

BASLER AFRIKA BIBLIOGRAPHIEN

Namibia Resource Centre - Southern Africa Library

MA Isabelle Haffter
(Universität Luzern)

**Die Fotografin Lieselotte Prozesky-Schulze.
Ihr fotografisches Schaffen und Bildarchiv
zu Namibia (1957)**

BAB Working Paper No 1: 2018

ISSN 14228769 © The author © Basler Afrika Bibliographien

Basler Afrika Bibliographien Klosterberg 23 CH 4051 Basel Switzerland

Tel + 41 61 228 93 33 Fax + 41 61 228 93 30 Email bab@baslerafrika.ch

BASLER AFRIKA BIBLIOGRAPHIEN

Namibia Resource Centre - Southern Africa Library

BAB Working Papers

(ISSN 1422-8769)

The BAB Working Papers are being published since 1995. Recent numbers include:

Working Paper No 2: 2014 Kletus Likuwa

Contract Labour System and Farm Labourers' Experiences
in Pre-Independent Namibia: Historical Reflections,
Perspectives and Lessons

Working Paper No 3: 2014 Sigrid Schmidt

Some Notes on the so-called Heitsi-Eibeb Graves in
Namibia: Ancient Heaps of Stones at the Roadside

Working Paper No 1: 2016 Christiane Bürger

Der koloniale Völkermord und die Geschichtspolitik der DDR

Working Paper No 2: 2016 Raphael Jenny

Betrachtungen zum Bildarchiv der Solidaritätsgruppe „Medic’
Angola / kämpfendes afrika“ (Zürich, 1971 – 1988)

Working Paper No 3: 2016 Henning Melber

Revisiting the Windhoek Old Location

Working Paper No 1: 2017 Dag Henrichsen, Giorgio Miescher

Namibian and Southern African Studies in Basel:
A case for an intellectual project

Working Paper No 2: 2017 Lisa Roulet

Die Fotografin Anneliese Scherz und die „Marshall Expedi-
tion“ von 1953 in die Nyae Nyae Region/Kalahari.
Anmerkungen zum Bildarchiv

Working Paper No 3: 2017 Katrin Müller

Felsbildforschung und Forschungsnetzwerke in Namibia.
Anmerkungen zur Korrespondenz von Anneliese und Ernst
Rudolf Scherz, 1960–1975

ORDER (CHF 5.00 each + p&p):

Basler Afrika Bibliographien Klosterberg 23 CH 4051 Basel Switzerland
www.baslerafrika.ch

Die Fotografin Lieselotte Prozesky-Schulze.

Ihr fotografisches Schaffen und Bildarchiv zu Namibia (1957)

MA Isabelle Haffter
(Universität Luzern)

1. Einleitung

Die Fotografin und promovierte Zoologin Dr. Lieselotte Schulze (1917–2011) erhielt 1951/1952 von Anneliese Scherz (1900–1985) die Einladung, das Fotografen- und Forscherehepaar Scherz in Windhoek zu besuchen. Fünf Jahre sollten vergehen, bevor Schulze der Einladung folgen konnte: Ihr Fotoatelier, welches Schulze 1951 in Freiburg i.B. eröffnet hatte, brachte nicht die erhofften Einnahmen. Aus finanziellen Gründen sah sie sich Mitte der 1950er Jahre gezwungen, ihr Geschäft zu verkaufen. Seither arbeitete sie als Angestellte in einem Fotostudio. Dank der finanziellen Unterstützung ihrer Mutter, die sah, wie schlecht es ihrer Tochter im Angestelltenverhältnis ging, entschloss sich Schulze 1957, die Fahrt nach Namibia endlich anzutreten. Diese Reise sollte ihr Leben verändern: Über den internationalen Bekanntenkreis des Ehepaars Scherz lernte sie die wissenschaftlichen Mitarbeitenden des Transvaal Museums in Pretoria kennen, zu denen auch ihr zukünftiger Ehemann, der Ornithologe O.P.M. Prozesky, zählen sollte. Der Kurator der *Coleoptera Collection*¹ des Transvaal Museums, Dr. Charles Koch, bot ihr kurzerhand eine Stelle als Entomologin an, die sie bereitwillig annahm. Um ihre Angelegenheiten zu klären und das Fotoatelier zu verkaufen, reiste sie noch einmal nach Freiburg zurück. Ab Oktober 1958 lebte sie bis zu ihrem Tod im Jahr 2011 in Südafrika.²

In den ersten Monaten ihres Aufenthalts in Namibia im Jahr 1957 begleitete Schulze mit ihrer Fotokamera das Ehepaar Anneliese und Ernst Rudolf Scherz sowie verschiedene Natur- und GeisteswissenschaftlerInnen auf ihren jeweiligen Erkundungs- und Forschungsreisen durch das Land (siehe Abb.1). Dabei entstanden rund 1000 Bildträger, die im Archiv der «Basler Afrika Bibliographien» (BAB) in Basel als Negative, Kontaktabzüge und Vintage Prints aufbewahrt werden.

Das vorliegende Working Paper beschreibt in einem ersten Schritt die Sammlungsgeschichte, erläutert den Bestandesinhalt und reflektiert den Erschließungs-, Archivierungs- und Katalogisierungsprozess der Sammlung. In einem zweiten Schritt werden der Werdegang der Fotografin sowie ihre fotografischen Forschungsreisen durch Namibia 1957 überblicksartig

1 Die *Coleoptera Collection* umfasst Käfer und Fächerflügler des südlichen Afrikas und ist heute Teilsammlung des *Museum of Natural History*.

2 Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2. Am 18.10.1958 meldete sich Schulze bei den Behörden nach Pretoria ab, vgl. Haffter, Isabelle, Korrespondenz mit Stadtarchiv Freiburg i.B., 11.10.2017, PA.155.V.7.

dargelegt. Abschließend wird eine fotohistorische Einordnung ihres fotografischen Werks im Hinblick auf dessen Forschungsrelevanz angestellt. Zu diesem Zweck werden Schulzes Tätigkeitsfeld, ihr fotografischer Blick sowie die Bildästhetik der Fotografin im Rückgriff auf die Fototheorie der *Colonising Camera*³ und anhand ausgewählter Bildformate kritisch betrachtet. Auf diese Weise soll die fotografische Sammlung in ihrem kolonialen Entstehungs-, Deutungs- und Wirkungskontext von 1957 erstmalig historisch aufgearbeitet werden. Das Ziel ist, einen Einblick in die schriftliche und fotografische Sammlung von Lieselotte Prozesky-Schulze in den «Basler Afrika Bibliographien» zu geben.

2. Das Personen- und Bildarchiv von Lieselotte Prozesky-Schulze

Der Sammlungsbestand von Lieselotte Prozesky-Schulze ist in ein Personenarchiv (PA.155) mit schriftlichen Dokumenten und in ein Bildarchiv (BPA.155) mit Negativen, Kontaktabzügen und Vintage Prints aufgeteilt. Sowohl das Personenarchiv als auch das Bildarchiv liegen in jeweils mehreren Teilbeständen vor. Der gesamte Sammlungsbestand wurde 2017 systematisch archiviert und über die FAUST-Archivierungssoftware erschlossen und kann über den online Archiv-Katalog auf der Website der «Basler Afrika Bibliographien» eingesehen werden.⁴

2.1 Sammlungsgeschichte

Im Jahr 2004 arbeitete Dag Henrichsen, der damalige Archivleiter der «Basler Afrika Bibliographien» (BAB), an einer Publikation der sogenannten «Südwester Geschichten am Lagerfeuer erzählt von Ernst Rudolf Scherz».⁵ In einer der Geschichten erinnerte sich Ernst Rudolf Scherz an die Bekanntschaft mit Schulze:

Lies [Anneliese Scherz] junge Freundin und ehemalige Gehilfin Dr. Lieselotte Schulze besuchte uns vor Jahren. Sie hatte Zoologie studiert und war ausserdem eine ausgebildete Fotografin. Charlie [Charlie Koch] spannte sie uns sofort aus. Sie war, was er schon lange suchte. Heute noch, viele Jahre nach seinem Tod, arbeitet sie im Transvaal-Museum an seinen Käferchen, züchtet viele Arten und ganze Generationsreihen von ihnen und macht von ihnen hinreissende Bilder.⁶

Die Nennung der befreundeten Fotografin und «ehemaligen Gehilfin Dr. Lieselotte Schulze» veranlassten Henrichsen, Nachforschungen über ihren Verbleib anzustellen. Mit Hilfe des Hinweises auf das Transvaal-Museum in Pretoria trat Henrichsen 2004 mit der Institution in Verbindung, die ihm wiederum die benötigten Kontaktinformationen mitteilen konnte. Die damals 87-jährige Prozesky-Schulze war sehr erfreut über das unverhoffte Interesse an ihren fotografischen Arbeiten und war gerne bereit, den BAB ihre fotografische Sammlung zu

3 Zum Begriff siehe Kap. 2.6.

4 Siehe: <http://baslerafrikabibliographien-archiv.f Faust-web.de/>, eingesehen am 16.12.2017.

5 Vgl. Scherz, Ernst Rudolf (2005): Südwester Geschichten am Lagerfeuer erzählt von Ernst Rudolf Scherz, *Lives Legacies, Legends*, Nr. 3, Basel: Basler Afrika Bibliographien.

6 Vgl. Scherz, 2005, S. 29. S/W-Negative, die vrmtl. Prozesky-Schulze zeigen, siehe Scherz-Bildarchiv der BAB, PA.4, S59_0053–66.

vermachen: «Ich überlasse Ihnen meine Fotos zu jedem sinnvollen Zweck [...]. Ich bin froh, dass wenigstens diese Fotos möglicherweise noch jemandem auf ethnologischem oder anderem Gebiet helfen können.»⁷ Der Sammlungsschwerpunkt des Archivs der BAB konzentriert sich auf Namibia und das südliche Afrika. Aus diesem Grund gelangte zwischen 2004 und 2005 ausschließlich jener fotografische Werkbestand von Prozesky-Schulze, welcher sich auf Namibia bezieht, in die BAB. Ferner übergab Prozesky-Schulze dem Archiv Kopien einiger biografischer Dokumente sowie einzelne Bildlegenden und Manuskripte, welche der fotohistorischen Kontextualisierung dienen.

2.2 Inhalt und innere Ordnung

Das Personenarchiv PA.155 beinhaltet Schriftdokumente, welche in fünf Teilbestände unterteilt sind: PA.155.I «Biografisches Schriftgut», PA.155.II «Korrespondenz», PA.155.III «Manuskripte», PA.155.V «Biografische Angaben/Recherchiertes» und PA.155.VI «Varia». Der Teilbestand «IV. Publikationen» konnte nicht geschaffen werden, da Prozesky-Schulze laut eigenen Angaben nur eine Fotoreportage aus ihrer Zeit in Namibia veröffentlichen konnte. Diese hatte sie jedoch nicht zur Hand.⁸ Die in PA.155.I archivierte Publikationsliste bezieht sich auf ihre naturwissenschaftlichen Arbeiten als Entomologin. In der Regel wurden die Schriftdokumente als Einzeldokumente in der FAUST-Datenbank erfasst.

PA.155.I enthält das biografische Schriftgut, welches Prozesky-Schulze als Kopien der BAB zukommen ließ. Dazu gehören Diplome, Zeugnisse, ihr CV und eine Publikationsliste.

PA.155.II verzeichnet eine Korrespondenz mit der Redaktion der deutschen Frauenzeitschrift «Constanze» mit Sitz in Hamburg vom 22. April 1958 betreffend einer Fotoreportage mit dem Titel «Modische Streiflichter auf schwarzkrause Haare», die jedoch nicht veröffentlicht wurde.⁹

PA.155.III umfasst sieben auf einer Schreibmaschine getippte Manuskripte (PA.III.1.1–1.7) und diverse Bildlegenden (PA.155.III.2), welche gewissen Negativen, Kontaktabzügen und Vintage Prints im Bildarchiv BPA.155 zugeordnet werden konnten.¹⁰

PA.155.V beinhaltet biografische Angaben, welche beispielsweise die Korrespondenz zwischen Prozesky-Schulze und den BAB aufzeigen sowie das zur Sammlungserschließung recherchierte Material aus anderen Archiven. Dieses Dossier V ist in der Regel für Archivnutzende nicht zugänglich. Schriftliche Dokumente aus Schulzes Schul-, Ausbildungs-, Studien- und Promotionszeit sowie Informationen zu ihren Wohnortswechseln können im Archiv der

7 Prozesky-Schulze, Lieselotte, Brief an Dag Henrichsen, Pretoria, 21.11.2004, PA.155.V.1.

8 Vgl. Schulze, Lieselotte (1959): «Das Totenschiff vom Okavango. Von Dr. Lieselotte Schulze, Transvaal-Museum, Pretoria», in: Der Kreis. Afrikanische Monatshefte für Pflege des Heimatsgedankens und deutsche Kultur, H.6, 2. Jg., 197ff. Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2.

9 Für das Manuskript, siehe PA.155.III.1.1

10 Mehr Informationen zum Bildarchiv (BPA.155) siehe S. 4–8.

Hansestadt Rostock, im Landesarchiv Weimar (Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar), im Universitätsarchiv Rostock sowie im Stadtarchiv Freiburg i.B. recherchiert werden.

In PA.155.VI befinden sich sogenannte «Varia». Diese beschreiben jenes Schriftgut, welches Prozesky-Schulze ihrer Postsendung an die BAB beigelegt hatte. Dazu gehört eine Fotoreportage von Anneliese Scherz mit dem Titel «Bericht aus Windhoek», erschienen 1950 im «Photo-Magazin» (PA.155.VI.1). Ferner sandte Prozesky-Schulze die Kopie eines Artikels über Dr. Sebastian Endrödy-Younga (1934–1999), den ehemaligen Kurator des *Coleoptera Collection* (PA.VI.2). Darin wird berichtet, wie auf Empfehlung Prozesky-Schulzes dem ungarischen Naturwissenschaftler Endrödy-Younga, als Nachfolger Charles Kochs, 1973 die Flucht aus Ungarn nach Pretoria gelang. Im selben Dossier «Varia» wird zudem jenes säurehaltige Material aufbewahrt, welches aus konservatorischen Gründen von den fotografischen Erzeugnissen getrennt werden musste (PA.155VI.3–6).

Das Bildarchiv BPA.155 gliedert sich in fünf verschiedene Teilbestände: BPA.155 001 «Sammlung (Kontaktabzüge)», BPA.155 002 «Sammlung (Negative)», BPA.155 003 «Negativstreifen 2», BPA.155 004 «Farbnegative» und BPA.155 005 «Sammlung (Vintage Prints)».

BPA.155 001 enthält 37 Kontaktabzugsbögen, welche handschriftlich von Nr. 1 bis Nr. 40 durch die Fotografin Prozesky-Schulze beschriftet wurden. Nr. 2, Nr. 24 und Nr.25 fehlen. Insgesamt liegen 399 S/W-Kontaktabzüge (Positive) im Format 6x6 cm vor, die allesamt keine Datierungen aufweisen. Von den 37 Kontaktabzugsbögen wurden Digitalisate hergestellt, die im online Archiv-Katalog einsehbar sind.

In BPA.155 002 befinden sich 32 Negativbildmappen entsprechend der Kontaktabzüge aus BPA.155 001. Insgesamt sind 357 Negativbilder erhalten. In jeder Negativbildmappe liegen ein bis vier S/W-Negativstreifen im Format 6x6 cm, welche teilweise nummeriert und/oder beschriftet sind. Im Abgleich mit den Nummerierungen der Kontaktabzugsbögen fehlen acht Nummern: Nr. 2, 3, 6, 7, 24, 25, 27 und 29. Wie schon die Kontaktabzüge sind auch die Negative undatiert.

BPA.155 003 umfasst drei Couverts mit je vier Negativstreifen, die insgesamt 42 undatierte S/W-Negativbilder im Format 6x6 cm enthalten.

Bei BPA.155 004 handelt es sich um neun undatierte Farb-Negative unterschiedlicher Formate. Es ist zu vermuten, dass die Bildlegenden auf den Umschlaghüllen, aus welchen die Negative beim Archivierungsprozess zwecks Konservierung herausgelöst wurden, entweder vom Münchner Bavaria-Verlag (siehe Stempel) oder von Prozesky-Schulze selber stammen.¹¹ Leider konnte bis dato keine entsprechende Publikation der Aufnahmen gefunden werden, welche Aufschluss über den Verwendungszweck dieser Negative liefern könnte. Die Negative sind durch Rotstiche beschädigt, waren mit den Umschlägen verklebt und weisen Kleberrückstände auf.

¹¹ Die Negativbildhüllen mitsamt Beschriftungen sind in PA.155.VI.4 einsehbar.

BPA.155 005 besteht aus acht Teilbeständen mit 245 Bildeinheiten, davon 232 S/W-Vintage Prints und 13 S/W-Postkarten. Diese Aufnahmen wurden in unterschiedlichen Formaten ausgearbeitet und sind undatiert. Die Mehrheit der Vintage Prints, nämlich 164 Abzüge und 13 Postkarten, können aufgrund der vorhandenen Negative, Kontaktabzüge und/oder Vintage Prints mit großer Wahrscheinlichkeit der Fotografin Prozesky-Schulze zugeschrieben werden. Ein weiteres Konvolut von insgesamt 60 Vintage Prints, welche Prozesky-Schulze den BAB übergeben hatte, konnte im Verlauf der Katalogisierungsarbeit den Fotografen Anneliese Scherz und Ernst Rudolf Scherz zugeordnet werden.¹²

Die acht Teilbestände (BPA.155 005 001–008) umfassen folgende Bildeinheiten:¹³

BPA.155 005 001:	45 Vintage Prints
BPA.155 005 002:	40 Vintage Prints
BPA.155 005 003:	41 Vintage Prints
BPA.155 005 004:	27 Vintage Prints
BPA.155 005 005 :	16 Bildeinheiten davon 3 Vintage Prints und 13 Postkarten
BPA.155 005 006:	8 Vintage Prints
BPA.155 005 007:	20 Vintage Prints
BPA.155 005 008:	48 Vintage Prints

Die Teilbestände BPA.155 005 001 bis BPA.155 005 006 mit 164 Vintage Prints und 13 Postkarten konnten im Zuge des Erschließungs- und Katalogisierungsprozesses der Fotografin Lieselotte Schulze-Prozesky zugeschrieben werden. Zusätzliche Informationen zu den Fotografien liefern die von Prozesky-Schulze verfassten Bildlegenden, welche als Kopien dem Teilbestand BPA.155 005 beigelegt sind (siehe PA.155.III.1). Einige Einzelbilder verfügen auf der Rückseite über Ortsangaben.

Der Teilbestand BPA.155 005 007 umfasst 20 Vintage Prints, von denen 12 Abzüge von der Fotografin Anneliese Scherz gemacht wurden. Fünf Vintage Prints können im Abgleich mit den Bildlegenden (siehe PA.155.III.2) Prozesky-Schulze zugeschrieben werden. Ein Vintage Print trägt auf der Rückseite den Stempel des Fotoateliers von Lieselotte Schulze-Prozesky an der Hermannstraße 15 in Freiburg i.B. Weitere drei Vintage Prints sind bis dato nicht zuordenbar und können daher entweder von Anneliese, Ernst Rudolf Scherz oder Prozesky-Schulze gemacht worden sein.

In BPA.155 008 werden schließlich 48 S/W-Vintage Prints (inklusive Dubletten) von Anneliese und Ernst Rudolf Scherz aufbewahrt, die in unterschiedlichen Formaten hergestellt wurden.

¹² Vgl. Scherz-Archiv der BAB, PA.4.

¹³ Die Mengenangaben sind jeweils inklusive Dubletten berechnet.

2.3 Archivierungsprozess: Sortierung und Katalogisierung

Das Sammlungsgut übergab die Fotografin Lieselotte Prozesky-Schulze den BAB zwischen 2004 und 2005. Dag Henrichsen, der damalige Archivleiter der BAB, hatte Prozesky-Schulze 2004 in Pretoria mehrmals besucht und dabei einige Bildmaterialien mitnehmen können. Weitere Sammlungen schickte Prozesky-Schulze in einzelnen Postsendungen nach Basel.¹⁴ Die Sammlung wurde im Rahmen eines viermonatigen Praktikums im Archiv der BAB 2017 von Isabelle Haffter systematisch archiviert und in der FAUST-Archivierungssoftware katalogisiert.

