

K. Lee Chichester / Priska Gisler /
Kunstmuseum Bern (Hrsg.)

Koloniale Tiere?

Tierbilder im Kontext des Kolonialismus

Neofelis

Inhalt

7 **Nina Zimmer**

Vorwort

9 **K. Lee Chichester / Priska Gisler**

Einleitung

I BILDENDE KUNST

33 **K. Lee Chichester**

Secession im Zoo

August Gaul und die Modernität ‚kolonialer‘ Tiere in Berlin um 1900

69 **Joachim Zeller**

Kolonisiertes Bestiarium

Der Tierbildhauer Fritz Behn im „Märchenland Afrika“

91 **Chonja Lee**

„Eine scheußliche Geschichte“

Entwürfe von Rasse, Geschlecht und animalischer Gewalt in den Vor- und Nachbildern King Kongs

119 **Stephanie Zehnle**

„Leoparden an Ketten“?

Afrikanische Tierdarstellungen in kolonialen Kunstsammlungen

II VISUELLE KULTUR

151 **Christina Thomson / Kristina Lowis / Chisom Duruaku /**

K. Lee Chichester / Priska Gisler / Ibou Coulibaly Diop

Koloniale Tiere im frühen Plakat

- 173 **Oliver Hochadel**
Zwischen Indien und Spanien
Der Elefant Avi im Zoo von Barcelona um 1900
- 199 **Frauke Dornberg**
Krankschießen
Bild- und Biopolitik im Werk Carl Georg Schillings
- 225 **Wolfgang Fuhrmann**
Tier- und Jagdfilme im kolonialen Kino und ihr Nachleben

III WISSENSCHAFTLICHE SAMMLUNGEN

- 251 **Claire Brizon / Noémie Étienne / Chonja Lee / Étienne Wismer**
Animalia?
Spuren kolonialisierter Tiere in Schweizer Sammlungen der frühen Neuzeit
- 269 **Chanelle Adams**
Der gar nicht lustige Zoo
Die koloniale Geschichte des Parc Longchamp in Marseille
- 279 **Priska Gisler**
„Man hat uns für das Wenden der Ohren einen nützlichen Wink gegeben.“
Zur kolonialen Geschichte des Elefantenpräparats im
Naturhistorischen Museum Bern
- 305 **Sarah Csernay**
Im Visier der Wissenschaft
Jagen am Ende der Welt
- 327 **Abbildungsverzeichnis**

K. Lee Chichester / Priska Gisler

Einleitung

Tiere aus Kolonialgebieten bevölkerten die Bildwelten der europäischen Moderne um 1900 in zunehmendem Maße. Sie waren präsent in der Plakatwerbung und auf Verpackungen für Kolonialwaren, in Jagdfilmen und naturhistorischen Trophäensammlungen, aber auch auf Sammelbildern und Postkarten, in Kinderbüchern, Reiseliteratur und illustrierten Zeitschriften und nicht zuletzt im Bauschmuck, auf Gemälden und in der Bildhauerei. Neben diesen abgebildeten Tieren wurden auch lebende Tiere in Zirkussen und Zoos ebenso wie auf Völkerschauen und Kolonialausstellungen bildhaft in Szenerien eingefügt, als ob sie gerade mitsamt der Rahmung durch die entsprechenden Landschaften nach Europa gereist wären. Es ließe sich sogar argumentieren, dass Repräsentationen als ‚exotisch‘ wahrgenommener Tiere die häufigste Form darstellten, in der sich die europäische Kolonialexpansion in der visuellen und materiellen Alltagskultur präsentierte. Nicht-europäische Tiere wurden nachgerade zu Symbolträgern für Begegnungen mit dem ‚Fremden‘ und Bemühungen seiner Kontrolle und Beherrschung, standen sie doch in gesteigerter Weise für das ‚Andere‘, das gerade wegen seiner letztlichen Unergründbarkeit sowohl Neugier und Faszination als auch Furcht und Unbehagen auslöste. Viele Tierbilder zeigen koloniale Gewalt, ohne selbst gewaltvoll zu wirken. Andere arbeiten mit einer unmissverständlichen, heute unerträglichen, rassistischen Gleichsetzung von Menschen mit wilden Tieren. Aus kunst-, kultur- und wissenschaftshistorischer wie auch künstlerischer Perspektive beschäftigt sich der vorliegende Band mit diesen Tieren bzw. den in einem kolonialen Kontext entstandenen Bildern von ihnen, mit Gemälden, Fotografien, Filmen, Präparaten, Skulpturen, Plakaten und mehr. In den versammelten Beiträgen wird der Frage nachgegangen, was für Bilder nicht-europäischer Tiere um 1900 wie hergestellt wurden, aber auch welche

spezifischen kolonialen Narrative sie transportieren, mit denen sie zu bestimmten rassistischen, orientalistischen wie auch gender-stereotypen Vorstellungen beigetragen haben und noch immer beitragen.

