrscher in ihrer einheimischen Tracht mit den Insignien der Macht.¹⁸ Eines der Bilder (Abb. 1) zeigt König Njoya, den Herrscher des Königreichs Bamum im Grasland Kameruns, auf seinem berühmten perlenbesetzten, zweistufigen Thron anlässlich einer Audienz eines seiner barfüßigen Untertanen, der die für Bamum typische Ehrerbietungshaltung einnimmt und mit erhobenen Händen auf den König zugeht. König Njoyas Haltung ist ruhig und gelassen. Seine Hände sind im Schoß gefaltet, seine Füße stehen in Lederstiefeln fest auf den waagrecht gehaltenen Steinschlossgewehren zweier kleiner, kauender Kriegerfiguren zu beiden Seiten der Fußstütze des Thrones. Mit gespreizten Beinen, wie es sich für einen Herrscher gehört, blickt er auf den Mann vor ihm. Eine Reihe schweigender Höflinge steht in respektvollem Abstand. Die kunstvolle Palastfassade mit ihren figürlichen Säulen bildet den Hintergrund.

15 Theodor Kraus, Marie Pauline Thorbecke, in: *Geographische Zeitschrift* 59 (1971) 4, S. 301–308, hier S. 302.

16 Bernd Wiese, Franz und Marie Pauline Thorbecke (1911–1913). *Forschung, Photographie und Malerei in Westafrikas Savannen*, in: ders. (Hg.), *WeltAnsichten. Illustrationen von Forschungsreisen deutscher Geographen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Graphik, Malerei, Photographie – die Wirklichkeit der Illustration?*, Köln 2011, S. 237–250, hier S. 240.

17 Paul Hempel, *Facetten der Fremdheit: Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie*, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Bettina Dietz/Frank Heidemann u.a. (Hg.), *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 177–205, hier S. 179.

18 Anna Pytlik, *Träume im Tropenlicht. Forscherinnen auf Reisen: Elisabeth Krämer-Bannow in Ozeanien 1906–10; Marie Pauline Thorbecke in Kamerun 1911–13*, Reutlingen 1997, S. 69.

Abb. 1: Beschriftung: »Njoja auf Thronsessel – Bamum-Neger in Fulbetracht«, 1911–1913.



Thorbecke (Fotograf/in), Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln.

Das Motiv, die Komposition und die technische Ausführung des Werkes bezeugen die fotografischen Gaben und den scharfen Blick der Fotografin. Die scheinbare Schnappschussqualität des Bildes, das Einfrieren eines besonderen Moments während der Audienz, täuscht jedoch, denn der Standpunkt der Stativkamera wurde zweifellos sorgfältig gewählt und Höfling und König wurden in Pose gebracht. Neben seinem dokumentarischen Charakter liegt der Reiz des Bildes in der Art und Weise, wie es stereotype Vorstellungen der westlichen Betrachtenden von Afrika zum Ausdruck bringt. So könnte z.B. die besondere Handhaltung des Höflings von einem* westlichen Betrachtenden, der*die mit der Bamum-Etikette nicht vertraut ist, fälschlicherweise als Hinweis auf Bitten an den König gedeutet werden, die an Darstellungen von Gebetsgesten in der mittelalterlichen christlichen Malerei erinnern und damit idolatrische Vorstellungen von der Verehrung des Menschen statt des Gottes hervorrufen. Die Pracht des Tableaus, das unbekannte Bamum-Kunstwerk und die reichen, wallenden Gewänder und Turbane des Dieners und des Königs ordnen das Foto eindeutig in den Bereich der Darstellungen ferner, paradisischer Orte, des üppigen Reichtums in entlegenen Teilen Afrikas – des Exotischen – ein. Dennoch handelt es sich nicht um eine bedrohliche Andersartigkeit, denn in der Anordnung der Szene und in der unterschiedlichen Kleidung von König und Untertanen spürt der*die Betrachter*in deutlich die Ordnung und soziale Hierarchie, die das Königreich Bamum um die Jahrhundertwende tatsächlich prägten. Außerdem entspricht die Kleidung des Königs und des Gesandten, den er empfängt, der »großen Kleidung« der Fulbe, einer ethnischen Volksgruppe Westafrikas, einschließlich des Zeremonialschwertes. Die Bevölkerung Bamums, v.a. die Oberschicht, war im 18. und 19. Jahrhundert unter dem Einfluss der Fulbe als Dank für geleistete Kriegshilfe gegen Nachbarvölker zum Islam konvertiert und hatte sich in ihrer materiellen Kultur ange-

