

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 35

Birgit Glindmeier

**Zur Synthese von Fotografien und Texten in
ausgewählten ethnologischen Monographien**

**Eine vergleichende Betrachtung der Bild-Text-Beziehung in The Nuer und
Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande von E. E. Evans-Pritchard**



The Working Papers are edited by

Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität,
Forum 6, D-55099 Mainz, Germany.

Tel. +49-6131-392.3720, Email: ifeas@mail.uni-mainz.de;

<http://www.uni-mainz.de/~ifeas>

Geschäftsführender Herausgeber/ Managing Editor:
Thomas Bierschenk (biersche@mail.uni-mainz.de)

Zur Synthese von Fotografien und Texten in ausgewählten ethnologischen Monographien

**Eine vergleichende Betrachtung der Bild-Text-Beziehung in The Nuer und
Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande von E. E. Evans-Pritchard**

**Hausarbeit zur Erlangung des
Akademischen Grades
einer Magistra Artium**

**vorgelegt dem Fachbereich Sozialwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz**

von

**Birgit Glindmeier
aus Hagen/Westf.**

2002

1	Einleitung	5
2	Der Kontext und seine Bedeutung für das fotografische Bild.....	10
2.1	Fotografie: Produktion, Produkt und Rezeption.....	11
2.2	Fotografie und ihr Bezug zur Realität	13
2.3	Über die Gebrauchweisen der Fotografie.....	16
2.4	Der Text als Kontext der Fotografie.....	18
3	Zur fotografischen Darstellung des Menschen in der Ethnologie	20
3.1	Die frühe Reisefotografie	20
3.2	Anthropologische und ethnographische Fotografie	24
3.3	Visuelle Anthropologie	30
4	Zum Interpretationsansatz	34
4.1	Verschiedene Interpretationsverfahren.....	35
4.2	Zu meiner Verfahrensweise.....	38
5	E. E. Evans-Pritchard und seine Forschungen	40
6	Eine kontextuelle Interpretation der Fotografien in <i>The Nuer</i>	44
6.1	Hintergründe: zur Geschichte und politischen Situation.....	45
6.2	Zur Wirkungsgeschichte von <i>The Nuer</i>	48
6.3	Evans-Pritchard als Fotograf bei den Nuer	50
6.4	Die Fotografien im Kontext des Textes	53
6.4.1	Anordnung der Fotografien im Text	53
6.4.2	Die Untertitel.....	54
6.4.3	Die Textverweise.....	58
6.5	Interpretation der Fotografien	60
6.5.1	Gruppierung der Fotografien nach Motiven.....	60
6.5.1.1	Landschaft als Motiv	60
6.5.1.2	Güter der materiellen Kultur	62
6.5.1.3	Aktivitäten des alltäglichen Lebens	63
6.5.1.4	Personenaufnahmen.....	64
6.5.1.5	Kolonialer Hintergrund	67
6.5.2	Einzelbildinterpretationen	69
6.5.2.1	Frontispiz Section of homestead and kraal (siehe Anhang)	70

6.5.2.2	Bildtafel I Youth (Eastern Gaajok) fastening giraffe-hair necklace on friend (siehe Anhang).....	72
6.5.2.3	Bildtafel II Girl in Kraal (Eastern Gaajok) (siehe Anhang)	74
6.5.2.4	Bildtafel VI Typical savannah in October (Western Nuerland) (siehe Anhang) 75	
6.5.2.5	Bildtafel XIII <i>Girl in millet garden (Dok)</i> (siehe Anhang)	76
6.5.2.6	Bildtafel XIV <i>August shower (Lou)</i> (siehe Anhang).....	77
6.5.2.7	Bildtafel XVI <i>Air-view of villages (Nuong)</i> (siehe Anhang).....	80
6.5.2.8	Bildtafeln XXI a Cattle grazing on ridge (Leek) und XXI b Early dry season cattle camp at forest pool (Lou) (siehe Anhang)	81
6.5.2.9	Bildtafel XXVII Initiation of boys (near Nasser, Eastern Gaajok) (American Mission) (siehe Anhang)	83
6.5.2.10	Bildtafel XXIX <i>Man (Nasser Post)</i> (siehe Anhang)	85
7	Eine kontextuelle Interpretation der Fotografien in <i>Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande</i>	86
7.1	Hintergründe: zur Geschichte und politischen Situation.....	87
7.2	Zur Wirkungsgeschichte des Werkes	91
7.3	Evans-Pritchard als Fotograf bei den Azande	92
7.4	Die Fotografien im Kontext des Textes	93
7.4.1	Anordnung der Fotografien im Text	94
7.4.2	Die Untertitel.....	95
7.4.3	Die Textverweise.....	97
7.5	Interpretation der Fotografien	98
7.5.1	Gruppierung der Fotografien nach Motiven.....	99
7.5.1.1	Personenabbildungen in <i>Witchcraft</i>	99
7.5.1.2	Themenkreis <i>Witch-doctors</i>	101
7.5.1.3	Themenkreis <i>Oracles</i>	103
7.5.1.4	Themenkreis <i>Magic</i>	105
7.5.2	Einzelbildinterpretationen	107
7.5.2.1	Bildtafel I A Prince's Deputy at the court of Rikita. He holds a deputy's knife of office (siehe Anhang).....	107

7.5.2.2	Bildtafel II Bush scenery typical of Zandeland (Gangura's province) (siehe Anhang)	109
7.5.2.3	Bildtafel III A Zande homestead in a Government settlement (Bage's settlement in Gangura's province) (siehe Anhang).....	110
7.5.2.4	Bildtafel XIII Kamanga blowing a magic whistle (posed) (siehe Anhang) 111	
7.5.2.5	Bildtafel XVIII Mekana, son of Ongosi (see Plate VII) (siehe Anhang) 113	
7.5.2.6	Bildtafel XXV <i>Bage</i> (siehe Anhang).....	115
7.5.2.7	Bildtafel XXXIV a) A government road. Barkcloth can just be seen hanging from the tallest tree to the right of the photograph. It has been hung there in sign of accomplished vengeance. (siehe Anhang) und Bildtafel XXXIV b) <i>A Youth wearing a girdle of mourning and vengeance. Note his mourner's bag and whistle of vengeance.</i> (siehe Anhang)	117
8	Vergleich	119
9	Schlussbetrachtung	123
10	Literaturverzeichnis.....	129
11	Anhang	141

1 Einleitung

„Fotografien sind eine Selbstverständlichkeit geworden. Den meisten, denen wir täglich begegnen, schenken wir kaum Aufmerksamkeit oder nehmen sie überhaupt nicht mehr wahr“ (Hämmerle 1996:168f). Dieser Behauptung ist sicherlich zuzustimmen. Ein Gang durch die Straßen, vorbei an den plakatierten Litfasssäulen, Werbeflächen, Baustellenzäunen und vielen anderen Orten bestätigt diesen Eindruck. Und doch prägen sich nicht nur Worte und Sätze in unser Gedächtnis ein, sondern auch fotografische Bilder, sie sind zu einem Allgemeingut geworden und wir haben sie quasi vor unserem geistigen Auge: Wir kennen oft die FotografInnen nicht, doch das Bild von Frank Zappa auf der Toilette oder auch das berühmte Bild von Robert Capa, dass einen vom Schuss getroffenen, fallenden Soldaten zeigt, ist vor unserem inneren Auge präsent. Diesen Bekanntheitsgrad konnten Fotografien nur erlangen, da sie ebenso wie Texte reproduzierbar sind. Oft gehen diese beiden Zeichensysteme eine enge Beziehung sein. Somit ist auch aus vielen Publikationen die Fotografie nicht mehr wegzudenken, man denke nur an Tageszeitungen und Zeitschriften, in welchen sie einen festen Platz hat.

Doch gut 160 Jahre nach ihrer Erfindung bedient man sich ihrer nicht nur auf selbstverständliche Art und Weise, sondern auch die Untersuchungen, die sich theoretisch mit diesem Medium auseinandersetzen, füllen ganze Bücherregale. So haben sich Walter Benjamin, Gisèle Freund, Susan Sontag, Roland Barthes - um nur einige zu erwähnen - intensiv mit dem Medium auseinandergesetzt und nicht nur versucht, die grundsätzliche Rolle von Fotografie in der Gesellschaft zu beschreiben, sondern auch eine Wesensbestimmung des Mediums vorzunehmen (vgl. Jäger 2000:20).

Auch die Ethnologie, deren wissenschaftliche Formierung ungefähr zeitgleich mit der Erfindung der Fotografie zu datieren ist, hat das Medium bald für ihre Zwecke genutzt. Viele EthnologInnen haben seither fotografiert und ihre Fotografien veröffentlicht. Gerade Werke, die heute als Klassiker der modernen Ethnologie gelten sind bebildert, so beispielsweise Bronislaw Malinowskis *Argonauts of the Western Pacific* und eben auch Sir Edward Evan Evans-Pritchard Monographien, dessen beiden Werke *The Nuer* und *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* hier zum Gegenstand der Betrachtung werden. Die Ethnologie hat dieses Medium nicht nur genutzt, sondern sich gerade ab den 80er Jahren auch theoretisch stark mit ihrer eigenen fotografischen Geschichte

auseinandergesetzt. Bücher wie Elizabeth Edwards *Anthropology and Photography 1860-1920* sowie Ausstellungskataloge wie *Der geraubte Schatten* oder *Die ethnographische Linse*, zeigen diese Wende hin zur Untersuchung der entstandenen Aufnahmen. Zumeist beschäftigen sich diese Werke jedoch mit der frühen ethnographischen Fotografie um die Jahrhundertwende oder kurz danach.

Ab den 80er Jahren gab es auch eine vermehrte Auseinandersetzung mit der Rolle der modernen EthnologInnen als AutorInnen - Clifford Geertz' *Die künstlichen Wilden* und James Cliffords Buch *Writing Culture* seien hier exemplarisch genannt. Dies führte zu einer weitreichenden Diskussion der Rolle der EthnologInnen als SchriftstellerInnen, dabei hat gerade auch Evans-Pritchards *The Nuer* viel Beachtung erfahren, allerdings hatte dies nicht zur Folge, die Fotografien ebenfalls in den Blickpunkt der Betrachtungen zu rücken. Deshalb kommt Barbara Wolbert zu dem Schluss: „(...) the photographic aspect of modern ethnographies is not only scarcely considered in the „writing culture“ debate, but is also a blind spot of visual anthropology“ (Wolbert 2000:331).

In dieser Arbeit möchte ich mich deshalb mit dem Gebrauch von Fotografien in zwei Monographien von Sir Edward Evan Evans-Pritchard auseinandersetzen, die zu Standardwerken der Ethnologie avanciert sind: *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* und *The Nuer*.¹ Zu diesen Werken ist eine Fülle von Sekundärliteratur entstanden, doch kaum Literatur, die sich der visuellen Ebene annimmt.

Deshalb geht es in der vorliegenden Arbeit nicht um die Monographien und ihre inhaltlichen Implikationen, so ist es z.B. nicht das Ziel eine kritische Rekonstruktion der von Evans-Pritchard beschriebenen Sachverhalte zu liefern, es geht auch nicht um die Überprüfung der Ergebnisse und Schlussfolgerungen, zu denen er in seinen Monographien gelangt. Sondern die Fragestellung meiner Arbeit bezieht sich allein auf die Text-Fotografie-Beziehung innerhalb der Werke. Dabei untersuche ich beispielsweise, wie diese beiden Ebenen miteinander verbunden werden, welche Lesart der Fotografien sich daraus entwickeln lässt, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den beiden

¹ Evans-Pritchard hatte zwar nicht unbedingt den Anspruch die Fotografie als Analysemoment einzusetzen, sondern sah in ihnen eher Illustrationen, da er sie allerdings im Rahmen seiner Werke veröffentlicht hat, erscheint es mir legitim sie einer eingehenderen Untersuchung zu unterziehen. Außerdem bleibt zu klären, ob es sich dabei tatsächlich um reine Illustrationen handelt oder ob in einer Verwendung von Fotografien in einem solchen Kontext nicht ein Subtext immanent ist.

Monographien bestehen. Dazu werde ich mich vorrangig auf die Untertitelungen und expliziten Textverweise stützen. Dies erscheint mir angebracht, da allgemein vielfach in den Untersuchungen zur ethnologischen Fotografie das Hauptaugenmerk auf die Bilder gerichtet wird, wobei sie teilweise aus ihrem ursprünglichen Kontext – beispielsweise den Publikationen, in welchen sie erschienen sind, herausgelöst und gesondert untersucht werden. In meiner Arbeit möchte ich dem entgegenwirken und deshalb herausarbeiten, welchen Einfluss der Kontext auf die Rezeption der Fotografien hat und vice versa.

Fotografische Bilder sind grundsätzlich mehrdeutig, worauf ich näher eingehen werde und ihre Rezeption wird maßgeblich durch ihren Kontext bestimmt. Deshalb möchte ich zunächst die Faktoren näher bestimmen, die für ein kontextuelles Verständnis relevant erscheinen. Dabei werde ich zunächst die folgenden drei Bereiche der Fotografie untersuchen: die Produktion, das Produkt und die Rezeption. Ausgehend von dieser Trennung möchte ich mich danach der Fragestellung zuwenden, wie die Fotografie in Bezug auf den Realitätsbegriff positioniert werden kann und welche Auswirkungen diese Bestimmung auf die Rezeptionsweisen der Fotografie hat. Wie die Rezeption außerdem von den jeweiligen Gebrauchsweisen bestimmt wird, wird im Anschluss daran zu klären sein. Der Text als Kontext der Fotografie wird zum Abschluss dieser Betrachtungen in den Fokus gerückt werden, um zu zeigen, wie er wiederum die Rezeption der Fotografie mitbestimmt.

Im darauffolgenden Kapitel möchte ich mich dem Thema widmen, wie sich der Einsatz von Fotografie im Rahmen der Ethnologie historisch entwickelt hat. Es wird dabei zunächst zu erläutern sein, wie eng die ethnographische Fotografie mit der frühen Reisefotografie zusammenhängt, um in einem weiteren Schritt einen kurzen Abriss über die ethnologische und anthropologische Fotografie zu geben. Ein Überblick über die theoretische Auseinandersetzung mit der Fotografie im Rahmen der Visual Anthropology wird den Abschluss dieses Kapitels bilden.

Nachdem ich so den größeren Rahmen abgesteckt habe, möchte ich zunächst allgemein auf Interpretationsverfahren zur Analyse von Fotografien eingehen, um die von mir gewählte Vorgehensweise in einem weiteren Schritt näher zu erläutern und innerhalb dieser Verfahren einzuordnen.

Da das fotografierende Subjekt großen Einfluss auf das entstehende fotografische Produkt hat, möchte ich diesem Aspekt Rechnung tragen und im Kapitel V die Person Evans-Pritchard in den Fokus meiner Betrachtung rücken, um so durch eine historische und

wissenschaftsgeschichtliche Einordnung ein Vorverständnis für das Subjekt herzustellen, das die Fotografien produziert hat.

Danach wende ich mich den Interpretationen der Fotografien von *The Nuer* und *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* zu.

The Nuer kann als erster Teil einer Trilogie angesehen werden. 1951 erschien das Werk *Kinship and Marriage among the Nuer* und 1956 veröffentlichte Evans-Pritchard das Buch *Nuer Religion*. Die beiden letzten Bände beinhalten auch Fotografien. Diese Aufnahmen werden in meine nachfolgende Untersuchungen jedoch nicht einfließen. Zum einen sind es zahlenmäßig weitaus weniger als in *The Nuer* und *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*. Zum anderen sind die beiden zuletzt genannten Monografien kurz hintereinander publiziert worden. *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* erschien 1937 und *The Nuer* wurde 1940 veröffentlicht.

Eine Betrachtung der beiden Werke ermöglicht es so, die Fotografien in zwei unterschiedlichen Werken von Evans-Pritchard zu vergleichen, deren Erscheinungsdatum nicht allzu weit auseinanderliegt, so dass die Problematik, dass die festgestellten Unterschiede aus zeitlichem Abstand resultieren, soweit wie möglich minimiert werden kann. Beide Monographien werden als in sich geschlossen betrachtet. Dies bietet den Vorteil von zwei Einheiten auszugehen, die als solche untersucht werden können. Dadurch bleibt natürlich das Gros der unveröffentlichten Fotografien Evans-Pritchards und auch ein Teil seiner zusätzlichen Text-Veröffentlichungen zu den beiden Ethnien unberücksichtigt. Eine Erweiterung, die dieses Material in die Betrachtung mit einbezogen hätte, hätte weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeführt und kann deshalb nicht geleistet werden.

Der Hauptschwerpunkt meiner Interpretation wird auf dem Werk *The Nuer* liegen, *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* wird eher als Vergleichsparameter herangezogen werden.

Wie bereits beschrieben war der nahezu alleinige Fokus der Sekundärliteratur bisher auf die Texte von Evans-Pritchard gerichtet. Zu *The Nuer* gibt es nur zwei Aufsätze, die die visuelle Ebene betrachten und die ich bei der Interpretation hinzuziehen möchte, während es zu *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* meines Wissensstandes nach keine Sekundärliteratur gibt, die die Fotografien innerhalb des Werkes thematisiert. So kann der

Anspruch der vorliegenden Arbeit auch darin gesehen werden „zu erstellen, was diesem Bewußtsein [dem wissenschaftlichen Bewusstsein, B.G.] entging“ (Foucault 1974:11).

Die Monographie zu den Azande ist, wie bereits erwähnt, zeitlich früher anzusiedeln als die zu den Nuer, da ich aber wie beschrieben das Hauptaugenmerk meiner Betrachtungen auf *The Nuer* richten werde, folge ich nicht der chronologischen Reihenfolge, sondern stelle die Interpretation der Fotografien von *The Nuer* der von *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* voran.

„Wenn wir uns ein Bild der Vergangenheit ansehen und es zu uns in Beziehung setzen wollen, müssen wir etwas über die Geschichte dieser Vergangenheit wissen“ (Berger/ Mohr 1984:102).

Bei meinen Interpretationen werde ich deshalb in beiden Fällen auf die Art und Weise verfahren, dass ich zunächst einen Blick auf die historische und politische Situation zur Zeit der Feldforschungen Evans-Pritchards werfe, um so die näheren Produktionsumstände zu klären, dabei wird auch jeweils ein Unterkapitel der Person Evans-Pritchard als Fotograf gewidmet sein. Dies dient dazu - soweit dies möglich ist - einen Blick auf die Produktionsmittel, die er als Fotograf verwendet hat, zu werfen.

Danach wende ich mich der Interpretation der Fotografien im Kontext des Textes zu, da durch diesen, ihnen eine spezifische Bedeutung zugewiesen wird. Fotografien allein betrachtet bleiben, wie Scheurer schreibt, indifferent:

„Diese Indifferenz des fotografischen Bildes ist eines der wesentlichen Charakteristika der Fotografie. Die Uneindeutigkeit kann nur schwer im Einzelbild aufgehoben werden. Hier gewinnt der Kontext, das textliche und visuelle Umfeld der Fotografie an Bedeutung. Erst in der Kommentierung durch andere Bilder oder Texte, durch die Zuordnung von Text und Bild, kann das Anliegen vom Rezipienten eindeutig erkannt werden“ (Scheurer 1987:131).

Dabei werde ich besonders die Anordnung der Fotografien im Text, die Untertitel und die Textverweise näher betrachten. Hiernach werde ich die Fotografien gruppieren, um daran anschließend einzelne Fotografien herauszugreifen und sie einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Daran möchte ich zeigen, ob und wie Text- und Bildebene miteinander verbunden sind bzw. wie sich Bedeutung durch den Kontext konstituiert. Auf die Kriterien nach denen ich dabei verfahren werde, werde ich an späterer Stelle näher eingehen. In einem weiteren Schritt möchte ich die beiden Interpretationsergebnisse miteinander vergleichen, um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten.

Zum Abschluss werde ich noch ein Resümée ziehen, in welchem ich die Ergebnisse dieser Arbeit rekapitulieren und in einen größeren Zusammenhang einordnen möchte.

Abschließend sei bemerkt:

„Die Situation, in der eine bestimmte Fotografie gesehen wird, muß einbezogen werden in die Interpretation eines Bildes. Wir sind es, die ein Foto betrachten, und wir leben in einer bestimmten Umwelt, sehen das Foto in einer bestimmten Situation (...)“ (Hämmerle 1996:294).

Weshalb in die folgende Untersuchung, die subjektive Wahrnehmung der Autorin mit einfließen muss und sie somit nur eine von mehreren möglichen Interpretationen darstellt.

2 Der Kontext und seine Bedeutung für das fotografische Bild

„Ernst Gombrich, der sich sein Leben lang mit Bildern beschäftigt hat, erklärt kategorisch: ‚Das Bild macht keine Aussage‘“ (Fritzsche 1996:20).² Selbstverständlich heißt dies nicht, dass Fotografien keine Bedeutung zuzumessen ist oder sich aus ihnen keine Informationen gewinnen lassen, jedoch bleibt eine Fotografie von ihrem Wesen her mehrdeutig, oder, wie Scheurer schreibt, „indifferent“ (Scheurer 1987:134). Dies liegt in ihrer Diskontinuität bzw. ihrer starken Situationsabhängigkeit begründet. Sie bildet nur einen extrem kurzen Moment als Ausschnitt ab.

„Die Photographie gibt einen einzigen Augen-Blick je singulärer Objekte wieder. Jede Photographie ist immer mit einem Demonstrativ-Pronomen zu lesen.(...) *Sie ist deshalb auch nicht in der Lage, verallgemeinernde Aussagen zu machen* [kursiv i.O.]“ (Fritzsche 1996:19).

Erst durch ihr kontextuelles Beiwerk kann den Fotos also eine spezifische Bedeutung zuwiesen werden.

Grundsätzlich sind in der Fotografie zwei Bereiche voneinander zu unterscheiden: der Kontext der Produktion und Reproduktion, der auf das Aussehen des Produktes Einfluss

² Fritzsche veranschaulicht dies an einem Beispiel, das auf Gombrich zurückgeht: Es ist nicht möglich ein Bild zu machen mit der Aussage: Dieses Bild hat keine Aussage.

nimmt, und der Kontext, im Rahmen dessen die Rezeption stattfindet (vgl. Hämmerle 1996:294).

Zunächst möchte ich die Prozesse definieren, die im Akt des Fotografierens eine Rolle spielen. Fotografie basiert stets auf einem Produktions- und Reproduktionsprozess, der das Endprodukt Foto u.U. in entscheidendem Maße mitbestimmt. Diese Prozesse und ihr Einfluss auf das fertige Produkt sollen im Folgenden näher betrachtet werden. Daneben gibt es einen weiteren entscheidenden Faktor: die Rezeption. Sie wird wiederum davon beeinflusst, wie die Fotografie im Verhältnis zur Realität positioniert wird. Deshalb werde ich auf diesen Punkt noch näher eingehen. Ein weiterer Aspekt, der auf die Rezeption Einfluss nimmt, sind die Gebrauchsweisen oder – nach Vilém Flusser – Kanäle³, innerhalb derer die Fotografien letztlich veröffentlicht werden. Neben den Distributionskanälen, spielt aber auch das jeweilige konkrete textliche Umfeld, in welches die Bilder eingebettet sind, für ihre Interpretation eine Rolle. Aus diesem Grund wird der Text als Kontext in diesem Kapitel ebenfalls thematisiert.

2.1 Fotografie: Produktion, Produkt und Rezeption

Der Produktions- und Reproduktionsprozess bestimmt das Aussehen des fertigen Fotos. Zunächst zu nennen sind die Umstände, unter denen der eigentliche Belichtungsvorgang stattfindet. Dazu gehören die Aufnahmesituation, der Fotograf, die Objekte, die er ablichtet, ebenso wie die technische Ausrüstung.

Die Aufnahmesituation ist sozusagen der Rahmen, innerhalb dessen die Produktion stattfindet. Von der Alltagsumgebung bis hin zur speziell inszenierten Situation ist alles möglich. Aber selbst unter gleichen Aufnahmebedingungen können die Fotografien ein und desselben Objekts, von verschiedenen FotografInnen aufgenommen, unterschiedlich ausfallen. Die Fotografierenden entscheiden letztlich über Blickwinkel, Ausschnitt, Wahl der Kamera, des Films und nicht zuletzt über den Moment der Belichtung.

„Diese Wahl könnte man sich als kulturelle Gestaltung denken. Der Raum für diese Gestaltung wird gewissermaßen durch das geschaffen, was er [der Fotograf, B.G.] nicht

³ Was mit Kanälen im Sinne Flussers gemeint ist, werde ich in Kapitel II.3 näher erläutern.

photographiert. Die Gestaltung ist seine Les-Art des Ereignisses, das er vor Augen hat“ (Berger/Mohr 1984:92).

Diese Subjektivität beinhaltet auch die Einstellung zum jeweiligen Objekt der Aufnahme.

„Er [der Fotograf, B.G.] sortiert aus, was ihm sozusagen gefällt bzw. mißfällt, und damit verhält er sich zu seiner Hervorbringung, klassifiziert sie als eine mehr oder weniger gültige Tat, als eine mehr oder weniger zurechnungsfähige Selbstäußerung“ (Wünsche 1995:153).

Susan Sontag verweist darauf, dass der Akt des Fotografierens nicht nur eine Wahl und Einstellung den Fotografierten gegenüber bedeutet, sondern der Akt als solches bereits gewalttätig sei, da er Subjekte zu Objekten degradiere:

„Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann“ (Sontag 1996:20).

Doch nehmen auch die Subjekte, die fotografiert werden – falls die Handlung nicht unbemerkt bleibt - u.U. eine bestimmte Haltung zum Akt des Fotografiertwerdens ein. Sie können sich beispielsweise in Positur rücken, d.h., vor der Kamera eine Haltung einnehmen, in der sie sich abgebildet sehen wollen. Doch auf den entscheidenden Moment der Belichtung haben sie keinen Einfluss und bleiben deshalb den fotografierenden Subjekten und ihren Sichtweisen tendenziell ausgeliefert.

Ein weiterer Aspekt, der Einfluss auf die Erscheinungsform des fertigen Produkts nimmt, ist die Entwicklung des Films und der Abzüge. Diese Prozesse können das Aussehen des Fotos nachhaltig verändern. Daneben gibt es noch manipulative Verfahren wie Retusche und Ähnliches, die das eigentliche Produkt im Nachhinein tiefgreifend verändern können. Zusammengenommen bestimmen diese Faktoren das Aussehen des fertige Produkts.

Neben den Faktoren Produktion und Reproduktion ist die Rezeption für die Fotografie von Belang. In einigen Fällen haben die fotografierenden Subjekte bereits im Moment der Aufnahme eine Klientel im Auge, für die die Produkte bestimmt sind. Auch wenn dies nicht der Fall ist, sind es die Rezipienten, die dem Foto letztlich Bedeutung zuweisen. „Jede Fotografie hat den Betrachter zum Ausgangspunkt“ (Hämmerle 1996:267). Dies geschieht einerseits nach individuellen, rein subjektiven Faktoren: „Die Erwartungshaltung und die Erfahrung haben einen wesentlichen Anteil an der Interpretation eines Bildes“ (Hämmerle 1996:310). Aber auch kulturelle Faktoren beeinflussen die Rezeption.

Insbesondere das publizierte Produkt – und nur dieses ist im Zusammenhang meiner Arbeit Gegenstand der Betrachtung – ist an einen spezifischen Kontext gebunden, der wiederum dessen Bedeutung konstituiert. Dieser Aspekt wird in Kapitel II.3 näher beleuchtet. Zunächst soll das Verhältnis von Fotografie und Realität betrachtet werden, da die Rezeption eines Fotos nicht zuletzt davon abhängt, welchen Realitätsgehalt man ihm zumisst.

2.2 Fotografie und ihr Bezug zur Realität

Es gibt inzwischen eine Fülle von Theorien, die den Bezug der Fotografie zur Realität thematisieren. Im Gegensatz zum Begriff Fotografie sind die Begriffe Realität bzw. Wirklichkeit schwerer zu definieren. An dieser Stelle kann allerdings nicht der philosophische Diskurs von Realität oder Wirklichkeit aufgearbeitet werden. Ich möchte deshalb keine Definition der Begrifflichkeiten leisten, zumal wie Jäger postuliert:

„Das Konzept einer unabhängig von menschlicher Wahrnehmung existierenden Wirklichkeit, die sich über die Analyse sprachlicher und visueller Quellen erschließen lassen könnte, ist fragwürdig geworden“ (Jäger 2000:26). Dies verdeutlicht, dass die Auffassungen von Wirklichkeit kontextuell gebunden sind. Laut Dörfler ist eine Begriffsbestimmung nicht zwingend notwendig, da es weniger um die Realität als solche geht, sondern um die Relation zwischen Fotografie und einer wie immer bestimmten Realität (vgl. Dörfler 2000:12). Dörfler unterscheidet zwei Grundpositionen, in die sich die Theorien, die sich mit dieser Relation beschäftigen, grob unterteilen lassen: Die einen bezeichnet er als „Realisten“, die anderen als „Kulturrelativisten“.⁴ „Die *Realisten* glauben an ein analogisches Wesen der Fotografie, wogegen die *Kulturrelativisten* den Grundzug ihrer Willkürlichkeit betonen“ (Dörfler 2000:12).

Die erste Position ist die historisch ältere. Im 19. Jahrhundert war die Ansicht, in der Fotografie ein Abbild des Wirklichen zu sehen, vorherrschend. Das Foto galt als äußerst perfekte Imitation der Wirklichkeit (vgl. Dubois 1998:31). Das mimetische Vermögen der

⁴ Dieser von Dörfler gewählte Begriff ist nicht gleichzusetzen mit der gleichbenannten theoretischen Strömung innerhalb der Ethnologie.

Fotografie wurde auf ihr mechanisches Verfahren zurückgeführt, welches die Bilderzeugung scheinbar automatisch, objektiv und rein nach den Gesetzen der Optik und Chemie entstehen ließ (vgl. Dubois 1998:31). Der Fotografie kam in diesem Rahmen eine Beleg- und Beweisfunktion zu. Diese Art von Wirklichkeitstreue wird der Fotografie auch heute noch in bestimmten Zusammenhängen eingeräumt, beispielsweise im medizinischen Bereich (man denke an Röntgenbilder etc.). Ähnliche Positionen sind bis in die Gegenwart vertreten worden, allerdings mit leicht differierenden Standpunkten.

„Obwohl eine gewisse Kontinuität innerhalb des realistischen Standpunktes zu verzeichnen ist, können anhand eines Überblicks über einflussreiche Vertreter dieses Abbildungskonzeptes, doch einige Differenzen, insbesondere bei den kritischen Realisten des 20. Jahrhunderts, ausgemacht werden“ (Dörfler 2000:15).

Der Persönlichkeit des fotografierenden Subjektes wird von den kritischen „Realisten“ als Element, das für Auswahl, Anordnung des Objekts und für die beabsichtigte Wirkung eine Rolle spielt, zwar inzwischen Bedeutung zugesprochen, aber der Vorgang der Bilderzeugung entstehe automatisch und ein „Wesenszug“ der Fotografie bleibe somit ihre Objektivität (vgl. Dörfler 2000:17).

„Fotografie ist dadurch gekennzeichnet, dass im Prinzip zu jedem Punkt der Bildfläche auch ein Punkt außerhalb der Bildfläche gehört. Es kann also von der ästhetischen Verteilung, die als ästhetische Information wahrgenommen wird, auf Realverhältnisse geschlossen werden“ (Bense nach Dörfler 2000:17).