Kontext

Indem ‚koloniale‘ Tiere, die in der westlichen Fantasie als Inbegriff der ‚Wildnis‘ galten, in europäische Großstädte einzogen – als bildliche Repräsentationen ebenso wie als lebendige, jedoch inszenierte und dressierte Körper –, wurden sie zu Akteur*innen in einem Aushandlungsprozess zwischen einem selbsterteilten Zivilisierungsauftrag der rationalisierenden Moderne einerseits und einer gerade in der industriellen Urbanisierung sich abzeichnenden Wiederkehr scheinbar nicht zu bändigender Triebe andererseits.¹ Diese Tierbilder verweisen ebenso auf die globale Machterweiterung der europäischen Nationen in ihrem Versuch, das vermeintlich ‚Fremde‘, ‚Andere‘ und ‚Wilde‘ zum Beweis der eigenen Überlegenheit und zum eigenen Profit in der Ferne zu bezwingen, wie auf die nagende Ungewissheit, ob die moderne Zivilisierungsmission der reinlichen Scheidung von Natur und Kultur selbst daheim je gelingen könne.² John Berger schreibt in seinem klassisch gewordenen Aufsatz *Warum sehen wir Tiere an?* über die Vielfältigkeit ‚exotischer‘ Tierbilder in der modernen Großstadt:

Die Reproduktion der Tiere durch die bildlichen Darstellungen – da ihre biologische Reproduktion durch Geburt immer seltener zu sehen ist – wurde noch durch den Wettbewerb vorangetrieben, die Tiere noch exotischer und dem Menschen fremder zu machen.³

Tatsächlich handelte es sich auch bei der Mehrzahl der Bilder, die im 19. Jahrhundert auf die Veröffentlichung von Charles Darwins Evolutionstheorie antworteten, um satirische Karikaturen, die in der Angleichung von Mensch und Menschenaffe die Hypothese einer Verwandtschaft *weißer* Menschen mit Affen ins Lächerliche zu ziehen suchten, während sie zugleich eine physiologische Nähe

1 Vgl. Christina Wessely: *Künstliche Tiere. Zoologische Gärten und urbane Moderne*. Berlin: Kadmos 2008, S. 53–54, 133; Kristin Kopp / Klaus Müller-Richter: Einleitung: Die „Großstadt“ und das „Primitive“. In: Dies. (Hrsg.): *Die „Großstadt“ und das „Primitive“. Text – Politik – Repräsentation*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 5–28.

2 Zum modernen Versuch der Scheidung von Natur und Kultur und seinem Scheitern vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, aus d. Franz. v. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

3 John Berger: *Warum sehen wir Tiere an?*, aus d. Engl. v. Stephen Tree. In: Ders.: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens* [Orig. 1980]. Berlin: Wagenbach 2015, S. 13–38, hier S. 36.

zu anderen Ethnien konstruierten.⁴ Bilder von Tieren aus Kolonialgebieten sind folglich Ausdruck eines sich im Zuge der modernen Industrialisierung, Urbanisierung und imperialen Expansion wandelnden Verhältnisses europäischer Gesellschaften nicht nur zu nicht-menschlichen Lebewesen, die sie zunehmend aus der Stadt verdrängten und selbst in fernen Ländern zu kontrollieren suchten. Sie waren auch Manifestationen eines durch das moderne Rassen- und Klassendenken sowie die westlichen Wissenschaften veränderten Verständnisses vom Menschen selbst.

Tiere wurden allerdings nicht nur aus Kolonialgebieten eingeführt und in Europa abgebildet. Wissenschaftler*innen, Großwildjäger*innen, Tierfotograf*innen und Künstler*innen reisten zunehmend in europäische Kolonien, um Tiere im Feld zu studieren, zu malen und auf Film zu bannen, bevor sie diese als Jagdtrophäen, Präparate und Exponate in ihre Heimat zurückbrachten bzw. in Ausstellungen, Publikationen und bei Diavorträgen vorführten. Sie profitierten dabei von kolonialen Infrastrukturen und Netzwerken sowie von ihren *weißen* Privilegien. Sie waren es, die darüber verfügten, welche Tiere wann, wo und wie getötet, gefangengenommen oder ins Bild gesetzt wurden. Sie nutzten hierfür das Wissen, die Kompetenzen und die oftmals so gefährliche wie zehrende Arbeit lokaler Guides, Träger*innen, Präparator*innen und Tierpfleger*innen, ohne ihnen entsprechende Anerkennung zu zollen. Zeugnis dieser involvierten Personen, ihres epistemischen und körperlichen Einsatzes sowie ihres Leids geben im Nachhinein wiederum oft nur Bilder. Beispielhaft steht dafür eine Fotografie des Tierfotografen und -filmers Christoph Schulz, die 1922 in seinem Reisebericht *Jagd- und Filmabenteuer in Afrika* abgedruckt wurde. (Abb. 1) Die nachdenklich-erschöpfte Haltung des Tierpflegers Kajanda, der in der unteren rechten Ecke ans Gepäck gelehnt gerade noch ins Bild ragt, den Blick jedoch vom Fotografen abwendet, während die grasenden Nashornkälber im Zentrum stehen, spricht Bände über den Einsatz nicht nur von Jagdpraktiken, sondern auch von Ordnungen der Sichtbarkeit zur Herstellung kolonialer Hierarchien.⁵