passt. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden kostbare Batiken getragen, die über den westafrikanischen Fernhandel nach Bamum gelangten. Damit grenzte man sich von den südlichen »Regenwaldvölkern« ab und demonstrierte auch kleidungsmäßig Überlegenheit. Es wird auch deutlich, wie sich die hohe Aristokratie Njoyas im kolonialen Kontext auf seine *agency* auswirkte. Wie andere künstlerische Praktiken war die Fotografie nicht ausschließlich einem europäischen Publikum vorbehalten. Die Kamera und die Fotografie wurden zudem von den kolonisierten Afrikaner*innen auch als Mittel zur Selbstdarstellung eingesetzt. Der edle Herrscher am Hof von Bamum saß nicht nur für Marie Pauline Thorbecke gerne Modell, sondern auch allen anderen kamerabestückten Reisenden. In den 1910er und 1920er Jahren fertigten beispielsweise König Njoya, seine Frauen und Kinder in Zusammenarbeit mit einem deutsch-schweizerischen Missionsfotografen Selbstporträts an. Auch Njoya fotografierte sich selbst und beauftragte seinen Schreiber mit der Anfertigung von Fotografien.¹⁹ Njoyas Gastfreundschaft, seine Aufgeschlossenheit gegenüber Innovationen aus Europa und sein gleichzeitig ausgeprägtes Bewusstsein für die Werte, Institutionen und die materielle Kultur seines Volkes machten ihn zu einem hervorragenden Gesprächspartner.²⁰

Abb. 2: Beschriftung: »Gruppenbild (Bedienungsszene)«, 1911–1913



Thorbecke (Fotograf/in), Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln.

Betrachtet man die Gesamtheit der Thorbeckeschen Expeditionssammlung, so fällt auf, dass das Motiv der Ehrerbietung und Unterwerfung gegenüber lokalen Herrschern

19 Christraud Geary, *Images from Bamum. German Colonial Photography at the Court of King Njoya. Cameroon, West Africa, 1902–1915*, Washington 1988.

20 Matthew P. Fitzpatrick, *The Kaiser and the Colonies. Monarchy in the Age of Empire*, Oxford 2022, S. 275.

sehr häufig vorkommt. Die Abb. 1 und 2 wurden während derselben Forschungsreise von derselben Fotografin aufgenommen, aber unterschiedlich beschriftet. Beim ersten Foto erwähnt die Bildunterschrift den Thron des Königs und die sich verbeugende Person und blendet die danebenstehenden Personen, vermutlich das Gefolge des Herrschers, aus.

Die Beschriftung des zweiten Bildes fasst das Ganze als Gruppenbild oder Dienstszenen zusammen. Die Szene spielt sich in einem Hof mit barfüßigen Menschen ab. In der Mitte des Hofes sitzt ein Mann, ein lokaler Herrscher, in traditioneller Kleidung mit einem Hut auf dem Kopf, dessen Zubehör die Wangen bedeckt. Um den Hals, die Knöchel und die Handgelenke ist Schmuck zu sehen. In der rechten Hand hält er ein Horn, vermutlich das eines Widders. Vor ihm steht ein halbbekleideter Mann, der eine Kalebasse in den Händen hält und auf deren Spitze blickt. Bei der Betrachtung der Bildquelle soll es nicht nur um die Darstellung des Dienens gehen, die eigentlich die Unterlegenheit des Dieners zum Ausdruck bringt, sondern auch um eine Gegenüberstellung mit dem ersten Bildmotiv. Das Foto wurde in der musealen Datenbank vom Museumspersonal in Gruppenbild umbenannt. Diese fortschreitende Entfremdung afrikanischer Persönlichkeiten in ethnologischen Museen löst den nachvollziehbaren Impuls aus, Fotografien v.a. im Kontext ihrer Verbreitungs- und Rezeptionsbedingungen als Zeugnisse kolonialer Wahrnehmung zu betrachten. Aus diesem Grund müssen die Umstände, unter denen Fotografien heute gefunden werden, und ihre Implikationen ebenso bewusst und differenziert in den Blick genommen werden, wie die Frage der Bedeutung der Fotografien für die Gegenwart.