Von der Fotografie kann somit immer auch auf die Realität geschlossen werden (vgl. Dörfler 2000:18).⁵ Diese Auffassung kann man von zwei Seiten kritisieren. Erstens wird das fotografische Vorbild im Abbildungsprozess transformiert (vgl. Dörfler 2000:14). Gerade ein Blick auf die Schwarzweißfotografie bringt dies deutlich zum Ausdruck. In Grauwerten zu sehen entspricht nicht unserer Wahrnehmung. Außerdem ist eine Fotografie zweidimensional, die Abbildung eines Objektes entspricht selten der wirklichen Größe. Das Foto ist somit ein eigenständiges Objekt.

Ein zweiter Aspekt ist, dass die Wahrnehmung und Auffassung von Fotografie und ihrer scheinbaren Objektivität kulturell erlernt worden ist:

„Im Namen eines naiven Realismus wird eine Darstellung der Wirklichkeit für realistisch erklärt, die den Anschein von Objektivität nicht etwa der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der Dinge verdankt (da sie sich niemals anders erschließt als über gesellschaftlich bedingte Formen der Wahrnehmung), sondern der Konformität mit den

⁵ Auf das Spektrum der differierenden theoretischen Konzeptionen im Bereich der realistischen Positionen kann ich an dieser Stelle nicht näher eingehen.

Regeln, die in ihrem gesellschaftlichen Gebrauch die Syntax definieren, d.h. mit der gesellschaftlichen Definition der objektiven Sicht unserer Welt. Indem sie der Photographie Realismus bescheinigt, bestärkt die Gesellschaft sich selbst in der tautologischen Gewissheit, dass ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist“ (Bourdieu 1981:88f).

Mit anderen Worten: Wir haben gelernt in unserer Wahrnehmungsweise die fotografisch hergestellten Bilder als Abbilder des Wirklichen anzuerkennen. „Die Photographie *ist* also nicht, sie *gilt* aber als objektiv“ (Fritzsche 1996:16). Die Begriffe „real“ und „objektiv“ unterliegen darüber hinaus in ihren jeweiligen Konnotationen historischen Veränderungen. Nicht nur in der Rezeption, sondern bereits im Prozess der Produktion wirkt die erlernte Wahrnehmungsweise auf die fotografische Gestaltung der Aufnahme: „In aller Regel erfassen die Photographen die Welt mit der Kamera so, wie sie diese sehen, d.h. nach der Logik eines Weltbildes, das seine Kategorien und Regeln der Kunst der Vergangenheit entlehnt“ (Bourdieu 1981:87). Auf die Veränderungen der Wahrnehmung ab der Renaissance, die letztlich auch dazu führten, dass Fotografien als Abbilder des Wirklichen genommen wurden und teilweise noch werden, gehen Patricia Anna Hämmerle in ihrem Buch *Schattenriß der Zeit. Fotografie und Wirklichkeit* und Bernd Busch in *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie en détail* ein, diese Abhandlungen zur Historie der Wahrnehmungsgeschichte können an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden.

Die zweite von Dörfler genannte Position trägt diesem Diskurs Rechnung und stellt das Vermögen des Fotos, eine exakte Kopie der Wirklichkeit zu sein, in Frage. Jede Fotografie wird als Interpretation der Realität betrachtet. Die beiden prinzipiellen Argumente seien nochmals erwähnt:

„(...) a) die kulturelle und ontogenetische Determination des Zeichenbenutzers bei der Wahrnehmung einer Fotografie (...) und b) die möglichen Manipulationen durch den Fotografen als Zeichenproduzenten während der verschiedenen Stadien des Aufnahme- und Entwicklungsprozesses bis zum fertigen Abbild (...)“ (Dörfler 2000:18).

Grundsätzlich beziehen sich laut Dörfler die „Realisten“, wenn sie vom Analogon sprechen, eher auf das Moment der Produktion, während die „Kulturrelativisten“ eher auf das temporär nachgeordnete Moment der Rezeption fokussieren.

Zwei wesentliche Faktoren über die der Bezug der Fotografie zur Realität bestimmt wird, sind damit benannt: das Moment der Produktion und der Rezeption.

Im Folgenden wird die Rezeption nochmals in den Vordergrund gerückt, da diese nicht wie bereits beschrieben nur von den kulturell erlernten Wahrnehmungsweisen generell

abhängig ist, sondern auch von der jeweiligen gesamtgesellschaftlichen Gebrauchsweise, im Rahmen derer die Produkte publiziert werden.

2.3 Über die Gebrauchweisen der Fotografie

Auf die verschiedenen Gebrauchweisen der Fotografie näher einzugehen, erscheint notwendig, da wir ihr je nach Kontext unterschiedliche Bedeutung zuweisen und sie dementsprechend unterschiedlich bewerten. In den folgenden Erläuterungen möchte ich zeigen, in welchen größeren Kontext die ethnologische Fotografie eingeordnet werden kann und wie die Produktion und Rezeption durch diesen Kontext bereits bestimmt wird. Die Gebrauchweisen haben sich seit der Erfindung der Fotografie enorm erweitert. Obwohl schon Dominique Francois Arago⁶ in seiner Rede 1839 vor der französischen Akademie der Wissenschaft darauf verwies, wie groß die Verwendungsmöglichkeiten des neuen Mediums seien (vgl. Busch 1989:209), hat er nicht absehen können, auf welcher breiter Basis die Fotografie gut 160 Jahre später Verwendung finden würde. In fast allen Bereichen wird Fotografie wie selbstverständlich eingesetzt. Je nach Verwendungsweise messen wir ihr unterschiedliche Bedeutung zu. Dieser Vorgang geschieht oftmals unbewusst, gleichsam automatisch. Dies zeigt sich allein daran, dass wir, wenn wir mit einem anonymen Foto konfrontiert werden, sofort versuchen es einer Gebrauchsweise zuzuordnen:

„Für jedes Photo, die möglichen Gebrauchweisen und Adressaten genauer gesagt für jede Zielgruppe die mögliche Verwendung auszumachen (...) das ist eine Weise, ein anonymes Photo zu begreifen oder sich anzueignen, das der manifesten Funktion beraubt ist, die der gebräuchlichen Photographie ihre Bedeutung und ihren Wert verleiht“ (Bourdieu 1981:98).

Wir ordnen der Fotografie somit innerhalb einer bestimmten Gebrauchsweise eine bestimmte Funktion zu, selbst unser ästhetisches Urteil wird nicht zuletzt durch diese Zuordnung bestimmt.

Vilém Flusser unterteilt die Gebrauchweisen im Hinblick auf die Publikation der Fotografien nach Kanälen, in denen die Fotodistribution erfolgt.

⁶ D.F. Arago (1786-1853) war Physiker und Astronom, der das Verfahren der Daguerreotypie der französischen Akademie der Wissenschaften vorstellte (vgl. Fabian/Adam 1981:7).

„So gibt es Kanäle für angeblich indikative Fotos (zum Beispiel wissenschaftliche Publikationen und Reportagemagazine), Kanäle für angeblich imperative Fotos (zum Beispiel politische und kommerzielle Werbeplakate) und Kanäle für angeblich künstlerische Fotos (zum Beispiel Galerien und Kunstzeitschriften). Allerdings haben die Distributionsapparate auch durchlässige Zonen, in denen eine bestimmte Fotografie von einem Kanal in einen anderen hinübergleiten kann“ (Flusser 1999:49).⁷

Wir - aber auch professionelle KritikerInnen - sind uns oft nicht bewusst, dass unsere Rezeption innerhalb dieser Kanäle erfolgt:

„Die Fotokritik nimmt gewöhnlich als Tatsache hin, dass wissenschaftliche Kanäle wissenschaftliche Fotografien distribuieren, politische Kanäle politische Fotos, künstlerische Kanäle künstlerische Fotos. Dadurch funktionieren die Kritiker in Funktion der Kanäle: Sie lassen sie aus dem Blickfeld des Empfängers verschwinden. Sie ignorieren, dass die Kanäle die Bedeutung der Fotos bestimmen, und unterstützen damit die Absicht der Kanäle, unsichtbar zu werden“ (Flusser 1999:50f).

Dies sei an einem Beispiel verdeutlicht: Ein verwackeltes, unscharfes Foto können wir, wenn es als künstlerisches Foto distribuiert wird als gelungen bewerten und die Fragestellung, ob es einen bestimmten Sachverhalt wirklichkeitsgetreu abbildet, würden wir uns nicht stellen. Dieselbe Fotografie im Kontext einer wissenschaftlichen Publikation würden wir auf ihren Dokumentationsgehalt hin bewerten und würden sie eventuell gerade aufgrund einer scheinbar mangelnden Abbildungsqualität als defizitär empfinden. Nicht nur die Rezeption wird von den Funktionszusammenhängen bestimmt, sondern auch im Moment der Produktion wird dieser Funktionszusammenhang oftmals schon mitgedacht und der beziehungsweise die FotografIn entscheidet sich aufgrund dieser Faktoren für eine bestimmte Darstellungsweise (vgl. Flusser 1999:49).

Über die Kanäle, innerhalb derer die Fotografien publiziert werden - beziehungsweise nach Bourdieu den gesellschaftlichen Gebrauchsweisen - werden quasi Konzepte vermittelt, wie die jeweiligen Fotografien zu rezipieren seien. Es wird sozusagen implizit eine bestimmte „Bedeutungsanleitung“ übermittelt. Der Fotografie im Kontext einer wissenschaftlichen

⁷ Die Kritik, die Flusser in seinem Werk *Für eine Philosophie der Fotografie* formuliert ist eine recht grundsätzliche und weitreichende: Der Apparat diktiert die Bedingungen und die FotografInnen können nur innerhalb des gesteckten Rahmens agieren; demnach kann die Freiheit der FotografInnen stets nur eine vorprogrammierte sein.

Publikation, wie dies bei den Fotografien von Evans-Pritchard der Fall ist, wird somit von vornherein indikative Bedeutung zugewiesen: beispielsweise im Fall von *The Nuer*, dass „die“ Nuer *so* sind oder *so* aussehen. Dadurch, dass die Fotografien dem wissenschaftlichen und darüber hinaus dem dokumentarischen⁸ Bereich zugeordnet werden, wird ihnen eine größere Realitätsnähe zugewiesen als dies beispielsweise bei der Verwendung im künstlerischen Bereich der Fall wäre.

Gebrauchsweisen unterliegen aber auch geschichtlichen Veränderungen. Historisch wird wissenschaftliche Fotografie unterschiedlich definiert. Sie unterliegt einem Wandel, der mit den unterschiedlichen wissenschaftstheoretischen Konzeptionen verknüpft ist und letztlich auch mit dem Verständnis dessen, was objektiv sei. Womit wir wiederum bei der Fragestellung angelangt sind, wie Fotografien in ihrem Verhältnis zur Realität zu positionieren sind. Was um die Jahrhundertwende als „wissenschaftlich“ und „objektiv“ galt, muss dies heute nicht mehr sein.

Historische Fotografien können aus diesem Grund nichts über die historische Realität per se aussagen: „Dagegen vermittelt sie eigenständig und besser als das Wort, die Bilder, die sich die Vergangenheit von sich selber macht“ (Fritzsche 1996:23f).

In Kapitel III werde ich dies anhand der ethnologischen Fotografie näher erläutern. Dort wird zu zeigen sein, inwiefern das oben genannte Verhältnis von Fotografie und Realität innerhalb dieses Prozesses eine Rolle spielt. Zunächst soll die Funktion des Textes als gleichsam engerer Kontext, in den die Fotografien eingebettet sind, näher erläutert werden.

2.4 Der Text als Kontext der Fotografie

Die Erfindung der Fotografie wird in ihrer Bedeutung oft mit der Erfindung der Schrift verglichen (vgl. Baier 1965:1, vgl. Flusser 1999:7). Beide Systeme stellen wichtige historische Einschnitte dar, doch sie unterscheiden sich auch elementar. Die Schrift beruht auf den Prinzipien der Linearität und Kontinuität, während die Fotografie sich durch Zirkularität und Diskontinuität auszeichnet. Die Schrift wird vielfach eingesetzt, um die

⁸ Der Begriff „dokumentarisch“ wurde für die Fotografie erst im 20. Jahrhundert gebräuchlich (vgl. Jäger 2000:108).

Mehrdeutigkeit des Bildes in eine bestimmte Bedeutung zu überführen. Dabei kommt gerade den Untertiteln eine entscheidende Rolle zu. Nicht nur im Rahmen von wissenschaftlichen Publikationen werden Untertitel verwendet, in illustrierten Zeitungen war diese Form der Beschriftung von Bildern erstmals obligat (vgl. Günter 1977:26). Sie sind am engsten mit den Fotografien verknüpft und werden gleichsam sofort mit gelesen. Nach Hämmerle kommt ihnen vielfach nicht nur eine Erklärungsfunktion zu, sondern sie fungieren als eine Art Gebrauchsanweisung (vgl. Hämmerle 1996:300).

Aber auch ob und wie im Fließtext der Publikation auf ein Bild verwiesen wird, bestimmt seine Lesart. „Die Fotografien brauchen mit dem Text nicht einmal in einer direkten Verbindung zu stehen. Dennoch aber wirken sie so, als seien sie der Beweis zu den im Text gemachten Behauptungen“ (Hämmerle 1996:299).

Wie wichtig der Text als Kontext für Fotografien sein kann, beschreibt Roland Günter am Beispiel der Fotografien von Dorothea Lange, die im Auftrag der „Farm Security Administration“ (FSA) die soziale Lage der Farmer in den Dreißigerjahren fotografisch dokumentierte.

„Für die Verarbeitung in der ‚Fachwelt‘ ist typisch, dass in den späteren, von ihr nicht mehr verantworteten Publikationen nur noch die Fotos, nicht jedoch die Texte, die Gegenüberstellungen und die Bilderfolgen wiedergegeben werden. Die Bilder werden tendenziell in die Ebene isolierter, d.h. autonomer Kunstwerke gerückt. Die sozialdokumentarische Dimension wird ihnen nachträglich genommen (...) Dies zeigt, was Kunstrezeption im gängigen Sinne bedeutet: Abschneidung von Dimensionen, Reduzierung, Einengung und damit letztendlich die Borniertheit des Unverbindlichen“ (Günter 1977:50).

Wie immer man auch Günters Beurteilung der Kunstrezeption gegenüberstehen mag, aus dem genannten Beispiel wird ersichtlich, wie wichtig es ist, den konkreten Text als Kontext der Fotografien in die Betrachtungen mit einzubeziehen, da über den Text den Fotografien Bedeutung zugewiesen wird. Deshalb soll bei der Interpretationen der Fotografien neben der Gebrauchsweise auch das textliche Umfeld – im konkreten Fall die Untertitel und Textverweise – in die Untersuchung mit einfließen.

Zunächst möchte ich jedoch skizzieren, wie das Medium Fotografie im Rahmen der Ethnologie eingesetzt wurde. Dazu werde ich auf den historischen Hintergrund näher eingehen, um so zu erarbeiten, in welchem Kontext, die Fotografien von Evans-Pritchard gesehen werden können.

3 Zur fotografischen Darstellung des Menschen in der Ethnologie

Die visuelle Darstellung von Menschen aus fremden Kulturen ist älter als die Fotografie. Bereits früh gab es bildliche Darstellungen ferner Orte und Personen in Form von Skizzen, Stahlstichen und Druckgrafiken. Bei den frühen Entdeckungsreisen waren zumeist Maler und Zeichner zugegen, deren Aufgabe es war, die Eindrücke bildlich zu skizzieren.

In diesem Kapitel werde ich mich jedoch auf die späteren fotografischen Darstellungen beschränken. Zunächst möchte ich die frühe Reisefotografie thematisieren und aufzeigen, inwiefern sich Verbindungen zur Ethnologie herstellen lassen. Auf eine Darstellung, die die jeweiligen regionalen Unterschiede berücksichtigt, muss verzichtet werden, da es eher darum geht, einen allgemeineren Kontext zu erarbeiten. In einem nächsten Schritt möchte ich auf die eigentliche ethnographische Fotografie zu sprechen kommen. Danach werde ich zu Methoden und Arbeitsfeldern der visuellen Anthropologie einen kurzen Überblick geben. Dies dient dazu, einen allgemeinen wissenschaftshistorischen und -theoretischen Kontext zu erarbeiten, in dessen Rahmen die Fotografien Evans-Pritchards gesehen werden können.

3.1 Die frühe Reisefotografie

Die frühe Reisefotografie soll an dieser Stelle kurz umrissen werden, da sie eine Verbindung zur ethnologischen Fotografie zeigt.

„Die koloniale Durchdringung der überseeischen Welt und die neuen Verkehrsmittel setzten ab Mitte des vorigen Jahrhunderts verschiedene Reisende in den Stand, ihre wissenschaftlichen, geschäftlichen oder auch nur touristischen Reisen zu verwirklichen. Dabei gehörte für viele die fotografische Ausrüstung zum unverzichtbaren Bestandteil ihres Gepäcks“ (Theye 1989:25).

Die Mitnahme des Fotoapparates wurde Reisenden auch als Mittel gegen drohende Langeweile empfohlen (vgl. Theye 1985:32). Diese Äußerung Thomas Theyes zeigt einerseits, wie groß die Bedeutung der Fotografie war und andererseits, wie weitgefasst der Begriff Reisefotografie ist. Theye zählt nicht nur die frühen Touristen hinzu, sondern auch

TeilnehmerInnen von Expeditionen, die im Auftrag der Kolonialbehörden unterwegs waren. Ebenso kann man in die Gruppe der frühen Reisefotografie auch die Aufnahmen von StudiofotografInnen aufnehmen, die sich im Zuge zunehmender territorialer Expansion in den Kolonien insbesondere den Hafenstädten ansiedelten und dort Fotostudios eröffneten. Die Reisefotografie hat Bedeutung für die Ethnologie, da die ersten Fotografien von Angehörigen außereuropäischer Ethnien nicht durch EthnologInnen, sondern durch ReisefotografInnen und StudiofotografInnen erstellt worden sind (vgl. Theye 1989b:244). An dieser Stelle sei noch angemerkt, dass die Ethnologie und die Anthropologie Mitte des 19. Jahrhunderts noch relativ junge Wissenschaften waren, die gerade begannen sich zu formieren.⁹

„Kaum war die Fotografie erfunden, da stürmten die Fotografen in das Land ihrer Sehnsucht“ (Fabian/ Adam 1981:52). Sicherlich wurde das „Stürmen“ durch das Gewicht der ersten Fotoausrüstungen erheblich erschwert. Die Reise der Fotografierenden geriet denn auch mehr zur mühseligen Schlepperei von Gerätschaften. Fabian vergleicht den Amateur-Fotografen Samuel Bourne mit einem Entdecker, der eine Expedition unternimmt (vgl. Fabian/ Adam 1981:187): „Während seiner Kaschmir-Expedition 1864 trugen 20 Träger seine Chemikalien, Flaschen, Zelte, Stative und Kameras über die Gebirgspässe, 22 Diener kümmerten sich um sein persönliches Gepäck“ (Fabian/ Adam 1981:187). Diese Realität wird auf den Aufnahmen weitgehend ausgeblendet. Die ersten fotografierenden Reisenden interessierten sich motivisch weniger für jene Menschen, die ihnen begegneten bzw. ihnen zur Seite standen, sondern für architektonische und landschaftliche Sehenswürdigkeiten. Der Mensch, wenn er aufs Bild kam, war eher Staffage (vgl. Fabian/ Adam 1981:59). Erst ab den 50er Jahren - in vollem Umfang 70er Jahren des 19. Jahrhunderts - zeigten die ReisefotografInnen Interesse an der Personenfotografie (vgl. Jäger 1996:193).

Afrika südlich der Sahara war anfangs noch ein eher seltenes Ziel (vgl. Theye 1989b:244) im Vergleich beispielsweise zum Orient, wo es bereits früh organisierten Tourismus gab, der sich allerdings vornehmlich auf Regionen wie das Niltal und das Heilige Land beschränkte (vgl. Turner 1990:440). Aufnahmen, die von frühen Afrikareisenden stammen, gibt es wenige. Laut Theye ist dies darauf zurückzuführen, dass die Infrastruktur im Afrika

⁹ Anthropologische Gesellschaften und Völkerkundemuseen entstanden zuerst Mitte des Jahrhunderts, z.B. die Ethnological Society of London 1843 (vgl. Jäger 1996:190).

südlich der Sahara für die reisenden Fotografen im Vergleich beispielsweise zu Palästina schlecht war. Des Weiteren hatten sie durch die klimatischen Bedingungen oft Schwierigkeiten mit dem Prozess der Filmentwicklung (vgl. Theye 1989b:244). Deshalb sind die ersten Aufnahmen oft Studioporträts aus den Hafen- und Handelsstädten. Diese frühen Studioaufnahmen wurden durchaus nicht nur als Souvenirs gehandelt. Bis in die 1860er Jahre war es für Ethnologen und Anthropologen üblich, Fotografien von ortsansässigen Menschen auch bei den Fotografen vor Ort zu kaufen und zur Dokumentation zu verwenden (vgl. Theye 1989:29). Zwischen 1880-1920 war es keine Seltenheit, eigene Fotografien neben denen der Studiofotografen einzusetzen (vgl. Theye 1989:30). Da „die Photographie per se als wissenschaftliches Instrument galt“ (Jäger 1996:191), erschien die Verwendung von Studioaufnahmen im wissenschaftlichen Kontext durchaus legitim.

Die kommerziellen Fotostudios besaßen einen reichhaltigen Fundus an Fotografien von „einheimischen Typen“, die sie zum Verkauf anboten.

„Grundsätzlich wurden Ganzaufnahmen in ‚typischer‘ Kleidung – oder was man dafür hielt – bevorzugt und mit weiteren Attributen und Gegenständen ausgeschmückt. Diese Art der Photographie hatte ihr Muster in den Aufnahmen von europäischen Landarbeitern, Handwerkern, Fischern. Kopf und Hände, nach damaliger Auffassung Ausdruck von Individualität und Charakter, waren weniger wichtig. Das Interesse galt auch hier nicht dem Individuum, sondern dem Typus“ (Jäger 1996:192).

Diese in den Studios entstandenen Bilder hatten somit nur wenig mit den Selbstrepräsentationsbildern gemein, die für die bürgerliche Klientel in Europa und Nordamerika hergestellt wurde. Neben den bereits im Zitat angeklungenen Unterschieden war auch der gewählte Abstand zwischen Fotograf und Fotografierten größer, oft wurden keine Einzelporträts, sondern Gruppenaufnahmen gemacht und die Beziehung zu Objekten, die den Mensch als „deren Hersteller oder Bearbeiter“ (Jäger 1996:194) zeigten bzw. der Versuch die abgebildeten Menschen in Bezug zur „natürlichen“ Umwelt zu stellen, betonten die typisierende Darstellungsweise. „Für das 19. Jahrhundert war das Bild des ‚Edlen Wilden‘ vornehmlich für die exotische Erotik der Aktdarstellungen gültig. In den meisten anderen Darstellungsbereichen, so auch im Habitus, dominierte das Bild der ‚Rückständigen‘“ (Theye 1989a:102). Dass einige dieser „authentischen“ Fotografien auch anderorts wie beispielsweise in Wiener Studios entstanden sind, darauf sei an dieser Stelle nur am Rande verwiesen (vgl. Fabian 1976:32).

Die ambivalenten Darstellungstraditionen zwischen „Edlen Wilden“ und „Primitiven“, die in den frühen Reisefotografien vorgeprägt worden waren, fanden sich somit auch in der frühen ethnologischen Fotografie allein dadurch, dass die Aufnahmen völlig unkritisch in den Bereich der ethnographischen Fotografien übernommen wurden.

Zu den Studiofotografien schreiben Ricabeth Steiger und Martin Taureg:

„Wir erfahren aus ihnen mehr über die Gesellschaft des Autors, über dessen Wunschbilder und Körperphantasien, als über die vorgeblich beschriebene fremde Kultur und ihre Menschen. Aber auch auf den ersten Blick authentisch wirkende historische Fotos können oftmals der kritischen Nachprüfung nicht standhalten“ (Steiger/ Taureg 1985:120f).

Wie Bildattribute eingesetzt wurden, um einen bestimmten fotografischen Eindruck zu erzeugen, veranschaulicht Theye am Beispiel der vom Afrikareisenden Georg Schweinfurth mitgebrachten Fotografien. Georg Schweinfurth bereiste 1868 bis 1871 das Innere Afrika (vgl. Theye 1989:11) und veröffentlichte 1874 den zweibändigen Reisebericht *Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im Centralen A equatorial-Afrika während der Jahre 1868 bis 1871*. In diesem Werk beschreibt er seinen Eindruck von den Azande. Sie werden von ihm als „wild“ und „kriegerisch“ beschrieben, er kolportiert, dass diese Anthropophagen seien. Schweinfurth fotografierte nicht selbst, ließ aber im Studio „O. Schoefft“ in Kairo, Aufnahmen anfertigen, auf denen - so vermutet Theye – Schweinfurths damaliger Übersetzer Amber, selbst ein Angehöriger der Azande, zu sehen ist (vgl. Theye 1989:12). Auf diesen Aufnahmen ist Amber mit Speer, Schild und menschlichen Knochen abgebildet.

Theye vermutet, dass der Fotograf die oben genannten Requisiten zusammensuchte, um der Beschreibung, die Schweinfurth textlich von den Azande gegeben hat möglichst nahe zu kommen (vgl. Theye 1989:12). Was der fotografische Anblick vom auf den Aufnahmen eher sanftmütig wirkenden Amber nicht vermitteln konnte, nämlich die angebliche Wildheit und die vermeintlichen kannibalistischen Neigungen der Azande, wurde somit über die Bildattribute ausgedrückt. Diese „Bildbeigaben“ hatten eine lange Tradition, sie fanden schon in frühen Berichten über die Neue Welt Verwendung (vgl. Theye 1989:12) und konnten demnach vom Betrachter gemäß bestehender Interpretationen und Vorgaben „gelesen“ werden (vgl. Jäger 2000:145).

3.2 Anthropologische und ethnographische Fotografie

Wie ist ethnografische Fotografie zu definieren? Diese Frage ist nicht ohne weiteres zu beantworten, denn: „Es gibt keine allgemein anerkannte, für ethnologische Probleme typische fotografische Darstellungsweise“ (Steiger/ Taureg 1985:117). Der Kontext, in dem diese spezielle Fotografie entstanden ist, spielt eine wichtige Rolle, da er sich im Rahmen historischer Entwicklungen und damit einhergehender Änderungen des wissenschaftstheoretischen Diskurses verändert hat.¹⁰ Um diese Fragestellung zu klären, möchte ich zunächst einen kurzen historischen Abriss über anthropologische und ethnographische Fotografie sowie ihre Themen und Inhalten geben.

Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertwende kam der Fotografie im Rahmen der positivistischen Auffassung, wie in Kapitel II.2 bereits beschrieben, eine Beleg- bzw. Beweisfunktion zu. Fotografie im ethnographischen und anthropologischen Diskurs stellte den Versuch dar, „unbekannte Welten“ durch Inventarisierung, Vermessen und Zergliedern zu durchdringen (vgl. Theye 1989:15). Da die Auffassung, Fotografie bilde Wirklichkeit ab, vorherrschte, konnte sie als Mittel wissenschaftlicher Dokumentation akzeptiert werden. „Zudem war Photographie für die Anthropologie und Ethnologie nicht nur ein Mittel der Forschung, sondern insbesondere nützlich, um die eigene Tätigkeit zu legitimieren und zu popularisieren“ (Hägerle nach Jäger 2000:147).

Gerade um die Jahrhundertwende wurde in Publikationen reger Gebrauch von der Fotografie gemacht:

„Die Fülle an Abbildungen in wissenschaftlichen Berichten um die Jahrhundertwende steht in deutlichem Gegensatz zu heutigen ethnologischen Publikationen, in denen Beweise und Belege eher durch Diagramme, Kurven und statistische Zahlenangaben geliefert werden“ (Schindlbeck 1989:9).

Im Zuge zunehmender kolonialer Expansionsbestrebungen fanden vermehrt Forschungsreisen und Expeditionen statt. Es ging dabei hauptsächlich darum, die „neu erworbenen Gebiete“ in Augenschein zu nehmen und, wie bereits erwähnt, das Vorgefundene zu registrieren. Dieses „Streben nach einer enzyklopädischen Erfassung der Welt“ (Theye 1989a: 61) zeigt sich auch in der Art und Weise, wie fotografiert wurde und

¹⁰ Das zeigt sich beispielsweise daran, dass die Fotografien der vor hundert Jahren vollzogenen anthropometrischen Messungen zur damaligen Zeit als legitime Forschungsergebnisse galten, was uns aus heutiger Sicht inakzeptabel und untragbar erscheint (vgl. Jäger 2000:147).

welche Motive gewählt wurden. „Die ethnographische Photographie stand zu Beginn der ethnologischen Forschung im Schatten der anthropologischen Photographie“ (Turner 1990:452).

Da die anthropologische Fotografie sich von ihrer fotografischen Thematik klarer umgrenzen lässt, möchte ich zunächst diese näher beschreiben, um dann über diese Abgrenzung, die Bildinhalte der ethnologischen Fotografie näher zu bestimmen.

Wie bereits beschrieben war die Ethnologie zu diesem Zeitpunkt noch eine junge Wissenschaft, die gerade begann sich zu formieren. Die Abgrenzung von anderen Wissenschaften war noch nicht so strikt wie heute. Bis in die 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts gab es einerseits eine Nähe von Ethnographie zur damaligen Erdkunde, aus der die heutige Geographie entstand¹¹ und zur physischen Anthropologie andererseits (vgl. Theye 1989:19).

Das Gros der an den Forschungsreisen beteiligten Anthropologen waren von ihrer Ausbildung her Mediziner (vgl. Wiener 1990:117), sie interessierten sich vor allem für den menschlichen Körper. Die von ihnen oder auf ihre Veranlassung hin fotografierten Aufnahmen lassen sich grob in zwei Kategorien¹² unterteilen:

1. die anthropometrischen Messungen
2. die sogenannten Typenaufnahmen.

Das Vermessen des Körpers zum Zwecke der „Wissenschaftlichkeit“ hat unter aus heutiger Sicht menschenverachtenden Bedingungen stattgefunden, die sich auch aus den Fotografien herauslesen lassen. Das „ideale“ Foto sah so aus, dass die fotografierten Menschen nackt vor einen möglichst neutralen Hintergrund gestellt wurden, zumeist mit einer Messlatte an der Seite. Da nicht nur im körperfeindlichen Wilhelminischen Zeitalter Nacktheit als anstößig empfunden wurde, sondern auch in anderen Kulturen, die Darstellung von Nacktheit gesellschaftlich oft tabuisiert war, ist davon auszugehen, dass - wie viele Quellen auch belegen - diese Fotografien nur unter Zwang entstanden sein konnten (vgl. Wiener 1990:122). Wie diese entwürdigende fotografische Darstellung die „westlichen“ Vorstellungen von anderen Kulturen formte, lässt sich erahnen und wirkt z.T. bis zum heutigen Tage nach. Gemessen wurden diese Körper nicht nur durch die am

¹¹ Wobei heute im Zuge einer interdisziplinären Vorgehensweise die strikten Grenzziehungen überschritten werden und vermehrt auch wieder eine Zusammenarbeit mit der Geographie gegeben ist.