Der Archivierungsprozess begann mit der konservatorischen Separierung des Schriftguts vom Bildkorpus:

Personenarchiv PA.155: Das schriftliche Material wurde, wie bereits im Kapitel 2.2 beschrieben, nach der vom BAB-Archiv vorgesehenen Sammlungssystematik als sogenanntes «Personenarchiv Lieselotte Prozesky-Schulze» (PA.155) in der FAUST-Archivierungssoftware aufgenommen. Das Schriftmaterial wurde entsprechend den Teilbeständen I bis VI zugeordnet. Die jeweiligen Dokumente wurden in säurefreie Aktenumschläge umgepackt. Innerhalb einer Akte wurde das Schriftgut chronologisch sortiert und jeweils mit einer Signatur versehen. Abschließend wurde jede Archivsignatur als einzelner Eintrag in der FAUST-Katalogisierungssoftware aufgenommen. Der Archiv-Katalog ist online über die Website der BAB zugänglich (siehe: <http://baslerafrikabibliographien-archiv.f Faust-web.de/>).

Bildarchiv BPA.155: Das Bildarchiv wurde entsprechend der Bildträger (Negative, Kontaktabzüge und Vintage Prints) aufgeteilt. Daraus entstanden fünf unterschiedliche Bildbestände: BPA.155 001 «Sammlung (Kontaktbögen)», BPA.155 002 «Sammlung (Negative)», BPA.155 003 «Negativstreifen 2», BPA.155 004 «Farbnegative» und BPA.155 005 «Sammlung (Vintage Prints)». Bei der Sortierung wurde Wert darauf gelegt, die einzelnen Bildkonvolute in der Ordnung und Reihenfolge zu belassen, wie Prozesky-Schulze diese den BAB übergeben hatte.

Die BPA.155 001 «Sammlung (Kontaktbögen)» umfasst insgesamt 399 S/W-Kontaktabzüge (Positive) im Format 6x6 cm. Die 37 Kontaktabzugsbögen, die allesamt undatiert sind, wurden in säurefreie Papiermappen verpackt und mit jeweils einer Signatur (BPA.155 001 001 bis 037) versehen. Für alle 37 Kontaktabzugsbögen wurden Digitalisate hergestellt, die ebenfalls im Archiv-Katalog online einsehbar sind. Kontaktabzugsbögen wurden von FotografInnen in der Regel zur Qualitätsüberprüfung der Negativbilder hergestellt. In einem späteren Arbeitsschritt wurden, ausgehend von den Kontaktabzügen, die großformatigen Abzüge (sog. «Vintage Prints») entwickelt. Prozesky-Schulze hatte die Kontaktabzüge entsprechend der Reihenfolge der Negativstreifen, von denen die Abzüge genommen wurden, auf ein A4-Papier geklebt. Anschließend hatte sie diese Kontaktabzugsbögen handschriftlich von 1 bis 40 nummeriert. Die Bogennummern 2, 24 und 25 fehlen in der Sammlung. Zusätzlich zur Nummerie-

¹⁴ Siehe auch Kap. 2.1 Sammlungsgeschichte.

rung der Kontaktabzugsbögen hatte Prozesky-Schulze den aufgeklebten Bildserien vereinzelt Buchstaben hinzugefügt (z.B. «1a, b, c, d»)¹⁵. Die Kombination aus Ziffern und Buchstaben zur Bezeichnung der Einzelbilder diente der möglichst präzisen Lokalisierung des Einzelbildes auf dem entsprechenden Kontaktabzugsbogen. Auf den meisten Bildbögen finden sich von Prozesky-Schulze handschriftlich festgehaltene Informationen zum Entstehungsort der Fotosequenz, beispielsweise «Erongo» oder «Etoschapfanne. Juli 57»¹⁶.

Auf die Archivierung der Kontaktabzugsbögen folgte die Erschließung der drei Negativbildbestände. BPA.155 002 «Sammlung (Negative)» enthält 32 Negativbildmappen, von denen jede eine Signatur erhielt (BPA.155 002 001 bis 032). Es sind insgesamt 357 S/W-Negativbilder im Format 6x6cm. Im Abgleich mit den Kontaktabzugsbögen fehlen acht Nummern: Nr. 2, 3, 6, 7, 24, 25, 27 und 29. Ursprünglich lagen jeder Negativbildmappe ein bis vier Negativstreifen bei. Aus konservatorischen Gründen mussten diese jedoch aus den Originalmappen entnommen und in einen säurefreien Negativbild-Ordner überführt werden. Während des Archivierungsprozesses wurde darauf geachtet, die Reihenfolge der Negativbildserien beizubehalten. Die originalen Negativbildmappen werden im Schriftarchiv unter der Signatur PA.155.VI.6 aufbewahrt. Auf diesen Mappen hatte Prozesky-Schulze Hintergrundinformationen zu den Aufnahmen festgehalten. Die Beschriftungen stimmen mit den Notizen auf den Kontaktabzugsbögen nicht zwangsläufig überein und stellen daher eine wertvolle Ergänzung dar (Bsp. «1a, b, c, d Erongo, Felsbilder, Landschaft»¹⁷). Nach Möglichkeit wurden die Bildsignaturen aus den jeweiligen Bildbeständen (BPA.155 001 und BPA.155 002) in der FAUST-Archivdatenbank miteinander verlinkt.

In demselben Negativbild-Ordner wurden auch die Negativbestände BPA.155 003 und BPA.155 004 archiviert. Bei BPA.155 003 handelte es sich ursprünglich um drei Couverts, die je vier Negativstreifen mit insgesamt 42 undatierten S/W-Negativbildern im Format 6x6 cm enthielten. Bevor die Negative in den Negativbild-Ordner überführt wurden, erhielt jedes Couvert eine Signatur (BPA.155 003 001 bis 003). Das Verpackungsmaterial wurde aus konservatorischen Gründen vom Negativbildbestand getrennt und in PA.155.VI.5 archiviert. Im Rahmen der Katalogisierung konnten die Negativbilder größtenteils den Kontaktabzugsbögen zugeordnet werden.

Unter BPA.155 004 wurden neun undatierte Farb-Negative unterschiedlicher Formate erfasst, die ursprünglich in Plastikhüllen mit aufgeklebten Bildlegenden und Redaktionsstempeln versehen waren. Die Negative wurden aus den Umschlagshüllen herausgelöst, in den Negativbild-Ordner übertragen und als Einzelbilder unter den Signaturen BPA.155 004 001 bis 009 katalogisiert. Die Negativbildhüllen mitsamt Beschriftungen sind in PA.155.VI.4 einsehbar.

15 Vgl. BPA.155 001 001.

16 Vgl. BPA 155 001 001 und BPA.155 001 006.

17 Vgl. Bildlegenden auf Negativbildmappe zum entsprechenden Kontaktabzugsbogen Nr. 1 bzw. zur Negativbildmappe Nr. 1, vgl. PA.155.VI.6.

Den Abschluss des Erschließungsprozesses bildete die Archivierung der «Vintage Prints». BPA.155 005 umfasst acht Teilbestände mit 245 Bildeinheiten, davon 232 S/W-Vintage Prints und 13 S/W-Postkarten. Die Teilbestände mit den Signaturen BPA.155 055 001 bis 008 sind auf die acht Bildkonvolute zurückzuführen, welche Prozesky-Schulze den BAB übergeben hatte. Die Fotografin hatte die Vintage Prints in Papierhüllen aufbewahrt, die sie mit Notizen zur Bildmotivik beschriftet hatte. Die handschriftlichen Vermerke stimmen jedoch nicht zwingend mit den Bildmotiven der darin enthaltenen Vintage Prints überein. Auf der Papierhülle des Bildkonvoluts BPA.155 005 003 hatte Prozesky-Schulze beispielsweise «Landschaft, Brandberg II, Webervögel, Blüten, Waterberg, Heitsi Eibib»¹⁸ geschrieben. Jede der 245 Bildeinheiten (davon 232 S/W-Vintage Prints und 13 S/W-Postkartenformate) erhielt eine Einzelsignatur (BPA.155 005 001-XX bis BPA.155 005 008 001-XX). Entsprechend der Signatur bekam jedes Bild einen Eintrag in der FAUST-Archivdatenbank. Im Sinne einer systematischen Erschließung wurde nach Möglichkeit versucht, die Negative und Kontaktabzüge der Vintage Prints sowie die entsprechenden Bildlegenden und Manuskripte in den Teilbeständen ausfindig zu machen. Die aufeinander bezugnehmenden Bildsignaturen und Textteile wurden in der FAUST-Datenbank entsprechend verlinkt. Die Bildlegenden und Manuskripte wurden dem Bildbestand BPA.155.005 als Kopien beigelegt.

Die Teilbestände BPA.155 007 und BPA.155 008 enthalten Vintage Prints von Anneliese und Ernst Rudolf Scherz. Unter der Signatur BPA.155 005 007 konnten 12 Vintage Prints, nach Abgleich mit dem Scherz-Bildarchiv, der Fotografin Anneliese Scherz zugeschrieben werden. Weitere drei Vintage Prints sind bis dato nicht zuordenbar, daher können alle drei FotografInnen als Urheber in Frage kommen. Im Teilbestand BPA.155 008 konnten alle 48 S/W-Vintage Prints (inklusive Dubletten) als fotografische Arbeiten des Fotografenehepaars Anneliese und Ernst Rudolf Scherz identifiziert werden.

2.4 Werdegang der Fotografin Lieselotte Prozesky-Schulze (1917–2011)

Im Rahmen einer fotohistorischen Aufarbeitung der Sammlung von Lieselotte Prozesky-Schulze wird im Folgenden der Werdegang der Fotografin anhand der im Archivgut enthaltenen Schriftdokumente sowie der im Rahmen der Erschließungsarbeit anderweitig recherchierten Dokumente nachskizziert und historisch kontextualisiert. Bisher liegen keine Forschungsbeiträge zu Prozesky-Schulzes Biografie und ihrem fotografischen Schaffen vor.

Lieselotte Schulze wurde am 15. März 1917 in Berlin als Tochter von Helene Schulze (geb. Prondzynski) und Paul Leopold Ernst Schulze (1887–1949) geboren.¹⁹ Ihr Vater, Paul Schulze, hatte in Berlin Naturwissenschaften studiert. Zwischen 1910 und 1923 war er zeitweise als

¹⁸ Vgl. PA.155.VI.2.

¹⁹ Vgl. Schulze, Lieselotte, [Selbstverfasster Lebenslauf], o.D., Universitätsarchiv Rostock, Promotionsakte Lieselotte Schulze.

Assistent, ab 1917 als Privatdozent für Zoologie und ab 1922 als «außerplanmäßiger» Professor am Zoologischen Institut der Universität Berlin tätig. Während des Ersten Weltkriegs hatte er u.a. als Heeres-Zoologe gedient. 1923 zog er mit seiner Familie nach Rostock, wo er bis 1945 einen Lehrstuhl als ordentlicher Professor für «Zoologie und vergleichende Anatomie» am Zoologischen Institut der Universität Rostock innehatte. Parallel zu seiner Lehr- und Forschungstätigkeit im Gebiet der Entomologie nahm er sowohl während der Weimarer Republik als auch im «Dritten Reich» universitätspolitische Repräsentationsfunktionen als Institutsdirektor (1923–1945), Dekan (1931–1932), Mitdirektor des Seminars für Entomologie (1932–1945) und Rektor (1933–1936) wahr.²⁰ Aufgrund seiner NSDAP-Mitgliedschaft ab 1937 wurde er nach 1945 seines Lehrstuhls enthoben.²¹ Den Aussagen seiner Tochter Lieselotte Schulze zufolge konnte er einen Entnazifizierungsprozess mit Hilfe gefälschter Unterschriften in die Wege leiten.²² Schulze verstarb 1949 in Rostock.

Lieselotte Schulze besuchte bis zur «Oberprimareife» ein Gymnasium in Rostock. 1934 brach sie ihre schulische Laufbahn ab, um eine Ausbildung zur Fotografin zu machen. Der Beruf der Fotografin mit seinen vielseitigen Tätigkeitsfeldern in der Kunst-, Architektur-, Reportage-, Presse- oder Werbefotografie hatte sich in der Weimarer Republik bei vielen jungen «modernen» Frauen zu einem begehrten Arbeitsbereich etabliert.²³ Um Fotografin zu werden, begab sich Schulze im April 1935 nach Weimar. Das stilprägende «Staatliche Bauhaus» war 1933 von den Nazis geschlossen worden. Schulze studierte daher in der «Foto-Abteilung» der «Staatsschule für Handwerk und angewandte Kunst», an der sie im Juli 1937 die «Gehilfenprüfung» mit dem Prädikat «sehr gut» abschloss.²⁴

Im Anschluss an ihr Studium konnte sie während sechs Wochen als Fotografin im Zoologischen Garten in Berlin unter Zoodirektor Lutz Heck (1892–1983) arbeiten. Den Kontakt zu Heck hatte wahrscheinlich Schulzes Vater bereits während seiner Studien- und Lehrzeit in Berlin oder spätestens als Zoologieprofessor an der Universität Rostock herstellen können. Heck hatte 1932 von seinem Vater Ludwig Heck die Zooleitung übernommen. Wie bereits sein Vater war auch Heck Junior ein überzeugter Nationalsozialist, der seit dem Machtantritt Hitlers erpicht darauf gewesen war, seine Institution im Sinne des NS-Regimes und dessen eugenischer Rassenideologie umzugestalten. Bei seinen pseudowissenschaftlichen Rückzüchtungsversuchen der Auerochsen oder der Wiedereingliederung von «deutschen» Tierrassen konnte Heck

20 Zudem war er Herausgeber der Zeitschrift «Biologie der Tiere Deutschlands», «Zoologische Bausteine» und Mitherausgeber der «Zeitschrift für Morphologie und Ökologie der Tiere». Vgl. Eintrag von «Paul Schulze» im Catalogus Professorum Rostochiensium, siehe: <http://purl.uni-rostock.de/cpr/00003384>, eingesehen am 01.12.2017.

21 Vgl. «Studentischer Fragebogen» der Universität Rostock, 07.11.1947, Universitätsarchiv Rostock, Promotionsakte Lieselotte Schulze.

22 Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Prozesky-Schulze, PA.155.V.2.

23 Mehr zum Beruf der Fotografin, vgl. u.a. Eskildsen, Ute (Hg.) (1994): Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Düsseldorf: Richter.

24 Vgl. Zeugnis «Staatsschule für Handwerk und angewandte Kunst», Weimar, 04.09.1937, PA.155.I.1.1.

insbesondere mit Hermann Görings Unterstützung rechnen. Beide Nazis verband eine paradoxe Liebe zum (einheimischen) Tierschutz als auch zur Großwildjagd in Afrika.²⁵ Es ist daher möglich, dass Schulze während ihres Praktikums bereits durch Hecks Reise- und Forschungsberichte von Namibias Fauna und Flora erfahren hatte.²⁶ Bezogen auf ihr Tätigkeitsfeld stellt sich die Frage, welche Aufgaben die Fotografin am Zoologischen Garten zu erfüllen hatte. Aus Mangel an Quellen lässt sich nur vermuten, dass Schulze die Forschungstätigkeit von Lutz und seinen MitarbeiterInnen fotografisch begleiten durfte, da sie aufgrund ihres Weimarer Studiums in wissenschaftlicher Fotografie geschult gewesen war.²⁷ Denkbar ist auch, dass sie zu Werbe- und Propagandazwecken Aufnahmen vom Zoogelände, den BesucherInnen, den ZoomitarbeiterInnen und den Tierhaltungen machen musste.²⁸

Während ihres Studiums oder spätestens im Umfeld von Ludwig Heck in Berlin sah die junge Fotografin Schulze die ersten UFA-«Kulturfilme». Diese viertelstündigen Kurzfilme wurden bereits seit den 1920er Jahren vor den Hauptfilmen in Kinos gezeigt. Im NS-Regime war der «Kulturfilm» ein wichtiges Propagandamittel zur Verbreitung des NS-ideologischen Weltbildes.²⁹ Vermutlich beeindruckt von der «volksbildenden» Filmästhetik, wie es im NS-Jargon hieß, erwachte damals in Schulze der Berufswunsch, «Filmoperateurin» von naturwissenschaftlichen Dokumentarfilmen zu werden.³⁰ Zu diesem Zweck bewarb sie sich bei der UFA-Filmproduktionsfirma. Nicholas Kaufmann (1892–1970), damaliger Leiter der UFA-Kulturabteilung, riet ihr als Erstes, ein Zoologiestudium zu absolvieren, um die nötigen Grundkenntnisse für spätere naturwissenschaftliche Filmaufnahmen zu erlernen.³¹ Da Schulze kein Abitur besaß, musste sie zuerst die «Reifeprüfung» bestehen, um studieren zu können. Als der Zweite Weltkrieg ausbrach, wurde der sog. freiwillige «NS-Arbeitsdienst» für junge, ledige Frauen zwischen 17 und 25 Jahren, «die nicht voll berufstätig sind, nicht in beruflicher oder schulischer Ausbildung stehen und nicht als mithelfende Familienangehörige oder in der Landwirtschaft dringend benötigt

25 «The elevated place of animals in the Nazi belief system was initially a boon to zoos, which benefited from state funding and moral support of such leading figures as Hitler and Göring.», Bruce, Gary (2017): «Trough the Lion Gate. A History of the Berlin Zoo», New York: Oxford University Press, S. 154. Vgl. auch Kapitel «The Nazi Ox», in: Ders., S. 152–178.

26 Heck veröffentlichte mehrere Publikationen über Ostafrika aber auch Namibia, vgl. u.a. Heck, Lutz (1933): *Aus der Wildnis in den Zoo. Auf Wildfang in Ostafrika*, Berlin: Ullstein; Ders. (1955): *Grosswild im Etoschaland. Erlebnisse mit Tieren in Südwestafrika*, Berlin: Ullstein.

27 Im Archiv des Zoologischen Gartens in Berlin sind bisher keine schriftlichen oder fotografischen Dokumente aufgetaucht, die Auskunft über Schulzes Arbeitstätigkeit bei Heck geben könnten, vgl. Haffter, Isabelle, Korrespondenz mit Archiv des Zoologischen Gartens Berlin, 08.12.2017, PA.155.V.9.

28 Gary Bruce zufolge sind ihm während seiner Forschungstätigkeit keine Aufnahmen von Schulze begegnet, vgl. Haffter, Isabelle, Korrespondenz mit Prof. Gary Bruce (University of Waterloo), 05.12.2017, PA.155.V.9.

29 Mehr zum «Kulturfilm» in der NS-Zeit. vgl. u.a. Reichert, Ramón (Hg.) (2011): *Kulturfilm im «Dritten Reich»*, Wien: Synema.

30 Vgl. Schulze, Lieselotte, [Selbstverfasster Lebenslauf], o.D., Universitätsarchiv Rostock, Promotionsakte Lieselotte Schulze

31 Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Prozesky-Schulz, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2.

werden» zur Pflicht, so auch für Schulze.³² Das propagandistische Ziel dieser «Hochschule nationalsozialistischer Erziehung»³³ war es, junge Frauen als Hausgehilfinnen in der Land- und Hauswirtschaft einzusetzen, um «vorindustrielle Sozialbeziehungen innerhalb eines industriellen Systems zu rekonstruieren»³⁴. Hinter diesem ökonomisch ineffizienten Konzept stand die ideologische Absicht, die jungen Frauen mittels gezielter Einübung und Schulung von Ritualen und Verhaltensnormen des «Deutschen Frauenarbeitsdiensts» lückenlos in die «Volksgemeinschaft» einzugliedern.³⁵

In diesen Zeitraum, zwischen 1939 und 1940, fiel auch Schulzes fotografische Tätigkeit für die Heinkel-Flugzeugwerke. Im «Dritten Reich» waren Ernst Heinkels Flugzeugwerkstätten, neben den Flugzeugwerken von Willy Messerschmitt, zu einer zentralen Produktionsstätte der Luftwaffe umstrukturiert worden. Zu Schulzes Tätigkeit bei den Heinkel-Werken können aufgrund fehlender Quellen nur Vermutungen angestellt werden. Vielleicht war Schulze am Standort Marienehe bei Rostock eingesetzt worden und war für Werbe- und Propagandafotografien der Werkanlagen, der Bomber- und Jagdflugzeuge (z.B. «He 111 P») sowie der Werkflieger, FirmenmitarbeiterInnen, Offiziere, NS-Funktionäre und Besatzungsmitglieder der Luftwaffe zuständig gewesen.³⁶

Bis Oktober 1940 arbeitete Schulze zudem als fotografische Gehilfin in verschiedenen Fotoateliers. Eine Zeitlang war sie im Fotoatelier von Ilse Lemmerich (1895–?) in Rostock angestellt. Lemmerich hatte im Alter von 24 Jahren eine Ausbildung zur Fotografin in der Berufsfachschule des «Lette-Vereins» in Berlin begonnen. Nach ihrem Abschluss hatte Lemmerich zwischen 1921 und 1924 erste Arbeitserfahrungen in den Fotoateliers von Else Kette in Kassel (1921–1922) und O.K. Vogelsang in Stolp (polnisch: Slupsk) gesammelt. Ab Februar 1926 hatte sie ihren Lebensunterhalt als selbständige Fotografin in Rostock verdient und 1936 die

32 Vgl. §2 der VO über die Durchführung der «Reichsarbeitsdienstpflicht» vom 04.09.1939 (RGBl. I, S.1693) zit. nach Bajohr, Stefan (1980): «Weiblicher Arbeitsdienst im «Dritten Reich». Ein Konflikt zwischen Ideologie und Ökonomie», in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Institut für Zeitgeschichte München-Berlin, Jg. 28 (1980), H. 3, S. 351. Bereits per 21.02.1938 wurde ein «Pflichtjahr» für junge Frauen, die in der Textil-, Bekleidungs- und Tabakindustrie oder als kaufmännische oder Büroangestellte arbeiten wollten und noch keine Anstellung hatten, eingeführt, vgl. Bajohr, 1980, S. 349. Schulzes selbstverfasstem Lebenslauf zufolge absolvierte sie den «Arbeitsdienst» zwischen 1939 und 1940. Das Stadtarchiv Rostock besitzt keine Dokumente über ihren «Arbeitsdienst»-Einsatz, vgl. Haffter, Isabelle, Korrespondenz mit Stadtarchiv Rostock, 24.11.2017, PA.155.V.5.