Abb. 3: Beschriftung: »Gruppenbild von Männern«, 1911–1913.



Thorbecke (Fotograf/in). Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln.

Die Bildproduktion von Marie Pauline Thorbecke liefert das visuelle Material für die Darstellung der Menschen. Ihre Gruppenfotografien aus dem Königreich Bamum oder dem Grasland unterscheiden sich grundlegend von jenen, die beispielsweise sogenannte »Pygmäen« in den Bergregionen von Tikar (Abb. 3) zeigen.

Die fotografischen Konventionen der Kolonialzeit spiegeln sich in ihrem fotografischen Werk deutlich wider: Die wissenschaftliche Fotografie in der Ethnologie oszilliert zwischen der anthropometrischen Aufnahme im Dienst der Völkerkunde und der inventarisierenden Aufnahme fremder Körper. Die Fotografie dient der wissenschaftlichen Dokumentation fremder Körper. Die Klassifizierung erfolgt nach hierarchischen Prinzipien. Es entwickelt sich, so Michael Wiener, die Typenfotografie, die auch der Ethnologie als Kategorisierungshilfe dient. Durch die Fotografien der Kolonisierten konnten diese auf Archetypen reduziert werden, um eine Kategorisierung zu erreichen, die v.a. die Nutzung von Stereotypen in einem kolonialen Herrschafts- und Regierungssystem vorantrieb und die eigene westliche Vormachtstellung festigen sollte.²¹

Marie Pauline Thorbecke ist hinsichtlich ihrer fotografischen Tätigkeit ein Beispiel für die Aktivität begabter deutscher Frauen im kolonialen Kontext. Ihre künstlerische Begabung zeigt sich in der Wahl der Motive, der Komposition und der technischen Umsetzung der Bilder. Obwohl sie sich an den Vorgaben der ethnografischen Fotografie im Zeichen des Kolonialismus orientierte, gelang es ihr, ihre Bilder an frühere exotisierende und romantisierende Darstellungsformen anzulehnen. Die virtuose Verschmelzung von fotografischem und malerischem Genre und die häufig vollständige Dekontextualisierung des Sujets verleihen ihren Bildern eine anhaltende Popularität. Die Untersuchung der Fotografien von Marie Pauline Thorbecke zeigt, dass Fotografien aus ethnologischen Museen hoch relevante und sensible Medien für die Erforschung von Sammlungen aus den Kolonien sind und macht die vielschichtigen Bedeutungsebenen sogenannter Kolonialfotografien oder ethnografischer Fotografien deutlich.

»Aneignung und Umdeutung«: postkoloniale Annäherungen an Thorbeckes Fotografien

Fotografien aus der Kolonialzeit gehören zu jenen umstrittenen Objekten und Bildern, die seit Jahren Gegenstand öffentlicher Debatten sind. In den Völkerkundemuseen sind Fotografien inzwischen weitgehend als Kulturgut anerkannt, das über eine rein dokumentarische Funktion hinausgeht. Neben materiellen Kulturgütern oder menschlichen Überresten sind sie im Zusammenhang mit dem Verlust von Kulturgütern aus kolonialen Kontexten mehr und mehr in den Fokus gerückt.²² Im Leitfaden des Deutschen Muse-

21 Michael Wiener, *Ikongraphie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918*, München 1990.

22 Alona Dubova, *Fotografien im Fokus. Zwischen Restitution und Einbehaltung*, the ARTicle, 8.11.2021, <https://thearticle.hypotheses.org/11043> (letzter Zugriff 21.5.2023); Agnes Matthias, »What do photographs do to history?« Überlegungen zu Fotografie und Provenienzforschung, in: *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste* (Hg.), *Provenienz und Forschung: Fotografien*, Dresden 2023, S. 9–21; Christoph Rippe, *Schizophrene Provenienz. »Koloniale« Fotografie als Bild, Objekt und Praxis*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 72 (2021), S. 526–539.

umsbundes zum Umgang mit Sammlungen aus kolonialen Kontexten werden Fotografien im Hinblick auf mögliche Ansprüche der Herkunftsgesellschaften als »kulturhistorisch sensibles Kulturgut« bezeichnet. Im gleichen Leitfaden wird im Zusammenhang mit dem Umgang mit Fotografien auch auf die Bereitschaft hingewiesen, »eurozentrische Denkweisen zu überwinden und die Wechselseitigkeit in den historischen Entwicklungen hervorzuheben.«²³ In diesem Zusammenhang ist es unerlässlich, die globalen Perspektiven zu betonen, insbesondere wenn es um Fotosammlungen aus den Kolonien geht.