¹² Neben den Typenaufnahmen und anthropometrischen Messungen gab es zu einem geringeren Anteil noch sogenannte Kompositionsporträts und Dokumentation von Missbildungen etc..

Rande installierte Messlatte. Das Maß der Dinge, an dem sie gemessen wurden, war das Ideal des weißen, bürgerlichen Individuums, genauer: des weißen, bürgerlichen Mannes. So gesehen wurden Körper typisiert und diese erfuhren, je nach Ferne zu diesem Ideal ihre Bewertung bzw. Abwertung. Dies gipfelte in rassenideologischen Annahmen, die aufgrund der physiognomischen Beschaffenheit, Rückschlüsse auf charakterliche Eigenschaften zogen.¹³ Dass Messlatten teilweise falsch installiert waren und somit zu den propagierten Zwecken völlig untauglich waren, sei an dieser Stelle nur am Rande erwähnt (vgl. Wiener 1990:120).

Die zweite Kategorie sind wie bereits erwähnt die Typenaufnahmen.

„Das zu fotografierende Individuum sollte aus seiner Umwelt herausgelöst, in gerader ‚soldatischer‘ Haltung vor einen neutralen Hintergrund gestellt bzw. gesetzt werden. Die Aufnahme sollte ihr ‚Objekt‘ möglichst entblößt, also auf das Physische beschränkt, frontal und im Profil und vor allem unter gleichbleibenden Bedingungen präsentieren, damit die Fotografien auch nach der Rückkehr zu nachträglichen Untersuchungen und Vergleichen zu verwenden waren“ (Theye 1989:23).

Dahinter stand die Auffassung, durch solche Typenaufnahmen, den Idealtypus einer Ethnie abbilden zu können. Durch die sich wiederholende Technik der Frontal- und Profilaufnahme wurde den Aufnahmen eine objektive Vergleichbarkeit zugesprochen. Gerade diese visuelle Präsentation war aber eben nicht neutral bzw. objektiv. Die Typenaufnahmen zeigen Affinitäten zur Darstellung aus der damaligen Kriminalistik und Psychiatrie.

„Die Tatsache, dass Photographie verwendet wurde, um Bilder von Angehörigen diverser Randgruppen herzustellen, verdeutlicht, welche gesellschaftliche Gruppe sich über die – nunmehr ‚objektiv‘ festgehaltene ‚Abweichung‘ – als normal definierte. Gerade ethnologische und anthropologische Photographien offenbaren die mit ihnen indirekt verbundene Gleichsetzung von Normalität mit dem bürgerlichen, weißen westlichen Menschen (beziehungsweise Mann)“ (Jäger 2000:140).

¹³ Physiognomische Vorstellungen lassen sich bis ins 18. Jahrhundert zurück verfolgen, Lavater argumentierte physiognomisch, wurde allerdings bereits vom Zeitgenossen Lichtenberg kritisiert. Physiognomisches Denken war auch in den Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts durchaus noch verbreitet. Leider scheint auch heute wieder ein solches Denken zumindest in den common sense Einzug zu halten und dies trotz der geschichtlichen Erfahrungen des Dritten Reiches. Eine dezidiertere Auseinandersetzung mit dem Thema Physiognomik innerhalb der Fotografie bietet Claudia Schmölders Buch *Hitlers Gesicht* auch das Buch *Der falsch vermessene Mensch* von Stephen Jay Gould sei hier erwähnt, in welchem die Fälschungen, die im Bereich der Vermessungen vollzogen wurden, um zu den gewünschten Ergebnissen zu gelangen, näher beschrieben werden.

Nicht nur, dass über diese Fotografien den Abgebildeten ein Platz außerhalb von „Normalität“ zugewiesen wurde, es wurde über die Fotografie auch eine vermeintliche Dauerhaftigkeit dieses Zustandes produziert „da die photographischen Porträts aufbewahrt und überliefert wurden“ (Jäger 2000:140).

Ich möchte mich nun den Themen der ethnographischen Fotografie zuwenden. Wie bereits beschrieben, standen anfangs die inventarisierenden Funktionen im Gebrauch der Fotografie im Vordergrund. Es gab kaum Konzentration auf einzelne, spezielle Themen, die fotografisch dokumentiert wurden, meist ging es um eine Art Gesamtüberblick (vgl. Steiger/ Taureg 1985:126). Der Fokus richtete sich nicht so sehr auf den Körper bzw. die Körperformen wie bei der anthropologischen Fotografie, sondern die Bilder sollten einen allgemeinen Eindruck der Personen und ihrer Lebensweisen vermitteln (vgl. Theye 1989a:89). Zu den Bildtypen zählten Architektur- und Landschaftsaufnahmen, gestellte Gruppen- und Aktionsszenen oder auch Aufnahmen zu Sitten und Gebräuchen (vgl. Schindlbeck 1989:9), wobei es sich in der Darstellungsweise eher um „rekonstruierte Vergangenheit oder komponiertes Phantasiestilleben“ (Schindlbeck 1989:64) handelte. Ein weiteres Thema der ethnographischen Fotografie waren Aufnahmen, die Arbeitsabläufe dokumentierten. Soziale Zusammenhänge blieben dabei weitgehend ausgeblendet (vgl. Theye 1989a:107).¹⁴ Bei den ebenfalls vorhandenen Einzelporträts wurde der Habitus der Abgebildeten (Körperhaltung, Kleidung, Schmuck und Waffen) besonders in den Vordergrund gerückt. Wie bereits in Kapitel III.1 beschrieben wurde dazu anfangs durchaus auch auf Studiofotografien ortsansässiger Fotografen zurückgegriffen. Diese Aufnahmen sollten die Menschen und deren Kulturelemente gleichsam „unverfälscht“ zeigen. „Möglichst alle Attribute fremder Kulturen, die auf eine Übernahme westlicher Kulturelemente hindeuten konnte, wurden ausgeblendet“ (Theye 1989a:110). Die geschilderten Themenbereiche erschienen für die Forscher, die oft extrem kurz bei der jeweiligen Ethnie verweilten und vielfach mangelnde Sprachkenntnisse hatten, leichter zu dokumentieren als komplexe soziale Zusammenhänge (vgl. Theye 1989a:104). In den entstandenen Fotografien insgesamt spiegelt sich thematisch also auch die ethnographische Methode, im Rahmen derer sie entstanden sind, ebenso werden die Produktionsumstände in der Aufnahmeart deutlich.

¹⁴ Wobei sich die Frage stellt, ob soziale Zusammenhänge sich adäquat dokumentieren lassen oder dies nicht eine Illusion darstellt, der wir heute erliegen.

„Abgesehen von anthropologischen Bildern finden sich kaum Nah- oder Großaufnahmen, vorherrschend ist ein größerer Aufnahmeabstand, der den Eindruck auch der sozialen Distanz vermittelt. Häufig sind die abgebildeten Personen genau in der Mitte platziert. Gruppen werden nicht selten im rechten Winkel zur Kameraachse in einer Reihe nebeneinander aufgestellt“ (Steiger/ Taureg 1985:126).

Die Fotografien aus dieser Zeit vermitteln somit oftmals mehr über die Entstehungsbedingungen als über die dargestellten Personen bzw. deren Kultur. Auch in der ethnographischen Fotografie um die Jahrhundertwende und davor ging es letztendlich ebenso wie in der anthropologischen Fotografie nicht um handelnde Subjekte und ihre Interaktion. „Welcher Art die Aufnahmen auch immer waren, die ‚Anderen‘ waren Objekte, selten Subjekte der entstehenden und sich ausdifferenzierenden, anthropologischen und ethnologischen Forschung“ (Jäger 2000:145). Zusammenfassend lässt sich zur ethnographischen Fotografie der Epoche der Expeditions- und Forschungsreisen sagen, dass ihre Anwendungsgebiete nicht so klar umgrenzt waren wie die der anthropologischen (vgl. Theye 1989a:112).

Die Änderung der ethnographischen Methoden, - längere Forschungsaufenthalte mit konkreteren Fragestellungen - brachte auch eine Veränderung der visuellen Dokumentation mit sich.

Im Zuge der Kolonisierung erschien die Erforschung politischer und sozialer Organisation, sowie Wirtschaftsweisen immer dringlicher, da diese Themen für die effiziente Verwaltung der Kolonien wichtig wurden. Arbeitsabläufe, soziale Interaktionen wurden deshalb zunehmend erforscht und visuell dokumentiert. Diese Aspekte verlangten eine andere fotografische Herangehensweise.

Die 20er und 30er Jahre sind hier besonders interessant, da in dieser Zeit die Fotografien Evans-Pritchards entstanden sind. Dieser Zeitraum stellt eine Art Umbruchsphase dar. In den 30er Jahren kam es laut Marazzi zu einer Abnahme der ethnographischen Fotografie (vgl. Marazzi 1999:391), während der Einsatz der Fotografie in anderen Bereichen (Bildjournalismus) weiterhin anstieg. Dies lässt sich auch aus der Veränderung in den Themen der Monographien erklären. Die oben geschilderten Sachverhalte, wie beispielsweise die Sozialstruktur, lassen sich nicht so einfach „abfotografieren“. „Dies erklärt beispielsweise, dass in einem bestimmten Typ ethnologischer Monographien, in dem es hauptsächlich um Sozialstrukturen geht, zwar Diagramme, aber kaum Fotos zu finden sind“ (Steiger/ Taureg 1985:129).

Aber auch eine grundsätzlich „ernüchternde Beurteilung der Fotografie“ (Steiger/ Taureg 1985:131) führen Steiger und Taureg als Grund für den abnehmenden Gebrauch der Fotografien an. Die Ansicht, dass Fotografien die Wirklichkeit abbilden können, trat in den Hintergrund: „A shift from commented picture to illustrated text occurred“ (Wolbert 2000:323). Nicht nur die Bedeutung der Fotografien innerhalb der Texte, sondern auch die Aufnahmetechnik und die Bildinhalte veränderten sich, wenn die Fotografien im Text noch verwendet wurden.

Steiger und Taureg vermerken beispielsweise, dass es im Zuge dessen zu einer anderen Behandlung von Bewegung in den Fotografien kommt, zu einer „Verschiebung von kamerazentriert zu aktionsorientierten Bildaufbau“ (Steiger/ Taureg 1985:128). Die veränderten Kompositionen und Aufnahmetechniken haben allerdings auch mit der voranschreitenden Entwicklung im Bereich der technischen Möglichkeiten zu tun und sicherlich lässt sich bei genauerer Untersuchung auch ein Einfluss auf die gestalterischen Entwicklung aus benachbarten Gebieten wie dem Bildjournalismus (vgl. Steiger/ Taureg 1985:128) oder der Dokumentarfotografie verzeichnen. Wurden bei den frühen Fotografien noch selten Bildserien verwandt, findet diese Aufnahmetechnik zunehmend Eingang in den ethnographischen Gebrauch (vgl. Schindlbeck 1989:129).

„In gewisser Weise illustrieren die Serienaufnahmen einen Wandel in der Sichtweise: Wo vormals als statisch gedachte Kulturen in starren Bildern konserviert wurden, treten in der Moderne andere Auffassungen von Kulturen als äußerst komplexe und dynamische Gefüge an ihre Stelle“ (Helmerts 1989:129).

Heute hat die Fotografie in der Ethnologie einen alltäglichen Gebrauchsscharakter erreicht (vgl. Steiger/ Taureg 1985:132). Kaum ein Ethnologe oder eine Ethnologin hat keinen Fotoapparat im Gepäck. So selbstverständlich wie das Fotografieren geworden ist, ist nicht unbedingt die Publikation der entstandenen Aufnahmen. Sie dienen oftmals eher als Gedächtnisstütze oder sind eine Art visuelles Tagebuch (vgl. Steiger/Taureg 1985:132).

In diesem Abschnitt habe ich einen kurzen Überblick über die anthropologische und ethnographischen Fotografie gegeben, was darunter zu verstehen ist und wie sie sich verändert hat. Die Fotografien sind aber nicht nur Illustrationen und Dokumente innerhalb ethnographischer Monographien, sondern sind im Rahmen der visuellen Anthropologie als Teildisziplin der Ethnologie selbst zu Forschungsobjekten geworden. Andererseits wurden auch Verfahren erarbeitet, wie Fotografie innerhalb der Ethnologie als Verfahren eingesetzt werden kann. Auf diese Aspekte möchte ich im nächsten Unterkapitel näher eingehen.

3.3 Visuelle Anthropologie

Für Michael Oppitz ist visuelle Anthropologie so alt wie die Bildproduktion. Er führt sie bis zu den frühen Entdeckungsreisen zurück (vgl. Oppitz 1989:24). Damals stand die visuelle Anthropologie gleichberechtigt neben der textuellen. Die Fotografie war noch nicht erfunden und so waren Berichte früher Entdeckungsreisen zumeist durch Holzschnitte u.ä. bebildert (vgl. Oppitz 1989:13). Die verbale oder textuelle Anthropologie stellt laut Oppitz heute eine Selbstverständlichkeit dar, während visuelle Anthropologie „sich ihrer Identität nicht sicher zu sein scheint“ (Oppitz 1989:12). Dies schwingt allein in der Begrifflichkeit mit, da durch die Verwendung des Adjektivs „visuell“ ein Gegensatz zur textuellen Anthropologie aufgebaut wird, wobei letztere aus historischen Gründen keines solchen Attributs bedarf (vgl. Oppitz 1989:12).

Den Grund dafür sieht er in Folgendem: „Ich fürchte, das geringe Ansehen von Bildern in der Anthropologie ist verknüpft mit einer verborgenen Verachtung für sichtbare Phänomene, mit einer Angst vor dem Einbruch der sinnlichen in die begriffliche Welt“ (Oppitz 1989:13). Er verortet den Grund somit in einem Wissenschaftsverständnis, welches dem Abstrakten eine größere Bedeutung innerhalb ihrer Diskurse beimisst als dem Konkreten. Im Folgenden beschäftigt er sich mit den Möglichkeiten und Grenzen eines Einsatzes von Bildern innerhalb der Ethnologie.

Aus den Erläuterungen wird ersichtlich, dass Oppitz den Begriff der visuellen Anthropologie sehr weit fasst: Jegliche Verwendung von Bildern innerhalb der Ethnographie ordnet er ihr zu, wobei er auch die Anthropologie historisch sehr weit fasst.

Ich möchte den Begriff der visuellen Anthropologie jedoch insofern etwas enger fassen, als damit ein Forschungszweig (Visual Anthropology) innerhalb der Ethnologie umschrieben wird. Dieser Forschungszweig lässt sich wiederum grob in zwei Richtungen unterteilen:

1. den Versuch, Methodiken für den Einsatz von Fotografie (und nicht zuletzt Film) innerhalb der Ethnologie zu entwickeln.
2. Forschungen, die sich der Untersuchung bereits vorhandenen Bildmaterials zuwenden.

Zunächst möchte ich mich kurz der erstgenannten Richtung zuwenden.

Fotografische Materialien wurden, wie bereits zuvor beschrieben, seit langer Zeit im Rahmen der Ethnologie eingesetzt. Nun wurde aber erstmals der Versuch unternommen,

eine Methodik und einen Kriterienkatalog zu entwickeln, nach der Fotografien eingesetzt werden könnten.

„Seit den 20er Jahren dieses Jahrhunderts verbreiteten sich in der Ethnologie Überlegungen zur Photographie als begleitender Forschungsmethode, die die bis dahin üblichen Ansichten zur ethnologischen Photographie als Dokumentations- und vermeintlich objektives Beweismittel relativierten und teilweise in Frage stellten. Die sozialwissenschaftliche Photographie sollte auf der Basis von ausgearbeiteten Methoden auf andere Weise ‚objektivierbar‘ gemacht werden“ (Kahleyss 1989:21).

Eine Vorreiterrolle bei dem Vorhaben, Fotografie als mögliches wissenschaftliches bzw. analytisches Instrument zu etablieren, kommt Margaret Mead und Gregory Bateson zu (vgl. Wünsche 1998:148). Mit ihrem 1942 erschienen Werk *Balinese Character A photographic analysis* unternahmen sie den Versuch, soziale Sachverhalte fotografisch zu dokumentieren: „In this monograph we are attempting a new method of stating the intangible relationship among different types of culturally standardized behavior by placing side by side mutually relevant photographs“ (Bateson/ Mead 1942:XII). Bei der Veröffentlichung sorgte das Buch für Verunsicherung, mit dem gegebenen zeitlichem Abstand kann es heute jedoch als Klassiker gelten (vgl. Schanze 1997:68). Mead hielt an der Verwendung visueller Dokumente zur wissenschaftlichen Erforschung fest. Noch 1973 plädierte sie dafür, den Status einer visuellen Herangehensweise in der Anthropologie zu verstärken (vgl. Marazzi 1999:391). 1967 erschien John Collier Jrs. Buch *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Wie bereits aus dem Titel ersichtlich wird, erarbeitet Collier eine Forschungsmethode für den Einsatz der Kamera (Kurz geht er dabei auch auf die Filmkamera ein (vgl. Collier 1967:121-136).) innerhalb der Ethnologie. Dabei geht es ihm nicht darum, ein technisches Handbuch zu liefern, mit dem EthnologInnen bessere Fotografien machen können, sondern: „Most of the book is devoted to the research uses of the camera, and the philosophy and criteria guiding this research“ (Collier 1967:xi).

Hier steht der von mir in Kapitel II.1 angesprochene Aspekt der Produktion im Vordergrund: Wie muss fotografiert werden, damit das Produkt zu wissenschaftlichen Zwecken eingesetzt werden kann? Die fotografierenden EthnologInnen unterwerfen sich somit einer Art Kontrollinstanz, die ihnen Normen und Kriterien vorgibt, nach denen der fotografische Akt und die Einbindung der Fotografien erfolgen kann, um sie für die Dokumentation nutzbar zu machen. Dieser Zweig konnte sich als eigenständige Forschungsmethode jedoch nicht durchsetzen (vgl. Kahleyss 1989:21).

Denn selbst mit einem Katalog an Kriterien, mit denen an den Akt des Fotografierens herangegangen werden kann, ist es schwierig, fotografische Aufnahmen in „objektive“ Fakten zu überführen, da sie gerade eben, wie in Kapitel II.2 angesprochen, nicht mehr als Analogon der Realität gesehen werden können.

„Heute wissen wir, dass die Auswahl des Ausschnitts des Photographierten doch immer subjektiv und spezifisch kulturell bestimmt bleibt. Photos können als Ausschnitt aus der ‚Wirklichkeit‘, wie sie subjektiv wahrgenommen wird, immer nur die Sichtweise und Interpretation ihrer Autoren widerspiegeln, die die kulturellen Werte und Normen ihrer jeweiligen Gesellschaft verinnerlicht haben (...)“ (Kahleiss 1989:21).

„Könnte die Fotografie eine andere Sozialwissenschaft sein?“ (Wünsche 1998:147) fragt Wünsche zu Recht, denn es ist fraglich, ob die Fotografie sich auf das Limit reiner Dokumentation beschränken ließe. Viel hängt davon ab, wie man die Fotografien sieht: als Dokumente, die versuchen der Realität habhaft zu werden, oder als Produkte innerhalb eines Prozesses, deren Deutungs- und Bedeutungsvarianten wir bis ins Letzte nicht kontrollieren können. Somit liegt Oppitz wohl nicht falsch mit seiner bereits geschilderten Annahme, dass es schwierig erscheint innerhalb unseres Wissenschaftsverständnisses mit sinnlichen Phänomenen, die noch dazu keine gefestigte Aussage per se haben können ein analytisches Element in visuellen Medien zu verankern. Unter diesen Aspekten kann Fotografie auch nach Kahleiss stets nur Hilfsmittel oder Hintergrundmaterial sein (vgl. Kahleiss 1989:21). Eventuell ist der Versuch, eine analytische Methode zu entwickeln, im Rahmen derer die Fotografie als Instrument eingesetzt werden kann und den Fotografien der Status eines wissenschaftlichen Dokuments zugewiesen wird, von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Vielleicht besteht ein adäquaterer Umgang bei der Produktion der Bilder im Rahmen der Ethnologie in einer Art „poetologischen Anthropologie“. Die Theorien zur Verwendung von Fotografie in der Ethnologie werden noch heftig diskutiert.¹⁵

Ich möchte mich nun der zweiten Richtung innerhalb der visuellen Anthropologie zuwenden, die die Bedeutung der visuellen Medien innerhalb der Ethnologie thematisiert, denn ethnographische Aufnahmen sind zu wichtigen Informationsträgern geworden. Sie

¹⁵ Verweisen möchte ich an dieser Stelle auf zahlreiche Veröffentlichungen in den einschlägigen Fachpublikationen wie beispielsweise *Visual Anthropology*. Exemplarisch seien hier nur die Artikel *Photography as a Research Tool* (1991) von Wilbert Reuben Norman, Jr., *Visual Contexts: A Photographic Research Method in Anthropology* von Victor J. Caldarola und *Epistemology and Practical Applications of Anthropological Photography* (1993) von Albert Piette genannt.

dokumentieren, wenn auch auf subjektive Weise, andere Kulturen und spiegeln das Wissenschaftsverständnis der jeweiligen Zeit durch die Art und Weise, wie sie Menschen und Kulturen präsentieren (vgl. Kahleyss 1989:21). Jäger unterteilt die Untersuchungen, die unter diesem Fokus entstanden sind, in drei Kategorien.

Da ist zunächst die Kategorie, in die Studien fallen, „die die anthropologische und ethnologische Photographie des 19. und frühen 20.Jahrhunderts aufarbeiten. Die kritische Reflexion über die Entwicklung des eigenen Fachgebietes ist in diesen Arbeiten ebenfalls bedeutsam“ (Jäger 2000:141). Dazu könnte man beispielsweise den Katalog zur Ausstellung *Der geraubte Schatten*, der von Thomas Theye 1989 herausgegeben wurde, und auch das von Elizabeth Edwards editierte Werk *Anthropology and Photography 1860-1920* von 1992 zählen. In einer weiteren Kategorie fasst Jäger die Untersuchungen zusammen, die sich einzelnen Fotografen widmen, und auch Monografien zur Fotografien in bestimmten Ländern oder Regionen. Diese Arbeiten beschreiben zumeist „das Wann und Wie der Photographie in verschiedenen Ländern, selten jedoch Angaben zur Verbreitung und Verwendung der so entstandenen Bilder(welten)“ (Jäger 2000:141).

Zur dritten Kategorie zählt Jäger die Untersuchungen zur Kolonialfotografie. Dabei stehen Fragestellungen im Vordergrund, die die Bedeutung dieser Bilder für die europäischen Betrachter und deren Kultur sowie die Funktion der Fotografie im kolonialen Diskurs thematisieren (vgl. Jäger 2000:141).

Die Untersuchungen zu Fragestellungen, die wiederum den Einsatz der Fotografien in anderen kulturellen Zusammenhängen als den europäischen näher beleuchten, beispielsweise wann dort von dem Medium Gebrauch gemacht wurde und wie dieses wiederum eingesetzt wurde, könnte man als eine weitere Kategorie postulieren. Hierzu zählt beispielsweise die Untersuchung von Christian Tagsold *Fotografie = shashin? Zur fotografischen Wahrnehmung in Japan*.

Ein weiterer Ansatz besteht darin, Fotografien an den Ort ihrer Entstehung zurückzubringen und Mitglieder der Kultur, in der sie entstanden sind, in den Prozess der Rezeption mit einzubeziehen. Gerade in neueren Veröffentlichungen innerhalb der visuellen Anthropologie scheinen solche Arbeiten vermehrt in den Fokus zu rücken. Exemplarisch sei hier der Aufsatz von Doris Byer *Die Rückkehr des geraubten Schattens* genannt.

Marazzi weist in seinem Artikel *Visual Anthropology in a World of Images* über diese Bereiche noch hinaus, indem er anregt die Produktion und Zirkulation von Bildern in globaler Hinsicht näher zu untersuchen:

„Anthropology – whether or not labeled „visual“ as a subdiscipline – cannot be blind in the face of the growing power of visibility on the political scene, the diffusion of the social use of images, the new cultural expressions created and transmitted through images, the esthetic [i.O., B.G.] and ethical influence of the circulation of ideas through sight“ (Marazzi 1999:393).

Die Methoden zur Untersuchung des vorhandenen Bildmaterials sind je nach Fragestellung unterschiedlich. Die differierenden Methoden an dieser Stelle zu erläutern würde zu weit führen, zumal sie eben sehr eng mit den jeweiligen Fragestellungen verknüpft sind.

Meine Arbeit lässt sich der zweiten Kategorie zuordnen, da sie die Untersuchung der Bilder eines Fotografen, in diesem Fall Evans-Pritchard, zum Ziel hat. Zunächst möchte ich den von mir für diese Untersuchung gewählten Interpretationsansatz näher erläutern.

4 Zum Interpretationsansatz

„In der Theologie wie in den Geisteswissenschaften und in der Philosophie wurde seit altersher die Interpretation von Texten kultiviert und dabei zum Teil ausgefeilte Methoden entwickelt, die sich allerdings nicht ohne weiteres auf nichtsprachliche Gebilde übertragen lassen“ (Gordesch/ Salzwedel 1993:32).

Die Schwierigkeit in einer Übertragung der Methoden liegt darin begründet, dass Bilder und Texte unterschiedliche Zeichensysteme sind. Die Sprache ist linear, narrativ und diskursiv, wobei Bilder, insbesondere die Fotografie, darstellend und referenziell sind. Wir „lesen“ und verstehen mediale Dokumente anders als Texte. Aus diesem Grunde lassen sich die Methoden der Textinterpretation nicht eins zu eins auf die Interpretation von Fotografien übertragen. In diesem Zusammenhang merkt Fritzsche an:

„In unserem visuellen Zeitalter müssten wir nicht nur schreiben und lesen, sondern auch zeichnen und sehen lernen“ (Fritzsche 1996:21).

Im Folgenden möchte ich zunächst einen kurzen Überblick über verschiedene Interpretationsverfahren geben, um dann den von mir gewählten Ansatz zur Interpretation von Fotografien zu erläutern, der sich nicht auf eine spezielle Theorie stützt, sondern eine Synthese aus verschiedenen Ansätzen bildet.

4.1 Verschiedene Interpretationsverfahren

Inzwischen gibt es eine Reihe von Theorien zur Bildanalyse. Paul Martin Lester unterteilt sie in zwei Gruppen:

„(...) sensual and perceptual. The sensual theories (gestalt, constructivism, and ecological) hold that direct or mediated images are composed of light and little else. The perceptual theories (semiotic and cognitive) are concerned mainly with the meaning that humans associate with the images they see” (Lester 2000:42).

Da es in diesem Zusammenhang nicht um Verarbeitungsstrukturen visueller Reize geht, sondern um Interpretationen werde ich die „sensual theories“ nicht näher beleuchten. Auch den kognitiven Ansatz möchte ich an dieser Stelle ausklammern, da er keine so große Bedeutung wie der semiotische Ansatz hat. Laut Dörfler „ist die Semiotik bis heute die einzige Wissenschaft, die sich intensiv und auf theoretischer Ebene mit der Fotografie auseinandergesetzt hat“ (Dörfler 2000:22). Deshalb soll sie hier kurz skizziert werden.

Die Semiotik ist ursprünglich für Texte erarbeitet worden, die ersten Theoretiker wie der Linguist Ferdinand de Saussure und der Philosoph Charles Sander Pierce entwickelten ihre Theorie mit Blick auf die Sprache: „A sign is simply anything that stands for something else“ (Lester 2000:49). In der Semiotik wird davon ausgegangen, dass es drei verschiedene Typen von Zeichen gibt: ikonographische, indexikalische und symbolische. Ikonographische ähneln dem Gegenstand, den sie repräsentieren, indexikalische haben eine logische Beziehung zu dem Gegenstand oder der Idee, die sie repräsentieren, symbolische Zeichen zeichnen sich nicht durch die genannten Beziehungen zu Gegenstand oder Idee aus, sondern sind sehr abstrakt und kulturell erlernt (vgl. Lester 2000:51). Der Code (die Verknüpfung der einzelnen Zeichen) wird ebenfalls kulturell vermittelt. Inzwischen gibt es eine Anzahl von differierenden Methoden innerhalb der Semiotik.

Für die Anwendung dieser Methoden auf fotografische Aufnahmen ergeben sich meines Erachtens einige Schwierigkeiten. Zum einen stellen die Publikationen zu den semiotischen Methoden größtenteils diese nur dar oder rechtfertigen sie, und gelangen damit selten im Bereich der Fotografie zu einer stringent durchgeführten praktischen Anwendung. Zum anderen gehen sie davon aus, dass eine Übersetzung von visuellen in verbale Zeichen, also ein Akt der Dechiffrierung, die die im Bild vorhandenen Informationen wieder verfügbar macht, grundsätzlich möglich ist (vgl. Jäger 1996:17f). Wie bereits oben beschrieben, handelt es sich aber um verschiedene Zeichensysteme, die nicht eins zu eins übertragbar sind. Die semiotischen Verfahren beziehen sich außerdem stärker auf die Analyse des einzelnen Bildes und vernachlässigen teilweise den Kontext, der für die Analyse aber oft unabdingbar ist. „It is to an extent, a false exercise to analyse codes on their own, because their meaning is usually determined by other factors, such as context and message“ (Lacey 1998:24).

Ein anderer Ansatz zur Analyse von Fotografien ist das quellenhistorische Verfahren. Hier findet der historische Entstehungskontext der Fotografien eine größere Beachtung. „Wenn wir uns ein Bild der Vergangenheit ansehen und es zu uns in Beziehung setzen wollen, müssen wir etwas über die Geschichte dieser Vergangenheit wissen“ (Berger/Mohr 1984:102). Diese Ansätze werden in der Geschichtswissenschaft angewandt, aber auch in der Ethnologie gibt es Versuche, diese Verfahrensweise fruchtbar zu machen. Auf zwei Ansätze, welche die Prämissen einer auf dieser Basis beruhenden Interpretation formulieren, möchte ich hier kurz eingehen: Von einer solchen quellenhistorischen Sichtweise geht Michael Wiener in seinem Artikel *Zucken oder Zwinkern – Maske oder Geist? Probleme der Betrachtung von ethnographischen Photos als ethnologische Quellen* aus. Ihm zufolge sind Fotografien nicht Bilder der Wirklichkeit¹⁶, er sieht sie als Artefakte:

„In diesem Sinne darf ein Photo gelten als *ein Bild von sichtbaren Dingen – u.a. auch von Menschen -, die zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort von einer bestimmten Person in einer bestimmten Weise photographiert wurden.* [kursiv,i.O.] Die Qualität des photographischen Bildes wird damit als eine prinzipiell und wesentlich von handelnden Subjekten abhängige bewertet“ (Wiener 1995:56f).

¹⁶ Was auch der von mir in Kapitel II.1 beschriebenen Sichtweise zum Verhältnis von Fotografien und Wirklichkeit entspricht.

