



Bachelorarbeit

## Jimmy Nelson meets Stuart Hall

Die Konstruktion des Anderen, sowie die (Re-)Produktion von Rassismus und Stereotype am Beispiel von Jimmy Nelsons Fotoprojekt *Before They Pass Away* aus Perspektive der Cultural Studies in Anlehnung an Stuart Hall



Autorin: Helena Lea Manhartsberger

Matrikel Nummer: a0867797

Geburtsdatum: 26.01.1987

Bachelor-Seminar: Blickregimes & Blickstrategien (LV 140407)

Professorin: Dr. Sabine Prokop

Semester: Sommersemester 2016

Studium: BA Internationale Entwicklung

Studienkennzahl: 033 57

## **Kurzfassung**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der visuellen Repräsentation sowie Konstruktion des *Anderen* auf Basis exemplarischer Bildbeispiele indigener Bevölkerungsgruppen aus dem Fotobuch *Before They Pass Away* (2014) von Jimmy Nelson. Nach einem Exkurs in die Fototheorie, sowie in die ethnologischen, kolonialen und dokumentarischen fotografischen Darstellungsformen des 19. und 20. Jahrhunderts, werden Nelsons Arbeiten aus der postkolonialen Perspektive Stuart Halls und der *Cultural Studies* als solche analysiert. Des Weiteren wird hinterfragt, inwiefern visuelle Repräsentationen (wie jene in *Before They Pass Away*) in der (Re-)Produktion von Stereotypen und Rassismus eine Rolle spielen und in welchen historischen Strukturen, globalen Dynamiken und gegenwärtigen Diskursen diese eingebettet sind. Zwei Fotografien Nelsons, werden analysiert (nach Prokop 2010) und mit den Theorien Stuart Halls in Verbindung gebracht. Nelsons Arbeiten reihen sich in ein Archiv visueller Repräsentationsformen ein, welche die Basis einer imperialen und eurozentristischen Aneignung der Welt bildeten und weiterhin bilden. Auf der Suche nach *Authentizität* und den Ursprüngen der Menschheit geht er seinem Traum nach, diese durch seine Fotografien vor dem Aussterben zu bewahren. Er inszeniert jedoch exotische Szenen die ausschließlich in seiner Phantasie existieren und deren Ursprünge in Zeiten gewaltvoller europäischer Expansion noch vor der Erfindung der Fotografie zu finden sind.

## **Abstract**

This paper deals with the visual representation and thereby cultural construction of *the other* in pictures of indigenous people taken by Jimmy Nelson and published in the photobook *Before They Pass Away* (2014). First, relevant ideas of the theory of photography are provided. Next, the visual representation of *others* in colonial, anthropological and documentary photography of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century is analysed. Moreover, Jimmy Nelson's and his project *Before They Pass Away* are introduced. Stuart Hall's understanding of difference is explained. Hall's understanding of the construction of *otherness* and racism as well as the production of stereotypes are briefly summarised. Two typical photographs are examined according to Prokop's picture analysis (Prokop 2010) and evaluated from Stuart Hall's post-colonial perspective. It becomes evident that Nelson's visual representations (re-)produce racist stereotypes of the *noble savage*, the *exotic beauty* and *tribal authenticity*. These stereotypes stem from the visual annexion of the world through white imperial dominance. Hence Hall creates eurocentric depictions of indigenous people that are older than photography. Instead of fulfilling his dream to preserve the authenticity of the *pure and untouched cultures* he stages the pictures according his imagination.

# Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort.....	5
2 Einleitung.....	6
3 Begriffsoperationalisierungen.....	7
3.1 Indigen.....	7
3.2 Rasse, race und Rassialisierung.....	9
3.3 Rassismus .....	10
3.4 Exotismus.....	10
3.5 Schwarz, weiß und People of Color .....	10
3.6 Kultur.....	11
3.7 Repräsentation - Die Darstellung des Anderen .....	12
4 Fotografie.....	13
4.1 Die Stunde der Wahrheit? Das Aufkommen der Fotografie.....	13
4.2 Warum glauben wir der Fotografie immer wieder?.....	14
4.3 Koloniale Blicke: visuelle Darstellungen des Anderen zur Legitimation des kolonialen Projektes .....	15
4.4 Fotografie und Wissenschaft: Historische Darstellung indigener Gruppen in der anthropologisch - ethnografischen Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts. ....	18
4.5 Fotojournalismus und Dokumentarfotografie.....	21
5 Jimmy Nelson.....	24
5.1 Wer ist Jimmy Nelson?.....	24
5.2 Before They Pass Away – das Projekt.....	24
5.3 Verfälschungen und Kritik.....	27
6 Stuart Hall.....	29
6.1 Wer war Stuart Hall?.....	29
6.2 Die Ambivalenz der Differenz.....	30
7 Jimmy Nelson meets Stuart Hall.....	32
7.1 Typen und Stereotype.....	32
7.2 Rassisierung und Differenz.....	36
7.3 Medien und die Konstruktion von Rasse.....	38
7.4 Der Diskurs, der Westen und der Rest.....	42

7.5 Auf der Suche nach Authentizität und den Ursprüngen der Menschheit - Exotismus und der edle Wilde.....	45
8 Vom Leben, Überleben und Aussterben.....	48
8.1 Was bedeutet Aussterben? .....	48
8.2 Drama und Ästhetik - Aussterben verkauft sich gut.....	49
8.3I dealisierung, sexuelle Phantasien und Kannibalismus.....	53
8.4 Noch zu Retten?.....	59
9 (Un-) Sichtbarkeit.....	62
10 Fazit und Ausblick.....	65
11 Quellenverzeichnis:.....	67
11.1 Literaturverzeichnis.....	67
11.2 Abbildungsverzeichnis.....	75
12 Anhang.....	77
12.1 Bildanalyse 1:.....	77
12.2 Bildanalyse 2:.....	89
13 Über die Autorin.....	102

## Jimmy Nelson meets Stuart Hall

„Über Andere zu reden heißt, über sich selbst zu reden. Die Konstruktion des Anderen ist zugleich die Konstruktion des Selbst.“ (Berg, Fuchs 2016: 11)

### 1 Vorwort

Als Fotografin beschäftige ich mich schon lange mit dem Diskurs über die Darstellung des Anderen. Im Zuge meiner politischen und journalistischen Arbeit wurde ich mehrmals in Dörfer indigener Gruppen eingeladen und darum gebeten zu fotografieren. Das brachte mich in unangenehme Situationen, da ich das Gefühl hatte die selben Bilder zu produzieren, die ich ansonsten kritisierte. Meine Zweifel und auch die Erwartungen der Menschen vor Ort trugen dazu bei, dass meist keine für mich akzeptablen Fotos entstanden. Es gibt viele Möglichkeiten Menschen darzustellen, egal ob es sich um die eigene Familie handelt oder um Menschen, denen man scheinbar fern steht. Der Prozess der Repräsentation, also die Darstellung Anderer ist nie neutral und machtfrei. Umso wichtiger ist es sich bewusst, respektvoll und reflektiert mit dem Thema auseinanderzusetzen. Wie man das Andere *richtig* darstellt und ob das überhaupt möglich ist, ist eine Frage, die von unterschiedlichen gültigen ethischen Grundsätzen, sowie der Positionalität und Situiertheit der beteiligten Menschen abhängt und deshalb keinesfalls universal beantwortet werden kann.

Jimmy Nelsons Bilder begleiten mich schon lange. Als ich seine Fotoarbeiten zum ersten Mal sah, beeindruckten sie mich. Seine Bilder sind technisch einwandfrei und brachten mich zum Staunen. Doch schnell wurde mir klar, wo ich diese Art von Bildern schon gesehen hatte – in der ethnografischen und kolonialen Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts. Es befremdet mich, dass diese Art der Repräsentation indigener Gruppen heute noch salonfähig und so erfolgreich ist. Deshalb ist es mir wichtig auf Projekte dieser Art zu reagieren und sie zu dekonstruieren. Über Politiken der Repräsentation und der Darstellung des Anderen hat sich Stuart Hall ausführlich beschäftigt. Wie würde er Jimmy Nelsons Projekt *Before They Pass Away* beurteilen? Diese Frage soll mich, wie ein roter Faden, durch die folgende Arbeit begleiten.

## 2 Einleitung

*Forschungsfrage:* Welche Rolle spielt Jimmy Nelsons Fotoprojekt *Before They Pass Away* bei der Konstruktion des Anderen, sowie in der (Re-)Produktion von Rassismus und Stereotype? Eine Untersuchung anhand ausgewählter Beispiele aus der Perspektive der *Cultural Studies* nach Stuart Hall.

Anhand ausgewählter Fotos aus dem Bildband *Before They Pass Away* (Nelson 2014) von Jimmy Nelson möchte ich untersuchen, wo und wie visuelle Repräsentationen indigener Bevölkerung im heutigen Mainstream Platz finden und wie bzw. ob sie dadurch Stereotype und Rassismus (re-)produzieren. Außerdem werde ich ihre Rolle in der Konstruktion des Anderen beleuchten. Die Theorien des britischen Soziologen und Mitbegründers der *Cultural Studies*, Stuart Hall, bilden hierbei meine theoretische Grundlage. Seine Abhandlungen zu den Themen Repräsentation, Differenz und Macht, Rassismus und Stereotype sind besonders relevant für die Analyse von Nelsons Arbeiten.

Als Einstieg in die vorliegende Arbeit definiere ich wichtige Begriffe, die zum Verständnis der bearbeiteten Thematik grundlegend sind. Die Geschichte der Fotografie und ihre verschiedenen Einsatzformen stellen eine wichtige Grundlage für das Verständnis heutiger fotografischer Repräsentationen dar und prägen die Art und Weise, wie wir sehen und deuten. Aus diesem Grund gebe ich einen kurzen historischen Überblick über die Darstellung des *Anderen* in der Fotografie, wobei der Fokus auf kolonialen, ethnologischen und dokumentarischen Bildern liegt. Danach werde ich einerseits einen kurzen Überblick über Jimmy Nelson und sein Projekt *Before They Pass Away* geben und andererseits auf Stuart Hall und seine Diskurse eingehen. Auf Basis ausgewählter Bilder folgt anschließend eine Analyse (Prokop 2010) und Interpretation von Nelsons Arbeit aus postkolonialer Perspektive der *Cultural Studies* nach Hall.

### 3 Begriffsoperationalisierungen

„Begriffe [...] sind die Griffe mit denen man die Dinge bewegen kann“ (Brecht 2005: 75)

Jimmy Nelson ist weißer männlicher Brite und hat ein Buch über Menschen aus Ländern des globalen Südens<sup>1</sup> produziert, ich als weiße weibliche Österreicherin aus einer Mittelklassefamilie schreibe nun darüber. Schon hier beginnt die Problematik der Begriffe und Machtverhältnisse sowie der Frage wer warum über wen spricht und wer gehört bzw. gesehen wird oder werden kann (Spivak 2008). Wenn es darum geht über die Repräsentation Anderer zu schreiben, begibt man sich auf ein begriffliches Minenfeld. Aus diesem Grund gehe ich im folgenden auf für die Thematik wesentliche Begriffe ein.

#### 3.1 Indigen

Das Wort *indigen* kommt aus dem Lateinischen und steht für eingeboren oder einheimisch (duden.de: o.J./a). Auf den Begriff eingeboren, sowie auf viele andere Synonyme die indigene Personen betreffen und beschreiben (z.B. *Ureinwohner*, *Stammesvölker*, *Häuptling*, *Naturvölker*) ist aufgrund ihrer kolonialen und rassistischen Konnotation zu verzichten.

Es gibt keine international einheitliche Definition des Begriffs indigen bzw. indigener Völker. Eine geläufige Definition, ist die Cobo-Definition die der UN-Sonderberichterstatter der Unterkommission für die Verhütung von Diskriminierung und den Schutz von Minderheiten José Martínez-Cobo prägte. 1986 ersetzte er gemeinsam mit der UN-Arbeitsgruppe über Indigene Bevölkerungen die diskriminierenden Begriffe *Ureinwohner* und *Eingeborene* mit dem Begriff *indigen*. Laut der Arbeitsgruppe kann und soll es aber aufgrund der Heterogenität der Gemeinschaften keine allgemeine Beschreibung geben. Auch die Frage ob es einer solchen Definition überhaupt bedürfe, wird zurecht gestellt. Dennoch einigte man sich auf Kriterien, die beschreiben, was indigene Gemeinschaften, Völker und Nationen ausmachten, wobei betont wurde, dass diese nicht immer im selben Maße zutreffen müssten. Als erster Punkt wird die Tatsache genannt, dass es sich um Erstbewohner\_innen<sup>2</sup> eines Territoriums handeln

1 Nicht westlich, Länder der Peripherie. West-Ost und Nord-Süd bezeichnen in diesem Kontext weniger Himmelsrichtungen als vielmehr globale wirtschaftliche und gesellschaftliche Machtverhältnisse.

2 Um das binäre Geschlechtersystem von Mann und Frau infrage zu stellen und allen sozialen Geschlechtern bzw. Geschlechteridentitäten, wie z.B. Transgender und intersexuellen Menschen Raum zu geben, habe ich mich entschieden, wenn keine geschlechtsneutrale Schreibweise (z.B. Lehrende) möglich ist, den Unterstrich bzw. *Gender\_gap* im Sinne geschlechtergerechter Sprache zu verwenden (z.B. Lehrer\_in).

müsse (Präexistenz). Als zweiter Punkt wird eine gewisse kulturelle Differenz (z.B.: Sprache, Religion) gegenüber der nationalen Mehrheitsgesellschaft beschrieben. Die Selbst-Identifikation als indigen ist neben der Erfahrung von Marginalisierung und der geringen Anteilnahme an staatlichen und gesellschaftlichen Prozessen der Mehrheitsbevölkerung ein weiterer wichtiger Faktor für diese Definition (iz3w 2007: 2; dgvn o.J.; humanrights.ch 2016). Demnach gibt es weltweit schätzungsweise 370 Millionen Indigene, die 5.000 verschiedene Völker in über 70 Staaten bilden und insgesamt rund 4 Prozent der Weltbevölkerung ausmachen (Amnesty International o.J.).

Es gibt viele verschiedene Bezeichnungen und Definitionen, die immer Personengruppen beschreiben, die außerhalb der hegemonialen gesellschaftlichen Norm stehen. Da Menschen und Gruppen anhand von Differenz (vgl. Hall 2004) geordnet werden und es in diesen Gegensatzpaaren immer Machtverhältnisse gibt, wird es, abgesehen von einer Selbstbezeichnung, kaum möglich sein einen nichtdiskriminierenden Begriff für marginalisierte Gruppen zu finden (ebd.). Solange es jedoch Arbeiten (zB von Jimmy Nelson) gibt, die auf dieser Klassifikation basieren, muss es auch Begriffe geben um darüber zu schreiben und zu sprechen. Da es sich bei den Communities nicht um eine homogene zusammengehörige Gruppe handelt, gibt es auch keine allgemein gültige Eigenbezeichnung, die jedenfalls zu bevorzugen wäre.

Oft wird zwischen *indigenen* und *in Stämmen lebenden Völkern* unterschieden. Laut Definition der Organisation Survival, handelt es sich bei der Kategorie von Stamm um ein „Volk, das zum Überleben auf sein Land angewiesen ist, größtenteils autark lebt und nicht in die nationale Mehrheitsgesellschaft integriert ist.“ (Survival o.J./a). Das betrifft ca. 150 Millionen Menschen, was ungefähr 40% der indigenen Bevölkerung weltweit ausmacht. Nicht alle Indigenen leben also in *Stammesgesellschaften* und genauso wenig sind alle Stämme indigen (ebd.). Jimmy Nelson widmet sich in seinem Projekt ausschließlich der zweiten Gruppe, deshalb beziehe auch ich mich auf diese.

Der Begriff *Stamm*, bezeichnet eine gesellschaftliche Ordnungsstruktur, die häufig als natürlich wachsend, wenig organisiert und primitiver Gegenpol zum modernen, auf politischen Verträgen und Vernunft basierenden, westlichen Nationalstaat, beschrieben wird. Die Betroffenen werden auf eine niedrigere evolutionäre Ebene gestellt und die Diversität und Komplexität von politischen Gesellschaftsstrukturen negiert (Arndt 2004). Da der Begriff *Stamm* zumindest im Deutschen negativ konnotiert ist und auch der des Volkes nicht unumstritten ist,

werde ich im folgenden, soweit es geht auf diese verzichten und von *indigenen Gemeinschaften, Gesellschaften, Gruppen* oder *Communities* sprechen.

In diesem Diskurs gibt es eine Vielzahl von Bezeichnungen, denen aufgrund historischer Begebenheiten, negative Konnotationen anhaften, die jedoch im Mainstream durchaus gebräuchlich sind. Nicht nur in der historischen, auch in der zeitgenössischen Literatur, in zahlreichen Massenmedien und zum Teil auch in Jimmy Nelsons Buch, werden umstrittene Begriffe wie *Ureinwohner, Eingeborener, Häuptling, Buschmensch*, usw. unkommentiert gebraucht. Diesen werden Attribute wie *traditionell, ursprünglich, authentisch, exotisch, rein* und *wild* zugeordnet. Bei allen diesen Begriffen geht es darum das vermeintlich fortschrittliche Eigene gegenüber dem rückschrittlichen Anderen abzugrenzen und unterstreicht eine euro- bzw. ethnozentristische Perspektive der Schreibenden. Wenn ich betonen möchte, dass eine spezifische Repräsentation von Menschen, ungleiche Machtverhältnisse, koloniale Grundhaltungen oder Stereotype unterstreicht, markiere ich diese Begriffe *kursiv*.

### **3.2 Rasse, race und Rassialisierung**

Der deutsche Begriff *Rasse* ist aus heutiger Perspektive nicht von menschenverachtenden kolonialen Praktiken, faschistischer Ideologie, sowie der Vernichtungspolitik der Nazis zu trennen und beschreibt eine Ordnungskategorie der Naturalisierung sozialer Ungleichheit. Um sich davon zu distanzieren, wird der Begriff für gewöhnlich unter Anführungszeichen gesetzt oder alternativ der englische Begriff *race* verwendet. Obwohl im Gegensatz zum deutschen Sprachraum, der Begriff im Englischen durch jahrzehntelangen Diskurs (in welchem diskutiert, umgearbeitet und wiederangeeignet wurde) geprägt ist, ist auch dieser nicht unumstritten. Deshalb wird in Texten, die sich explizit von Rassismus distanzieren oft von *Rassifizierung, Rassialisierung* oder *Rassisierung* gesprochen. Diese Begriffe betonen die rassistische Kategorisierung und Markierung von Menschen als einen Prozess von Produktion und Konstruktion (gender et alia o.J.). Stuart Hall verfasste seine Werke in englischer Sprache und verwendete den Begriff *race*, der in den deutschen Fassungen als *Rasse*, unter Anführungszeichen, übersetzt wurde. Viele seiner Texte handeln von Prozessen und Praktiken durch welche rassistische Differenz konstruiert wurde. In diesem Fall spricht er von „Rassisierung“ bzw. im Englischen „racialising“ (Hall 2001: 108-166; Hall 2003: 223-290). Im Folgenden werde ich den Begriff *Rasse* kursiv schreiben und mich ansonsten seinem Umgang mit den Begrifflichkeiten anschließen.

### 3.3 Rassismus

*Rassismus* leitet sich vom dem Begriff *Rasse* ab und stellt eine soziale Praxis dar, in der eine mächtige Gruppe von Menschen eine andere, marginalisierte Gruppe aufgrund von konstruierten gruppenspezifischen Merkmalen ausschließt, kategorisiert und gewisse Eigenschaften zuweist. Es handelt sich also um eine Kombination von Vorurteilen aufgrund körperlicher Differenz und Macht. Ob es sich bei den Zuschreibungen um positive oder negative Eigenschaften handelt ist hinfällig (vgl. Hall 2000, Hall 2012b, Hall2012a ).

### 3.4 Exotismus

Der Begriff *exotisch* stammt vom lateinischen *exoticus*, bzw. dem griechischen *exōtikós* und bedeutet soviel wie ausländisch. Etwas Exotisches ist „fremdartig und dabei einen gewissen Zauber ausstrahlend“ (duden.de o.J/b). Auch wenn es exotische Praktiken bereits seit dem 15. Jahrhundert gibt, entstand der Begriff *Exotismus* erst im Frankreich des 20. Jahrhunderts (Zanella 2004: 62). Dabei handelt es sich um eine rassistische Praxis, die vermeintlich positive, von der weißen Norm abweichende, Eigenschaften beschreibt (*positiver Rassismus*). Exotisch ist gleichzeitig etwas Fremdes und etwas Begehrtes, ist oft sexuell aufgeladen und stets von Machtmechanismen geprägt. Unabhängig davon, wie positiv die Eigenschaften erscheinen mögen, basieren sie auf Verallgemeinerungen und Zuschreibungen aufgrund von Hautfarbe oder Herkunft und sind somit diskriminierend und rassistisch (BER 2010: 9).

### 3.5 Schwarz, weiß und People of Color

Die Bezeichnungen *Schwarz* und *weiß* werden hier nicht als biologische Merkmale, sondern als gesellschaftliche Konstrukte verwendet. Angelehnt an die *Black Power Bewegung* in den USA, steht der Eigenbezeichnung *Schwarz* für Widerstand gegen Rassismus und Differenzierung aufgrund von Hautfarbe. Um die dem Begriff eingeschriebene Selbstermächtigung zu betonen, wird Schwarz im Gegensatz zum ebenfalls konstruierten *weiß*, groß geschrieben. *People of Color (PoC)* ist eine Eigenbezeichnung die in den USA entstanden ist und nicht-weiße Menschen beschreibt, die Erfahrungen von Diskriminierung aufgrund rassifizierter Zuschreibungen durch die weiße Mehrheitsbevölkerung, teilen. (BER 2010: 9)

### 3.6 Kultur

„Kultur ist kein unschuldiges Konzept. Es dient der Abgrenzung, nach Außen wie nach Innen hin.“ (Faschingeder 2006:16)

Im Alltag sowie im akademischen Kontext gibt es viele Auffassungen des Kulturbegriffes. Wie oft sprechen rechte Populist\_innen in Europa und der USA davon, dass die eigene (nationale, europäische) westliche, christliche Kultur aufgrund der Zuwanderung durch Fremde, Andere, zum Beispiel aus der islamischen Welt, bedroht wäre und geschützt werden müsste um die eigene Identität nicht zu verlieren? Gleichzeitig werden Andere, fremde und exotische Kulturen im Urlaub, im Fernsehen und in Fotobüchern gerne angesehen. Kaum ein Begriff ist umstrittener und wird für unterschiedlichste Zwecke instrumentalisiert.

Kultur, als Konzept, steht immer im Zusammenhang mit Identität und Macht und lässt sich dementsprechend gut politisch verwerten. Am Beispiel der historisch sehr jungen Idee des Westens als eines kulturell einheitlichen Raums könne man die politische Dimension des Konstruktes freilegen, meint Gerald Faschingeder. Erst im 19. Jahrhundert entstand die Definition durch Herder, die Kultur als ein Konzept, das Zugehörigkeit durch gemeinsame Sprache, ethnische Identität, sowie soziale Homogenität und Abgrenzung nach außen beschreibt. Auch wenn es wohl kaum eine solche Kultur gäbe, sei diese Vorstellung bis heute präsent, meint Faschingeder. (ebd.: 15) Er zitiert Raymond Williams, einen wichtigen Vertreter der Cultural Studies, der Kultur 1958 als „a whole way of life“ (ebd.: 16) beschreibt und somit auf einen sehr weiten Kulturbegriff hinweist. Faschingeder meint dazu, dass, indem Kultur als etwas begriffen wird, das alle Lebensbereiche betreffe, diese zumindest in der Theorie demokratisiert würde. Nicht nur Shakespeare, auch Mickey Mouse oder lokale Bräuche würden so zu Kultur. Dadurch würde sich diese von der Repräsentationskultur der Oberschicht abgrenzen und als Instrument sozialer Segregation aufdecken (Faschingeder 2006: 16). Im Sinne der Cultural Studies ist es wichtig, die ambivalenten Bedeutungen des Begriffes zu thematisieren und darauf hinzuweisen, dass es sich bei Kultur eher um einen konfliktvollen Prozess, als um ein homogenes Ganzes handelt (Hepp, Krotz, Thomas 2009: 11). Kultur ist laut Faschingeder „ein hybrides Gebilde dessen Uneindeutigkeit konstitutiver Bestandteil ist.“ (Faschingeder 2006: 17) Aus diesem Grund ist eine genaue Definition kaum möglich oder sinnvoll. Da Kultur dynamisch und nicht eindeutig, sowie immer Produkt verschiedener anderer Kulturen ist, stirbt und erfindet sie sich im Dialog mit dem Anderen

und der Reflexion mit sich selbst ständig neu. Die Idee einer reinen und ursprünglich statischen Kultur ist eine Illusion, die einerseits Stereotype wie die des traditionellen Ureinwohners unterstreicht und andererseits im nationalistischen Diskurs als Mittel sozialer Segregation und zur Konstruktion einer nationalen Identität instrumentalisiert wird (vgl. ebd.).

### **3.7 Repräsentation - Die Darstellung des Anderen**

„Jeder Akt der Repräsentation ist ein Akt politischer Unterdrückung [...] Repräsentation heißt Repression.“(Tyler 2016: 288f)

Wer sich mit Fotografie auseinandersetzt, ist gezwungen sich auch mit der Darstellung Anderer auseinanderzusetzen. Es stellt sich die Frage, wer wen warum, wie, wo und wofür darstellt. Die Frage ist vor allem deshalb von Bedeutung, weil wir wissen, dass Fotografie kein objektives Instrument ist, sondern seit ihrer Erfindung bewusst und auch manipulativ eingesetzt wurde und wird. Fotografien von Menschen sind immer visuelle Repräsentationen Anderer und somit niemals wert- oder machtfrei. Vor allem dann, wenn es sich bei den Fotografierenden um Angehörige höherer sozialer Schichten, also Personen in mächtigeren Positionen als die ihrer Protagonist\_innen handelt, wird die Thematik kompliziert. Das Ungleichgewicht der Machtverhältnisse beginne durch den Prozess des Abbildens jener, die keinen Zugang zu Repräsentationsmedien haben. Das habe zur Folge, dass bestehende gesellschaftliche Disparitäten nicht nur verstärkt, sondern auch reproduziert würden, meint Solomon-Godeau in Bezug auf Martha Rosler und die Dokumentarfotografie (Solomon-Godeau 2003: 69). Welche Rolle die Fotografie in der (Re-)Produktion von Rassismus und Stereotypen innehat, diskutiert Hall in seinem Text „das Spektakel der 'Anderen““ (Hall 2004: 108-166) mittels Analysen bildlicher Darstellungen von Schwarzen in den visuellen Medien von der Kolonialzeit bis heute (ebd.). Viele seiner Beobachtungen und Thesen sind auch auf die Darstellung indigener Gruppen und anderer marginalisierter Gruppen anwendbar. Sie treffen auf die Repräsentation all jener Menschen zu, die im kolonialen Diskurs als das Andere gegenüber der weißen europäischen Norm definiert wurden. Aram Ziai schreibt, dass die Teilung der Welt in binäre Gegensatzpaare wie zivilisierte Völker oder Nationen des globalen Nordens (bzw. des Westens) gegenüber unzivilisierten Stämmen oder Menschenmassen im globalen Süden, die nicht dazu in der Lage seien ihre Angelegenheiten selbst zu klären und deshalb auf die Hilfe (und Herrschaft) der ersten Gruppe angewiesen sind, als Basis des kolonialen Diskurses gilt. Im Laufe der Geschichte wurden durch koloniale Wissensproduktion

Identitäten konstruiert, die den weißen männlichen Europäer als ideale Norm menschlicher Existenz erfassten, dem gegenüber das barbarische Andere des Globalen Südens – das von der Norm Abweichende – stand. Diese diskursiven Konstruktionen waren zur Selbstidentifikation als zivilisiert vor allem dann von Bedeutung, wenn es um brutale koloniale Handlungen wie Folter o.Ä. ging (Ziai 2004: 1).

Ähnlich der Frage, wer wen wie und warum visuell darstellt, ist die Frage, wer, wie und warum über wen spricht, wer zuhört und wer gehört wird. Die Bezeichnung Anderer ist somit Teil der Repräsentation ebendieser. Machtassymmetrien und historische Dynamiken prägen den Diskurs.

#### **4 Fotografie**

As a social act and performance based on the body idioms of at least two participants - one in front of the camera and one behind it - the portrait photograph becomes an act of power by being an act of division and exclusion in the service of knowledge production. (Paakspuu 2007: 48)

Im folgenden Kapitel möchte ich einen Überblick über verschiedene historische fotografische Praktiken geben und mich der Frage widmen, inwiefern diese bis heute eine Rolle spielen und den aktuellen fotografischen Diskurs prägen.

##### **4.1 Die Stunde der Wahrheit? *Das Aufkommen der Fotografie.***

Das Aufkommen der Fotografie und ihre scheinbar innewohnende Objektivität prägte den wissenschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur Malerei sah man in der Fotografie ein automatisiertes Verfahren, das Informationen frei von menschlichen Einflüssen, wie persönliche Interessen, Idealisierung und Interpretationen von einem mechanischen Apparat einfängt und verbildlicht. (vgl. Galison 2003: 389f; Solomon-Godeau 2003: 57; Galison, Daston 2010: 62) Dieser Glaube an die Geburt eines Mediums der absoluten Objektivität und Wahrheit, sowie der Möglichkeit wahrgenommene Realität einzufangen, festzuhalten und selbst von den entlegensten Orten der Welt mitzunehmen, zog sich durch alle Disziplinen und fand in unterschiedlichsten Bereichen Gebrauch. Die Exekutive

verwendete Bilder als Beweismittel, portraitierte und katalogisierte Straftäter\_innen, die Ethnolog\_innen fotografierten ihr Forschungsfeld und der Fotojournalismus veränderte die Aufmachung von Zeitungen und Magazinen nachhaltig. Zu Propagandazwecken war die Fotografie ebenfalls von Anfang an herzlich willkommen. Das nicht zuletzt aufgrund des Wahrheitsanspruchs der an sie gestellt wird und der einfachen Veränderbarkeit durch Manipulation und Inszenierung, der Fall. So wurde schnell klar, dass die Fotografie (bzw. die Möglichkeiten ihrer Anwendung) nicht so unschuldig ist, wie sie scheint und ihre Bedeutung maßgeblich von Bearbeitung und Manipulation, bewusstem Einsatz einer Bildsprache und Ästhetik, der Wahl von Perspektiven und Bildausschnitten, der Entscheidung, was fotografiert werden soll und was eben nicht, sowie dem Entstehungskontext und der Art der Präsentation abhängt. Dieses Wissen wird und wurde im Laufe der Geschichte ständig instrumentalisiert um Machtinteressen durchzusetzen und eigene Wahrheiten zu produzieren.