Die deutsch-kamerunische Kolonialgeschichte, die mit der Unterzeichnung des Versailler Vertrages ihr Ende fand, ist in der Erinnerungskultur und den Fotografien lebendig und wird in vielfältiger Weise wachgehalten und kritisch reflektiert. Dazu gehören auch Aneignungs- und Umdeutungsversuche. Ein Perspektivwechsel im Umgang mit kolonialen Hinterlassenschaften könnte das deutsch-kamerunische gemeinsame koloniale Erbe in ein postkoloniales Erbe verschieben, wobei Fotografien aus kamerunischer Sicht eine identitätsstiftende Funktion zukommen könnte. Mit den *postcolonial studies* werden koloniale Fotografien, z.B. Propagandafotografien, neu aufgegriffen und kritisch diskutiert.²⁴ Wenn es darum geht, die verschiedenen Funktionen und Bedeutungen der Bilder zu bestimmen und sie als Gruppenfotografien, Porträtfotografien, anthropologische oder Typenfotografien zu bezeichnen, so bezieht sich diese Einordnung immer auf die spezifische Verwendung, nicht auf das fotografische Bild an sich. Fotografien werden erst im praktischen Umgang und mit spezifischen Intentionen zu dem, was sie im Gebrauch sind. So können die sogenannten anthropometrischen oder Typenfotografien, mit denen Menschen vermessen und Kategorisierungen visualisiert wurden, heute aus kamerunischer Perspektive als Porträts verwendet werden; oder Fotografien, die zur Illustration ethnografischer Studien dienten, werden von den Nachfahren der Abgebildeten als Erinnerungsstücke aufbewahrt. Richtungweisend sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Doris Byer, die in ihrem Essay »Die Rückkehr des geraubten Schattens. Ethnographische Fotos kehren nach einem halben Jahrhundert an den Ort ihrer Entstehung zurück« ihre Erfahrungen mit den Nachfahren der Fotografierten beschreibt, die sie im Rahmen eines filmischen Projekts besuchte. Entgegen ihrer Erwartung nahmen sie diese Fotografien jedoch nicht als Zeugnisse westlicher Dominanz und Unterdrückung wahr, sondern freuten sich vielmehr über den Erhalt von (Jugend-)Erinnerungen an sich selbst oder an ihre Vorfahren.²⁵ Im Anschluss an Eliane Kurmanns Überlegungen zur Aneignung und Umdeutung historischer Fotografien in Tansania lässt sich auch am Beispiel von Kamerun gut nachvollziehen, dass diese Aneignung oder Wiedergewinnung von Geschichte und der

23 Deutscher Museumsbund (Hg.), Leitfaden. Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen, Berlin 2021, S. 26.

24 Hans Peter Hahn, On the Circulation of Colonial Pictures. Polyphony and Fragmentation, in: Sissy Helff/Stefanie Michels (Hg.), Global Photographies. Memory, History, Archives, Bielefeld 2018, S. 89–108.

25 Doris Byer, Die Rückkehr des geraubten Schattens. Ethnographische Fotos kehren nach einem halben Jahrhundert an den Ort ihrer Entstehung zurück. Ein Essay, in: Thomas Theye (Hg.), Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie, München 1989, S. 142–163.

praktische Umgang mit dem materiellen Erbe der Kolonialzeit miteinander verwoben sind.²⁶ Fotografien aus dem kolonialen Kamerun können im Hinblick auf ihr Potenzial als Quellen für die nationale Geschichtsschreibung bzw. -vermittlung umgedeutet werden. Albert Gouaffos transkulturelle Topografien als Herausforderung im Kontext der postkolonialen Erinnerung, die er auf der Grundlage des Tagebuchs von Marie Pauline Thorbecke entwickelt hat, haben Konsequenzen für Kamerun:

»Marie Pauline Thorbecke hat den Graslandvölkern, trotz aller unvermeidlichen Stereotype, und Vorurteile einen wichtigen Dienst erwiesen, indem sie [...] die Graslandvölker in ihrer kulturellen Gesamtheit [fotografierte]. Dadurch hat sie die regionale Gemeinsamkeit gezeigt, die vor einigen kulturellen Abschottungsmechanismen wie ›Tribalismus‹ warnen sollte.«²⁷