Er betont somit die Relevanz der Produktionsumstände und die Tätigkeit des Fotografen für die Entstehung der Aufnahme. Die Fotografie ist demnach auch als „Dokument der *Kultur seines Erzeugers* [kursiv, i.O.]“ (Wiener 1995:57) zu sehen, ebenso thematisiert er die am Entstehungsprozess beteiligte Rolle der Fotografierten (vgl. Wiener 1995:58). Für die Bedeutung, die einem Foto zugewiesen wird, ist aber auch seine Rezeption ein maßgeblicher Faktor, der berücksichtigt werden muss:

„Bei Überlegungen zur *Rezeption* [kursiv, i.O.] bildlicher Darstellungen ergibt sich somit zwar als zusätzliches Problem, dass *einzelne* [kursiv, i.O.] Personen bei der Betrachtung *ein und desselben* [kursiv, i.O.] Bildes nicht immer das gleiche sehen müssen. Andererseits herrscht jedoch auch eine Tendenz zur kollektiven Wahrnehmung bestimmter Darstellungen, etwa wenn Mitglieder einer Gesellschaft, d.h. eines *Denkkollektivs* [kursiv, i.O.] im weitesten Sinne als Gruppe weitgehend gemeinsam über dessen Produkte verfügen“ (Wiener 1995:62).

Auch die Heranziehung schriftlich formulierter Informationen bei der Interpretation scheint unabdingbar für eine kontextorientierte Betrachtung der Fotografien (vgl. Wiener 1995:63). Diesen Punkt betont auch Christraud M. Geary in ihrem Aufsatz *Text und Kontext. Zu Fragen der Methodik bei der quellenkritischen Auswertung historischer Photographien aus Afrika*. Sie unterscheidet zwischen bildinterner und bildexterner Evidenz.

„Unter **bildinterner Evidenz** [fettgedruckt, i.O.] verstehe ich jene Erkenntnisse, die sich aus dem Abgebildeten als solchem ergeben. (...) **Bildexterne Evidenz** [fettgedruckt, i.O.] hingegen begleitet die Photographie, so etwa Bildunterschriften oder andere schriftliche Hinweise, die sich direkt auf die im Bild dargestellten Vorgänge beziehen oder, um nur ein Beispiel herauszugreifen, die Produktionsumstände von Photographien erhellen“ (Geary 1990:427).

Leider werden Faktoren, anhand derer bildinterne Evidenz untersucht werden könnte, von ihr nur am Rande thematisiert. Um solche Faktoren näher zu erläutern möchte ich kurz auf Nick Lacey's Buch *Image and Representation. Key Concepts in Media Studies* verweisen. Dieses Werk ist als Anleitung zur Analyse visueller Medien konzipiert worden. Ich ziehe es hier hinzu, da es sehr klar jene Faktoren benennt, welche mir für die „bildinterne Evidenz“ Gearys notwendig erscheinen. Zwar sind Lacey's Theorien nicht im Rahmen der Ethnologie entwickelt worden, doch bin ich wie Volk der Meinung, dass bei Reflexionen

über Fotografiebetrachtung eine interdisziplinäres Vorgehen sinnvoll sein kann (vgl. Volk 1996:9).

Lacey trennt zunächst zwei Bereiche bei der Bildbeschreibung: Denotation und Konnotation. Bei der Denotation findet eine Beschreibung der Fotografie statt, bei der – u.a. Farbigkeit, Vorder- und Hintergrund, Blickrichtung – berücksichtigt werden. Auf der Ebene der Konnotation stehen Assoziationen und Bedeutungen, die diese im Kontext des Bildes haben können, im Vordergrund (vgl. Lacey 1998:8). Mit solchen Bestimmungen kann eine Interpretation erfolgen, die sich darauf bezieht, was ein Bild in einem bestimmten Kontext bedeutet. Im Folgenden werde ich mich bei der Interpretation der einzelnen Bilder an die Vorgaben Lacey anlehnen.

4.2 Zu meiner Verfahrensweise

Um den genannten Faktoren zur Interpretation der Fotografien Rechnung zu tragen werde ich wie folgt vorgehen.

Zunächst möchte ich mich der Person Evans-Pritchard und seiner wissenschaftstheoretischen Einordnung zuwenden. Dies wird dazu dienen, die von Geary als bildexterne Evidenz beschriebenen Faktor der Person des Produzenten der Fotografien näher zu untersuchen. Im Anschluss daran werde ich die beiden Monografien *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* und *The Nuer* getrennt voneinander betrachten. Hier wird jeweils am Anfang die ebenfalls für die bildexterne Evidenz notwendige Bestimmung der Produktionsumstände eine Rolle spielen. Die historische Situation der jeweiligen Feldforschungen sollen dargestellt werden und somit erhellen, unter welchen Umständen die Fotografien entstanden sind. Danach werde ich auf Evans-Pritchard als Fotograf bei der jeweiligen Ethnie eingehen. Nach diesen historischen Bestimmungen werde ich mich der Untersuchung des textlichen Kontextes zu. Geary betont wie bereits beschrieben die Bedeutung des Textes als sinnstiftenden Kontext der Fotografien. In der folgenden Untersuchung werde ich keine Interpretation der beiden Monographien an sich vollziehen, dies würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen - und wurde an anderer Stelle hinlänglich

bearbeitet¹⁷ –, sondern der Text wird nur insofern berücksichtigt als er für die Interpretation der Fotografien relevant erscheint.

„Im Zusammenwirken mit bildinterner Evidenz erhöhen externe Materialien den Quellenwert von Photographien. Von besonderer Bedeutung sind hier schriftliche Hinweise, die sich direkt oder indirekt auf ein Bild beziehen. Dazu gehören zum Beispiel Bildunterschriften und andere Beschreibungen der Photographen oder Beobachter, die sich auf bestimmte auf der Photographie abgelichteten Ereignisse beziehen“ (Geary 1990:430).

Ich werde aus diesem Grund hauptsächlich Untertitel und explizite Verweise innerhalb der Texte, die auf die Fotografien Bezug nehmen, berücksichtigen. Auch auf die Anordnung der Aufnahmen innerhalb der Texte werde ich eingehen. Stellenweise, wenn dies hilfreich zur Erhellung der Interpretation erscheint, werden aber auch außerhalb der Monographien liegende sprachliche Quellen hinzugezogen.

Danach möchte ich einen thematischen Überblick über die dargestellten Fotografien erarbeiten. Darauf folgend werden einzelne Aufnahmen näher beleuchtet. Ich werde in Anlehnung an die Unterscheidung von Lacey die Bilder zunächst nach denotativen Gesichtspunkten beschreiben, um mich dann dem konnotativen Aspekt zuzuwenden und zu untersuchen, welche Bedeutung den Fotografien im Kontext zuzumessen ist, bzw., wie Bedeutung im jeweiligen Fall konstituiert wird. Dabei möchte ich bei den Einzelbildinterpretationen besonders auf den buchinternen Kontext, die Untertitel und die Textverweise als Kontext fokussieren. Nach den Interpretationen werde ich in einem weiteren Schritt (siehe Kapitel VIII) die beiden Monographien unter dem Aspekt der beiden Interpretationen der Fotografien miteinander vergleichen.

„Auch die Rezeption eines Bildes durch den Betrachter erfolgt nicht ex nihilo. Er hat seine eigene Biografie und seine eigenen wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und sonstigen zeithistorischen ‚Vorgaben‘. In seinem Kopf bündeln sich die bildinternen und alle übrigen bildexternen Prägungen und Signale und formen sich zu einer eigenen Interpretation. Daher können die Interpretationen der verschiedenen Betrachter niemals (ganz) identisch sein“ (Heintze 1994:97).

Dem Punkt der Abhängigkeit einer Analyse vom jeweiligen Subjekt also der Rezeption möchte ich insofern Rechnung tragen, dass ich die Kriterien, nach denen ich vorgegangen bin möglichst genau beschreibe und methodisch gesehen deshalb eher von **einer Interpretation** statt **einer Analyse** spreche, da das Deutungsmoment damit stärker konnotiert wird und dadurch jene Subjektivität, die innerhalb dieses Prozesses nicht

¹⁷ Zur Auseinandersetzung mit dem Text verweise ich hier auf Rosaldo 1986, Pratt 1986.

vollständig auszuschließen ist, besser zum Ausdruck gebracht wird. Somit ergibt sich, wie von Geary und auch Wiener gefordert, eine Interpretation der Fotografien Evans-Pritchards, die sowohl synchrone wie auch diachrone Aspekte berücksichtigt und darüber hinaus einen Vergleich zwischen Fotografien ein und desselben Fotografen bietet, was wiederum die mögliche Bedeutung der jeweiligen Forschungsumstände und deren Auswirkungen auf die Bildinhalte erhellen kann.

5 E. E. Evans-Pritchard und seine Forschungen

Nicht nur in der Kunst, sondern auch im Kontext der wissenschaftlichen Fotografie stellt der Fotograf das vermittelnde Subjekt dar (vgl. Fritsche 1996:15), der in der Person kulminierende Zusammenhang von Wissenschaft und persönlicher Bildung beeinflusst demnach die Bildgestaltung (vgl. Wünsche 1998:150f). Deshalb möchte ich kurz auf die Biographie und den wissenschaftstheoretischen Hintergrund von Sir Edward Evan Evans-Pritchard eingehen.

Er wurde 1902 in Crowborough, Sussex, geboren und starb 1973 in Oxford. Die Liste seiner Publikationen ist lang, die der ihm zu Ehren entstandenen Festschriften ebenso und auch die Zahl der verliehenen Ehren-Dokortitel ist beeindruckend (vgl. Barnes 1987:456). Etliche seiner Bücher sind zu Klassikern der Ethnologie geworden, insbesondere die beiden Publikationen *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* (1937) und *The Nuer* (1940), mit denen ich mich im Folgenden ausführlicher beschäftigen werde, wurden in extenso rezipiert, diskutiert und boten immer wieder Anknüpfungspunkte für Folgearbeiten.¹⁸

Evans-Pritchard wird gemeinhin als ein Vertreter der Schule der British Social Anthropology gesehen, sein Name wird in wissenschaftstheoretischem Kontext üblicherweise mit dem Funktionalismus bzw. dem Struktur-Funktionalismus verbunden. Dass diese Etikettierung zu kurz greift und sich durchaus hermeneutische Ansätze im Werk

¹⁸ Als ein neueres Beispiel für die Beschäftigung mit dem Werk möchte ich exemplarisch die 1994 entstandene Dissertation *Eine gezielte Beschreibung* von Victor Merten anführen, die sich ausschließlich der wissenssoziologischen Analyse der Magie innerhalb von *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* widmet.

finden lassen, zeigt jedoch John W. Burton in seinem Buch *An Introduction to Evans-Pritchard*. Dort wird dieser als ein „Vorläufer der „interpretative anthropology““ (Henn 1994:179) dargestellt. In *Social Anthropology: Past and Present* von 1950 beschreibt Evans-Pritchard die Rolle des Ethnologen wie folgt: „In other words he translates from one culture into another. At this level social anthropology remains a literary and impressionistic art.“ (Evans-Pritchard nach Burton 1992:94). Auch wenn sich daraus noch „keine systematische Programmatik einer ‚interpretative Anthropology‘“ (Henn 1994:179) ableiten lässt, wird die Problematik des Verstehens und Übersetzens fremder Denkweisen innerhalb seines gesamten Werkes des Öfteren thematisiert und problematisiert. Auch J.A. Barnes betont, dass Evans-Pritchards nicht eindeutig einer bestimmten theoretischen Richtung zuzuordnen ist:

„When E-P [i.O.] was beginning his career as an anthropologist, the dominant theoretical orientation in anthropology, at least in Britain, was functionalism, as propounded by either Radcliffe-Brown or Malinowski. In his later years, the reigning fashion was for structuralism, with the label ‘structural functionalism’ coming into use to indicate a preference for Radcliffe-Brown rather than Malinowski. E-P [i.O.] was never a fully committed adherent to any of these positions, though his writings contain passages supportive of all of them“ (Barnes 1987:458).

Rein nach chronologischen Gesichtspunkten unterteilt Barnes Evans-Pritchards Veröffentlichungen in drei verschiedene Abschnitte: Zunächst standen eigene Publikationen zu Feldforschungen im Vordergrund seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, dann erschienen vorrangig Essays zu Veröffentlichungen seiner Kollegen. In späteren Werken schrieb er hauptsächlich zu generellen wissenschaftstheoretischen Fragestellungen des Faches (Barnes 1987:458). Eine dezidiertere Einordnung Evans-Pritchards in die theoriegeschichtlichen Zusammenhänge seiner Zeit kann ich in dieser Arbeit nicht leisten, zumal seine theoretischen Ansätze sich, wie bereits erläutert, über die Jahrzehnte hinweg verändert haben.

Allerdings ist es wichtig, in diesem Rahmen kurz auch auf methodische Veränderungen hinzuweisen, die sich innerhalb des Faches Ethnologie durchzusetzen begannen und die für Evans-Pritchards eigene Forschungen von Anfang an relevant waren. Ethnologische Forschung professionalisierte sich während der ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts zunehmend, es fand gerade im Rahmen der British Social Anthropology ein Paradigmenwechsel statt. Die evolutionistischen und diffusionistischen Theorien wichen immer stärker einem funktionalistischen Ansatz. Mit diesem Wechsel der theoretischen Ausrichtung gingen auch methodische Veränderungen einher. Der Übergang von

„armchair ethnology“, deren Einstellung gegenüber der Feldforschung sich exemplarisch in der Anekdote über Sir James Frazers Antwort auf die Frage, ob er „die Eingeborenen“ denn gesehen habe mit „Heaven Forbids“ geantwortet haben soll, zum „survey research“¹⁹ vollzog sich bereits um die Jahrhundertwende. Aber erst die Methode der „participant observation“,²⁰ die eng mit dem Namen Malinowski verknüpft wird²¹, schien den Weg zu neuen Erkenntnissen zu ebneten. Evans-Pritchard war ein begeisterter Anhänger der neuen Methodik, aus diesem Grund wählte er als Studienort auch nicht die University of Oxford: „The ‘real’ authorities on primitive peoples (as they were commonly called at the time) were at the London School of Economics. And so went Evans-Pritchard” (Burton 1992:19). Ab 1924 studierte er dort bei Charles G. Seligman und war auch unter den ersten Studenten Malinowskis. 1927 führte er seine erste Feldforschung bei den Azande im damals anglo-ägyptisch verwalteten Sudan durch und promovierte im selben Jahr an der London School of Economics. Die Möglichkeit zur Feldforschung bei den Azande erhielt er auf Empfehlung von Charles G. Seligman, der bereits 1910 und 1911 mit Brenda Seligman im Auftrag der anglo-ägyptischen Regierung im südlichen Sudan Forschungen unternommen hatte (vgl. Burton 1992:38). Die Feldstudien im Sudan haben unter kolonialen Bedingungen stattgefunden (vgl. Barnes 1987:471).²² Neben den intensiven Studien zu den Azande und Nuer erforschte er noch weitere Bevölkerungsgruppen des Sudans, beispielsweise die Anuak und die Shilluk (Barnes 1987:452f) - insgesamt beträgt seine im Sudan verbrachte Zeit mit Unterbrechungen sechs Jahre. Doch trotz seiner erfolgreichen Studien erhielt er keine feste Anstellung an der London School of Economics. 1932 arbeitete er im Department of Geography an der Universität Kairo als „Assistant Professor of Sociology“. Nach seiner Rückkehr nach England 1934 hatte er bis 1940 ein „research lectureship“ in Oxford inne. Dort wurde 1936 auch ein „chair of social

¹⁹ Mit „survey research“ ist die wissenschaftsgeschichtliche Phase gemeint, in der die ForscherInnen kurze Zeit vor Ort waren und in einer Art inventarisierenden Verfahren versuchten über die jeweilige Kultur möglichst umfassend zu berichten, oft geschah dies anhand von vorgefertigten Fragebögen.

²⁰ Bei der Teilnehmenden Beobachtung erstreckt sich die Feldforschung zur Datenerhebung über einen wesentlich längeren Zeitraum als bei der zuvor genannten Methodik; konkrete Fragestellungen und problembezogenes Vorgehen stehen im Mittelpunkt, meist ist der Fokus auf einen thematischen Schwerpunkt der Untersuchung gerichtet.

²¹ Barnes (vgl. Barnes 1987:450) und auch Burton (vgl. Burton 1992:29) weisen darauf hin, dass Malinowski durchaus nicht als Erfinder der Idee gelten kann.

²² Auf diesen Aspekt werde ich in Kapitel VI und VII noch näher eingehen.

anthropology“ neu geschaffen, bei der Vergabe dieser Stellung befand er sich zwar in der engeren Auswahl, doch A.R. Radcliffe-Brown wurde die neu geschaffene Professur zugesprochen.

Als Italien 1940 Großbritannien den Krieg erklärte (vgl. Mann 1986:435), befand sich Evans-Pritchard im Sudan, um über die Dinka zu forschen (vgl. Johnson in Barnes 1987:454), doch stattdessen trat er bei Kriegsausbruch in die „Sudan Auxiliary Defence Force“ ein, was ihn letztlich seine Anstellung in Oxford kostete (vgl. Barnes 1987:454). Er wurde der „Gila Force“ zugeordnet und befehligte eine kleine Kampfeinheit von angeworbenen Rekruten (vgl. Barnes 1987:455). Die biographischen Details seiner Kriegszeit lesen sich aus heutiger Sicht stellenweise wie die turbulenten Erfahrungen eines Abenteurers und Draufgängers. Seine Aktionen und Positionen während des Krieges sollen hier nicht weiter vertieft werden.²³ Fest steht, dass er im Kampf der italienischen Kolonialmacht gegen die britische Kolonialmacht in Afrika auf buchstäblich abenteuerliche Weise involviert war.

1946 wurde er schließlich Nachfolger von Professor Radcliffe-Brown in Oxford, bis er 1971 eremitiert wurde (vgl. Barnes 1987:456).

In der Sekundärliteratur zu seinem Werk werden Evans-Pritchard in vielen Fällen außergewöhnliche literarischen Fähigkeiten bescheinigt, insbesondere stilistischer Art (unabhängig davon welche Bewertungen dieser Fakt dann auch erfährt), seine Fotografien bzw. seine Funktion als Fotograf werden selten erwähnt. Hätte man die Bücher nicht vorliegen, könnte man meinen, sie enthalten kein Bildmaterial. Diese seltsame Ausblendung seiner fotografischen Tätigkeit lässt sich einerseits dadurch erklären, dass ihr Marginalität im Hinblick auf seinen Stellenwert als Autor zugeschrieben wird, oder andererseits die Fotografien als rein illustratives Beiwerk gesehen werden.

In meiner Arbeit möchte ich mich deshalb gerade mit den visuellen Aspekten seines Werkes beschäftigen. Aus den oben genannten Gründen ist es allerdings auch schwierig, Informationen zu seinem fotografischen Wirken zu erhalten. Barnes beschreibt Evans-Pritchards fotografische Tätigkeit beispielsweise nur in einem einzigen Satz: „He was

²³ Nähere Details zu seinen Kriegserlebnissen sind bei Barnes 1987 und Geertz 1993 nachzulesen. Geertz zitiert in seinem Werk ausführlich aus dem Artikel *Operations on the Akobo and Gila Rivers, 1940-41* der 1973 in *The Army Quarterly* veröffentlicht wurde.

unsuccessful with the camera and relied on others for many of the striking illustrations of his books“ (Barnes 1987:473).

Wie immer man auch seinem fotografischen Können gegenüberstehen mag, scheinen nach Aussagen von T.O. Beidelman seine Fotografien für ihn persönlich eine große Bedeutung gehabt zu haben. Offensichtlich gehörten sie zu den wenigen Dingen, denen er in seinem Arbeitszimmer einen besonderen Platz zumaß (vgl. Wolbert 2000:340, Fußnote 25, 31).

Detaillierter werde ich auf Aspekte, die in Zusammenhang mit seiner Funktion als Fotograf stehen noch in den Kapiteln VI und VII eingehen.

6 Eine kontextuelle Interpretation der Fotografien in The Nuer

Analog zur Interpretation der später zu betrachtenden Monographie *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* möchte ich bei *The Nuer* zunächst den Blick auf die Produktionsumstände der Bilder richten. Daraus wird ersichtlich werden, wie angespannt die politische Lage zwischen Nuer und der Kolonialverwaltung war, als Evans-Pritchard mit seiner Feldforschung beauftragt wurde.

Danach werde ich die Wirkungsgeschichte des Buches erörtern, um zu zeigen, welche Bedeutung ihm im Rahmen der Ethnologie bis heute zugemessen wird. Daran wird ersichtlich werden, welche Diskrepanz in der Sekundärliteratur zwischen textueller und visueller Rezeption des Werkes zu verzeichnen ist.

In einem weiteren Schritt möchte ich dann auf die Rolle Evans-Pritchards als Fotograf bei den Nuer eingehen. Dies expliziert – soweit dies möglich ist –, z.B. welche fotografische Ausrüstung er bei seiner Feldforschung verwandt hat.

Nachdem ich so den größeren Kontext, im Rahmen dessen die Fotografien zu betrachten sind, erläutert habe, komme ich zur Untersuchung des Textes als Kontext der Fotografien. Die Einbeziehung des gesamten Textes hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Deshalb werde ich den Text nur insofern einbeziehen als er für die Bilder relevant erscheint. Aus diesem Grund fokussiere ich auf die Untertitel und die expliziten Textverweise zu den Fotografien, da durch diese eine spezifische Lesart präfiguriert wird.

Im Anschluss daran möchte ich mich vor dem entwickelten Hintergrund einer Interpretation der Fotografien zuwenden. Dabei werde ich zunächst die Fotografien nach wichtigen Motiven gruppieren, um zu zeigen, welche Themenbereiche fotografisch illustriert werden. Danach möchte ich auf einzelne Fotografien näher eingehen, dabei werden die Untertitel und die expliziten Textverweise als Kontext herangezogen. Wo dies relevant erscheint, werde ich darüber hinaus andere Textpassagen des Buches für die Interpretation hinzuziehen.

6.1 Hintergründe: zur Geschichte und politischen Situation

Bevor ich näher auf die historischen Hintergründe und die Feldforschungsbedingungen Evans-Pritchards bei den Nuer eingehe, sei erwähnt, dass es eine grobe Vereinfachung darstellt, von einer homogenen Gruppe „der“ Nuer mit einheitlicher Interessenlage auszugehen. Selbstredend bildeten sie eine heterogene Gruppe mit regionalen Unterschieden und disparater Interessen. Mit ihren Nachbarn hatten sie ohne Frage nicht nur die in der Literatur oftmals betonten Streitigkeiten, sondern immer auch zugleich freundschaftliche Beziehungen. Immerhin pflegten gerade die Nuer und Dinka enge Kontakte. Es gab „extensive intermarriage and mixed settlements“ (Johnson 1981:513) zwischen diesen Bevölkerungsgruppen.

Aber auch die Kolonialverwaltung muss als ein Konglomerat von teils widersprüchlichen Interessen gesehen werden. Einzelne Governors ebenso wie District Commissioners verfolgten unterschiedliche Strategien. Johnson zeigt beispielsweise, wie sich die Taktik der anglo-ägyptischen Regierung gegenüber den Nuer historisch veränderte und inwiefern dies wiederum von einzelnen Individuen abhängig war.

Die Lage zwischen Nuer und Besatzungsmacht war Ende der Zwanzigerjahre des letzten Jahrhunderts sehr angespannt. 1927 wurde der District Commissioner Captain V.H. Ferguson getötet, dies wurde – fälschlicherweise wie Johnson zeigt – dem Nuer-Propheten Guek Ngundeng angelastet. Die sich anschließenden Strafexpeditionen führten, auf der Suche nach Guek Ngundeng, zu massiven Gewaltakten gegen die Bevölkerung. Die Lage war 1928 in einigen Distrikten so eskaliert, dass schließlich die Royal Air Force Siedlungen, in denen sich mutmaßliche „Rebellen“ aufhielten, bombardierte (vgl. Johnson 1993:XL,

vgl. Daly 1986: 401f). Ein künstlich errichteter Berg,²⁴ der für die Nuer von symbolischer Bedeutung war, wurde ebenfalls zerstört, Regierungstruppen drangen in Dörfer ein, nahmen Geiseln, töteten oder konfiszierten Rinder und Waffen. Viele Nuer der Region flohen zu benachbarten Verwandten. 1929 wurde Guek getötet (vgl. Johnson 1993:XXLI).

Wie sehr die Kommunikation zwischen Nuer und Verwaltungsbeamten von Einzelpersonen abhängen konnte und wie deren Entscheidungen wiederum in größeren Kontexten zu sehen sind, zeigt Johnson am Beispiel des District Commissioners Percy Coriats, der durchaus freundschaftliche Beziehungen zu dem Propheten Dual Diu und anderen unterhielt (vgl. Johnson 1993:XXVIff). Doch zumeist gab es kaum Verständigung, was zum Teil auch an der mangelnden Sprachkompetenz des administrativen Personals lag. Die Kolonialverwaltung hatte nur zwei Beamte, die die Sprache der Nuer überhaupt beherrschten, und diese waren „more concerned with translating their own message to the Nuer than interpreting the Nuer to others“ (Johnson 1981:517). Der sprachliche Kontakt mit den Nuer wurde somit oft über Mittelsmänner anderer Ethnien, speziell der Dinka, hergestellt, die dabei wiederum teilweise eigenen Interessen folgten.

1929 sah die Regierung des Sudan die Notwendigkeit, fundierte Informationen über die politische und gesellschaftliche Organisationsform der Nuer zu erlangen, da ihre militärische Vorgehensweise zu keinen großen Erfolgen führte und Kosten verursachte, die in keinem Verhältnis zu den Erträgen der Region standen (vgl. Burton 1992:44f).

„In order to build Nuer administration on a firm and permanent foundation the government decided that a thorough study of the Nuer by an anthropologist must be made. In urging support for such a study the Civil Secretary admitted that the administration's lack of detailed knowledge of Nuer leaders and social organization had contributed to the recent conflict (MacMichael). This admission established a specific point of reference and an implicit set of questions to which the study of the Nuer had to address itself“ (Johnson 1981:517f).

Evans-Pritchard wurde mit dieser Aufgabe betraut. Eigentlich wollte dieser laut Johnson in der Nähe der katholischen Missionsstation von Yoinyang zunächst die Sprache lernen, bevor er ins Gebiet der Lou ging, doch Governor of the Upper Nile C.A. Willis²⁵ insistierte, dass er direkt dorthin gehen solle (vgl. Johnson 1981:518), da es dort die meisten administrativen Probleme gab. Militärische Operationen in diesem Gebiet waren 1930

²⁴ Oft ist in der Literatur von „pyramid“ die Rede, auf den Fotos wird im Untertitel darauf auch als „Ngundeng's pyramid“ Bezug genommen.

²⁵ Er hatte diese Funktion von 1926-31 inne (vgl. Johnson 1993:XXXIV).

noch in vollem Gange. In einer viel zitierten Passage aus der Einleitung zu *The Nuer* beschreibt Evans-Pritchard die Ereignisse, die letztlich zu dem Abbruch seiner Feldforschung in diesem Gebiet führten:

„A Government force surrounded our camp one morning on sunrise, searched for two prophets who had been leaders in a recent revolt, took hostages, and threatened to take many more if the prophets were not handed over. I felt that I was in an equivocal position, since such incidents might recur, and shortly afterwards returned to my home in Zandeland, having accomplished only three and a half months work among the Nuer“ (Evans-Pritchard 1940:11).

Er kommentiert diesen extremen Vorfall aber nur dahingehend, dass er sich dadurch in einer „equivocal position“ (Evans-Pritchard 1940:11) befunden habe. Wie der Überfall genau vonstatten ging und warum er verübt wurde, bleibt ausgeblendet. Nach diesem Vorfall und drei ein halb Monaten Feldforschung verließ er die Nuer. 1931 kehrte er zurück und wollte ursprünglich wie bei der ersten Forschung nach Yoinyang gehen. Doch: „In their plans for further research among the Nuer local officials continued to press their interests against Evans-Pritchards intentions“ (Burton 1992:48). Er wurde wieder ins Gebiet der Lou gesandt, diesmal in die Nähe des Sobat Rivers in Nasir mit Anbindung an die amerikanisch-presbyterianische Mission. In diesem Gebiet forschte er etwa fünf ein halb Monate (vgl. Burton 1992:48). 1935 und 1936 kam er noch einmal für jeweils circa sieben Wochen in verschiedene Gebiete des Nuerlandes. Johnson beschreibt dies folgendermaßen:

“Over the next six years he toured the northern Lou, Eastern Jikany, Dok, Jagei and Leek in visits that were often brief in duration and widely separated in time. With the exception of his short stay at Muot Dit he was forced to confine his research to areas easily accessible by river (...) and was never in the heart of Nuerland for long“ (Johnson 1981:518).

In der Einleitung zu seinem Buch gibt Evans-Pritchard als Zielgruppe der LeserInnen neben Studierenden auch Verwaltungsbeamte an (vgl. Evans-Pritchard 1940:7). Dies ist nicht weiter verwunderlich, da die Feldforschung, wie bereits ausgeführt, im Auftrag der Kolonialverwaltung durchgeführt wurde. Evans-Pritchard schreibt in der Einleitung:

„When the Government of the Anglo-Egyptian Sudan asked me to make a study of the Nuer I accepted after hesitation and with misgivings. I was anxious to complete my study of the Azande before embarking on a new task. I also knew that a study of the Nuer would be extremely difficult. Their country and character are alike intractable and what little I had

previously seen of them convinced me that I would fail to establish friendly relations with them” (Evans-Pritchard 1940:7f).

Warum er schließlich trotz seiner oben geschilderten Einwände in die Feldforschung einwilligte, beschreibt Burton wie folgt: “In the end of course, he finally agreed to the government’s request, and later confessed that he agreed to work among the Nuer because he felt sorry for them” (Burton 1992:43).

Douglas schreibt etwas detaillierter dazu:

“However, Evans-Pritchard felt he had a responsibility as an anthropologist, because there was a risk that unless some trusted means of communication could be established, the Nuer would fight until they were destroyed“ (Douglas 1980:43).

Aus diesem Zitat können zwei Aspekte herausgelesen werden: Erstens wie stark das Bild von den Nuer als “aggressive warriors” (Johnson 1981:508) vorherrschte, die bis zum Ende kämpfen würden, und zweitens, wie angespannt die Lage zwischen der kolonialen Regierung und den Nuer war. In seinem Artikel *The Fighting Nuer: Primary Source And The Origins Of A Stereotype* zeigt Johnson dezidiert, wo der historische Ursprung dieses Stereotyps liegt und wie stark es immer wieder die Kommunikation zwischen Nuer und Kolonialverwaltung geprägt hat, und er erläutert, wie und warum es auch auf Evans-Pritchards Forschungen Einfluss nehmen konnte und dazu führte, dass die vermeintliche Aggressivität der Nuer gegenüber ihren Nachbarn zu einem Bestandteil seiner Beschreibung der gesellschaftlichen Struktur der Nuer werden konnte.

Nachdem nun der größere historische Kontext erläutert worden ist und somit die Produktionsbedingungen, innerhalb derer die Fotografien entstanden sind, wird die Rezeptionsgeschichte des Werkes in den Vordergrund gerückt, da sich daraus Rückschlüsse auf den Stellenwert, der den Fotografien innerhalb des Werkes zugemessen wird, ableiten lassen.

6.2 Zur Wirkungsgeschichte von *The Nuer*

Im Folgenden möchte ich die Bedeutung, die dem Werk *The Nuer* im Rahmen der Ethnologie zukommt, näher erläutern.

Bereits nach Erscheinen des Buches 1940 wurde *The Nuer* stark diskutiert (vgl. Johnson 1993:X).²⁶ Aber auch heute bietet das Werk noch Anlass zu Diskussionen.