#### **4.2 Warum glauben wir der Fotografie immer wieder?**

Das Verständnis von Fotos als zweidimensionale „Kartographierung des dreidimensionalen *realen* Raumes“ (Sekula 2010: 304) müsse erst erlernt werden, meint Allen Sekula. Die Interpretation und somit die Bedeutung von Fotografien, sei zudem immer vom kulturellen Kontext abhängig und keineswegs so natürlich, universal und unabhängig, wie sie oft dargestellt wird (ebd.: 302, 304f). Dass man ein Stück Papier aus der Tasche zieht und es jemandem mit Worten wie - schau das ist meine Familie - hinhält und die andere Person auch versteht was gemeint ist, ist keineswegs selbstverständlich, sondern deckt die Fotografie als ein System von Zeichen auf, das für uns heute schon völlig selbstverständlich geworden ist. (vgl. ebd.: 304) Sekula sieht die Fotografie als ein Mittel der Kommunikation, das kulturell und historisch geprägt ist und dessen Mitteilung stets „durch eine tendenziöse Färbung ihrer Rhetorik gekennzeichnet“ (ebd.: 306) ist. Wir wissen also, dass Fotografien nie objektiv, sondern immer Ausschnitte von etwas (aus der Perspektive von jemanden) sind. Wenn wir etwas auf einem Bild sehen, vorausgesetzt es ist nicht manipuliert, muss der/die oder das Abgebildete ja vor Ort gewesen sein (vgl. Sontag 2008: 11; ). Wir sehen den/die Fotograf\_in nicht und vergessen deshalb auch schnell, dass hinter den Bildern eine Person steht, deren Kontext wir meist nicht kennen. Wir sehen Momente, Objekte und Menschen – keine Fotos. Diese Unsichtbarkeit der Fotografie in Verbindung mit dem ihr anhaftenden Stempel der Objektivität macht sie so machtvoll. In der Einleitung des Buches „Texte zur Theorie der

Fotografie“ ist zu lesen: „In der Fotografie wird sichtbar, was jeweils als Realität verstanden wird: Fotografien konstruieren Formen einer angenommenen Wahrheit des Sichtbaren. Fotografien sind [...] mediale Konstruktionen der Wirklichkeit.“ (Stiegler 2010: 21). Solomon-Godeau schreibt metaphorisch, dass die fotografierende Person, durch das Klicken der Kamera gewissermaßen verschwinde, was den Eindruck verleiht, dass sich das Bild sozusagen selbst generiere. Die Tatsache, dass der Fotograf oder die Fotografin bei der Entstehung des Bildes ebenfalls vor Ort gewesen sein muss, würde eher als zusätzlicher Beweis bezüglich des *Wahrheitsgehalts* des Bildes angesehen, als aufgrund von unvermeidlichem subjektivem Eingreifen, dagegen zu sprechen. Die Person ist im Bild abwesend, muss es sogar sein, da wir als Betrachter\_innen das Geschehen aus ihrer Perspektive wahrnehmen (Solomon-Godeau 2003: 70). „Diese strukturelle Kongruenz des Blickpunktes (des Auges des Fotografen, der Kamera und des Betrachters) verleiht dem Foto die Qualität einer reinen, aber täuschenden Gegenwart.“ (ebd.). Es ist jedoch nicht nur das Medium, dem wir glauben, auch die Art und Weise wie Bilder präsentiert werden, sowie der Kontext, in dem wir Bilder zu sehen bekommen, bestimmt mit, was wir glauben und was nicht. Einem knallbuntem Werbeplakat glauben wir vermutlich weniger, als einem Foto in einem Schulbuch, einem Lexikon oder einem Pressefoto. In einer Ausstellung zur journalistischen Fotografie erwarten wir sicherlich eher mit *realitätsnahen* Aufnahmen oder *Wahrheiten* konfrontiert zu werden, als im Museum für künstlerische Fotografie.

#### **4.3 Koloniale Blicke: visuelle Darstellungen des Anderen zur Legitimation des kolonialen Projektes**

„Die Geschichte des Kolonialismus und die Geschichte der Fotografie sind in der industriellen und imperialistischen Expansion Europas im 19. Jahrhundert eng miteinander verflochten“ (Bate 2003: 115), schreibt David Bate und stellt die Frage, ob der Umgang der Fotografie als Disziplin mit der kolonialen Geschichte, den *kolonialen Blick* erst durchgesetzt habe. Er geht auf Fotografen ein, die die oben erwähnten kolonialen Polaritäten wie Ost/West, Orient/Okzident und Kolonisator\_in/Kolonisierte\_r in ihren Bildern repräsentierten bzw. bewusst produzierten (vgl. ebd.). Fotos wurden nach eurozentristischen Vorstellungen gestellt um die Phantasien, die Sehnsucht der Europäer\_innen nach dem Fremden, Anderen, Exotischen zu befriedigen. Unter anderem wurden beispielsweise Bilder die den Orient repräsentieren sollten, von als Inder verkleideten Engländern, in englischen Studios

nachgestellt (Bate 2003: 122). Durch die Fotografie begann eine Verbildlichung der Welt aus europäischer Perspektive, die die Art wie das Fremde aber auch das Eigene heute gesehen wird, entscheidend prägt. In der Hochzeit des Kolonialismus, kam es zu einer imperialen Sammelwut: Ethnologische Museen füllten sich innerhalb kürzester Zeit mit gestohlenen Kulturgütern aus der ganzen Welt. Um die Anderen zu beherrschen, musste Wissen über sie gesammelt, angeeignet, archiviert, inszeniert und produziert werden. (vgl. Zanella 2004; Hall 2004:123f)

Herta Wolf spricht in ihrem Aufsatz *Das Denkmälerarchiv Fotografie* (Wolf 2002: 349) über die Aufrüstung musealer Institutionen in Folge der neuen Reproduktionsmöglichkeiten im 19. Jahrhundert von einem „Ausdruck der Dienstbarmachung der Welt durch und für die Interessen der die Weltwirtschaft dominierenden europäischen Länder und der USA.“ (ebd.). Die neuen Informations- und Bilderfluten sollten *Wissen* anschaulich machen und in Archiven abgesichert werden. Wolf erwähnt Malraux, welcher zu den neuen Entwicklungen und den enormen Zuwachs von Bildern, die noch nie Gesehenes (wie z.B. Unbekannte Kunstwerke, Tiere und fremde Kulturen) zeigen meint, dass das neue Wissen für die westliche Welt – scheinbar - verfügbar gemacht werden sollte und somit die europäische und US-amerikanische Bourgeoisie als legitime Erben einer Weltkultur eingesetzt hätten. (vgl. ebd.: 350) Wenn man heute Postkarten oder Fotobände aus dem 19. und 20. Jahrhundert betrachtet scheinen diese meist völlig anachronistisch, doch zeitgenössische Arbeiten wie das Buch Jimmy Nelsons, auf das ich später genauer eingehen werde, zeigen, dass der aktuelle visuelle Diskurs mehr Parallelen mit diesen kolonialen Darstellungsformen aufweist, als man auf ersten Blick glauben möchte.

Fotografie muss immer, vor allem in Hinblick auf Geschlechts-, Rassen- und Klassenzugehörigkeit, im Kontext von Machtverhältnissen gesehen werden, schreibt John Pultz in seinem Buch *Der Fotografierte Körper* (1995). Sie sei außerdem keineswegs ein objektives Medium sondern vielmehr Instrument zur Strukturierung der Gesellschaft (Pultz 1995: 10). Somit könne auch der Prozess einen menschlichen Körper zu beschreiben nie objektiv sein und man müsse sich dementsprechend stets fragen, wer wen und warum beschreibt. Am Beispiel der zahlreichen Bilder von *Ureinwohnern* aus fremden Ländern meint er weiter, dass die Europäer\_innen im kolonialen 19. Jahrhundert mit Hilfe der Fotografie soziale Kontrolle gegenüber den kolonisierten Völkern ausübten. In Anlehnung an feministische und psychoanalytische Theorien vergleicht Pultz Männer, die Frauen als das andere Geschlecht

konstruieren, um die eigene Männlichkeit zu definieren, mit den weißen Europäer\_innen, die die anderen Kulturen dazu benutzen, um sich selbst als weiß und europäisch abzugrenzen. Schon vor der Fotografie hätte es Instrumente zur visuellen Wiedergabe und Produktion von Stereotypen und Klischees gegeben, doch der Anspruch der Fotografie die unverfälschte Wahrheit und nicht nur Abbilder zu zeigen war es, der dieses Medium von Malereien oder Zeichnungen unterschied. Ihre Unsichtbarkeit als Instanz sozialer Kontrolle machte die Fotografie zu einem besonders mächtigen und hinterhältigen Werkzeug bei der Errichtung und Erhaltung des Kolonialismus. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Fotoalben und Postkarten, die Bewohner\_innen kolonisierter Länder zeigten, zur massenhaften Verbreitung hergestellt. Es galt diese zu sammeln, zu systematisieren und zu besitzen. (Pultz 1995: 20ff; Hall 2004 123ff) Die Zeit des Imperialismus und der kolonialen Expansion überschneiden sich mit dem Aufkommen der Fotografie und der Massenmedien Mitte des 19. Jahrhunderts. Postkarten, Fotoalben und Illustrierte wurden in Massen hergestellt um das Fremde greifbar zu machen und ins Wohnzimmer des europäischen Mittelstandes zu bringen. Dadurch wurde jedoch nicht das Fremde vertrauter, sondern nur die Bilder, die das Andere beschrieben. Diese Bilder wurden mit der Intention gemacht Fremd- und Andersheit zu zeigen und zu produzieren, nicht um sie aufzubrechen. Die Fotografie gab dem kolonialen Projekt ein Gesicht, eine visuelle Form. Es waren Bilder, die dazu da waren zu zeigen, wer die Anderen sind, warum sie eben nicht wie wir sind und warum es in Ordnung oder gar die Pflicht des Westens sei sie zu beherrschen. Die Fremden mussten so fremd dargestellt werden, dass Solidarität und Augenhöhe kaum möglich waren. In Weltausstellungen wurden Bewohner\_innen aus den kolonisierten Gebieten wie Tiere im Zoo ausgestellt. Im Theater, in Reisetagebüchern, in der Werbung und in Abenteuerfilmen wurde klar gemacht wer wen darstellt, wer unterlegen ist und wer am längeren Ast sitzt. (Hall 2004; Pultz 1995: 26, Zanella 2004) Wayne Modest schreibt „Kolonialisierte Völker wurden durch ihre Präsentation den westlichen Völkern hierarchisch unterstellt und durch diese sichtbare Unterordnung wurde die europäische und die amerikanische Kolonialpolitik indirekt legitimiert.“ (Modest 2012: 83) Um die Inbesitznahme kultureller Objekte aus kolonisierten Gebieten rechtfertigen zu können war außerdem die Behauptung grundlegend, die betroffenen Völker und Kulturen würden aussterben und verschwinden. Aus der Perspektive einer Rettungs-Ethnologie<sup>3</sup> war es quasi

---

3 *Rettungs-Ethnologie* oder *salvage ethnography* beschreibt eine ethnografische Praxis, die aus westlicher Perspektive wichtig erscheinende Daten und Kulturgüter fremder Kulturen dokumentiert und in westlichen Museen sammelt, um diese vor dem vermeintlich unumgänglichen Aussterben aufgrund von

die Pflicht der europäischen Forschenden die Objekte zur Erforschung, Klassifizierung und Präsentation ins Museum zu bringen (ebd.). Außerdem übernahm die Fotografie oft die Funktion dort Beweise zu liefern, wo diese zur Sicherung des kolonialen Projektes gerade gebraucht wurden. Ein Beispiel dafür stellen Fotos vom scheinbar leeren Palästina und Ägypten zur Legitimation des imperialen Fortschritts dar (Solomon-Godeau 2003: 59f).

#### **4.4 Fotografie und Wissenschaft: *Historische Darstellung indigener Gruppen in der anthropologisch - ethnografischen Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts.***

Im 19. Jahrhundert wurde das Aufkommen der Fotografie als objektives wissenschaftliches Instrument gefeiert. Der technische Apparat konnte scheinbar vom Menschen unverfälschte Informationen liefern und diese beliebig oft reproduzieren. Dinge denen man im Feld begegnete, konnten durch das neue Medium scheinbar mit nach Hause genommen werden. Die Geschichte der Fotografie und die Institutionalisierung der Beschreibung fremder Völker als akademische Disziplin, also der Ethnologie bzw. Anthropologie, verlief parallel und stützte sich gegenseitig. Die Anthropologie stellte im 19. Jahrhundert jedoch keinen einheitlichen Diskurs dar, sondern verband vielmehr unterschiedliche Forschungsrichtungen, die die menschliche *Rasse* aus kultureller und auch physischer Perspektive zu erklären versuchten. (vgl.: Edwards 2003: 335f)

Die Aufgabe der wissenschaftliche Fotografie im kolonialen Zeitalter bestand unter anderem darin eine Typologie aller *Menschenrassen* zu erstellen um die These der natürlichen Ungleichheit zwischen den Völkern wissenschaftlich zu stützen und somit Unterdrückung und Herrschaft zu legitimieren. Im 19. Jahrhundert gab es unterschiedlichste Fotoprojekte mittels welcher bewiesen werden sollte, dass es sich bei den Menschen aus den kolonisierten Gebieten um andere evolutionär weniger entwickelte *Rassen* handeln würde. Nicht alle diese Bilder waren extra für wissenschaftliche Zwecke angefertigt worden, oft wurden Porträtaufnahmen kommerzieller Fotograf\_innen für wissenschaftliche Zwecke verwendet. David F. Barry machte Bilder der Native Americans im Dakota Territorium, die als Souvenirs für Touristen gedacht waren, aber auch den Ansprüchen der Wissenschaft jener Zeit genügten. (Pultz 1995: 23f). Vor neutralem Hintergrund, frontal, von der Brust aufwärts und aus dem örtlichen Zusammenhang gerissen, wurde eine scheinbar objektive fotografische Situation

---

Modernisierung zu bewahren. Der Begriff bezieht sich meist auf den Ethnologen Franz Boas und seine Auseinandersetzung mit den Native-Americans zu Beginn des 20. Jahrhunderts. (Oxford Dictionary of Social Science: Calhoun, Craig. 2002)

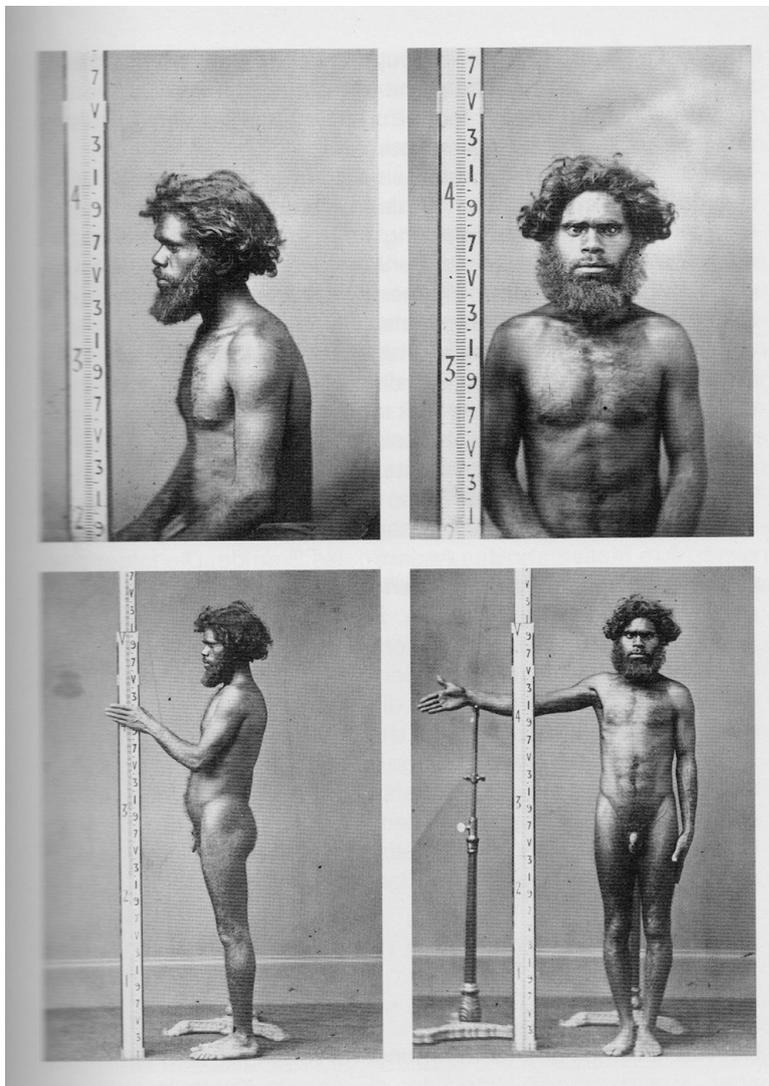
geschaffen. Trotzdem beinhalten all diese Fotos, wie u.a. das von *Red Fish* (Abb.1), eine klare Hierarchie und ein starkes Machtgefälle zwischen Fotograf\_innen und Objekt. “Die frühe, visuell arbeitende Anthropologie reduziert ihn [Red Fish] zu einem Rassestereotyp, das durch die sicht- und meßbaren [sic] anatomischen Unterschiede definiert wird.“ (ebd. 24) Es ging also nicht darum *Red Fish* oder die anderen auf ähnliche Weise abgebildeten Personen, als Individuen zu zeigen, sondern die Kategorie *Indianer* zu definieren und katalogisieren (ebd.).



**Abb. 1:** Barry, David F.  
(ca. 1885): *Red Fish*,  
Aluminiumpapier, 15,3x10,4 cm,  
Museum of Anthropology,  
University of Kansas.  
(Pultz 1995: 22)

Später wurde die Art der Fotografie im Interesse der Wissenschaft extremer konzipiert. Thomas Henry Huxley beispielsweise, Biologe, Präsident der Ethnologischen Gesellschaft und Verfechter der darwinistischen Theorie entwickelte für die britische Kolonialverwaltung ein Schemata für eine Fotoserie zur Erfassung aller 'Menschenrassen' die in den britischen

Kolonialreichen lebten. Er erstellte Listen und klare Regeln, wie die Bilder konstruiert werden müssten um sie messbar und vergleichbar zu machen. Die Idee war es, dass die Fotos durch die immer gleiche Art der Darstellung – nackt, ganz und Halbkörperaufnahmen, frontal und von der Seite, neben einer Messlatte stehend, wie Diagramme, auch ohne Text funktionieren würden. Diese Praxis unterstrich auch klar die Machtverteilung und Herrschaftsverhältnisse im British Empire. Die Bilder zeigen Menschen, die der absoluten Kontrolle der Kolonien unterlagen (oft waren es Sklaven oder Insassen von Gefängnissen und Strafkolonien). Tatsächlich war es nicht immer einfach die Fotos zu realisieren, da sich die Leute weigerten, sich nackt fotografieren zu lassen. Sie wurden zu Typen gemacht und von jeglicher Individualität und Würde beraubt. (vgl. Edwards 2003: 338ff, Pultz 1995: 24)



**Abb. 2:** Fotograf\_in  
unbekannt (ca. 1870):  
*Ohne Titel*  
(Es handelt sich um einen  
Mann aus Südaustralien,  
der nach Huxleys  
Anweisungen fotografiert  
wurde), Imperial College  
Archive, London.  
(Pultz 1995: 25)

Zu jener Zeit gab es zahlreiche weitere Projekte, die dazu da waren, das Fremde, das Andere wissenschaftlich zu definieren, die Unterlegenheit der Anderen und somit die eigene Überlegenheit zu beweisen und gesellschaftliche Kontrolle zu demonstrieren. Interessanterweise wurden häufig die gleichen Fotos, als Beweismittel für unterschiedlichste, oft gegensätzliche Thesen benutzt (z.B. einerseits als Beweis dafür, dass es nur eine, aber heterogene, menschliche *Rasse* gebe und andererseits dafür, dass es viele verschiedene Rassen geben würde, die sich auf unterschiedlichen evolutionären Stufen befänden). Dies zeigt das Foto als unveränderliches Bewegliches, also der Unveränderlichkeit seiner Einschreibung mit gleichzeitiger Beweglichkeit seiner Bedeutung. (vgl. Edwards 2003: 341f)

Beim Betrachten der Bilder wurden die Europäer\_innen in eine Machtposition gehoben - zu schauen und zu besitzen - beispielsweise durch das Sammeln solcher Fotos, das Fremde zu beherrschen und sich symbolisch anzueignen (vgl. Pultz 1995: 26). Elizabeth Edwards beschreibt eine moralische Komponente, die der Kartografierung des Körpers durch die Fotografie innewohne. Diese bestünde in der „Schaffung und Aufrechterhaltung der sozialen, ökonomischen, politischen und ästhetischen Praktiken, die das komplexe System sozialen Wissens bildeten, in dem diese Bilder operierten.“ (Edwards 2003: 337). Sie beschreibt, dass die Rolle der Fotografie im akademischen Kontext des 19. Jahrhunderts darin bestünde, „virtuelle Zeugen wissenschaftlicher Beobachtungen und der Herstellung wissenschaftlicher Tatsachen“ (ebd.) zu schaffen. Kerstin Brandes geht noch einen Schritt weiter: anthropologisch-ethnografische Fotografien, sowie Verbrecherbilder der Polizei u.a. gehöre zu einem sich ständig ausdehnenden Bilderfundus, „welcher ein visuelles Wissen über genau die (alterierten, inferiorisierten) Subjekte sammelte und bewahrte, die auf diese Weise allererst produziert wurde.“ (Brandes 2010: 76).

#### **4.5 Fotojournalismus und Dokumentarfotografie**

1927 schreibt Siegfried Krakauer kritisch über die Fotografie: „Noch niemals hat eine Zeit so gut über sich Bescheid gewusst, wenn Bescheid wissen heißt: ein Bild von den Dingen haben, das ihnen im Sinne der Fotografie ähnlich ist.“ (Krakauer 2010 [1927]: 241). Und gleichzeitig hat „[n]och niemals [...] eine Zeit so wenig über sich Bescheid gewusst. Die Einrichtung der Illustrierten ist in der Hand der herrschenden Gesellschaft eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis“ (ebd.: 242).

Der beschriebene, der Fotografie scheinbar innewohnende Wahrheitsanspruch, beeinflusste auch den Journalismus. Die Bildberichterstattung und der Einsatz der Fotografie als Dokument und Zeugin historisch wichtiger Momente gibt es bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bis in die Sechzigerjahre desselben Jahrhunderts hatte sich die dokumentarische<sup>4</sup> Fotografie wie man sie heute kennt etabliert. (Solomon-Godeau 2003: 54, 58) Wie auch der unabhängige (Text-) Journalismus, entspringt der Fotojournalismus einer demokratisch bürgerlichen Tradition mit humanistischen Ansprüchen, dessen Ideologie und Aufgabe es war und ist, eine Kontrollinstanz gegenüber der herrschenden Klasse zu sein, sowie soziale Missstände aufzuzeigen und in den öffentlichen Diskurs zu bringen. Was den Bild- vom Textjournalismus jedoch abhob, war die Fähigkeit, vor allem durch das Genre der Sozialreportage, emotionale Bilder von Unterdrückten und Benachteiligten zu liefern, dadurch die Betrachter\_innen auf eine Art und Weise zu berühren und Mitleid zu produzieren, wie es auf Textebene nur schwer möglich ist. Das hoch gesteckte Ziel dahinter sei es (gewesen), für die Schwächeren Partei zu ergreifen, durch die Veröffentlichung Druck zu machen und gesellschaftlichen Wandel hervorzurufen. Seit dem Aufkommen der Fotografie im Journalismus wurde diese jedoch als Medium der Propaganda für politische und ökonomische Interessen instrumentalisiert und als Teil des kapitalistischen Marktes kommerzialisiert, was den Fotojournalismus wiederum oftmals in Legitimationsschwierigkeiten brachte. (vgl. Pensold 2015: 9f) Martha Rosler sieht die Probleme auf einer weiteren Ebene. Sie entromantisiert den Blick auf den politischen und humanistischen Anspruch der Dokumentarfotografie und schreibt: diese „übermittelt (bekannte) Informationen über eine Gruppe machtloser Menschen an eine andere Gruppe, der gesellschaftliche Macht zugesprochen wird.“ (Rosler 1999: 109). Sie meint weiter, dass der Dokumentarfotografie moralistische Perspektiven stets näher gestanden hätten als revolutionäre Forderungen. Sie vergleicht die Wirkung der liberalen Dokumentarfotografie mit einem Juckreiz, der durch Kratzen zwar kurzfristig gestillt, aber dessen Ursache nicht erfasst würde. In diesem Sinne würde das schlechte Gewissen der Betrachter\_innen, die meist aus einer höheren sozialen Schicht als die Abgebildeten stammen, abgeschwächt und deren gesellschaftliche Position in

---

4 Der Begriff des *Dokumentarischen* wurde aber erst Ende der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts und zwar im filmischen Kontext, vom britischen Produzenten John Grierson verwendet. Davor gab es keine spezifische Bezeichnung dieser Kategorie innerhalb der Fotografie, da alles, das fotografisch abgelichtet wurde, ohnehin als *dokumentarisch* angesehen wurde. Da die Fotografie zu dieser Zeit stark von ästhetischen, piktorialistischen Darstellungsformen geprägt war, machte eine neue Bezeichnung, die den Wahrheitsgehalt der visuellen Geschichten unterstrich, durchaus Sinn. (vgl.: Solomon-Godeau 2003: 54, 58)

Relation gesetzt und somit gesichert. (ebd.: 108f) An der Lebensrealität der Protagonist\_innen ändere das freilich nichts.

Als Instrument der Dokumentation gesellschaftlicher Unterschiede war die Fotografie also wesentlicher Bestandteil zur Abgrenzung des *Eigenen* gegenüber des *Fremden*. Bestimmte Gruppen von Menschen wurden (und werden) in Sujets dargestellt, ohne Einfluss auf eigene Repräsentationsformen zu haben, da diese von anderen Gesellschaftsgruppen definiert werden. Auf diese Art etablierte sich ein Ungleichgewicht, das mit der Zeit institutionalisierte und zu einer Selbstverständlichkeit wurde. (vgl. Brandner 2009: 33) Aus der ständigen Wiederholung dieser Sujets entstanden und entstehen Stereotypen, die unsere Bilder der/des Anderen nachhaltig prägen. Reisemagazine, Magazine wie *National Geographic*, Fotoprojekte wie Jimmy Nelsons *Before They Pass Away* (2014) oder Sebastião Salgados *Genesis* (2013), sowie andere Medien, die sich der Darstellung nicht-europäischer Orte, Menschen und Kulturen (für westliche Konsument\_innen) widmen, leben von der Andersheit jener, die sie repräsentieren. Die Kategorien des *normalen* eigenen gegenüber dem *exotisch* Anderen sind also konstitutiv für diese Publikationen, welche wiederum gleichzeitig Produzent\_innen ebendieser Kategorien und somit auch von Differenz sind.

Die Fotografie und somit die Darstellung Anderer, kann heute nicht getrennt von ihrer kolonialen Vergangenheit gesehen werden, da diese die Basis heutiger Repräsentationspraktiken darstellt. Ungleiche globale Machtverhältnisse, ökonomische und politische Interessen bestehen auch heute. Noch nie gab es so viele Kanäle und Medien in denen die Fotografie eingesetzt wird. Es ist heute selbstverständlich immer und überall mit Bildern konfrontiert zu sein. Vergleichsweise wenig die Produktion, der bewusste Einsatz, sowie die Rezeption der Bilderflut thematisiert.

## 5 Jimmy Nelson

„[E]thnographic images say as much, if not more, about the culture of the photographer than about the subject.“ (Wright 2004: 172)

In diesem Kapitel werde ich den Fotografen Jimmy Nelson und sein Projekt *Before They Pass Away* vorstellen. Es soll den Fragen nachgegangen werden, worin das Projekt genau besteht, was ihn zur Durchführung animierte und wie es in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird.

### 5.1 Wer ist Jimmy Nelson?

Jimmy Nelson wurde 1967 in Großbritannien geboren. Seine fotografische Karriere startete er auf zahlreichen Reisen und als Fotojournalist in den späten 1980er Jahren, wo er auch in Kriegs- und Krisengebieten wie Jugoslawien und Afghanistan arbeitete. Ab 1998 war er vor allem in der Werbung beschäftigt und arbeitete für viele große Unternehmen. Der Kurator Narda van Veer ermöglichte es Nelson schließlich, sich seinen Lebenstraum zu erfüllen und das Projekt *Before They Pass Away* zu realisieren. (Nelson 2013: 404f) Für dieses Projekt verwendet er großteils eine eine 50 Jahre alte, großformatige 4x5 Plattenkamera.

Seinen persönlichen Bezug zu Andersheit und gesellschaftlichen Außenseitern betont Nelson besonders. Als Kind reiste er mit seinem Vater, der für eine große Ölfirma arbeitete, in viele unterschiedliche Länder des Südens. Durch die Krankheit *Alopecia totalis* verlor er mit 16 Jahren über Nacht seine Haare. Das änderte für ihn alles: „Als Skinhead wider Willen fühlte ich mich nun anders als alle anderen. Ich rückte von meinem ursprünglichen Plan ab, zur Universität zu gehen, und machte mich auf, um das Leben kennenzulernen.“ (ebd.: 404).

### 5.2 Before They Pass Away – das Projekt

Zwischen 2010 und 2013 realisierte er das Projekt *Before They Pass Away*. Innerhalb von drei Jahren portraitierte er 31 *indigene* Gruppen verschiedener Länder. Aufgrund des großen Erfolges, arbeitet er bereits am zweiten Teil des Projektes. Die Standard Edition des 2014 herausgegebenen Fotobands *Before They Pass Away* beinhaltet 402 Fotos und kurze beschreibende Texte auf Englisch, Deutsch und Französisch (Nelson 2014). Der Band kostet 128 Euro und wird von der teNeues Publishing Group herausgegeben. Neben dem Vor- und Nachwort gibt es pro beschriebener indigener Community eine Seite Information in der jeweiligen Spra-

che. Unter den Stichworten *Ursprünge, Brauchtum, Glaube, Lebensweise* und *Ernährung* finden die Leser\_innen die für Nelson relevanten Informationen zu den Menschen, die auf den folgenden Seiten zu sehen sind. Der Aufbau des Buches richtet sich nach diesen Gruppen, jede erhält ein Kapitel. Die einzelnen Bilder haben keine Bildbeschreibungen. Auf den letzten Seiten des Buches findet man einen Bildindex mit Datum, Ort und Titel der Fotografien (ebd. 412-422), sowie ein Nachwort von Nelson, indem er seine Geschichte und Anekdoten von der Arbeit am Projekt erzählt (ebd, 400-411). Die Namen der fotografierten Personen sind nur selten angegeben und die Ortsbezeichnungen sind sehr ungenau. Auf seiner Homepage [www.beforethey.com](http://www.beforethey.com) (Nelson o.J./a) sind die Bilder ebenfalls zu sehen. Dort sind sie nach *Tribes* geordnet, haben aber im Gegensatz zum Buch einen viel kürzeren Erklärungstext und ein beschreibendes Zitat, das unter Anführungszeichen steht, aber keinen Verfasser verrät (Nelson o.J/b). Jimmy Nelsons größtes Vorbild und seine Inspiration ist Edward Sheriff Curtis, der sein Leben dem Fotografieren von Native Americans von Ende des 19. bis bis hinein ins 20. Jahrhunderts widmete. Im Zuge eines Ted-Talks<sup>5</sup> in Cannes meint Nelson sogar, alles was er tun würde, wäre ihn (Curtis) nachzuahmen (TedxTalks 2015). Curtis seinerseits wurde für seine Inszenierungen und auch nachträglichen Eingriffe in seine Bilder stark kritisiert.