Darüber hinaus können Fotografien, die im Rahmen ethnografischer Untersuchungen unter Zwang gemacht wurden, eine wichtige affektive Dimension für die Nachkommen der Betroffenen beinhalten. Ethnografische Fotografien sind nicht nur Abbildungen von Menschen. Viele von ihnen sind Vorfahren, Clanführer*innen, Repräsentant*innen von Dynastien. Auf lokaler Ebene werden diese Fotografien zu Objekten, an denen Traditionen neu belebt, diskutiert und hinterfragt werden. Sie werden zu Gelegenheiten, sich über unausgesprochene Aspekte individueller und kollektiver Geschichten auszutauschen. Die Auseinandersetzung mit der Objektbiografie des Throns von Njoya (Abb. 1) zeigt, dass es sich lohnt, über mögliche und alternative Bedeutungen eines Bildes aus kolonialen Kontexten nachzudenken. Abgebildet wurde der Thron von Marie Pauline Thorbecke und anderen Fotograf*innen. Er wurde von Njoya schließlich dem deutschen Kaiser Wilhelm II. geschenkt, nur eine Kopie, die er anfertigen ließ, verblieb in der Hauptstadt Foumban. Der aktuelle Sultan von Foumban Nabil Mbombo Njoya besuchte am 11. Juni 2023 im Berliner Humboldt Forum die ethnologische Ausstellung zum kameruner Grasland. Zweifellos war dieser Moment des Kontakts mit dem Thron seines Vorfahren in Bezug auf die symbolische Dimension des Objekts emotionsgeladen. Am 13. April 2024 fand in Foumban die offizielle Eröffnung des brandneuen Museums der Könige von Bamum statt. Der Bau dieses Museums, das von Ibrahim Mbombo Njoya, dem 19. König der Bamum, in Auftrag gegeben wurde, ist ein Beitrag des Königreichs zur Erhaltung und zum Schutz des materiellen und immateriellen Kulturerbes Kameruns. Durch lokale Erzählungen und *Oral History* könnte wertvolles Wissen über die Aufnahmen aus der Sammlung generiert werden. Fotografien tragen dazu bei, neue Narrative zu schaffen. Diese Dynamik muss unbedingt erkannt und reflektiert werden. In der aktuellen Provenienzforschung zu Objekten aus den Kolonien werden zunehmend kooperative Projekte durchgeführt. Ihnen liegt der Ansatz zugrunde, nicht nur die westliche Perspektive in die Rekonstruktion der Objektbiografien einfließen zu lassen,

26 Eliane Kurmann, Fotogeschichten und Geschichtsbilder. Aneignung und Umdeutung historischer Fotografien in Tansania, Frankfurt a.M. 2023, S. 21f.

27 Albert Gouaffo, Topographieren, malen, photographieren und erzählen. Das Grasland von Kamerun und seine kulturgeographische Mediatisierung im Rheinland – and back, in: ders./Stefanie Michels (Hg.), Koloniale Verbindungen – transkulturelle Erinnerungstopografien. Das Rheinland in Deutschland und das Grasland Kameruns, Bielefeld 2019, S. 51–69, hier S. 64.

sondern auch die Perspektiven aus den Ländern und Weltregionen zu berücksichtigen, aus denen die jeweiligen Objekte stammen. Inzwischen werden in Deutschland Möglichkeiten einer »kooperativen Bildforschung« von Wissenschaftler*innen erwogen und erforscht.²⁸