4 David Bindman: Mankind after Darwin and Nineteenth-Century Art. In: Diana Donald / Jan Munro (Hrsg.): *Endless Forms. Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*. New Haven: Yale UP 2009, S. 143–166; Julia Voss: Monkeys, Apes and Evolutionary Theory. From Human Descent to King Kong. In: Ebd., S. 215–235; Oliver Hochadel: Darwin im Affenkäfig. Der Tiergarten als Medium der Evolutionstheorie. In: Dorothee Brantz / Christof Mauch (Hrsg.): *Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne*. Paderborn: Schöningh 2010, S. 245–267.

5 Zur politischen Bedeutung der medialen Sichtbarkeit vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, aus d. Franz. v. Maria Muhle / Susanne Leeb / Jürgen Link. Berlin: b_books 2006; Peter Geimer: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Wirkung zu reproduzieren, grafisch verdeutlicht. Die Markierung soll sie nicht hervorheben, sondern zu einem reflektierten und rücksichtsvollen Umgang mit den zitierten Stellen auffordern.

Ähnliches gilt für kolonialrassistische Bilder, die wir zur historischen Dokumentation und wissenschaftlichen Argumentation in diesen Band aufgenommen haben. Bei jedem Bild, das potenziell rassistische Gewalt reproduziert, haben wir mit den Autor*innen abgewogen, ob mehr Nutzen im Abdruck liegt oder eine sprachliche Beschreibung sowie ggf. ein Verweis auf andere Quellen ausreicht. Wir gehen davon aus, dass ein wissenschaftlicher Band dabei einen geschützteren Raum darstellt, als dies bei einer Ausstellung, einer Webseite oder einer Präsentation der Fall ist. Vielleicht wird nicht jede*r mit unseren Entscheidungen einverstanden sein, und es ist anzunehmen, dass einige Abbildungen für Betroffene von Rassismus schmerzhaft sein werden. Um dies zumindest ein Stück weit aufzufangen, sind teils Trigger-Warnungen zu Beginn der Aufsätze eingefügt. Wir verstehen dies als Zwischenstand in einer laufenden Debatte, bei der ein zufriedenstellender Umgang erst noch gefunden werden muss.

Eine Ausstellung, ein Forschungsprojekt und eine Tagung

Bilder kolonialer Tiere entstanden um 1900, wie dargelegt, in einer großen Bandbreite an Medien. Einen Band zu konzipieren, der sich von verschiedenen disziplinären Richtungen her kritisch mit der Geschichte und Darstellung von Tieren aus kolonialen Kontexten beschäftigt, schien uns deshalb ein Desiderat. Im vorliegenden Band sind entsprechend Perspektiven aus der Kunst- und Mediengeschichte, der afrikanischen und der Umweltgeschichte, der Kultur- und Filmwissenschaft sowie der bildenden Kunst vereint.

Dem Vorhaben war darüber hinaus ein dreifacher Anlass gegeben: Im Sommer 2021 fand am Kunstmuseum Bern die Ausstellung *August Gaul. Moderne Tiere* statt, die dem Wandel der Mensch-Tier-Beziehungen um 1900 und dessen visuellem Niederschlag in Kunst, Wissenschaft und Populärkultur gewidmet war.³⁵ Eines von sieben Kapiteln der Ausstellung thematisierte unter der Überschrift „Koloniale Tiere“ die Produktion von Tierbildern im kolonialen Kontext, da dieser die Bedingung für die Entstehung und den Erfolg von August Gauls Plastiken nicht-europäischer Tiere war. (Abb. 2) Das Kapitel wurde in Zusammenarbeit mit Tahir Della von der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland

35 Chichester / Zimmer (Hrsg.): *August Gaul. Moderne Tiere*. Vgl. hierzu auch die Ausstellungsbroschüre. In: *Kunstmuseum Bern*, 2021. https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/1698/saalfuehrer-august-gaul-moderne-tiere-de.pdf?lm=1623852636 (Zugriff am 10.10.2023).



Abb. 2: Ausstellungsansicht *August Gaul. Moderne Tiere*, Kunstmuseum Bern, Kapitel „Koloniale Tiere“, 2021.