„Mein Traum ist es immer gewesen, durch meine Fotografie Stammeskulturen für die Nachwelt zu erhalten. [...] [I]ch möchte Bilder erschaffen, die uns und die nachfolgenden Generationen an die Schönheit des unverfälschten und authentischen Lebens erinnern, das Wesentliche, das uns dieses Leben in der sogenannten zivilisierten Welt offenbar abhanden gekommen ist. So wie der berühmte amerikanische Ethnologe<sup>6</sup> und Fotograf Edward Sheriff Curtis zu Beginn des letzten Jahrhunderts die nordamerikanischen Indianer in vollem Glanz dokumentiert hat, möchte ich sorgfältig vorbereitete Portraits erstellen, die den Stolz und die Pracht einzelner Stämme zeigen.“ (Nelson 2014: 404)

---

5 Ted ist die Kurzform von *Technology, Entertainment, Design* und stand ursprünglich für die jährliche Innovations-Konferenz in Monterey, Kalifornien. Es handelt sich um eine Vortragsreihe, wo unterschiedlichste Referent\_innen ihre Ideen und Projekte vorstellen. Mittlerweile hat sich das Format vor allem durch die Aufmerksamkeit auf Youtube international durchgesetzt. (TED Conferences LLC o.J.)

6 Curtis wird oft als Ethnologe bezeichnet, obwohl er nie studierte, sondern bereits mit 17 Jahren die Ausbildung abbrach und eine Lehre begann. Auf der Homepage von *Before They Pass Away* wird Nelson als Autodidakt der Ethnologie bezeichnet: „Jimmy Nelson is not a studied scientist but rather a self-educated ethnologist and visual anthropologist, who through curiosity is trying to find answers.“ (Nelson o.J./c).

Nelson möchte vom *Aussterben bedrohte* Völker und Kulturen dokumentieren. Er stellt jedoch keinen wissenschaftlichen oder journalistischen Anspruch. Im Vorwort des Buches *Before They Pass Away* schreibt Mark Blaisse, Nelson ginge es nicht um Fakten, er sei ein Romantiker, Idealist und Ästhet (Blaisse 2014: 4). Im Nachwort schreibt Nelson hingegen, dass er damit begonnen habe „ein zeitgenössisches Museum für visuelles Wissen aufzubauen.“ (Nelson 2014: 407). Einerseits verteidigt Nelson seine penibel geplanten Inszenierungen stets damit, weder Ethnologe oder Journalist zu sein, andererseits arbeitet er mit Museen zusammen und spricht davon, ein *collector of truth* zu sein, mit dem Ziel, (fremde) Kultur, die ansonsten verloren ginge, zu bewahren (Washuta 2013). In einem Interview mit *The European* wurde ihm die Frage gestellt, nach welchen Kriterien er seine Protagonist\_innen ausgesucht habe:

„Mein Hauptkriterium war Ästhetik – nicht nur die ihres Aussehens, sondern auch die ihres Lebensraumes. Es gibt sicher Stämme, die aus anthropologischer Sicht interessanter sind, aber die sind nicht so bunt und schön, wie die, die ich letztendlich ausgesucht habe.“ (Nelson in *The European* 2014: 4)

Das Zitat bestätigt, dass Nelson in seiner Arbeit weder wissenschaftlich noch journalistisch vorgeht. Die *Adivasi* in Indien beispielsweise bilden die größte indigene Gruppe der Welt<sup>7</sup>, sie finden jedoch keinen Platz in seinem Buch. Sie befinden sich zwischen den Fronten eines blutigen Bürgerkrieges, werden von großen Konzernen ausgebeutet und vertrieben, vom Staat marginalisiert, umgesiedelt und im besten Fall ignoriert. Solche Verhältnisse stellen für indigene Communities weltweit keine Seltenheit dar, doch sie liefern nicht jene Bilder, die sich Nelson wünscht. Dafür zeigt Nelson auch Gruppen wie die Maori, die sich selbst weniger gefährdet und ganz bestimmt nicht als vom Aussterben bedroht sehen. 2013 stellten sie in Neuseeland geschätzte 15,6% der Gesamtbevölkerung dar (*Statistics New Zealand* 2015). Dass die Maori in *Before They Pass Away* als vom Aussterben bedroht dargestellt werden, blieb nicht kritiklos. Vor allem im Internet äußerten sich verschiedene Blogger zu dem Thema und machten klar, dass sie sich weder als die Letzten ihrer Art fühlten, noch der Meinung

---

7 Weltweit gibt es laut Amnesty International schätzungsweise 370 Millionen Menschen, die als *Indigene* bezeichnet werden (bzw. sich selbst als solche bezeichnen) und ca. 5.000 verschiedene Völker in über 70 Staaten ausmachen. Das entspricht 4 Prozent der Weltbevölkerung (Amnesty International o.J.). Die größte Gruppe machen mit etwa 84 Mio. Menschen im Jahr 2001 die Adivasi in Indien aus, das entspricht in etwa 8% der indischen Bevölkerung (Minority Rights Group International o.J.).

wären, dass ihre Kultur verloren ginge (vgl. Survival o.J/b). *JDHQ* ist einer von ihnen. Er schreibt darüber wie es ihm als Maori erging, als er sich das Buch *Before They Pass Away* anschaute:

„My initial thoughts were, why is he calling us a 'tribe', and if he really cared, why does it read New Zealand, with no mention of Aotearoa? You are, after all, taking photos of Maori's [sic!]. Seems logical to embrace the language too.“ (JDHQ 2013)

### 5.3 Verfälschungen und Kritik



**Abb. 3:** Nelson, Jimmy (2011) Huaorani, Bameo Village, Cononaco River. (Nelson 2014: 291, 420; Nelson o.J./c).

Nelsons Fotoarbeiten wurden und werden in renommierten Galerien und Museen vor allem in Europa und den USA ausgestellt und gefeiert. Er erntet jedoch auch heftige Kritik u.a. von

Zugehörigen jener Communities, die er in seinem Buch präsentiert (Survival. Einer seiner Hauptkritiker ist Stephen Corry, der Direktor von *Survival International*. Über Nelsons Fotografie sagt er: „[T]he images look like a throwback to a past era, but they're also a contemporary invention.“ (Corry 2014). Dabei bezieht er sich u.a. auf ein von Nelson angefertigtes Portrait von Huaorani-Mädchen in Ecuador (Abb. 3; Nelson 2014: 291). Auf dem Bild tragen die Mädchen Feigenblätter als Lendenschutz. Das entspringe ausschließlich der Phantasie Nelsons, wird aber im Buch so präsentiert, als würde es sich um traditionelle Kleidung handeln, die seit tausenden von Jahren getragen wird (vgl. ebd.; Survival 2014).

Nelsons verfälschte Darstellung wird auch an anderen Beispielen deutlich. In einem Making-Of Video (Nelson 2013) erzählt Nelson von seiner Arbeit in *Tanna Island, Vanuatu* (Nelson 2014: 240-273). Die Vanuatuer\_innen hätten sehr großen Respekt vor dem Vulkan (Mount Yasur). Es heißt, man dürfe den Vulkan nicht betreten, da dies die Götter verärgere. Weil Nelson aber darauf bestand ein Bild am Krater des Vulkans zu machen, ist eine Gruppe von Vanuatern mit ihm dorthin gegangen, obwohl es ihnen durch ihre Religion verboten ist (Abb.4) (Nelson 2013). Jimmy Nelsons Bilder sind streng nach seinen persönlichen Vorstellungen aufgebaut. Dabei hält er sich nicht daran, ob die Situation *realitätsnah* ist, sondern ausschließlich an seinem Verständnis von Ästhetik.



**Abb.: 4.** Nelson, Jimmy (2011) Mount Yasur, Tanna Island (Nelson o.J./d).

Nelson möchte mit seinem Projekt Zugehörige indigener Gruppen auf der ganzen Welt portraituren, einerseits um Aufmerksamkeit zu erregen und ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass diese Kulturen, seiner Meinung nach, vom Aussterben bedroht sind. Diese Meinung sowie sein fotografischer Ansatz, als Außenstehender *authentische* Fotos von Menschen und Kulturen zu machen, die er kaum kennt, sind vor allem von Vertreter\_innen der von ihm repräsentierten Gruppen umstritten. Dennoch hat er viele Unterstützer\_innen. Die Nachfrage ist so hoch, dass er bereits am zweiten Teil des Projektes *Before They Pass Away* arbeitet.

## **6 Stuart Hall**

Nach diesem Überblick über die fotografische Arbeit Jimmy Nelsons, möchte ich nun Stuart Hall vorstellen und Einblick in seine Theorien geben. Dieses Kapitel soll der Frage nach der Bedeutung von *Differenz* nachgehen. Diese stellt eine der wichtige Diskussionsgrundlage der Cultural Studies dar.

### **6.1 Wer war Stuart Hall?**

Stuart Hall wurde 1932 in Kingston auf Jamaika geboren und verstarb 2014 in London. Ab 1951 studierte und lehrte er an mehreren britischen Universitäten. Er studierte Literaturwissenschaft in Oxford, arbeitete jahrelang u.a. auch in der Leitung des *Center for Cultural Studies CCCS* an der Universität in Birmingham und von 1979 bis zu seiner Pensionierung als Professor für Soziologie an der britischen *Open University*, einer der weltweit größten Fernuniversitäten. Zusätzlich war er auch in der Erwachsenenbildung tätig. Schon Mitte der Fünfziger Jahre engagierte er sich bei der britischen Neuen Linken, wobei ihm antikolonialistische Politik in den Ländern des globalen Südens besonders am Herzen lag. Stuart Hall war Verfasser und Herausgeber zahlreicher Schriften, wobei sein Forschungsschwerpunkt neben Cultural Studies auch Postcolonial Studies, sowie Medientheorie darstellten. Er war ein wichtiger marxistischer Intellektueller, antikolonialistischer Wissenschaftler und einer der bedeutendsten Begründer der Cultural Studies (Krotz 2009: 210f).

## 6.2 Die Ambivalenz der Differenz

Das Eigene und das Fremde oder Andere haben viel mit *Differenz* zu tun, also dem, was dazwischen liegt und was es trennt und somit auch erschafft. Fragen der Differenz spielen in den Cultural Studies eine grundlegende Rolle (Hall 2004: 117). Stuart Hall stellt die Frage, warum dem so ist und geht auf vier theoretische Ansätze von Andersheit ein, welche zeigen, warum dieses Konzept der Klassifizierung einerseits wichtig, aber andererseits auch gefährlich ist. Der erste Ansatz kommt aus der Linguistik. Hall bezieht sich auf de Saussure, welcher Sprache als Funktionsweise von Kultur sieht und dessen Hauptargument sich darauf bezieht, dass die Bedeutung der Differenz von Gegensätzen abhängt. Erst durch Kontraste und Gegensatzpaare würden wir die Bedeutung erkennen. „Wir wissen was schwarz bedeutet [...] nicht weil es irgendeine Essenz des Schwarzseins gibt, sondern weil wir es mit dem Gegenteil kontrastieren können – weiß.“ (Hall 2004: 117). Ein weiteres Beispiel für dieses Prinzip ist die nationale Klassifikation: Nicht nur aufgrund vermeintlicher nationaler Charakteristika wüssten wir beispielsweise was *Deutsch-Sein* bedeutet, sondern weil wir die Differenz, das Andere, eben das *Nicht-Deutsche* kennen. Die Vorstellung, die Vielfalt der Welt rigide auf diese binären Gegensätze zu reduzieren ist erschreckend, da solche vereinfachten Darstellungen die Variationen und Unterschiede innerhalb des Spektrums unkenntlich machen – die Grautöne zwischen dem Schwarz und dem Weiß verschwinden. Wichtig für die Untersuchung der Repräsentation Anderer ist laut Hall der Gedanke des Philosophen Jaques Derrida, welcher meint, dass es kaum neutrale binäre Gegensatzpaare gäbe. Zwischen den Polen binärer Oppositionen bestünde immer eine Machtbeziehung (ebd.: 118).

Der zweite Ansatz, den Hall hier nennt, bezieht sich auf den Linguisten und Kritiker Mikhail Bakhtin, der meint, Differenz sei notwendig, da Bedeutung nur durch den Dialog mit Anderen hergestellt werden könne. Er sagt auch, dass ein Wort nie einem allein, sondern bis zu seiner Aneignung auch immer jemand anderem gehöre. Davor bewege es sich ebenfalls nicht in einem neutralen Raum, sondern im „Mund anderer Leute“ (Hall 2004: 118) und im Sinne ihrer Interessen. Die Aneignung der Worte befähige dazu, Bedeutungen zu verhandeln und somit Worte neu zu besetzen. In Hinblick auf die Fotografie stellt sich die weiterführende Frage, ob nicht auch das Bild immer zur Hälfte jemand anderem gehöre und somit die ihm innewohnende Bedeutung ebenfalls immer neu verhandelt werden müsste. Da Bedeutung folglich nicht festzuschreiben ist, könne auch keine Gruppe die Bedeutungsgebung ihrer Selbstbeschreibung vollständig kontrollieren. Was es also bedeutet deutsch zu sein oder indo-

nesisch, können nicht nur die Gruppen selbst entscheiden, sondern muss ständig dialogisch mit den Anderen ausgehandelt werden.

Der dritte Erklärungsversuch geschieht aus einer anthropologischen Perspektive und besagt, dass Kultur darauf basiere, Dingen aufgrund ihrer Zuweisung an unterschiedliche Positionen innerhalb eines klassifikatorischen Systems eine Bedeutung zu geben. „Die Kennzeichnung von Differenz ist also die Basis der symbolischen Ordnung, die wir Kultur nennen“ (Hall 2004: 119). Mary Douglas meint in Anlehnung an Durkheim und Levi-Strauss, dass soziale Gruppen ihrer Welt dadurch Bedeutung gäben, dass sie Dinge in klassifikatorischen Systemen ordnen und organisieren. Klare Gegensätze seien dafür entscheidend, weshalb binäre Gegensätze eine wesentliche Basis aller Klassifikationen darstellten. Es ginge dabei nicht darum, *wie* Dinge geordnet sind, sondern darum, *dass* sie es sind. Levi-Strauss erklärt dies bildhaft an verschiedenen Möglichkeiten der Einteilung von Lebensmitteln: Es sei demnach egal, ob wir sie danach sortieren, ob man sie roh oder gekocht, als Hauptspeise oder als Nachspeise, zum Frühstück oder zu Weihnachten isst – in jedem dieser Fälle, sei Differenz der zentrale Faktor kultureller Bedeutung. Wenn etwas in einer falschen Kategorie auftaucht oder sich nicht zuordnen lässt, wird die kulturelle Ordnung gestört. Stabile Kulturen streben also danach durch symbolische Grenzen die *Reinheit* ihrer Kategorie zu schützen und die einmalige Bedeutung und Identität dieser Kultur zu bestimmen. Abweichungen würden dagegen einen Angriff auf die ungeschriebenen Regeln und Codes darstellen.<sup>8</sup> Dies führe zu Abschottung von Kulturen gegenüber dem Anderen und somit auch dazu, das als anormal Definierte auszugrenzen und zu stigmatisieren. Diese Stigmatisierung der Differenz führe zu dem Paradoxon, dass sie durch ihr Verbot auch mächtig und attraktiv würde, weil sie ein Tabu und eine Gefahr für die kulturelle Ordnung darstellt. (Hall 2004: 118ff).

Die vierte Art der Erklärung ist eine psychoanalytische, die auf der Annahme beruht, dass das Andere die Basis für die eigene Selbstkonstitution als Subjekt und die sexuelle Identität sei. Ob bei Freuds Ödipuskomplex oder Lacans Theorie des Spiegelstadiums (die besagt, dass der Blick vom Ort des Anderen aus notwendig ist um sich selbst zum ersten Mal als eigenständiges Subjekt zu begreifen) - es geht es immer darum das Andere bzw. die Differenz zu

---

<sup>8</sup> Kann ein unpassender Gegenstand in einem Bild auch als so eine Abweichung gesehen werden, oder ein Bild, das scheinbar nicht zum Kontext passt? Bilder werden so verwendet, gebaut und komponiert, wie sie ins gewohnte, durch die hegemoniale Norm definierte Muster passen wenn die gewohnte Bildsprache oder Darstellungskontexte davon abweichen, führt dies zu Irritationen, die bewusst (z.B. in Werbung und Aktivismus) oder auch versehentlich passieren können.

erfassen, um sich selbst zu erkennen. Frantz Fanon erklärt Rassismus psychoanalytisch: rassistische Stereotypenbildung und Gewalt resultieren aus der Weigerung des weißen Anderen, die schwarze Person vom Platz des Anderen aus anzuerkennen (Fanon 1967; Hall 2004:121f).

Hall zeigt, dass Differenz ambivalent ist. Einerseits ist sie notwendig zur Bedeutungsproduktion, zur Verortung von Sprache und Kultur, zur Bildung sozialer Identitäten und eines subjektiven Bewusstseins des Selbst als ein sexuelles Subjekt. Doch sie ist auch Quelle von Gefahr, negativen Gefühlen, Spaltungen, Feindseligkeiten und Aggressionen gegenüber dem Anderen (Hall 2004: 122). Diskriminierung, Rassismus und Stereotypisierung stellen typische Konsequenzen dar.

## 7 Jimmy Nelson meets Stuart Hall

Im folgenden Kapitel werde ich mich vertiefend mit Stuart Halls Theorien in Bezugnahme auf Jimmy Nelsons Arbeiten auseinandersetzen. Vor allem auf die Frage nach der Definition von *Stereotype* und welche Rolle sie im Bezug auf die Darstellung des Anderen spielen, möchte ich anhand ausgewählter Bilder aus Nelsons Buch *Before They Pass Away* näher eingehen.

### 7.1 Typen und Stereotype

Ähnlich der Diskussion zur Ambivalenz von Differenz verhält es sich auch bei der Definition von Stereotype. Wie Hall frage ich mich was Stereotype tatsächlich sind und wie sie funktionieren (Hall 2004: 142ff).

Richard Dyer unterscheidet zwischen *Typisierung* und *Stereotypisierung* (ebd.: 143). Er meint, dass die Erstere notwendig sei, um sich in der Welt zurecht zu finden. Diese könne nur dadurch verstanden werden, dass individuelle Gegenstände, Menschen und Ereignisse, je nach kulturellem Kontext, in gewisse allgemeine Klassifikationsschemata eingepasst würden. Das Besondere könne so nur durch das Verhältnis zum dazugehörigen Typus verstanden werden (ebd.: 143). Wie die Differenz sei also auch die Typisierung grundlegend für die Bedeutungsproduktion. Laut Dyer wird das Bild einer Person durch ihre Rolle (Mutter, Kind, Chef\_in, Arbeiter\_in, etc.) und ihren Persönlichkeitstyp (fröhlich, aktiv, depressiv, ernst, etc.) erzeugt und auf Basis verschiedener Kriterien (Klasse, Rasse, Sprachgruppe, Alter,

Geschlecht, etc.) einer bestimmten Gruppe zugeordnet. Wer oder was eine Person für uns darstellt, basiere also auf Informationen, die durch die Positionierung innerhalb dieser Ordnungen und Typisierungen akkumuliert würden. Hall zitiert Dyer, der einen *Typ* als „eine einfache, anschauliche, leicht einprägsame, leicht zu erfassende und weithin anerkannte Charakterisierung, in der einige wenige Eigenschaften im Vordergrund stehen und Wandel oder 'Entwicklung' auf einem minimalen Niveau gehalten wird“, definiert (Dyer zit. nach Hall 2004: 143). Stereotype hingegen würden Personen auf diese oben erwähnten Eigenschaften reduzieren, diese übertreiben und vereinfachen und sie ohne Möglichkeit auf Veränderung für immer festschreiben (ebd.: 143f).

Hall beschreibt Stereotypisierung in drei Punkten. Es handele sich um einen Prozess, der Differenz „*reduziert, essentialisiert, naturalisiert* und *fixiert*“ (Hall 2004: 144). Außerdem sei Stereotypisierung eine Spaltungsstrategie. Nach Dyer stünden sich (soziale) Typen und Stereotypen auf zwei Seiten der Grenze kultureller Normen in Gesellschaften gegenüber. Soziale Typen seien in die Gesellschaft inkludiert, da sie als *normal* anerkannt werden, Stereotype hätten diesen Schritt hingegen nicht geschafft und stehen somit außerhalb dieser gesellschaftlichen Ordnung, mehr noch, ihr Ausschluss sei Teil der Aufrechterhaltung ebendieser und der Festschreibung der symbolischen Grenzen (da diese zum Schutz gegen die Anderen geschaffen wurden). Es handelt sich um Grenzen zwischen dem, was akzeptiert wird und dem, was als inakzeptabel gilt, zwischen dem, was dazu gehört und dem, was ausgeschlossen wird, zwischen dem Abnormalen und der Norm, zwischen uns und ihnen – Insidern und Outsidern. Stereotypen vereinfachen also die Bildung von imaginierten Gemeinschaften (vgl. Anderson 2005), die auf dem (symbolischem) Ausschluss der Anderen basiert (ebd.; Hall 2004: 144). Stereotypisierung tritt vor allem dort auf, wo große Machtasymmetrien herrschen und sich die Macht in Form von symbolischer Gewalt (in diesem Fall der Stereotypisierung) gegen die ausgeschlossene Gruppe richten. Als weiteres Beispiel nennt er den Ethnozentrismus, der darin bestünde die Normen der eigenen Kultur auf die der Anderen anzuwenden (Hall ebd.: 145). Wichtig zu erwähnen ist auch, dass sich Stereotype einerseits immer auf Sichtbares, Wahrnehmbares und andererseits auf Phantasie und Vorstellungen beziehen. Das bedeutet, dass Produkte visueller Darstellungen nur eine Hälfte von Repräsentation darstellen. Die andere, oft viel machtvollere Hälfte, beinhaltet alles, was nicht gezeigt und gesagt, aber gedacht und vorgestellt wird (ebd.: 150). Stereotypisierung zeichnet sich auch dadurch aus, dass „eine hegemonische und diskursive Form von Macht, die genauso

durch Kultur, die Produktion von Wissen, Bildsprache und Repräsentation wirkt“ (Hall 2004: 151).

Inwiefern Jimmy Nelsons Bilder von stereotypen Darstellungsweisen geprägt sind, soll im Folgenden erörtert werden. Er hat die Macht zu repräsentieren und die Bilder nach seinen Vorstellungen zu gestalten. Anhand des nächsten Beispiels sind seine Arbeitsweise, sowie der Prozess der Ideenfindung, welche zu seinen Bildern führen, erkenntlich.



**Abb.: 5** Nelson, Jimmy (2011) Ni Yakel Villagers , Yakel, Tanna Island (Nelson 2014: 245, 418; Nelson o.J./d).

Im Making-Of Video (Nelson 2013) erzählt Nelson, dass der Baum auf dem Foto ein besonderer Ort für die Bewohner\_innen des Dorfes sei. Darunter würden die wichtigsten Besprechungen, die die Gemeinschaft betreffen, stattfinden. Um diese Wichtigkeit des Baumes für die Vanuatuer\_innen zu unterstreichen und sie zusätzlich auf ein Podest zu heben, habe er die

Menschen darauf positioniert (ebd.). Diese Informationen bleiben im Buch unerwähnt. Unkommentiert steht das Bild neben den anderen Bildern aus Vanuatu. So vermittelt es, überspitzt formuliert, den Eindruck, diese Menschen würden wie Affen am Baum leben (Abb.: 5). Im Buch findet man zusätzlich eine Detailaufnahme von Dorfbewohnern, die gerade von diesem Baum nach unten klettern. Das Bild ist so komponiert, dass es scheint als würden die Körper der Männer eins werden mit den Wurzeln und Ästen des Baumes (Nelson 2014: 248). Das sind durchaus nicht die einzigen Bilder in Nelsons Buch, auf denen er Menschen auf Bäumen drapiert oder in Kombination mit Pflanzen oder Tieren präsentiert. Es ist vielmehr eines jener Sujets, die er ständig wiederholt und dadurch als *normal* erscheinen lässt. Diese Kompositionen betonen die Nähe zur Natur, also eines der Hauptmerkmale des Stereotypen des *Ureinwohners* (Hall 2012a: 161). Durch solche Prozesse werden seit jeher, im Bereich der visuellen ethnologischen Dokumentation, Geschichte und Tradition erfunden und Stereotype produziert.<sup>9</sup>

Jene, die die Macht haben zu repräsentieren, haben auch die Macht Wissen zu produzieren und somit Differenz und Wahrheit zu konstruieren. Aus Stuart Halls Perspektive hat Jimmy Nelson als Fotograf die symbolische Macht, innerhalb eines Repräsentationsregimes, nach seinen Vorstellungen und Interessen *Andere* zu repräsentieren, das heißt zu klassifizieren und auszuschließen. Selbst wenn sich Nelson dessen nicht bewusst ist, bewegt er sich innerhalb eines sehr machtvollen Diskurses. Er reproduziert rassistische Stereotype und Stereotypisierung bedeutet die Ausübung von Macht in Form von symbolischer Gewalt. (vgl. Hall 2004: 145f)

---

<sup>9</sup> Dieses Phänomen findet man überall auf der Welt, beispielsweise im Archiv des Österreichischen Museums für Volkskunde, welches die Thematik aufgriff und eine Ausstellung dazu gestaltete (2014). Fotos aus dem 19. Jahrhundert, zeigen Personen die nach stereotypisierende Klassifizierungen wie ein *Tiroler Schütze* oder ein *huzulisches Ehepaar* in Tracht, geordnet sind. Die Kleider der *National-Trachten-Serie* stammen von einem einzigen Kostümspezialisten. Heute werden diese nachgenäht und als kulturelles Erbe und Tradition verkauft. Schon im 19. Jh. wurde viel inszeniert und Traditionen aus kommerziellen Gründen für fremde Besucher erfunden. (Österreichisches Museum für Volkskunde 2014: 16, 19, 33, 37)



**Abb. 6:** Jimmy Nelson bei der Arbeit: Fotograf\_in unbekannt, o.J. (Nelson, Jimmy o.J./c)

## 7.2 Rassisierung und Differenz

Stereotype Vorstellungen über das Andere entstehen nicht einfach. Es gibt historisch gewachsene Sammlungen oder Archive, die die Basis heutiger Repräsentationsformen darstellen. Im Folgenden soll darauf eingegangen werden, wo und wie sich das Archiv, das Repräsentationen *rassisierter Differenz* speist, entstanden ist und welche Konsequenzen daraus resultieren.

Stuart Hall beschreibt drei historische Phasen der Konfrontation des Westens mit Schwarzen Menschen, die rassistische Bilder, Klischees und Phantasien hervorbrachten und die westlichen Ideen von *Rasse* und *Differenz* wesentlich prägten (Hall 2004: 122f). Als erste Phase nennt er die Beziehungen europäischer Geschäftsleute mit westafrikanischen Königreichen im 16. Jahrhundert, woraus der über Jahrhunderte andauernde Handel mit Schwarzen Sklaven resultierte. Zweitens nennt Hall die Phase des Hoch-Imperialismus, der sich durch die Kolonisation Afrikas und den Kampf zwischen den europäischen Kolonialmächten um die Kontrolle und Ressourcen Afrikas auszeichnete. Als dritte Phase bezeichnet er die Migrationsbewegungen nach dem 2. Weltkrieg, die von Ländern des Südens nach Europa und in die USA führten. (ebd.) Vor allem im Zeitalter der kolonialen Expansion

kam es zu einer Vielfalt von imperialen und rassistischen Repräsentationspraktiken in Werbung, Literatur und Medien, die die Überlegenheit des *weißen Entdeckers* gegenüber dem *Schwarzen Exoten* vielfach wiederholten. Neben Zeichnungen und Kupferstichen war es zu einem großen Teil das neue Medium Fotografie, das Ende des 19. Jahrhunderts dem imperialen Projekt eine visuelle Form gab (Hall 2004: 123f). Der rassistierte Diskurs und die Repräsentationen des Anderen sind durch eine Struktur binärer Gegensätze geprägt. So wurde zwischen *weißer* Zivilisation, und *Schwarzer* Wildheit unterschieden. An dieser Aufteilung hing ein eine Vielfalt von zugeschriebenen Charakteristiken die *weiß* von *Schwarz* unterschieden. Alles was sich auf intellektuelle Entwicklung bezog (z.B. Kultiviertheit, Wissenschaft, Vernunft, Institutionen, Regierung, etc.), wurde klar der ersten, also *eigenen* Gruppe zugeordnet. Schwarz stand hingegen für alles was sich auf Instinkte, Emotion und Natur bezog (Gefühl anstelle von Intellekt, Unzivilisiertheit im sozialen und sexuellen Leben, Brauchtum und Rituale, etc.)(ebd. 127). Die Wissenschaft zu jener Zeit gab sich alle Mühe biologische Evidenz für rassistische Differenz zu finden, um somit die oben genannten Zuschreibungen den jeweiligen rassistierten Körpern einzuschreiben, zu naturalisieren und mit visuellen Faktoren zu verbinden. (ebd. 127ff) Wenn die Differenz zwischen *Rassen* (und somit auch die eigene Überlegenheit) natürlicher und nicht kultureller Natur wären, bedeute dies, dass sie gegeben und somit unveränderlich wäre. „'Naturalisierung' ist deshalb eine Strategie der Repräsentation, die dazu da ist, 'Differenz' festzuschreiben, und sie so *für immer zu sichern*. Sie ist ein Versuch, das unvermeidbare 'Entgleiten' von Bedeutung aufzuhalten und eine diskursive und ideologische 'Schließung' sicherzustellen.“ (Hall 2004: 130). Vor allem für die Legitimation von Sklaverei und imperialen Projekten spielte dies eine wichtige Rolle. Heute steht außer Frage, dass es keine unterschiedlichen sogenannten *Menschenrassen* gibt, deshalb steht der Begriff *Rasse* als Ordnungskategorie für Menschen genau für diese Naturalisierung von sozialer Ungleichheit.