33 Vgl. Hierl, Konstantin (1941): Ausgewählte Schriften und Reden, Bd. 2, München: Eher, S. 249 zit. nach Bajohr, 1980, S. 340.

34 Vgl. Ders., 1980, S. 341.

35 Vgl. Ders., 1980, S. 342.

36 Recherchen zu den Fotografen, welche die Flugzeugmodelle und Fabrikanlagen aufnahmen, ergaben, dass auf den Rückseiten der Abzüge kaum jemals ein Fotografenname stand. Stattdessen wurden in der Regel die Patentrechte der Firma Heinkel mit einem Stempel beglaubigt. Vgl. Haffter, Isabelle, Korrespondenz mit Volker Koos, 07.–09.11.2017, PA.155.V.9. und Haffter, Isabelle, Korrespondenz mit dem Archiv des Historisch-Technischen Museums Peenemünde, 04.11.2017, PA.155.V.7. Mehr Informationen zu den Heinkel-Flugzeugwerken, vgl. u.a. Koos, Volker (2007): «Ernst Heinkel. Vom Doppeldecker zum Strahltriebwerk», Rostock: Delius Klasing.

Meisterprüfung zur Fotografin an der «Staatshochschule» in Weimar abgelegt.³⁷ Während ihrer Studienzeit am «Lette-Verein» hatte Lemmerich vermutlich Anneliese Scherz kennengelernt, die sich dort ebenfalls zur Fotografin ausbilden ließ. Die Bekanntschaft mit Anneliese Scherz veranlasste wiederum Lemmerich 1938, Lieselotte Schulze an ihre Kollegin weiterzuempfehlen. Es ist daher Lemmerich zu verdanken, dass sich Schulzes Lebensweg mit dem von Anneliese Scherz kreuzte.

Anneliese Scherz (geb. Fuss-Hippel) besaß seit 1927 ein Atelier in Frankfurt (Oder). Vom 15. Oktober 1938 bis 31. Januar 1939 war Schulze bei ihr als Gehilfin der Assistentin tätig. In Schulzes Arbeitszeugnis schrieb Scherz: «Sie machte alle bei mir vorkommenden Arbeiten von der Aufnahme bis zur Ablieferung der Bilder freudig und mit Interesse mit mir zusammen u. auch allein, da ich sehr viel fort war. Sie war mir eine liebe Mitarbeiterin, die ich jedem wärmstens empfehlen kann [...]»³⁸. Als Grund für die Beendigung von Schulzes Arbeitsverhältnis nannte Scherz ihre Heirat mit Ernst Rudolf Scherz. Dieser hatte Anneliese Scherz dazu veranlasst, 1938 nach Namibia zu ziehen und das Fotoatelier im Januar 1939 aufzulösen.³⁹

Das Fernziel, einmal beim «Kulturfilm» der UFA zu arbeiten, hatte Schulze in der Zwischenzeit nicht aus den Augen verloren. Parallel zu ihrer fotografischen Tätigkeit vertiefte sie sich im Selbststudium in das Fachgebiet der Biologie und besuchte als Hörerin im Sommersemester 1941 und im Wintersemester 1941/42 Vorlesungen in Zoologie, Botanik, Chemie und Bakteriologie an der Universität Rostock. Nachdem sie im April 1942 die sogenannte «Begabtenprüfung» bestanden hatte, konnte sie endlich mit dem Studium der Zoologie mit den Nebenfächern Botanik und Mikrobiologie beginnen. Vom Sommersemester 1942 bis Mai 1945 war sie an der Universität Rostock immatrikuliert und besuchte neben naturwissenschaftlichen Kursen wie «Organische Experimentalchemie» auch regelmäßig kunstgeschichtliche Vorlesungen, beispielsweise «Michelangelo», «Dürer und Grünewald» oder «Übungen zur deutschen Plastik».⁴⁰

Die Zeit um 1945 war von den allgemeinen Kriegswirren und Kriegsfolgen geprägt. Schulzes Bruder war bereits 1941 gefallen, schließlich auch ihr damaliger Freund.⁴¹ Die russische Besetzung Rostocks hinterließ bei der 28-jährigen Schulze traumatische Erlebnisse. Die Fa-

37 Vgl. «Personal Fragebogen» von Ilse Lemmerich vom 23.02.1948, Archiv der Hansestadt Rostock, Signatur AHR 2.1.0. Nr. 1388.

38 Vgl. PA.155.I.1.2.

39 Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2.

40 Ihre Dozenten waren u.a. Prof. Dr. Karl Heinz Clasen, Robert Bauch, Hermann v. Guttenberg, Ulrich Hofmann, Paul Kunze, Kurt Maurer, Kurt Poppe, Günther Rienäcker, Günter Viktor Schulz, Josef Spek und ihr Vater Paul Schulze. Vgl. Schulze, Lieselotte, [Selbstverfasster Lebenslauf], o.D., Universitätsarchiv Rostock, Promotionsakte Lieselotte Schulze. Vgl. «Begleitschein zum Anmeldebuch der Studierenden»: WS 1942/43 «Dürer u. Grünewald», WS 1942/43 «Übung zur deutschen Plastik», SS 1943 «Michelangelo», Universitätsarchiv Rostock, Studentenakte Lieselotte Schulze.

41 Namen sind nicht genannt, vgl. «Studentischer Fragebogen» der Universität Rostock, 07.11.1947, Universitätsarchiv Rostock, Promotionsakte Lieselotte Schulze. Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2.

milie verlor ihr Vermögen und das Puppengeschäft, welches ihre Mutter geführt hatte.⁴² Mit dem Ziel, ihre Promotionsarbeit, die sie im Sommersemester 1944 in Rostock begonnen hatte, abzuschließen, wandte sie sich 1947 an ihre ehemaligen Professoren. Nachdem sie die «politische Unbedenklichkeitsprüfung» bestanden hatte, da sie «weder der NSDAP noch einer ihrer Gliederungen angehört» hatte, wurde sie zum Promotionsverfahren zugelassen.⁴³ Ihre Doktorarbeit «Neue Untersuchungen über die Nesselkapsel der Hydridae» konnte sie im Februar 1948 mit dem Prädikat «sehr gut» vor den ehemaligen Kollegen ihres Vaters, v. Gutenberg, Spek und Poppe, erfolgreich verteidigen.⁴⁴ Im Oktober 1948 legte Schulze die «Meisterprüfung» zur Fotografin bei der Handwerkskammer Mecklenburg in Schwerin mit dem Prädikat «gut» ab.⁴⁵ Im Dezember 1948 traten sie und ihre Eltern die Flucht nach Mainz an, wo Schulze am Zoologischen Institut eine Anstellung als wissenschaftliche Mitarbeiterin fand. Ein Jahr darauf verstarb ihr Vater. Vermutlich bereits 1943 an Tuberkulose erkrankt, hatte Lieselotte Schulze in den Jahren zuvor schon mehrere Kuraufenthalte über sich ergehen lassen müssen.⁴⁶ In Mainz sah sie sich gezwungen, ihre Arbeitsstelle aufgrund ihrer erneuten Erkrankung aufzugeben und sich in eine längere Kur im Schwarzwald zu begeben. In einem Brief vom 5. November 1950 an ihren ehemaligen Professor in Rostock, Josef Spek, berichtet Schulze, dass sie sich in Zukunft wieder der Fotografie zuwenden wolle: «Ich habe mich nun doch entschlossen in einem halben Jahr eher, wenn die entsprechenden Räume gebaut sein werden, mich als Fotografin selbstständig zu machen.»⁴⁷ Im August 1951 zog sie mit ihrer Mutter nach Freiburg i.B., wo sie zunächst an der Stadtstraße 4 und ab Juli 1954 an der Hermannstraße 15 wohnte und auch ihr Fotoatelier besaß.⁴⁸ Im Gegensatz zu Anneliese Scherz, die sich als Porträtfotografin in Frankfurt (Oder) etablieren konnte, lief Schulzes Geschäft in Freiburg mehr schlecht als recht: «Lie [Anneliese] war im Gegensatz zu mir, eine Gesschäftsfrau [sic] [...] Lie war extrovertiert, ich introvertiert.»⁴⁹ Für den Freiburger Herbion Verlag konnte sie dennoch einige Aufträge tätigen.⁵⁰

Als Schulze 1951/1952 während einer Fronleichnamsprozession als Fotografin in Freiburg unterwegs war, erblickte sie zufälligerweise durch den Sucher ihrer Kamera Anneliese Scherz.

42 Vgl. Ders., Ebd.

43 Vgl. «Politische Unbedenklichkeitserklärung», 11.11.1947, ausgestellt von der «Liberal-Demokratischen Partei, Kreisverband Rostock», Universitätsarchiv Rostock, Promotionsakte Lieselotte Schulze.

44 Hydridae (Süßwasserpolypen).

45 Vgl. «Meisterprüfungszeugnis», PA.155.I.1.4.

46 Vgl. Schulze, Paul, Brief an das Sekretariat der Universität Rostock, 09.11.1943, bzgl. Krankschreibung aufgrund Kuraufenthalts in «Oberschreiberhau» (polnisch: Szklarska Poreba Grona), Universitätsarchiv Rostock, Studentenakte Lieselotte Schulze.

47 Schulze, Lieselotte, Brief an Josef Spek, 05.11.1950, Universitätsarchiv Rostock, Studentenakte Lieselotte Schulze.

48 Vgl. Haffter Isabelle, Korrespondenz mit Stadtarchiv Freiburg, 11.10.2017, PA.155.V.7.

49 Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2.

50 Vgl. Ders., Ebd.

Die Frauen hatten sich seit knapp zwanzig Jahren nicht mehr gesehen. Die Freude über das Wiedersehen war groß und Scherz lud Schulze ein, sie und ihren Ehemann in Namibia zu besuchen.⁵¹

2.5 Schulzes fotografische Tätigkeit in Namibia

1957 trat Schulze ihre Schiffsreise nach Walvis Bay an. Dort angekommen, holten Anneliese und Ernst Rudolf Scherz die mittlerweile 40-jährige Fotografin ab und fuhren mit ihr über Swakopmund nach Windhoek.

Das fotografische Material, welches in Namibia 1957 entstand und in den BAB aufbewahrt wird, umfasst im Wesentlichen zwei Forschungsreisen, die Schulze mit ihrer Kamera begleitete. Welche Rollen nahm sie dabei wahr? Als professionelle Fotografin, promovierte Naturwissenschaftlerin und deutsche Reisende erkundete sie Namibia aus unterschiedlichen Blickperspektiven, die in einer ambivalenten Fotoästhetik resultierten. Für eine fotohistorische Kontextualisierung des Bildbestandes werden zunächst in diesem Kapitel 2.5. die Forschungs Expeditionen überblickshaft dargestellt. Ausgehend von den unterschiedlichen Reiserouten und ExpeditionsteilnehmerInnen wird danach gefragt, welche Forschungsinteressen und Forschungsziele verfolgt und welche Auftraggeber, finanziellen Ressourcen, Ausrüstungen und Arbeitsweisen für die Forschungsreisen genutzt wurden? Als Quellen dienen in erster Linie die Reiseberichte, Fotografien, Bildlegenden und Manuskripte, welche die ForscherInnen zu ihren Expeditionen verfasst haben. Daran anschließend wird in Kapitel 2.6. Schulzes fotografische Tätigkeit genauer untersucht.

Reise zum Okavango, 29. Juni – 22. Juli 1957

Die erste Reise war eine Fahrt ins Flussgebiet des Okavangos, die vom 29. Juni bis 22. Juli 1957 dauerte. An dieser Expedition, die teils Erkundungs-, teils Forschungsreise war, konnte Schulze aufgrund der guten Beziehungen des Ehepaars Scherz zum deutschen Sprachforscher und südafrikanischen Staatsethnologen Oswin Köhler (1911–1996) teilnehmen. Anneliese und Ernst Rudolf Scherz waren zwar keine studierten Archäologen oder Ethnografen. Dennoch zählte das international vernetzte Ehepaar aufgrund ihrer zahlreichen Expeditionen und Dokumentationen innerhalb der deutsch-namibischen «weißen» Siedlergesellschaft zu den ausgewiesenen Felsbild-Experten der Brandbergregion.⁵² Die Einreise in das «Reservat» war keine

51 Vgl. Ders. Ebd.

52 Mehr zur Forschungstätigkeit, vgl. u.a. Scherz, Ernst Rudolf (1970): Felsbilder in Südwest-Afrika. Teil I: Die Gravierungen in Südwest-Afrika ohne den Nordwesten des Landes, Köln: Böhlau, vgl. Scherz, Ernst Rudolf (1975): Felsbilder in Südwest-Afrika, Teil II: Die Gravierungen im Nordwesten Südwestafrika, Köln: Böhlau, vgl. Spetter-Blaudzun, Sonja (2001): Die Photographin Anneliese Scherz im Kontext der Marshall-Kalahari Expedition von 1952–53, in: Ethnoscripts, Vol. 3/2, Hamburg, S. 137–148, vgl. Barash, Ilisa (2016): Where the Roads All End. Photography and Anthropology in the Kalahari, Cambridge: Peabody Museum/Harvard University, vgl. Roulet, Lisa (2017): Die Fotografin Anneliese Scherz und die «Marshall Expedition» von 1953 in die Nyae Nyae Region/Kalahari. Anmerkungen zum Bildarchiv, BAB Working Paper, No. 2, 2017,

Selbstverständlichkeit, sondern bedurfte eines staatlich ausgestellten Passierscheins: «Durch einen Glücksfall konnte ich mich einer kleinen Expedition anschliessen, deren Hauptaufgabe Sprachforschung und Sammlung von völkerkundlich interessanten Gebrauchsgegenständen für Museen war», erinnerte sich Schulze in ihrem Reisebericht.⁵³ Für die Organisation und Verpflegung der Reisegruppe war das Ehepaar Scherz zuständig. Als weiterer Reisebegleiter wurde Levy Nganjone (192?–2005) genannt, der als Fahrer, «Eingeborenenlehrer» und «Herero Levi» beschrieben und von Schulze portraitiert wurde.⁵⁴

Köhler, der als südafrikanischer Staatsethnologe in der «Eingeborenenabteilung» der südafrikanischen Kolonialverwaltung angestellt war, wollte auf dieser Expedition die Lebensweisen, Sprachen, Musik- und Tanzkulturen sowie die genealogische Geschichte der BewohnerInnen des Okavango-Flussgebiets erforschen. Dazu führte er Interviews mit insgesamt sechs Bevölkerungen («Bunja», «Cuangari», «Sambiu», «Diriou», «Mbukuschu» und «Chokwe»)⁵⁵, die er unterwegs in den südafrikanischen und angolanischen Verwaltungszentren der Bezirke, den deutsch-katholischen und finnisch-evangelischen Missionsstationen oder den Siedlungen und Dörfern antraf.⁵⁶

Wie sah Schulzes Tätigkeit während der Reise aus? Schulze nahm während der Reise eine Doppelrolle einerseits als interessierte Reisende, andererseits als professionelle Fotografin wahr. «Dr. Lieselotte Schulze, Photographin aus Freiburg im Breisgau und Lies Freundin photographierte für ihr[en] Teil», schrieb Ernst Rudolf Scherz.⁵⁷ Es stand der Fotografin demnach vermutlich frei, wann, wie und was sie auf der Expedition ablichtete. «Unser besonderes Interesse im Okowangogebiet [sic] galt den Buschmännern, dieser primitiven Urbevölkerung Südwestafrikas, deren überlebende Reste, einige Tausend Menschen [...]», schrieb Schulze in einem ihrer Reiseberichte.⁵⁸ Neben ihrer auffallend rassistischen Ausdrucksweise ist der For-

vgl. Müller, Katrin (2017): Felsbildforschung und Forschungsnetzwerke in Namibia. Anmerkungen zur Korrespondenz von Anneliese und Ernst Rudolf Scherz, 1960–1975, BAB Working Paper, No. 3, 2017.

53 Vgl. Lieselotte Schulze, [1957], «Bei den Eingeborenen vom Okavango», BAB, PA.155.III.1.2.

54 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, [Einleitung], «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 1. Nganjone war Mitglied des einflussreichen «Herero Chief Councils» und gehörte als «Publicity Secretary» der Mitte der 1960er Jahre gegründeten SWAPO («South West Africa People's Organisation») zu den namibischen PolitikerInnen der nationalen Unabhängigkeitsbewegung. Nganjone begleitete seit 1956 Köhler als Forschungsassistent auf mehreren Forschungsreisen. Vgl. Notizen des Rechtsanwalts Israel Goldblatt über sein erstes Zusammentreffen mit den Unabhängigkeitspolitikern Clemens Kapuuo, Isascar Kambatuku und Levy Nganjone im Oktober 1961: «Levy was associated with Dr. [Oswin] Koehler, a German ethnologist, who was out here a few years ago to study native languages. He accompanied Koehler on two of his trips into the country, and is mentioned by Koehler with appreciation in an article contributed to a local memorial to Dr. [Heinrich] Vedder.» Zit. nach Henrichsen Dag, Jacobson, Naomi und Karen Marshall (Hg.) (2010): Israel Goldblatt. Building Bridges. Namibian Nationalists Clemens Kapuuo, Hosea Kutako, Brendan Simbwaye, Samuel Witbooi, Lives, Legacies, Legends, Bd. 7, Basel: Basler Afrika Bibliographien, S. 20. Das Porträt wurde vmtl. im Haus des Ehepaars Scherz in Windhoek aufgenommen, siehe BPA.155 005 001 029.

55 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, 03.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 4.

56 Vgl. Lieselotte Schulze, [1957], «Bei den Eingeborenen vom Okavango», BAB, PA.155.III.1.2.

57 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, [Einleitung], «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 1.