„The quality of Evans-Pritchard’s ethnography has inspired generations of anthropologists and there has now grown up a small industry of secondary commentaries on *The Nuer*; and to a lesser extent on the Nuer an industry which has sought to use Nuer ethnography as a vehicle for propounding new theories in social anthropology” (Johnson 1993:X).

Zur Einführung in die Ethnologie wird der Text oftmals herangezogen, wenn es darum geht, gesellschaftliche Organisationsformen näher zu untersuchen, insbesondere zur Erläuterung von Lineage- und Altersklassensystemen.

Das Werk wurde auch im Rahmen der „writing culture“ Debatte untersucht, um zu zeigen wie ethnographische Autorität hergestellt wird (vgl. Rosaldo 1986, vgl. Pratt 1986, vgl. Clifford 1993).

Um so seltsamer mutet es an, dass die visuelle Ebene des Textes kaum untersucht wurde. Selbst Clifford Geertz geht in seinem Buch *Die künstlichen Wilden*, in dem er das Kapitel „Diaschau“ dem literarischen Stil Evans-Pritchard widmet, nur in einigen Sätzen auf die visuelle Ebene ein. Nach meinem Kenntnisstand gibt es nur zwei Aufsätze, die auf die Fotografien des Werkes fokussieren: zum einen den Aufsatz *Comparative Anthropology and Evans-Pritchard’s Nuer Photography* von John Hutnyk (1990), zum anderen Barbara Wolberts Artikel *The Anthropologist as Photographer: The Visual Construction of Ethnographic Authority* (2000). Beide Aufsätze werde ich bei meiner anschließenden Interpretation der Fotografien miteinbeziehen.

Es ist zu vermuten, dass die Fotografien grundsätzlich eher als Beiwerk ohne möglichen Erkenntnisgewinn rezipiert wurden. Welche Rückschlüsse sich aber sehr wohl aus ihnen ziehen lassen, wird an späterer Stelle noch näher zu erläutern sein. Zunächst sollen die näheren Umstände der Produktion der Fotografien betrachtet werden, um – soweit sich dies eruieren lässt - Rückschlüsse auf den Ort der Entstehung, die verwendete fotografische Ausrüstung und die Bedeutung, die Evans-Pritchard selbst als Fotograf seinen Bildern zugemessen hat, zu klären.

²⁶ Als exemplarisch für die neuere Auseinandersetzung mit dem Buch möchte ich den ausführlichen Artikel von I. Karp und K. Maynard *Reading The Nuer* von 1983 anführen, der eine umfassende Interpretation des Textes liefert und versucht die Relevanz des Werks für die moderne ethnologische Forschung aufzuzeigen. Dieser Aufsatz ist wiederum selbst stark diskutiert worden.

6.3 Evans-Pritchard als Fotograf bei den Nuer

Es ist nicht genau zu ermitteln, welche Fotos Evans-Pritchard bei welchen Aufenthalten gemacht hat, es gibt keine konkreten Angaben zur Entstehungszeit der Bilder.²⁷ Da die Fotografien im Gebiet der Lou Nuer zahlenmäßig überwiegen,²⁸ ist allerdings anzunehmen, dass die Mehrzahl der publizierten Bilder, die er selbst fotografiert hat, während seiner ersten beiden Feldforschungsaufenthalte 1930 und 1931 entstanden sind.

Zur Zeit der Feldforschung bei den Azande zwischen 1926 und 1930 wie auch später bei den Nuer 1930-1936 wäre es für Evans-Pritchard theoretisch möglich gewesen in Farbe zu fotografieren. Das Verfahren der Farbfotografie wurde bereits 1861 entwickelt, doch die Methode war derart aufwändig und kompliziert, dass sie für die fotografische Praxis marginal war (vgl. Tausk 1977:41).²⁹ Erst ab 1936 erfuhr die Farbfotografie durch die Einführung neuer Filme einen Aufschwung (vgl. Baier 1965:385). In Schwarzweiß zu fotografieren ist demnach nicht unbedingt als bewusste Entscheidung Evans-Pritchards für dieses Verfahren zu werten, sondern entsprach eher den damaligen Standards.

Die Kameratechnik war in den Zwanzigerjahren bereits fortgeschritten. Neben den immer noch gebräuchlichen Plattenkameras³⁰ waren seit der Jahrhundertwende auch Kameras für Rollfilme auf dem Markt (vgl. Baier 1965:280). Ab 1893 gab es ein Patent für Spiegelreflexkameras mit Wechselmagazinen (vgl. Baier 1965:298).

Es gab noch keinen Autofocus und auch keine automatische Belichtungssteuerung, aber es konnten bereits kurze Belichtungszeiten erreicht werden und ein Fotografieren ohne Stativ

²⁷ Bis auf die Ausnahme der Bildtafel XVI (Siehe Anhang S.134), auf die ich später noch näher eingehen werde.

²⁸ 17 Fotografien bei den Lou im Vergleich zu zwei im Gebiet der Leek, zwei Eastern Gaajok, eine Western Jikany und eine Eastern Jikany.

²⁹ Die ersten kommerziell produzierten Materialien für die Farbfotografie kamen 1907 mit den Autochromen-Platten auf den Markt (vgl. Tausk 1977:42), doch da sie teuer waren und vor allem ihre geringe Lichtempfindlichkeit ihren Einsatz erheblich einschränkte, fanden sie keine allgemeine Verbreitung in der Privatfotografie. In Bildbänden und Zeitschriften hingegen hielten sie früher Einzug: Zu den wenigen Publikationen, die bereits in den Zwanzigerjahren regelmäßig Farbfotos veröffentlichten, zählt das *National Geographic Magazine*.

³⁰ Die Platten waren inzwischen erheblich kleiner geworden. 1908 gab es bereits eine Plattenkamera mit Format 4 ½ x 6 cm (vgl. Baier 1965:299).

war möglich. Ebenso war bereits eine Form des Blitzlichtes erfunden,³¹ das eine Aufnahme unter ungünstigen Lichtverhältnissen, beispielsweise abends oder auch in schlecht beleuchteten Innenräumen ermöglichte, allerdings wurde diese Technik von Evans-Pritchard auf den publizierten Fotografien nicht verwendet.

Wolbert vermutet, dass Evans-Pritchard bei den Nuer eine andere Kamera benutzt hat als bei den Azande. Sie nimmt an, dass er eine zweilinsige Rolleiflex-Spiegelreflexkamera verwendet hat, die 1929 auf den Markt kam.³²

Dieser Kameratyp hat einen Lichtschacht. Das Fokussieren ist dadurch nicht so leicht wie bei Sucherkameras. Man hält die Kamera nicht direkt vor die Augen, sondern schaut von oben in den Lichtschacht. Aus der besonderen Technik der Bedienung der Kamera lassen sich Rückschlüsse auf die Entstehungsweise der Bilder ziehen. Die Horizontlinie beispielsweise vom Frontispiz (siehe Anhang) und von Bildtafel VIII (siehe Anhang) deuten laut Wolbert darauf hin, dass Evans-Pritchard die Kamera um den Hals hängen hatte und die Fotografien aus dieser Position auf Brusthöhe entstanden sind (vgl. Wolbert 2000:334).

Wolbert geht davon aus, dass die Negative das Format 6x6 cm hatten³³ und viele Fotografien nachträglich beschnitten worden sind (vgl. Wolbert 2000:333). Ein Blick auf das Seitenverhältnis (= aspect ratio: errechnet sich aus dem Verhältnis zwischen längster und kürzester Seite des Bildes) scheint diese Vermutung zu bestätigen, da die Bilder sehr unterschiedliche Seitenverhältnisse aufweisen. Möglich wäre neben einer Beschneidung auch die Manipulation durch Ausschnittvergrößerungen.

Evans-Pritchard hat eine Fülle von Fotografien gemacht,³⁴ von denen er wiederum nur einen Bruchteil für sein Buch ausgewählt hat. Die Kriterien seiner Auswahl sind leider nicht bekannt. Anders als in *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, in welchem nur ein Bild nicht von ihm stammt, greift er in *The Nuer* vermehrt auch auf Fotografien anderer Fotografen zurück. 14 der 41 veröffentlichten Bilder sind nicht von ihm fotografiert

³¹ Entwicklung des Magnesium Flash-Powders erfolgte 1887 (vgl. Lemagny 1987:24).

³² 1927 kam noch die Ikon Kamera auf den Markt, doch Wolbert schließt aus einem Gespräch mit Dr. Kammer (Museum für Technologie), dass anhand des unterschiedlichen regionalen Verbreitung davon auszugehen ist, dass er nicht diese, sondern eine Rolleiflex benutzt hat (vgl. Wolbert 2000:340, Fußnote 29).

³³ Sie beruft sich dabei auf ihre Korrespondenz mit Elizabeth Edwards.

³⁴ Wolbert spricht von 1200 Negativen (vgl. Wolbert 2000:340, Fußnote 27).

worden. Die Mehrzahl davon hat er von F.D. Corfield³⁵ erhalten (insgesamt sechs), dem er im Vorwort zu *The Nuer* explizit für seine Fotografien dankt.

„To Mr. F. D. Corfield, *amico et condiscipulo meo* [kursiv i.O.], I am especially grateful for the interest he has shown in my work and for his generosity in allowing me to use many of his fine photographs“ (Evans-Pritchard 1940: VII).

Sein Rückgriff auf die Fotografien anderer zeigt einerseits, dass es ihm nicht vorrangig um die Dokumentation seiner eigenen Feldforschung gegangen ist, andererseits dass er die Kamera nicht gezielt als Mittel zur visuellen Erforschung ethnologischer Sachverhalte verwendete. Für ihn hat die Fotografie somit nicht den Stellenwert wie beispielsweise für Margaret Mead und Gregory Bateson in ihrem Buch *Balinese Character A Photographic Analysis* von 1942, denen die Fotografie als ein primäres Medium für die Erforschung ethnographischer Sachverhalte diente. Evans-Pritchard spricht selbst in *The Nuer* in Bezug auf die Fotografien von Illustrationen, beispielsweise in der Einleitung: „They are tall, long-limbed, and narrow-headed, as may be seen in the illustrations“ (Evans-Pritchard 1940:3). und an späterer Stelle heißt es: “I ask the reader to look at some of the illustrations, (...) which will convey to him better than I can do in words the crudity of kraal life” (Evans-Pritchard 1940:40). Er spricht zwar von Illustrationen, doch setzt sie an diesen Stellen in Form eines visuellen Beleges ein. Wie dies erfolgt, wird im Weiteren noch näher zu untersuchen sein. Dass er selbst die illustrative Bedeutung der Fotografien betont, heißt demnach einerseits nicht, dass er sie nur rein illustrativ einsetzt, andererseits tragen selbst Illustrationen Bedeutungen: „Images are created in order to communicate a message. Even straightforwardly holiday snapshots attempt to convey what it was like to be at a particular place at a specific time“ (Lacey 1998:5).

Im nächsten Kapitel werde ich auf den textuellen Kontext der Fotografien näher eingehen, da durch ihn - wie bereits in Kapitel II. näher beschrieben - gleichsam Bedeutung zugewiesen wird, und er die Lesart der Fotografien lenkt.

³⁵ 1931-1932 Assistant District Commissioner (ADC) in Nasir, danach 1932-1936 District Commissioner, von 1948-1950 Governor Upper Nile Province (vgl. Johnson 1993:..XXI, Fußnote 6).

6.4 Die Fotografien im Kontext des Textes

Für den Kontext der Bilder ist es wichtig, Text und Fotografien im Hinblick auf ihre Gebrauchsweise bzw. - nach Flusser dem Distributionskanal - näher zu bestimmen. Da es sich hier um ein ethnographisches Buch handelt, ist eine dokumentarische Gebrauchsweise vorgegeben. „Documentary is different from fictional discourse in its rhetorical pronouncement that it is representing *the* world rather than *a* world [kursiv i.O.]“ (Lacey 1998:201). Den Fotografien wurde und wird somit eine Art Beleg- bzw. Beweisfunktion zugesprochen, die sich gerade über die Verbindung mit dem Text konstituiert.

„Mit Fotos lässt sich vieles beweisen, da wir ihnen (...) wegen ihrer Realitätsnähe sehr stark vertrauen; wir verlassen uns zum Beispiel völlig auf die Wahrheit eines Textes, wenn er von Fotos „gestützt“ wird; es fällt uns schwer, angesichts eines fotografierten Belegs zu zweifeln“ (Steiger in Brauen 1982:91).

Im Folgenden möchte ich die formale Anordnung der Fotografien im Text in den Blickpunkt rücken. Danach soll eine allgemeine Betrachtung der Untertitel erfolgen, da durch sie dem Bild eine Lesart zugewiesen wird. Im Anschluss daran wird über eine quantitative Auswertung der Textverweise ermittelt, welche Bereiche des Buches mit den Fotografien von Evans-Pritchard visuell dokumentiert werden.

6.4.1 Anordnung der Fotografien im Text

Zunächst steht die Positionierung der Fotografien innerhalb des Textes im Vordergrund, um daraus Rückschlüsse auf die Bild-Text-Beziehung zu ziehen.

Evans-Pritchard arbeitet in *The Nuer* nicht sequentiell mit Bilderabfolgen wie dies beispielsweise Mead/ Bateson in *Balinese Character A Photographic Analysis* getan haben. Es wird formal auch nicht wie bei Mead/Bateson der visuelle Bereich als Block vom textlichen getrennt. Die Fotografien stehen einzeln, die dargestellten Sachverhalte werden im Untertitel kommentiert und durch Verweise im Fließtext wird Bezug auf sie genommen, wobei diese Verweise nicht immer an dem Ort erfolgen, wo die Fotografien letztendlich platziert sind. Stattdessen sind die 41 Fotografien fast gleichmäßig im Text verteilt. In den Kapiteln III, IV und VI gibt es sogar eine strikt regelmäßige Abfolge der Bilder: in Kapitel III *Time and Space* beispielsweise alle vierzehn Seiten ein Foto, Kapitel IV *The Political System*

alle zehn Seiten oder in Kapitel VI *The Age System* alle sechs Seiten ein Bild. Die Einleitung, Kapitel I *Interest in Cattle* und Kapitel II *Oecology* zeigen eine nicht ganz so strikte, aber dennoch recht regelmäßige Anordnung.³⁶ Das einzige Kapitel, in dem die Abfolge der Bilder in Korrespondenz mit der Seitenzahl nicht ganz so systematisch verläuft, bildet Kapitel V *The Lineage System*.³⁷

Durch diese relativ gleichmäßige Verteilung wirken die Fotografien in den Text gleichsam eingestreut. Die regelmäßige Anordnung der Fotografien lässt darauf schließen, dass ihre Platzierung nicht stringent danach erfolgt ist, wann sie im Fließtext Bedeutung erlangen, sondern nach eher formalen Kriterien. Ihnen wird durch die Anordnung eine quasi eigenständige Ebene zugewiesen, die von den inhaltlichen Aspekten des Textes relativ losgelöst erscheint.

Auch die visuelle Gestaltung zeigt eine nicht so enge Textverbundenheit. Die Aufnahmen sind aus dem Text hervorgehoben, da die einzelnen Bildtafeln nicht in die Seitenzählung des Fließtextes integriert, sondern gesondert in römischen Ziffern durchnummeriert³⁸ und auf speziellem Papier gedruckt sind. Dies unterscheidet die Fotografien auch von den Zeichnungen und Diagrammen, die stärker in den Kontext des Textes eingebunden sind. Die engste Verbundenheit mit den Fotografien gehen die Untertitel ein, deshalb sollen sie im Folgenden näher untersucht werden. Dabei werden allgemeine Beobachtungen zu den Untertiteln im Vordergrund stehen. Auf einzelne Untertitel und deren Bedeutung wird an späterer Stelle im Rahmen der Einzelbildinterpretationen eingegangen werden.

6.4.2 Die Untertitel

Bei der Interpretation der Bilder kommt, neben den Textverweisen im Fließtext den Untertiteln als anderer direkter Bezugnahme auf die Fotografien eine herausragende Bedeutung zu, da sie mit den Fotografien optisch eine Einheit eingehen. Sie werden bei der Betrachtung der Fotografie sofort mitgelesen. Eine allgemeine Betrachtung der Untertitel

³⁶ In Kapitel I alle sechs oder acht Seiten eine Fotografie, Kapitel II alle sechs Seiten mit einer Ausnahme einmal nach vier Seiten.

³⁷ Alle 14-10-6-12-6-4 Seiten

³⁸ Eine Ausnahme bildet das Frontispiz (Siehe Anhang S.130), welches keine römische Ziffer trägt.

ist insofern von Interesse, da sich an ihnen ablesen lässt, wie Evans-Pritchard die Wahrnehmung in eine bestimmte Richtung lenkt.

„Though images are clearly the most important bearer of the message in photography and painting, the artefact’s title is bound to influence an addressee’s reading of the text. Leonardo da Vinci’s Mona Lisa could have been entitled “Virtue” or “Whore”, creating possibly, completely opposite messages” (Lacey 1998:30).³⁹

Was Lacey für die Kunst beschreibt, gilt nicht minder für den sozialwissenschaftlichen Kontext, durch den die Gebrauchsweise (siehe Kapitel II.3) bestimmt wird. Stärker als in der Kunst ist die Rezeption auf die indikative Funktion der Aufnahmen ausgerichtet. Der Untertitel begrenzt das Foto, indem er eine mögliche Deutung aus der grundsätzlichen Mehrdeutigkeit des Fotos herausgreift und ihm eine spezifische Bedeutung zuweist.

Generell tragen in *The Nuer* alle Fotografien einen Untertitel. In einigen Fällen ist dies nur ein Wort: wie beispielsweise *Youth* (Bildtafel XXVIII a und b, siehe Anhang), *Man* (Bildtafel XXVIII c, siehe Anhang und Bildtafel XXIX, siehe Anhang), ansonsten besteht der Untertitel aus einer Phrase. Wenn auf die im Bild sichtbaren Personen Bezug genommen wird, wird keine mit Namen benannt, sondern es erfolgt ein Rekurs auf den sozialen Status wie „Man“, „Youth“, „Girl“, „Boys“, „Leopard-skin Chief“. Die Personen werden somit in ihren sozialen Funktion beschrieben und durch die Untertitel ist eine generalisierende Einordnung vorgegeben.

In zwei Fällen wird dieselbe Phrase für unterschiedliche Fotografien verwendet. Diese Fotografien werden dadurch in sehr enge Beziehung gerückt. Sie sind zusammen auf einer Seite abgedruckt und im Text wird auf sie gemeinsam verwiesen. Auf die Bildtafeln *Homesteads on mound* VII a und b (siehe Anhang) wird im Text wie folgt Bezug genommen: „Many villages are perched on mounds (Plates VII and XVI), (...)“ (Evans-Pritchard 1940:64). Auf die unterschiedliche visuelle Gestaltung – auf der Aufnahme b ist beispielsweise ein Mann im Vordergrund abgebildet – wird nicht näher eingegangen. Auch bei der Bildtafel *Ngundeng’s Pyramid* XXV a und b (siehe Anhang) wird im Fließtext gemeinsam auf die beiden Fotografien verwiesen. „Dr. Crispin’s photograph on Plate XXV, taken in 1901, shows the pallisade tusks, the type of material of which it was constructed, and weathering, due to rains, round the base” (Evans-Pritchard 1940:186). In der Aufnahme b sind Uniformierte vor der Pyramide zu sehen, deren Funktion weder im

³⁹ Warum Lacey gerade die beiden Positionierungen von Weiblichkeit für sein Beispiel wählt bleibt dahingestellt.

Fließtext noch im Untertitel erläutert wird. Die Bildinhalte werden somit nicht nur in den Untertiteln, sondern auch in den Textverweisen sehr ähnlich behandelt.

Neben der Phrase, die den Bildinhalt knapp erläutert, enthalten die Untertitel zumeist einen Hinweis auf das Gebiet, wo sie entstanden sind. Dieser Hinweis steht in Klammern, beispielsweise Bildtafel I *Eastern Gaajok* (siehe Anhang) oder Bildtafel VI *Western Nuerland*. (siehe Anhang) Evans-Pritchard gibt einer großräumigen Verortung somit Vorzug vor einer direkten Ortsangabe.

Ein Hinweis auf das Datum, an dem die Aufnahme entstanden ist, findet sich hingegen im Untertitel zu den Aufnahmen nicht, allerdings tragen einige Untertitelungen jahreszeitliche Angaben wie beispielsweise *Typical Savannah in October* (Bildtafel VI, siehe Anhang), *Open Savannah in the dry season* (Bildtafel XI a, siehe Anhang), *Millet garden in October* (Bildtafel XII, siehe Anhang) oder *August shower* (Bildtafel XIV, siehe Anhang). Eine zeitliche Verortung findet also höchstens im Rahmen der Jahreszeiten statt. Der wiederkehrende Wechsel der Jahreszeiten und den damit einhergehenden Veränderungen der Landschaft wird von den Untertiteln eine größere Bedeutung zugemessen als einer historischen Einbettung. Diese Betonung der Relevanz von ökologischen Veränderungen, die sich im Buch in den ersten beiden Kapiteln findet, wird somit auch bei den Untertiteln besonders hervorgehoben.

Auch außerhalb der Untertitelung gibt es kaum Hinweise auf die Entstehungszeit der Fotografien - mit zwei Ausnahmen: Im Fließtext verweist Evans-Pritchard an einer Stelle auf die Entstehungszeit. Er bezieht sich dabei auf die oben bereits erwähnte Bildtafel XXV a und b *Ngundeng's Pyramid* (siehe Anhang): „Dr. Crispin's photograph on Plate XXV, taken in 1901 (...)“ (Evans-Pritchard 1940:186).⁴⁰ Ein indirekter Hinweis auf die Entstehungszeit einer Fotografie lässt sich aus dem Foto selbst erschließen. Es handelt sich hierbei um Bildtafel XVI *Air-view of villages* (siehe Anhang). In der rechten oberen Ecke des Luftbildes ist „29.1.28“ zu lesen, was wahrscheinlich als das Datum der Aufnahme gewertet werden kann. Auf die Bedeutung des Luftbildes wird im Rahmen der Einzelbildinterpretation noch näher eingegangen werden.

Wie stark wir in unserer Betrachtungsweise gerade von der Untertitelung eines Bildes gelenkt werden, möchte ich kurz am Beispiel an Bildtafel VIII *Sandy ridge with cattle byres on*

⁴⁰ Bei Dr. Crispin handelt es sich wahrscheinlich um Dr. E.S. Crispin 1916 director of the medical department. Dieser hatte von 1919 bis 1922 einen Sitz im Governor-general's council inne (vgl. Daly 1986:446).

the horizon (siehe Anhang) zeigen. Die Textaussage des Untertitels tritt in diesem Beispiel gleichsam in Widerspruch zum Hauptmotiv der Aufnahme. Der Hintergrund wird als bedeutungstragend thematisiert, während das Hauptmotiv des Bildes - die beiden Personen, die im Vordergrund zu sehen sind – unerwähnt bleibt. Die Reaktionen von Barbara Wolbert und John Hutnyk auf die Aufnahme zeigen die irritierende Diskrepanz zwischen Untertitel und Aufnahme. Wolbert schreibt:

„First of all, the title is surprising, as it elevates the stalls on the horizon to being the theme of the picture. The barely visible peaks of just one millimeter in height on the right side of the photograph must be the intended subject” (Wolbert 2000:334).

und Hutnyk schreibt dazu:

„‘Sandy Ridge with cattle Byres on the Horizon’ shows two males (full frontal nudity making interpretation of gender less than subtle) who, although far more visible than the byres on the horizon – absurdly so, we have to take the author’s word that those grey dots are byres, what else might it be?’“ (Hutnyk 1990:90)

Beide thematisieren die Diskrepanz, interpretieren diesen Sachverhalt aber jeweils anders. Wolbert schließt daraus: „According to the title and the arrangement of the cut, the two persons in the foreground happen to be in the picture only incidentally. They are neither resisting being photographed nor are they posing” (Wolbert 2000:334). Sie folgert, dass die beiden abgebildeten Personen heimlich von Evans-Pritchard fotografiert wurden. Für sie drückt sich im Zusammenspiel von Foto und Untertitel Folgendes aus:

„The title and the picture play with distraction. A passing moment similar to film still is captured here, a moment that has no pictorial merit. (...) ... the two herders on the sandy ridge do not appear as objects of a viewer. That constitutes the special charm of these photos” (Wolbert 2000:337).

Für Hutnyk hingegen drückt sich im Zusammenspiel von Untertitel und Fotografie nicht der Charme von „film stills“ oder Absichtslosigkeit aus, sondern er interpretiert dies im Gegenteil als ein Indiz für eine Generalisierung der Nuer, die im gesamten textlichen und visuellen Bereich zum Tragen kommt:

„(...) these men do not rate identification in the text. These anonymously foregrounded natives are species „Nuer“, undifferentiated, ready for comparison. The creation of a general identity of the unit of study is an early necessity. Impersonal generalization achieves this with the ceremony of naming – the title identifies the collective Nuer, allowing soon after the glosses: “Nuer say...”, “Nuer believe...”, “Nuer do...”. One of the stranger, unexplained, things that they do is sit around and pose for snapshots miles away from cattle or byres” (Hutnyk 1990:90).

Diese generalisierende Darstellungsweise, die nicht die einzelnen Individuen mit Namen benennt, zieht sich durch die gesamten Untertitel. Oftmals, wie am Beispiel *Sandy ridge with cattle byres on the horizon* (siehe Anhang) bereits beschrieben, findet sich im Untertitel kein Hinweis auf die abgebildeten Personen. Dies ist beispielsweise auch bei den Bildtafeln *Typical savannah in October VI* (siehe Anhang), *Open savannah in the dry season XIa* (siehe Anhang) und *Clearing millet garden for late sowing XI b* (siehe Anhang) u.a. der Fall.

Ein Blick in den Text, wo er auf die Fotografie *Sandy ridge with cattle byres on the horizon* explizit verweist, zeigt, dass er scheinbar die zerstreute Siedlungsweise illustrieren wollte (vgl. Evans-Pritchard 1940:64). Doch der Blick wird durch die Personen angezogen. Ihnen die Funktion eines Maßstabes für die Entfernung zuzuweisen, funktioniert nicht, da sie im Vordergrund des Bildes positioniert sind. Insofern bleibt die Diskrepanz zwischen Abgebildeten und dem, was eigentlich laut Text und Untertitel illustriert werden soll, bestehen.⁴¹

Im Folgenden werde ich die expliziten Verweise im Fließtext einer näheren Betrachtung unterziehen und herausarbeiten, ob und wann Kapitel dieses Buches visuell dokumentiert werden.

6.4.3 Die Textverweise

Die expliziten Textverweise auf die einzelnen Bildtafeln stehen in vielen Fällen nicht auf den umliegenden Seiten. Dies trifft insbesondere für Kapitel III und die darauf folgenden zu. Besonders im ersten und zweiten Kapitel wird häufig auf Fotos Bezug genommen, die erst in späteren Kapiteln auftauchen. Diese kapitelübergreifenden Verweise auf Bildtafeln in nachfolgenden Kapiteln sind besonders in Kapitel II *Oecology* zu finden. Kapitel I und II enthalten die mit Abstand häufigsten Bildverweise im Text.⁴² Dies ist ein klarer Hinweis darauf, dass die Fotografien zwar regelmäßig im Text verteilt sind, allerdings in ihrer Funktion hauptsächlich auf die ersten beiden Kapitel Bezug genommen wird. Diese Kapitel

⁴¹ Eventuell könnte man die Diskrepanz auch auf einen willentlichen Akt Evans-Pritchards zurückführen, der eine gewisse spielerische Ironie walten lässt oder aber eine auktoriale Bestimmtheit, mit der die Personen vom Hauptmotiv zur Staffage „umfunktioniert“ werden.

⁴² Kapitel I :11, Kapitel II :25, Kapitel III:1, Kapitel IV:3, Kapitel V: keine und Kapitel V :5 Verweise.

enthalten eine Beschreibung der ökonomischen und ökologischen Beziehung der Nuer zu ihrer Umwelt. Damit dienen die Fotografien hauptsächlich zur Bebilderung dieser Sachverhalte. Soziale und politische Strukturen, die ab Kapitel III zunehmend Thema des Buches werden, sind visuell kaum repräsentiert, sie werden von Evans-Pritchard hauptsächlich über Diagramme und Tabellen dokumentiert. Dies Ergebnis entspricht der von mir im Kapitel III.2 dargestellten allgemeinen Tendenz, dass Themenkomplexe wie beispielsweise die Sozialstruktur in der Ethnologie eher über Diagramme und Tabellen visualisiert wurden, da sich diese Sachverhalte fotografisch nicht einfach abbilden lassen.

Beachtenswert ist auch, dass diejenigen Aufnahmen hierzu nicht von ihm selbst gemacht wurden, sondern dass er dabei überwiegend auf die Fotografien anderer zurückgreift, beispielsweise Bildtafel XXIV A *Leopard-skin chief (Corfield)* (siehe Anhang), XXV a und b *Ngundeng's Pyramid (Crispin)* (siehe Anhang), XXVII *Initiation of boys (A merican Mission)* (siehe Anhang) und andere.

Die Zahl der Textbezüge auf die einzelnen Fotografien ist unterschiedlich. Meist wird im Text auf eine Fotografie einmalig verwiesen (bei 22 Fotografien ist dies der Fall), es kommt aber auch zu Mehrfachverweisen (auf neun Fotografien wird zweimal verwiesen, auf zwei dreimal), und einige Abbildungen haben überhaupt keine Textstelle, in der auf sie Bezug genommen wird. Ein interessanter Aspekt ist, dass gerade auf einige besonders exponierte Bilder nicht verwiesen wird, beispielsweise die Bildtafeln II *Girl in Kraal* (siehe Anhang) und Bildtafel XIII *Girl in Millet Garden* (siehe Anhang), die jeweils am Anfang von Kapitel I und III platziert sind, oder auch Bildtafel XXIX *Man* (siehe Anhang), welches die letzte Fotografie im Text bildet. Auch ihre Bildinhalte sind wichtig, da sie einzelne Personen aus relativer Nähe zeigen.

Aus der Betrachtung des Kontextes der Fotografien – der Untertitel sowie der Textverweise – lassen sich somit folgende Ergebnisse extrapolieren: Zum einen lässt sich eine Diskrepanz zwischen den Untertiteln und den Motiven dahingehend festhalten, dass die Untertitel in Bezug auf die dargestellten Personen stark generalisierend wirken oder nicht das eigentliche Motiv zu erfassen scheinen. Eine vergleichbare Diskrepanz könnte auch zwischen Textverweisen und Bebilderung festgehalten werden. So lässt sich aus der oben angeführten Analyse nicht nur schließen, dass die Anordnung der Fotografien im Text als relativ zufällig erscheint (wegen der häufig auftretenden kapitelübergreifenden Verweise), sondern auch, dass eine Diskrepanz dahingehend besteht, dass einige Kapitel weniger stark bebildert als andere erscheinen (*The Political System*, *The Lineage System*).

Für die Überprüfung dieser Annahme erscheint ein eingehenderer Blick auf die Motive der Fotos von Nöten, welches ich ihm nachfolgenden Kapitel zu leisten suche.

6.5 Interpretation der Fotografien

In diesem Kapitel werde ich zu Anfang die Fotografien nach Motiven kategorisieren. Im Anschluss daran möchte ich einzelne Fotografien näher interpretieren. Die Auswahlkriterien und die Vorgehensweise werde ich zu Anfang des Kapitels näher erläutern.