Bund e. V. sowie mit Beratung durch Noémie Étienne und Anisha Imhasly kuratiert. Mitglieder des Vereins Berner Rassismus Stammtisch haben Kommentare zu einzelnen Exponaten mit kolonialrassistischem Inhalt verfasst und eine kritische Führung durch die Ausstellung angeleitet.³⁶

Ausgehend von diesem Ausstellungskapitel fand am 15. und 16. Oktober 2021 die internationale Tagung „Koloniale Tiere? Tierbilder im Kontext des Kolonialismus“ am Kunstmuseum Bern statt, in Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt „Die ‚Tiere Afrikas‘ hinter Glas: Die Dioramen im Naturhistorischen Museum Bern“, das von Priska Gisler an der Hochschule der Künste Bern (HKB) geleitet wird, unter Mitarbeit von Sarah Csernay und Luzia Hürzeler. Das Forschungsprojekt begann im Jahr 2020 mit der Erforschung von Fragen hinsichtlich der Erstellung, Reproduktion und Darstellung von Tieren, die aus dem kolonialen Gebiet Ostafrikas im Laufe des 20. Jahrhunderts in der Form von Häuten, Skeletten und Schädeln ins Naturhistorische Museum Bern gebracht und hier als Präparate in Habitatdioramen dem breiten Publikum präsentiert wurden.³⁷ Die Tagung führte mit Beitragenden aus den Feldern der

36 Objektkommentare verfassten Rohit Jain, Eva de Souza, Halua Pinto de Magalhães, Mohamed Wa Baile, Maria Namuma Heise, Pascale Altenburger und die Urban Afro Contemporary Tanzkompanie le cercle essentiel.

37 SNF-Nr. 192832; Priska Gisler: Afrika hinter Glas. Eine künstlerische und ethnographische Untersuchung von Herstellungs-, Darstellungs- und Instandhaltungspraktiken der

Kunstwissenschaft, Medientheorie, Ethnologie, Wissenschaftsgeschichte, Zoologie, der Präparationspraxis und der bildenden Kunst verschiedene Perspektiven auf die Thematik der Mensch-Tier-Verhältnisse im kolonialen Kontext zusammen.³⁸ Einige der Tagungsbeiträge finden sich in diesem Band in ausgearbeiteter Form, erweitert um ergänzende Positionen.

Zur Struktur

Wie bereits skizziert, führten Entwicklungen wie die Industrialisierung, Mechanisierung, aber auch die Urbanisierung dazu, dass sich die Bildwelten gegen Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu vervielfältigen und zu verkomplizieren begannen. Tiere aus fernen Weltregionen hielten vor dem Hintergrund des Kolonialismus zunehmend Einzug in das Bewusstsein und den Alltag der europäischen Bevölkerungen. Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind, gerahmt zum einen von einer Rückschau in die späte Frühneuzeit, zum anderen von einigen Bezugnahmen in die Gegenwart, durch diese zeitliche Epochierung markiert.

Der Band ist in drei Schwerpunkte gegliedert: *Teil I: Bildende Kunst* ist den Darstellungsweisen von Tieren aus kolonisierten Regionen in der bildenden Kunst gewidmet; *Teil II: Visuelle Kultur* der Herstellung und Verbreitung von Tierbildern in Zeugnissen der visuellen Kultur; und *Teil III: Wissenschaftliche Sammlungen* der Bildproduktion für (populär-)wissenschaftliche Zwecke, inklusive der Frage nach epistemischer Gewalt. Der vorliegende Band bringt folglich eine Reihe interdisziplinärer Beiträge zusammen, die sich erstmals aus kunst-, kultur- und wissenschaftshistorischer Perspektive mit jenen vielfältigen Tierbildern beschäftigen, die im kolonialen Kontext der Moderne entstanden sind bzw. ausgestellt wurden. Die Beiträge verhandeln die Frage, wie die Bilder dieser Tiere in unterschiedlichsten Medien spezifische koloniale Narrative konstruierten und damit zur Popularisierung exotisierender, rassistischer und patriarchaler Vorstellungen und Sichtweisen beitrugen.

Berner Dioramensammlung. In: *Schweizerischer Nationalfonds*, o. D. <https://data.snf.ch/grants/grant/192832>, vgl. auch das Forschungsposter in: *Berner Fachhochschule*, o. D. <https://www.bfh.ch/documents/ris/2020-271.239.467/BFHID-816279448-1/forschungsposter-afrika-hinterglas.pdf> (Zugriff am 10.10.2023).

38 Tagungsflyer, in: *Kunstmuseum Bern*, 2021. https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1709/kmb_gaul_flyertagung-web.pdf?lm=1631703226 (Zugriff am 10.10.2023). Vgl. zur Tagung Sandra Lang: Tagungsbericht: Koloniale Tiere? Tierbilder im Kontext des Kolonialismus. In: *H-Soz-Kult*, 18.12.2021. <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-127788> (Zugriff am 06.11.2023).