58 Vgl. Lieselotte Schulze, [1957], «Bei den Buschleuten», BAB, PA.155.III.1.5.

mulierung «unser besonderes Interesse» zu entnehmen, dass sich Schulze wohlmöglich mit dem ethnologischen Forschungsinteresse des südafrikanischen Staatsethnologen Köhler identifizieren konnte. Aufgrund mangelnder Quellenlage ist zum heutigen Forschungsstand jedoch unklar, ob einige ihrer Fotografien zu Forschungszwecken in Köhlers Auftrag aufgenommen und an ihn weitergereicht wurden. Aufgrund der Bildlegenden und Manuskripte, welche Schulze zu einigen Fotografien verfasst hatte, ist jedoch eher anzunehmen, dass die Fotografin beabsichtigt hatte, ihre Aufnahmen als Bildreportagen selbständig in deutschsprachigen Zeitschriften zu publizieren.⁵⁹ Dies gelang ihr nach heutigem Forschungsstand nur mit einer Reportage über die Holzschnitzereien der Chokwe mit dem Titel «Das Totenschiff vom Okavango». Diese Reportage erschien 1959 jedoch nicht in einer europäischen, dafür in der namibischen Zeitschrift «Der Kreis. Afrikanische Monatshefte für Pflege des Heimatdenkens und deutsche Kultur».⁶⁰

Das Fotografenpaar Scherz beabsichtigte während der Reise «viele schöne Aufnahmen von Land und Leuten [zu] machen», schrieb Ernst Rudolf Scherz.⁶¹ Auch im Falle des Ehepaars Scherz stellt sich nach heutigem Forschungsstand die Frage, ob gewisse Aufnahmen im Auftrag Köhlers entstanden und an ihn weitergegeben wurden. Für ihre private ethnografische Sammlung, aber auch für Museen, kaufte das Ehepaar während der Expedition Hausrat, Schmuck und Kunsthandwerk wie zum Beispiel Schnitzarbeiten.⁶² Schulzes Reisebericht zufolge boten Handwerker der Bevölkerungsgruppe der Chokwe «entlang der Strasse von Runtu nach Kuring Kuru am Okavango» den Reisenden ihre Holzarbeiten an.⁶³ Mit kritischem Blick beschrieb Schulze die prekäre sozioökonomische Situation, in welcher sich der handwerkliche Kunstbetrieb in den «Reservaten» aufgrund der zunehmenden Einflussnahme durch den Tourismus und die «geschäftstüchtige Fremdenindustrie» befand:

Die geschäftstüchtige Fremdenindustrie erfasst auch die Reservate, in denen, wie z.B. am Okavango [sic], ein Eingeborenenstamm lebt, die Chokwe, die als reine Handwerker lebend, neben anderen Schnitzereien auch die bekannten «Ovambohocker» in verschiedenen Ausführungen liefern. Wie lange werden sich die Reste dieser Volkskunst noch halten?⁶⁴

59 Schulze verfasste insgesamt sieben Manuskripte (PA.155.III.1) und zahlreiche Bildlegenden (PA.155.III.2). Aufgrund der Inhalte kann davon ausgegangen werden, dass die Texte kurze Zeit nach den beiden Forschungsreisen entstanden sind.

60 Vgl. Schulze, Lieselotte (1959): «Das Totenschiff vom Okavango. Von Dr. Lieselotte Schulze, Transvaal-Museum, Pretoria», in: Der Kreis. Afrikanische Monatshefte für Pflege des Heimatsgedankens und deutsche Kultur, H.6, 2. Jg., S. 197ff. Weitere Manuskripte zur Handwerkskunst, vgl. Ders., [1957], «Einige Beispiele von Holzschnitzereien südwestafrikanischer Eingeborener», BAB, PA.155.III.1.3, Ders., [1957], ««Ovambohocker» aus Südwestafrika», BAB, PA.155.III.1.4. Siehe auch BAB, BPA.155 001 033, 034, 037.

61 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, [Einleitung], «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 1. Ob Fotografien der Okavango-Reise publiziert wurden, ist nach heutigem Forschungsstand aufgrund ungenauer Datierungen der Aufnahmen durch die FotografInnen unklar. Für Bildbände, vgl. Scherz, Anneliese et al. (1981): Frisuren, Kopfbedeckungen und Schmuck in Namibia & Südafrika, Windhoek: Gamsberg Macmillan, vgl. Scherz, Anneliese (1983): Menschen aus Südwestafrika/Namibia 1993–1983. Eine Auslese von Fotografien von Ernst Rudolf und Anneliese Scherz, Windhoek: Selbstverlag.

62 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, 1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9.

63 Vgl. Schulze, Lieselotte [1957], ««Ovambohocker» aus Südwestafrika», BAB, PA.155.III.1.4.

64 Schulze, Lieselotte [1957], «Einige Beispiele von Holzschnitzereien südwestafrikanischer Eingeborener», BAB, PA.155.III.1.3.

Angesichts der zunehmenden Verdrängung kultureller Traditionen sah sich Schulze als Fotografin in der Pflicht, diese Artefakte mit ihrer Kamera zu dokumentieren und auf diese Weise für die Nachwelt als visuelles Sammlungsgut festzuhalten: «Um so [sic] reizvoller war es für mich, Holzschnitzereien von Eingeborenen verschiedener Stämme, die mir in Südwestafrika begegneten, wenigstens im Foto zu sammeln.»⁶⁵

Am 29. Juni 1957 überquerte die Reisegruppe mit dem Dienstfahrzeug Köhlers und dem Land Rover des Ehepaars Scherz die «rote Linie»⁶⁶ an der Polizeistation «Maroelabaum» in Richtung Nord-Nordost.⁶⁷ In den folgenden Wochen kampierten sie auf den von der Verwaltung eingerichteten Rastplätzen, welche alle 15 Meilen entlang des Okavango Flusses an «besonders schönen, den Strom überschauenden Stellen» eingerichtet worden waren.⁶⁸ Die Camps waren topografisch so konzipiert, dass sich die «weißen» europäischen ForscherInnen von ihren zumeist «schwarzen» namibischen MitarbeiterInnen sowie der ansässigen Bevölkerung räumlich getrennt aufhielten. Ernst Rudolf Scherz beschrieb diesen Umstand wie folgt: Es wurden «ca. vier Rundhuetten und eine groessere Versammlungshuette fuer Europäer und etwas abseits einige Huetten fuer die eingeborenen Begleiter errichtet. Für die Reinlichkeit des Platzes sorgte ein eingeborener Aufseher, und ein Zaun aus Bueschen und gefällten Baeumen schliesst das Kamp gegen die Außenwelt ab. Wir benutzten diese Kamps, wo immer wir lagerten»⁶⁹. Am nächsten Tag begrüßte sie der Distriktleiter «Krüger». Dieser war gerne bereit, die ForscherInnen bei ihrer wissenschaftlichen Arbeit zu unterstützen, indem er ihnen Dolmetscher vermittelte, die sie fortan auf der Expedition begleiten sollten.⁷⁰

In den Abendstunden ließ Köhler jeweils über seine Dolmetscher mitteilen, dass die ansässige Bevölkerung Gesänge, Tänze und Musikstücke aufführen sollte.⁷¹ Mit Hilfe seiner Mitarbeiter, welche das Mikrofon und Tonbandgerät bedienten, nahm er die Inszenierungen auf und spielte sie den DarstellerInnen vor. Ernst Rudolf Scherz zufolge reagierten die MusikerInnen angeblich positiv auf die Abspielungen und waren bereit weitere Aufnahmen zu machen.⁷² Auch in Schulzes Reisebericht schwang keinerlei Kritik an den Tanzaufforderungen des aus-

65 Vgl. Schulze, Lieselotte [1957], «Einige Beispiele von Holzschnitzereien südwestafrikanischer Eingeborener», BAB, PA.155.III.1.3.

66 Die informell genannte «Rote Linie» trennte die sog. «Polizeizone», zu welcher Zentral- und Südnamibia zählten, vom Sperrgebiet im Norden Namibias, zu welchem auch das Okavango-Territorium gehörte. Die «Rote Linie» symbolisierte daher auf mehreren Ebenen die Kolonial-, Kriegs- und Apartheidsgeschichte Namibias, Vgl. Miescher, Giorgio (2013): «Einleitung», in: Ders., Die Rote Linie. Die Geschichte der Veterinär- und Siedlungsgrenze in Namibia (1980er bis 1960er Jahre), Basel: Basler Afrika Bibliographien, S. XIII–XLI, hier XIII.

67 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, 29.6.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 1.

68 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, 01.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 2f.

69 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, 01.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 3.

70 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, 02.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB PA.4.I.A.3.9, S. 3.

71 «Wo auch immer wir kumpten, schickten wir gleich den Levi und unsere beiden Dolmetscher zu den nahe gelegenen Siedlungen und baten das Volk zu Musik und Tanz», vgl. Ernst Rudolf Scherz, 03.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 6.

72 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, 03.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 6.

ländischen Forschers mit. Vielmehr erklärte sich Schulze die Aufführungsbereitschaft als eine angeblich anthropologisch begründbare Veranlagung, welche «Naturvölker[n]» innewohne.⁷³ Dass dieser inszenierten Aufführungspraxis neben wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse auch ein koloniales Hegemonialsystem zugrunde lag, kam im Bericht nicht zur Sprache: «Wie alle Naturvölker lieben sie Tanz und Gesang besonders und können sich in leidenschaftliche Ekstase versetzen durch rhythmisches Kreis- oder Figurenstampfen, zu dem noch unglaublich erscheinende Zitterbewegungen der Schulter- oder Gesässmuskeln kommen. Meistens tanzen die Männer und die Frauen feuern sie durch Klatschen und einen eigenartigen schrillen hohen Gesang an».⁷⁴ Die Tanzaufführungen hielt Schulze mit ihrer Kamera fest.⁷⁵ Acht Stunden Tonmaterial war die «Ausbeute der Reise», resümierte Ernst Rudolf Scherz.⁷⁶ Das ethnografische Material floss in zahlreiche Publikationen und in Köhlers Lehre am Institut für Afrikanistik der Universität Köln ein.⁷⁷

Am 22. August 1957 kamen sie nach ihrer zweiwöchigen Reise wieder in Windhoek an.

«Danish-Kalahari Expedition» am Brandberg, 26. Juli – 29. August 1957

Auf der zweiten Reise begleitete Schulze als beauftragte Entomologin der *Coleoptera Collection* während einer Woche die «Danish-Kalahari Expedition» des dänischen Journalisten und Dokumentarfilmers Jens Bjerre (1921*) und des südafrikanischen Malers François Krige (1913–1994).⁷⁸ Im Auftrag der «Royal Geographical Society» in London bereisten Bjerre und Krige während sieben Monaten Namibia mit dem Ziel, zwei Dokumentarfilme zu produzieren, welche einerseits die BewohnerInnen der Kalahari-Savanne und andererseits die geografische Landschaft der Region porträtieren sollten. Ferner beabsichtigten die Forscher, ethnografisches Material für verschiedene Sammlungen, u.a. für das dänische Nationalmuseum, zusammenzutragen. Als bekannter Maler war Krige angestellt worden, Zeichnungen und Malereien der ethnischen Gruppierungen anzufertigen, Felsbilder abzuzeichnen und Bjerre als Afrikaans-Dolmetscher zur Seite zu stehen. Bjerre verfasste über die Reise ein Buch mit dem Titel «Kalahari»,

73 Vgl. Schulze, Lieselotte, [1957], «Bei den Buschleuten», S. 2, BAB, PA.155.III.1.5.

74 Vgl. Schulze, Lieselotte, [1957], «Bei den Buschmännern», S. 3, BAB, PA.155.III.1.5.

75 Vgl. u.a. BAB, BPA.155 001 007 und 008.

76 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, 03.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 7.

77 Vgl. u.a. Köhler, Oswin (1959): A Study of Otjiwarongo District (South West Africa), Ethnological Publications, No. 44, Pretoria: The Government Printer. Mehr zu Köhler, vgl. u.a. Vossler, Rainer (Hg.) (2014): Ein Leben im Dienste der Afrikanistik. Oswin R.A. Köhler zum 100. Geburtstag, Köln: Rüdiger Köppe, vgl. DFG-Projekt «Die Welt der Kxoe-Buschleute» – Wissenschaftliche Bearbeitung des Materials zur Khwe-Kultur im Nachlass des Afrikanisten Oswin Köhler», <http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/259322312>, eingesehen am 12.12.2017.

78 Ione Rudner beschrieb Schulze in ihrem Reisebericht «A Sheep in the Brandberg» als «Dr. Lilo Schulze, a zoologist from the Transvaal Museum in Pretoria», vgl. Rudner, Ione (2015): «A Sheep in the Brandberg», in: Ders., Ten Paces Behind. A Family Saga, Cape Town. Africana Publishers, S. 132. Rudner begann ihr Buchprojekt erst 2005 und stützte sich dabei neben Feldtagebuchaufzeichnungen auch auf ihre Erinnerung. Daher können ungenaue Informationsangaben nicht ausgeschlossen werden, vgl. Ders., «Picking up the Pieces», S. 353–361, hier S. 354.

das um 1960 in mehreren Sprachen veröffentlicht wurde.⁷⁹ Während der Expedition schlossen sich ihnen zeitweise internationale WissenschaftlerInnen und AmateurforscherInnen aus den Bereichen der Archäologie, Sprachforschung und Ethnologie an, um sie auf ihren Erkundungen zu begleiten.⁸⁰

Vom 26. Juli bis 29. August 1957 kamen Bjerre und Krige nach Zentralnamibia. In Windhoek suchten die Reisenden die südafrikanische Amateurarchäologin und wissenschaftliche Mitarbeiterin des «South African Museums», Ione Rudner, und ihren schwedischen Ehemann und Architekten Jalmar Rudner (1917–2003) auf.⁸¹ Das Ehepaar Rudner plante zur selben Zeit auf Initiative des befreundeten deutsch-namibischen Amateur-Archäologen Albert Viereck (1907–1982) zum wiederholten Mal eine Exkursion in die Brandberg-Region.⁸² Um Reisehinweise, Ratschläge und Instruktionen über Proviant, Trinkwasser- und Benzinreserven zu erhalten, besuchten sie das Ehepaar Scherz in Windhoek, die als Experten der Brandberg-Region galten.⁸³

Bevor die Forschergruppe aufbrechen konnte, musste «Dr. Lilo Schulze», die in der Erinnerung von Ione Rudner als «zoologist from the Transvaal Museum in Pretoria» beschrieben wurde und zu diesem Zeitpunkt noch zu Gast beim Ehepaar Scherz in Windhoek wohnte, abgeholt werden.⁸⁴ Anschließend machten sich die ForscherInnen in drei Fahrzeugen zum rund 500 km nordwestlich gelegenen Brandberg auf. «The rough roads took us past the beautiful granite Spitzkoppe, with its rock shelters containing «galleries» of rock paintings [...]. Bumping over the rocky road along the dry Omaruru River, we could see the Brandberg like a distant blue hill on the horizon [...]», schrieb Ione Rudner begeistert über die Landschaften und Felszeichnungen der Brandberg-Region.⁸⁵ Bei Sonnenuntergang erreichten sie die sogenannte «Tsisab (Leopard)» Schlucht, wo sie ihr Camp aufschlugen. Acht Tage verbrachten sie in dieser Region. Die klimatischen Bedingungen setzten insbesondere der schwangeren Ione Rudner zu: «The following days in the mountain were very hot, we were plagued by tiny mopane flies seeking moisture in eyes, ears, noses and mouths, and we seemed to be always thirsty, day and night.»⁸⁶ Nachdem Bjerre, Krige und Schulze die wichtigsten Sehenswürdigkeiten gezeigt worden wa-

79 Vgl. Bjerre, Jens (1958): Kalahari. Atomtidens Stenalder, København: Carit Andersen. Für die deutsche Ausgabe vgl. Bjerre, Jens (1960). Kalahari. Steinzeitmenschen im Atomzeitalter. Wiesbaden: F.A. Brockhaus.

80 Vgl. Fox, Justin (2000): The Life and Art of François Krige, Vlaeberg: Fernwood Press, S. 73.

81 Vgl. Rudner, 2015, S. 132. Vgl. Bjerre, 1960, S. 47.

82 Vgl. Rudner, 2015, S. 131.

83 Vgl. Bjerre, 1960, S. 47f. Vgl. Rudner, 2015, S. 133.

84 Schulze hatte zu diesem Zeitpunkt noch keine Festanstellung bei Charles Koch am Transvaal Museum. Sie war jedoch bereits über das Ehepaar Scherz mit Koch bekannt gemacht worden und durfte erste wissenschaftliche Aufgaben, wie das Sammeln von Käfern, ausführen. Siehe auch Einleitung. Vgl. Rudner, 2015, S. 132. In Bjerres Publikation von 1960 wird Schulze nicht erwähnt, vgl. Bjerre, 1960, S. 46–68.

85 Vgl. Rudner, 2015, S. 132.

86 Vgl. Ders., 2015, S. 132.

ren, begannen «Lilo», wie sich Schulze nannte, und Viereck zu Forschungszwecken Insekten zu sammeln.⁸⁷

Schulze nahm auf dieser Forschungsreise wieder mehrere Funktionen wahr: Im Auftrag der *Coleoptera Collection* war sie als Zoologin laut Rudner beauftragt worden, gewisse Käferarten zu sammeln. Andererseits hatte sie sich vermutlich über das Ehepaar Scherz mit der Felszeichnungsforschung im südlichen Afrika vertraut gemacht und konnte Ione Rudner bereits einige Auskünfte zu interessanten Fundstellen geben.⁸⁸ Zudem verfasste Schulze womöglich auf der Grundlage dieser Reise das Manuskript «Felszeichnungen aus Südwest-Afrika», das sich auf die Brandberg-Region bezieht.⁸⁹ Als professionelle Fotografien machte sie nicht nur Aufnahmen von Felsbildern, sondern dokumentierte auch das Alltagsleben der ForscherInnen⁹⁰. An der Felswand der «White Lady» suchten die ForscherInnen nach Felsbildern, die ihnen aus der Forschungsliteratur des französischen Archäologen Abbé Breuil (1877–1961) und aus Berichten und Publikationen von Ernst Rudolf Scherz bekannt waren.⁹¹ So zeichneten, fotografierten und filmten die ForscherInnen Felsbilder (z.B. sog. «Girl School», siehe Abb. 3), welche eine Reihe rot gemalter Frauen zeigt.⁹² Viele Felszeichnungen waren Jahrtausende lang der Witterung ausgesetzt gewesen. Rudner beschrieb diese daher als «faded». Andere waren von unachtsamen Touristen und Forschenden übermalt oder mit Kritzeleien verunstaltet worden.⁹³

Bald trennten sich die Wege der Forschenden. Bjerre und Krige brachen in Richtung Kalahari auf. Die übrigen Reisenden fuhren entlang des Omaruru-Flussbetts bis zur «Krantzberg Farm»⁹⁴. Von dort aus traten Schulze und Viereck ihren Rückweg nach Windhoek an.⁹⁵

2.6 «Colonising camera»: Ambivalenzen fotografischer Praktiken als koloniale Wissensproduktion

Um einen Überblick über das Fotomaterial zu gewinnen, werden in einem ersten Schritt die unterschiedlichen fotografischen Bildgenres benannt, welche im Bildarchiv BPA.155 vorzufinden sind: Auf den Expeditionsreisen entstanden zahlreiche teils inszenierte Einzel- und Gruppenporträts von NordnamibierInnen und ihren Siedlungen, des Weiteren Landschafts- und Tierfotografien, fotografische Abbildungen von Felszeichnungen, Dokumentarfotografien zur Reise- und Forschungstätigkeit sowie Objektaufnahmen von Alltagsgegenständen bis hin zu

⁸⁷ Vgl. Ders., 2015, S. 132.

⁸⁸ «Dr. Scherz had told us of a painting of a sheep in a ravine north of the Tsisab Gorge», vgl. Ders., S. 133.

⁸⁹ Vgl. Lieselotte Schulze, [1957], «Felszeichnungen aus Südwest-Afrika», BAB, PA.155.III.1.6.

⁹⁰ Mehr dazu, siehe Kap. 2.6.

⁹¹ Vgl. Rudner, 2015, S. 132.

⁹² Siehe Abb. 3 und Kap. 2.6. Vgl. u.a. Prozesky-Schulze, Lieselotte, «An der Girl School», 12,5x15 cm, S/W, Vintage Print, BAB, BPA.155 005 003 026.

⁹³ Vgl. Rudner, 2015, S. 132f.

⁹⁴ «Krantzberg Farm», Nr. 314, vgl. Albertyn, A.P.J., Die esiklopedie van name in Suidwes-Afrika, Somerset West: Eigenverlag, S. 42.

⁹⁵ Vgl. Rudner, 2015, S. 134.

Kunsthandwerken. Zudem dokumentiert eine Bildserie den Besuch der «Diana Farm»⁹⁶ und der «Elliot Farm»⁹⁷.