6.5.1 Gruppierung der Fotografien nach Motiven

Eine Gruppierung der Fotografien erfolgt nach thematischen Aspekten. Sie dient der Klärung, welche Bereiche von Evans-Pritchard fotografisch dokumentiert wurden und welche Bereiche er ausblendet bzw. weniger stark visuell repräsentiert. Die Fotografien wurden von mir nach Motiven in folgende Bereiche unterteilt: Landschaft, die materielle Kultur, Personen, Aktivitäten des alltäglichen Lebens (sowie Festlichkeiten) und kolonialer Hintergrund.

6.5.1.1 Landschaft als Motiv

Meist sind Landschaften nicht das zentrale Motiv, sondern nur ein Teil des Bildes. Es gibt nur zwei reine Landschaftsfotografien ohne Personen, Tiere oder Häuser. Beide Male ist Wasser in der Landschaft zu sehen. Ein Bild (XXIII b, siehe Anhang), zu dem es keinen textlichen Verweis gibt, trägt den Untertitel *Sobat river in the dry season (Lou)*. Der illustrative Eindruck der Trockenheit wird dadurch hervorgerufen, dass an vielen Stellen das Erdreich

hervorragt und der Fluss seicht wirkt. Das Bild vermittelt mit seinem großen Tiefenschärfebereich die Ausdehnung des Flusses.

Ein anderes Foto stellt das Gegenteil dar: In Bildtafel XIX b (siehe Anhang), die den Untertitel *Typical swampy depression in November (Western Jikany)* trägt, ist das Land am Ende der Regenzeit überflutet. Die Fotografie wirkt durch die leichte Unschärfe im Vorder- und Hintergrund verschwommen. Die jahreszeitliche Abhängigkeit (Fülle von Wasser und Mangel an Wasser) wird also thematisiert. Dies findet sich auch in den Texten wieder, die Regen- und die Trockenzeit sind zentrale Elemente von Evans-Pritchards Beschreibung der Lebensweise der Nuer, die er in Abhängigkeit zu diesen beiden Faktoren schildert. Zu beiden Jahreszeiten dort gewesen zu sein, wird so von Evans-Pritchard visuell dokumentiert.

Am Anfang von Kapitel II *Oecology* schreibt er zur Wirkung der Landschaft auf ihn bzw. generalisierender aus der Sicht eines Europäers: „From a European's point of view Nuerland has no favourable qualities, unless its severity be counted as such, for its endless marshes and wide savannah plains have an austere, monotonous charm“ (Evans-Pritchard 1940:51). Diesen Eindruck sucht er durch seine Landschaftsbilder zu vermitteln. Die geraden Horizontlinien heben die Flachheit der Landschaft besonders hervor. Der Aufnahmewinkel und der gewählte Ausschnitt betonen die Wahrnehmung von der Flachheit der Landschaft. Diese Wirkung beschreibt er auch an anderer Stelle: „Here and there are patches of thornwood forest, but often no tree is visible in any direction and a desolate waste stretches everywhere to the horizon (Plates VI and XIa) and b))“ (Evans Pritchard 1940:53f). Eine Landschaft, die er in den Extremen „either parched or a swamp“ (Evans-Pritchard 1940:51) wahrnimmt.

„But Nuer think that they live in the finest country on earth and, it must be admitted, for herdsmen their country has many admirable features. I soon gave up trying to convince Nuer that there is any country more suited for cattle husbandry than their own, an attempt rendered more useless since a few of them have been taken to Khartoum, which they consider to be the home of all white men, and, having seen the desert scrub of that latitude, have been confirmed in their opinion that their land is superior to ours“ (Evans-Pritchard 1940: 51).

Der Reiz, der für die Nuer von der Landschaft ausgeht, bleibt ihm verschlossen. „Even the terrain of Nuer life is described in loaded comparative terms when it is found to be severe, with no favorable qualities from a European point of view“ (Hutnyk 1990:99). „Typical“ wie er auf Bildtafel VI (siehe Anhang) und XIX b (siehe Anhang) im Untertitel schreibt,

bleiben für ihn die beiden Extreme *swampy* and *parch*, die er auch visuell zum Ausdruck zu bringen versucht.

Auf den anderen Fotografien hat die Landschaft oft untergeordnete Bedeutung, sie wirkt wie eine Art Matrize für die abgebildeten Personen, ihr Vieh und die beschriebenen Tätigkeiten.

6.5.1.2 Güter der materiellen Kultur

Zu Gebrauchsgegenstände gibt es hauptsächlich Zeichnungen, die - wie bereits erwähnt - anders in den Text eingebunden sind. Teilweise verweist er aber auch explizit auf in den Fotografien vorhandene Gegenstände, allerdings sind diese nie das Hauptmotiv der Aufnahmen. Diese Illustrationen und Verweise auf in den Fotografien nebenbei abgebildete Gegenstände sollen textliche Beschreibungen ersetzen:

„I am neither desirous nor capable of describing technological procedures, and to excuse myself in some degree for this omission I am including in this and in a second volume an unusually large number of plates and figures illustrating many examples of Nuer handiwork” (Evans-Pritchard 1940:85).

Es ist zu vermuten, dass er durch die Zeichnungen einen größeren Detailreichtum und höheren Abstraktionsgrad herstellen konnte, als dies mit den Fotografien möglich gewesen wäre. Da die Zeichnungen aber nicht Thema dieser Arbeit sind, werde ich diesen Bereich nicht näher ausführen. Zu konstatieren ist also nur das Fehlen von Nahaufnahmen von Gegenständen, was in anderen Monografien durchaus fotografisch dokumentiert wird.

Häuser und Ställe stehen fast nie im Mittelpunkt der Fotografien. Es gibt zwar zwölf Fotos, auf denen Häuser oder Ställe abgebildet sind, doch in neun Bildern davon sind diese nur weit im Hintergrund zu sehen, oft verdeckt von den Rindern. Dieser Bereich bleibt somit fotografisch zwar präsent, aber nie als Hauptmotiv der Aufnahmen. Innenaufnahmen fehlen völlig.

Das Vieh ist im Gegensatz dazu visuell sehr stark repräsentiert, auf zwölf Fotografien sind Rinder zu sehen. Zweimal sind die Rinder das Hauptmotiv, ansonsten werden sie mit Personen oder Häusern zusammen abgebildet. Meist stehen sie im Vordergrund oder sind im Mittelgrund des Bildes platziert. Vielfach werden die Körper angeschnitten. Rinder kommen fast ausnahmslos zu mehreren auf den Fotografien vor. Im Gegensatz zu den

häufigen Aufnahmen von Rindern, gibt es nur ein Bild, auf welchem auch Ziegen zu sehen sind. Nicht nur im Text wird somit die Bedeutung der Rinder stets hervorgehoben, beispielsweise indem dem Verhältnis zwischen den Menschen und der Beziehung zu ihren Rindern ein eigenes Kapitel gewidmet ist, sondern sie sind auf den Bildern ständig präsent. Da sie fotografisch oft auf Blickhöhe des Betrachters sind, wird ihre Wirkung als Dreh- und Angelpunkt zum Verständnis der Nuer nicht nur textlich, sondern auch visuell zum Ausdruck gebracht. Im Untertitel wird stellenweise auch direkt auf die Rinder verwiesen: XX *Cattle travelling (Lou)* (siehe Anhang), XXI a *Cattle grazing on ridge (Læk)* (siehe Anhang). Inhaltlich bringt *The Nuer* laut Karp/ Maynard zum Ausdruck, dass die Akkumulation von Rindern das vorrangige Ziel ist, „the motive force behind political behavior“ (Karp/Maynard 1983:485).

6.5.1.3 Aktivitäten des alltäglichen Lebens

Zehn Aufnahmen der 41 Fotografien zeigen Aktivitäten des alltäglichen Lebens, wobei eine davon eine Initiation zeigt. Zwei Bilder illustrieren das Melken, eines zeigt einen Jungen in Rückenansicht beim Sammeln von Kuhdung (Bildtafel XVII, siehe Anhang), ein weiteres bildet eine männliche Person beim Umgraben eines Feldes ab (Bildtafel XI b, siehe Anhang). Alle diese Aufnahmen stammen von Evans-Pritchard.

Die Illustrationen von verschiedenen Techniken des Fischens⁴³ (mit Harpune oder Speer) sind nicht von ihm selbst aufgenommen worden. Auch die Bildtafel XVIII (siehe Anhang), die den Bau eines Kuhstalles zeigt, und die Fotografie einer Initiation (Bildtafel XXVII, siehe Anhang) stammen nicht von ihm. Gerade bei Aufnahmen, die Aktivitäten zeigen, greift Evans-Pritchard somit vermehrt auf die Fotografien anderer zurück.

⁴³ Eine Ausnahme bildet die von ihm fotografierte Bildtafel XXII b. Sie zeigt Harpoon-fishing allerdings aus sehr großer Entfernung.

6.5.1.4 Personenaufnahmen

Eine quantitative Auswertung ergibt, dass auf 29 Fotografien Personen abgebildet sind. Insgesamt überwiegen die Abbildungen auf denen Männer bzw. jugendliche Männer zu sehen sind. Frauen und Mädchen sind auf den Fotografien quantitativ unterrepräsentiert⁴⁴, Kleinkinder und ältere Menschen sind auf den Aufnahmen gar nicht abgebildet.

Der eindeutige Schwerpunkt der Bebilderung von Personen liegt demnach bei jüngeren Männer. Diese zählte er auch zu seinen häufigsten Besuchern, während er zu verheirateten Frauen keinen Kontakt hatte (vgl. Evans-Pritchard 1940:14).

Die Fotografien, auf denen Personen zu sehen sind, bilden die größte Gruppe, deshalb werde ich auf diesen Aspekt nicht nur in den Einzelanalysen, sondern auch in diesem Kapitel besonders eingehen. „Reflexionen über die photographische Erfassung von Körpern beginnen selten mit grundsätzlichen Kategorisierungen der Bilder. Praktisch alle Bilder des Menschen könnten, einer Einteilung von André Rouillé folgend, in drei Kategorien eingeteilt werden: erstens Körper als Subjekt, zweitens Körper als Objekt und drittens Körper als Element“ (Jäger 2000:130).

In die erste Kategorie fallen hauptsächlich Porträtaufnahmen, bei denen die abgebildeten Personen ein gewisses Mitspracherecht bei der Herstellung haben, beispielsweise bei Porträtaufnahmen im privaten Bereich, aber auch von BerufsfotografInnen. Aufnahmen, die in diese Kategorie fallen, zielen darauf ab, das Individuum an sich zu zeigen. Bei der zweiten Kategorie handelt es sich um Fotografien, die nicht aus Interesse am Individuum aufgenommen werden, sondern die den Körper als Objekt, beispielsweise aus „wissenschaftlichen Interessen“, wiedergeben. Die dritte Kategorie wird dadurch definiert, dass der Körper an sich nebensächlich ist. Er ist nur Element innerhalb der Aufnahme. Beispielsweise als Maßstab für Größenverhältnisse bzw. Element in pittoresken Landschaftsaufnahmen. Die Grenzen dieser Kategorien sind mitunter fließend, oft hängt es stark vom Kontext bzw. Verwendungszusammenhang ab, zu welcher Kategorie ein Foto gezählt werden kann (vgl. Jäger 2000:130f).

Da die Personen auf den Fotografien wie bereits erwähnt in den Untertiteln nicht namentlich erwähnt werden, sondern auf ihre soziale Rolle bzw. ihren Status rekurriert

⁴⁴ Zumindest dort, wo das Geschlecht eindeutig zu erkennen ist, was auf einigen – gerade den aus großer Distanz fotografierten Bildern nicht immer ersichtlich wird.

wird: Youth, Man, etc. erscheinen sie durch diese textliche Vorgabe vorrangig nicht als Subjekte, sondern generalisierend als Objekte auf die Bezug genommen wird. „It is Man in general, Youth in general, that is captured naked here” (Hutnyk 1990:91).

Einige der von Evans-Pritchard fotografierten Aufnahmen vermitteln den Eindruck, wir sähen das Leben „der Nuer“, als ob kein Ethnologe bzw. Fotograf anwesend wäre (vgl. Wolbert 2000:325). Wolbert geht davon aus, dass die Fotografien von Evans-Pritchard heimlich gemacht wurden (vgl. Wolbert 2000:334). „Here, as in a great number of the book’s forty-one photos, there is not even a hint at that sort of concealed attention in stance and expression, which tends to occur when a photographer tells people to ‘remain natural’” (Wolbert 2000:325). Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass auf vielen Aufnahmen die abgebildeten Personen nicht in die Kamera schauen.

An anderer Stelle schreibt sie:

„The „Nuer gaze“ and the power of the picture sequence turn out to be nothing more than an editorial trick to transform the field researcher’s lack of proximity into ethnographic authority. At any rate, Evans-Pritchard did not hesitate to publish the snapshots which make the distance he admits to in his text visible. To show himself as an anthropologist who did not allow native resistance to deter him from his plan is ultimately no contradiction to his view of ethnographic professionalism” (Wolbert 2000: 337).

Auch wenn die Fotografien den Eindruck von Schnappschüssen vermitteln, fallen sie in die Kategorie der objekthaften Darstellung des Menschen, da die Abgebildeten gerade nicht die Möglichkeit hatten, die auch positiv gewertet werden kann, sich in Positur zu rücken und sich somit selbst zu präsentieren. „Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt anzueignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt zu setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht anmutet“ (Sontag 1996:10). Dies gilt meines Erachtens umso mehr, wenn die Menschen nicht um die von ihnen gemachte Aufnahme wissen.

Menschen sind nach der Einteilung von Rouillé in einigen Aufnahmen auch bloße Elemente der Fotografien, wie beispielsweise in Bildtafel XI a *Open savannah in the dry season (Lou)* (siehe Anhang) oder VI *Typical savannah in October (Western Nuerland)* (siehe Anhang) auf das ich später noch näher eingehen werde. In beiden Fällen ist die Distanz zwischen Fotograf und abgebildeten Personen sehr groß, so dass die Personen sehr klein erscheinen und kaum zu erkennen sind. In der Bildtafel XXV b *Ngundeng’s pyramid* (siehe Anhang) wird anhand der Personen eher das Größenverhältnis zwischen den Menschen und der Pyramide sichtbar gemacht.

Es sind nur zwei Fotografien vorhanden, die junge Frauen frontal aufgenommen zeigen. Auf diese Aufnahmen und die Posen dieser beiden Fotografien werde ich auch in der Einzelbildinterpretation noch näher eingehen.

Wenn Frauen ansonsten abgebildet werden, sind dies Fotografien, die sie von hinten zeigen, wie auf Bildtafel XXIII a *Section of camp kraal (Lou)* (siehe Anhang), welcher im Fließtext die Funktion der Bebilderung von Bekleidung zugewiesen wird (vgl. Evans-Pritchard 1940: 30), oder sie erscheinen wie im Frontispiz (siehe Anhang) im Hintergrund. Eine Aufnahme zeigt allerdings eine junge Frau beim Melken. Sie scheint gerade im Begriff sich umzudrehen (Bildtafel V *Girl milking (Lou)*, siehe Anhang). Hutnyk bemerkt dazu: “What is the expression in this subject’s eyes? Fear? Annoyance? The return of the techno-imperial-voyeur stare?” (Hutnyk 1990:94) Was das Mädchen im Zeitpunkt der Aufnahme empfindet, ist nicht nachzuvollziehen, doch Hutnyk hat recht, dass es zumindest auf den Betrachter so wirkt, als sei sie zumindest überrascht und nicht gerade erfreut darüber, fotografiert zu werden.

Bei den Fotografien, die Personen zeigen, greift Evans-Pritchard insgesamt auch auf die Fotografien anderer Fotografen zurück. Wolbert kommt dabei zu dem Schluss:

“The photographs that he got from other photographers are all portraits, close-ups, and other pictures of people all taken at a distance from which the photographer could well be seen. The only exceptions are the one of the two photos of the pyramid of the Prophet Ngundeng, which the Royal Air Force blew up (...) and the aerial view” (Wolbert 2000:340).

Im Gegensatz zu seinen eigenen Fotografien schauen die Personen hier oft in die Kamera.

„There is not a single picture by Evans-Pritchard in which the person photographed is looking directly into the camera. The people in his picture are either photographed from great distance, or from behind, or the shot is taken in the very moment they are turning around” (Wolbert 2000:333).

Das dies nicht grundsätzlich als ein stilistisches Merkmal von ihm zu werten ist, zeigt ein Blick auf die Azande Fotografien. Er schafft unter zur Hilfenahme von den Fotografien anderer einen visuellen Eindruck, der anders ausfällt als hätte er nur seine eigenen Fotografien verwandt. Der direkte Kontakt, der hergestellt wird, wenn die Person in die Kamera schaut, ist auf seinen Fotografien zumeist nicht vorhanden.

6.5.1.5 Kolonialer Hintergrund

Die Fotografie ist immer ein Ausschnitt von vielen möglichen. Sie hat immer einen Rahmen, der eine Begrenzung zwischen dem Sichtbaren und dem, was nicht auf das Bild kommt, darstellt. „It’s the border between the space we are allowed to see, and that which is out of sign“ (Lacey 1998:15). Außerdem unterliegt die Wahl des Motivs dem Interesse des Fotografen:

„Freilich ist man bei der Beurteilung der Motive mit dem Problem konfrontiert, dass Bilder nicht nein sagen können (Sol Worth), dass sie eben nur zeigen, was auf ihnen ist, und sich über den Rest ausschweigen. Die Zahl und die Art der Alternativen lässt sich mithin nur errahnen. Doch wie bei der Interpretation schriftlicher Quellen, dem täglichen Brot der Historiker, wird man auch bei der Analyse bildlicher Dokumente stärker auf dieses Schweigen achten müssen. Es ist oft beredter als die direkten Aussagen“ (Wirz 1982: 52).

Selbstredend hat das Buch *The Nuer* nicht die koloniale Situation zum Thema und deshalb ist nicht zu erwarten, dass diese auf der visuellen Ebene besonders dokumentiert wird, doch ist es interessant, sich anzuschauen, ob und wie der koloniale Kontext im Buch auf der visuellen Ebene eine Rolle spielt.

Wie bereits aus den vorhergehenden Erläuterungen ersichtlich wurde, hat die Forschung bei den Nuer im Auftrag der Kolonialregierung stattgefunden. Auf den Fotografien allerdings sind die kolonialen Aspekte kaum sichtbar. Für sie trifft zu, was Wirz in Zusammenhang mit den Fotografien von Charles Seligmans vermerkt:

„Hinzuweisen ist sodann darauf, dass das ganze Problem der kolonialen Unterwerfung und Durchdringung aus den fotografischen Dokumenten nach Möglichkeit ausgeklammert wird (...) Diese Tendenz zur Ausklammerung des kolonial eingeleiteten Wandels gilt selbst dort, wo die Fotografen als Kolonialbeamte und Offiziere ihrerseits Agenten eben dieser Durchdringung waren“ (Wirz in Brauen 1982:54f).

Auch auf den publizierten Aufnahmen, die nicht von Evans-Pritchard fotografiert worden sind und die größtenteils von Kolonialbeamten stammen, beispielsweise von Corfield, bleibt der koloniale Bezug auch ausgeblendet. Dass es durchaus andere Dokumente aus der Zeit gibt, beweist ein Blick in das von Johnson herausgegebene Buch *Governing The Nuer*, in welchem Fotografien von Percy Coriat veröffentlicht sind, die diese Verbindung durchaus auch visuell dokumentieren.⁴⁵

⁴⁵ Dort sind gefangen genommene Nuer zu sehen, ebenso Nuer, die beim Straßenbau eingesetzt worden sind, bei Friedensverhandlungen u.v.m..

Allein auf zwei Fotografien in *The Nuer* tritt dieser Hintergrund hervor. Auf Bildtafel XXV b *Ngundeng's pyramid* (siehe Anhang,) sind vor der Pyramide Personen in Uniform zu sehen. Diese sind jedoch sehr klein und dienen, wie bereits beschrieben, eher als eine Art Maßstab für die Höhe der Pyramide. Aber auch, wenn es nicht um die Repräsentation der dargestellten Personen geht, wird an dieser Stelle doch die Präsenz des Militärs sichtbar. Es wird auch nicht erklärt, was die dort anwesenden Uniformierten tun bzw. warum sie dort sind. Evans-Pritchard datiert dieses Bild von Crispin im Text auf 1901 (vgl. Evans-Pritchard 1940:186). In diesem Jahr kam es zu ersten Konflikten mit den Nuer und im darauffolgenden Jahr: „The first government patrol into Nuer territory was launched in April 1902, a force of 160 men under Blewitt Bey, to receive the submission of Dengkur, who was assumed to be the paramount chief of the Nuer in the Sabat valley” (Daly 1986:146). Vielleicht steht dies im Zusammenhang mit der Präsenz der uniformierten Personen vor der Pyramide? Die Kolonialbeamten, die Evans-Pritchard explizit zu seiner Leserschaft rechnete, mögen diese Fotografie im historischen Kontext verstanden haben. Die Intention Evans-Pritchards war es höchstwahrscheinlich nicht, die Präsenz des Militärs zu zeigen, sondern die Darstellung der damals noch unversehrten Pyramide. Im Text heißt es:

“Brief reference must be made to the very remarkable pyramid erected by Ngundeng, and added to by Gwek, in the Rumjok section of the Lou tribe. It was fifty feet high with large elephant tusks planted round the base and at the summit. Dr. Crispin's photograph on Plate XXV, taken in 1901, shows the pallsade of ivory tusks, the type of material of which it was constructed, and weathering, due to rains, round the base. It was blown up by Government forces in 1928. The material used in construction consisted of ashes, earth, and debris excavated from sites of cattle camps. People came from all over Lou and the Eastern Jikany tribes, bringing oxen with them for sacrifice, to sky-god Deng and for the glory of his prophet Ngundeng” (Evans-Pritchard 1940:186).

Evans-Pritchard geht im Text durchaus auf die Zerstörung der Pyramide durch die Briten 1928 ein, erklärt aber nicht die näheren Umstände, unter denen dieses Wahrzeichen zerstört wurde.

Eine weitere Fotografie, die den Bezug zeigt ist die Bildtafel XVI *Air-view of villages* (siehe Anhang), auf die ich später noch näher eingehen werde.

6.5.2 Einzelbildinterpretationen

Einzelne Fotografien möchte ich nun herausgreifen, um sie näher zu interpretieren. Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht leistbar erscheint, auf alle 41 Fotografien einzugehen, ist die Auswahl auf zehn beschränkt worden. Um dabei einen annähernd objektiven Nachvollzug zu ermöglichen, habe ich dabei das erste und letzte Foto herangezogen, da diese den Text sozusagen visuell umrahmen. Ansonsten werde ich die ersten Bilder der jeweiligen Kapitel hinzuziehen. Des Weiteren habe ich die Aufnahme *August Shower* (siehe Anhang) ausgewählt, da dieses Bild an zentraler Stelle – ungefähr in der Mitte des Buches erscheint – und es eine visuelle Besonderheit aufweist, auf die ich noch näher eingehen werde.

Dabei werde ich auch Fotografien untersuchen, die nicht von Evans-Pritchard selbst stammen, da ich ähnlich wie beim Text von einer Autorenschaft Evans-Pritchard ausgehe. Diese Vorgehensweise scheint mir legitim, da, auch wenn er sie nicht fotografiert hat, er sie dennoch für sein Werk ausgewählt hat. Ich werde dies bei den Fotografien, die nicht von ihm stammen, dies kenntlich machen. Der Fokus wird bei der Interpretation darauf liegen, die Fotografien im Kontext des Textes zu betrachten.

Folgenden Kriterienkatalog werde ich als Ausgangspunkt für die Interpretation verwenden: Urheberschaft, Position der Fotografien im Text, Untertitel und Textverweise als Kontext. Wo dies für die jeweilige Fotografie relevant erschien, da sich an ihnen Auffälligkeiten und Besonderheiten ablesen lassen, werde ich die Kriterien: Format, Kameraposition bzw. Blickwinkel, Vorder-, Mittel-, Hintergrund, Verlauf der Horizontlinie, Linienverläufe allgemein, Tiefenschärfe, Schärfe, Distanz des abgebildeten Objekts, die Positionierung der Objekte im Bild, Blickrichtung der abgebildeten Personen und ihre Posen berücksichtigen. Die Reihenfolge, wie die Kriterien auf die einzelne Fotografie angewendet werden, entspricht nicht immer der oben genannten, da jedes einzelne Bild bedingt auch eine eigene Herangehensweise erfordert. Die denotativen Elemente werden in der folgenden Interpretation zumeist zuerst beschrieben, um im Anschluss daran zu zeigen, wie sie interpretiert werden können bzw. welche Konnotation über den Kontext des Textes erfolgt. In einigen Fällen ließ sich die Denotation nicht von der Konnotation strikt trennen, sodass beide Bereiche in einander verflochten erscheinen.

6.5.2.1 Frontispiz Section of homestead and kraal (siehe Anhang)

Urheberschaft:	Evans-Pritchard
Positionierung:	Frontispiz
Textreferenzen:	Seite 40, Kapitel I. <i>Interest in Cattle</i> Seite 86, Kapitel II. <i>Oecology</i>

Der ersten Fotografie kommt ein besonderer Stellenwert innerhalb des Buches zu: Die Aufnahme führt den Leser visuell an den Ort der Feldforschung und gleichsam in den Text hinein. Die herausgehobene Position wird auch dadurch hergestellt, dass sie nicht wie die anderen in die numerische Zählung miteinbezogen ist. Außer über die Nennung der größeren Region *Eastern Gaajok* wird der Ort nicht näher bestimmt und erscheint von untergeordneter Bedeutung. Es ist ein Ausschnitt, eine Momentaufnahme, der/die BetrachterIn wird scheinbar in das Leben „der“ Nuer gleichsam hineinkatapultiert. Man sieht Hirten, Häuser, den Kraal, das Vieh und im Hintergrund eine Frau.

Durch die vielen Überschneidungen der einzelnen Bildelemente wird die Tiefenwirkung verstärkt. Die Linienverläufe zeigen einige Auffälligkeiten: Die Fotografie weist mehrere Diagonalen auf. Fast diagonal verläuft die Reihung der Personen: Sie führt von rechts nach links. Auch die Hüttendächer bilden eine Diagonale, die nicht ganz so steil vom linken Bildrand zur Mitte der Horizontlinie führt. Durch diese Linienführung wirkt das Bild spannungsgeladen.

Die abgebildeten Personen erscheinen nicht in Positur gerückt – weder durch den Fotografierenden, noch indem sie selbst eine Pose einnehmen, auch schauen sie nicht in die Kamera. Die beiden Männer scheinen nach links unten auf etwas zu blicken, was außerhalb des Bildes liegt. Sie teilen ungefähr dieselbe Blickrichtung. Die Frau schaut im Gegensatz zu den abgebildeten Männern zur rechten Seite aus dem Bild heraus. Das Interesse aller abgebildeten Personen (mit Ausnahme der sehr weit im Hintergrund verbleibenden, hockenden Person) liegt außerhalb des abgebildeten Bereichs und ist auch nicht auf den Fotografen gerichtet, auch auf diese Aufnahme trifft zu, was Wolbert für eine andere Bilder feststellt: Die Fotografie wirkt wie ein Filmstandbild (vgl. Wolbert 2000:337). Diese Filmstandbilder hängen klassischerweise in den Foyers der Kinos. Sie zeigen einen Ausschnitt des Films, haben gleichsam die Funktion eines Blickfangs und sollen einen Eindruck bzw. eine Stimmung vermitteln, die neugierig auf den Inhalt macht, ohne jedoch weitergehende Informationen zu vermitteln. Die Akteure sind inmitten der Handlung

aufgenommen, ohne dass die Anwesenheit des fotografierenden Subjekts sich aus den Fotos erschließen lässt. Den Eindruck erweckt auch diese Fotografie. Eine Szenerie aus dem Alltag ist abgebildet, an der sich keine weiteren Informationen darüber ablesen lassen, was gerade passiert.

Wolbert verweist darauf, dass die abgebildeten Personen wahrscheinlich nicht wussten, dass sie von Evans-Pritchard fotografiert wurden. Zu Bildtafel VIII (siehe Anhang) schreibt sie, aufgrund der Höhe der Horizontlinie ließe sich ebenso wie beim Frontispiz (siehe Anhang) feststellen: „The horizon betrays this fact: the pictures were taken in secret, by camera which happened to be hanging around Evans-Pritchard’s neck. It would seem he avoided lifting his camera to focus and shoot the picture” (Wolbert 2000: 334).

Was Wolbert anhand von Plate III verallgemeinernd feststellt, lässt sich auch auf dieses Foto übertragen: „Thus the photographs present Evans-Pritchard as a perfect fieldworker: he was so much participant that he succeeded in performing the ultimate trick of making himself invisible as an observer!“ (Wolbert 2000:325) Genau wie auf einem Filmstandbild wird auch auf dieser Aufnahme vermittelt, dass der Akt des Fotografierens unbemerkt bleibt.

Im Fließtext wird an zwei Stellen auf die Fotografie Bezug genommen. Ein Textverweis auf das Foto erfolgt im Zusammenhang mit dem engen Kontakt, den die Nuer mit den Rindern haben:

„No high barriers of culture divide men from beasts in their common home, but the stark nakedness of Nuer amid their cattle and the intimacy of their contact with them present a classic picture of savagery. I ask the reader to look at some of the illustrations, for example the Frontispiece and Plate III, V, and XVII, which will convey to him better than I can do in words the crudity of kraal life” (Evans-Pritchard 1940:40).

Das Bild zeigt, wie bereits beschrieben, eine Alltagsszenerie, wird aber von Evans-Pritchard durch den Textverweis mit Bedeutung aufgeladen. In ihm zeigt sich für ihn „a classic picture of savagery“ und die „crudity of kraal life.“ Die Aufnahme, die Menschen in ihren alltäglichen Situation zeigt, wird durch die Verknüpfung mit dem Text zu einer Art visuellen Beweis für die extremen Bedingungen, in denen die Nuer leben. Auch auf die offensichtliche Nacktheit der zentral abgebildeten Personen wird textlich nochmals besonders verwiesen. Die Fotografie an sich zeigt aber nicht die extremen Bedingungen, sondern vielmehr eine Alltagsszenerie.

Es gibt einen weiteren expliziten Verweis auf die Fotografie. An dieser Stelle bezieht er sich unter anderen Gegenständen auf die „clubs“, die auf dem Foto zu sehen sind (vgl. Evans-Pritchard 1940:86). Die vorderste Person trägt unter der linken Achsel einen solchen Holzstab, der mit einem auf dem Boden liegenden zwei horizontale Linien bildet, die das hinter ihm stehende Rind gleichsam umrahmt. Die Bedeutung dieser Stäbe als Werkzeug in Zusammenhang mit der Viehzucht wird somit besonders betont.

6.5.2.2 Bildtafel I Youth (Eastern Gaajok) fastening giraffe-hair necklace on friend (siehe Anhang)

Urheberschaft: Evans-Pritchard
 Positionierung: gegenüber Seite 8, *Introductory*
 Textreferenz: Seite 74, Kapitel II. *Oecology*

Auf der Aufnahme sind zwei Personen zu erkennen, die beide in Seitenansicht dargestellt sind. Beide sind bis ungefähr Bauchhöhe zu erkennen. Das Gesicht des einen Mannes blickt in Richtung der Kamera, das des anderen ist knapp an der Ohrkante abgeschnitten, so dass der aufwändige Ohrring noch zu sehen ist, ansonsten sind nur seine Haare und ein Teil vom Stirnband zu erkennen, außerdem mehrere Halsketten und seine große Rückenpartie. Durch den Untertitel werden die Beziehung der beiden abgebildeten Personen und deren Tätigkeit thematisiert. Wie bereits beschrieben werden in keinem Foto die Individuen namentlich benannt. Im konkreten Fall werden die generalisierenden Begriffe „youth“ und „friend“ verwendet.