### 7.3 Medien und die Konstruktion von *Rasse*

In der Auseinandersetzung mit der visuellen Repräsentation und der Konstruktion des Anderen, sowie rassisierter Differenz bzw. *Rasse* spielen Medien eine zentrale Rolle. Stuart Hall zählt sie zu den ideologischen Apparaten, die gesellschaftliche Bedeutung produzieren und in der Gesellschaft verbreiten. Im Folgenden soll darauf eingegangen werden, was für Dynamiken zu welchen Ergebnissen und Repräsentationsformen geführt haben und inwiefern sich Jimmy Nelson in diese einfügt.

Durch Medien würden Ideologien entwickelt, produziert und reproduziert (Hall 2012a: 153, 155). Sie würden durch ihre Produkte (Bilder, Beschreibungen, Erklärungen usw.) Vorstellungen von *Rasse* hervorbringen und dazu beitragen, sie als Kategorie (in der Erklärung der Welt) zu klassifizieren. Hall nennt Medien auch Orte an denen diese Vorstellungen beschrieben, transformiert, aus- und umgearbeitet werden. (ebd.: 155) Er wirft den Medienmacher\_innen innerhalb des ideologischen Diskurses nicht vor, bewusst und vorsätzlich rassistisch zu handeln, sondern vielmehr habe sich aufgrund historischer Kontexte und aufgrund ständiger Wiederholung rassistischer Inhalte in unterschiedlichen Medien, ein gewisser Rassismus institutionalisiert und als selbstverständlich durchgesetzt. (ebd.: 158f) Das Problem liege also nicht bei einzelnen Individuen, sondern an komplexen Strukturen und Prozessen innerhalb eines mächtigen Diskurses, einer Sprechweise, die es schafft, die Menschen zu erreichen: „Die Macht dieses Diskurses liegt in seiner Leistung, eine Vielzahl von Individuen zu binden – Rassisten, Antirassisten, Liberale, Radikale, Konservative, Anarchisten, Nichtwisser und schweigende Mehrheitler“ (Hall 2012a: 167). Auch Jimmy Nelson bewegt sich in innerhalb dieses Diskurs. Zur Bewerbung des Projekts *Before They Pass Away*, bedient Nelson eine Vielfalt medialer Kanäle. Mit Ausnahme der Texte ist der Großteil des Buchinhalts auch auf der Projekthomepage (Nelson o.J/a) einsehbar. Über Soziale Medien<sup>10</sup> wie Facebook, Twitter, Instagram und vor allem Youtube kann man Nelson bei seinen Abenteuern begleiten und Vorträge, Diskussionen und Interviews verfolgen. Nelson genießt eine große mediale Aufmerksamkeit im Social Media Bereich, sowie in den klassischen Medien. Viele verschiedene Formate in Fernsehen, Zeitungen und Magazinen haben

---

10 Youtube: <https://www.youtube.com/user/beforetheypassaway> (Nelson, Jimmy o.J./l)

Instagram: <https://www.instagram.com/jimmy.nelson.official/> (Nelson, Jimmy o.J./m)

Facebook: <https://www.facebook.com/jimmy.nelson.official> (Nelson, Jimmy o.J./n)

Twitter: [https://twitter.com/Jimmy\\_P\\_Nelson](https://twitter.com/Jimmy_P_Nelson) (Nelson, Jimmy o.J./o)

über Nelsons Arbeit spätestens dann berichtet, als seine Wanderausstellung in die jeweilige Stadt kam. Es wurde zwar auch angemerkt, Nelsons Bilder seien penibel inszeniert und deshalb nicht journalistisch oder ethnologisch, dennoch wurde er nicht weiter kritisiert, sondern beworben. Seine exotischen Traumbilder und die gewählte Thematik sind scheinbar durchaus massentauglich.

Stuart Hall meint, Rassismus habe aufgrund von Sklaverei, Kolonialismus, ökonomischer Ausbeutung und Imperialismus eine lange Geschichte in Großbritannien, was „die Beziehungen der europäischen 'Rassen' zu den 'Eingeborenen' der kolonisierten und ausgebeuteten Peripherie prägt[e]“ (Hall 2012a: 158). Laut ihm sind verschiedene Faktoren für die historische Entstehung dieses Verhältnisses konstitutiv. Er nennt die Problematik, dass Themen und Bilder stets um das scheinbar unveränderbare Verhältnis von Unterwerfung und Herrschaft gebündelt wurden. Als weiteren Faktor nennt Hall Klischees, die sich nach der Annahme bildeten, dass es *natürlich* überlegene und minderwertige Arten gäbe, die zwei Gegenpole darstellen. Beide genannten Faktoren wären „aus der *Sprache* der Geschichte zur Sprache der Natur verschoben“ worden (ebd.). Die marginalisierte Stellung bestimmter ethnischer Gruppen wurde also nicht als Konsequenz historischer Ereignisse, sondern als Folge ihrer minderwertigen *Abstammung* gesehen (Hall 2012a: 158). Naturalisierung ist die Grundlage der Legitimation rassistischer Praktiken, da etwas Natürliches als *gottgegeben* und vom Menschen nicht beeinflussbar gilt. In diesem Kontext bedeutet nicht-rassistisch zu handeln im Widerspruch zu einem bestehenden Naturgesetz zu handeln. Dieses Weltbild prägte im 19. Jahrhundert durchaus den europäischen Mainstream, legitimierte menschenverachtende Praktiken wie Ausbeutung und Sklaverei und ist auch heute keineswegs ausgestorben (ebd.). Entsprechend bildete der Abenteuerroman einen wichtigen literarischen Zweig der britischen Massensliteratur jener Zeit. Die Vorstellung einer „männlich beherrschten Welt imperialer Abenteurer“ (Hall 2012a: 159) wurde in unzähligen Abenteuergeschichten auf unterschiedliche Arten immer wieder reproduziert und entwickelte sich zu einer der wichtigsten Kategorien der Unterhaltungsbranche (ebd.). Bis heute finden sich in den Massenmedien, Klischees wie das Bild *wilder, barbarischer*, aber auch schön herausgeputzter, bemalter, rhythmisch trommelnder und tanzender *Eingeborener*. In solchen Darstellungen stehen diese in *Massen, Horden* und *Stämmen*, dem einzelnen weißen Mann, dem Forscher und Abenteurer gegenüber, der allein *da draußen* ist und sie zähmt. (Hall 2012a: 160f)



**Abb. 7:** Jimmy Nelson bei der Arbeit: Fotograf\_in unbekannt, o.J. (Nelson, Jimmy o.J./c)

„Was für eine großartige und schwierige Aufgabe, Jäger und Sammler in ihrem natürlichen Lebensraum zu begleiten, freie Männer und Frauen, nicht in einem menschlichen Zoo, sondern inmitten ihrer Bäume, auf ihren Felsen, quer durch die Wüste und über ihre Eisfelder hinweg!“ (Blaisse 2014: 4)

Dieser Satz stammt nicht aus der Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts (eine Zeit in der es menschliche Zoos wirklich gab) sondern aus dem Vorwort von *Before They Pass Away* von Jimmy Nelson (2014). Dieser Satz spiegelt klar die Selbstpräsentation des unerschrockenen Abenteurers auf der einen Seite und auf der anderen Seite die Art und Weise wie die Fremden, primitiv und naturverbunden, gesehen und dargestellt werden. Man bekommt den Eindruck, als würde Nelson alle Gefahr auf sich nehmen um selbst im tiefsten Hinterland, scheue Menschen aus einer früheren Zeit aufzusuchen. Um das zu bekommen was *er* will, begibt er sich sogar auf *ihre* Ebene: „Er schreit, springt umher, gestikuliert, weint, lacht, umarmt andere und klettert sogar auf Bäume, um seine Wünsche deutlich zu machen. [...] Jimmy Nelson wird einer von ihnen, wilder und stolzer fast als sie es sind.“ (Blaisse 2014: 4) Dass *sie* auf Bäume klettern, schreien und wild herumspringen scheint, zumindest laut dieser

Repräsentation, in ihrer Natur zu liegen und völlig normal zu sein. Dass Nelson es ihnen gleichtut wiederum, wird als völlig verrückt dargestellt. Es scheint als würde Nelson ein Stück Zivilisation ablegen um sein Ziel, *die Wilden* zu retten, zu erreichen. Im Buch (2014), in den Making-Of Videos (Nelson 2013) von *Before They Pass Away*, aber auch in Nelsons Vorträgen und in den Sozialen Medien präsentiert er sich als mutigen Abenteurer, der in die abgelegensten Winkel der Welt fährt um die Vergessenen zu retten. Mit seiner Arbeit, verkauft er nicht nur Bilder die exotische Phantasien befriedigen, sondern auch diese Abenteurer.

Eine weitere aktuelle und gebräuchliche Repräsentationsform von *People Of Color* in den Medien, ist ihre Darstellung als hungernde Opfer in der *Dritten Welt*, die auf westliche Technologie und Hilfe warten. Sie werden als passive Objekte des Mitleids dargestellt. In dieser Repräsentation werden Menschen, die mit den Konsequenzen von Ausbeutung und Abhängigkeit historisch gewachsener globaler Verteilungsverhältnisse zu kämpfen haben, zu Opfern eines vorbestimmten unumgänglichen Schicksals gemacht (Hall 2012a: 162). Solche Darstellungsformen vermitteln ein Bild von *Stammesangehörigen*, die seit tausenden von Jahren unverändert, arm aber glücklich in traditionellen Dörfern mitten in der Savanne, dem ewigen Eis oder unter Palmen im Dschungel leben. Dort halten sie magische Rituale ab und bewegen sich mit natürlichem Rhythmus im Blut zu Trommelmusik. Rassistische Klischees wie diese sind auch heute noch in vielen Medien vertreten (ebd.: 160). Komplexe Strukturen der Gesellschaftsorganisation und historische Entwicklungen, die nicht dem westlichen Vorbild entsprechen, werden hingegen für gewöhnlich entweder ausgeblendet oder pauschal als unterentwickelt bezeichnet. Auch Jimmy Nelsons Sujets gehen in der Regel nicht über diese Klischees hinaus. Neben seinen Portraits findet man nur wenige Bilder, auf denen Menschen etwas anderes tun als eben spärlich bekleidet, entweder in der Natur oder vor neutralem Hintergrund für das Bild zu posieren. Handlungen finden innerhalb der zuvor beschriebenen Repräsentationsformen statt. Das bedeutet, die abgebildeten Menschen tanzen, jagen, essen, reiten, führen ein Ritual durch oder ziehen dem Horizont entgegen. (Vgl. Abb.8)

In der Konstruktion und Produktion von rassistischen Sujets und Stereotypen spielen Medien eine wesentliche Rolle. Sie bringen Bilder hervor, die dazu beitragen Kategorien die das Andere klassifizieren, zu schaffen und zu definieren (Hall 2012a: 153). Medienschaffende und so auch Nelson, bewegen sich innerhalb eines machtvollen Diskurses, der es u.a. durch

ständige Wiederholung rassistischer Klischees schafft, diese als selbstverständlich durchzusetzen und eine sehr heterogene Masse an Menschen zu erreichen. So konnten sich verschiedene klischeehafte und rassistische Repräsentationsformen wie die der passiven Opfer, der unveränderten ursprünglichen *Ureinwohner* oder des furchtlosen weißen Abenteurers bis heute in den Medien durchsetzen.



**Abb. 8:** (links) Nelson, Jimmy (2012) *Vladilen Kavri*, Arctic Tundra near Uelkal, Chukotka, Russia. (Nelson 2014: 84f, 414; Nelson o.J./i).

**Abb. 9:** (rechts) Nelson, Jimmy (2011) *Ni Yakkel Villagers*, Mount Yasur, Tanna Island, Vanuatu. (Nelson 2014: 250, 418, o.J./d).

#### 7.4 Der Diskurs, der Westen und der Rest

In der Auseinandersetzung mit der Darstellung und Wahrnehmung des Eigenen und des Fremden, stellt sich die Frage nach der Perspektive, dem historischen Hintergrund und der sozialen Position jener, die die Bilder produzieren und rezipieren, der Objekte innerhalb der Repräsentation, sowie der Beziehungen untereinander.

Laut Stuart Hall stellt *der Westen* keine geografische Verortung, sondern ein historisches Konstrukt dar, das einen Gesellschaftstyp beschreibt, „der entwickelt, industrialisiert, städtisch, kapitalistisch, säkularisiert und modern“ (Hall 2012b: 138) sei, egal wo er auf der Weltkarte verortet ist. Hall beschreibt die Idee und das Konzept des Westens als Instrument zur Klassifizierung und Charakterisierung von Gesellschaften. Der Westen sei zudem eine Komposition von Bildern und eine Art und Weise zu Sprechen, welche Gesellschaften, Kulturen,

Völker und Orte verbal und visuell beschreibt. Außerdem ist er Teil eines Repräsentationssystems und eine anzustrebende Norm für nicht-westliche Gesellschaften (Hall 2012b: 138f). Der Westen liefere ein Vergleichsmodell, das Untersuchungskriterien bereitstellt, andere Gesellschaften bewertet und um sich herum machtvolle positive und negative Gefühle sammelt. Es werden eine Art von Wissen über einen Gegenstand und gewisse Handlungen produziert, weshalb Hall von einer *Ideologie* spricht. (ebd.: 139) Er nennt die Idee des Westens einen Wissen produzierenden und organisierenden Faktor in einem System globaler Machtbeziehungen, sowie ein Konzept einer Art zu sprechen und zu denken. Hall spricht von einem *Repräsentationssystem*, das sich um das Konzept vom *Westen und dem Rest* bewegt (Hall 2012b: 139). Die Idee des Westens war grundlegend für das europäische Phänomen der Aufklärung, in der davon ausgegangen wurde, dass der europäische Gesellschaftstyp einzigartig und der progressivste der Erde sei. Diese Vorstellung entstand im Selbstvergleich mit den nicht-europäischen Gesellschaften, die sich oft stark vom europäischen Modell unterschieden. Diese Differenz des Westens zu seinem Anderen wurde zum Maßstab für seine Errungenschaften (ebd.: 140). Der Diskurs negiert die Vielfalt der Welt, er homogenisiert jene Gruppen, die zum Westen zählen genauso wie jene, die den Rest bilden und definiert sie auf Basis eines völlig verkürzten Konzeptes von dichotomer Differenz (ebd. 142). Europa war keineswegs ein homogenes Gebilde, genauso wenig war es der Rest der Welt und das war auch durchaus bekannt. Man wusste beispielsweise von der Diversität der indigenen Bevölkerung Nordamerikas, dennoch wurden alle als *Indianer* beschrieben und so zu einem Stereotyp gemacht (Hall 2012b: 163). Europa wurde nur als Einheit gesehen, da es scheinbar alle zugehörigen Länder gemein hatten, sich vom Rest zu unterscheiden, sowie der Rest ausschließlich aufgrund seiner Andersheit dem Westen gegenüber definiert wurde und so alle wirtschaftlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Verschiedenheiten überdeckte (ebd.: 142). Die konstruierte Differenz des Westens dem Rest gegenüber, erschuf also eine Kategorie, die bestimmte Gebiete ein- und andere ausschloss. Hall weist darauf hin, dass diese dichotome Aufteilung vom Eigenen und dem Anderen nicht nur im globalen Kontext existierte, sondern jede Gesellschaft ihre „eigenen internen 'Anderen'“ (ebd.) habe. Er weist auf Frauen, Jüd\_innen und Osteuropäer\_innen hin, die alle gegenüber der Norm, dem christlichen, west-europäischen Mann, als unterlegen repräsentiert wurden (Hall 2012b: 142).

Jimmy Nelson fotografiert Menschen die *außerhalb des Westens* leben, für seine Rezipient\_innen *im Westen*. Er reproduziert Bilder und Sprechweisen, die viel älter sind als er selbst, aber aus ähnlichen (machtvollen) Beziehungsmustern entstanden und aus zuvor beschriebenen historischen Gegebenheiten resultieren. Auch wenn er in seinem Buch die Vielfalt der Anderen zeigen möchte, steckt er unterschiedlichste Gesellschaften, die nicht in Bezug miteinander stehen, in die selbe konstruierte Schublade. Er definiert und homogenisiert die indigenen Bevölkerungsgruppen dadurch, dass er sie als Gegenstücke des Westens präsentiert. Er verstärkt die Wirkung noch weiter, indem er einige wenige Sujets auf alle verschiedenen Gruppen anwendet. Dadurch, dass die Menschen auf seinen Fotos als so fremd und als der absolute Gegensatz zur westlichen modernen Identität präsentiert werden, stützen Nelsons Fotos die Idee des Westens zur Selbstidentifikation und produzieren den Diskurs des Westens und dem Rest weiter mit.

Stuart Hall bezieht sich auf den Diskursbegriff Michel Foucaults und beschreibt diesen als eine Sprechweise, eine Art der Repräsentation und eine Form des Wissens über einen bestimmten Gegenstand. Der Diskurs über *den Westen und den Rest* repräsentiere den Westen, den Rest und die Beziehung zueinander (diskursive Formation). Wichtig zu erwähnen ist, dass für Foucault der Diskurs einen Prozess der Wissensproduktion durch Sprache darstellt (Hall 2012b: 150). Mich interessiert, inwiefern auch Fotos Teil dieses Prozesses sind. „Das Wissen, das ein Diskurs produziert, konstituiert eine Art von Macht, die über jene ausgeübt wird, über die 'etwas gewusst wird'.“ (ebd.: 154). Die, über die *etwas gewusst wird*, sind denen, die den Diskurs produzieren und ihn deshalb auch *wahr machen* können, machtvoll unterworfen. Die diskursive Formation, in der *Wahrheit* durch Macht und Zwang durchgesetzt wird, nennt Foucault *Wahrheitsregime*. Diese Wahrheitsregime gebe es in jeder Gesellschaft, sie basierten auf den jeweiligen Typen von Diskursen, die sich in den verschiedenen Gesellschaften durchgesetzt haben. (ebd.) Als Beispiel eines Wahrheitsregimes stellt Hall Edward Saids Studie des *Orientalismus* (Said 2009) vor. Der Begriff Orientalismus bezeichnet den Diskurs, der den Orient als Wissensobjekt konstruiert und produziert hat. Die Basis der Orientalismus-Theorie bildet die Idee, dass verschiedene historische Diskurse und Institutionen, den Orient in all seinen Facetten (politisch, wissenschaftlich, soziologisch, militärisch, imaginativ, usw.) nicht nur beeinflusst, sondern tatsächlich produziert hätten (Hall 2012b: 155). Hall vergleicht *den Rest* mit Saids Idee des Orients: „Wie der Orient, so wurde auch der Rest schnell zum Objekt träumerischer und utopischer Sprechweisen, zum Objekt

einer machtvollen Phantasie.“ (Hall 2012b: 159). Die Basis jener Phantasien stammt aus dem Archiv, das eine Sammlung von Wissen aus unterschiedlichen Quellen darstellt. Hier vermischen sich klassisches Wissen, wie von Platon und Aristoteles mit religiösen, biblischen, mythologischen Quellen und Reiseberichten, wie von Marco Polo oder Sir John Mandevilles (vgl. ebd.: 156f). Diese Archive, die die Basis des Wissens sowie der Phantasien ausmachen, werden bis heute weitergeführt. Dinge werden entfernt und neue hinzugefügt. Fotoarchive, Museen und Bücher prägen unser Bewusstsein, unsere Sehnsüchte und all das, was wir zu wissen glauben.

Die Zeit der Entdeckungen, der Eroberungen, des Kolonialismus, der Erklärung der Welt durch die Europäer\_innen spielen eine grundlegende Rolle in der Etablierung des Diskurses des *Westens und dem Rest*. Es entstand eine Festigung von stereotypen Bildern, Sprechweisen, rassistischen Klischees, sowie eine auf Ausgrenzung basierende westliche Identität (ebd.:143-149). Jimmy Nelson und zahlreiche andere Fotograf\_innen beliefern dieses Archiv täglich mit neuem *visuellem Wissen* über *Andere* und produzieren so den Diskurs mit. Im Gegensatz zu Nelson Protagonist\_innen hat er die Macht Wissen über sie und nach seinen Vorstellungen zu produzieren. Verfälschungen und fehlende oder falsche Informationen werden also *wahr* gemacht.

## **7.5 Auf der Suche nach Authentizität und den Ursprüngen der Menschheit - Exotismus und der *edle Wilde***

„Die Reinheit des Menschen existiert. Sie wohnt in den Bergen, im Eis, im Dschungel, an Flüssen und in Tälern.“ (Blaisse 2014: 4)

Dieses Kapitel befasst sich mit der Frage nach den Ursprüngen, den scheinbar wahren Werten und der Authentizität des Menschen. Woher kommt diese Sehnsucht nach der Beantwortung genau dieser Fragen und wieviel hat, in diesem Zusammenhang, das Eigene mit dem Anderen zu tun?

Die Darstellungsweise indigener Gesellschaften als primitiv und unentwickelt auf unterster Stufe am Weg hin zur modernen, westlichen, industrialisierten und hochentwickelten Zivilisation hat eine lange Tradition und vermittelt die Idee einer universalen und linearen Entwicklung, wonach es der *Westen* schon geschafft hat und als anstrebenswertes Vorbild für

den Rest der Welt ganz oben steht. Andere multiple Formen von Modernen und Entwicklungswegen werden nicht anerkannt (vgl. global 2013: 35, vgl. Hall 2012: 172f). Die Bilder sollen einen Einblick in die *eigene* Vergangenheit geben, wie man (die weiße westliche Norm) früher war, noch bevor man gegen die Natur gewann und sich kultivierte (vgl. Schering 2004: 25). Mark Blaisse schreibt im Vorwort von *Before They Pass Away* über die „ursprünglichsten aller Menschen“, die in „so seltener Harmonie zwischen Mensch und Natur leben“ und erklärt, sie seien „Teil unserer Geschichte, unserer Herkunft und unseres grundlegenden Seins. Sie sind wir.“ (Blaisse 2014: 4). Diese Form der Repräsentation ist machtvoll, wertend und aneignend. Auch wenn statt dem Terminus *primitiv* der Begriff *ursprünglich* verwendet wird, benennt dies nebenbei, dass die beschriebenen Personen sich auf einer Entwicklungsstufe befinden würden, die die westliche Welt schon lange hinter sich gebracht hat, so „dass sie sozusagen unsere Vorfahren seien. Die weitere Konsequenz ist, dass den Personen abgesprochen wird, sich selbst weiterzuentwickeln und, dass sie deshalb auf fremde Hilfe angewiesen sind: „Wir sind dazu aufgerufen, den Fortbestand der Stämme zu organisieren, ihr Sein für die Nachwelt zu dokumentieren. Tun wir das nicht, verschwinden sie tatsächlich für immer – und mit ihnen ein wesentlicher Teil von uns.“ (Blaisse 2014: 4).

Hinter der Suche nach den Ursprüngen der Menschheit und auch ihrer Rettung stehen grundsätzliche Fragen nach Identität und Moral. Die Sehnsucht zu wissen woher wir kommen, was gut und was böse ist, was rein ist und wer wir sind. Exotische Phantasien sind imaginäre Produkte dieser Suche nach der Befriedigung von Sehnsüchten, die aus einem Unbehagen an der eigenen Kultur resultieren. Aus historischer Perspektive betraf dies vor allem die europäische gehobene Gesellschaftsschicht des 18. Jahrhunderts, die u.a. durch die aufkommende Industrialisierung, Selbstentfremdung und Individualitätsverlust erfuhr (Zanella 2004:62). Diese hochstilisierten und erfundenen Phantasien von einer unverdorbenen Welt, reiner Natur und *edlen Wilden* wurden seit den ersten Entdeckungsreisen in Kunst, Literatur, Mode und Wissenschaft aufgegriffen. So entstand eine Vielzahl von Sujets und Darstellungsformen, die sich teilweise bis heute durchsetzen konnten (ebd.).

Jimmy Nelson schafft exotische Bilder, die Projektionen seiner eigenen Wünsche und Sehnsüchte darstellen. Die abgebildeten Personen erinnern stark an das Konzept des *edlen Wilden*. Schon im 16. Jahrhundert gab es visuelle Darstellungen des *ernsten, stolzen, unabhängigen, statuenhaften, nackten Indianers* und *heroischen Wilden*. Der französische Philosoph Jean -

Jaques Rousseau verlieh dem *edlen Wilden* in seinem Konzept der idealen Gesellschaftsform einen soziologischen Status. Er beschreibt das Idealbild eines von der Moderne und Zivilisation unberührten und unverdorbenen *Naturmenschen*, der aufgrund der Abwesenheit der Zivilisation von Grund auf gut sei (vgl. Hall 2012: 170; vgl. Frank 2006: 102). „Die vergessenen Kulturen lehren uns Aspekte der Menschlichkeit wie Liebe, Achtung, Frieden, Überleben und Teilen. Etwas unverfälscht Schönes liegt in ihren Wertvorstellungen und familiären Bindungen, an ihrem Glauben an Götter und Natur“ (Blaisse 2014: 4). Auch in Nelsons Buch werden die Menschen als unschuldig und ursprünglich dargestellt. Sogar die geführten Kriege entspringen nur Überlebensgründen, sie hätten keine andere Wahl (ebd.). Nicht nur die Texte in *Before They Pass Away* ähneln den beschriebenen Ideen, auch Nelsons Bilder kann man mit diesen Begriffen vergleichen. Seine Anspruch mag vielleicht ein anderer sein als jener seiner Vorgänger, doch seine Bilder sprechen dieselbe Sprache und er bedient sich derselben machtgeladenen binären Gegensatzpaare. Der Fokus der Bilder liegt ganz klar darin, das zu zeigen was im Gegensatz zu seiner eigenen männlichen weißen westlichen Identität steht.

Die Konstruktion des Anderen und Fremden hat viel dem Verhältnis zur eigenen Identität zu tun. Einerseits ist das Andere notwendig um sich selbst abzugrenzen und erkennen zu können, andererseits kann die Unzufriedenheit mit dem Selbst dazu führen, dass man das Andere als Projektionsfläche für die eigenen Wunschvorstellungen benutzt. Die Suche nach Ursprünglichkeit und Authentizität zieht sich durch Jimmy Nelsons Werk, wobei seine persönlichen Phantasien Vorrang gegenüber historischer Fakten genießen.

## 8 Vom Leben, Überleben und Aussterben

Was bedeutet Aussterben? In diesem Kapitel soll darauf eingegangen werden, was die Zuschreibung *vom Aussterben bedroht* bedeutet und anhand der Analyse (siehe Anhang: Bildanalyse 1: S. 78-89) eines Fotos von Nelson darauf eingegangen werden, wie und warum er diese Zuschreibung verwendet und visuell verarbeitet. Auf Basis einer zweiten Analyse (siehe Anhang: Bildanalyse 2: S. 90- 102) wird auf die hochstilisierten und ambivalenten Darstellungsformen indigener Personen eingegangen, die sich zwischen *ursprünglicher, natürlicher* Schönheit einerseits und brutaler *Barbarei* andererseits bewegen. Außerdem stellt sich die Frage, welche Rolle Projektionen eigener Sehnsüchte und exotischer Phantasien in der Konstruktion des Anderen spielen. Abschließend soll erörtert werden, ob eine Kultur – sollte sie tatsächlich vom Aussterben bedroht sein – mittels Fotoprojekten wie *Before They Pass Away* gerettet werden kann.

### 8.1 Was bedeutet *Aussterben*?

Jimmy Nelson meint mit dem *Aussterben*, das Aussterben einer gewissen Kultur, von Traditionen. Er spricht davon, dass „selbst Eingeborene in den entlegensten Erdteilen“ (Nelson in *The European* 2014) mit dem westlichen Lebensstil in Kontakt kommen würden und somit vor der Entscheidung stünden, sich entweder diesem Lebensstil anzupassen oder ihn zu ignorieren. „Das Problem ist, dass solche Volksstämme unser Aussehen und unsere Lebensart als Zeichen für Reichtum deuten – das ist es aber nicht!“ (ebd.). Diesem Statement ist zu entnehmen, dass Nelson der Meinung ist, dass die von ihm fotografierten Gruppen nicht wüssten, was gut für sie sei. In seinen Aussagen schwingt oft eine paternalistische Grundhaltung mit, da er meint, dass die betroffenen Communities selbst nicht wüssten, wie wichtig ihre Kultur wäre und wie bedroht sie eigentlich seien (ebd.). Deshalb müssten *wir* das für *sie* in die Hand nehmen, weshalb sich Nelson für die Durchführung seines Projekts entschied (Nelson 2014). Selbst wenn man sich darauf verlassen könnte, dass seine Fotos realitätsnahe Situationen zeigten, zeichnet die Fotografie wie alle anderen Dokumentationsmedien aus, dass immer mehr *nicht* dokumentiert wird und somit im Verborgenen bleibt, als je dokumentiert werden könnte. Das, was nicht gezeigt wird, wird oftmals übersehen oder ignoriert und das, was dazu *gedacht* wird, vernachlässigt. Ein Merkmal von Nelsons Bildern ist, dass sie, selbst wenn sie in bester

Absicht entstanden sind, in ihrem Produktionsprozess durch eine starke Machtasymmetrie geprägt sind. Kaum eine andere Gruppe ist in globaler Hinsicht marginalisierter oder hat weniger Zugang zu Repräsentationsmedien wie *indigene* Communities. Vertreter\_innen dieser Gesellschaften auf der ganzen Welt sind bedroht, soweit ist Nelson ohne Zweifel zuzustimmen. Bedroht von Ausbeutung natürlicher Ressourcen, von staatlicher Repression, von den Interessen multinationaler Großkonzerne, der Umweltverschmutzung, der Globalen Erwärmung und vielen weiteren Faktoren. Sie sind bedroht von kapitalistischen Praktiken zur Kapitalmaximierung, aber bestimmt nicht vom plötzlichen Verschwinden oder dem schicksalhaften Aussterben. Dass diese Zuschreibung *des Verschwindens* keine harmlose ist und durchaus politisch instrumentalisiert werden kann und auch wurde zeigt die Geschichte<sup>11</sup>.