K. Lee Chichester eröffnet den Band mit einem Beitrag zu kolonialen Tieren als künstlerischem Motiv um 1900. Dabei geht sie vom Werk des Berliner Tierbildhauers August Gaul aus, dessen Darstellungen von Löw*innen, einem Tapir, Straußen, einem Orang-Utan und einem Kasuar sich besonderer Beliebtheit bei Publikum und Käufer*innenschaft erfreuten. Als Mitgründer der Berliner Secession steht Gaul beispielhaft für eine Reihe von Künstler*innen der Sezessionsbewegungen der Moderne, die sich um 1900 auf der Suche nach unkonventionellen Motiven und befreiten Formen dem als ‚exotisch‘ wahrgenommenen Tier zuwandten. Dieses Interesse und seine politischen Implikationen werden vor dem Hintergrund der wachsenden Kolonialmetropole Berlin mit ihren wissenschaftlichen Sammlungen und ihrer vom deutschen Kolonialunterfangen geprägten visuellen und materiellen Kultur kontextualisiert.

Während August Gaul nicht-europäische Tiere nur im Zoo und im Naturkundemuseum studierte und den Kolonialismus nie explizit unterstützte, widmet sich der Beitrag von Joachim Zeller einem Bildhauer und Zeitgenossen Gauls, der mehrmals nach Deutsch-Ostafrika reiste und seine Kunst in den Dienst der Kolonialpolitik stellte: Fritz Behn suchte wie andere Künstler seiner Zeit durch die Begegnung mit Afrika nach dem vermeintlich ‚Primitiven‘ und hielt doch an der akademischen Tradition des Realismus fest. Am Beispiel seiner Elefantenskulptur kann die wechselvolle Geschichte einer künstlerischen Praxis nachgezeichnet werden, die den Anspruch autonomer Tierbildhauerei verfolgte und nichtsdestoweniger im politischen Dienst des kolonialen (sowie später nationalsozialistischen) Projekts stand. Der Text zeigt aber auch, dass eine Tierskulptur ein gewisses Eigenleben entwickeln kann, indem im Laufe der Zeit durch Zusätze und Veränderungen ihre Botschaft verwandelt wird.

Chonja Lee weist in ihrem Beitrag nach, wie Darstellungen von Gorillas in der Kunst und Populärkultur in einer rassistischen Interpretation als Gleichsetzung von Tier und Schwarzem Mann gelesen wurden und dabei von geschlechtsspezifischen Diskriminierungsmustern durchzogen waren, bzw. es noch immer sind. Am Beispiel des Skandals um die Skulptur eines frauenraubenden Gorillas des Pariser Bildhauers und Illustrators Emmanuel Frémiet, aber auch anhand von Plakaten zur Kriegspropaganda, dem Film *King Kong* (US 1933) und den „spielerisch-feministischen Fingerzeigen der Guerilla Girls“, zeichnet Lee rassistische und sexistische Haltungen und Grenzüberschreitungen rund um das Mensch-Tier-Verhältnis in künstlerischen Arbeiten nach, um mit Zilla Leuteneggers Werk *ZillaGorilla* (2021) abschließend darauf hinzuweisen, dass mit dem Gorilla auch eine Diskussion über Menschenrechte und das Anthropozän möglich wäre.

Stephanie Zehnle analysiert in ihrem Text afrikanische Tierdarstellungen in kolonialen Kunstsammlungen am Beispiel der sogenannten Benin-Bronzen. Während zuletzt vor allem deren Provenienz und Restitution im Zentrum der Aufmerksamkeit standen, beleuchtet sie historische afrikanische Perspektiven auf Wildtiere und ihre Darstellungen, die bei der Betrachtung dieser Werke der Raubkunst in europäischen Museen häufig außer Acht gelassen werden. Zehnle weist darauf hin, dass die innerafrikanische Interpretation der Kunstwerke nicht von einer harmonischen Einheit zwischen Mensch und Tier ausgegangen sei, sondern eine eigene Exotisierung der Wildtiere u. a. als Gefahr, prekäre Machtquelle, subversive Gewalt oder ästhetische Objekte betrieb.

Die Beiträge im zweiten Teil des Bandes handeln von der Produktion populärer Bildmedien in Kolonialgesellschaften und der Handlungsmacht dieser Bilder im Kontext kolonial-patriarchaler Gewaltausübung, aber auch vom im Bild manifest werdenden Eigenleben der abgebildeten Tiere in Europa, wo sie teils mit lokalpolitischen Botschaften aufgeladen wurden.

Einleitend dazu findet sich eine Bildstrecke, die ausgehend vom Forschungsprojekt „Koloniale Kontexte im Frühen Plakat“, das von Ibou Coulibaly Diop, Kristina Lowis und Christina Thomson an der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin durchgeführt wurde, eine Reihe von Bildinhalten aus der europäischen Werbung um 1900 mit kolonialen Botschaften, Verweisen und Hintergründen aufzeigt. Autor*innen aus den Disziplinen Literatur- und Kulturwissenschaft, Kunst- und Kulturgeschichte sowie Soziologie erstellten Werkkommentare. Dabei zeigte sich, dass koloniale Tiere für die orientalistische Persiflage und rassenideologische Hierarchisierungen ebenso erhalten mussten wie zur Werbung für Abenteuer in fernen Ländern, in Romanen oder im zoologischen Garten aber auch als Modeaccessoires und handelbare Ressourcen. Sie waren so integraler Teil der Selbstverortung und -vergewisserung der Europäer*innen im kolonialen Projekt der Moderne.