Die folgende kritische Betrachtung exemplarischer Einzelbilder und Fotoserien vollzieht sich vor dem Hintergrund zweier Forschungsfragen, die mit theoretischen und methodischen Überlegungen der *Visual History*⁹⁸ und den *Postcolonial Studies*⁹⁹ verknüpft sind:

Erstens: welche methodischen Herausforderungen sind im wissenschaftlichen Umgang mit Archivfotografien aus einem kolonialhistorischen Kontext zu berücksichtigen? Im Rückgriff auf die postkolonialen, geschlechterhistorischen und fotoästhetischen Diskurse über Archivfotografien, wie sie 1986 von Allan Sekula in «The Body and the Archive»¹⁰⁰ angestoßen und, bezogen auf Namibia, 1998 von Patricia Hayes, Jeremy Silvester und Wolfram Hartmann mit dem Begriff der «colonising camera»¹⁰¹ vertieft und in jüngerer Zeit von Jens Jäger (2006)¹⁰², Evelyn Annuß (2009)¹⁰³, Gesine Krüger (2013)¹⁰⁴, Ilisa Barash (2016)¹⁰⁵ und Lorena Rizzo (2018)¹⁰⁶ weiterentwickelt wurden, drängt sich bei einer kritischen Betrachtung

96 Siehe BAB, BPA.155 001 034 und 035 (Kontaktabzugsbogen) sowie BAB, BPA.155 002 028–029 (Negativbildmappe).

97 Die «Elliot Farm», eigentlich «Farm Ohakaua» (No 143), heute «Otjiwa Game Farm» genannt, liegt in Otjozondju, Otjiwarongo: <http://www.otjiwa.com.na/page/gallery/>, eingesehen am 10.11.2017. Die Farm wurde von [Liesel Elliot (1919–1981), geb. Cogho] und ihrem Ehemann Robert Norman Elliot (1899–1965), einem Major der «British Royal Field Artillery», geführt. Die Elliots besaßen im Otjiwarongo District mehrere Farmen: in Ohakaua, in Kahlenberg, Younbira und Tottenham, siehe: www.findagrave.com/memorial/6643079, eingesehen am 10.11.2017. Mehr Informationen vgl. Eintrag »Elliot, Maj. R. N., Ohakaua 1521«, in: South West Africa Telephone Directory, Windhoek: o.V., S. 179, vgl. Eintrag «Ohakaua» Farm No. 143 in: Albertyn, A.P.J., Die esiklopedie van name in Suidwes-Afrika, Somerset West: Eigenverlag, S. 72. Laut den Gesprächsnotizen von 2004 handelt es sich bei den Elliots vmtl. um entfernte Verwandte von Schulzes Mutter, Helene Schulze (geb. Prondzynski), vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2. Für Abbildungen, siehe BPA.155 001 023–029, BPA.155 002 020 und BPA.155.003 002. Siehe auch Prozesky-Schulze, Brief an Dag Henrichsen vom 18.09.2004 PA.155.V.1.

98 Vgl. u.a. Paul, Gerhard (2006): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

99 Vgl. u.a. Castro, Varela et al. (Hg.) (2005): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, 2. vollst. überarb. Auflage, Bielefeld: Transkript.

100 Sekula, Allan (1986): «The Body and the Archive», in: *October*, Vol. 39, S. 3–64, vgl. auch Ders. (2005): «Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital», in: Jessica Evans, Stuart Hall (Hg.), *Visual Culture. The Reader*, London: Sage Publications, S. 181–192.

101 Vgl. Hartmann, Wolfram, Silvester, Jeremy und Patricia Hayes (Hg.) (1998): *Colonising Camera. Photographs in the Making of Namibian History*, Windhoek: Out of Africa, vgl. auch Hayes, Patricia, Jeremy Silvester und Wolfram Hartmann (2002): ««Picturing the Past» in Namibia: The Visual Archive and its Energies», in: Hamilton Carolyn et al. (Hg.), *Refiguring the Archive*, Cape Town: Clyson Printers, S. 103–133, vgl. Hayes, Patricia (2005): «Introduction. Visual Genders», in: *Gender & History*, Vol. 17, Nr. 3, S. 519–537.

102 Jäger, Jens (2006) «Bilder aus Afrika vor 1918. Zur visuellen Konstruktion Afrikas im europäischen Kolonialismus», in: Gerhard Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 134–148.

103 Vgl. Annuß, Evelyn (2009): «Postkoloniale Fotografie? Post-Colonial Photography?», in: *Stagings made in Namibia. Postkoloniale Fotografie*, Berlin: b_books, S. 11–33.

104 Vgl. Krüger, Gesine (2013): «Zirkulation, Umdeutung, Aufladung. Zur kolonialen Fotografie», in: *Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven*, NCCR Mediality Newsletter, Nr. 9, S. 3–33.

105 Vgl. Barash, Ilisa (2016): *Where the Roads All End. Photography and Anthropology in the Kalahari*, Cambridge: Peabody Museum/Harvard University.

106 Vgl. Rizzo, Lorena (2018): «Seeing through whiteness. Late 1930s settler visualities in Namibia under South African Rule.», in: Elay, G. und Thomas, J. (Hg.), *Visualizing Fascism*. [forthcoming Durham: Duke Univer-

von Schulzes Fotografien folgende zweite Frage auf: Welche fotografischen Blicke werden dem Betrachter auf den Archivfotografien präsentiert?¹⁰⁷ Von diesen zwei Fragen ausgehend soll im Folgenden kritisch geprüft werden, ob das dem Bildkonvolut inhärente «koloniale Wissen» mit Hilfe der Fototheorie der «colonising camera» kolonialhistorisch aufgedeckt, kontextualisiert und folglich dekolonialisiert werden kann.

Was ist mit «kolonialem Wissen» gemeint? Mit Berufung auf Schriften von Michel Foucault und Edward Said begreifen gewisse postkoloniale Studien koloniales Wissen als ein hegemoniales Herrschaftsinstrument.¹⁰⁸ Diese postkolonialen Ansätze gehen, verkürzt formuliert, davon aus, dass das von westlichen Wissenschaften produzierte Wissen ein «konstitutives Element kolonialer Herrschaft» sei, welches in kolonialen Kontexten bereits wirkungsmächtige Narrative verdrängte und als hegemoniale Diskurse neuer Wissenssysteme zur Legitimierung, Tradierung und Stabilisierung der kolonialen Herrschaftsausübung instrumentalisiert wurde.¹⁰⁹

Wie ist der Begriff der «colonising camera» zu verstehen? Patricia Hayes, Jeremy Silvester und Wolfram Hartmann vertreten die These, dass die Fotografie im Kolonialkontext Namibias ein entscheidendes kulturelles Machtinstrument «to the politics of representing the place and its peoples» darstellte, indem sie neue Formen von kolonialem Wissen über die kolonialisierte Bevölkerung produzierte und als öffentliches Massenmedium innerhalb der kolonialen und kolonialisierten Bevölkerung verbreitete.¹¹⁰ «In the attempts to depict, document, normalise and/or pathologise Namibians and to legitimise and memorialise themselves (...) large numbers of photographs were taken and many of them published.»¹¹¹ Dabei greifen die Autoren auf Allan Sekulas Definition der Fotografie als ein «double system of function» zurück.¹¹² Mit Bezug auf

sity Press]

107 Mehr zur kolonialen Archivfotografie in Afrika, vgl. u.a. Landau, Paul S. und Deborah D. Kaspin (Hg.) (2002): *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkley: University of California Press, vgl. Hoffmann, Annette (Hg.) (2009): *What We See. Bilder, Stimmen, Repräsentation. Zur Kritik einer anthropometrischen Sammlung aus dem südlichen Afrika*, Basel: Basler Afrika Bibliographien, vgl. Morton, Christoph und Daren Newbury (Hg.) (2015): *The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies*, London: Bloomsbury.

108 Vgl. u.a. Foucault, Michel (1975): *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Gallimard, vgl. Ders. (1976): *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard sowie Said, Edward (1978): *Orientalism*, Pantheon: New York, vgl. Ders. (1985): «Orientalism Reconsidered», in: *Cultural Critique* 1, S. 89–107.

109 Vgl. Heé, Nadin (2017): «Postkoloniale Ansätze», in: Sommer, Marianne et al. Hg. (2017): *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 80–91, hier S. 83. Mehr zur Wissen(schafts-)geschichte allg., vgl. u.a. Sommer, Marianne et al. Hg. (2017): *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart, J.B. Metzler, vgl. Sarasin, Philipp (2011): «Was ist Wissensgeschichte?», in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 36, S. 159–172.

110 Vgl. Hayes et al. (1998): «Photography, history and memory», in: Hartmann et al., 1998, S. 2–9, hier S. 3, vgl. Hayes et al., 2002, S. 106. Der Hauptteil der Ausstellung «Colonising Camera» bezog sich auf die Hahn Sammlung, welche im Nationalarchiv Namibias und in den BAB liegt, vgl. Acknowledgements, in: Hartman et al., 1998, S.VI. Zur Rezeption, vgl. Ranger, Terence (2001): «Review: Colonialism, Consciousness and the Camera», in: *Past & Present*, Nr. 171, S. 203–215, hier S. 205.

111 Hayes, 2002, S. 106.

112 Vgl. Ders., 2002, S. 106.

die Anfänge visueller Körperbildproduktion im 19. Jahrhundert begriff Sekula die Fotografie als ein visuelles Repräsentationssystem, welches «capable of functioning both honorifically and repressively» war.¹¹³ Wie ist dieses funktionalistische Doppelsystem zu verstehen? Mit Blick auf die Anfänge der Kriminalfotografie am Beispiel der Porträtfotografie von Straftätern bei Alphonse Bertillon (1853–1914) veranschaulicht Sekula, dass die traditionelle Funktion der Porträtmalerei, welche dem Adel und Bürgertum vorbehalten gewesen war, durch die fotografische Reproduktionstechnik erweitert, beschleunigt, popularisiert und dessen sozial definierte privilegierte Funktion zugunsten einer massenmedialen «Demokratisierung» gegen Ende des 19. Jahrhunderts untergraben wurde.¹¹⁴ Nebst diesen «honorific conventions»¹¹⁵ weist Sekula auch auf die repressive Funktion hin, die er beispielsweise bei medizinischen und anatomischen Illustrationen des Eugenikers Francis Galton (1822–1911) erkannte. Mit Verweis auf Foucault betont Sekula, dass die sozialen Machtbeziehungen, welche von diesen regulativen Wissenschaftspraktiken ausgingen, neue Modi von visuellen Wirklichkeiten schufen.¹¹⁶ Diese visuellen «Praktiken der Körperdokumentation»¹¹⁷ erfanden den Körper als soziales Untersuchungsobjekt («social body») neu.¹¹⁸ In ihren Anfängen konnten diese fotografischen Verfahren durchaus positiv therapeutisch und reformativ motiviert gewesen sein. Im Zuge einer empirisch-wissenschaftlichen Konstruktion von visuellen Typologien wurde jedoch das von einem «generalisierten Aussehen» («*generalized look*») abweichende «Andere»¹¹⁹ sozialer Pathologie mitetabliert und determiniert. Hinter solchen normativen Selektionsprozessen konnten in der Folge eine repressive Logik oder moralisierende Funktion stecken.

Zusammenfassend kann dem Fotoapparat als funktionalistisches Doppelsystem im Kontext der Kolonialpraxis einer «colonising camera» folglich eine repressive und/oder nobilitierende Funktionslogik zugrunde liegen. Als wissenschaftliches Instrument der Ethnologie definierte und determinierte sie beispielweise visuelles Wissen über Typologien der Bevölkerung. Diese Körperbilder (hinter denen die Individuen oft namenlos verschwanden) verweisen mehr oder weniger explizit auf die hegemonialen Machtbeziehungen innerhalb des Kolonialsystems, in welchem sie entstanden waren und die sie selbst definiert hatten. Hierzu nochmals Hayes et al.:

113 Vgl. Sekula, 1986, S. 6.

114 Vgl., Ders., 1986, S. 6.

115 Ders., 1986, S. 6.

116 Vgl., Ders., 1986, S. 7. Mit Verweis auf Foucault (1977): *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, New York: Pantheon und Foucault (1978): *The History of Sexuality, Volume I. An Introduction*, trans. Robert Hurley, New York: Pantheon.

117 Krüger, 2013, S. 9.

118 Vgl. Sekula, 1986, S. 6.

119 «the other», Sekula, 1986, S. 7. Kursivsetzung wurde dem Original entnommen. Mehr zur Konzeption des «Anderen» oder des «Otherings» vgl. u.a. Said, 1978. Als Fallbeispiel der «colonising camera» vgl. u.a. Harris, Bent (1998): «Photography in colonial discourse: the making of «the other» in southern Africa, c. 1850–1950», in: Hartmann, Wolfram, Silvester, Jeremy und Patricia Hayes (Hg.) (1998): *Colonising Camera. Photographs in the Making of Namibian History*, Windhoek: Out of Africa. S. 20–24.

«In colonial contexts, optical empiricism in the form of anthropometric photography offered a new form of imperial knowledge about colonial peoples.»¹²⁰

An dieser Stelle werden die Ambivalenzen fotografischer Praktiken einer «colonising camera» als koloniale Wissensproduktion deutlich, welche im Folgenden anhand Schulzes Fotografien prüfend untersucht werden sollen. Es wird von der These ausgegangen, dass mit dem Begriff der «colonising camera» als einem wissenschaftlichen Praxisinstrument und einer ästhetischen Medientechnik aufgezeigt werden kann, wie koloniales Wissen und visuelle Räume von «Wirklichkeiten»¹²¹ von den fotografierenden AkteurInnen innerhalb sozialer Machtbeziehung zu den jeweils Porträtierten konstruiert wurden. Anders formuliert: Die «colonising camera» gibt ausschnittshafte Einblicke in die Kolonialzeit Namibias, welche eine deutsche Fotografin selbst konzeptionell definierte.

Das Ziel ist es, auf die Fotografie als eine in einem spezifischen Gebrauchskontext angewandte Praxis und die daraus resultierende Vielfalt kolonialer Wissensproduktionen und visuellen Darstellungen in Abhängigkeit zur jeweils *subjektiv* und *selektiv* intendierten Wahrnehmungsperspektive der europäischen Fotografin auf die Porträtierten im spezifischen Kolonialkontext Namibias der 1950er Jahre hinzuweisen. Im Folgenden wird daher bewusst auf den Singularbegriff «Kolonialfotografie» verzichtet, um nicht den Anschein zu erwecken, *eine* gesamtafrikanische Geschichte *der* Kolonialfotografie forterzählen zu wollen.¹²² Stattdessen wird davon ausgegangen, dass die fotografische Praxis der «colonising camera» die soziale Macht («social power»¹²³) besaß, in ihren sich überlagernden Dichotomien aus Innen- und Aussenperspektive und visueller Konstruktion von einem «Anderen»/«Fremden» im Abgleich zum «Eigenen», das wortwörtliche *Geschichtsbild* des kolonialisierten Landes mitzugestalten. In seiner komplexen Ambivalenz aus Repression und Nobilitierung widerspiegelt der fotografische Blick von Schulze hegemoniale und ästhetisierende Blickperspektiven. Es sind Bildstrategien der «von Aussen» kommenden deutschen, «weißen» Fotografin und Wissenschaftlerin mit Blick auf das ihr fremde Namibia, welches sie für ein mehrheitlich europäisches Zielpublikum fotografisch erschuf.¹²⁴

In den Händen von HistorikerInnen wiederum bieten diese Archivfotografien bzw. historischen Bildquellen die erkenntnisreiche Möglichkeit, das ihnen inhärente koloniale Bildwissen, dessen Produktionszusammenhang und koloniale Ordnungsstruktur zu dekonstruieren bzw. die visuelle Bildkultur der deutschen Fotografin über «Südwestafrika» zu dekolonialisieren.¹²⁵ In

120 Hayes et al., 2002, S. 114. Die AutorInnen verweisen an dieser Stelle auf Banta, Melissa und Curtis Hinsley (1986): *From Site to Sight. Anthropology, Photography and the Power of Imagery*, Cambridge: Peabody Museum Press.

121 Oder «modes of instrumental realism» im Sinne Sekulas, vgl. Ders., 1986, S. 7.

122 Zum Begriff der Kolonialfotografie, vgl. u.a. Krüger, 2013, S. 5–8.

123 Vgl. Sekula, 1986, S. 7.

124 Mehr zum Rezeptionskontext, siehe Kap. «Exemplarische Betrachtungen».

125 Jens Jäger weist bei Untersuchungen zur «Visualisierung der Kolonialisierten» darauf hin, dass nicht voreilig von einem «einfachen Dominanzmodell» aus «aktiven Europäern» und «passiven Afrikanern» auszugehen sei. Stattdessen sollten die komplexen Produktionszusammenhänge berücksichtigt werden, in welchen die

der quellenkritischen Auslegung von Bildinhalten liegt die methodische Herausforderung für die Geschichtswissenschaft, da die komplexen Bildwahrnehmungen und -bedeutungen je nach BetrachterIn anders ausgelegt werden können. Darauf verweisen auch die AutorInnen Patrica Hayes et al.: «Different meanings are created by different readers who bring diverse reference systems with them. Readings might shuttle between photography's dual potentialities: between positivism and fantasy, between evidence and enigma, between truth, claims and lies <that tell a truth>, and between photographs that denote and those that connote.»¹²⁶ Diese von Archivfotografien ausgehenden wissenschaftlichen Deutungssysteme sollten wiederum einer kritischen Selbstreflexion unterzogen werden, da sie das wirkungsmächtige Potential besitzen, Geschichtsbilder über eine Epoche rückwirkend erneut umzudeuten und dadurch auch ihr historisch gewachsenes Wissen und Narrativ zu verändern.

2.7 Exemplarische Betrachtungen

Vor diesem Hintergrund können zu den Archivfotografien von Lieselotte Prozesky-Schulze erstmals einige fotohistorische Merkmale herausgearbeitet werden: Bei Schulzes Bildern handelt es sich einerseits um wissenschaftshistorisch relevante Fotografien von und über Forschungsreisen in Namibia. Andererseits sind ihre ethnografischen Aufnahmen der nordnamibischen Bevölkerung sowohl mit einem fotoästhetischen Anspruch einer Berufsfotografin als auch einer sozialdokumentarischen und zugleich typologisierenden Blickstrategie einer deutschen Reisenden und Naturwissenschaftlerin verknüpft. Schulzes fotografischer Blick kann in Anlehnung an die kritische Fototheorie der «colonising camera» als ambivalent bezeichnet werden, da er zwischen einer «repressiven» und «nobilisierenden»¹²⁷ Funktionslogik changierte. Da ihre Fotografien nach heutigem Forschungsstand mehrheitlich nicht publiziert wurden, kann auf deren Gebrauch, Zirkulation und Rezeption nur bedingt eingegangen werden. Der Umstand, dass Schulze sich jedoch aktiv darum bemühte, ihre Bilder bei deutschsprachigen Zeitschriftenredaktionen in Europa und Namibia zu veröffentlichen, lässt darauf schließen, dass die Aufnahmen für ein deutschsprachiges Zielpublikum, einschließlich der «weißen», deutsch-namibischen Siedlergesellschaft, gedacht waren.

Aufschluss über die von der Fotografin intendierten Bildbotschaften geben die Bildlegenden und Manuskripte, welche für die folgenden Bildanalysen herangezogen werden. Schulzes circa 1957 schriftlich festgehaltenen Bildinterpretationen zeugen in ihren Begrifflichkeiten und ihrer Denkweise von kolonialen Wissensbeständen, welche das als hegemonial begriffene Verhältnis zwischen den modernen Wissenschaften, wie der Ethnologie und dem Kolonialismus, widerspiegeln. Ihr rassistisch und eurozentristisch geprägtes Weltbild wird beispielsweise in

Porträtierten gegebenenfalls eine gewisse Einflussnahme auf die Bildgebung ausüben konnten, sofern keine Zwangsausübung stattfand, vgl. Jäger, 2006, S. 136. Mehr dazu Kap. «Exemplarische Betrachtungen».