## 8.2 Drama und Ästhetik - Aussterben verkauft sich gut

„Zugegeben ist der Titel [Before They Pass Away] etwas pathetisch und daher irreführend. Zunächst wollte ich das Projekt 'Painted Lives' nennen, aber so ein Titel kommt eben nicht an.“ (Nelson 2014 im Interview mit *The European*)

Die Darstellung von Zugehörigen jener sozialen Gruppen, die vermeintlich vom Aussterben bedroht sind, ist in Nelsons Bildern entpolitisiert. Wie dem Titel *Before They Pass Away* zu entnehmen ist, zeigen die Fotos Opfer. Diese *Opfer* sehen einen jedoch nicht mit Schmerz verzerrtem Gesicht flehend an sondern blicken mit Stolz dem scheinbar unumgänglichen Ende entgegen. Das steht im Gegensatz zu klassischen Opferdarstellungen wie in der Kriegsfotografie oder auf Plakaten zu Spendenaufrufen, wo möglichst schockierend und emotional Leid gezeigt wird. In den Darstellungen von Nelson sind solche Sujets nicht zu sehen, aber durch den Titel hängt ein gewisses Bedauern in der Luft. „Die Fotografie ließ sich stets von den Höhen und Tiefen des sozialen Spektrums faszinieren. Dokumentaristen [...] ziehen die Tiefen vor.“ (Sontag 2008: 57). Jimmy Nelson vermag es in seiner Arbeit beide Extreme dieses sozialen Spektrums abzudecken und den Raum dazwischen komplett auszuhebeln. Die Bilder bzw. die Imagination von aussterbenden Menschen werden in seinem Projekt mit dem Abbilden von schönen Dingen verbunden. Sie zeigen das vermeintlich *Ästhetische, Bunte, Paradiesische, Exotische, Prächtige, das Reine* und *Echte*. Nelson spricht von bunten Men-

---

11 Siehe Kapitel 4.3: Koloniale Fotografie und Rassismus

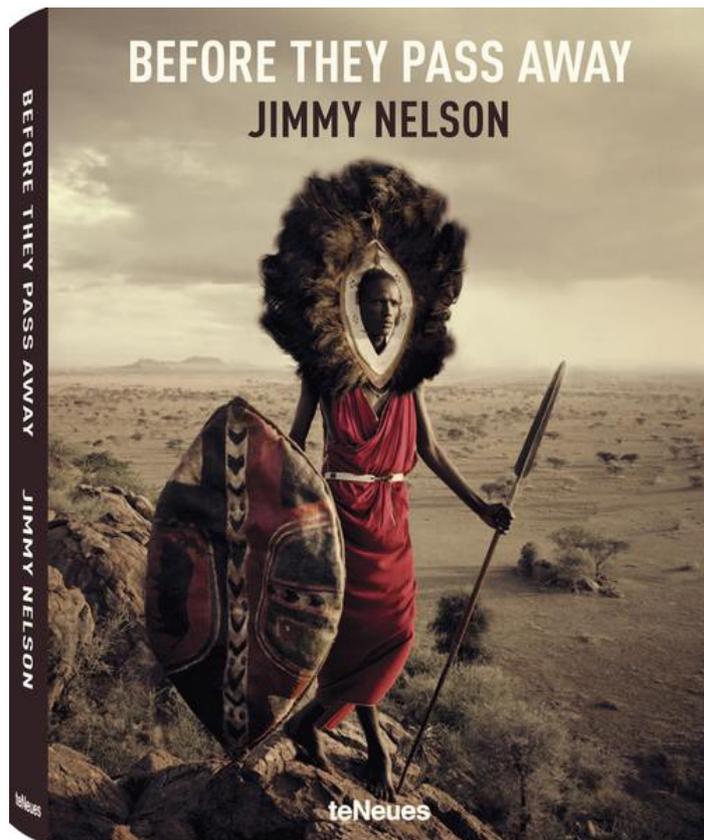
schen die im Einklang mit der Natur leben und durch wunderschöne unberührte Landschaften ziehen (vgl. Nelson 2014, Nelson im Interview mit *The European* 2014). Die Betrachter\_innen und Konsument\_innen (im Westen) sehnen sich nach solchen Bildern. Neben dem *langweiligen* Alltag und all den Bildern von Krieg und Leid in den Medien, tut es scheinbar gut etwas *Spannendes, Mystisches, Fremdes* aber schön Anzusehendes zu betrachten, doch nur Ästhetik und reine Schönheit sind nicht genug. Mit Titeln und Begriffen wie *aussterben, verschwinden* oder *die Letzten ihrer Art* wird über die ästhetisch exotischen Phantasiebilder eine gewisse Tragik gelegt - ein Drama, das die Bilder interessanter und somit auch verkaufbar macht, da sie so die Höhen *und* die Tiefen des sozialen Spektrums abdecken. Auf diese Dramatik und auf Nelsons Art der visuellen Interpretation werde ich im Folgenden auf Basis der Analyse (Bildanalyse 1: 78-89) eines ausgewählten Fotos (Abb. 10 und 11) eingehen.



**Abb. 10:** Nelson, Jimmy (2010) Sarbore, Serengeti, Tansania (Nelson 2014: 394f)

Ich widme mich diesem Bild genauer, da Jimmy Nelson es als Cover für sein Buch *Before They Pass Away* ausgewählt hat. Im Buch ist das Bild im Kapitel *Massai - Tansania* zu finden (vgl. Nelson 2014: 394f). Im Bildindex ist als Information zum Bild zu lesen: „Sarbore, Seregeti, November 2010“ (ebd.: 422). *Sarbore* scheint der Name der Person zu sein, da nicht immer die Namen der Protagonist\_innen genannt werden, bleibt das unklar. Die abgebildeten

Personen werden oft nur nach Gruppenzugehörigkeit benannt, manchmal findet man auch nur die Ortsbezeichnungen (ebd.: 412-422). Selbstverständlich verändert sich die Bedeutung des Bildes je nachdem mit welchen Zusatzinformationen es versehen ist. Ob die abgebildete Person mit ihrem Namen oder *nur* als namenlose unbekannte Massai, also als Repräsentantin einer Gruppe und nicht als eigenständiges Individuum, präsentiert wird, macht einen wesentlichen Unterschied.



**Abb. 11:** Nelson, Jimmy (2014) Buchcover des Buches *Before They Pass Away* (Nelson o.J./e).

Da das Foto auch das Titelbild des Buches darstellt, soll es ins Auge springen und die Neugier potentieller Konsument\_innen wecken, sowie schnell und leicht verständlich Informationen liefern. Natürlich geht es Nelson auch darum, das Produkt zu verkaufen und die Leute dazu zu animieren seine Ausstellungen zu besuchen. Wie alle seine Fotos ist auch dieses Bild inszeniert und bis zum kleinsten Detail penibel durchkomponiert. Jimmy Nelson hat jahrelang in der Mode- und Werbebranche<sup>12</sup> gearbeitet und kennt sich mit kommerzieller Nutzung und Einsatz von Fotografie und Bildsprache aus (Bildanalyse 1: 86). Die dramatische Stimmung

<sup>12</sup> Für eine Werbekampagne der Herbstkollektion 2015 von *Ralph Lauren* hat Jimmy Nelson seine Sujets aus *Before They pass Away* als Vorbild verwendet und westliche Models in Pelz und *Ethnostyle* und in der selben Bildsprache fotografiert (vgl. Jimmy Nelson Channel 2016c; Phelps, Nicole o.J. ).

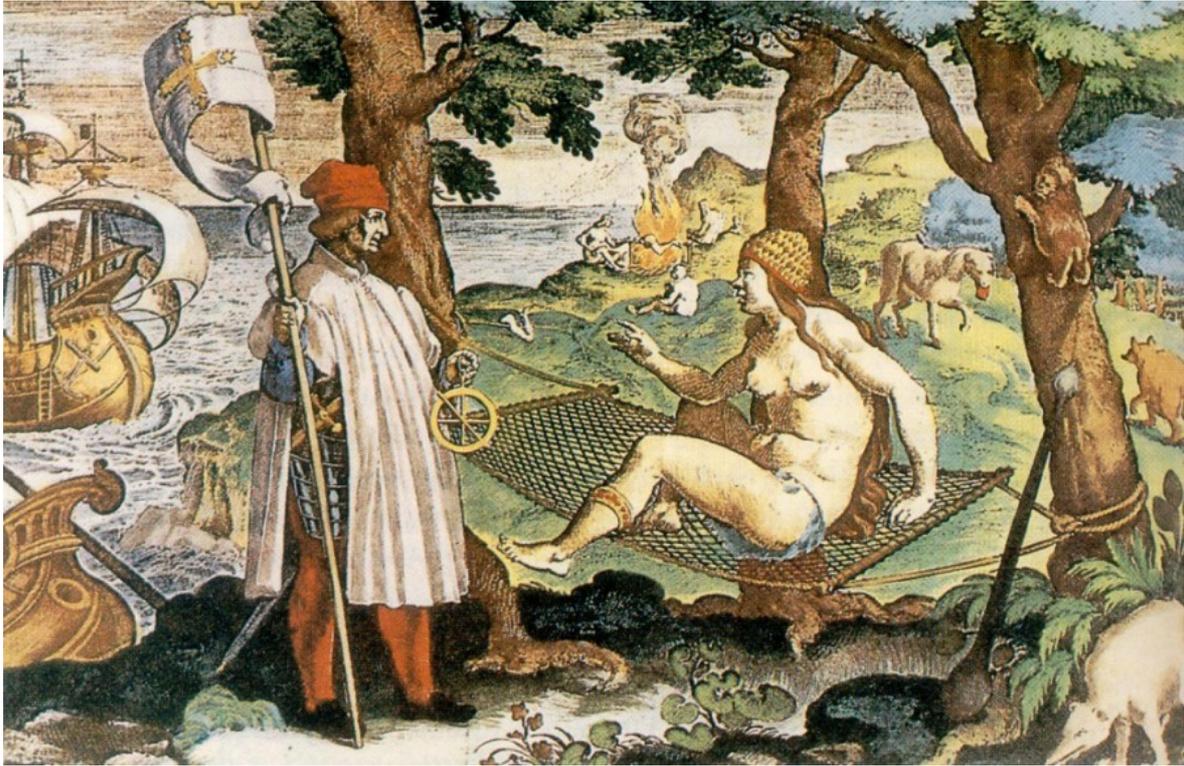
wird durch verschiedene Faktoren beeinflusst und erzeugt. Einerseits sind die gelblichen Farben der Umgebung so gewählt, dass sie an die Minuten vor einem Gewitter erinnern. Das Licht, die Wolken und die Wetterverhältnisse stützen diese apokalyptische Imagination der symbolischen Ruhe vor dem Sturm. Das Weitwinkelobjektiv lässt den ganzen Raum größer, die Person kleiner und das ganze Bild durch die Verzerrung an den Bildrändern dramatischer wirken. Die langen Schatten und das warme aber harte Licht lassen die Vermutung zu, dass die Aufnahme in der goldenen Stunde kurz vor Sonnenuntergang entstanden ist. Auch die Metapher, dass sich der Tag dem Ende neigt, passt ausgezeichnet zum Weltuntergangsszenario. Die extreme Bildbearbeitung stützt das Konzept. Der Himmel wurde nachgedunkelt, um die Wolken klarer und sichtbarer zu machen. Eine Vignette umrahmt das Bild und zwingt den Blick der Betrachter\_innen ins helle Zentrum des Bildes. Ein blutrotes Tuch umhüllt den Körper der dargestellten Person und bildet den einzigen Farbkontrast. Rot ist einerseits eine Signalfarbe, die die Betrachter\_innen zum Hinschauen animiert, andererseits liegt bei so dramatischer Grundstimmung die Erinnerung an Blut nahe. Der Titel des Buches, der am Umschlag, aber auch im Himmel wie ein Damoklesschwert über der abgebildeten Person hängt, macht die Stimmung noch düsterer und dramatischer. (Bildanalyse 1: 86ff)

Ein weiterer Faktor ist die Inszenierung der Person selbst, also die Pose, die Perspektive und der Bildausschnitt. Die Person auf dem Bild wirkt wie versteinert und erinnert an eine Statue. Sie steht auf einem Felsen, im Hintergrund scheinbar unendliche Weiten der Savanne, und blickt an der Kamera vorbei in die Ferne. Bewaffnet, aber dennoch mit offener Körperhaltung erinnert Nelsons Protagonist an den Stereotyp des *edlen Wilden*. In dieser Darstellung steht der *tapfere Krieger* selbstbewusst, mit Schild und Lanze bewaffnet, seinem unsichtbaren und unumgänglichen Schicksal gegenüber. Als Betrachter\_in findet man sich in der privilegierten Situation wieder, vermeintliche Zeug\_in des letzten Atemzuges der abgebildeten Person zu werden (die stellvertretend für alle Menschen die in diesem Buch zu finden sind). Die übertriebene Inszenierung in Verbindung mit der unnatürlichen Farbgebung, die Bearbeitung und die klischeeartige Präsentation des *letzten ursprünglichen Menschen* erinnern an ein Hollywood-Filmset, an Stuart Halls Diskurs über die Produktion von Rasse in den Medien und der Repräsentation des Anderen als Spektakel (Hall 2012a: 150-171; Hall 2004; Bildanalyse 1: 78-89).

### 8.3 Idealisierung, sexuelle Phantasien und Kannibalismus

Berichte der großen Entdecker, wie von Vespucci oder Kapitän Cook, erzählen von den schönsten Frauen, paradiesischem Idyll, üppiger Vegetation, vom einfachen und freien Leben und offener Sexualität ohne Scham (vgl.: Abb. 12; Hall 2012b: 160). „Das Unbehagen in der eigenen Kultur und der Gesellschaft und die in der eigenen Gesellschaft unterdrückten und tabuisierten erotischen Wünsche und Sehnsüchte führten zur Mystifikation des Exotischen.“ (Zanella 2004: 63). Diese vom Westen konstruierte Phantasie sexueller Unschuld einerseits und die Erfahrung sexueller Beherrschung und Unterwerfung andererseits prägen die heutigen, westlichen Vorstellungen vom tropischen Urlaubsparadies (Hall 2012b: 160). So entstanden eine Vielzahl von Bildern und Darstellungsformen, die sich teilweise bis heute durchsetzen konnten.

In Film, Werbung und auch in der Fotografie werden diese Sujets ständig wiederholt, um Sehnsüchte und Phantasien verbotener Abenteuer zu speisen. Da es das *Gute* nicht ohne das *Böse* gibt, lauern in diesen Repräsentationen, hinter den Palmen, unter denen sich die verführerische nackte *Exotin* für die fremden Betrachter räkelt, *gottlose Kannibalen* und wilde Tiere. Schnell fällt das imaginierte Paradies *unzivilisierter Barbarei* zum Opfer (Hall 2012b: 164). Den Höhepunkt der Barbarei stellte in diesen Berichten stets der *Kannibalismus* dar, der vielfach wiederholt, oft unbegründet oder in übertriebenem Ausmaß vorgeworfen wurde und dazu beitrug, diese Stereotypen zu verfestigen (ebd.: 165).



**Abb. 12:** Jan van der Straet und Theodore Galle (1589)  
*Vespucci und Amerika*, Kolorierter Kupferstich

Auch in Nelsons Buch sieht man das verführerische Exotische, findet aber auch Abenteuergeschichten in denen Gefahr und Kannibalismus eine Rolle spielen, ebenso bedrohlich wirkende Fotos und solche, die den unerschrockenen Jimmy Nelson in Action zeigen. Nelson erzählt von Erlebnissen während der Projektdurchführung (Nelson 2014: 404-407). Unter anderem schreibt er über seine erste Reise für *Before They Pass Away*, die er gemeinsam mit seinem Team antrat. Er meint, dass sie sich dessen bewusst gewesen wären „wildes Terrain mit rohen Ureinwohnern“ zu besuchen, welche zum Teil noch „vor 50 bis 60 Jahren kannibalische Bräuche“ gepflegt hatten, aber auch, dass sie die Situation unterschätzten (Nelson 2014: 405). Die Gruppen wären durch Kolonisation und Bergbau an den Rand ihrer Existenz gedrängt worden und würden nun zurückschlagen (ebd.). „Dabei kommen Züge ihres einstigen Charakters wieder zum Vorschein, wobei manche ihre aufgestaute Wut gegen westliche Besucher richten.“ (Nelson 2014: 405). Die Information, dass sich die indigenen Gruppen gegen Repression wehren und von konkreten Problemen bedroht sind, bekommt man bei Nelson Arbeit, abgesehen von diesem Beispiel, nur selten. Doch auch hier bildet den Höhepunkt seiner Geschichte nicht die Bedrohung, mit welcher

sich die die Menschen in Papua Neuguinea konfrontiert sehen, sondern, dass dadurch „Züge ihres einstigen Charakters wieder zum Vorschein“ (ebd.) kommen würden. Das klingt als wäre der Kannibalismus eine archaische Charaktereigenschaft, die noch immer in ihnen schlummerte. In der Einleitung des Kapitels *Dani, Yali und Korowai – Indonesien*, schreibt Nelson unter dem Punkt *Brauchtum*: „Die Dani essen – anders als die meisten anderen Stämme Papuas – ihre getöteten Feinde erstaunlicherweise nicht, obwohl sie in der Region als Kopffäger gefürchtet sind.“ (Nelson 2014: 346). Benny Wenda ist Angehöriger der Dani und Sprecher der Unabhängigkeitsbewegung West Papuas (*United Liberation Movement for West Papua – ULMWP*). Heute genießt er aufgrund von politischer Verfolgung in Indonesien politisches Asyl in Großbritannien. Er gehört zu den Kritiker\_innen Jimmy Nelsons und meint, dass die Kopffagd niemals Tradition der Dani gewesen sei (Wenda zit. nach Survival o.J.). Stattdessen schreibt er:

„The real headhunters are the Indonesian military who have been killing my people. My people are still strong and we fight for our freedom. We are not ‘passing away’, we are being killed by the brutal Indonesian soldiers. That is the truth.“ (Wenda zit. nach Survival o.J.)

Die ambivalenten Darstellungsformen von Zugehörigen indigener Gruppen, die sich zwischen *natürlicher, stolzer* Schönheit einerseits und brutaler *Barbarei* andererseits, bewegen, nennt Hall „die doppelte Vision des weißen Auges“ (Hall 2012a. 161). Er beschreibt die „Sehnsucht des Zivilisierten nach einer für immer verloren gegangenen Unschuld als auch die Gefahr der Zivilisation, überrannt und unterwandert zu werden durch die Rückkehr der Barbarei“ (Hall 2012a. 161). Die positiv sowie negativ konnotierten Faktoren beschreiben stets einen Primitivismus, der durch die nicht ablegbare Naturnähe der Protagonist\_innen erklärt wird (ebd.). Wie wilde Tiere werden sie entweder als *gezähmt* oder *gefährlich* dargestellt. Metaphorisch könnte man sagen, dass auch im gezähmten Wolf ein Wolf stecke – wenn er also beißt, entspreche das nicht seinem freien Willen, sondern seiner Natur. Wenn auch nicht als Kannibalen bezeichnet, sind die *Mursi* wohl die als *gefährlichsten* präsentierte Gruppen in Nelsons Buch. Die Kurzbeschreibung auf der Homepage (siehe Zitat unten), sowie die Form der Darstellung wirken schon aufgrund des Fokus auf ihre Waffen bedrohlich.



**Abb. 13 und Abb. 14:** Nelson, Jimmy (2011) *Hilao Muyizo Village, Omo Valley*

(Nelson o.J./f; Nelson 2014: 174f, 186f)

“The Mursi are considered to be a rather primitive indigenous culture within the Omo Valley, even though their way of living isn’t so different compared to other tribes. Mursi have always shown reluctant and aggressive behaviour towards foreigners in general, but since tourists have found their way to their land, that attitude has become even worse.”

(Nelson o.J./f)

Jimmy Nelson schreibt über den Entstehungsprozess der Bilder in Äthiopien, dass die *Stämme* der *Banna*, *Karo* und *Mursi* einschüchternd und unfreundlich gegenüber Ausländern gestimmt wären. Erst durch die international verständliche Sprache des Geldes, so Nelson zynisch, sei es gelungen, wenn auch mit einem unguuten Gefühl, diese zu portraituren. Ungeachtet dessen, seien daraus einige der stärksten Bilder des Buches entstanden (Nelson o.J./g.; Bildanalyse 2: 90-102). Diese Erzählungen unterstreichen seine Rolle als mutiger Held, der sich von nichts und niemanden aufhalten lässt um für eine höhere Sache zu kämpfen - selbst wenn sich die Menschen von ihm nicht *helfen* lassen wollen würden, tue er es dennoch, denn sie wüssten es nicht besser.



**Abb. 15:** Nelson, Jimmy (2011) *Akree, Garo, Locharia & Gobo*  
(Nelson o.J./h; Nelson 2014: 335)

„We came to take pictures of Kalashnikov wielding warriors, with credos like ‘It’s better to die than to live without killing’ and ‘A close friend can become a close enemy’.“ (Nelson o.J.)

Ich habe dieses Bild der *Karo* (Abb. 15) für die 2. Bildanalyse (siehe Anhang 90-102) gewählt, da es beispielhaft für die zuvor beschriebene ambivalente Darstellungsweise, zwischen Sexualität und Barbarei, zwischen dem *Reinen*, *von Grund auf Guten*, sowie der *Ursprünglichen* gegenüber *brutaler und primitiver Wildheit* steht.

Auffällig an diesem Bild ist die Kombination von Waffen, Nacktheit und Sexualität. In den meisten Kapiteln stellen Waffen beliebte Requisiten dar, doch im Gegensatz zu den hier präsentierten Schusswaffen handelt es sich im restlichen Buch vor allem um traditionelle Waffen wie Speere und Bögen. Explizite Kriegswaffen wie Kalaschnikows finden sich neben diesem Kapitel (Äthiopien: Dassanetch, Banna, Kara & Hamar) (Nelson 2014: 316-343) nur bei den *Mursi* (ebd.:170-187). Die Bilder in diesen Kapiteln wirken teilweise sehr bedrohlich und passen in das Klischee des barbarischen *Eingeborenen* und *stolzen Kriegers* oder moderner, dem Stereotyp des *rebellischen Freiheitskämpfers* oder *Guerillero im Bush Afrikas* (Hall 2012a: 160f).

Die Szene die Jimmy Nelson komponiert hat, wirkt wie ein Standbild aus einem James Bond Film. Die Frau steht selbstbewusst, oben ohne, unbewaffnet, in erotischer Pose, eingerahmt und beschützt von schwerbewaffneten Männern, in der Mitte des Bildes und schaut den Betrachter\_innen auffordernd in die Augen. Die Waffen zielen wie Phallussymbole in alle Richtungen nach oben, was in Verbindung mit der erhöhten Position der hinteren beiden Männern, deren Macht betont und das Bild weiter sexualisiert. (Abb. 15, Bildanalyse 2: S.100). Als Ersatz für den abwesenden Phallus wird in der Psychoanalyse der *Fetischismus* genannt. Dabei kann es sich um andere Körperteile oder Objekte handeln, die die Rolle dessen übernehmen, was nicht gezeigt, aber gedacht wird (Hall 2004: 154f). Fetischismus stellt laut Hall eine Repräsentationspraxis dar, welche auftritt, wenn das Gezeigte erst dann die wahre Bedeutung entfalten kann, wenn es mit Vorstellungen und Phantasien über das was nicht gezeigt bzw. gesehen werden kann, verknüpft wird (Hall 2004: 154). Es kann eine Strategie und Tarnung sein, etwas zu zeigen, was nicht gezeigt werden darf. Unter dem Deckmantel - beispielsweise der Kunst oder der Ethnologie - können einerseits der geheime Voyeurismus, sowie andererseits das offizielle Ziel - zum Beispiel die Wissenschaft - befriedigt werden (Hall 2004: 156). Im Gegensatz zu den Männern, die ihre Körper durch die Gewehre schützen, liefert sich die Frau durch ihre offene Haltung komplett den Blicken der Betrachter\_innen aus. Die Rolle der Frau in dem Bild ist hochsexualisiert. Sie ist ein Objekt der Begierde, das den Betrachter\_innen serviert wird. Man weiß nicht welche Aufgabe sie hat. Stellt sie den vollen Stolz der Männer, die sie, wie ihr Heimatland im Hintergrund, präsentieren und beschützen? Ist sie ihre Gefangene oder der Lockvogel der den Feind verführen soll? Die ganze Szenerie wirkt wie eine Falle, man traut ihr nicht und dennoch ist der Voyeurismus zu groß um wegzusehen und den Moment nicht weiterzudenken. (vgl. Bildanalyse 2: S. 101)

Dieses Bild bietet einen großen Interpretationsspielraum, steht jedoch immer in Verbindung mit Sexualität und Macht. Der Kontrast von Erotik und Gewalt, von Tabus und die exotische Freizügigkeit, die Verführung des Verbotenen und die *Hypersexualität* erinnern an die Abenteuergeschichten der großen Entdecker und stimulieren die bereits erwähnten exotischen Sehnsüchte (Hall 2012a: 160).

#### **8.4 Noch zu Retten?**

Jimmy Nelson betont immer wieder, dass er bedrohten Völkern und Kulturen eine Bühne geben möchte und der Welt durch ihre Schönheit zeigen will, dass sie schützenswert sind (Nelson in *The European* 2014). Mit seinen Darstellungen möchte er dazu beitragen die Kulturen, der von ihm repräsentierten indigenen Gruppen, vom Verschwinden zu bewahren (Nelson 2014) Erreicht Nelson dieses Ziel oder marginalisiert er die abgebildeten Menschen durch seine Darstellung nur noch mehr? Laut Susan Sontag nimmt die Fotografie für sich in Anspruch einem höheren Zweck zu dienen, nämlich dem Aufdecken einer verborgenen Wahrheit oder dem Konservieren entschwindender Vergangenheit (Sontag 2008: 58). Edward S. Curtis, Jimmy Nelson und viele andere Fotograf\_innen waren scheinbar der Meinung, etwas konservieren und somit retten zu können. Sie woll(t)en Gutes tun und mit Ihrer Arbeit Anderen, die ihrer Meinung nach zu schwach sind um das selbst zu tun, helfen. Edward S. Curtis beschreibt dieses Bedürfnis zu helfen in einem Brief an seinen Freund: „You and I know, and of course everybody does who thinks of it, the Indians of North America are vanishing [...] There won't be anything left of them in a few generations and it's a tragedy [...] I believe I can do something about it. I have some ability.“ (Curtis zit. nach George Eastman House o. J: 1)

Auch Jimmy Nelson hat die Hoffnung, dass das Schlimmste zu verhindern sei: „Wenn wir eine globale Bewegung anstoßen, die das Leben von Stämmen in Bildern, Gedanken und Geschichten dokumentiert, lässt sich ein Teil dieses kostbaren Kulturerbes der Welt vielleicht noch vor dem Untergang bewahren.“ (Nelson 2013: 407). Er betont immer wieder, dass er für die bedrohten Völker der Welt das leisten möchte, was Edward Curtis für die Native Americans getan hat (ebd.). Nelson hat sich ein Vorbild ausgesucht, das ausgezeichnet in den historischen Kontext – das 19. Jahrhundert – passt. Curtis war nicht der einzige, der sich mit der Fotografie von Native Americans beschäftigte, doch er widmete sein ganzes Leben diesem Projekt und es entstand eine riesige Sammlung, deren Bilder die Art und Weise, wie die reprä-

sentierten Gruppen gesehen werden, bis heute prägen. Wie Nelson ist er bekannt dafür Fotos nach seinen Vorstellungen zu inszenieren und auch zu manipulieren. Gegenstände die nicht in das romantisch – exotische Bild passten, entfernt er und solche die er gerne im Bild hätte fügte er hinzu (vgl. Rosler 1999: 113).<sup>13</sup> Die erste Ausgabe seines Werkes *The North American Indian* (1907-1930) trägt den Titel *The Vanishing Race— Navaho*<sup>14</sup> (Egan 2006). Diese Formulierung erinnert an Nelsons *Before They Pass Away* und besagt klar, dass es keine Hoffnung mehr für die Navaho gebe. Was Curtis geschaffen hat, sind idealisierte Bilder einer Bevölkerungsgruppe, aus deren Lebensräumen er jegliche Zeugen *moderner* westlichen Kultur bewusst raushielt. Romantisch inszenierte Aufnahmen einer heilen *exotischen* Welt, die so nie existierte. Die Repression gegen die indigene Bevölkerung und ihr Widerstandskampf, bleiben unerwähnt, was nicht zuletzt deshalb von Bedeutung ist, da so in den Bildern vermittelt wird, dass die indigene Bevölkerung keine Bedrohung für die imperiale amerikanische Expansion darstellte (Vgl. Egan 2006: 64). Wie in Nelsons Fotos sind die Indigenen auch hier passive Opfer eines unumgänglichen Schicksals. Sie verschwinden einfach und werden nicht verfolgt und ermordet. In der Zeit als Curtis fotografierte, waren die Vertreibungen der indigenen Bevölkerung Nordamerikas bereits in vollem Gange (vgl. George Eastman House o.J.: 1). Das *Portrait von Geronimo* (Abb.16) beispielsweise nahm er 1905 in einem Gefängnis auf, in welchem Geronimo schon 20 Jahre verbracht hatte. Die Inszenierung - prunkvoll gekleidet - vor neutralem Hintergrund, macht das Bild zeitlos und blendet die Repression die dahinter steht, vollkommen aus (vgl. George Eastman House o.J.: 1).

---

13 Besonders auffällig ist beispielsweise ein Hemd, welches immer wieder in seinen Bildern aufscheint, aber von Angehörigen verschiedener indigener Gemeinschaften getragen wird (Makepeace, Anne 2000).

14 Navajo, Navaho, Diné (Eigenbezeichnung) stellen eine indigene Gruppe der Native Americans, sowie ihre Sprache, dar. Heute handelt es sich um eine der am häufigsten gesprochenen indigenen Sprachen und der größten indigenen Gruppe in den USA. (vgl. Markus 2008; The Navajo Nation 2004)



**Abb.: 16**

Curtis, Edward S. (1905)

*Geronimo – Apache,*

Platinum print, Courtesy of  
Peabody Essex Museum

In seinen Texten kritisiert Curtis zwar hin und wieder die brutale *Indianer-Politik*, lobt aber auch jene, die sich assimilieren ließen und auf die Angebote der US-amerikanischen Regierung eingingen (Daniels 2002). Das Vorwort von *The North American Indian* wurde vom damaligen US-Präsidenten Roosevelt verfasst, welcher auch Exemplare von Curtis Alben signierte um den Wert anzuheben (Egan 2006: 63). Was Curtis also für die *indigene* Bevölkerung Nordamerikas getan hat, bleibt offen. Die Bilder hat er jedenfalls nicht für seine Protagonist\_innen, sondern für das US-amerikanische Bildungsbürgertum gemacht. Ebensovienig fotografiert Nelson seine Protagonist\_innen für sie und ihre Nachfahren, sondern vielmehr für seine eigenen. Nelson vermutet sicher, dass die Nachfahren der von Curtis Portraitierten, nun Bildmaterial hätten, anhand dessen sie auf der Suche nach Identität die Kultur ihrer Vorfahren nachvollziehen könnten. Damit spricht er den Betroffenen ab, sich selbst um den Umgang mit der eigenen Vergangenheit und der eigenen Kultur zu kümmern. Außerdem ist fraglich, wieviel die Fotos mit den Lebensrealitäten der Abgebildeten zu tun haben und ob die

Geschichte über die Unterdrückten, erzählt von den Unterdrückter\_innen, eine geeignete Basis zur Identitätssuche und Selbstfindung sein kann<sup>15</sup>.

Wenn Nelson also davon spricht verschwindende Kulturen retten zu wollen, spricht er den betroffenen Menschen eine eigenständige Handlungsfähigkeit sowie Entwicklung ab. Oft werden Indigene so dargestellt, als wäre ihr kulturelles Leben bis zu dem Moment ihrer *Entdeckung* oder ihres Erstkontaktes mit der westlichen Zivilisation über tausende von Jahren statisch gewesen. (vgl. Corry 2014; vgl. Hall 2012a: 162) Erst danach würden sie sich -tragischerweise- zu verändern beginnen, ihre *Authentizität*, ohne es zu merken, verlieren und verwestlichen (vgl. glocal 2013: 35).