Die Geschichte des Elefanten Avi, des Publikumslieblings im Zoo von Barcelona um 1900, die sich insbesondere als eine ihrer medialen Verbreitung entpuppt, wird im Beitrag von Oliver Hochadel erzählt. Im Zentrum der Analyse steht eine sogenannte Auca, ein großformatiger Einblattdruck, der in 48 Bildern die streckenweise frei erfundene Biografie Avis erzählt. In den humoristisch ausgelegten, oft imaginierten und fiktiven Begebenheiten der comicartigen Erzählung wird deutlich, wie Avi sich über die Jahre zu einem angesehenen Bürger Barcelonas mauserte, der sogar politische Kritik üben durfte, dabei jedoch als Repräsentant seines Geburtslands Indien ein koloniales Tier bleiben sollte. Gerade angesichts der politisch motivierten Orientalisierung und Selbstexotisierung der

Region gegenüber Madrid, so Hochadel, konnte Avi zum Identifikationssymbol Kataloniens aufsteigen.

Frauke Dornberg geht in ihrem Beitrag von der erschreckenden Praxis des Krankschießens des Großwildjägers und Fotografen Carl Georg Schillings aus, die dieser auf seinen Reisen ins damalige Deutsch-Ostafrika betrieben hat und die er nutzte, um Wildtiere (noch) lebend vor die Kamera bzw. ins Bild zu bringen. Mit seinem Vorgehen und den daraus resultierenden visuellen sowie schriftlichen Dokumenten wurde Schillings – so die Beobachtung der Autorin – zu einem Akteur der kolonialen Biopolitik. Bildpolitisch nahm er an Diskursen rund um die Objektivität von Fotografie, die Realisierung bestimmter Männlichkeitsvorstellungen und die Verbreitung westlich-hegemonialer Vorstellungen von Naturschutz teil, die sich auf ein vermeintlich menschenleeres koloniales Territorium bezogen.

Koloniale Bildmotive in der filmischen Inszenierung von Wildtieren haben, so Wolfgang Fuhrmann in seiner Analyse, die Kolonialzeit überdauert. Er zeigt dies an der Entwicklung vom populären Jagdfilm der Jahrhundertwende über den Expeditionsfilm der 1920er und 1930er Jahre bis hin zur filmischen Auseinandersetzung mit dem Tierschutz eines Bernhard Grzimek der 1950er Jahre und beendet die Reflexion dieser Motive mit dem rezenten postkolonialen Kunstfilm. Fuhrmann ortet die Kontinuität eines rassistischen Diskurses in der Artikulation spezifischer Machtverhältnisse durch die Inszenierung *weißer* Menschen gegenüber Schwarzen Menschen und Tieren im dokumentarisch angelegten Film. Er schließt mit der Hoffnung, dass ein postkolonialer ‚Kunstsafarifilm‘ wie Peter Kubelkas *Unsere Afrikareise* (A 1966) dazu beitragen könne, bildmedial vermittelte Herrschaftsgesten zu entlarven und den kritischen Blick dafür zu schärfen.

Die Beiträge des dritten Teils dieses Bandes, der (populär-)wissenschaftlichen Repräsentationen gewidmet ist, nehmen Tierkörper aus kolonialen Gebieten in ihrer architektonisch inszenierten Form, aber auch als materielle Bestandteile und Präparate in den Blick. Diese sammelbaren Objekte und Subjekte bildeten einen großen Fundus, auf dem die naturwissenschaftliche Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts ihre eurozentrischen Wissensordnungen aufbaute.

In Ko-Autorschaft gehen Claire Brizon, Noémie Étienne, Chonja Lee und Étienne Wismer den Spuren kolonialisierter Tiere in Schweizer Sammlungen der frühen Neuzeit nach. Die von ihnen kuratierte Ausstellung *Exotic? Der Schweizer Blick nach Aussen im Zeitalter der Aufklärung*, die 2020/21 im Palais de Rumine in Lausanne zu sehen war, erlaubte es ihnen, das breite Spektrum an Objekten, das Schweizer*innen zwischen dem späten 17. und frühen 19. Jahrhundert aus der ganzen Welt zusammentrugen, einem genauen Augenschein zu

unterziehen und die animalischen Spuren darin zu untersuchen. Am Beispiel u. a. eines Zitteraals zeigen sie auf, wie koloniale Ausbeutungsverhältnisse nicht nur die Sammelumstände begünstigten, sondern sich auch während der Jagd als Machtungleichgewicht zwischen den Kolonisator*innen, der lokalen Bevölkerung und den Tieren manifestierten. Die Autor*innen erinnern abschließend daran, die Agency von Tieren, hier z. B. den elektrischen Schlag des Zitteraals, bei künftigen Auseinandersetzungen mit Gegenständen der Wissenschaftsgeschichte stärker zu berücksichtigen.