126 Vgl. Hayes et al., 2002, S.113.

127 Vgl. Sekula, 1986, S. 6.

den Ausführungen zur Okavango-Reise ersichtlich.¹²⁸ Sie erinnern an einen wissenschaftlichen Diskurs, der romantisierend, sozialdarwinistisch und biologistisch geprägt ist.¹²⁹ Ihre Fotografien können daher weder unabhängig von Schulzes biografischer Sozialisierung und foto-technischer und fotoästhetischer Ausbildung während der NS-Zeit herausgelöst noch aus dem kolonialen Entstehungskontext in Namibia betrachtet werden.¹³⁰ Diese These hat für die wissenschaftliche Analyse von Schulzes Fotografien zur Folge, dass ihnen auch noch nach Jahrzehnten ihrer Entstehung ein spezifischer kolonialhistorischer Kontext inhärent ist. Folglich muss der fotohistorischen Betrachtung eine kritische Distanz zugrunde liegen, unabhängig davon, ob die Aufnahmen das repressive Kolonialsystem in einem Bildmotiv explizit oder implizit als Gewaltakt dokumentieren. Anders formuliert, können Archivfotografien wie Gruppen- und Einzelporträts aus der nordnamibischen «Sperrzone» aufgrund ihrer fotoästhetischen und technischen Qualität auf den ersten Blick zwar bestechend wirken. Sie sind jedoch mit besonderer Umsicht als *Bildquellen* und daher als *ikonografische Dokumente* der namibischen Kolonialzeit zu behandeln. Dies gilt insbesondere in einem Fall der deutschen Fotografin Lieselotte Prozesky-Schulze, in welchem Fotografien speziell in einem Archiv vorliegen, dessen Sammlungsaktivität sich auf Namibia zur (Post-)Kolonialzeit bezieht.¹³¹ Auf die essentielle Funktion und Bedeutung des Archivs als ein Ort, in welchem für die Geschichtswissenschaft im Idealfall eine Einheit aus «exklusiven» und «inkluisiven» Repräsentationsformen von (Körper-)bildern eines Zeitraums aufbewahrt werden, hat bereits Sekula hingewiesen.¹³²

An diesen ersten Themenkomplex, der sich selbstreflexiv mit dem methodischen Umgang und wissenschaftlichen Gebrauch von historischen Archivfotografien aus der Kolonialzeit befasste, schließt ein zweites Forschungsinteresse an, das auf den konkreten Entstehungskontext einzelner Fotografien und Serien sowie deren ikonografischen Bildmotiven fokussiert. Gefragt wird, unter welchen Voraussetzungen die fotografische Tätigkeit auf den Forschungsreisen stattfand? Wie sah die fotografische Zusammenarbeit, insbesondere mit Anneliese Scherz, aus? Welche fototechnische Ausrüstung wurde verwendet? Wie kamen die Bildmotive zustande? Mit welchem Blick wurden die fotografischen Motive von den FotografInnen ausgewählt, kom-

128 Ein Beispiel: «Unser besonderes Interesse im Okavangogebiet [sic] galt den Buschmännern, dieser primitiven Urbevölkerung Südwestafrikas, deren überlebende Reste, einige Tausend Menschen, zum grössten Teil in Reservaten der Kalahari und in den Buschwäldern südlich des Okavango ein verborgenes Dasein führen», Lieselotte Schulze, [1957], «Bei den Buschleuten», BAB, PA.155.III.1.5.

129 Vgl. BAB PA.155.III.1 (Manuskripte) und PA.155.III.2 (Bildlegenden).

130 In einer weiterführenden Studie würde sich ein Vergleich zwischen der Fotoästhetik von Anneliese Scherz und Lieselotte Schulze anbieten.

131 Zur kritischen Selbstreflexion über die Sammlungs- und Archivtätigkeit von (post-)kolonialem Wissen in den BAB und dem Anspruch auf dessen Dekolonialisierung, vgl. Henrichsen, Dag und Giorgio Miescher (2017): *Namibian and Southern African Studies* in Basel. A case for an intellectual project, BAB Working Paper, No 1.

132 «The general, all-inclusive archive necessarily contains both the traces of the visible bodies of heroes, leaders, moral exemplars, celebrities, and those of the poor, the diseased, the insane, the criminal, the nonwhite, the female, and all other embodiments of the unworthy.» Sekula, 1986, S. 10.

mentiert, kontextualisiert und bewertet? Wo und unter welchen Bedingungen wurden die Aufnahmen entwickelt und gegebenenfalls veröffentlicht?

Anhand von drei ausgewählten Bildmotiven werden im Folgenden exemplarische Beobachtungen angestellt, die zu weiterführenden Untersuchungen des fotografischen Werks von Lieselotte Prozesky-Schulze anregen sollen: Im ersten Beispiel wird die wissenschaftshistorische Relevanz von Schulzes Fotoserien am Beispiel der «Kalahari-Expedition» veranschaulicht. Mit dem zweiten Beispiel wird ihr kolonialer Blick der «colonising camera» während der Okavango-Reise anhand einer dokumentarischen Einzelaufnahme und einer Bildserie illustriert und hinterfragt. Schließlich wird im dritten Beispiel die ambivalente Fotoästhetik von kolonialhistorischen Porträtaufnahmen anhand zweier Vintage Prints thematisiert.

Erstes Beispiel: Wissenschaftshistorische Bildquellen kolonialer Felsbildforschung

Das erste Bildbeispiel veranschaulicht die wissenschaftshistorische Relevanz von Schulzes Fotoserien als wissenschaftshistorische Bildquellen im Kolonialkontext Namibias. Die Kontaktabzugsbögen (siehe Abb. 2 und 3) geben einen Einblick in die Forschungstätigkeit, die technische Ausrüstung, Verpflegung und Abendaktivitäten der Forschenden während der Expedition am Brandberg. Mit Hilfe der Kontaktabzüge der Bildserien «21a» und «21b» (siehe Abb. 3) lässt sich ein Eindruck von der multimedialen Feldpraxis der Felsbildforschung gewinnen, die an der Felswand der «Girl School» ausgeübt wurde: François Krige, an seiner markanten Mütze in den Aufnahmen zu erkennen, pauste mit einem Bleistift die jeweiligen Felszeichnungen ab, indem er ein Papier mit Klebstreifen an der Wand befestigte (Abb. 3: «21b» zweites Foto). Schulze dokumentierte diese Vorgehensweise in einem Einzelbild, welches das aufgeklebte Durchschlagspapier an der Felswand zeigt (Abb. 3: «21b» zweites Foto). Albert Viereck verwendete zur Dokumentation eine Filmkamera (Abb. 3: «21a» zweites Foto). Zusätzlich wurden Fotografien der Felsbilder mit Hilfe eines Stativs abgelichtet (Abb. 3: «21a» erstes Foto). Beide Kontaktabzugsbögen geben zudem Aufschluss über die Verpflegungssituation während der Reise. Die ForscherInnen transportierten in ihren Fahrzeugen eine Campingausrüstung, bestehend aus einem Klapptisch, Hockern, Gaslampen, Schüsseln, Bechern, Besteck, Kesseln und vielen Konservendosen. Der Küchendienst wurde in abwechselnden Schichten von allen «weißen» ForscherInnen übernommen (Abb. 2: «20d» erstes Foto):

We took turns at kitchen duties: Viereck and Lilo the «German team», Jens and Francois [sic], and Jalmar and I [Ione Rudner]. There were plenty of provisions. In Cape Town we had been able to buy a quantity of tinned food in slightly dented or incorrectly labelled tins.¹³³

Am Abend saß die Gruppe jeweils um ein Lagerfeuer und erzählte sich gegenseitig Geschichten von ihren Abenteuerreisen. Dazu stimmte Jalmar Rudner gelegentlich ein Lied an, welches er auf seiner Mandoline begleitete (Abb. 3: «21b» erstes Bild).

¹³³ Rudner, 2015, S. 133.

Round the camp-fire in the evenings, Jalmar and Viereck regaled us with stories about the Brandberg, stories of spectacular climbs and prehistoric sites, leopards and scorpions and other creatures. Jalmar would pick out tune after tune on the mandolin, lovely to listen to in the still night air.¹³⁴

Bei einer fotohistorischen Betrachtung von Archivfotografien ist es aufschlussreich danach zu fragen, wer oder was *nicht* abgebildet wurde, weil gewisse Aspekte dem Fotografierenden irrelevant erschienen waren. Diese Technik des fotografischen *Blicks des Ausblendens* (oder bei der Verschriftlichung von Reise- und Forschungsberichten des *Auslassens* bzw. *Nicht-Erwähnens*) lässt wiederum auf die Deutungsmacht und den sozialpolitischen Einflussbereich der «weißen» WissenschaftlerInnen innerhalb kolonialer Machtstrukturen schließen. Solche fotografischen Leerstellen bestehen im vorliegenden Fall im Bezug auf Dolmetscher, Hilfskräfte und wissenschaftliche Assistierende. Diese stellten eine unentbehrliche Unterstützung für die Organisation und Durchführung von Forschungsreisen dar.¹³⁵ In der hier beschriebenen Etappe der «Kalahari Expedition» muss anhand der vorliegenden Bildquellen davon ausgegangen werden, dass entweder keine Hilfskräfte zugegen waren oder diese in der hegemonialen Blickstrategie der «colonising camera» von der Entomologin und professionellen Fotografin Lieselotte Schulze ignoriert oder übersehen wurden.

Zweites Beispiel: Fotografische Ästhetisierung einer kolonialen Wissens- und Körperpraxis

Anhand des zweiten Bildbeispiels soll Schulzes fotografischer Blick einer «colonising camera», insbesondere anhand eines S/W-Einzelbilds im Postkartenformat 13,5 x 9,5 cm (Abb. 4) und der dazugehörigen Bildserie (Abb. 5: «13a» und «13b») während der Okavango-Expedition thematisiert werden. Am 9. Juli 1957 fuhr die vom südafrikanischen Staatsethnologen Oswin Köhler angeleitete Reisegruppe fernab des Okavango-Flusses nach Tamsu, das im heutigen Khaudum National Park liegt. Am «Rande des Waldes» bezogen die Reisenden ein Regierungslager, das laut Ernst Rudolf Scherz ein «idealer Rastplatz» gewesen wäre, «wenn der Boden nicht aus feiner, schwarzer Asche bestünde. Waschen hilft nichts.»¹³⁶ Im Waldesinneren trafen die Reisenden auf eine Siedlung der !Kung, zu denen Scherz folgende Beobachtung machte: «Ihre Hautfarbe ist eigentlich nicht dunkler als unser dreckueberkrustetes Fell.»¹³⁷ Köhlers anthropometrisches Interesse regte Ernst Rudolf Scherz zufolge dazu an, die Hautfarbe dieser Bevölkerung genauer bestimmen zu wollen: «Am Nachmittag [des 10. Juli 1957] versuchten wir,

¹³⁴ Rudner, 2015, S. 133

¹³⁵ Mehr zur Feldsbildforschungstätigkeit, vgl. Sheperd, Nick (2015): *The Mirror in the Ground. Archaeology, Photography and the Making of a Disciplinary Archive*, Jeppesstown: Jonathan Ball Publisher. Vgl. «White Lady – Black Lady. Fotografie im Alltag afrikanischer Feldsbildforschung», Ausstellung, 22.06.–22.07.2016, BAB.

¹³⁶ Vgl. Ernst Rudolf Scherz, Tamsu, 10.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 11.

¹³⁷ Vgl. Ernst Rudolf Scherz, Tamsu, 10.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 11.

ein Buschmannkind zu waschen.»¹³⁸ Lieselotte Schulze beschrieb in einer ihrer Bildlegenden den Entstehungskontext der S/W-Aufnahme (Abb. 4) folgendermaßen: «Wir versuchen eine kleine Buschmannbraut zu waschen, um hinter das Geheimnis ihrer [sic] wahren Hautfarbe zu kommen. Obwohl der Erfolg aus Mangel an Wasser sich nur auf Teile des Körpers beschränken konnte, trat eine erstaunlich helle Haut zutage, kaum dunkler als eine gebräunte Europäerhaut.»¹³⁹ Es blieb jedoch nicht bei einem Kind, insgesamt wurden von Anneliese und Ernst Rudolf Scherz mindestens vier Kinder «gewaschen». Diesen Vorgang dokumentierten Lieselotte Schulze und das Ehepaar Scherz mit ihren Kameras in unterschiedlichen Bildserien.¹⁴⁰

Schulzes koloniales Blickregime der «colonising camera» spielte sich auf mindestens zwei fotografischen Deutungsebenen ab, wie die folgenden Bildanalysen aufzeigen sollen: Auf der ersten Bildebene dokumentierte Schulze in drei Kontaktabzügen der Bildserie «13a» (Abb. 5) eine wissenschaftliche Praxis der Physischen Anthropologie zur Bestimmung von Hautfarben. Die mehrfach unter verschiedenen Blickperspektiven aufgenommene Bildfolge suggeriert eine aus wissenschaftlichem Forschungsinteresse motivierte und daher scheinbar legitime Szenerie, «um hinter das Geheimnis ihrer [sic] wahren Hautfarbe zu kommen», wie Schulze schreibt. Auskunft darüber, worin der unmittelbare Erkenntnisgewinn liege, gibt Ernst Rudolf Scherz:

Am Nachmittag versuchten wir, ein Buschmannkind zu waschen. Bald sahen wir ein, dass ein Nachmittag fuer diesen Prozess viel zu kurz ist und beschraenkten uns auf einen Arm, ein Stueck der Brust und das Gesicht. Aber auch diese Arbeit ueberschritt unsere Fachigkeiten [sic]. Der Hals allein haette sicher eine Woche intensiver Arbeit mit modernen Reinigungsmitteln gekostet und auch dann waere nur der oberflaechliche Dreck verschwunden, nicht aber der tief in die Haut gedrungene [sic]. Ich brauchte allein eine Stunde, um die Dreckklusterchen zu entfernen, die dem armen Kind in den entzueckenden, langen Wimpern eines Auges klebten. Zuletzt war es an den wenigen wirklich reinen Stellen auch nicht dunkler als die Arme der braungebrannten Lie.. [...] ¹⁴¹

Ernst Rudolf Scherz stellte nach dem stundenlangen Abwaschen der Erdkruste fest, dass »das arme Kind« keinen dunkleren Hauttyp zu haben schien als seine braungebrannte, «weiße» Ehefrau. Die Identifizierung, Bestimmung und Typologisierung von menschlichen Hautfarben als wissenschaftliche Methodik hat in der Kolonialgeschichte Namibias seit dem 19. Jahrhundert

138 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, Tamsu, 10.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 11. Vgl. Handschriftliche Notiz «Köhler'sche Expedition. Tochter von Köhler. A. Scherz. Das Kind wird gewaschen, weil Köhler die Hautfarbe wissen wollte» auf Rückseite einer Postkarte mit Gruppenaufnahme von Lieselotte Schulze (Stempel «Dr. Lieselotte Schulze, Freiburg i.B., Hermannstr. 15» (siehe auch BPA.155.005.005.001, BPA.155.002.009, BPA.155.001.012), BAB, PA.4, unkatalogisierte Sammlung.

139 Schulze, Lieselotte, Bildlegenden, [1957], PA.155.III.2.

140 Vgl. Scherz-Bildarchiv, BAB, PA.4. Im studentischen Ausstellungsprojekt «Y/Our Colonial Gaze. Bildserien, Bildarbeit, Archivkontexte, Reflexionen», welches im Rahmen der Lehrveranstaltung «Exhibition Project. African Portraits in the Colonial Archiv» in Kooperation mit den BAB und dem Department Geschichte Universität Basel unter Leitung von Dag Henrichsen vom 29.9.–27.10.2017 stattfand, befassten sich die Studierenden ebenfalls mit den Fotoserien der «Okavango-Reise», vgl. «Serie «Okavango»», Ausstellungsbroschüre September 2017, S. 20–24.

141 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, Tamsu, 10.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 11.

eine gängige und verheerende Anwendung gehabt.¹⁴² Die Feldforschungspraxis der Hautfarbenbestimmung ist im Falle der Bildserie (Abb. 5) fotografisch zwar dokumentiert, doch für das unwissende Auge auf den ersten Blick nicht ersichtlich. Erst die fotohistorische Recherche und die Zusatzinformationen in den Reiseberichten ermöglichen es, das den Archivfotografien inhärente koloniale (Bild-)Wissen zu dekonstruieren, bzw. zu dekolonialisieren. Schulzes Aufnahmen sollten daher im Kontext des damaligen methodischen Forschungsstandes der Physischen und Philosophischen Anthropologie sowie des kolonialen Wertesystems begriffen und aus heutiger Sicht kritisch betrachtet werden: Die fotografisch festgehaltene Szenerie (Abb. 5) gibt nämlich auf einer zweiten visuellen Deutungsebene eine koloniale Körperpraxis der abgebildeten Fotografin Anneliese Scherz preis. Aus einem postkolonialen Gesichtspunkt heraus betrachtet, vermittelt die Bildserie (Abb. 5) den Eindruck, dass das in den Reiseberichten namenlos gebliebene Mädchen visuell auf ihre ethnische Typologie reduziert wird. Schulzes Aufnahmen verweisen noch auf einen weiteren Aspekt der Fotopraxis einer «colonising camera» als koloniale Wissensproduktion: Sie geben die Komplizenschaft zwischen der Fotografie und der Wissenschaft im Kolonialkontext Namibias preis. Das zu erforschende «Körperwissen»¹⁴³ des südafrikanischen Staatsethnologen Köhler ermächtigte die Akteure ihrer Handlungslegitimation, welche die Fotokameras dokumentierten. Die mögliche Frage, unter welchen Umständen die Kontaktaufnahme mit den Kindern und ihre Einwilligung zur wissenschaftlichen Partizipation vonstatten ging, muss aufgrund mangelnder Quellenlage offen bleiben. Auch die Frage, inwieweit die Fotografien auf Anleitung des Staatsethnologen entstanden sind und ob sie in einem wissenschaftlichen Kontext zirkulierten, gilt es noch zu klären.

Liest man den weiter oben zitierten Reisebericht von Ernst Rudolph Scherz vor dem Hintergrund der Philosophischen Anthropologie, wie sie beispielsweise prominent vom deutschen Philosophen Arnold Gehlen¹⁴⁴ vertreten wurde, kommt eine weitere vermeintliche Handlungslegitimation zur Sprache, welche in Abb. 5 implizit visualisiert wird. Ernst Rudolph Scherz stellt in seiner Selbstdeutung sein eigenes Handeln in der Rolle des Akteurs einer kolonialen Körperpraxis als «Täter» (einer stundenlangen Waschprozedur) und zugleich als «Retter» dar, welcher trotz moderner Technik gegenüber dem «Urzustand» der «Natur» (in Form einer «schützenden» Erdschicht) «scheiterte».¹⁴⁵ Diese auffällig ambivalente Selbstdarstellung aus Nobilitierungs- und Repressionsfunktion lässt Parallelen zur fotografischen Praxis der «colonising ca-

142 Vgl. Hoffmann, Annette (Hg.) (2009): *What We See. Bilder, Stimmen, Repräsentation. Zur Kritik einer anthropometrischen Sammlung aus dem südlichen Afrika*, Basel: Basler Afrika Bibliographien.

143 Zum Begriff, vgl. Renger, Almut-Barbara et al. (2016): *Körperwissen: Transfer und Innovation*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 25, H. 1, S. 13–19.

144 *Der Mensch als «Mängelwesen»*, vgl. Gehlen, Arnold (1993): *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, 1940, hrsg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Textkritische Edition unter Einbeziehung des gesamten Textes der 1. Auflage von 1940, Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann.

145 Siehe auch Zitat S. 32.

mera» erkennen. Abb. 5 visualisiert und dokumentiert daher vielschichtig in sich verflochtene Ebenen kolonialer Wissensproduktionen von «Körperwissen».

Auf der szenischen Gruppenaufnahme (Abb. 4) werden weitere Aspekte von Schulzes Praxis einer «colonising camera» augenscheinlich, nämlich erstens, der voyeuristische Blick der Zuschauenden und zweitens, die Ästhetisierung einer wissenschaftlichen Körperpraxis. Woran lassen sich diese erkennen und begründen? Die formalästhetische Wirkungsmacht der Aufnahme (Abb. 4) liegt einerseits in ihrer fototechnischen Qualität aus Schärfeführung und Belichtung, andererseits im fotoästhetischen Bildaufbau begründet. Die «gelungene» Bildkomposition stellt sich zunächst über zwei horizontal verlaufende Bildachsen dar, die sich entlang des Uferandes und der Savannenböschung abzeichnen. Die in sich aufsteigende Dreierkonstellation im Bildmittelgrund konstituiert sich aus der kniend «waschenden» Anneliese Scherz, dem stehend frierenden¹⁴⁶ Mädchen und der etwas größeren, die Hände in den Hüften aufgestützt stehenden Zuschauerin, Köhlers Tochter. Die in sich geschlossene Dreiergruppierung bildet aus dem rechten Bildhintergrund heraus eine diagonal entlang eines Baumstamms in den linken Bildvordergrund verlaufende Blickachse zum sich waschenden «Vater»¹⁴⁷ hin – und wieder zurück. Der konzentrierte Blick des Mannes auf seine zu waschenden Hände wirkt wie ein passives Tolerieren der «Waschung» (seines?) Kindes durch die Ausländerin Anneliese Scherz. Der sich überlagernde Handlungskontrast aus passiven und aktiven ProtagonistInnen entwickelt, aus einer postkolonialen Perspektive betrachtet, einen alarmierend voyeuristischen Spannungseffekt. Diese Wirkung erzeugt Lieselotte Schulzes Blick durch die Kameralinse und wird zusätzlich im Bild formal durch das professionell geschulte Auge der Fotografin ästhetisiert. Die mittig positionierte horizontale Bildachse halbiert das Bildmotiv. Dadurch fungiert sie als Spiegelungssachse der Szenerie, welche auf der Wasseroberfläche reflektiert wird. Mittels dieser visuellen Doppelung des Bildmotivs entfaltet sich die Bildwirkung dramatisch überhöht.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in diesem Beispiel einer «colonising camera» die abgebildete koloniale Körperpraxis in ihrer wissenschaftlich-anthropometrischen Methodik zur Hauttypenbestimmung eine repressive Funktionslogik darstellt, nämlich einen vermutlichen Eingriff in die Privatsphäre der sich an der Wasserstelle badenden Kinder und eine Verletzung der körperlichen Unversehrtheit des stundenlang gewaschenen Mädchens. Die visuelle Dekonstruktion der spezifischen Historizität des fotografischen Blicks von Lieselotte Schulze ermöglicht es, die Technik der «colonising camera» und das darauf verweisende diskursive Wissens- und Wertesystem aufzudecken und aus einem heutigen postkolonialen Stand-

146 Vgl. Ernst Rudolf Scherz Aussage, dass das Mädchen «jaemmerlich fror», vgl. Ernst Rudolf Scherz, Tamsu, 10.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.06.–22.07.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9, S. 11.