Jimmy Nelsons Darstellungsformen repräsentieren seine exotischen Phantasien und Sehnsüchte. Wie er diese fotografisch umsetzt und darüber spricht erinnert stark an die Zeit imperialer europäischer Expansion und Entdeckungsreisen, sowie seines Vorbilds Edward Curtis und anderer Fotograf\_innen des 19. und 20. Jahrhundert. Er präsentiert sich selbst als moderner Abenteurer und reproduziert alte Stereotype, wie die des *edlen Wilden* und der *erotischen freizügigen Exotin*. Dabei bewegt er sich in einer Erzählform die auf stark verkürzten Gegensätzen, wie der Gleichzeitigkeit des *barbarischen Bösen* und des *reinen Guten*, basieren. Die Idee die letzten *ursprünglichen, von der Zivilisation unverdorbenen Ureinwohner* vor dem Aussterben zu bewahren, spiegelt seine eurozentristische und paternalistische Weltsicht wieder.

---

15 Es gibt es sehr spannende Projekte, die versuchen, koloniales Bildmaterial zu nutzen und mit neuer Bedeutung versehen um sich mit der, von Gewalt und Ausbeutung geprägten Geschichte (und ihrer Erzählung), aus der Perspektive der kolonisierten indigenen Bevölkerung, auseinanderzusetzen (vgl. Lydon 2010; Connor, Lydon 2011, Lyden 2014). Auch in zahlreichen ethnologischen Museen finden Auseinandersetzungen mit der Geschichtserzählung und Repräsentation des Anderen, vor allem aus dem kolonialen Zeitalter statt. Die Thematik wird oft in die Ausstellungskonzepte integriert ( vgl. Muttenthaler 2007, Muttenthaler, Wornisch 2006)

## 9 (Un-) Sichtbarkeit

Jimmy Nelson ist der Meinung, dass die von ihm portraitierten Communities, auf eine *ihnen würdige* Art (die Nelson definiert) repräsentiert und so in der Öffentlichkeit sichtbar gemacht würden. Er möchte die bedrohte Völker und Kulturen auf ein Podest heben, um der (westlichen) Welt durch ihre bestechende Schönheit zu zeigen, dass sie schützenswert sind (Nelson in *The European* 2014: 2). Ich werde mich im Folgenden mit der Frage beschäftigen, ob für marginalisierter Gruppen, Sichtbarkeit immer mit positiven Konsequenzen verbunden ist, oder auch gerade in der Unsichtbarkeit Vorteile zu finden sind.



**Abb. 17:** Nelson, Jimmy (2011). Noel Pearse & Dominique Pere. Huka Falls, North Island, Neuseeland. (Nelson 2014: 108f)

„Wenn sie [...] mit Bemalungen und prunkvollen Gewändern aufrecht unter einem Wasserfall stehen, verstehen wir, wie schön sie eigentlich sind. Für den Großteil der

Bilder habe ich mich vor sie gekniet damit es aussieht, als würden sie auf einem Podest stehen. Schönheit zieht uns an, also habe ich versucht, sie so schön wie möglich darzustellen und ihnen dadurch die Aufmerksamkeit zu schenken, die sie verdienen. Es ist sozusagen ‚positiver Rassismus‘.“ ( Nelson in *The European* 2014: 2)

Dass es nicht unbedingt auf die Sichtbarkeit, sondern viel mehr auf die Art und Weise, sowie den Kontext der Repräsentation ankommt, beschreibt Johanna Schaffer in ihrem Buch *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* (Schaffer 2008). Sie hinterfragt die Annahme, dass eine erhöhte Sichtbarkeit, automatisch positiv sei und mehr politische Macht oder privilegierteren Handlungsspielraum bedeute. Im Gegenteil, wäre es für minorisierte Gruppen oft überlebensnotwendig unsichtbar und somit unangreifbar zu sein (Schaffer 2008: 51,54). Da es nicht möglich ist sichtbar zu werden, ohne den schon existierenden Repräsentationen erneute Aufmerksamkeit zu verleihen und sich den hegemonialen Repräsentationsparameter zu bedienen, führe höhere Sichtbarkeit gezwungenermaßen zur paradoxen Situation der Affirmation jenes normativen Ordnungssystems, das ebendiese Minorisierung erst geschaffen habe und somit keineswegs zu politischer Ermächtigung, meint Schaffer (ebd. 52). Ein weiterer Faktor der den positiven Charakter von Sichtbarkeit dekonstruiert, ist die Unsichtbarkeit der gesellschaftlichen Norm. Sichtbar ist das von der hegemonialen Norm abweichende, also das Andere (Schaffer 2008: 55). Die Sichtbarkeit des Anderen, führt auch zum dritten Kritikpunkt Schaffers, der „extremen Sichtbarkeit mit gleichzeitiger Unsichtbarkeit“ (ebd.) bestimmter Subjekte. Der Stereotyp stellt laut ihr, „[d]en klassischen Fall einer visuellen Überdeterminiertheit bei gleichzeitiger diskursiver Löschung“ (ebd.) dar und bezieht sich hier auf die Definition von Stereotypisierung nach Hall (Hall 2004). Dazu gehört auch die ständige Wiederholung immer gleicher Darstellungsformen und die daraus resultierenden Einschränkung, Subjekte anders als in dieser Form zu sehen (Schaffer 2008: 61).

Sichtbarkeit kann also keineswegs automatisch und unreflektiert als positiv aufgefasst werden. Für marginalisierte Gruppen bedeute sie oft das Gegenteil, da sie gerade dadurch angreifbar würden, meint Schaffer (ebd.). Jimmy Nelson verleiht den Menschen die er repräsentiert, Sichtbarkeit die sie keinesfalls ermächtigt, sondern zu passiven Opfern und (exotischen oder barbarischen) Fremden gegenüber einer unsichtbaren (weißen) Norm macht. Er wiederholt bereits existierende, stereotype Sujets und macht es dadurch schwierig, den von ihm abgebildeten Individuen abseits der Klischees zu begegnen.

## 10 Fazit und Ausblick

Nach seiner jahrelangen Arbeit in der glitzernden und überinszenierten Modebranche und seinen Erfahrungen als Fotograf in Kriegsgebieten, scheint Nelson sich auf die Suche nach *Authentizität* den *wahren* und *ursprünglichen menschlichen Werten* begeben zu haben. Absurderweise stülpt er nun mittels seiner Bildsprache genau diesen *Fake* und diese *Plastikwelt*, die er so anprangert, über die Menschen, die er fotografiert und für das hält was er so sehnsüchtig sucht – authentisch. Die von Nelson repräsentierten Personen werden nicht als historische Subjekte in politischen Gefügen und globalen Zusammenhängen gesehen, sondern als zeitlose Objekte in unberührter Natur dargestellt, an den aus europäischer Perspektive, entlegensten Orten der Welt. Im Namen eines höheren Ziels - ihrer Rettung - werden sie als Projektionsfläche der exotischen Sehnsüchte und Phantasien des Fotografen, sowie zur Verwirklichung seiner Kindheitsträume und seines Erfolgs, benutzt und verkauft. Jimmy Nelson hat klare Bilder im Kopf, die er auf seinen Fotos verewigen möchte. Bei den Gemeinschaften die er portraitiert, sucht er keine neuen Facetten oder individuelle Geschichten, was die Einseitigkeit der Repräsentation widerspiegelt. Er fragt nicht nach Themen, die die Menschen beschäftigen, oder danach was sie gerne mit der Welt teilen möchten, sondern reproduziert Sujets, die es bereits gab, bevor die Fotografie erfunden wurde. Er bewegt sich in einer Tradition, innerhalb eines mächtigen Diskurses, in dem weißen Männer dominieren und *Andere* aus einer eurozentristischen und rassistischen Perspektive repräsentieren, Wissen über diese produzieren und somit auch konstruieren. Durch das Wiederholen immer gleicher klischeehafter Bilder, reproduziert Jimmy Nelson nicht nur vorhandene Stereotype, sondern verleiht ihnen, durch den moderneren Anstrich und die Nutzung neuer Medien, eine Aktualität, die die koloniale Vergangenheit solcher Sujets verschleiert und somit nach wie vor salonfähig macht. Jimmy Nelson ist keine einzelne böswillige Person, sondern ein produktiver Teil eines komplexen und machtvollen Diskurses in dem wir uns alle bewegen und Rassismus zum Alltag gehört (vgl. Hall 2012a).

Jimmy Nelsons Formen der Darstellung sind nicht neu. Indigenen Communities wird auf diese Art und Weise – als kulturelles, abenteuerliches *Spektakel*, oft und gerne Sichtbarkeit verliehen. Schön geschmückt, bemalt, tanzend, spirituell, naturnah, exotisch, unterhaltsam und faszinierend oder primitiv, barbarisch und bedrohlich. (Hall 2004: 108-234, Rosler 1999, Schaffer 2008: 102). Wenn sie als gefährdet dargestellt werden, wie auch in Jimmy Nelsons Projekt, gibt es für die Bedrohung häufig entweder keine expliziten historischen, politischen

oder ökonomischen Begründungen, oder diese wird nur beiläufig erwähnt. In dieser Repräsentation stehen indigene Communities einem nicht beeinflussbaren Schicksal oder einer plötzlichen Naturkatastrophe gegenüber. Sie sind ohnmächtige Opfer und keine handelnden vollwertigen Personen, die gegen Repression kämpfen (vgl. Rosler 1999: 110; Hall 2012a: 162). Dem ist nicht so, im Gegenteil – ob die Zapatistas in Chiapas/ Mexico, die Native Americans in Standing Rock/ North Dakota/ USA oder die Unabhängigkeitsbewegung in Papua/ Indonesien – indigene Widerstandsbewegungen gibt es überall auf der ganzen Welt. Auch von Nelson besuchte Gruppen befinden sich in solchen Kämpfen. Diese erhalten jedoch nicht ansatzweise soviel Aufmerksamkeit in den westlichen Mainstream-Medien wie Jimmy Nelsons Projekt *Before They Pass Away*. In seinem Buch werden sie nichtmal erwähnt. Wenn es wirklich darum ginge, Menschen in ihren Anliegen zu unterstützen, sollten diese *Grassroot* – Bewegungen, Unterstützung und Solidarität in ihrem Kampf gegen Repression und Ausbeutung erhalten. Denn wie Martha Rosler treffend fragt: „[W]elche politischen Schlachten wurden je für andere geschlagen und gewonnen?“ (Rosler 1999: 109).

Es gibt zahlreiche (auch fotografische) Projekte, die sich damit beschäftigen hartnäckigen Stereotype zu durchbrechen (z.B. der Dokumentarfilm *Forget Winnetou!* Der sich zur Zeit in Produktion befindet) (glokal e.V. o.J.), alten Bildern neue Bedeutung zu verleihen (vgl. Lyden 2014) oder koloniales und rassistisches Erbe im Alltag thematisieren und somit bewusst zu machen (z.B. in Volkskundemuseen) (vgl. Muttenthaler 2006). Nicht nur männliche weiße Männer aus der Mittelschicht, können die Welt in Bilder fassen. Es gibt eine Vielfalt von Projekten Angehöriger indigener Gruppen, in denen sie sich selbst darstellen. Das Projekt 562 (Wilbur o.J.) ist nur eines davon. Matika Wilbur ist eine Native American und Angehörige der Swinomish und Tulalip in Washington. Seit 2012 arbeitet sie an dem Projekt 562, in dem sie Zugehörige aller *federally recognized tribes of Native Americans* portraitiert (2012 waren es 562, heute sind es bereits 567). Dieses Projekt zeigt beispielhaft, dass die indigene Bevölkerung Nordamerikas weder ausgestorben, noch unfähig für sich selbst zu sprechen ist.

## 11 Quellenverzeichnis:

### 11.1 Literaturverzeichnis

#### **Monografien und Sammelbände:**

Anderson, Benedict (2005): Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt a.M.: Campus.

Bate, David: Fotografie und der koloniale Blick (2003). In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 115-134.

Berg, Eberhard; Fuchs, Martin (2016): Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnografischer Repräsentation. In: Berg, Eberhard; Fuchs, Martin (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnografischen Repräsentation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 11-108.

Blaisse, Mark (2014): Bemalte Seelen. Die Schönheit unserer Ursprünge. In: Nelson, Jimmy: Before They Pass Away (2014). Kempen: teNeues.

Brandes, Kerstin: Fotografie und »Identität«, Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerische Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre. Bielefeld: transcript.

Brandner, Vera Rosamaria (2009): ipsum – Das Bild der Anderen. Dokumentation, Analyse, Evaluationskategorien und –kriterien von ipsum, ein Projekt der Entwicklungszusammenarbeit? Diplomarbeit, Universität Wien.

Brecht, Bertolt (2005): Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd. 5 *Prosa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Edwards, Elizabeth (2003). In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 335-355.

Fanon, Frantz (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.

Flusser, Vilém ( 2005)[1997]: *Medienkultur*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.

Frank, Michael C. (2006): *Kulturelle Einflussangst: Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript.

Glokal (2013): *Mit kolonialen Grüßen... Berichte und Erzählungen von Auslandsaufenthalten, rassismuskritisch betrachtet*. [o.V.].

Hall, Stuart (2000): Rassismus als ideologischer Diskurs, in: Nora Rätzkel (Hrsg.), Theorien über Rassismus. Hamburg: Argument. 7-16.

Hall, Stuart (2012a) [1989]: Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1. Hamburg: Argument.

Hall, Stuart. (2012b) [1994] Rassismus und kulturelle Identität; Ausgewählte Schriften 2; Hamburg: Argument.

Hall, Stuart (2004) Ideologie, Identität, Repräsentation; Ausgewählte Schriften 4; Hamburg: Argument.

Hall, Stuart. (2003) [1997] The Spectacle of the 'other'. In: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Culture, Media, and Identities. London: Sage.

Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich; Thomas, Tanja (Hrsg.) (2009) Schlüsselwerke der Cultural Studies. Einleitung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Krakauer, Siegfried (2010) [1927]: Die Fotografie. In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Fotografie. Stuttgart: Reclam, 230-247.

Krotz, Friedrich (2009): Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität. Schlüsselwerke der Cultural Studies. Einleitung. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 210-223.

Nelson, Jimmy: Before They Pass Away (2014). Kempen: teNeues.

Lyden, Jane (2014). Calling the Shots: Aboriginal Photographies. Aboriginal Studies Press: Canberra.

Modest, Wayne (2012) Ethnografische Museen. Spannungslinien. In: Habsburg-Lothringen, Bettina (Hrg.). Dauerausstellungen: Schlaglichter auf ein Format, transcript, Bielefeld. S.81-91.

Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (2006) Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Transcript: Bielefeld.

Österreichisches Museum für Volkskunde ( 2014): Begleitheft zur Ausstellung. Gestellt, Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie. Wien.

Pensold, Wolfgang (2015): Eine Geschichte des Fotojournalismus. Was zählt, sind die Bilder. Wiesbaden: Springer.

Prokop, Sabine (2010). Bevor Big Brother kam. Über das Fernsehen am Ende des 20. Jahrhunderts. Wien: Praesens.

Pultz, John (1995). Der fotografierte Körper. Köln. Dumont.

Rosler, Martha (1999). Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie). In Breitwieser, Sabine (Hg.): Positionen in der Lebenswelt. Wien: Generali Foundation, 105-148 S.

Said, Edward (2009). Orientalismus. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Salgado, Sebastião (2014). Genesis. Köln: Taschen.

Schering, Madlen (2004). Vom Fremdbild zum Selbstbild - Die fotografische Repräsentation der Indigenen Mexikos, München: GRIN.

Solomon-Godeau, Abigail (2003). Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 53-74.

Sontag, Susan. (2008). Über Fotografie. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2016) [2008]. Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien: Turia + Kant.

Tyler, Stephen (2016). Zum 'Be-/Abschreiben' als 'Sprechen für'. Ein Kommentar. In: Berg, Eberhard; Fuchs, Martin (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnografischen Repräsentation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 288-296.

Wolf, Herta (2002). Das Denkmälerarchiv Fotografie. In: Wolf, Herta (Hg.) Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 349-375.

Zanella, Ines Caroline (2004). Kolonialismus in Bildern. Bilder als herrschaftssicheres Instrument mit Beispielen aus den Welt- und Kolonialausstellungen. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

### **Zeitschriften, Journale, Online Quellen:**

Arndt, Susan (2004). bpb/ Bundeszentrale für politische Bildung. Afrikanische Diaspora in Deutschland. Kolonialismus, Rassismus und Sprache. Kritische Betrachtungen der deutschen Afrikaterminologie. 30.07.2004. <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59407/afrikaterminologie?p=all> [Zugriff: 22.11.2016]

Amnesty International (o.J.). Menschenrechte und indigene Völker. <http://www.amnesty-indigene.de/Main/Informationen-Begriff> [Zugriff: 22.10.2016]

Artblart (2016) Exhibition: 'Edward S. Curtis: One Hundred Masterworks' at the Palm Springs Art Museum 22.05.2016. <https://artblart.com/category/edward-s-curtis/> [Zugriff: 17.11.2016]

Berliner Entwicklungspolitischer Ratschlag e.V. (BER) (2010): Anhang zu der Broschüre. Von Trommlern und Helfern Checklisten zur Vermeidung von Rassismen in der entwicklungspolitischen Öffentlichkeitsarbeit. Berlin. o.V.

Calhoun, Craig. Ed.(2002).salvage ethnography. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195123715.001.0001/acref-9780195123715-e-1471> [Zugriff: 19.10.2016]

Conor, Liz; Lydon, Jane (2011) Double take: reappraising the colonial archive, Journal of Australian Studies, 35/2, 137-143.

Corry (2014) Turning a Blind Eye to Pure Old Vibrations. 1.7.2014. <http://www.truth-out.org/opinion/item/23986-turning-a-blind-eye-to-pure-old-vibrations> [Zugriff: 19.5.2016]

Daniels, Valerie (2002): Scribner's Magazine Articles. Juni 2002.  
<http://xroads.virginia.edu/~MA02/daniels/curtis/scribners.html#articles> [Zugriff: 5.9.2016]

Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen e.V. (o.J.). Themenschwerpunkt: Indigene Völker. <http://www.dgvn.de/themenschwerpunkte/indigene-voelker/> [Zugriff: 22.10.2016]

duden.de (o.J./ a). indigen. <http://www.duden.de/rechtschreibung/indigen> [Zugriff: 22.10.2016]

duden.de (o.J./ b). Stereotype. <http://www.duden.de/rechtschreibung/exotisch> [Zugriff: 15.10.2016]

duden.de (o.J./ c). Stereotype. <http://www.duden.de/rechtschreibung/stereotyp> [Zugriff: 23.10.2016]

Egan, Shannon (2006). "Yet in a Primitive Condition". Edward S. Curtis's North American Indian. *American Art*, 20/ 3 (Fall 2006), 58-83.

Faschingeder, Gerald (2006). „Stell dir vor, es ist Kultur und keiner geht hin!“ Kultur und Entwicklung als Ignoranzverhältnis im Horizont der Transkulturalität. In *ZEP: Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik* 29/4, 14-18.

gender et alia (o.J.). Aus unserer Diskussionspraxis. <http://www.genderetalia.net/aus-unserer-diskussionspraxis/> [Zugriff: 17.11.2016]

George Eastman House o. J.: Consider These, „The Vanishing Indian“, The Perceptions Guides a Practice. <http://education.eastmanhouse.org/discover/kits/files/9/ConsiderThese.pdf> [Zugriff: 6.1.2016]

glokal e.V. (o.J.). Forget Winnetou! <http://www.mangoes-and-bullets.org/forget-winnetou/> [Zugriff: 3.12.2016]

humanrights.ch, Informationsplattform (2016). Was sind indigene Völker? 26.07.2016. <http://www.humanrights.ch/de/menschenrechte-themen/minderheitenrechte/begriffe/definition-indigene-gruppen> [Zugriff: 22.11.2016]

ILO International Labour Organisation (o.J.). Who are the indigenous and tribal peoples? [http://www.ilo.org/global/topics/indigenous-tribal/WCMS\\_503321/lang--en/index.htm](http://www.ilo.org/global/topics/indigenous-tribal/WCMS_503321/lang--en/index.htm) [Zugriff: 22.11.2016]

iz3w (2007). *Zeitschrift des Informationszentrum* 3. Welt, Die Politik der Indigenität 303.

JDHQ We're Not Dead Yet. 11.11.2013. <http://jdhq.blogspot.de/2013/11/were-not-dead->

[yet.html](#). [Zugriff: 28.11.2016]

Lydon, Jane (2010). Return: The Photographic Archive and Technologies of Indigenous Memory, *Photographies*, 3/2, 173-187,

Markus, Jan (2008). Geschichte Wissen. Die Navajos. 2.11.2008. <http://geschichte-wissen.de/blog/die-navajos/> [Zugriff: 15.08.2016]

Makepeace, Anne (2000). Coming to Light: Edward S. Curtis and the North American Indians. Ausschnitt: Makepeaceproductions. Edward Curtis "Dressing Up". 11.01.2007. <https://www.youtube.com/watch?v=sZlqNOpfpLY&t=133s> [Zugriff: 25.11.2016]

Minority Rights Group International. World Directory of Minorities and Indigenous Peoples. o.J. <http://minorityrights.org/minorities/adivasis-2/> [Zugriff: 28.11.2016]

Muttenthaler, Roswitha (2007). Museum | Differenz | Vielfalt. Schreib- und Denk- Werkstatt Museologie

Nelson, Jimmy (o.J./a). Introduction. <http://www.beforethey.com/> [Zugriff: 15.12.2016]

Nelson, Jimmy (o.J./b.). Cultures and Journeys. Tribes. <http://www.beforethey.com/cultures-journeys> [Zugriff: 15.12.2016]

Nelson, Jimmy (o.J./c.). Contact. Jimmy Nelson. <http://www.beforethey.com/contact#jimmy-nelson> [Zugriff: 15.12.2016]

Nelson, Jimmy (o.J./c.). Huaorani <http://www.beforethey.com/culture/huaorani> [Zugriff: 15.12.2016]

Nelson, Jimmy (o.J./d). Vanuatu <http://www.beforethey.com/culture/vanuatu> [Zugriff: 15.12.2016]

Nelson, Jimmy (o.J./e). Shop <http://www.beforethey.com/shop> [Zugriff: 15.12.2016]

Nelson, Jimmy (o.J./f). Mursi <http://www.beforethey.com/culture/mursi> [Zugriff: 15.12.2016]

Nelson, Jimmy (o.J./g). Ethiopia <http://www.beforethey.com/journey/ethiopia> [Zugriff: 15.12.2016]

Nelson, Jimmy (o.J./h). Karo <http://www.beforethey.com/culture/karo> [Zugriff: 15.12.2016]

Nelson, Jimmy (o.J./i). Chukchi <http://www.beforethey.com/culture/chukchi> [Zugriff: 15.12.2016]

- Nelson, Jimmy (o.J./j.) Massai <http://www.beforethey.com/culture/maasai> [Zugriff: 15.12.2016]
- Nelson, Jimmy (o.J./k.) Maori <http://www.beforethey.com/culture/maori> [Zugriff: 15.12.2016]
- Nelson, Jimmy (o.J./l.). Youtube: <https://www.youtube.com/user/beforetheypassaway> [Zugriff: 13.12.2016]
- Nelson, Jimmy (o.J./m.). Instagram: <https://www.instagram.com/jimmy.nelson.official/> [Zugriff: 13.12.2016]
- Nelson, Jimmy (o.J./n.). Facebook: <https://www.facebook.com/jimmy.nelson.official> [Zugriff: 13.12.2016]
- Nelson, Jimmy (o.J./o.). Twitter: [https://twitter.com/Jimmy\\_P\\_Nelson](https://twitter.com/Jimmy_P_Nelson) [Zugriff: 13.12.2016]
- Nelson, Jimmy (2013): Before They Pass Away by Jimmy Nelson - Vanuatu Update V2 : <https://www.youtube.com/watch?v=wYcjGdFiJi4> [Zugriff: 19.7.2016]
- Nelson, Jimmy (2016b). Youtube: <https://www.youtube.com/user/beforetheypassaway> [Zugriff: 12.12.2016]
- Nelson, Jimmy (2016a). Talks by Jimmy <https://www.youtube.com/playlist?list=PLoWH1v-3XjhNzbBP2tqKpZikLYnIY54tO> [Zugriff: 12.12.2016]
- Nelson, Jimmy (2016c). Ralph Lauren Collection; photography by Jimmy Nelson. 11.05.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=kHQ5aZXUVFk> [Zugriff: 19.11.2016]
- Oxford Dictionary of Social Science. salvage ethnography. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195123715.001.0001/acref-9780195123715-e-1471> [Zugriff: 29.08.2016]
- Paakspuu, Kalli. Winning or Losing the West: The Photographic Act. University of British Columbia, Canada, Bulletin of Science, Technology & Society. 27/1, February 2007, 48-58.
- Phelps, Nicole (o.J.) <http://www.ralphlauren.com/de/de/magazine/rl-fragen-und-antworten-jimmy-nelson> [Zugriff: 29.11.2016]

Sebastião Salgado introduces his journey to the untouched corners of the planet  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/sep/11/sebastiaosalgado.photography1>  
Zugriff [3.10.2016]

Statistics New Zealand (2015). *New Zealand in Profile*  
[http://www.stats.govt.nz/browse\\_for\\_stats/snapshots-of-nz/nz-in-profile-2015.aspx](http://www.stats.govt.nz/browse_for_stats/snapshots-of-nz/nz-in-profile-2015.aspx)

Survival (o.J./a). Terminologie. <http://www.survivalinternational.org/ueberuns/terminologie>  
[Zugriff: 22.11.2016]

Survival o.J./b Criticisms of photographer Jimmy Nelson's "Before They Pass Away".  
<http://www.survivalinternational.org/articles/3373-jimmy-nelson-before-they-pass-away>  
[Zugriff: 6.1.2016]

Survival (2014): Amazon Indian protests outside Jimmy Nelson photo exhibition in London  
25.9.2014. <http://www.survivalinternational.org/news/10442> [Zugriff: 6.1.2016]

TED Conferences LLC o.J. About. Our organisation. <https://www.ted.com/about/our-organization> [Zugriff: 19.7.2016]

TedxTalks (2015) The global language of photography. Jimmy Nelson. TEDxCannes.  
27.04.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=2G8C36aKnpU> [Zugriff: 17.7.2016]

The Navajo Nation (2004) The Navajo Today.  
<http://navajobusiness.com/fastFacts/Culture.htm> [Zugriff: 25.11.2016]

Universität Bielefeld (o.J.) Iboamerikanische Geschichte. Vespucci und Amerika  
Kolorierter Kupferstich von Jan van der Straet und Theodore Galle, 1589. <https://www.uni-bielefeld.de/geschichte/abteilung/arbeitsbereiche/lateinamerika/alt/cuadframe.htm> [Zugriff:  
17.12.2016]

Washuta, Elissa The wrongheaded obsession with "vanishing" indigenous peoples. Photo-  
grapher Jimmy Nelson is just the latest artist to act like indigenous groups are about to die  
out. 24.11.2013.  
[http://www.salon.com/2013/11/24/americas\\_wrongheaded\\_obsession\\_with\\_vanishing\\_indige  
nous\\_peoples/](http://www.salon.com/2013/11/24/americas_wrongheaded_obsession_with_vanishing_indigenous_peoples/) [Zugriff: 12.1.2016]

Wenda, Benny (o.J.) <https://www.bennywenda.org/biography/> [Zugriff: 17.09.2016]

Wilbur, Matika o.J.: About-project-562. <http://project562.com/about-project-562> [Zugriff: 9.10.2016]

## 11.2 Abbildungsverzeichnis

---

**Abb. 0** **Deckblatt**

Jimmy Nelson bei der Arbeit: Fotograf\_in unbekannt, o.J. (Nelson, Jimmy o.J./c)

---

**Abb. 1** **S. 19**

Barry, David F. Red Fish ca. 1885, Aluminiumpapier, 15,3x10,4 cm, Museum of Anthropology, University of Kansas. (Pultz 1995: 22)

---

**Abb. 2** **S. 20**

Fotograf\_in unbekannt (ca. 1870), Ohne Titel, Mann aus Südaustralien, der nach Huxleys Anweisungen fotografiert wurde, Imperial College Archive, London. (Pultz 1995: 25)

---

**Abb. 3** **S.27**

Jimmy Nelson: Huaorani, Bameo Village, Cononaco River (2011) (Nelson 2014: 291; Nelson o.J./c.)

---

**Abb 4** **S. 28**

Mount Yasur, Tanna Island 2011. (Nelson o.J./e)

---

**Abb. 5** **S. 34**

Nelson, Jimmy (2011) Ni Yakel Villagers , Yakel, Tanna Island (Nelson 2014: 245, 418; Nelson o.J./d).

---

**Abb. 6** **S.36**

Jimmy Nelson bei der Arbeit: Fotograf\_in unbekannt, o.J. (Nelson, Jimmy o.J./c)

---

**Abb. 7** **S.40**

Jimmy Nelson bei der Arbeit: Fotograf\_in unbekannt, o.J. (Nelson, Jimmy o.J./c)

**Abb 8** **S.42**

---

Nelson, Jimmy (2012) *Vladilen Kavri*, Arctic Tundra near Uelkal, Chukotka, Russia.  
(Nelson, Jimmy 2014: 84f, 414; Nelson, Jimmy o.J./i)

**Abb 9** **S. 42**

---

Nelson, Jimmy (2011) *Ni Yakkel Villagers*, Mount Yasur, Tanna Island, Vanuatu (Nelson 2014: 250, 418; Nelson o.J./d).

**Abb. 10** **S. 50**

---

Nelson, Jimmy (2010) Sarbore, Serengeti, Tansania (Nelson 2014: 394f, Nelson o.J./j)

**Abb. 11** **S.51**

---

Buchcover des Buches *Before They Pass Away* von Jimmy Nelsons Nelson, Jimmy (o.J./e)

**Abb. 12** **S.54**

---

Jan van der Straet und Theodore Galle (1589) *Vespucchi und Amerika*, Kolorierter Kupferstich  
(Uni Bielefeld o.J.)