Schlussfolgerung

»Photographiert, Besitzgefühl: ich bin es, der sie beschreiben oder erschaffen wird«, schrieb der Ethnologe Bronislaw Malinowski 1917 in sein Tagebuch.²⁹ Diese Worte beschreiben eine Aneignung durch den Akt des Fotografierens, einen imaginären Schöpfungsakt, der jedoch ein reales Produkt hervorbringt: die Fotografie. Es lässt sich also nicht leugnen, dass das Fotografieren von kolonisierten Menschen in vielen Kontexten ein Akt der Gewalt ist. Schon der Begriff Schnappschuss verweist auf die enge Verbindung zwischen der Jagd mit dem Gewehr und der Kamera. Walter Benjamin bezeichnete das fotografierte Erlebnis als »Kamerabeute« und verglich den heimkehrenden Amateur mit dem Jäger, der massenhaft Wild heimbrachte.³⁰ Susan Sontag bezeichnete die Aneignung von »photograph-trophies« sogar als indirekten Mord am fotografierten Objekt: »to photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed. Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder – a soft murder.«³¹ Nach der kritischen Auseinandersetzung mit den Praktiken und Umständen, unter denen in der Kolonialzeit Objekte gesammelt wurden, wird heute über einen würdigen und angemessenen Umgang mit sensiblen Sammlungsbeständen nachgedacht. Bei Fotografien stellt sich beispielsweise die Frage, ob und in welcher Form Aufnahmen gezeigt werden können, die in asymmetrischen, von Zwang und Gewalt geprägten Kontexten entstanden sind. Die uneingeschränkte Verfügbarkeit von Fotografien in Online-Archivdatenbanken macht die Frage umso dringlicher, wie Bilder aus der Kolonialzeit präsentiert werden können, ohne überholte hegemoniale Strukturen und Stereotype zu reproduzieren. Der vorliegende Beitrag hat gezeigt, wie eine quellenkritische Auseinandersetzung mit Geschichtsbildern zu einem besseren Verständnis sowohl der kolonialen Vergangenheit als auch der postkolonialen Gegenwart beitragen kann. So haben beide, sowohl Franz als auch Marie Pauline Thorbecke, auf ihre je eigene Art und Weise das koloniale Projekt vorangetrieben und unterstützt. Für Franz Thorbecke war die Wissenschaft v.a. ein Mittel zur Legitimation seiner kolonialen Propaganda und zur Verankerung des kolonialen Gedankens in der Öffentlichkeit. Marie Pauline Thorbecke widmete sich auf künstlerischer Ebene der deutschen Kolonie und versuchte dabei v.a.,

28 Lucia Halder, Chancen und Möglichkeiten kooperativer Bildforschung. Der fotografische Nachlass von Marie Pauline Thorbecke am Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, in: Gouaffo/Michels, Koloniale Verbindungen, S. 97–110.

29 Bronislaw Malinowski, Ein Tagebuch im strikten Sinne des Wortes, Neuguinea 1914–1918, Frankfurt a.M. 1985, S. 127.

30 Walter Benjamin, A Short History of Photography, in: Screen 13 (1972) 1, S. 5–26, hier S. 22.

31 Susan Sontag, On Photography, New York 1977, S. 9f.

die Jugend und die Frauen für die deutschen Kolonien zu begeistern. Als Ethnologin ausgebildet und mit künstlerischem Talent ausgestattet, erreichten ihre Fotografien eine bemerkenswerte Qualität. Doch als beide ihr Wissen und Können in den Dienst des Reiches stellten, ahnten sie nicht, dass sie damit eine wichtige Dokumentationsarbeit für die Gegenwart leisteten, die angesichts der fortschreitenden Globalisierung von enormer identitätsstiftender Bedeutung für die kamerunische Seite sein würde. Aus kamerunischer Sicht haben die kolonialen Fotografien eine wesentliche Funktion: Sie sind als visuelles Quellenmaterial integraler Bestandteil der Forschung zur Kameruner Regionalgeschichte. Dies setzt allerdings voraus, dass historischen Bildern bzw. Kolonialfotografien ein zweites Leben und mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Romuald Valentin Nkouda Sogui absolvierte sein Studium der Germanistik, Kulturwissenschaften und interkulturellen Kommunikation an der Universität Dschang (Kamerun). 2017 schloss er die Promotion in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt afrikanische Literatur an der Université d'Aix-Marseille (Aix-en-Provence) ab. Er ist Dozent (*Senior Lecturer*) für deutsche Literatur und Kultur im Fachbereich Fremdsprachen an der Pädagogischen Hochschule der Universität Maroua (Kamerun) und Fellow des Forschungsschwerpunkts »Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte« an der Universität Innsbruck. Von Februar 2023 bis Juli 2024 war er Fellow der Gerda Henkel Stiftung am Historischen Institut und am Global South Studies Center (GSSC) der Universität zu Köln. Sein aktuelles Postdoc-Forschungsprojekt lautet: »Kolonialfotografie: kulturelle Wahrnehmungsformen und Mediatisierung transnationaler Beziehungsverflechtung, am Beispiel von Kamerun und Deutschland (1884–1918)«. E-Mail: nkoudavalentin@gmail.com