147 Weitere Farbnegative aus dem Nachlass des Ehepaars Scherz geben Aufschluss über den fotografischen Entstehungskontext dieser Aufnahme: Eine Gruppe von Kindern scheint sich an der Wasserstelle in Anwesenheit mindestens eines Mannes, der bei Ernst Rudolf Scherz als «Vater», bei Schulze als «Buschmannopa» beschrieben wird, zu waschen: «Buschmannopa versucht seinerseits eine Reinigung an seiner vor Kälte zitternden Enkelin vorzunehmen», vgl. Schulze, Lieselotte, Bildlegenden, [1957], 1–11, PA.155.III.2. Vgl. auch Farbnegativ S93_029, BAB, PA.4.

punkt heraus zur Sprache zu bringen. Frappierend ist zudem das Zusammenspiel von fotografischer und wissenschaftlicher Praxis innerhalb eines kolonialen Ordnungssystems, in welchem Schulze in der Rolle der professionellen Fotografin der Ästhetisierung einer kolonialen Körperpraxis verhalf. Dass diese wissenschaftlich motivierte Körperpraxis nötige Züge besaß, war den Teilnehmenden anscheinend bewusst. So schreibt Ernst Rudolf Scherz im Nachhinein über die «seltsame Zeremonie»:

Da das arme Kind nun nass und ohne die schützende Dreckschicht nicht jämmerlich fror, wenn es auch die ganze ihm völlig sinnlos duerkende Prozedur mit ruhender Geduld ueber sich hatte ergehen lassen, mussten wir ihm zum Schluss was Warmes zum Anziehen schenken, dass es sich nicht in der graesslichsten Weise erkaltete. Dann zog das kleine Maedchen mit seinem Vater, beglueckt ob dieser seltsamen Zeremonie, die man an ihm vorgenommen hatte, zum heimischen Lager zurueck.¹⁴⁸

Drittes Beispiel: Ambivalente Fotoästhetiken kolonialhistorischer Porträtaufnahmen

Am dritten Beispiel wird die ambivalente Fotoästhetik von Porträtaufnahmen, wiederum im Kontext der Okavango-Feldforschungsreise, thematisiert. Dazu werden ein kleinformatiger Abzug (Abb. 6) und ein großformatiger Vintage Print (Abb. 7) exemplarisch herangezogen und auf deren fotografische Entstehungskontexte und ikonografische Bildästhetik hin befragt. Abb. 6 ist ebenfalls der Bildserie «13d» (Abb. 5) entnommen.¹⁴⁹ Die Aufnahme (Abb. 6) zeigt eindrücklich, wie die visuelle Inszenierung einer Porträtaufnahme in ihrem Entstehungskontext dekonstruiert und dadurch die funktionalistische Konstruktion von fotografischen Porträts in einem kolonialen Kontext aufgezeigt werden. Lieselotte Schulze fotografierte in Abb. 6 Anne-liese und Ernst Rudolf Scherz (oder Oswin Köhler?), wie sie mit ihren Fotokameras dicht an den Mann, dessen Namen in den Berichten nicht erwähnt wird, herantraten.¹⁵⁰ Diese Aufnahme dokumentiert vermutlich einen typologisierenden Objektivierungsprozess der zu porträtierenden Person sowie den visuellen Inszenierungsgestus der FotografInnen. Zudem wird im Sinne der «colonising camera»-Theorie der problematische Kontrast zwischen dem aktiv agierenden Fotografenehepaar Scherz bzw. dem Ethnologen Oswin Köhler und dem passiv Porträtierten durch die verschiedenen Körperbekleidungen und -haltungen sichtbar: rechts im Bild die in Hemd, Jacke und Hose gekleideten «weißen» FotografInnen, links im Bild der vermutlich zu ethnografisch-wissenschaftlichen Zwecken fotografierte Siedlungsbewohner. Die Aufnahme (Abb. 6), als Archivfotografie begriffen, gibt einen seltenen Einblick in die hegemonialen Beziehungsmechanismen des kolonialen Blicks einer «colonising camera» zwischen den Fotografierenden und dem Porträtierten, zwischen «weißen» FotografInnen und einem im Rahmen der ethnografischen Forschungsreise vermutlich typologisierten Körper («social body») eines «schwarzen», namentlich unbekannten Mannes. Dieser wesentliche fotografische Entstehungs-

148 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, Tamsu, 10.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.06.–22.07.1957», BAB PA.4.IA.3.9, S. 11.

149 Siehe Bildserie «13 d», zweites Foto, BAB, BPA.155 001 012.

150 Ein weiteres Farbnegativ, das vermutlich von Ernst Rudolf Scherz aufgenommen wurde, zeigt dieselbe Szene nur unter einem leicht verschobenen Blickwinkel. Vgl. Ernst Rudolf Scherz [?], Farbnegativ, Scherz-Bildarchiv, BAB S94_082.

zusammenhang ist auf einer Porträtaufnahme wie jener in Abb. 7 nicht sichtbar, und dennoch stellt er einen essentiellen Aspekt der kolonialen Fotopraxis dar.

Um eine weitere Antwort auf die Frage nach der fotografischen Motivauswahl zu geben und die ambivalent nobilitierende Funktion der «colonising camera» zu veranschaulichen, dient die Porträtaufnahme Abb. 7.¹⁵¹ Darauf zu sehen ist eine namentlich unbekannte junge Frau mit Kopfbedeckung, die vermutlich die Mutter des Kindes ist, welches sie seitlich auf ihrem linken Arm trägt. Das kunsthistorische Wissen, welches sich Schulze während ihres Studiums an der Weimarer Kunsthochschule und am Kunsthistorischen Seminar der Universität Rostock angeeignet hatte, könnte ihre Wahl zu dieser Bildmotivik beeinflusst haben. Die frontal, von etwas weiter unten mit Blick nach oben aufgenommene Bildkomposition «Frau mit Kind» vor neutralem Hintergrund erinnert an die Marienikonografie der Jungfrau Maria mit ihrem Jesuskind im linken Arm. Unter den vielen unterschiedlichen Darstellungsformen der Doppelikone lässt diese eine Parallele zum «Hodegetria»-Typus der griechisch-byzantinischen Marienikone zu.¹⁵² Im häufigsten «Hodegetria»-Typus haben die dargestellten Ikonen einen direkten Blickkontakt mit dem Betrachter. Im Unterschied dazu weisen die parallel verlaufenden Blickrichtungen der Porträtierten an der Fotografin vorbei. Für die fotoästhetische Bildwahrnehmung hat diese Komposition zur Folge, dass zwischen der Fotografin und den Porträtierten keine aktive Blickbeziehung aufgebaut wurde, sodass diese auch dem Betrachter der Aufnahme fehlt. Statt einem direkten und intimen Blickwechsel können die in die Ferne gerichteten Blicke der Porträtierten als eine distanzschaffende Wirkung des Unantastbaren gedeutet werden, welche wiederum in einem kunsthistorischen Kontext der Marienikonografie eine nobilitierende Funktion entfaltet. Ob dieses ikonologische Wissen, welches weiterführend auch an die Diskurstradition des «edlen Wilden» bei Jean-Jacques Rousseau angeknüpft werden könnte, ausschlaggebend für Schulzes Wahl des Bildmotivs war und ob es sich um eine Inszenierung handelt, bleibt offen.¹⁵³ Die Fotografin gab im Gespräch von 2004 zumindest an, dass sie sich von kunstästhetischen Ansprüchen bei ihrer fotografischen Arbeit hatte leiten lassen: «Mich reizte Südwest als Photographin und Künstlerin.»¹⁵⁴ Anhand des Porträts (Abb. 7) zeigt sich einmal mehr, wie einerseits der Blick der «weißen» Europäerin durch die «colonising camera» auf den «schwarzen» Körper einer jungen Frau mit ihrem Kind fiel und ein spezifisch ästhetisiertes Porträt her-

151 Siehe auch Bildserie «15a», erstes Bild, BAB, BPA.155 001 014.

152 Diese wurde vornehmlich in Konstantinopel gemalt und beeinflusste im Verlauf des Mittelalters die christlichen Mariendarstellungen. Vgl. Folda, Jaroslav (2015): *Byzantine Art and Italian Panel Painting*, New York: Cambridge University.

153 Vgl. Rousseau, Jean-Jacques (2008): *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Kritische Ausgabe des integralen Textes, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier, Bd. 725, 6. Aufl., Paderborn: Ferdinand Schöningh UTB.

154 Schulze gibt an, dass mehr zu ihrer fotografischen Tätigkeit in ihren Tagbüchern stehen würde, vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2. Den Auskünften ihrer Kinder zufolge sind diese Tagebücher jedoch nicht auffindbar, vgl. Henrichsen, Dag, Korrespondenz mit Prozesky-Verwandten, 2017, PA.155.V.4.

vorbrachte. Andererseits referiert das Bildmotiv aus einem eurozentrischen, kunsthistorischen Wissenskontext heraus auf dessen womöglich intendierte Nobilitierung in Anlehnung an die Ästhetik der orthodoxen Marienikonografie. Anhand dieser Porträtfotografie sollte verkürzt auf die problematische, da ästhetisierende Ambivalenz der fotografischen Praxis im wissenschaftlichen Umgang mit visuell dargestellten Körpern im kolonialhistorischen Kontext hingewiesen werden, wie es beispielsweise Patricia Hayes und Ilsa Barash im Kontext regional-, national- und globalhistorischer Narrative der namibischen Bevölkerung untersucht haben.¹⁵⁵

Welche Motive bewegten im Vergleich dazu den Fotografen Ernst Rudolf Scherz bei seiner Bildauswahl? Aufgrund seiner schriftlichen Äusserungen während der Reise darf angenommen werden, dass ihn zuweilen weniger ethnografische oder ikonografische als vielmehr subjektive Aspekte auf der Suche nach geeigneten Bildmotiven beeinflussten. So schrieb Ernst Rudolf Scherz: «Am Morgen [des 6. Juli 1957] umlagerten die schoensten Buschmannmodelle unser Kamp. Spaeter fuhren wir zu einer im Wald liegenden Buschmannsiedlung, wo wir ein reizendes junges Paar mit Kind immer wieder photographieren konnten.»¹⁵⁶ Dieses Beispiel lässt zumindest vermuten, dass der fotografische Blick von Ernst Rudolf Scherz nicht ausschließlich von wissenschaftlichem, sondern auch von erotischem Interesse geleitet war, wovon die Begrifflichkeit der «schoensten Buschmannmodelle» und dem «reizende[n] junge[n] Paar» zeugt.

Wie verlief die fotografische Zusammenarbeit zwischen Schulze und Anneliese Scherz? Die Fotografinnen verwendeten während der Reise denselben Rolleiflex-Kameratyp. Die von Schulze verfasste Bildlegende «Öffentliche Schönheitspflege. Aufnahme Dr. Scherz, Aufnahme: Anneliese Scherz, Windhoek» lässt vermuten, dass die drei FotografInnen gelegentlich ihre Kameras sogar untereinander austauschten.¹⁵⁷ Scherz fotografierte zeitweilig mit einem Farbfilm, Schulze hingegen durchwegs in Schwarz/Weiß. Gelegentlich kam es vor, dass beide Fotografinnen dasselbe Fotomotiv, beispielsweise das Porträt eines jungen Tänzers, ins Auge gefasst hatten, sodass in den Sammlungen der FotografInnen mehrere Abzüge ähnlicher Bildmotive vorhanden sind.¹⁵⁸ Aus der anfänglichen Freundschaft zwischen den FotografInnen entwickelte sich mit der Zeit eine zunehmende Animosität. Als expliziten Grund für die Unstim-

155 Mehr zu kolonialhistorischen Porträts und der problematischen visuellen Darstellung von Geschlechtern in kolonialen Kontexten, vgl. u.a. Hayes, Patricia (2015): «Okombone. Compound Portraits and Photographic Archives in Namibia», in: Morton, Christoph und Daren Newbury (Hg.) (2015): *The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies*, London: Bloomsbury, S. 177–196, vgl. Barash, 2016, darin insbesondere Kapitel «Iconic Bushmen», S. 107–130.

156 Vgl. Ernst Rudolf Scherz, Pungu, 06.07.1957, «Fahrt nach Okavango 29.06.–22.07.1957», BAB PA.4.I.A.3.9, S. 8.

157 Vgl. Bildlegende PA.155.III.2 (1). Dieser Umstand erschwert die fotohistorische Urheberrechtsfrage, insbesondere im Bezug auf das Ehepaar Scherz.

158 Siehe u.a. Schulze, Lieselotte, «Buschmann mit Tanzkopfschmuck», [1957], 16x12 cm, S/W, Vintage Print, BAB, BPA.155 005 001 002, vgl. BPA.155 001 007 (Kontaktabzug). Derselbe Junge wurde von Anneliese Scherz fotografiert, vgl. Scherz, Anneliese (Hg.): *Menschen aus Südwestafrika/Namibia 1933–1983. Eine Auslese von Fotografien von Ernst Rudolf und Anneliese Scherz, Windhoek 1983*, ohne Seitenangaben – erstes Foto.

migkeiten gab Schulze ihre wohl zu ausgedehnte Besuchsdauer von rund neun Monaten und ihre finanzielle Abhängigkeit vom Ehepaar Scherz an: «Lie und ich verstanden uns nicht. Ich blieb viel zu lange [...]. Lie musste mir geldlich helfen, es war alles sehr schwierig».¹⁵⁹ Was ihre fotografische Zusammenarbeit in Windhoek betraf, so schienen die Fotografinnen anfänglich in bestem Einvernehmen gewesen zu sein: «Wir haben viele ähnliche Aufnahmen gemacht. [...] Ich hatte keine[n] Blitz, aber Lie. Also blitzte sie mit der Birne, während ich mit der Kamera aufnahm».¹⁶⁰ Zudem gestattete Scherz ihrer Freundin, die Dunkelkammer in ihrem Haus zu benutzen. Die Vermutung, dass Schulze ihre Abzüge zeitnah zu deren Entstehung entwickelte, liegt nahe, da Schulze im Gespräch erzählte, dass sie nach dem Verkauf ihres Freiburger Ateliers 1958 und dem Umzug nach Pretoria ausschließlich als wissenschaftliche Fotografin im Labor von Charles Koch tätig gewesen war. Als Entomologin fertigte Schulze vor allem «Makroaufnahmen von Zellen, Blättern, Gliedmassen von Insekten [...], slide-painting[s] [und] Röntgenbilder» an.¹⁶¹ Als Naturwissenschaftlerin «habe ich meine photographische Kreativität verloren.»¹⁶²

Bezogen auf die konfliktreiche Beziehung zwischen den beiden Fotografinnen stellt sich die Frage, warum im Bildarchiv von Prozesky-Schulze so viele Fotografien von Anneliese Scherz vorliegen? Eine mögliche Antwort darauf wäre, dass Scherz ihrer ehemaligen Freundin einige überschüssige Abzüge von früheren Forschungsgreisen, wie zum Beispiel der Marshall-Expedition von 1952/53, überlassen hatte.¹⁶³ Ein Brief an die Fachzeitschrift «Photo-Magazin» vom April 1958 zeugt von der angeblich vertrauensvollen Beziehung zwischen den beiden Frauen. Darin bietet Schulze der Redaktion eine Reportage mit dem Arbeitstitel «Briefmarken Südwests» an. Schulze schreibt, sie sei zu diesem Angebot befugt, da sie «das Verfügungsrecht über die Aufnahmen von Herrn und Frau Dr. Scherz» besäße.¹⁶⁴ Ob dies der Wahrheit entsprach, bleibt offen. Auf jeden Fall erschien die Reportage 1958 in der Fachzeitschrift «Photo-Magazin» unter dem Titel «Südwestafrika auf Briefmarken».¹⁶⁵ Zum Zeitpunkt von Schulzes Rückkehr nach Pretoria im Oktober 1958 war ihre Beziehung zu Scherz bereits unwiderruflich zerrüttet. Die Fotografinnen sahen sich vermutlich zum letzten Mal 1963 anlässlich des von Charles Koch gegründeten «Gobabeb Training Research Center» in Namibia.¹⁶⁶ Als Entomolo-

159 Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2.

160 Vgl. Ders., Ebd.

161 Vgl. Ders. Ebd.

162 Vgl. Ders., Ebd.

163 Mehr zur Marshall-Expedition vgl. u.a. Spetter-Blaudszun, 2001.

164 Vgl. Schulze, Lieselotte, Brief an die Redaktion des «Photo-Magazins», Freiburg, 10.04.1958 mit Beilage eines Manuskripts «Briefmarke Südwests», BAB, PA.155.III.1.7.

165 Vgl. Scherz, Anneliese (1958): «Südwestafrika auf Briefmarken», in: Photo-Magazin, Nr. 8, S. 38.

166 Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2. Schulze nannte im Gespräch das Jahr 1963 («Das letzte Mal sah ich Lie 1963. Als Gobabeb von Koch gegründet wurde, fuhr ich mit dem Zug nach Walvis Bay. Lie kam zum Zug.»). Sie meinte aber vermutlich im Zusammenhang mit der Institutseröffnung das Jahr 1963.

gin war Schulze ab 1958 am Transvaal Museum in Pretoria tätig. 1975 erlangte sie mit einem Aufsatz über die Entdeckung der Klangproduktion einer Heuschreckenart («tree tricket») in der renommierten Fachzeitschrift «Nature» wissenschaftliche Anerkennung.¹⁶⁷ 1984 wurde ihr zu Ehren eine Käferpopulation «*Onymacris unguicularis schulzei*» benannt.¹⁶⁸ Zum Beruf der Fotografin sollte Prozesky-Schulze nie mehr zurückkehren. Als Naturwissenschaftlerin «habe ich meine photographische Kreativität verloren. [...] Meine Familie weiß nichts über meine 40 Jahre in Deutschland».¹⁶⁹

3. Forschungsrelevanz

Das vorliegende Working Paper stellt den Versuch dar, einen erstmaligen Einblick in 1. die schriftliche und fotografische Sammlung, 2. deren Archivierungs- und Katalogisierungsprozess, 3. den biografischen Werdegang der Fotografin Lieselotte Prozesky-Schulze und 4. die fotohistorische Bedeutung ihrer Arbeit zu geben. Dabei erhebt die Untersuchung keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr vermitteln die exemplarischen und daher ausschnittshaften fotohistorischen Betrachtungen, Beobachtungen und kolonialhistorischen Kontextualisierungen der Forschungsreisen einen ersten wissenschaftlichen Überblick in die komplexen Text- und Bildbestände der Sammlung.