**Abb. 13** **S. 56**

---

Nelson, Jimmy (2011) Hilao Muyizo Village, Omo Valley (Nelson 2014: 174f; Nelson o.J./f)

**Abb. 14** **S. 56**

---

Nelson, Jimmy (2011) Hilao Muyizo Village, Omo Valley (Nelson 2014: 186f; Nelson o.J./f)

**Abb. 15** **S. 57**

---

Nelson, Jimmy (2011) *Akree, Garo, Locharia & Gobo* (Nelson 2014: 335; Nelson o.J./h)

**Abb. 16** **S. 61**

---

Edward S. Curtis, *Geronimo – Apache*, 1905, Platinum print. Courtesy of Peabody Essex Museum (George Eastman House o. J; artblart 2016)

**Abb. 17** **S. 63**

---

Nelson, Jimmy (2011). Noel Pearse & Dominique Pere. Huka Falls, North Island, Neuseeland. (Nelson 2014: 108f; Nelson o.J./k)

## 12 Anhang

### 12.1 Bildanalyse 1:



Abb. 1: Nelson, Jimmy (2010): Sarbore, Seregeti. (Nelson 2014: 394f, Nelson o.J./j)

Es folgt eine Bildanalyse einer Fotografie von Jimmy Nelson aus dem Bildband *Before They Pass Away* (Nelson 2014: 394f) sowie am Buchcover (Nelson 2014). Wie alle anderen muss auch dieses Bild ohne Bildunterschrift auskommen. Im Bildindex ist als Information zum Bild folgendes zu lesen: Sarbore, Seregeti, November 2010 (ebd.: 422) *Sarbore* dürfte der Name der Person sein, aber das ist nicht klar, da nicht immer die Namen der Protagonist\_innen aufscheinen, oft sind es nur Bezeichnungen wie die ethnische Zugehörigkeit.

Die Analyse erfolgt in drei Stufen: Beschreibung – Aussage – Wirkung (vgl. Prokop 2010).



Nelson, Jimmy (2010) *Sarbore, Seregeti*.

Flächenaufteilung [Bearbeitung durch die Verfasserin]

## **1. Beschreibung**

### **1.a. als FLÄCHE**

**A 1:** Das linke oberen Rechteck ist zum Großteil von dunkelgrau-braun ins gelbliche gehenden Fläche ausgefüllt. In der linken Ecke dieses Rechtecks befindet sich eine hellgelbe Fläche deren Begrenzungslinie immer wieder abreist und die Fläche so in die andere einfließt. Die Rechte untere Ecke bildet die Begrenzung eines Viertelkreises, dessen Kreisbogen, unregelmäßig geformt und dessen Radius ca. einem Drittel der Länge des des Rechteckes A1 entspricht. Farblich wird diese Kreisfläche vom Mittelpunkt, also von der rechten Ecke nach

außen immer dunkler, bis hin zur schwarzen Begrenzung, die einen starken Kontrast zu der zuvor erwähnten großen hellgelben, gräulich-braunen Fläche aufweist.

**B1:** Dieses Rechteck, ist A1 sehr ähnlich, Wo der Kreisbogen von A1 endet zieht er sich in der linken unteren Ecke dieses Rechteckes weiter. Ganz in der Ecke befindet sich ein beige Rechteck das von seiner Höhe etwa ein Viertel des Radius des Kreisbogens misst. In der Breite fände das Rechteck etwa sechsmal Platz. Die obere Begrenzungslinie dieses Rechtecks bildet einen Schenkel eines rechtwinkligen Dreieckes, dessen rechter Winkel genau auf der oberen rechten Ecke des Rechteckes sitzt. Die Spitze des Dreieckes bildet die Verlängerung des Rechteckes. Von dieser Spitze liegt eine Linie Richtung unterer Begrenzungslinie von B1, dort bildet sie ein weiteres beige braunes rechtwinkeliges Dreieck, welches sich an das zuvor beschriebene kleine Rechteck schmiegt. Die Größe des Radius des Kreisbogen beträgt wie ist wie in A1 ca. einem Drittel der Begrenzungslinie des Begrenzungsrechteckes. Die Fläche des Bogens ist schwarz mit einigen ungeordnet verteilten helleren bräunlichen Flächen. Der Rest der Fläche ist in einem gelb braunem camouflagelartigen Muster gehalten.

**C1:** Das selbe gelb-braune camouflagel Muster füllt das gesamte Rechteck. Als einziges Element zieht sich von der oberen rechten Ecke eine etwas dunklerer Fläche in die linke untere Ecke. Der Kontrast zwischen den Flächen und Farben ist gering und kann als Ton in Ton bezeichnet werden.

**A2:** Durch eine unregelmäßige aber parallele waagrechte Linie wird die Fläche A2 im oberen Drittel geteilt. In der Mitte der Linie liegt eine schmale amorphe Fläche, welche in der Länge etwa die Hälfte der Linie bedeckt. Diese stößt nach etwa  $\frac{7}{9}$  des Weges zur rechten Begrenzungslinie auf einen weiteren Kreisbogen, dessen Radius nun länger als der der beiden anderen Felder ist, und die Begrenzungslinie genau in der Mitte durchbricht. Von diesem Schnittpunkt zieht sich ein rotes Rechteck bis zur Begrenzungslinie. Im Unteren Drittel wird die rote Fläche durch eine beige Linie unterbrochen. Oberhalb des Schnittpunktes wird das Rechteck vom Kreisbogen geschnitten, auch die linke untere Ecke dieses Rechteckes wird von einer weiteren Form angeschnitten. Es handelt sich um eine Art Dreieck, dessen gleiche Schenkel jedoch gebogen und nicht gerade sind. Ein beiger senkrechter Streifen mit schwarzen Pfeilen teilt das Dreieck in zwei rechtwinkelige Dreiecke. Das linke Dreieck ist sehr dunkel, nur ungefähr auf der Hälfte der Hypotenuse liegt in diesem Dreieck ein weißes Dreieck, welches ungefähr ein Drittel des dunklen Dreieckes umfasst. Das Rechte Dreieck ist

rot, etwas heller als das rote Rechteck am rechten Rand. Farblich wird die Fläche des Dreiecks in Richtung Hypotenuse heller. Auch dieses umschließt ein kleineres, jedoch dunkleres Dreieck, dessen Hypotenuse in der Mitte der Hypotenuse des roten Dreiecks liegt. Die linke untere Ecke ist gefüllt mit verschieden großer ockerfarbener Halbkreisflächen. Wo sich die Flächen treffen kommt es zu kleinen schwarzen und teilweise auch grünlichen unregelmäßigen Formen. Zwischen dem Bogen in der rechten oberen Ecke und dem roten Dreieck liegt ein schwarzes langgezogenes Rechteck mit etwa der selben Stärke wie das Band das die Dreiecke teilt. Die Fläche zwischen der Drittelinie, der Verbindungsebene, dem großen Dreieck sowie der Halbkreisecke, ist ocker-beige meliert und weißt vereinzelt dunkle Punkte auf.

**B2:** Auch hier bildet sich eine Form die einem Viertelkreis ähnelt. Der farbliche Kontrast hebt sich gegenüber der großteils ocker-beigen Flächenfarbe ab. Doch der dunkle äußere Bogen ist an seiner Außenseite nicht nur uneben sondern am unteren Ende sogar unterbrochen und legt so eine darunterliegende rote Fläche frei. In der linken oberen Ecke des Feldes B2 und innerhalb des Kreisbogens, befindet sich eine senkrechte elliptische Fläche, auf der sich von links nach rechts ein extremer Farbverlauf von schwarz ins weiß zeigt. Auf der Ellipse liegen verschiedene kleine rundliche Ebenen die schwarze Punkte auf die helle Seite der Fläche bringt. Von der oberen hin zur linken Begrenzungslinie zieht sich ein weißes Band mit etwa halber Breite der Ellipse um ebendiese. An der unteren Spitze dieses Bandes liegt ein dunkelbraunes Dreieck, dessen linke Spitze an die Begrenzungslinie zu A2 stößt. In dem Dreieck findet sich eine schmale halbkreisförmige Linie. Das Dreieck befindet in einem rot-schwarz gestreiftem Rechteck, das ungefähr von der linken Begrenzungslinie bis zu einem Fünftel in das Feld hineinreicht. Direkt darunter befindet sich eine etwas kürzere weiß-braune Linie, die das obere Rechteck von einem zweiten, etwas kleinerem schwarz-rottem Rechteck trennt und an der unteren Begrenzungslinie des Feldes endet. Wenn man die rechte Außenlinien der beiden rot-schwarzen Rechtecke verbindet, ergibt diese den Schenkel eines ockerfarbenen gleichschenkeligen Dreiecks, dessen anderer Schenkel auf der unteren Begrenzungslinie von B2 liegt. Die Hypotenuse schneidet die untere Linie ungefähr bei einem Viertel der Länge des Feldes und stößt links oben, etwa ins untere Drittel des oberen schwarz-rotten Rechtecks. Als Begrenzung der langen Linie des Dreiecks, dient ein schwarz-braun-beiger Balken der sich nach oben bis hin zum dunklen Kreisbogen und unten bis zum Ende des Feldes zieht. Auf der rechten Seite begrenzt der Balken ebenso ein ockerfarben-schwarz geflecktes Dreieck, welches oben an ein großes hellgelbes Rechteck und rechts davon an ein Trapez stößt, das die

selbe Farbe wie das Dreieck hat. Diese beiden großen Flächen schließen das Feld. Die linke Seite des Trapezes, bildet sich aus einer Linie auf welcher sich von oben nach unten eine sehr schmale braune Ellipse zieht und durch eine hellbraune Linie in Richtung der Hauptlinie geteilt wird.

**C2:** Dieses Feld teilt sich in zwei Teile auf. Ein waagrechtes Rechteck nimmt oben ein Drittel der Fläche ein und hebt sich durch seine großteils ocker-beige Farbe von den unteren Zwei Dritteln des Feldes C2 ab. Das untere Rechtecke ist in dunklen Brauntönen gehalten und wird zum rechten Rand hin immer dunkler und geht bis ins schwarz. Die ganze Fläche ist mit hellen und dunklen Flecken gesprenkelt.

**A3:** Die untere Begrenzungslinie halbiert drei Ellipsen, wobei die rechte etwa die länge des halben Feldes einnimmt, die mittlere etwa ein Drittel und die letzte wird in der linken äußeren Ecke auch längs geteilt. Alle Formen bewegen sich in einem ockerfarbenen Farbspektrum in welches immer wieder olivgrüne Linien ragen. Weitere Ellipsen in allen Größen und bräunlich grünen Farbabstufungen ziehen sich auch weiter nach oben und nehmen die gesamte linke Bildhälfte ein. Etwa auf halber Länge wird großen Ellipse rechts unten im Feld von einem schwarzen Dreieck zweigeteilt. An der Spitze dieses Dreieckes liegt die Spitz einer rotbraun-beige gemusterte Fläche die sich ähnlich einem Dreieck nach oben Bis zur Begrenzungslinie aufspannt. Die Schenkel dieser Fläche sind gebogen und die Fläche dazwischen könnte die Schnittmenge zweier Kreise sein. Wie das Dreieck in A2 ist diese Fläche senkrecht mittig von einem beige-braun geflecktem Band auf dem schwarze Pfeilformen und Punkte zu sehen sind geteilt. In der linken dunkelbraunen Fläche befindet sich ein nach außen offener dunkelroter Halbkreis, dessen Kreisbogen mit einer weißen Linie nachgezogen ist. Innerhalb des Halbkreises befindet sich eine dunkle amorphe Fläche welche etwa die Hälfte der Gesamtfläche einnimmt. Auf der anderen Seite des hellen Bandes wiederholt sich dieses Muster in anderen Farben und deutlich heller. Die Farbe der Hauptfläche ist rötlich-braun, der Halbkreis ist dunkelbraun und mit roten und beigen Elementen belegt. In der Mitte wird der Halbkreis waagrecht von weißen und roten Linien geteilt. Im unteren Fünftel und der Außenseite der rechten Fläche befindet sich ein helles beiges Dreieck, dessen Spitze nach unten sieht. Die Umrandung der eben erwähnten rechten Fläche ist sehr hell und hebt sich deshalb stark von der danebenliegenden schwarz-roten Fläche ab, die einen schmalen Streifen hin zu Begrenzung des Feldes A3 zieht. Parallel zum rechten Schenkel der Dreiecksähnlichen Fläche zieht sich ein kleines schmales schwarzes Rechteck hinunter zur großen Ellipse und endet auf

Höhe des weißen Dreieckes. Am unteren Ende des Rechtecks liegt ein kleines dunkles Dreieck dessen Spitze nach rechts unten zeigt und am Bogen der großen Ellipse endet. Oberhalb dieses Dreieckes befindet sich parallel zum kleinen Rechteck ein hellroter Streifen der mit der rechten Begrenzungslinie des Feldes endet.

**B2:** Die linke obere Ecke der Fläche B2 bildet den rechten Winkel eines Trapez, das nach rechts etwa ein Fünftel der Länge und nach unten etwa dreiviertel der Länge einnimmt. Die Linien sind holprig und nicht gerade, die rechte Außenlinie des Trapez ist in einem hellen rot gehalten. Der Farbton wird nach links immer dunkler und verleiht der Fläche eine unregelmäßige schwarz-rot gestreifte Optik. Die untere Spitze des Trapezes bildet zugleich die Spitze eines Dreieckes, dessen rechter Winkel von den linken und unteren Begrenzungslinie des Feldes B3 aufgespannt wird. Innerhalb dieses ockerfarben – braun gefleckten Dreieckes befindet sich links oben ein dunkles Viereck, das vom roten Trapez und der linken Begrenzungslinie des Feldes gebildet wird. Die rechte Außenkante hebt sich farblich kaum vom Dreieck in dem es liegt, ab. Von der unteren Spitze dieses Vierecks zieht sich eine dunkelbraune Gerade nach oben, wo sie mit einem Winkel von 70 Grad auf Begrenzungslinie des Feldes trifft. An diesem Punkt befindet sich ein kleines schwarzes Dreieck dessen Hypotenuse an der selben Begrenzungslinie liegt. Etwa auf der Mitte der Geraden befindet sich ein großer schwarz-grüner Fleck. Auch die restliche des Feldes, die noch insgesamt zwei Drittel der Gesamtfläche von B3 ausmacht ist braun-beige-schwarz gefleckt und geht im rechten unteren Eck ins Schwarze über.

**C3:** Die Fläche B3 ist im gesamten sehr dunkel und in Brauntönen gehalten. Von links oben nach rechts unten verläuft die Farbe von hellbraun bis ins schwarz. Den Großteil des Feldes nimmt eine ovale Fläche, die sich vor allem im unteren Bereich von links nach rechts zieht ein. Innerhalb dieser Fläche befinden sich unzählige ungeordnete kleine helle Striche die in alle Richtungen liegen. Etwa in der Mitte am oberen Begrenzungsbogen, aber außerhalb dieser Fläche befindet sich ein dunkler Fleck der nach oben hin breiter wird. Etwa im linken oberen Bilddrittel befindet sich ein kleiner dunkler Kreis den eine Linie mit dem linken Bildrand verbindet.

## 1.b. als RAUM

Der Hintergrund nimmt einen Großteil des Bildes ein. Farblich ist das gesamte Bild in braun – beige- ocker Farben gehalten, nur die Figuren im Vordergrund, haben teilweise rote Farbelemente. Etwas über der Hälfte des Bildes verläuft eine Waagrechte die den Hintergrund zweiteilt. Auf dieser Linie in der linken Bildhälfte, befinden sich drei helle schmale liegende tonnenförmige Figuren die sich sehr weit im Hintergrund befinden und dementsprechend klein sind. Die restliche untere Fläche ist gespickt mit kleinen pilzförmigen amorphen Figuren die den Hintergrund bis in die Unendlichkeit schmücken. Den Vordergrund befindet sich in der linken Bildhälfte, auf einer Viertel- Kugel, die sich am unteren Rand von der waagrechten Bildmitte hin zum oberen Bilddrittel zieht und von den Begrenzungen des Fotos links und untern beschnitten wird. Auf der Oberfläche dieses Körpers befinden sich wiederum verschieden große Halbkugel und Ellipsoide, sowie verschiedene Objekte und Figuren die den Vordergrund bilden. Ganz vorne befindet sich ein Körper, dessen Grundfläche an eine Drachenform erinnert, dessen linke und rechte Ecke abgerundet wurde. Die untere Spitze liegt auf der Oberfläche der großen Kugel auf. Der Körper scheint flach, jedoch an den Außenkanten abgerundet zu sein. Rechts neben und etwas hinter diesem Körper, befindet sich eine rote Säule, die mit zwei dünnen dunklen, jeweils nach außen geneigten Säulen mit dem Boden verbunden sind. Die rote Säule, reicht bis etwa auf die Höhe in der der Hintergrund das Bild drittelt. Dort liegt eine weitere Form auf der Säule auf. Es handelt sich um eine ovale Scheibe, die mit einer unregelmäßigen dunklen Oberfläche gesäumt ist. Im Zentrum der Scheibe befindet sich ein Ellipsoid, das von zwei weiteren ovalen Ringen eingerahmt wird. Auf dem Ellipsoid, das etwa zu zwei Drittel aus der Scheibe ragt befinden sich verschiedene kleine Erhöhungen und Vertiefungen, die zu einer unebenen Oberfläche führen. An den Punkten an denen die Scheibe links und rechts außen die rote Säule berührt, gehen auf beiden Seiten schmale Zylinder nach unten. Auf der linken Seite verschwindet dieser hinter der drachenähnlichen Fläche. Der rechte Zylinder knickt im ersten Drittel von oben in einem stumpfen Winkel nach rechts. Am Ende dieses Zylinders befindet sich eine unregelmäßige Kugelähnliche durch welche ein weitere sehr langer schmaler Zylinder führt. Am oberen Ende dieses Zylinders befindet sich eine schmale ovale Scheibe die bis zum Drittellinie im Hintergrund ragt, das untere Ende des Zylinder liegt auf der Grundfläche der Kugel auf, wo es auch auf den rechten kleinen Zylinder trifft.

## 1.c. als Geschehen

Im Vordergrund sehen wir eine Person die auf einer steinigen Erhöhung steht und in die Ferne blickt. Der Blick der Person, geht nur knapp am Blick der Betrachterin oder des Betrachters vorbei. Sie trägt ein rotes Tuch, das wie ein Kleid um den Körper gebunden und mit einem weißen Gürtel befestigt ist. Um den Kopf trägt die Person eine ovale Scheibe, die mit dunklen Federn umsäumt ist. Es scheint ein bisschen ein ein Wind zu gehen da sich am Rand der Scheibe eine Bewegungsunschärfe abzeichnet. Die innere Fläche rund um das Gesicht scheint aus weißem und hellbraunen Leder zu sein und bildet so einen starken Kontrast zum dunkelhäutigen Gesicht. Man könnte, den Schmuck eine Art Maske nennen, die das Gesicht jedoch nicht maskiert, sondern umrahmt. In der linken Hand hält die Person einen Stab aus Holz, der an der am oberen Ende mit einer metallenen schmalen ovalen Spitze ausgestattet ist. Die rechte Hand der Person verschwindet hinter einem rot-braun-weiß bemalten Schild, das die Form eines Blattes, der Person vom Boden etwa bis zur Brust reicht und ebenfalls aus Leder zu sein scheint. Die Haltung der Person ist abgesehen davon, dass das linke über das rechte Bein gekreuzt ist, sehr offen gegenüber dem Betrachter/ der Betrachterin. Das ganze Bild ist in erdigen braun tönen gehalten, nur die Kleidung und die Gegenstände, die die Person bei sich trägt sind in einem starken rot. Außer dieser Person ist niemand auf dem Bild zu sehen. Im Hintergrund sieht man den Horizont der scheinbar genauso bis ins Unendliche weitergeht. Man sieht nur Bäume, Büsche, Steine und eine trockene flache Landschaft, mit nur wenigen Erhöhungen.

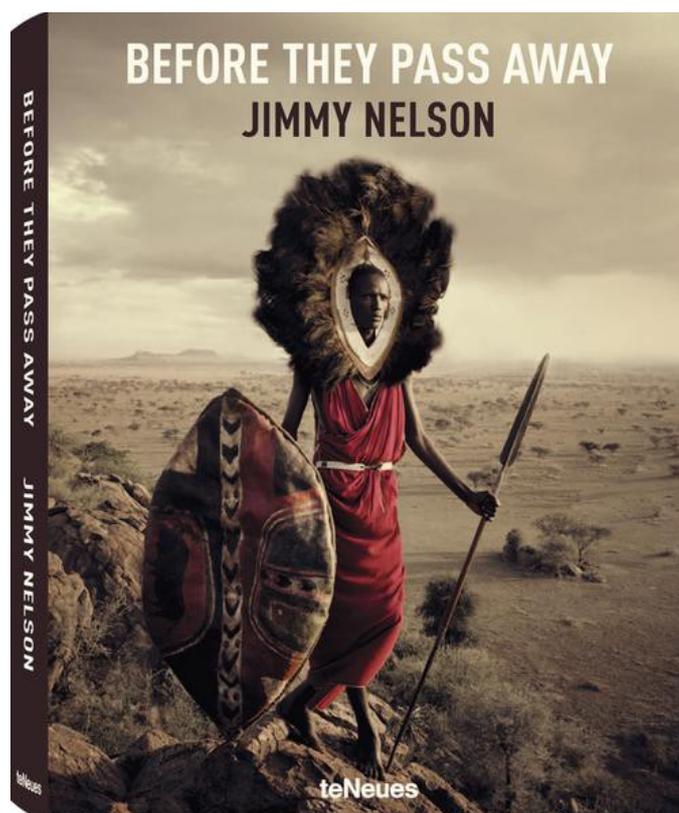


Abb. 3: Nelson, Jimmy (2014) Before They Pass Away, Buchcover

Von all den Bildern in dem Fotobuch hat mich dieses Bild nie besonders fasziniert oder gepackt. Ich fand es weder besonders spannend, noch war es das Bild über das ich mich am meisten geärgert habe. Ich habe mich für dieses Bild entschieden, weil Jimmy Nelson es als Titelbild für sein Buch gewählt hat. Um das Bild zu verstehen, habe ich oben das Original analysiert, in der folgenden Interpretation möchte ich jedoch das Cover – Design mit einfließen lassen.

## **2. Aussage**

Jimmy Nelson hat dieses Bild als Cover für sein Buch „Before They Pass Away“ gewählt. Es soll also ins Auge springen und die Neugier potentieller Konsument\_innen wecken. Natürlich möchte er die Betrachtenden dazu bringen, sein Produkt - das Buch zu kaufen und seine Ausstellungen zu besuchen. Das Bild ist wie alle seine Fotos inszeniert und es gibt kaum etwas, das grundlos auf dem Bild zu sehen oder eben nicht zu sehen ist. Jimmy Nelson hat jahrelang in der Modebranche gearbeitet und kennt sich mit kommerzieller Fotografie und Bildsprache aus.

Ich gehe davon aus, dass die Person vor einer so unendlichen Weite steht um Freiheit zu symbolisieren. Abgesehen von der roten Kleidung und der roten Farbe am Schild wird die Person farblich eins mit ihrer Umwelt. Durch das Rot sticht sie dennoch heraus – ein Signal: schau her! Die Gegenstände die die Person mit sich trägt, scheinen aus natürlichen Materialien wie Leder, Federn und Metall zu sein und sehr kunstvoll verziert und verarbeitet, auch das vermittelt die Naturverbundenheit die Nelson zeigen möchte. Die Blickrichtung der Person ist ebenfalls bestimmt nicht zufällig gewählt. Die Person schaut knapp an uns als betrachtende Personen vorbei, weiter in eine unsichere, für uns unsichtbare Zukunft. Wir können den Horizont im Hintergrund sehen, aber nicht jenen hinter uns, den Bildausschnitt kann nur die abgebildete Person sehen. Ihr Gesichtsausdruck ist nicht besonders stark oder emotional, doch die ganze Stimmung wirkt eher trüb. Das gelbe Licht erinnert an den Moment kurz vor starken Gewittern, wenn es langsam dunkel wird. Um den Stolz und den 'Wert' dieser Menschen zu betonen hat Jimmy Nelson nicht nur auf diesem, sondern auch auf vielen anderen Bildern in seinem Buch eine leichte Untersicht gewählt. Er möchte seine Modellen auf ein Podest heben und damit zeigen, dass sie etwas besonderes sind und

Aufmerksamkeit verdienen (Quelle? Economist). Der Titel des Buches, der am Umschlag, im Himmel, wie ein Damoklesschwert über der abgebildeten Person hängt, macht die Stimmung noch düsterer und dramatischer. Ich glaube Jimmy Nelson möchte mit dieser dramatischen Ästhetik Aufmerksamkeit erregen und die Sehnsucht nach Abenteuer und unbekannter Exotik befriedigen. Sein Name steht in dunkler Schrift und beinahe gleichgroß unter dem Titel des Buches. Er als Fotograf (und Abenteurer, Erzähler) scheint, nicht nur am Cover, genauso wichtig zu sein, wie seine Bilder.

### **3. Wirkung**

#### **3.a. historisch – falls bekannt**

nicht bekannt

#### **3.b. Subjektiv**

Die Perfektion in der Bildgestaltung und das technische Können Nelsons, sowie fotografische Umsetzung seiner Sujets ist beeindruckend. Das Bild kommt mir bekannt vor, weil es so sauber und perfekt gebaut und übertrieben inszeniert ist und wie ein Filmstill aus einem Hollywoodfilm oder wie aus einer Hochglanz Modefotostrecke wirkt. Der gelbe Farbton der wie ein Filter über dem Bild liegt, lässt das Bild heiß, trocken und stickig wirken. Der Himmel ist bewölkt und zieht die Betrachtenden noch weiter in die Weite und vermittelt eine gewisse Dramatik, welche durch die dunkle Vignette an den Ecken noch verstärkt wird. Die Person wirkt statisch wie eine Statue in einem Wachsfigurenkabinett, weniger wie ein lebendiger handelnder Mensch. Nelson betont häufig, dass er die Personen auf ein Podest heben möchte um sie in voller Schönheit zu präsentieren.

In gelben Licht, das man sonst nur von den Minuten vor Unwettern kennt, versteckt sich der tapfere Krieger nicht vor seinem unsichtbaren Schicksal. Bewaffnet mit einem bemalten Schild und einer Lanze blickt der 'stolze Wilde' selbstbewusst in die Ferne, ins Leere. Das Bild wirkt sehr dramatisch auf mich, alles ist dürr und trocken, über allem liegt der gelbe Farbton, der das Gefühl vermittelt, als würde eine Sandschicht alle Poren verstopfen und alles Leben langsam ersticken. Den einzigen Farbkontrast bildet das rot der Kleidung der Person. Durch die dramatische Grundstimmung die das Bild vermittelt, erinnert mich diese Farbe an frisches Blut, was das Drama noch verstärkt. Obwohl das Bild fast nur Landschaft und davon

unendlich viel zeigt, ist nur ein einziger Mensch darauf zu sehen, was den Eindruck vermittelt, er wäre der einzige Überlebende. Rechts unten in der Savanne sieht man eine Fläche die so aussieht als hätten hier einmal Menschen gelagert oder Tiere gegrast, jetzt sind nur mehr Spuren, wie Stroh und zerdrücktes Gras zu sehen. Die Person ist zwar bewaffnet, hält den Speer und das Schwert jedoch vom Körper weg. Man könnte argumentieren, dass das Offenheit symbolisieren soll, doch das verwirrt mich bei der Bedrohung die ihr droht. Roland Barthes „punctum“ (Barthes 2014), das woran ich am Foto immer hängen bleibe, bilden für mich hier aber definitiv die Augen der Person. Dadurch, dass vor allem das rechte Auge der Person im Schatten liegt muss ich immer öfter hinschauen um zu erkennen ob mich die Person nun ansieht oder nicht. Ich habe das Gefühl immer wieder dabei ertappt zu werden sie zu beobachten. Das Bild und der Titel vermitteln uns das Gefühl, das Privileg zu genießen Zeug\_innen des letzten Atemzugs der Person (in Vertretung aller Ureinwohner die es auf der Welt gibt) zu werden.

Die übertriebene Inszenierung in Verbindung mit der unnatürlichen Farbgebung, die Bearbeitung und die klischeeartige Präsentation des Ureinwohners erinnern an ein Hollywood-Filmset. Ich schaue mir das Bild an und höre ein Orchester, dramatische Filmmusik und warte darauf, dass der (weiße männliche) Held die Bühne betritt. Das Bild erinnert auch an Disneys König der Löwen, die Idylle der Savanne, keine Menschen, nur Tiere und Natur. Passenderweise ist auf der Homepage unter dem Kapitel Maasai folgendes Zitat zu lesen: “Lions can run faster than us, but we can run farther” (Nelson o.J.).

### **Quellenverzeichnis Bildanalyse 1:**

Barthes, Roland (2014): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.Hall, Stuart. (2012a) [1989] Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1. Hamburg: Argument.

Nelson, Jimmy: Before They Pass Away (2014). Kempen: teNeues. 335.

Prokop, Sabine (2010). Bevor Big Brother kam. Über das Fernsehen am Ende des 20. Jahrhunderts. Wien: Praesens.

Nelson (o.J./j) Massai <http://www.beforethey.com/culture/maasai>

### **Abbildungsverzeichnis Bildanalyse 1:**

- |  |       |
|--|-------|
| Abb 1: Nelson, Jimmy (2010): Sarbore, Seregeti (Nelson, Jimmy o.J./j.)                                   | S. 78 |
| Abb 2: Nelson, Jimmy (2010): Sarbore, Seregeti. Flächenaufteilung<br>[Bearbeitung durch die Verfasserin] | S. 79 |
| Abb 3: Nelson, Jimmy (2014) Before They Pass Away, Buchcover.  | S. 86 |

## 12.2 Bildanalyse 2:



Abb. 1: Nelson, Jimmy (2011): *Akree, Garo, Locharia & Gobo*.

(Nelson 2014: 335; Nelson o.J./h)

Es folgt eine Bildanalyse einer Fotografie von Jimmy Nelson (2011). Das Bild ist im Bildband *Before They Pass Away* von Jimmy Nelson unter dem Kapitel *Äthiopien: Dassanetch, Banna, Kara & Hamar* zu finden (Nelson 2014: 335). Im Abbildungsverzeichnis ist ausschließlich *Akree, Garo, Locharia & Gobo* zu lesen, was auf die Namen der Abgebildeten schließen lässt (ebd.: 421). Beim Bild davor, das an der selben Stelle aufgenommen wurde, steht „Korcho Village, Omo Valley, Juli 2011“ (ebd.) was auf Aufnahmeort und Zeit des Fotos hinweist.

Die Analyse erfolgt in drei Stufen: Beschreibung – Aussage – Wirkung (vgl. Prokop 2010).