Die Sozialwissenschaftlerin und Künstlerin Chanelle Adams hat eine Text-Bild-Collage beigetragen, die aus ihrer Performance *Ghost Zoo* (2021) im Marseiller Parc Longchamp hervorgegangen ist. In einem meditativen Spaziergang – den sie in ihrer Collage gewissermaßen wieder aufruft – berichtete sie von ihren Recherchen im Marseiller Naturkundemuseum, der lokalen Bibliothek, weiteren Sammlungen und von ihren Interviews mit Museumsmitarbeiter*innen und Passant*innen. Dem vor einigen Jahren eingerichteten Funny Zoo Marseille, der darauf beruht, dass afrikanische Wildtiere in Form farbiger Fiberglasskulpturen in den ehemaligen Zoogehegen platziert wurden, stellt sie die koloniale Geschichte des Marseiller Zoos und Naturkundemuseums gegenüber. Entgegen dem von ihr konstatierten kolonialen Bedürfnis der Naturwissenschaften, die Zeit erstarren zu lassen und das Leben übersichtlich in klar abtrennbare Einheiten zu separieren, sucht sie so auf die Unabgeschlossenheit der Geschichte naturkundlicher Sammlungen und auf alternative Wissensordnungen hinzuweisen.

Priska Gisler geht in ihrem Beitrag aus einer praxistheoretischen Perspektive der Geschichte eines Elefanten nach, der von dem in London lebenden Bernburger Vater-Tochter-Paar Bernard und Vivienne von Wattenwyl im kolonialen Afrika, nordöstlich des Mount Kenya, in den 1920er Jahren gejagt, getötet und gehäutet wurde. Anhand von Reiseberichten, Fotografien und Museumsprotokollen verfolgt sie dessen Reise in die Schweiz und die Her- und Aufstellung des Elefantenpräparats in den 1930er Jahren im Naturhistorischen Museum Bern. Dabei diskutiert sie, wie zur Transformation des Tieres in ein *animal-object-hybrid* über die einzelnen Stationen hinweg verschiedene Arten von handwerklichen, künstlerischen und anderen Kompetenzen eingesetzt wurden, während am Ende vor allem von einer wissenschaftlichen Leistung des männlichen *weißen* Jägers die Rede war.

Sarah Csernay beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit einem Rotbüffel, der im Naturhistorischen Museum Bern noch in den frühen 1960er Jahren neu aufgestellt wurde, nachdem er von dem Großwildjäger Josef Fénikövy geschenkt worden war. Sie kommt dabei auf die koloniale Wissensproduktion



Es war ein mächtiges Stück, das hier vor uns lag, ein prachtvoll entwickelter Giraffenhengst. (S.156)

Abb. 3: Adam David inszeniert sich mit Jagdtrophäe und lokalen Träger*innen auf einer Jagdsafari „mit Büchse und Kinematograph“ entlang des Dinder, 1910, aus: Adam David: *Jagden und Abenteuer in den Gebieten des oberen Nil*. Basel: Reinhardt 1917, Tafel 19, S. 144–145.

zu sprechen, an der das Berner Museum sinnbildlich für die Schweiz beteiligt war, und auf die Idealvorstellungen einer unberührten Natur, die dabei vertreten wurden. Dabei gelangt sie zu dem Schluss, dass koloniale Realitäten ausgeblendet wurden, während sie, bis in die postkoloniale Zeit hinein, reproduziert wurden. Das Geflecht zwischen kolonialherrschaftlichen und afrikanischen Akteur*innen, das sie beleuchtet, bilanziert sie sodann als schweizerisch-angolanische *contact zone*, die auch als *histoire croisée* verstanden werden könne.

Wie die Beiträge zeigen, ließe sich geradezu von einer Ikonografie kolonialer Tiere sprechen. Bilder *weißer* Herrschaft über afrikanische Wildtiere, die sinnbildlich für die Herrschaft über ein vermeintlich zivilisatorisch unerschlossenes Gebiet und ‚unzivilisierte‘ Menschen stehen, durchziehen in verschiedenen Varianten die westliche visuelle Kulturgeschichte. Dass dies bis heute der Fall ist, hat 2021 bei der Tagung am Kunsthistorischen Museum Bern der kenianische Ökologe und Naturschützer Mordecai Ogada in einem Beitrag gezeigt, der auf



Abb. 4: Massai-Giraffe im Nairobi National Park vor der Skyline von Nairobi, Juni 2020.