Die Handlung wird beschrieben, doch es bleibt unklar, ob sie zu einem bestimmten Anlass vollzogen wird, denn auffällig ist, dass beide Personen neben dem üblichen Schmuck, den man auch auf anderen Aufnahmen sieht, noch Stirnbänder tragen. Auch im Fließtext erhält der/ die BetrachterIn dazu keine weitere Information, der einzige explizite Verweis steht in Zusammenhang mit der Giraffenjagd: „(...) for giraffe-hair is highly valued for necklaces, such as those which can be seen on Nuer in many plates (especially Plates I and XXVIII (b))“ (Evans-Pritchard 1940:74). Der Verweis erfolgt erst spät im zweiten Kapitel des Buches. Das Foto scheint aber noch auf einer anderen Ebene mit dem Text verknüpft zu sein, die nicht so klar ersichtlich wird.

Es ist das Foto, welches die größte Nähe zum Betrachter im ganzen Buch herstellt, da es das stärkste Close-up ist. Nicht nur die Person – soweit sie zu sehen ist – ist sehr stark in den Vordergrund gerückt, sondern besonders das Gesicht wird betont. Das helle Stirnband wirkt wie ein Rahmen, intensiviert den Ausschnitt durch die kontrastreiche und linienmäßige Abgrenzung von der Stirn, wodurch der Blick des Betrachters noch stärker auf das Gesicht gelenkt wird. „Here a young man greets the reader with a smile (...)” (Wolbert 2000: 325). Dies in einer Phase des Buches in der Evans-Pritchard auf der Textebene gerade von den immensen Schwierigkeiten seines Feldforschungsaufenthaltes berichtet.

„I also knew that a study of the Nuer would be extremely difficult. Their country and character are alike intractable and what little I had previously seen of them convinced me that I would fail to establish friendly relations with them” (Evans-Pritchard 1940:9).

Abgesehen davon, dass er die „Widerspenstigkeit der Nuer“ hier auf ihren Charakter und nicht auf die Konflikte mit der Kolonialverwaltung zurückgeführt, ist speziell zu konstatieren, dass die auf der Textebene geschilderten Probleme durch die visuelle Ebene so scheinbar konterkariert werden. Es wird trotz der beschriebenen Probleme eine Erfolgsgeschichte, dafür garantiert das Bild.

Es wirkt wie ein Vorgriff darauf, dass das Verhältnis sich geändert hat. Später wird Evans-Pritchard nämlich nicht die Distanziertheit der Nuer beklagen, sondern deren ständige Nähe:

„As I became more friendly with the Nuer and more at home in their language they visited me from early morning till late at night, and hardly a moment of the day passed without men, women, or boys in my tent. (...) These endless visits entailed constant badinage and interruption and, although they offered opportunity for improving my knowledge of the Nuer language, imposed a severe strain“ (Evans-Pritchard 1940:14).

Es geht somit sehr viel stärker um das symbolische Lächeln als um die Tätigkeit, auf die im Text nicht weiter verwiesen wird.

Die Funktion des Bildes könnte man auch so deuten, dass der/die LeserIn bzw. BetrachterIn des Buches auf der visuellen Ebene quasi begrüßt wird.

6.5.2.3 Bildtafel II Girl in Kraal (Eastern Gaajok) (siehe Anhang)

Urheberschaft:	F.D.Corfield
Positionierung:	gegenüber Seite 16, Kapitel I. <i>Interest in Cattle</i>
Textreferenz:	keine

Die Fotografie ist das eröffnende Bild zum eigentlichen Text, da es das erste Kapitel *Interest in Cattle* einleitet. Evans-Pritchard wählt eine Aufnahme aus, die eine junge Frau inmitten von Rindern zeigt: Die zentral im Bild positionierte Frau ist fast frontal abgebildet und blickt in Richtung der Kamera. Bis auf den deutlich sichtbaren Schmuck ist sie nackt, die Narbentatauierung im Bauchbereich ist durch den Lichteinfall deutlich sichtbar, durch das helle Rind im Hintergrund und den Himmel ist sie stark konturiert. Keine weitere Person ist abgebildet, eine Horizontlinie ist nicht zu erkennen.

Wesentliche Punkte bei diesem Bild sind die Folgenden: Zum einen geht die Person weder einer erkennbaren Tätigkeit nach, noch wird durch den Untertitel eine solche impliziert, statt dessen steht sie in Positur gerückt inmitten des Bildes. Weiterhin fehlt ein expliziter Textbezug, der diese Fotografie einbindet, und es gibt eine auffällige Pikanterie in der Komposition des Bildes: Das Maul des Rindes, das auf der rechten Seite in das Bild hineinragt, ist auf der Höhe ihres Geschlechts positioniert und lenkt den Blick ebenso darauf, wie die Kürbisflasche am unteren Rand des Bildes, die ebenfalls darauf gerichtet ist – außerdem bildet ihr Schambereich vertikal und horizontal den fast absoluten Bildmittelpunkt. Hutnyk schreibt in seinem Artikel zu dieser Fotografie:

„It may be disgenious to suggest that this photograph of a near naked in full frontal in focus young woman is no more than a carefully contrived titillation for „the reader`s back home”, but there is something ironic about the appearance of this female in a kraal on the second page of a chapter entitled “Interest in Cattle” – a phallic gourd at the foot of the photo/ photographer, analogous to the horns of the big bulls. (...) The obvious feminist and Freudian readings must apply” (Hutnyk 1990:93).

Es stellt sich also zwangsläufig die Frage, was Evans-Pritchard hier eigentlich illustrieren bzw. dokumentieren wollte.

Im Kapitel *Interest in Cattle* gibt es eine Stelle, wo die Themenkomplexe Frauen und Rinder in Beziehung gesetzt werden: „I used sometimes to despair that I never discussed anything with the young men but live stock and girl, and even the subject of girls led inevitably to that of cattle“ (Evans-Pritchard 1940:18f). Mit einer gewissen ironischen Distanz könnte man feststellen, dass Evans-Pritchard sich mit der Verwendung dieser Aufnahme die von

ihm im Text vermittelte Sicht auf Frauen und Rinder zu eigen macht oder gar illustriert, faktisch allerdings steht hier nicht das hauptsächliche Thema des Kapitels, nämlich Rinder, sondern eine aufgrund der beschriebenen Formalismen objekthaft zur eingehenden Betrachtung dargestellte nackte Frau im Mittelpunkt, dieses Bild würde in den lange Zeit beliebten Bildbänden mit klar exotistischem und voyeuristischem Fokus (nackte, afrikanische Frauen zu zeigen) den gleichen Eindruck vermitteln.

6.5.2.4 Bildtafel VI Typical savannah in October (Western Nuerland) (siehe Anhang)

Urheberschaft: Evans-Pritchard
 Positionierung: gegenüber Seite 54, Kapitel II. *Oecology*
 Textreferenz: Seite 53, Kapitel II. *Oecology*

Auf der Fotografie sind drei Personen in großer Entfernung auf ihrem Weg durch eine Savannenlandschaft zu erkennen, die hinterste ist von den beiden vorderen räumlich abgesetzt. Alle tragen Lasten auf dem Kopf und entfernen sich vom betrachtenden Subjekt. Die leichte Diagonale, auf der sie sich befinden und die fast in den Horizont zu münden scheint, kennzeichnet den Pfad niedergetretener Pflanzen, den sie beschreiten. Die Personen sind bis zur Hüfte zu sehen, der Rest wird durch das hohe Gras verdeckt. Die gerade Horizontlinie trennt Himmel und Boden im Verhältnis $\frac{1}{4}$ zu $\frac{3}{4}$ und zeigt die Flachheit der Landschaft, durch die, erkennbar an der Ausrichtung des gebogenen Grasses, ein Wind zu gehen scheint. Die Position der Horizontlinie und der große Bildausschnitt, in dem die durch die hohe Tiefenschärfe deutlich zu erkennenden gehenden Menschen als Maßstab die Ausdehnung der Landschaft vermitteln, erzeugen formal einen ruhigen Eindruck luftiger Weite.

Im Text wird auf die Fotografie jedoch folgendermaßen Bezug genommen: „Here and there are patches of thornwood forest, but often no tree is visible in any direction and a desolate waste stretches everywhere to the horizon (Bildtafeln VI and XI (a) and (b))“ (Evans-Pritchard 1940:53f). Durch diesen Verweis präfiguriert Evans-Pritchard eine bestimmte Lesart des Bildes, die dort nicht unmittelbar enthalten ist, statt dessen lädt er es also mit seiner persönlichen Empfindung und Erfahrung auf.

Der Untertitel verweist nur auf Landschaft und Jahreszeit, nicht auf die abgebildeten Personen bzw. deren Aktivitäten, z.B., ob diese Transporte womöglich mit der Anwesenheit des Fotografen in Verbindung stehen (Evans-Pritchards Gepäck?). Obwohl auf den ersten Blick eine schlichte Landschaftsaufnahme, wirft dieses Bild mit der negativen Aufladung durch Evans-Pritchards Beschreibung und die Ungeklärtheit der darin stattfindenden Handlungen der anwesenden Personen – inklusive des Fotografen – bei näherer Betrachtung durchaus Fragen auf.

6.5.2.5 Bildtafel XIII Girl in millet garden (Dok) (siehe Anhang)

Urheberschaft: Evans-Pritchard
 Positionierung: gegenüber Seite 104, Kapitel III. *Time and Space*
 Textreferenz: keine

Dies ist die erste Fotografie im Kapitel *Time and Space*, die beiden ihr vorausgehenden Bilder zeigen ebenfalls Aspekte des Hirseanbaus.

Auf der Fotografie ist frontal eine nackte junge Frau zu sehen, inmitten von sie überragenden Hirsepflanzen. Durch die diffusen floralen Formen, die sie umgeben, hebt sich der Körper klar vom Hintergrund ab, dessen Ausformung sich dadurch besonders hervorhebt. Ihre Arme sind über dem Kopf verschränkt, straffen den Oberkörper und heben die Brüste an. Die junge Frau schaut nicht in die Kamera, ihre Augenlider sind niedergeschlagen und schielen vom betrachtenden Subjekt aus gesehen nach rechts unten aus dem Bild heraus. Die Interpretation dieser Haltung ist nach mehreren Seiten hin offen, nach Wunsch lässt sich daraus die Unsicherheit einer Übersprungshandlung als auch Entspannung lesen – definitiv aber entspricht diese Haltung einer damals wie heute sehr verbreiteten Pose (oft subkultureller) erotischer Fotografie und Malerei. Folgende Parallelen zu *Girl in Kraal* (siehe Anhang) fallen auf: Die abgebildete Frau geht auch hier keiner Aktivität nach - die Tätigkeit von Frauen im landwirtschaftlichen Bereich kann nicht als Thema des Bildes angenommen werden, da eben keine erkennbar ist. Auch zu diesem Foto gibt es im Text keinen direkten Verweis, was, wie bereits in Kapitel VI.4.3. über die quantitative Verteilung der Textverweise angemerkt wurde, in der Minderzahl vorkommt.

Die Untertitelung ist diffus, es fehlen genauere Angaben zur Person und zu den Umständen.

Hutnyk bemerkt:

„(...) in a chapter called „Time and Space“ suggests that the only generic female available to the anthropologist`s voyeuristic gaze was “girl”, never “woman”, and never identified except through exotic (which means not usually European) location in Kraals and fields” (Hutnyk 1990:93f).

Zwei Fotografien stellen somit junge nackte Frauen frontal in den Bildmittelpunkt gerückt dar, die keiner erkennbaren Tätigkeit nachgehen und bei schwierig auf eine interessante Art fotografierbaren Motiven wie Feldern und Herden die Aufmerksamkeit des betrachtenden Subjekts anziehen.⁴⁶ Diese Abbildungsweise steht auch in Diskrepanz zu der Tatsache, dass Frauen ansonsten auf den Fotografien insgesamt unterrepräsentiert sind und ältere Frauen (wie übrigens auch ältere Männer) gar völlig fehlen. Unverbunden mit dem Text scheinen sie nur den Zweck der Ansichtnahme als Objekt zu erfüllen.

An dieser Stelle möchte ich auf die in Kapitel II.3 beschriebenen Gebrauchsweisen zurückkommen. Der Kontext einer wissenschaftlichen Publikation kann den LeserInnen bei der Rezeption das Gefühl vermitteln, „aus der Nacktheit eine Wissenschaft gemacht zu haben“ (Kuntz-Stahl 1985:22).

6.5.2.6 Bildtafel XIV August shower (Lou) (siehe Anhang)

Urheberschaft: Evans-Pritchard
 Positionierung: gegenüber Seite 120, Mitte Kapitel III. *Time and Space*
 Textreferenz: Seite 64, Kapitel II. *Oecology*

Evans-Pritchard hat hier aus seinem Zelt heraus fotografiert, Zeltstange und Plane ragen ins Bild. Es hat geregnet bzw. regnet noch, der Boden ist aufgeweicht, keine Menschen sind zu sehen, nur eine Gruppe Rinder, die angepflockt dicht beieinander stehen, bilden den zentralen Blickfang, gleichsam umrahmt von Zeltstange und Plane. Die Tiefenschärfe des Bildes ist hoch, so dass die Gebäude im Hintergrund noch deutlich zu erkennen sind.

⁴⁶ Randnotiz: Beide Frauen-Fotografien sind als einzige in einem der mir vorliegenden Werke nicht mehr vorhanden.

Für Clifford Geertz hat dieses Bild neben anderen nicht so sehr illustrativen, sondern sinnbildlichen Charakter (vgl. Geertz 1993:69). Für ihn sehen die Fotografien von Evans-Pritchard zwar zunächst aus wie die üblichen ethnographischen Schnappschüsse, sind aber vielfach „peinlich genau komponiert“ (Geertz 1993:69) wie auch die Bildtafel XIV. Er schreibt dazu: „schweres Vieh, das sich in einem Regenguss aneinanderdrängt“ (Geertz 1993:69).

Symbolisch spiegelt sich in der tristen Regenstimmung die Einsamkeit des Feldforschers wieder. Allerdings hat das Verfahren, aus dem Zelt heraus zu fotografieren, bei der Produktion des Bildes sicherlich auch praktische Gründe gehabt, denn das Wetter wirkt zu unwirtlich als dass ein Aufenthalt im Freien erstrebenswert wäre.

Wichtig bei dieser Aufnahme ist der Aspekt, dass sich in ihr die Präsenz des Feldforschers direkt ablesen lässt. „If the presence of the researcher has by now been completely forgotten „August shower“ [...], a view of huts and cattle taken in streaming rain from the ethnographer’s tent, reminds us of his presence” (Wolbert 2000:325). Exkurs: Auffällig, wie Wolbert hier dem von Evans-Pritchard vermittelten Eindruck folgt, von „streaming rain“ ist im Text nämlich nicht die Rede, sondern von einem „moderate shower“ (Evans-Pritchard 1940:64).

Das Zelt belegt also den Aufenthalt des Feldforschers, selbst unter „atrocious circumstances“ (Wolbert 2000:325). Auch für Pinney spiegelt sich in diesem Bild dieser Fakt: “(...) which depicts in the main an August shower in full pelt, but betrays through the peripheral presence of tent flaps the presence of the photographer (Evans-Pritchard) behind the camera” (Pinney 1992:76).

Solche Fotografien finden sich auch in anderen Ethnographien, beispielsweise in Malinowskis *Argonauts of the Western Pacific*. Dort ist direkt auf der ersten Bildtafel mit dem Untertitel *The Ethnographer’s tent on the beach of Nu’agasi* das Zelt des Ethnographen neben den Häusern der einheimischen Bevölkerung zu sehen (vgl. Malinowski 1961:16). Die Präsenz des Forschers wird im Gegensatz zu Evans-Pritchards Untertitel bereits textlich besonders herausgestellt. Der Blick wird durch den Titel aus dem Zelt heraus auf die „Objekte“ der Untersuchung gelenkt. Anders als bei Evans-Pritchard, sind in der Fotografie Malinowskis vor dem Zelt Menschen zu sehen, die interessiert ins Innere zu blicken scheinen. Außerdem sind persönliche Dinge, wie das Bett oder ein Tisch mit Utensilien abgebildet. Einblicke dieser Art in seinen persönlichen Bereich gewährt Evans-Pritchard nicht.

Wichtig erscheint nicht nur die symbolische Präsenz des Feldforschers, sondern Evans-Pritchard verweist im Untertitel speziell darauf, dass er zu einem bestimmten Zeitpunkt, nämlich im August, vor Ort war, der Hochphase der Regenzeit. Auch in der Textpassage, wo er explizit auf die Fotografie verweist, wird dies zum Ausdruck gebracht: „How terrific are these rains may be judged from Plate XIV, taken from under the awning of my tent during a moderate shower in August (...)“ (Evans-Pritchard 1940:64). „Terrific“ bedeutet im Englischen „fürchterlich“, umgangssprachlich auch das direkte Gegenteil „großartig“ – im Kontext der Textpassage wird aber deutlich, dass die ursprüngliche Bedeutung gemeint ist: Dort beschreibt Evans-Pritchard die Mühsal seines Aufenthaltes in dieser Saison, damit ist auch dieses Bild ein Beispiel für eine eher negative Aufladung durch den textuellen Kontext, verbunden mit einem dezenten Hinweis auf eigene Leidensfähigkeit und Durchhaltevermögen – hier scheint eine gewisse Selbststilisierung als Abenteurer und Draufgänger durch.

Burton ignoriert dies in seinem Buch und behauptet, dass Evans-Pritchard nicht zur Regenzeit vor Ort gewesen sei:

„In the main, his travel in Nuer country was determined by the seasonal ebb and flow of Nile tributaries during the dry season, or between the months of October to May. It is of considerable importance when later assessing his ethnographic accounts to remember that he never lived among the Nuer during the rainy season, where the character of economic and social life is notably different from conditions in dry season cattle camps (see Evans-Pritchard 1933b.)“ (Burton 1992:44).

Da Burton sich auf Aussagen Evans-Pritchards von 1933 bezieht, ist davon auszugehen, dass dieses Foto bei den späteren kurzen Aufenthalten 1935 oder 1936 entstanden ist. Dies zeigt wie wichtig es ist, auch die visuelle Ebene mit zu berücksichtigen und wie Evans-Pritchard ethnographische Autorität mit eben dieser herstellt. Die Fotografie hat somit nicht nur illustrativen Charakter, sondern wird von Evans-Pritchard auch als eine Art Beleg für seine Anwesenheit vor Ort zu einem Zeitpunkt, der ein besonderes Maß an persönlichem Engagement erfordert, eingesetzt.

6.5.2.7 Bildtafel XVI Air-view of villages (Nuong) (siehe Anhang)

Urheberschaft:	Royal Air Force
Positionierung:	gegenüber Seite 146, Kapitel IV. <i>The Political System</i>
Textreferenzen:	Seite 64, Kapitel II. <i>Oecology</i> Seite 109, Kapitel III. <i>Time and Space</i>

Die Fotografie stellt eine Besonderheit dar, da es sich hierbei um eine Luftaufnahme aus den Beständen der Royal Air Force handelt. Diese Aufnahme steht am Anfang von Kapitel IV *The Political System*. Wolbert misst ihr im Rahmen des Textes deshalb eine symbolische Bedeutung zu:

„The aerial view (...) the first picture in the last three chapters devoted to the political, lineage, and age-class systems, catapults the viewer into a greater distance. Evans-Pritchard's starting point is ecological distance, manifested in this picture; he juxtaposes ecological to social distance. These last chapters address the topic of social structure and its political significance. For readers already acquainted with the Anglo-Egyptian government's troubles with the Nuer and the fact that the government actually bombed some Nuer sites, however, this Royal Air Force pilot's perspective bears further significance” (Wolbert 2000:330).

Hutnyk fragt provozierend: „(...) are those craters or clearings on the ‘map’?“ (Hutnyk 1990:97). Durch die große Entfernung ist tatsächlich nicht zweifelsfrei zu erkennen, ob die Siedlungen zum Zeitpunkt der Aufnahme noch intakt waren, auch wenn dies wahrscheinlich ist, da das Bild wohl im Rahmen von Aufklärungsflügen im Vorfeld der im Jahre 1928 stattgefundenen militärischen Operationen entstanden ist.

In keiner anderen Fotografie des Buches wird so evident, dass eine Bedeutung in eine Fotografie hineingelesen wird. Der Abstraktionsgehalt, der in dieser Aufnahmen zugrunde liegt, macht sie zu für den Laien zur schwer zu entziffernden Karte, die nur mit geographischen oder militärischen Vorwissen zu verstehen ist. „Luftbilder tragen (...) ihren Namen zu Unrecht: Sie sind vielmehr immer schon Karten“. Und: „Karten sieht man bekanntlich nicht an, man liest sie, wie man Spuren liest“ (Siegert nach Geimer 2002:12).

Evans-Pritchard schreibt dazu:

„Were a man to fly over Nuerland he would see, as on Plate XVI, taken by Royal Air Force in the dry season, white patches with what look like tiny fungoid growth on them. These are village sites with huts and byres. He would see that between such patches are stretches of brown and black, the brown being open grassland and the black being depressions which are swampy in the rains; and that the white patches are wider and more frequent in some parts than in others. We find Nuer give to these distributions certain values which compose their social structure” (Evans-Pritchard 1940:109).

An keiner Stelle sonst beschreibt Evans-Pritchard die Bedeutung einer Fotografie so detailliert. Auch er sieht in der Luftaufnahme quasi eine Karte, die man entziffern muss und entschlüsselt für den/die LeserIn die einzelnen Flecken, denen er einen Bedeutungsgehalt zumisst.

Wenn man die Zahl in der oberen rechten Ecke als Datum der Entstehungszeit liest (29.1.28), könnte man daraus schließen, dass die Aufnahme zu der Zeit und zu dem Zweck entstanden ist, Siedlungen auszukundschaften, um sie aus der Luft zu bombardieren. Wie bereits in Kapitel VI.1. erwähnt kam es ja gerade 1928 zu Bombardierungen.

„In den Militärarchiven stapeln sich die Luftaufnahmen, die einst todbringende Bedeutung besaßen. Sie zeugen davon, dass die dokumentierende Fotografie im Krieg einen Aspekt dieses Mediums jenseits der veröffentlichten Bilder darstellt: Fotografie als eine Art Waffengattung“ (Fabian 1976:163).

Dies ist eine der wenigen Fotografien, auf denen der koloniale Hintergrund offensichtlich ist.

6.5.2.8 Bildtafeln XXI a Cattle grazing on ridge (Leek) und XXI b Early dry season cattle camp at forest pool (Lou) (siehe Anhang)

Urheberschaft: Evans-Pritchard
 Positionierung: gegenüber Seite 200, Kapitel V. *The Lineage System*
 Textreferenzen: a) keine
 b) Seite 33, Kapitel I. *Interest in Cattle*
 Seite 66, Kapitel II. *Oecology*

Die beiden Aufnahmen, auf einer Bildtafel abgebildet, haben keinen inhaltlichen Zusammenhang. Im Untertitel zur ersten Fotografie wird auf die grasenden Rinder verwiesen, die auch das Hauptmotiv der Aufnahme bilden. Das Rind in der Mitte wendet dem Kopf dem Betrachter zu. Mit seiner hellen Färbung hebt es sich vom Untergrund ab und wirkt damit nicht nur durch seine zentrale mittige Position als Hauptaugenmerk. Die Aufnahme wirkt recht klar aufgeteilt, dies wird einerseits hervorgerufen durch die gerade umrissene Horizontlinie und dadurch dass sie ungefähr die Aufnahme in der Mitte teilt. Das Bild wirkt so aber auch spannungslos. Die Tiefenschärfe ist ausgeprägt, sodass auch die hinteren Rinder noch scharf zu erkennen sind. Insgesamt lädt das Bild nicht zu einer

längeren Betrachtung ein, da es die zentrale Bildaussage direkt transportiert. An dieser Stelle hat man nicht wie bei vielen anderen Aufnahmen den Eindruck eines Filmstandbildes. Es wirkt lediglich wie eine reine Impression einer Herde Kühe und illustriert erneut die Bedeutung und stetige Anwesenheit der Rinder, die im Text zum Ausdruck kommt.

Das zweite Foto zeigt im Hintergrund - schlecht zu erkennen - ein *Cattle Camp*. Im Vordergrund ist ein Tümpel zu sehen. Die Aufnahme hat im Gegensatz zum ersten Bild eine geringe Tiefenschärfe. Es ist kaum Himmel abgebildet und die Bäume im Hintergrund sind bereits sehr unscharf und unklar. Durch die Kontrastarmut des Bildes wirkt es sehr verwaschen. Wie bereits im Kapitel zu den Motiven erwähnt, sind die Häuser meist nur im Hintergrund zu sehen. Dies ist auch hier der Fall, die abgebildeten *windscreens* und *beehive-huts* sind so weit entfernt, dass sie schwer auszumachen sind. Auf die zweite Aufnahme verweist Evans-Pritchard im Text explizit.

Einmal im Kapitel *Interest in Cattle*, wo es um die Wasserqualität der Tümpel geht:

„It at once strikes a European that the condition of drinking water at periods of the dry season leaves much to be desired, especially if he has to drink it himself. Sometimes the pools have almost dried up and contain foul, even slimy, water which men and cattle drink. I have wondered why they do not move sooner from these small pools, such as that shown on Plate XX (b), around which they camp in the early drought, to the rivers and lakes where they make their final concentration (...)” (Evans-Pritchard 1940:33).

Die Fotografie zeigt den Tümpel, doch die schlechte Wasserqualität kann sie nicht zum Ausdruck bringen.

Ein zweites Mal in *Oecology*, wo es um die Konstruktion der *beehive-huts* geht.

„These flimsy shelters are erected a few yards from water, generally in a semi-circle or in lines with their backs to the prevailing wind, and (65) are simple constructed, the roots of grasses, or occasionally stems of millet, being tightly packed in a narrow trench to make windscreens, and the tops of the grasses being bound together and plastered with dung on the outside to make huts (Plates XV (a), XIX (a), and XXI (b))” (Evans-Pritchard 1940:65f).

Die Fotografie steht am Anfang von Kapitel V. The Lineage System, illustriert aber Sachverhalte, die in vorherigen Kapiteln abgehandelt werden.

**6.5.2.9 Bildtafel XXVII Initiation of boys (near Nasser, Eastern Gaajok)
(American Mission) (siehe Anhang)**

Urheberschaft: American Mission Nasser
 Positionierung: gegenüber Seite 250, Anfang Kapitel VI. *The Age-Set System*
 Textreferenz: Seite 249, Kapitel VI. *The Age-Set System*

Diese Fotografie ist das Hochformat mit dem extremsten Seitenverhältnis im ganzen Buch, Manipulation durch gezielte Wahl eines Ausschnitts ist hier anzunehmen. Dargestellt sind drei liegende junge Männer mit wohl frischen, noch blutenden Stirnskarifizierungen. Zumindest die Augen der beiden Vordersten sind deutlich erkennbar geschlossen, die Arme über der Brust verschränkt. Bei jedem kauert eine weitere Person mit Blickrichtung auf die Liegenden. Ringsum stehen weitere Personen, im Hintergrund des Bildes bis Brusthöhe abgebildet, am rechten Rand durch lange horizontale Schattenwürfe indirekt zu sehen. Fotografiert wurde wohl stehend mit Fokus auf die hockenden Personen und aus geringer Distanz.

Die Form des langgestreckten Rechtecks ist eher ungewöhnlich und impliziert eine vertikale Blickrichtung. Diese Tendenz wird durch einige kompositorische Merkmale unterstützt. Alle (entweder stehend, liegend oder kauern) dargestellten Personen scheinen in ihrer Bewegung zu verharren, den Eindruck von Kontemplation vermag aber insbesondere die Bildkomposition zu verdichten: Das Zentrum der Spannung liegt in den mittleren 2/4 des Bildes, die Köpfe und Körper der hockenden Personen zentrieren die Liegenden in einem groben Dreieck. Die Spitze dieses Dreiecks zeigt auf die dicht an dicht im Hintergrund stehenden Personen, außerdem verlaufen die blutigen Einschnitte auf der Stirn der Liegenden ebenfalls in der Vertikalen. Eine weitere Tendenz bilden die horizontalen Schattenwürfe und Lichtstreifen, die parallel Liegenden, sowie der Unterarm des vorne Kauern (Dieser Arm liegt auch auf der Basis des Dreiecks.) und die angewinkelten Beine der weiter hinten hockenden Personen, diese recht gleichmäßig von der Bildunterseite bis zu den im Hintergrund Stehenden gestaffelten Horizontalen erzeugen räumliche Tiefe, unterstützen durch besagte Gleichmäßigkeit aber auch die Ruhe des Bildes.

Der gewählte Bildausschnitt und die kompositorischen Mittel komprimieren und konzentrieren das Dargestellte, es wird eine große Nähe nicht nur durch die geringe

Aufnahmedistanz hergestellt, sondern auch durch die Kameraperspektive, dem/ der BetrachterIn wird eine ähnliche Beobachterposition wie den Umstehenden suggeriert.

Dies ist die einzige Aufnahme, die innerhalb einer größeren Gruppe von Personen eine solche nahe Beobachterposition vermittelt.

Der direkte Verweis auf die Fotografie erfolgt relativ nah bei der Platzierung des eigentlichen Bildes, dort geht Evans-Pritchard auf die Tiefe der Skarifizierung ein: „Their brows are cut to the bone with a small knife, in six long cuts from ear to ear. The scars remain for life, and it is said that marks can be detected on the skulls of dead men. They are particularly clear in plates XXVI (b), XXVII, and XXVIII” (Evans-Pritchard 1940:249).

Es fällt auf, dass dies das einzige Bild einer rituellen Festivität ist, zudem liegt die Urheberschaft nicht bei Evans-Pritchard: Die Fotografie stammt von der Amerikanischen Mission in Nasser (Nasir), deren Gast er war und deren Angehörigen *The Nuer* auch gewidmet ist. Auf die Initiation geht Evans-Pritchard nicht weiter im Text ein, mit dem etwas lapidaren Verweis, dies sei von anderen und ihm selbst bereits an anderer Stelle geleistet worden, zusätzlich sprengt die Fülle der neuen Information, die er seitdem gesammelt habe, klar das gesteckte Thema des Werks. Wie Evans-Pritchard selbst schreibt, steht dieses Bild inmitten einer Abfolge von drei Bildern, welche Ausprägung und Entstehung der Skarifikationen abbilden sollen. - Die anderen Bilder der Serie sind einfache Portraits, dieses allerdings vermittelt durch seine ruhige Ausstrahlung den Eindruck einer feierlichen Stimmung, losgelöst von tatsächlichen wie auch immer gearteten Geschehen zum Zeitpunkt der Aufnahme. Eine gewisse Tapferkeit der Initiierten bei diesem Vorgang wird z.B. erst in Verbindung mit dem Text assoziiert, der einen Eindruck von den wahrscheinlich erlittenen Schmerzen vermittelt.