Die Sammlung hat für die Forschung mehrfache Relevanz: Für die kolonial- und fotohistorische Geschichtswissenschaft ist es lohnenswert, das fotografische Werk von Lieselotte Prozesky-Schulze eingehend zu untersuchen. Ihre Fotografien ließen sich beispielsweise im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Berufs- und AmateurfotografInnen im transnationalen Diskurskontext der (Post-)kolonialgeschichte und Fotogeschichte Namibias sowie des südlichen Afrikas positionieren. Aufgrund der vielseitigen fotografischen Bildmotive und deren komplexe transnationale Entstehungszusammenhänge ließe sich eine Untersuchung auch für die interdisziplinären Kultur- und Medienwissenschaften sowie die Global-, Sozial- und Politikgeschichte fruchtbar machen. Für die Gender Studies kann anhand von Schulzes Schaffen das Berufsbild der weiblichen Fotografin und Naturwissenschaftlerin unter neuen Aspekten beleuchtet werden. Im Interesse der *Postcolonial Studies* lässt sich mit Hilfe der Sammlung das internationale Beziehungsnetzwerk und der politische Einflussbereich namibischer, südafrikanischer und europäischer FotografInnen und ForscherInnen vor dem Hintergrund der sich

167 Vgl. Prozesky-Schulze, Lieselotte, O.P.M. Prozesky, F. Anderson und J.J. an der Merwe (1975). «Use of a Self-made Sound Baffle by a Tree Cricket», in: *Nature*, Nr. 255, S. 143f. Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2.

168 Vgl. Penrith, M.-L. (1984): «New Taxa of *Onymacris* Allard, and Relationships within the Genus (Coleoptera: Tenebrionidae)», in: *Annals of the Transvaal Museum*. Nr. 33, S. 511–533 mit Bezug auf Schulzes Publikation, vgl. Schulze, Lieselotte (1964): «The Tenebrionidae of Southern Africa. XXXIX. A Revised Key to the Larvae of *Onymacris* Allard (Coleoptera: Adesmiini)», in: *Scientific Papers of the Namib Desert Research Station*, Nr. 23, S. 1–7.

169 Vgl. Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, PA.155.V.2.

organisierenden namibischen Freiheitsbewegung und den offiziellen Regierungsverwaltungen im südlichen Afrika erforschen.

An dieser Stelle sollte für die Geschichtsschreibung allgemein angemerkt werden, dass es im Rahmen des vorliegenden Working Papers nicht möglich gewesen war, hinreichend auf die essentielle Bedeutung der Verwendung von kolonialhistorischen Archivfotografien einzugehen. Mit Blick auf die Konstruktion nationaler und (post-)kolonialer Identitäten, Narrative und Geschichtsbilder, insbesondere im interdisziplinären Feld der *Local History* und *Public History*, können Archivfotografien wie jene Lieselotte Prozesky-Schulzes einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Verbreitung und Rezeption von kolonialem Wissen leisten. Als Quellen wissenschaftshistorischer Feldforschung, aber auch als Bilddokumente eines kolonialen Blicks können mittels Fotografien wesentliche Erkenntnisse über deren Verwendungs- und Zirkulationsprozesse sowie deren Wirkungsmacht in (post-)kolonialen Kontexten gewonnen werden.¹⁷⁰

170 Vgl. Hayes Patricia, Jeremy Silvester und Wolfram Hartmann (2002): ««Picturing the Past» in Namibia: The Visual Archive and its Energies», in: Hamilton Carolyn et al (Hg.), *Refiguring the Archive*, Cape Town: Claysen Printers, S. 103–133.

4. Abbildungen und Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: [Fotografin Anneliese Scherz (?)], [Gruppenaufnahme: Lieselotte Schulze, Ernst Rudolf Scherz und ein unbekannter Forscher], [Tamsu], [ca. 1957], 12 x 8,5 cm (H x B), S/W, Vintage Print, BAB, BPA. 155 005 005 010.



Abb. 2: Lieselotte Prozesky-Schulze, «20 Tal des Schafes», [1957], 10 Positive, 6 x 6 cm, S/W, Kontaktabzugsbogen, BAB, BPA.155 001 019.



Abb. 3: Lieselotte Prozesky-Schulze, «21; Girl School; Heitsi Eibib b. Windhock; Jens», [1957], 10 Positive, 6 x 6 cm, S/W, Kontaktabzugsbogen, BAB, BPA. 155 001 020.



Abb. 4: Lieselotte Prozesky-Schulze, [Gruppenaufnahme: Ein !Kung-Mädchen, vermutlich ihr Vater (Namen unbekannt), Anneliese Scherz und Köhlers Tochter], [Tamsu], [1957], 9,5cm x 13,5 cm, S/W, Vintage Print, BAB, BPA.155 005 005 001.



Abb. 5: Lieselotte Prozesky-Schulze, «13 Tamsu», Tamsu, [1957], 12 Positive, S/W, Kontaktabzugsbogen, BAB, BPA.155 001 012.



Abb. 6: Lieselotte Prozesky-Schulze, [Entstehungskontext eines kolonialhistorischen Personenporträts (Name unbekannt), Anneliese und Ernst Rudolf Scherz (oder Oswin Köhler?)], [Tamsu], [1957], 8 x 10cm, S/W, Vintage Print, BAB, BPA.155 005 005 002.



Abb. 7: Lieselotte Prozesky-Schulze, «Okavango», [ca. 1957], 22,2 x 17,5 cm, S/W, Vintage Print, BAB, BPA.155 005 001 026.

5. Quellen- und Literaturverzeichnis

Archive

Archiv der Basler Afrika Bibliographien, BAB

Archiv der Hansestadt Rostock

Stadtarchiv Freiburg i. B.

Universitätsarchiv Rostock

Webseite

Archivkatalog der BAB: <http://baslerafrikabibliographien-archiv.f Faust-web.de/>.

5.1 Ungedruckte Quellen

Archiv der Basler Afrika Bibliographien, BAB

Henrichsen, Dag, Gesprächsnotizen mit Lieselotte Prozesky-Schulze, Pretoria, 04.09.2004, BAB, PA.155.V.2.

Ders., Korrespondenz mit Prozesky-Verwandten, 2017, BAB, PA.155.V.4.

Haffter, Isabelle, Korrespondenz mit Stadtarchiv Freiburg i.B., 11.10.2017, BAB, PA.155.V.7.

Ders., Korrespondenz mit dem Archiv des Historisch-Technischen Museums Peenemünde, 04.11.2017, BAB, PA.155.V.7.

Ders., Korrespondenz mit Volker Koos, 07.–09.11.2017, BAB, PA.155.V.9.

Ders., Korrespondenz mit Stadtarchiv Rostock, 24.11.2017, BAB, PA.155.V.5.

Ders., Korrespondenz mit Prof. Gary Bruce (University of Waterloo), 05.12.2017, BAB, PA.155.V.9.

Ders., Korrespondenz mit Archiv des Zoologischen Gartens Berlin, 08.12.2017, BAB, PA.155.V.9.

Prozesky-Schulze, Lieselotte, Brief an Dag Henrichsen, Pretoria, 21.11.2004, BAB, PA.155.V.1.

Scherz, Ernst Rudolf, 1957, «Fahrt nach Okavango 29.6.–22.7.1957», BAB, PA.4.I.A.3.9.

Schulze, Lieselotte, «Meisterprüfungszeugnis» bei der Handwerkskammer Mecklenburg in Schwerin, 06.10.1948, BAB, PA.155.I.1.4.

Ders. [1957], «Modische Streiflichter auf schwarzkrause Haare», BAB, PA.155.III.1.1

Ders. [1957], «Bei den Eingeborenen vom Okavango», BAB, PA.155.III.1.2.

Ders., [1957], «Einige Beispiele von Holzschnitzereien südwestafrikanischer Eingeborener», BAB, PA.155.III.1.3

Ders., [1957], ««Ovambohocker» aus Südwestafrika», BAB, PA.155.III.1.4

Ders., [1957], «Bei den Buschleuten»/ «Bei den Buschmännern», BAB, PA.155.III.1.5

Ders. [1957], «Felszeichnungen aus Südwest-Afrika», BAB, PA.155.III.1.6

Ders., Brief an die Redaktion des «Photo-Magazins», Freiburg, 10.04.1958 mit Beilage eines Manuskripts «Briefmarke Südwests» BAB, PA.155.III.1.7.

Ders., Bildlegenden, [1957], PA.155.III.2.

Ders., Zeugnis «Staatsschule für Handwerk und angewandte Kunst», Weimar, 04.09.1937, BAB, PA.155.I.1.1.

Archiv der Hansestadt Rostock

«Personal Fragebogen» von Ilse Lemmerich vom 23.02.1948, Archiv der Hansestadt Rostock, Signatur AHR 2.1.0. Nr. 1388.

Universitätsarchiv Rostock

«Begleitschein zum Anmeldebuch der Studierenden»: WS 1942/43 «Dürer u. Grünewald», WS 1942/43 «Übung zur deutschen Plastik», SS 1943 «Michelangelo», Universitätsarchiv Rostock, Studentenakte Lieselotte Schulze.

«Politische Unbedenklichkeitserklärung», 11.11.1947, ausgestellt von der «Liberal-Demokratischen Partei, Kreisverband Rostock», Universitätsarchiv Rostock, Promotionsakte Lieselotte Schulze.

Schulze, Paul, Brief an das Sekretariat der Universität Rostock, 09.11.1943, Universitätsarchiv Rostock, Studentenakte Lieselotte Schulze.

Schulze, Lieselotte, Brief an Josef Spek, 05.11.1950, Universitätsarchiv Rostock, Studentenakte Lieselotte Schulze.

Ders., [Selbstverfasster Lebenslauf], o.D., Universitätsarchiv Rostock, Promotionsakte Lieselotte Schulze.

«Studentischer Fragebogen» der Universität Rostock, 07.11.1947, Universitätsarchiv Rostock, Promotionsakte Lieselotte Schulze.

5.2 Primärliteratur

Albertyn, A.P.J., Die esiklopedie van name in Suidwes-Afrika, Somerset West: Eigenverlag.

Bjerre, Jens (1958): Kalahari. Atomtidens Stenalder, København: Carit Andersen.

Ders. (1960): Kalahari. Steinzeitmenschen im Atomzeitalter. Deutsche Ausgabe, Wiesbaden: F.A. Brockhaus.

»Elliot, Maj. R. N., Ohakaua 1521«, in: South West Africa Telephone Directory, Windhoek: o.V., S. 179.

Heck, Lutz (1933): Aus der Wildnis in den Zoo. Auf Wildfang in Ostafrika, Berlin: Ullstein

Ders. (1955): Grosswild im Etoschaland. Erlebnisse mit Tieren in Südwestafrika, Berlin: Ullstein.

Henrichsen Dag, Jacobson, Naomi und Karen Marshall (Hg.) (2010): Israel Goldblatt. Building Bridges. Namibian Nationalists Clemens Kapuuo, Hosea Kutako, Brendan Simbwaye, Samuel Witbooi, Lives, Legacies, Legends, Bd. 7, Basel: Basler Afrika Bibliographien.

Köhler, Oswin (1959): A Study of Otjiwarongo District (South West Africa), Ethnological Publications, No. 44, Pretoria: The Government Printer.

«Ohakaua» Farm No. 143» in: Albertyn, A.P.J., Die esiklopedie van name in Suidwes-Afrika, Somerset West: Eigenverlag, S. 72.

Prozesky-Schulze, Lieselotte, O.P.M. Prozesky, F. Anderson und J.J. van der Merwe (1975): «Use of a Self-made Sound Baffle by a Tree Cricket», in: Nature, Nr. 255, S. 143f.

Rudner, Ione (2015): «A Sheep in the Brandberg», in: Ders., Ten Paces Behind. A Familiy Saga, Cape Town: Africana Publishers, S. 131–139.

Scherz, Anneliese (1958): «Südwestafrika auf Briefmarken», in: Photo-Magazin, Nr. 8, S. 38.

Ders. et al. (1981): Frisuren, Kopfbedeckungen und Schmuck in Namibia & Südangola, Windhoek: Gamsberg Macmillan.

Ders. (1983): Menschen aus Südwestafrika/Namibia 1993–1983. Eine Auslese von Fotografien von Ernst Rudolf und Anneliese Scherz, Windhoek: Selbstverlag.

Scherz, Ernst Rudolf (1970): Felsbilder in Südwest-Afrika. Teil I: Die Gravierungen in Südwest-Afrika ohne den Nordwesten des Landes, Köln: Böhlau.

Ders. (1975): Felsbilder in Südwest-Afrika, Teil II: Die Gravierungen im Nordwesten Südwestafrika, Köln: Böhlau.

Ders. (2004): Südwestafrika Jahresberichte 1962–1979. Namibia, Basel: Basler Afrika Bibliographien.

Ders. (2005): Südwester Geschichten am Lagerfeuer erzählt von Ernst Rudolf Scherz, Lives Legacies, Legends, Nr. 3, Basel: Basler Afrika Bibliographien.

Schulze, Lieselotte (1959): «Das Totenschiff vom Okavango. Von Dr. Lieselotte Schulze, Transvaal-Museum, Pretoria», in: Der Kreis. Afrikanische Monatshefte für Pflege des Heimatsgedankens und deutsche Kultur, H.6, 2. Jg., S. 197ff.

Ders. (1964): «The Tenebrionidae of Southern Africa. XXXIX. A Revised Key to the Larvae of *Onymacris* Allard (Coleoptera: Adesmiini)», in: Scientific Papers of the Namib Desert Research Station, Nr. 23, S. 1–7.

5.3 Sekundärliteratur

- Annuß, Evelyn (2009): «Postkoloniale Fotografie? Post-Colonial Photography?», in: *Stagings made in Namibia. Postkoloniale Fotografie*, Berlin: b_books, S. 11–33.
- Bajohr, Stefan (1980): «Weiblicher Arbeitsdienst im «Dritten Reich». Ein Konflikt zwischen Ideologie und Ökonomie», in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, Institut für Zeitgeschichte München-Berlin, Jg. 28 (1980), H. 3, S. 331–357.
- Banta, Melissa und Curtis Hinsley (1986): *From Site to Sight. Anthropology, Photography and the Power of Imagery*, Cambridge: Peabody Museum Press.
- Barash, Ilisa (2016): *Where the Roads All End. Photography and Anthropology in the Kalahari*, Cambridge: Peabody Museum/Harvard University.
- Bruce, Gary (2017): *Trough the Lion Gate. A History of the Berlin Zoo*, New York: Oxford University Press.
- Castro, Varela et al. (Hg.) (2005): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, 2. vollst. überarb. Auflage, Bielefeld: Transkript.
- Eintrag von «Paul Schulze» im *Catalogus Professorum Rostochiensium*, siehe: <http://purl.uni-rostock.de/cpr/00003384>, eingesehen am 01.12.2017.
- Eskildsen, Ute (Hg.) (1994): *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, Düsseldorf: Richter.
- Folda, Jaroslav (2015): *Byzantine Art and Italian Panel Painting*, New York: Cambridge University.
- Foucault, Michel (1975): *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Gallimard
Ders. (1976): *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard.
- Fox, Justin (2000): *The Life and Art of François Krige*, Vlaeberg: Fernwood Press.
- Gehlen, Arnold (1993): *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, 1940, hrsg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Textkritische Edition unter Einbeziehung des gesamten Textes der 1. Auflage von 1940, Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann.
- Harris, Bent (1998): «Photography in colonial discourse: the making of «the other» in southern Africa, c. 1850–1950», in: Hartmann, Wolfram, Silvester, Jeremy und Patricia Hayes (Hg.) (1998): *Colonising Camera. Photographs in the Making of Namibian History*, Windhoek: Out of Africa, S. 20–24
- Hartmann, Wolfram, Silvester, Jeremy und Patricia Hayes (Hg.) (1998): *Colonising Camera. Photographs in the Making of Namibian History*, Windhoek: Out of Africa.
- Hayes et al. (1998): «Photography, history and memory», in: Hartmann, Wolfram, Silvester, Jeremy und Patricia Hayes (Hg.) (1998): *Colonising Camera. Photographs in the Making of Namibian History*, Windhoek: Out of Africa, S. 2–9.
Ders., et al. (2002): ««Picturing the Past» in Namibia: The Visual Archive and its Energies», in: Hamilton Carolyn et al. (Hg.), *Refiguring the Archive*, Cape Town: Clyson Printers, S. 103–133.
Ders. (2005): «Introduction. Visual Genders», in: *Gender & History*, Vol. 17, Nr. 3, S. 519–537.
Ders. (2015): «Okombone. Compound Portraits and Photographic Archives in Namibia», in: Morton, Christoph und Daren Newbury (Hg.) (2015): *The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies*, London: Bloomsbury, S. 177–196.
- Heé, Nadin (2017): «Postkoloniale Ansätze», in: Sommer, Marianne et al. Hg. (2017): *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 80–91.
- Henrichsen, Dag und Giorgio Miescher (2017): *Namibian and Southern African Studies in Basel. A case for an intellectual project*, BAB Working Paper, No 1.
- Hoffmann, Annette (Hg.) (2009): *What We See. Bilder, Stimmen, Repräsentation. Zur Kritik einer anthropometrischen Sammlung aus dem südlichen Afrika*, Basel: Basler Afrika Bibliographien.
- Jäger, Jens (2006) «Bilder aus Afrika vor 1918. Zur visuellen Konstruktion Afrikas im europäischen Kolonialismus», in: Gerhard Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 134–148.

- Koos, Volker (2007): Ernst Heinkel. Vom Doppeldecker zum Strahltriebwerk, Rostock: Delius Klasing.
- Krüger, Gesine (2013): «Zirkulation, Umdeutung, Aufladung. Zur kolonialen Fotografie», in: Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven, NCCR Mediality Newsletter, Nr. 9, S. 3–33.
- Landau, Paul S. und Deborah D. Kaspin (Hg.) (2002): Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa, Berkley: University of California Press.
- Miescher, Giorgio (2013): «Einleitung», in: Ders., Die Rote Linie. Die Geschichte der Veterinär- und Siedlungsgrenze in Namibia (1960er bis 1980er Jahre), Basel: Basler Afrika Bibliographien., S. XIII–XLI
- Morton, Christoph und Daren Newbury (Hg.) (2015): The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies, London: Bloomsbury.
- Müller, Katrin (2017): Felsbildforschung und Forschungsnetzwerke in Namibia. Anmerkungen zur Korrespondenz von Anneliese und Ernst Rudolf Scherz, 1960-1975, BAB Working Paper, No. 3, 2017.
- Paul, Gerhard (2006): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Penrith, M.-L. (1984): «New Taxa of *Onymacris* Allard, and Relationships within the Genus (Coleoptera: Tenebrionidae)», in: Annals of the Transvaal Museum. Nr. 33, S. 511–533.
- Ranger, Terence (2001): «Review: Colonialism, Consciousness and the Camera», in: Past & Present, Nr. 171, S. 203–215.
- Reichert, Ramón (Hg.) (2011): Kulturfilm im «Dritten Reich», Wien: Synema.
- Renger, Almut-Barbara et al. (2016): «Körperwissen: Transfer und Innovation», in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 25, H. 1, S. 13–19.
- Rizzo, Lorena (2018): «Seeing through whiteness. Late 1930s settler visualities in Namibia under South African Rule.», in: Elay, G. und Thomas, J. (Hg.), Visualizing Fascism. [forthcoming Durham: Duke University Press].
- Roulet, Lisa (2017): Die Fotografin Anneliese Scherz und die «Marshall Expedition» von 1953 in die Nyae Nyae Region/Kalahari. Anmerkungen zum Bildarchiv, BAB Working Paper, No. 7.
- Rousseau, Jean-Jacques (2008): Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Kritische Ausgabe des integralen Textes, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier, Bd. 725, 6. Aufl., Paderborn: Ferdinand Schöningh UTB.
- Said, Edward (1978): Orientalism, Pantheon: New York.
- Ders. (1985): «Orientalism Reconsidered», in: Cultural Critique, 1, S. 89–107.
- Sarasin, Philipp (2011): «Was ist Wissensgeschichte?», in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 36, S. 159–172.
- Sekula, Allan (1986): «The Body and the Archive», in: October, Vol. 39, S. 3–64.
- Ders. (2005): «Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital», in: Jessica Evans, Stuart Hall (Hg.), Visual Culture. The Reader, London: Sage Publications, S. 181–192.
- Sheperd, Nick (2015): The Mirror in the Ground. Archaeology, Photography and the Making of a Disciplinary Archive, Jeppestown: Jonathan Ball Publisher.
- Spetter-Blaudszun, Sonja (2001): «Die Photographin Anneliese Scherz im Kontext der Marshall-Kalahari-Expedition von 1952-53», in: Ethnoscritps, Vol. 3/2, Hamburg, S. 137–148.
- Vosser, Rainer (Hg.) (2014): Ein Leben im Dienste der Afrikanistik. Oswin R.A. Köhler zum 100. Geburtstag, Köln: Rüdiger Köppe.
- Wallace, Marion (2015): Geschichte Namibias. Von den Anfängen bis 1990, Basel: Basler Afrika Bibliographien.