Abb. 2: Nelson, Jimmy (2011) *Akree, Garo, Locharia & Gobo*.  
Flächenaufteilung: [Bearbeitung durch die Verfasserin]

## **1. Beschreibung**

### **1.a. als FLÄCHE**

**A1:** Das Feld ist zum Großteil grau ausgefüllt, wobei es von oben nach unten etwas heller wird. Etwa im Zentrum des Feldes befindet sich der spitze Winkel eines Dreieckes der in Richtung der linken oberen Ecke des Feldes zeigt, der obere Schenkel des Dreieckes liegt somit auf der Diagonalen und endet an der linken oberen Ecke eines rechtwinkligen Trapez', dessen parallele Seiten im rechten Winkel auf die untere Begrenzungslinie von A1 stehen. Die Hypotenuse des Dreieckes verläuft von der linken unteren Ecke des Trapez' auf der Begrenzungslinie und zieht sich ins Zentrum des Feldes. Das Dreieck ist durch unterschiedlich breite längliche dunkelbraun Flächen umrahmt und durchzogen. Vom oberen Schenkel zur Hypotenuse zieht sich ein Bogen der innerhalb des Dreieckes zwei weitere kleine graue Dreiecke bildet. Das großteils weiße Trapez ist von dunkelbraunen Linien durchzogen und beinhaltet zwei kleine dunkelbraune Dreiecke. Auf dem unteren Drittel der rechten, also der längsten Seite des Trapez' liegt ein weißes, mit dunklen Linien durchzogenes rechtwinkeliges Dreieck, das mit seiner kürzesten Seite ein kleines weißes Quadrat im rechten unteren Eck begrenzt, das knapp vor der rechten Begrenzungslinie des Feldes endet. Dort endet auch eine Seite des Dreieckes die sich schräg nach links oben zur rechten oberen Ecke des Trapez zieht. Auf der oberen und einzigen schrägen Seite des Trapez liegt ein braunweißes Vieleck, das sich von der rechten Ecke bis zur Mitte der Seite zieht. Oberhalb dieser Fläche liegt eine ovale nach oben hin längliche, dunkelbraun-weiß gefleckte Fläche, deren Seitenbogen oben sehr ausgefranst ist.

**A2:** Im rechten oberen Teil befindet ein Rechteck, das mit dunkelroten, ockerfarbenen und grauen Linien und Parallelogrammen gefüllt ist. Die linke Seite des Rechteckes bildet die Hypotenuse eines dunklen gestreiften schmalen Dreieckes. An die untere Seite des Rechteckes grenzt ein weiteres schmales nach unten hin längliches Rechteck Dieses ist weiß mit ein paar braunen Flecken und endet an der stumpfwinkligen Spitze eines gleichschenkeligen Dreieckes, dessen gegenüberliegende Hypotenuse parallel und knapp an der rechten Begrenzungsfläche des Feldes A2 liegt. Innerhalb dieses braunen Dreieckes liegt ein kleineres braun-beige-olivegrün-farbenes Dreieck. Von der unteren Seite des weißen Rechteckes zieht sich ein dunkelbraunes Viereck nach unten und endet am Bogen eines Kreissegmentes, dessen braun-olivegrüne Fläche durch die rechte und untere

Begrenzungslinie des Feldes A2 beschnitten ist. Die Fläche die sich auf der rechten Seite des Feldes durch die Rechtecke und das stumpfwinkelige Dreieck bildet, hebt sich durch seine helle pastell-beige-olivegrüne Farbgebung ab von den anderen Flächen ab. Die selbe Farbgebung prägt das Feld oberhalb der Diagonalen von links unten nach rechts oben. Nur in der Mitte dieser vorgestellten Diagonale treffen sich zwei dicke Linien die in einen Winkel von ca.  $45^\circ$  zueinander nach oben zeigen. An diesem Schnittpunkt unterhalb der Diagonale befindet sich eine unregelmäßige dunkelbraun-weiß gefleckte ovale Fläche die auf dem oberen Teil einer weiteren jedoch viel größeren ovalen Fläche in der gleichen Farbe, die sich genau in der Mitte der unteren Begrenzungslinie befindet, liegt. Links davon zieht sich ein hellbraunes Rechteck an der unteren bis zur linken Begrenzungslinie hin, dessen Höhe ca. ein Zehntel der Höhe des Feldes A2 darstellt.

**A3:** Die durch die Diagonale von links oben nach rechts unten gebildete untere Hälfte dieser Fläche ist durch verschiedene helle und dunkle Brauntöne geprägt. Zwei dunkle und wackelige Linien ziehen sich von links nach rechts durchs Bild. Ungefähr in der Mitte der Diagonale endet eine längliche hellbraune amorphe Fläche die sich bis ganz nach oben zieht und in ihrer Farbe vom restlichen Bild abhebt. Am unteren Ende und links und rechts dieser Fläche befinden sich zwei kleine dunkelbraune Dreiecke, die wenn man sie zusammenziehen würde ein Parallelogramm bilden würden und sich von dem braun der umgebenden Flächen kaum kontrastieren. Oberhalb des rechten Dreieckes bildet ein Bogen eine beschnittene ovale Fläche die in Richtung des rechten oberen Eckes strebt. In der Mitte dieser Fläche, befindet sich eine helle Linie die die linke schwarze mit kleinen beige Linien durchzogene Fläche von der rechten dunkelbraunen mit großen unregelmäßigen Flecken geprägten rechten Seite abtrennt. Vom oberen Ende des Kreisbogens zieht sich im selben Muster ein schmales Rechteck nach rechts unten, das in einem kleinen schwarzen Dreieck endet und hin zur vorher beschriebenen Fläche ein weiteres aufspannt. Dieses ist ein gleichschenkeliges Dreieck das von unten nach oben in seinen Brauntönen immer heller wird. Unterhalb dieses Dreieckes bis zur Begrenzungslinie des Feldes ist der selbe Brauntön zu finden wie in der Fläche unterhalb der zuvor erwähnten Diagonale.

**B1:** Der Großteil der Fläche des Feldes B1 ist einem Grauton gehalten der von oben nach unten etwas heller verläuft. Abgesehen von einer schwarzen Linie mit ein paar dickeren und

dünnere Stellen ist oberhalb der vorgestellten Diagonale von oben rechts nach unten links im Feld B1 nur der Grauton zu sehen. Diese Linie, bzw. Linien ziehen sich auch in das Feld unterhalb der Diagonale in Richtung des linken unteren Ecks bis zur Begrenzungslinie weiter, wohin sie auch immer breiter und flächiger wird. Ungefähr auf Höhe der vorgestellten Diagonale zieht sich eine etwas wackelige Linie im Winkel von ca.  $80^\circ$  von ihr nach unten zur Feldgrenze. An diesem Schnittpunkt befindet sich die rechte Ecke eines Dreiecks, dessen rechte Außenseite gemeinsam mit den zuvor erwähnten Linien ebenfalls ein Dreieck aufspannt. Das Dreieck ist grau und nur in der Mitte durch ein schwarz-braunes Band durchzogen. Oberhalb der Dreiecke, an der Stelle wo die als erstes genannten Linien zu Flächen werden, liegt ein rechtwinkeliges weißes Trapez, mit schwarzen Linien und Punkten, mit seiner schrägen Seite an. Die linke Seite die parallel zu den vertikalen Begrenzungslinien steht, bildet eine Katete eines Dreiecks, das ebenfalls schwarz-weiß gemustert ist, innerhalb dieses Dreiecks befindet sich auch ein kleines graues Dreieck, das auf der selben Grundlinie aufliegt. Auch an die obere Linie des Trapez', die parallel zu den horizontalen Begrenzungslinien steht, grenzt ein Dreieck. Die Linie bildet die Hypotenuse eines Dreiecks, dessen Spitze jedoch durch eine Ellipse abgeschnitten wird. Die Ellipse ist großteils weiß, hat aber in der unteren Hälfte auch einige dunkelbraun bis schwarze Flecken. Oberhalb der Ellipse schmiegt sich an den Begrenzungsbogen eine schmale dunkle Bogenförmige amorphe Fläche an, die sich nur links etwa auf Höhe der Hälfte der Ellipse etwas von dieser wegbewegt.

**B2:** Die rechte Hälfte des Feldes ist in unterschiedlichen grün und gelben Farbtönen gehalten. Verschiedene horizontale Linien durchziehen das Feld und definieren dunklere und hellere Bereiche. Die Farben sind nicht gleichmäßig sondern fleckig. Den Kontrast zu diesen Flächen bildet im linken oberen Drittel ein an der Begrenzungslinie anliegendes Rechteck in welchem weiße und braune horizontale und vertikale Linien orangene Rechtecke bilden. Links von dem Rechteck liegt ein dunkelbraunes rechtwinkeliges Trapez an der selben Linie mit seiner schrägen Seite an. Links und rechts des Rechteckes ziehen sich die Seiten weiter nach unten, in der Mitte der unteren waagrechten Seite des Rechteckes gehen zwei weitere Linien aus und bilden so neue Flächen. Das linke Viereck endet nach etwa der selben Länge, wie die Breite des obigen Rechteckes an einer Seite eines gleichschenkeligen Dreiecks. Das rechte Viereck zieht sich wie ein schmaler Streifen vom Rechteck oben bis es an einem Kreisbogen endet.

Beide dieser langgezogenen Streifen sind weiß mit braunen Linien. Das selbe Muster findet man in einer Hälfte des gleichschenkeligen Dreiecks. Die andere Hälfte davon ist in einem pastelligen gelb-grün Ton gehalten. Die Linien die die beiden Schenkel begrenzen sind beinahe so breit wie die braunweißen langen Vierecke. Auf der Innenseite des Dreiecks sind sie schwarz, auf der Außenseite hellbraun und weiß. Die Hypotenuse, die senkrecht im Bild steht, ist nicht ganz gerade sondern etwas nach links geknickt. Sie begrenzt eine dunkelbraune amorphe Fläche, die sich bis zum linken Bildrand zieht. Im oberen Teil der Fläche befindet sich ein dunkler Halbkreis sowie ein Punkt. Darüber befinden sich viele übereinanderliegende weiße Halbkreise die sich überschneiden und alle oben von einer ovalen Fläche begrenzt sind. Unten wird die amorphe braune Fläche von einem etwas helleren braunen Viereck, dessen rechte Seite etwas nach außen gewölbt ist, begrenzt. Die dunkelbraune Ellipse ist senkrecht ausgerichtet aber etwas nach rechts geneigt. Etwa in der Mitte der Fläche befinden sich zwei kleine weiße Ellipsen in deren Mitte sich ein schwarzer Punkt befindet und liegen nebeneinander auf einer Waagrechten Achse, darunter liegen zwei weiße und zwei schwarze waagrechte Linien.

**B3:** In der rechten Ecke befindet der Ring eines Viertelkreisbogens. Er ist graubraun und wird von außen nach innen immer heller. Die Fläche vom Ring zur Ecke ist auf der rechten Seite in beige und grau gehalten, auf der anderen Seite ockergelb gesprenkelt. Dies Muster zieht sich auch auf der anderen Seite des Ringes weiter. Und geht dann in eine braune grob strukturierte Viertelkreisfläche über, die die linke untere Ecke einschließt. In der rechten unteren Ecke befinden sich ungeordnet dicke und unterschiedlich gekrümmte Linien in verschiedenen Brauntönen. In der linken oberen Ecke liegt ein hellbraunes Rechteck, dessen längere Kante die senkrechte ist. Es ist von weißen Punkten umrandet und von oben nach unten mit schwarzen Linien durchzogen. Rechts davon zieht sich von oben nach unten ein langer brauner Streifen, der ungefähr halb so breit wie das Rechteck ist und von oben nach unten immer dunkler wird. Links davon bildet sich von der unteren Kante des Rechtecks und der linken Seite des Streifens ein Dreieck, das sich durch seinen helleren Brauntönen von den Begrenzungsflächen abhebt. Links von diesem Dreieck findet sich ein Streifen, der stark an den linken erinnert. Er ist etwas dunkler, nach rechts geneigt und wird nach unten hin schmaler. Am unteren Ende des Streifens, sowie links davon bilden sich mehrere Dreiecke die in unterschiedliche Richtungen zeigen, aber ähnliche braune Farbtöne und Größen haben.

## 1.b. als RAUM

In dem Bild gibt es eine klare Abgrenzung zwischen Vorder- und Hintergrund. Die Objekte die sich im Hintergrund befinden sind kaum zu beschreiben da sie sehr weit entfernt von den Objekten im Vordergrund liegen. Knapp über der Hälfte des Bildes verläuft eine Waagrechte die den Hintergrund zweiteilt. Oberhalb der Linie ist im Hintergrund nur eine gräuliche Fläche zu sehen, die von oben nach unten heller wird. Darunter scheint eine sehr große Fläche einerseits von einer grünlich grauen und rauen Oberfläche bedeckt zu sein, der Teil in linken Bildhälfte erscheint hingegen plan und weiß. Beide dieser Flächen ziehen sich bis ins unendliche. Den Vordergrund dominieren drei schmale längliche Figuren und eine etwas niederere Figur, die in unterschiedlichen Ebenen auf einem Teil eines großen braunen kugelähnlichen Gebildes positioniert sind. Die drei Figuren ähneln sich in ihrer Form, da das obere Ende aller dieser Figuren ein Ellipsoid bildet, das zwar unterschiedlich gefärbt aber ungefähr von gleicher Größe ist. Zwei der Figuren stehen etwas erhöht auf einem schlauchartigen Körper, der von ganz rechts unten ins Bild kommt und im ersten linken Drittel auf den braunen Grundkörper trifft, auf dem auch die anderen Figuren liegen. Die beiden Figuren stehen links und rechts der mittleren Längsachse des Bildes. Die zuvor erwähnten Ellipsoide die das obere Ende der Körper schmücken, sind durch einen kurzen Zylinder mit dem restlichen Körper verbunden. Er geht direkt in den Hauptteil der Figur über, der wie ein nach unten hin länglicher Quader, mit geringer Tiefe und abgerundeten Ecken und Kanten aussieht. Bei der rechten Figur ist klar zu erkennen, dass am unteren Ende des Quaders, links und rechts schmale Zylinder, deren Länge ungefähr jener des Quaders entspricht, bis zur Auflagefläche führen. Auch von den oberen Ecken gehen solche schmale Zylinder aus, die jedoch bei der Hälfte ihrer Länge abgeknickt sind. An den Enden befinden sich kleine Flächen, von denen weitere vier sehr kleine zylinderähnliche Figuren ausgehen. Die beiden werden von einer Form verbunden die in ihrer Länge ungefähr zwei Drittel der Figur entspricht, rechts oben sehr dünn und schmal und am unteren Ende links unten etwas massiver und breiter erscheint. Der schmale obere und die breite untere Seite sind mit einem durchhängenden Band miteinander verbunden. Die linke Figur ist etwas nach links gedreht, steht auf der selben schlauchartigen Grundebene. Das Objekt, das die beiden abgewinkelten Zylinder verbindet wirkt bei ihr etwas stabiler und zeigt nach links oben. In der Mitte befindet sich ein Teil eines Kreisbogens, der sich von links nach rechts zieht. Dieser ist ungefähr gleich breit wie das Objekt und so lange wie das Ellipsoid. Zwischen den beiden Figuren, weiter vorne und direkt auf der braunen

Grundfläche steht die dritte Figur. Sie unterscheidet sich von den beiden oberen insofern, dass das Objekt, das die beiden geknickten Zylinder verbindet nicht vorhanden ist. Stattdessen schließen diese hier direkt an den Hauptkörper an. Die Verbindung zwischen Ellipsoid und Quader ist etwas ausgeprägter, ist kegelförmig und hebt sich durch die weiße Farbe vom sonst dunkelbraunen Körper ab. Die beiden anderen Figuren sind größtenteils weiß mit braunen Flecken. Nur der untere Teil der quaderförmigen Hauptkörper ist leicht farbig und differiert in seiner Musterung vom Restkörper. Ein weiterer Unterschied besteht in der Beschaffenheit des Quaders, da im oberen Drittel zwei gleichgroße kegelförmige Formen an ihm aufliegen. Sie sind im Radius ihrer Grundfläche nur etwa halb so groß wie die Ellipsoide, befinden sich aber genau im Zentrum des Bildes. Links und ein kleines Stück vor dieser Figur befindet sich ein weiterer amorpher Körper, der den anderen drei ähnelt, aber am bunten Teil des Hauptkörpers geknickt ist und an dieser Stelle am Boden aufliegt. Davon gehen ebenfalls zwei zylinderförmige Körper aus die in ihrer Mitte in unterschiedlichen Winkeln geknickt sind und so wieder auf den Boden treffen. Der hintere ist in einem stumpfen Winkel gebeugt und endet knapp vor der zuvor beschriebenen Figur. Der Hauptkörper scheint etwas massiver als der der anderen und ist nach rechts gedreht. Deshalb ist die Stelle an der oberen Ecke zu sehen, von welcher eine geknickte Zylinderkombination ausgeht. An dieser hängt wie bei den beiden ersten beschriebenen Figuren eine kleine Fläche mit weiteren kleinen Zylinder daran, die wiederum auf dem schon vorher erwähnten verbindenden Gegenstand liegen, der jedoch hier mit seiner breiten Seite auf der Grundfläche aufliegt.

### **1.c. als Geschehen**

Vier Personen sind an unterschiedlichen Punkten auf einem Hügel mit erdigen Untergrund positioniert. Der Hintergrund zieht sich bis zum Horizont wo weitere Hügel zu erkennen sind. Doch im großen und ganzen erscheint die Landschaft flach und stark bewaldet. Der Hügel auf dem die Personen stehen befindet sich vor einem großen Fluss, der nicht ganz so viel Raum einnimmt wie der Wald im Hintergrund, aber die hellste Fläche des Bildes ausmacht. Die Personen sind gerade soweit vom Standpunkt der Kamera entfernt, dass man alle in voller Größe erkennen kann, um sie herum noch etwas Raum bleibt und die Umgebung zu erkennen ist. Auf der unteren Bildhälfte befindet sich eine große Wurzel oder ein umgestürzter Baum auf der zwei Personen mit Gewehren stehen. Die linke Person ist etwas nach links gedreht

und die Kalaschnikow in seinen Händen zeigt nach links oben. Er ist nur mit einem gemusterten Tuch um die Hüfte bekleidet, Der restliche Körper ist großflächig mit weißen Mustern bemalt. Die rechte Person steht uns frontal gegenüber. Das Gewehr zeigt nach rechts oben. Auch er ist nur mit einem Tuch das etwa auf der Hälfte der Oberschenkel endet bekleidet und am ganzen Körper bemalt. Beide Personen schauen von oben herab direkt in die Kamera. Der Boden auf dem die andern beiden Personen positioniert sind ist sehr steil nach rechts unten und erdig sandig. Unter und zwischen und vor den zuvor beschriebenen Personen steht eine weitere Person mit schwarzer Haut, die im Gegensatz zu den anderen drei Menschen nicht bemalt ist, dafür aber viele weiße Perlenketten um den Hals trägt. Bis auf ein Tuch oder Leder, das bis zu ihren Knien geht, sie aber so um die Hüfte trägt, dass die Oberschenkel frei sichtbar bleiben, ist auch sie nackt. Die Brüste der Person befinden sich im Bildzentrum. Sie ist als Einzige nicht bemalt und unbewaffnet. Anstatt an einem Gewehr stützt sie ihre Hände an ihrer Hüfte ab, die sie aus Sicht des Betrachters/ der Betrachterin nach rechts außen schiebt. Ihr Körper ist leicht nach links gedreht und ihr rechtes hinteres Bein etwas abgewinkelt. Ihr Kopf ist leicht nach unten gebeugt und sie schaut in Augenhöhe genau in die Kamera. Links von ihr befindet sich eine vierte Person die mit abgewinkelten Beinen von links nach rechts am Boden sitzt. Er ist seitlich positioniert, schaut ebenfalls in die Kamera und stützt sein Gewehr vor ihm am Boden ab. Das rechte, also vordere Bein ist stark abgewinkelt, das hintere nur leicht und so steht sein Fuß vor den Füßen der zuvor beschriebenen Person. Die Farben im Bild sind sich relativ ähnlich, ungesättigt und farblich somit kontrastlos. Über dem ganzen Bild liegt ein braun -grauer Farbton, der auch die Farbe des Himmels bildet. Der Farbton erinnert an Asche oder Staub. Auch wenn im Hintergrund riesige bewaldete Flächen zu sehen sind, sind diese kaum grün, sondern halten sich eher in einem ockerfarbenen- olivgrünen Ton. Der Himmel wirkt durch die Farbe bewölkt oder leicht neblig. Das Licht ist weich, weshalb es kaum harte Schatten gibt.

## **2. Aussage**

Was möchte Jimmy Nelson damit sagen? Die wichtigste Motivation Nelsons für sein Projekt, ist es die ursprüngliche Schönheit einzufangen. Die Schönheit der Menschen im Einklang mit der Natur . Die Positionierung der Personen auf einem erhöhten Punkt mit dem Horizont im Hintergrund ist ein beliebtes Sujet von Nelson ( Nelson in TheEuropean 2014: 2). Ich denke

er möchte die Menschen vor ihrem Land, das sie wenn nötig, genauso wie ihre Frau(en) auch mit Waffengewalt schützen, zeigen. Dieses stark bewaldete Land im Hintergrund wirkt unberührt und menschenleer, lässt jedoch viel Raum für Phantasie, welche wilden Tiere, exotische Pflanzen, und andere Menschen sich dort befinden, offen. Außergewöhnlich an der Darstellung der Menschen in diesem Kapitel - Äthiopien: Dassanetch, Banna, Kara & Hamar – (Nelson 2014: 335), sind die Gewehre. Waffen spielen zwar in fast allen Kapiteln des Buches eine prominente Rolle, doch meist handelt es sich dabei um traditionelle Waffen wie Speere, Bögen, etc. - Schusswaffen wie Kalaschnikows und andere explizite Kriegswaffen finden sich neben diesem Kapitel nur bei den Mursi, bei denen beinahe jeder Mann mit einem Maschinengewehr ausgestattet ist und ebenfalls in Äthiopien leben (ebd.:170-187) . "In hindsight their fierce warrior spirit resulted into some of the most powerful photographs in the book, but on location things weren't always comfortable"<sup>16</sup> (Nelson o.J.). Mit diesem Bild und den anderen Äthiopienbildern möchte Nelson möglicherweise die Gefahr und den kriegerischen Aspekt der repräsentierten Gruppen betonen, auch seine Unsicherheit und Distanz ist zu spüren.

Was möchte Jimmy Nelson mit diesem Bild aussagen? Es ist schwierig einzelne Bilder aus dem Zusammenhang des Gesamtkonzeptes des Projektes zu nehmen, da er sich für einige wenige Sujets entschieden hat, die er bei jeder Gruppe auf eine sehr ähnliche Art und Weise wiederholt. Er möchte seine persönlichen Phantasiebilder visuell umsetzen und die Menschen die er trifft, herausgeputzt und in voller Pracht, wie Supermodels, inszenieren. Er möchte dass seine Protagonist\_innen stolz und stark aussehen, weshalb sie oft etwas erhöht positioniert – er spricht davon sie auf ein Podest zu stellen (Nelson in The European 2014: 2). Jimmy Nelson hat neben dem Fotojournalismus auch in der Modebranche gearbeitet und auf die selbe Art und Weise wie er Models posieren ließ macht er das auch in diesem Bild. Eine seiner wichtigsten Aussagen über das ganze Projekt, ist bestimmt jene, dass er die Menschen in ihrer vollen Pracht und Schönheit zeigen möchte, damit die Menschen (im Westen) verstehen, dass sie schützenswert sind (ebd.).

---

<sup>16</sup> <http://www.beforethey.com/journey/ethiopia>

### **3. Wirkung**

#### **3.a. historisch – falls bekannt**

nicht bekannt

#### **3.b. Subjektiv**

Das erste was an diesem Bild auffällt ist die Kombination von Waffen und Sexualität. Eine halbnackte Frau eingerahmt von schwerbewaffneten Männern – diese Kombination spricht für sich und ist eigentlich nicht viel hinzuzufügen. Der Fokus in diesem Bild liegt ganz klar auf den nackten Brüsten der Frau im Zentrum. Durch die Pose und die leichte seitwärts Drehung wird das noch verstärkt. Jimmy Nelson spielt bewusst mit Kontrasten, die Gewehre sehen nicht so aus als würde man damit auf die Jagd gehen, sie wirken wie Kriegswaffen (zumindest die Kalaschnikow) und haben in dem Bild neben den Brüsten eine sehr dominante Rolle. Sex und Gewalt werden hier auf einem sehr ruhigen und statischen Bild verbunden. Das vermittelt eine gefährliche Ästhetik, die nicht selten mit Afrika in Verbindung gebracht wird (Hall 2012a: 162). Die Brüste ziehen einen an, man muss immer wieder hinschauen, doch gleichzeitig fürchtet man sich vor den bewaffneten Männern die die Frau (oder die Brüste) beschützen. Im Gegensatz zum Film können die Betrachter\_innen so lange schauen wie sie möchten und der Phantasie und dem Voyeurismus freien Lauf lassen. Das Foto selbst liefert jedenfalls jede Menge Material dafür: Die Waffen zielen wie Phallussymbole in alle Richtungen nach oben. Die oberen beiden bilden zusammen einen Pfeil, der wiederum auf die Frau zielt. Diese hat einen sehr tiefen Blick und sieht die Betrachter\_innen direkt an. Man möchte ihr in die Augen schauen, doch der Blick wandert sofort auf den hellsten Punkt, die weiße Kette die ihren Kopf vom Körper trennt, und dann wieder zurück zu den Brüsten. Nur die Person links unten irritiert mich, sie sitzt am Boden, wirkt irgendwie unsicher und hat als einzige den Mund leicht geöffnet, hält das Gewehr sehr sanft und passt auch durch seine Haltung nicht so ganz in das sonstig platte Männlichkeitsklischee, man könnte fast meinen er möchte einen warnen. Das Verhältnis zwischen den Menschen am Bild kann nur durch die Aufstellung bzw. die Körperhaltungen der abgebildeten Personen interpretiert werden, da alle direkt in die Kamera blicken und nicht untereinander agieren. Die Männer beschützen die Frau einerseits, präsentieren sie aber auch. Sie schützen ihre Körper durch ihre Gewehre, nur die Frau öffnet sich durch ihre Haltung komplett für die Betrachtenden, was die ganze Situa-

tion ad absurdum führt und entweder wie eine Falle oder eine Verkaufssituation wirkt. Durch die hochstilisierte sexualisierte Haltung, sowie dem Seitenlicht, werden ihre Brüste und ihr Becken noch mehr in Szene gesetzt und laden die Betrachter\_innen förmlich ein zu schauen und zu phantasieren. Das einzige was zwischen ihr und den Betrachtenden steht ist der Fuß der Person die links am Boden sitzt. Er bildet eine Grenze für sie und auch für die Betrachtenden. Die drei Männer halten schwere Waffen in den Händen, das und die höher gestellte Position, der zwei hinteren Männer, macht sie sehr machtvoll. Die Frau stützt die Hände auf keine Waffe sondern auf ihren Körper, ihr Becken. Das liefert sie einerseits aus doch sie wirkt auch sehr selbstbewusst. Stellt ihr Körper die Waffe dar? Die Kontraste von Sex und Gewalt, der Reiz von Tabus, die exotische Freizügigkeit und *Hypersexualität* erinnern an die Abenteuergeschichten der großen Entdecker und die exotische Sehnsucht (Hall 2012b: 160). Die Darstellungsweise der Frau in dem Bild ist eine hochsexualisierte. Sie wird den Betrachter\_innen als Objekt der Begierde präsentiert. Man weiß nicht welche Rolle sie innehat. Ist sie wie das Land im Hintergrund, der Stolz der Männer, die sie präsentieren und beschützen? Ist sie ihre Gefangene und Sklavin oder der Lockvogel der den Feind verführen soll? Die Personen in Jimmy Nelsons Darstellungen wirken nicht wie Subjekte. Sie werden nicht nur in diesem Beispiel auf ihre Körper reduziert und zu Objekten und Projektionsflächen gemacht. Sie werden *fetischisiert*. In der Psychoanalyse wird der *Fetischismus* als Ersatz für den abwesenden Phallus beschrieben. Andere Körperteile oder Objekte übernehmen die Rolle dessen, was nicht gezeigt, aber gedacht wird (Hall 2004: 154f). Hall nennt Fetischismus eine Repräsentationspraxis, die dann auftritt, wenn sich die wahre Bedeutung des gezeigten nur dann entfalten kann, wenn es mit Vorstellungen und Phantasien über das was nicht gezeigt oder gesehen werden kann, verknüpft wird (Hall 2004:154). Fetischismus kann Strategie und Tarnung sein, um heimlich das zu zeigen, was nicht gezeigt werden darf. Unter dem Deckmantel (z.B. Wissenschaft, Kunst, Journalismus) könne beides - der geheime Voyeurismus, sowie das offizielle Ziel -zum Beispiel die Wissenschaft, bedient werden (Hall 2004: 156). Man kann sich viele passende Erzählweisen zu diesem Bild überlegen. Doch es vermittelt bestimmt kein entspanntes Gefühl. Im Gegenteil, so wie das Bild aufgebaut und umgesetzt ist, ist der Geschichte (oder den Menschen?) die erzählt wird, nicht zu trauen. Selbst der schräge sandige Boden macht einen instabilen Eindruck, eine falsche Bewegung könnte einen zum Absturz bringen. Als Betrachter\_in ist man froh, dass man der Situation nicht wirklich, sondern mit sicherem Abstand, nur über das Foto beiwohnt.

## **Quellenverzeichnis Bildanalyse 2:**

Hall, Stuart. (2012a) [1989] Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1. Hamburg: Argument.

Hall, Stuart. (2012b) [1994] Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument.

Hall, Stuart. (2004) Ideologie, Identität, Repräsentation; Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument.

Nelson, Jimmy: Before They Pass Away (2014). Kempen: teNeues.

Nelson, Jimmy <http://www.beforethey.com/journey/ethiopia>

Prokop, Sabine (2010). Bevor Big Brother kam. Über das Fernsehen am Ende des 20. Jahrhunderts. Wien: Praesens.

## **Abbildungsverzeichnis Bildanalyse 2:**

Abbildung 1: Nelson, Jimmy (2011) Akree, Garo, Locharia & Gobo  
(Nelson 2014: 335; Nelson o.J./h) S. 90

Abbildung 2: Nelson, Jimmy (2011) Akree, Garo, Locharia & Gobo  
Flächenaufteilung [Bearbeitung durch die Verfasserin] S. 91

## 13 Über die Autorin

### **Helena Lea Manhartsberger**

geboren am 26.01.1987  
in Innsbruck



### **Akademischer und Beruflicher Werdegang**

2008	Matura am Abendgymnasium Henriettenplatz, 1150 Wien
seit 2010	Bachelorstudium für Internationale Entwicklung an der Universität Wien
seit 2011	Mitarbeiterin bei <i>ipsum</i> Verein für internationale Dialog-, Bildungs-, Kultur- und Entwicklungsarbeit; Projektleitung & Konzeptentwicklung
2012 – 2013	Darmasiswa - Stipendium für Fotografie in Jogjakarta (Institut Seni Indonesia ISI Jogjakarta   Indonesien)
2011-2015	Sozialbetreuerin im Nachtnotquartier U63 der Caritas, 1120 Wien
seit 2015	Bachelorstudium für Fotojournalismus und Dokumentarfotografie an der Hochschule Hannover
heute	Selbstständige Fotografin, Mitarbeiterin bei der Bildagentur Visum, wissenschaftliche Hilfskraft an der Hochschule Hannover.

### **Kontakt**

E-mail: [helena.manhartsberger@gmail.com](mailto:helena.manhartsberger@gmail.com)

Telefon: D +49/157 535357 34 | A +43 650 90000 46

Otto – Wels Str. 18 | 30451 Hannover | Deutschland