YouTube abgerufen werden kann.³⁹ Er wies darauf hin, dass bis in die Gegenwart z. B. für Werbezwecke Bildformeln eingesetzt werden, die auf koloniale Großwildjagden zurückgehen. Sich nach erfolgreichem Abschuss mit einem erlegten Tier als Trophäe ablichten zu lassen, wie es der Großwildjäger, Tierfänger und Tierfilmer Adam David auf einer seiner Reisen entlang des Dinder 1910 tat (Abb. 3), ist auch aktuell noch bei mehrheitlich *weißen* Großwildjäger*innen weit verbreitet.⁴⁰ Derartige Ikonografien informieren visuelle Vorstellungswelten und Denkmuster bis heute und zeugen vom Fortbestehen kolonial-rassistischer und patriarchaler Hierarchien, selbst im Kontext von Naturschutzinstitutionen, die, wie Ogada argumentiert, oftmals aus den Strukturen kolonialer Schutzgebiete

39 Mordecai Ogada: Conservation Areas – The New African Colonies, Vortrag gehalten am 16.10.2021 am Kunstmuseum Bern im Rahmen der Tagung „Koloniale Tiere: Tierbilder im Kontext des Kolonialismus“, Mitschnitt in: *YouTube*, 10.11.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=vRLvVz8-5L8> (Zugriff am 31.10.2023).

40 Die Haut der erlegten Giraffe, die von den Träger*innen abgezogen und abgeschabt wurde, diente der Herstellung einer Dermoplastik durch Johann Henseler in München. Vgl. Adam David: *Jagden und Abenteuer in den Gebieten des oberen Nil*. Basel: Reinhardt 1917, S. 157 sowie Tafel 20.

hervorgegangen sind.⁴¹ Bis in die Gegenwart werde kein technischer Aufwand gescheut, um in Tierdokumentationen den Eindruck zu vermitteln, die hochgradig konstruierten Bilder seien ohne jede menschliche Einwirkung geschossen, weit weg von jeder Zivilisation – und dies in Regionen, in denen der Lebensraum für Mensch und Tier immer knapper wird und die Industriemoderne längst angekommen ist, wie das seltene Motiv einer Massai-Giraffe vor der Skyline Nairobis zeigt.⁴² (Abb. 4) Unsere Hoffnung ist, dass dieser Band dazu beitragen wird, koloniale Bildformeln zu erkennen und ihr Fortbestehen in der heutigen visuellen Kultur, in der Produktwerbung wie im Tierfilm, im Zoo und Naturkundemuseum, in Reiseliteratur und Kinderbüchern, aber auch in der bildenden Kunst zu durchbrechen, inklusive der damit verbundenen Denkmuster. Unser Dank gilt dem Kunstmuseum Bern, vertreten durch die Direktorin Nina Zimmer, für ihre Offenheit gegenüber der Ausarbeitung dieses kulturpolitisch brisanten Themas im Rahmen der Ausstellung *August Gaul. Moderne Tiere*. Sie begrüßte die kuratorische Kollaboration mit Expert*innen für Kolonialgeschichte und zivilgesellschaftlichen Aktivist*innen und unterstützte uns bei der Realisierung der in diesem Kontext abgehaltenen Tagung und des dadurch angestoßenen, hiermit vorgelegten Bandes. Wir danken zudem dem Publikationsfonds der Hochschule der Künste Bern für die Unterstützung des Buchs sowie dem Schweizerischen Nationalfonds für die Förderung des Projekts über die Dioramen im Naturhistorischen Museum Bern. Chisom Duruaku, Daniela Wüthrich und Adrien Hall gilt unser Dank für die sorgfältige Prüfung der Fußnoten und Formalia. Marija Skara hat ein Cover entworfen, das den Inhalt des Bands auf ein aussagekräftiges Bild bringt. Und nicht zuletzt gilt unser Dank Matthias Naumann vom Neofelis Verlag für sein Vertrauen in das Projekt und seine geduldige Begleitung während dessen Genese.

41 Vgl. Mordecai Ogada: *The Big Conservation Lie. The Untold Story of Wildlife Conservation in Kenya*. Auburn: Lens & Pens 2017.

42 Vgl. Berger: Warum sehen wir Tiere an?, S. 27. Zum Tierfilm und seiner technischen Konstruktion von Objektivität vgl. Cynthia Chris: *Watching Wildlife*. Minneapolis: U of Minnesota P 2006; Gregg Mitman: *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle: U of Washington P 2009. Zur Steigerung dieses Eindrucks durch Crittercams, bei denen Tiere „als Wirt für eine parasitäre Kamera dienen“, vgl. Jessica Ullrich: „Anything can happen when an animal is your cameraman“. Wie wir Tiere ansehen: Crittercams in der Gegenwartskunst. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Tiere, Bilder, Ökonomien. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 267–293, hier S. 267.

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung von



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Klimaneutral gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Die automatisierte Analyse des Werks, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG („Text und Data Mining“) zu gewinnen, ist untersagt.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

unter Verwendung von: Carl Georg Schillings: *Nachtfotografie Hyäne im Selbstauslöser*, o. D., koloriertes Glasnegativ, 18 x 24 cm, Leopold-Hoesch-Museum Düren, Foto: Peter Hinschläger.

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn)

Korrektur: Chisom Duruaku, Adrien Hall, Daniela Wüthrich

Übersetzungen: Jen S. Theodor

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

ISBN (Print): 978-3-95808-439-1

ISBN (PDF): 978-3-95808-490-2