Aus Mangel an zusätzlicher Information wird freies Assoziieren möglich, der/ die BetrachterIn wird in das Geschehen hineingezogen und dann sich selbst überlassen, auch deshalb soll hier abschließend noch einmal auf das Funktionsprinzip der Filmstandbilder verwiesen werden. Die grundsätzliche Mehrdeutigkeit der Fotografie wird über die textliche Ebene nicht aufgehoben.

6.5.2.10 Bildtafel XXIX Man (Nasser Post) (siehe Anhang)

Urheberschaft:	unklar
Positionierung:	gegenüber Seite 262, Kapitel VI. <i>The Age-Set System.Summary</i>
Textreferenzen:	keine

Die vorliegende Abbildung ist die letzte im Buch. Die Urheberschaft ist nicht völlig klar, da das sonst konsequent durchgehaltene System in der Liste der Bildtafeln die Urheberschaft, wenn sie nicht von Evans-Pritchard stammt, kenntlich zu machen und im Untertiteln in Klammern auf die Ortsangabe zu verweisen, hier zweideutig ist. *Nasser Post* könnte sowohl auf die Ortsangabe als auch auf die Urheberschaft des Bildes hindeuten.

Das Hauptmotiv der Aufnahme ist ein rechts im Bild stehender, nicht näher benannter Mann, der sich vom Betrachter entfernt, den Kopf wendet und in die Kamera blickt. Die Füße sind unscharf, was darauf schließen lässt, dass er sich im Gehen befindet. Er geht in Richtung eines scheinbar umzäunten Anwesens. In der Hand trägt er vermutlich einen Köcher und zwei lange Stangen (wahrscheinlich Speere), die in einer Diagonalen durch Bild führen und deren Anfang und Enden nicht zu erkennen sind. Bekleidet ist er mit einem Leopardenfell. Die Identität der Person ist ungeklärt, da die sonst so charakteristischen Narbentatauierungen auf der Stirn in diesem Bild nicht zu erkennen sind. Im Hintergrund sind Bäume zu sehen. Links im Bild ist ein Weg mit Reifenspuren zu erkennen. Wolbert interpretiert die Aufnahme wie ein Abschiedsbild.

„The man is walking beside the path, presumably to get out of the way of a vehicle. Someone is coming, or – more likely, if one considers the direction of the blur of the man`s feet and angle, of the two spears and the quiver he is carrying – someone is driving away” (Wolbert 2000:330).

Auch die Komposition legt nach Wolbert diesen Schluss nahe. Sie deutet die vielen horizontalen Linien, wie eine Barriere, die sich schließt:

„(...) closing behind the brave researcher, who had raised it for a while. The viewer leaves the by now more familiar, foreign region at the author`s side. Not only in the last picture, but also in the final text passage, metaphors of departure and reminiscence arise” (Wolbert 2000:330).

Wolberts kann zu diesem Schluss nur kommen, da dieses Foto am Ende des Buches platziert ist. Sie ist in ihrer Lesart des Bildes bereits sehr stark an den Text und die Stellung der Fotografie innerhalb des Textes gebunden. Wolberts Interpretation zeigt, wie stark wir versucht sind, in diese Aufnahme eine Bedeutung hineinzulesen, die die Aufnahme aus sich

selbst heraus nicht hat, da sie grundsätzlich mehrdeutig bleibt. An einer anderen Stelle im Buch würde dies Bild wahrscheinlich eine andere Deutung implizieren. Es zeigt aber auch, wie sehr gerade die Fotografien, die wie eine Art Standbild wirken und die losgelöst von ihrem Entstehungskontext erscheinen, dazu geeignet erscheinen, eine Geschichte in sie hineinzulesen und ihnen automatisch eine Bedeutung zuzuweisen. Evans-Pritchard nimmt im Text nicht explizit Bezug auf die Aufnahme. Den Stellenwert, den er ihr selbst zugemessen hat, bleibt somit unbekannt.

7 Eine kontextuelle Interpretation der Fotografien in Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande

Zunächst möchte ich in diesem Kapitel, analog zur Vorgehensweise im Kapitel VI, die historische und politische Situation kurz skizzieren. In einem weiteren Schritt werde ich die Wirkungsgeschichte von *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* näher beleuchten. Im Anschluss daran soll kurz auf Evans-Pritchard als Fotograf bei den Azande eingegangen werden. Hierdurch wird der Kontext der Entstehungsgeschichte und Wirkungsweise des Werkes verdeutlicht werden. Dies erscheint – wie bereits im Kapitel VI - als wichtiger Bestandteil der Interpretation.

Der Text als Kontext der Fotografien steht im darauffolgenden Kapitel im Mittelpunkt der Betrachtung. Wie im Kapitel zu *The Nuer* wird dabei der besondere Fokus auf der Anordnung der Fotografien im Text, den Untertiteln und den Textverweisen liegen, um gemäß meines Interpretationsansatzes die Einbettung der Fotografien in den Text und die Untertitelung zu gewährleisten. Danach wende ich mich einer Gruppierung der Fotografien zu, die in diesem Fall eng an die Hauptkapitel angelehnt ist. Zum Abschluss werde ich einzelne Aufnahmen näher untersuchen.

7.1 Hintergründe: zur Geschichte und politischen Situation

Zunächst möchte ich nun einen Einblick in die politische und historische Situation geben. Paola Ivanov zeigt in ihrem Werk *Vorkoloniale Geschichte und Expansion der Avungara-Azande* in extenso wie heterogen die ethnische Gruppierung, die gemeinhin als Azande bezeichnet wird, zu sehen ist. Sie bezeichnet die Azande darin als „ein ‚Amalgam‘ aus verschiedenen ethnischen Komponenten“ (Ivanov 2000:189).⁴⁷ Korrekter ist es ihrer Meinung nach von „der Bevölkerung der Avungara-Azande-Staaten“ (Ivanov 2000:189) zu sprechen. Ivanov zeigt nicht nur welchem gesellschaftlichen Wandel die Gesellschaft der Azande selbst unterlag, sondern auch inwiefern die Wahrnehmungsweisen der europäischen Reisenden und späteren Kolonisatoren von vorgefassten Meinungen und Stereotypen geprägt waren, die wiederum die Kontakte mit der Bevölkerung beeinflussten. Die Azande galten anfangs als „wild“ und „kriegerisch“. Gerüchte kursierten, dass sie der Anthropophagie frönten. Das Stereotyp vom wilden, kriegerischen Volk diente – so die These Ivanovs – den Europäern als Rechtfertigung für das massive Vorgehen und die Ermordung der „rebellischen“ Fürsten (vgl. Ivanov 2000:176).

Im Zuge der zunehmenden kolonialen Unterwerfung wandelte sich das Bild, das die anglo-ägyptischen Machthaber hatten. „Die pazifisierten Azande“ galten als gut beherrschbar und ihnen wurde Sympathie und Anerkennung entgegengebracht (vgl. Ivanov 2000:158f).⁴⁸ Die Entscheidung der anglo-ägyptischen Regierung, die administrative Direktive der „indirect rule“ in den 20er Jahren konsequent umzusetzen (vgl. Ivanov 2000:182), führte zwischen den beiden Weltkriegen zu einer zunehmenden ethnologischen Erforschung der Azande (vgl. Ivanov 2000:177). Die in diesem Umfeld entstandenen ethnographischen Arbeiten

⁴⁷ Auch Evans-Pritchard bezeichnet die Azande bereits als „Amalgam“: „(...) they represent an amalgam of many tribes at one time possessed of their own separate languages and institutions which were absorbed by the dominant Mbomu culture during the last two centuries.“ (Evans-Pritchard 1963:14)

⁴⁸ In seinem Vorwort zu *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* beschreibt Evans-Pritchard die Azande bereits in folgender Manier: „(...) The Azande are so used to authority that they are docile; that it is unusually easy for Europeans to establish contact with them; that they are hospitable, good natured, and almost always cheerful and sociable; that they adapt themselves without undue difficulty to new conditions of life and are always ready to copy the behaviour of those they regard as their superiors in culture and to borrow new modes of dress, new weapons and utensils, new words, and even new ideas and habits; and that they are unusually intelligent, sophisticated, and progressive, offering little opposition to foreign administration, and displaying little scorn for foreigners.“ (Evans-Pritchard 1963:13)

waren laut Ivanov meist um Objektivität bemüht und zeigten den Versuch, die Kultur zu verstehen, zumindest war offene Abwertung, wie sie in den Reiseberichten vielfach zu finden war, selten (vgl. Ivanov 2000:178). Die Auffassung, dass ein Verständnis von der gesellschaftlichen Organisationsform der Azande von entscheidender Bedeutung für die Briten war, teilt auch Burton: „At the time the British were in the midst of dismantling the political kingdom of the Azande and they sought a full account of traditional custom and usage” (Burton 1992: 39).

Auch Evans-Pritchards Feldforschung wurde von der damaligen Regierung des Sudan in Auftrag gegeben und bezahlt.⁴⁹ Sein Buch *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*⁵⁰ beruht auf Feldforschungsergebnissen, die er von 1926 bis 1930 während drei Aufenthalten im Süden des damaligen Yambio-Districts gesammelt hat. Insgesamt umfasste die in diesem Gebiet verbrachte Zeitspanne zwanzig Monate. Evans-Pritchard traf auf Strukturen, innerhalb derer die territoriale Inbesitznahme des Gebietes der Azande durch die Kolonialmacht bereits abgeschlossen und die administrative Kontrolle vollständig erreicht war. Er selbst schreibt: “(...) most of my work was done in government settlements” (Evans-Pritchard 1963:15). Die Lebensbedingungen der Azande waren durch diese Strukturen schon vielfältig geprägt. Beispielsweise ordnete die Khartumer Regierung großangelegte Umsiedlungsprogramme an, um die sich häufenden Fälle von Schlafkrankheit zu reduzieren. Diese Maßnahmen hatten einschneidende Veränderungen der Siedlungsweise zur Folge. Die Azande wurden von ihren zerstreut liegenden, flussnahen Gehöften in größere Gemeinschaften entlang der neu gebauten Straßen umgesiedelt. Ihre Arbeitskraft wiederum wurde benutzt, um die Infrastruktur aufzubauen; beispielsweise wurden sie freiwillig aber auch unter Zwang rekrutiert, um den Straßenbau voranzutreiben. Auch in die Arbeit für andere Regierungsprojekte wurden sie involviert (vgl. Singer 1972:12).

Die Macht der Fürsten wurde unter der Kolonialregierung zu einer rein konstitutionellen. Unter der Kontrolle der kolonialen Verwaltung sind die Fürsten zwar Anfang der 20er Jahre wieder „ins Amt gesetzt“ worden, um administrative und judikative Funktionen zu

⁴⁹ Neben Regierungsgeldern kam ein Teil des Geldes von der Royal Society und vom Laura Spellman Rockefeller Memorial Fund (vgl. Barnes 1987:451).

⁵⁰ Evans-Pritchard hat auch eine Fülle von Artikeln und Aufsätzen zu den Azande veröffentlicht; siehe dazu die ausgewählte und annotierte Bibliographie von Burton in seinem Buch *An Introduction to Evans-Pritchard* von 1992.

übernehmen, aber sie wurden - zugespitzt formuliert - in dieser Funktion zu bloßen Handlangern der Regierung, was wiederum eine sinkende Akzeptanz der Fürsten innerhalb der Bevölkerung nach sich zog (vgl. Ivanov 2000:188).

Auch in Bezug auf die von Evans-Pritchard untersuchten Phänomene der Hexerei und Magie war es bereits zu grundlegenden Restriktionen durch die Kolonialverwaltung gekommen.

„The effects of Colonial rule meant that it was almost impossible to study more than an extremely limited area of the activities associated with Zande witch beliefs at the time when Evans-Pritchard carried out his field-work. (...) Witchcraft was formally abolished as a legal and, at times, capital offence. In the 1920s no one could be charged legally with being a witch” (McLeod 1972:158f).

Zwar wurden die Feldforschungen, wie bereits erwähnt, von der anglo-ägyptischen Regierung in Auftrag gegeben und bezahlt, doch im Gegensatz zu den Studien bei den Nuer entsprangen diese Forschungen Evans-Pritchards eigenem Interesse und sind auf seine Initiative zurückzuführen. „He had chosen the Azande for his first major fieldwork because he was attracted by their friendly sophistication” (Douglas 1980:43). Bereits in England bereitete er sich ausgiebig auf den Aufenthalt vor, indem er die vorhandenen Quellen las und sich auch mit Hilfe einer Grammatik und eines Wörterbuches mit der Sprache auseinander setzte (vgl. Burton 1992:42f).

Seine Beziehungen zu den britischen Autoritäten der Kolonialverwaltung – neben Sir Harold MacMichael auch Major P.M. Larken⁵¹ – waren gut. Während seiner Aufenthalte vor Ort unterstützte ihn der letztgenannte besonders: „Evans-Pritchard obviously cultivated a special relationship with Major P.M. Larkin,⁵² then District Commissioner in Azande Country. Larkin gave him great freedom to follow his investigations where and how he thought best” (Burton 1992:42). Gerade P.M. Larken, der in dieser Zeit „de facto oberster Herrscher der sudanesischen Azande war” (Ivanov 2000:184), hob besonders lobend die Arbeitsmethoden Evans-Pritchards hervor.

⁵¹ District Commander des sudanesischen „Zande“-Districts von 1911-1932.

⁵² Schreibweise des Namens variiert bei Burton 1992, Evans-Pritchard u.a. schreiben Larken.

Aus einem Zitat wird ersichtlich, wie sehr P.M. Larken Evans-Pritchard und seine Arbeit geschätzt hat und auch wie stark eine nutzbringende Verwendung der Resultate aus der ethnologischen Feldforschung gewünscht waren:

“My constant regret is that he did not make his visit many years earlier, so that I could have had the chance to benefit from his teaching, for I should have been a far better D.C. if such good fortune had been mine“ (Larken nach Singer/ Street 1972: vorangestelltes Zitat).

Evans-Pritchards besonders gute Beziehung zu Larken zeigt sich auch darin, dass er diesem *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* gewidmet hat.

P.M. Larken, der selbst zu ethnologischen Themen schrieb, wird von Ivanov kritisiert, da er den Wandel, der durch die Kolonisierung bewirkt wurde, in seinen Schriften nicht berücksichtigt:

„Besonders charakteristisch ist die Darstellung von Larken, der durchgehend von „the Zande“ im ethnographischen Präsens spricht und den Eindruck eines zeitlosen, von jeglichem Kontakt mit der Außenwelt abgeschnittenen Volkes vermittelt. Wenn z.B. von dem traditionellen Baststoff-Durchziehschurz der Azande-Männer die Rede ist, wird außer acht gelassen, dass schon seit Beginn des Kontaktes mit den Khartumer Händlern Baumwollstoffe sowie arabische und später europäische Kleidung bevorzugt wurde“ (Ivanov 2000:187).⁵³

Konkrete Veränderungen durch die Kolonialisierung nicht in der Dimension, die sie hatten, beschrieben zu haben – diesen Mangel sieht Ivanov aber auch im Werk von Evans-Pritchard. Er vermittele den Eindruck, die Machtbefugnisse der Fürsten seien durch die Kolonialverwaltung zwar eingeschränkt worden, ihre jetzige Stellung entspräche aber im Wesentlichen noch immer derjenigen, die sie in der „traditionellen“ Gesellschaft innehatten. Wie bereits erwähnt erfolgte ihre Einsetzung allein, um administrative Bedürfnisse konsequenter durchsetzen zu können (vgl. Ivanov 2000:188).

Die zwei wesentlichen Punkte möchte ich nochmals kurz zusammenfassen: Anders als bei den Feldforschungen zu den Nuer hat Evans-Pritchard die Forschungen bei den Azande selbst gewählt und konnte sich im Vorfeld gut vorbereiten. Des Weiteren bestand bei diesen Studien ein guter Kontakt zu den Kolonialbeamten, insbesondere zu P.M. Larken,

⁵³ Bereits in der Zeit vor der Kolonisation durch die Briten bestanden ausgeprägte Handelsbeziehungen, da die Azande seit der Zeit der Khartumer Händler und der ägyptischen Verwaltung in Kontakt mit dem nordsudanesisch-muslimischen Gebiet standen (vgl. Ivanov 2000:187).

der ihm einen großen Freiraum bei seiner Forschung einräumte. Auch die Beziehungen zu der Bevölkerung der Azande war ebenfalls gut.

Nachdem ich nun die Produktionsumstände, innerhalb derer das Werk von Evans-Pritchard und somit auch die Fotografien entstanden sind, näher erläutert habe, möchte ich auf die Rezeptionsgeschichte des Werkes eingehen, um herauszuarbeiten, welchen Stellenwert dem Buch innerhalb der Ethnologie zuzumessen ist und inwiefern die visuelle Ebene bisher Beachtung gefunden hat.

7.2 Zur Wirkungsgeschichte des Werkes

Witchcraft, Oracles and magic among the Azande erschien in Erstauflage 1937.⁵⁴ Auch wenn das Buch laut Ivanov „mit dem Genre des ethnographischen Berichts“ (Ivanov 2000:183) bricht, da es auf ausgewählte kulturelle Aspekte fokussiert, hat es doch noch monographische Züge. Vielfach, wie beispielsweise von Barnes (1992) und Mertens (1994), wird das Werk als Monographie bezeichnet. In *Witchcraft, Oracles and magic among the Azande* beleuchtet Evans-Pritchard die innerkulturelle und gesellschaftliche Logik, die mit dem Vorstellungskomplex Hexerei, Magie und Orakel in Zusammenhang stehen (vgl. Ivanov 2000:183). Evans-Pritchard umschreibt seine inhaltlichen Zielsetzungen wie folgt:

„My object in this book is not to describe in full every social situation in which magic, oracles, and witchcraft are found, but to study the relations of these practices and beliefs to one another, to show how they form an ideational system, and to inquire how this system is expressed in social behaviour“ (Evans-Pritchard 1963:2).

Zunächst fand das Buch nicht sonderlich Beachtung, doch nach dem Zweiten Weltkrieg wurde es stark rezipiert und in viele Sprachen übersetzt. Es erschienen immer wieder neue Auflagen, teilweise allerdings in gekürzter Version.

Wie stark es die ethnologische Diskussion angeregt hat, zeigt ein Blick auf die vielfältige Literatur, die dazu erschienen ist. Exemplarisch sei hier als neuere Auseinandersetzung die

⁵⁴ Grundlage meiner Untersuchung ist die 4. unveränderte Auflage von 1963.

Dissertation von Victor Mertens *Eine gezielte Beschreibung* von 1994 genannt.⁵⁵ Auch fachübergreifend regte das Buch zu Diskussionen an.

„(...) particularly his book *Witchcraft, Oracles and magic among the Azande* [kursiv i.O.](1937), has become vital to students of philosophy. One of the earliest uses made of his work was by Collingwood when considering the meaning of words in *The Principles of Art* (...)” (Singer/Street1972: ix).

Die Auseinandersetzungen mit dem Text sind vielfältig, die Sekundärliteratur ist umfangreich, doch eine Untersuchung zu den Fotografien und der Relation zwischen diesen und dem Text gibt es nach meinem Wissensstand nicht.

So geht auch Geertz in seinem Buch *Die künstlichen Wilden* in dem Kapitel *Diaschau*⁵⁶ nur in einigen Sätzen auf die Fotografien ein. Dementsprechend erscheint es mir gerechtfertigt, den Fokus meiner Betrachtung auf die visuelle Ebene des Buches zu richten, um den bisherigen Ausblendungen entgegenzuwirken. Außerdem bietet dies die Möglichkeit die beiden Interpretationen der Werke *The Nuer* und *Witchcraft, Oracles and magic among the Azande* im Anschluss miteinander zu vergleichen und Rückschlüsse daraus zu ziehen.

Zunächst werde ich nun Evans-Pritchard als Produzenten der Fotografien ins Zentrum rücken, um – soweit möglich - zu klären, welche technische Ausrüstung er benutzt hat.

7.3 Evans-Pritchard als Fotograf bei den Azande

Im Kapitel VI.3 bin ich schon auf die fototechnischen Möglichkeiten zur Zeit der Feldforschungen Evans-Pritchards eingegangen, dies soll hier nicht wiederholt werden. Meines Wissensstandes nach, gibt es keine schriftlichen Aussagen von Evans-Pritchard selbst darüber, welche Kamera er bei seinem Feldforschungsaufenthalt bei den Azande benutzt hat.

⁵⁵ Mertens bezeichnet es in seiner Einleitung als Grundlage der modernen ethnologischen Magie und Hexereiforschung (vgl. Mertens 1994:13).

⁵⁶ Dabei bezieht er sich nicht nur auf *Witchcraft, Oracles and magic among the Azande*, sondern verweist allgemein auf die Fotografien Evans-Pritchards.

Rückschlüsse auf die verwendete Kamera lassen sich aber aus Bemerkungen von Hugo Bernatzik ableiten. Er hat Evans-Pritchard im Frühjahr 1927 im Sudan getroffen (vgl. Byer 1996:285) und schreibt in einem Brief:

„Mr. P. had among other things a mirror-reflecting camera but did not manage to use it. ‘I prefer my little Kodak’ he several times told me. I told him that it was impossible to photograph movements, such as dancing with that camera. ‘I take everything with this’ was his reply” (Bernatzik nach Byer 1996:292).

Auch Wolbert, die Informationen zu dem verwendeten Negativmaterial hatte, geht davon aus, dass Evans-Pritchard während seiner Feldforschungen bei den Azande eine kleinere Kodakkamera benutzt hat (vgl. Wolbert 2000:335). Leider ist nicht genau zu eruieren, welcher Kameratyp damit genau gemeint ist. Da es sich nicht um eine Spiegelreflex-Kamera gehandelt hat, könnte man spekulieren, dass es sich entweder um die Folding Pocket Kamera oder die weit verbreitete „Brownie“ gehandelt haben könnte, die bereits um die Jahrhundertwende auf den Markt kamen. Beide Kameras wurden mit Rollfilmen bestückt. Allerdings ist eine genaue Bestimmung der Kamera, anders als bei den Fotografien zu den Nuer, nicht möglich.

Da die Aufnahmen nicht zeitlich datiert sind, lassen sich leider auch keine Rückschlüsse ziehen, bei welchem Feldforschungsaufenthalt sie jeweils entstanden sind.

7.4 Die Fotografien im Kontext des Textes

Zunächst möchte ich auf die Anordnung der Fotografien im Text näher eingehen, um daraus Rückschlüsse auf die Text-Bild-Beziehung zu ziehen. Im Anschluss daran wende ich mich einer Untersuchung der Untertitel zu, und in einem weiteren Schritt werde ich die Textverweise näher betrachten. Hierdurch soll der Text als Kontext der Fotografien in seiner Bedeutung für die Bildinterpretation erschlossen werden.

7.4.1 Anordnung der Fotografien im Text

Witchcraft, Oracles and magic among the Azande enthält 47 Fotografien. Eine Bildtafel (XV) fällt aus dem Rahmen, da es sich nicht um eine Fotografie, sondern wahrscheinlich um einen Holzschnitt handelt, der aber nach einer Aufnahme gefertigt sein könnte.⁵⁷ Evans-Pritchard verweist im Untertitel als Quelle auf ein Buch von Dr. Wilhelm Junker *Travels in Africa during the years 1879-1883*. Bis auf diese Bildtafel, die, wie gesagt, streng genommen nicht zu den Fotografien zu rechnen ist, stammen alle Aufnahmen von Evans-Pritchard.

Die Fotografien sind ebenso wie in *The Nuer* nicht als Block angeordnet, sondern sind über den Text verteilt. In ihren Untertiteln wird Bezug auf den Inhalt genommen. Die Abfolge der Aufnahmen in Relation zur Seitenzahl weist keine Gleichmäßigkeit auf, jedoch ist ihre Verteilung innerhalb der einzelnen Hauptabschnitte des Werks recht regelmäßig. Die einzige Ausnahme bildet *Witch-doctors*. Dort ist eine geringere Anzahl von Fotografien enthalten.⁵⁸ Analog zu *The Nuer* sind die Aufnahmen auf spezielles Papier gedruckt und nicht in die Seitenzahlen des Buches eingebunden, sondern in römischen Ziffern durchnummeriert.

Auf 13 Bildtafeln sind jeweils zwei Fotografien abgedruckt. Die Aufnahmen, die auf einer Bildtafel zusammen abgedruckt sind, haben vielfach einen engen räumlichen und zeitlichen Bezug zueinander. Anders als in *The Nuer* zeigen sie beispielsweise verschiedene Stadien einer Aktivität. Dies ist auf den Bildtafeln XIX (siehe Anhang), XX (siehe Anhang) und XXI (siehe Anhang) der Fall. Aber auch über Bildtafeln hinaus sind inhaltliche bzw. thematische Bezüge auszumachen. Beispielsweise stehen die Bildtafel XVI (siehe Anhang) und XVII a und b (siehe Anhang) in engem Zusammenhang. Alle drei zeigen Stadien der rituellen Beerdigung von Kamanga im Rahmen seiner Initiation in den Stand eines *witch-*

⁵⁷ Eine solche Verfahrensweise war im 19. Jahrhundert durchaus nicht unüblich: „Dies stand in engem Zusammenhang mit der in jener Zeit gebräuchlichen Drucktechnik: Um Text und Bild gemeinsam zu drucken, mußten die Fotovorlagen damals noch von Stechern in eine Druckform aus Holz, Stahl oder Kupfer übertragen werden. Die heute geläufige Wiedergabe von Papierbild-Fotografien im gedruckten Buch auf dem direkten Weg der Autotypie wurde erst in den späten achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts eingeführt“ (Theye 1989:9).

⁵⁸ Part I: 13 Abb., Part II: 6 Abb., Part III: 12 Abb. und Part IV: 14 Abb.

*doctors*⁵⁹ Anders als in *The Nuer* arbeitet Evans-Pritchard in diesem Buch somit ansatzweise mit Bilderfolgen, um eine Aktivität zu visualisieren.

Eine Gliederung der Fotografien nach thematischen Aspekten zeigt, dass im ersten Teil *Witchcraft* fast ausschließlich Personenaufnahmen abgebildet sind, davon viele Porträts, die im Untertitel - im Unterschied zu *The Nuer* - auf den Namen der abgebildeten Person verweisen.⁶⁰ Im zweiten Teil *Witch-doctors* haben alle Bilder mit den dort beschriebenen Sachverhalten zu tun.

Auch im dritten und vierten Teil gibt es diesen inhaltlichen Bezug zwischen Fotografien und der auf der Textebene behandelten Thematik.⁶¹ Grundsätzlich beziehen sich so die in den einzelnen Teilen verwendeten Aufnahmen auf die auf der Textebene dargestellten Themen. Visuelle und textuelle Ebene stehen außer im Hauptkapitel *Witchcraft* in engem Bezug zueinander. Dies zeigt im Gegensatz zu *The Nuer* einen Unterschied im Umgang mit dem fotografischen Material, da dort die Fotografien thematisch hauptsächlich zur Bebilderung der ersten beiden Kapitel des Werkes verwandt wurden.

7.4.2 Die Untertitel

Ich möchte mich nun einer Untersuchung der Untertitel zuwenden, da durch sie den Aufnahmen eine bestimmte Bedeutung zugemessen wird, und sie bei der Betrachtung sofort mitgelesen werden.

Alle Fotografien in *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* tragen einen Untertitel. Ihre Gestaltung ist unterschiedlich. Teilweise bestehen sie nur aus der Namensnennung der abgebildeten Person. Dabei handelt es sich zumeist um Fotografien, die Informanten bzw. enge Bezugspersonen von Evans-Pritchard zeigen, wie Bildtafel *Kuagbiaru IV a* (siehe Anhang) oder Bildtafel XXV (siehe Anhang), die mit *Bage* untertitelt ist. Stellenweise wird dabei aber auch neben der Namensnennung eine Zusatzinformation vermittelt, die die Tätigkeit beschreibt, die gesellschaftliche Stellung oder auch die Verwandtschaftsbeziehung

⁵⁹ Auf diese Fotografien werde ich an anderer Stelle noch näher eingehen.

⁶⁰ Eine Ausnahme bildet die Bildtafel III (Siehe Anhang, S.140), welche das erste Foto im ersten Teil darstellt; auf diese Aufnahme werde ich an späterer Stelle noch näher eingehen.

⁶¹ Allerdings stellt hier jeweils das erste Foto eine Ausnahme dar; in Teil IV auch die vorletzte Aufnahme.

der Personen thematisiert, wie beispielsweise auf der Bildtafel XVIII (siehe Anhang) *Mekana, son of Ongosi*.

Neben den namentlichen Verweisen sind aber auch Untertitel vorhanden, die die abgebildeten Personen nicht benennen, sondern einer generalisierenden Einordnung den Vorzug geben. Diese tritt in der Abfolge der Bilder IX a und b bis XI (siehe Anhang) besonders deutlich hervor. Sie sind mit den Untertiteln versehen: *An old Zande man*, *A Zande woman*, *A Zande boy* und *A Zande girl*.

Frauen werden in den Untertiteln nie namentlich benannt, sondern nur ihre soziale Rolle oder Position innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie findet Erwähnung. Wie bereits erwähnt *A Zande woman*, *A Zande girl* oder auch in der Untertitelung der Bildtafel VI (siehe Anhang) *A Princess. The daughter of Prince Ngundo*.

Insgesamt lassen sich die Untertitelungen zu Personenfotografie so unterteilen: Informanten, enge Bezugspersonen Evans-Pritchards und sozial „höherstehende“ Personen werden in den Untertiteln namentlich erwähnt, auf Frauen und „gesellschaftlich weniger bedeutende“ Individuen wird jedoch grundsätzlich generalisierend Bezug genommen.⁶²

Wenn in den Bildern Handlungen thematisiert werden, wird im Untertitel zumeist auf die abgebildeten Personen nicht namentlich verwiesen, sondern auf die Funktion, welche sie im Rahmen dieser Aktivität einnehmen, beispielsweise als *Witch-doctors* in den Bildtafeln XIV-XVI (siehe Anhang) im zweiten Teil oder allgemeiner als *Operators* in Bildtafeln XIX a und b bis XXI a und b (siehe Anhang) im dritten Teil. Es sind allerdings auch Aufnahmen vorhanden, hier vor allem im vierten Teil des Buches, auf denen Individuen abgebildet sind, auf die im Untertitel nicht Bezug genommen wird, wie beispielsweise Bildtafel XXIII (siehe Anhang) oder XXXI a (siehe Anhang), wobei in diesen beiden Aufnahmen, die Personen sehr zentral im Bild positioniert erscheinen.

Im Gegensatz zu *The Nuer* besteht der Untertitel in einigen Fällen aber auch aus mehr als einer Phrase, und es wird in mehreren Sätzen eine detaillierte Beschreibung dessen gegeben, was laut Evans-Pritchard mit dem Motiv zum Ausdruck gebracht werden soll. Beispielsweise lautet die Untertitelung für Bildtafel XXIX (siehe Anhang) *A ghost-shrine*

⁶² Wobei dies nicht genau zu eruieren ist, da er bei den generalisierenden Betitelungen nichts zu dem sozialen Status der Personen sagt, sodass es sich bei diesen grundsätzlich auch um Individuen handeln könnte, die gesellschaftlich einen höheren Rang bekleiden; allerdings scheint mir dies nicht sehr wahrscheinlich, da er ansonsten im Untertitel ja darauf rekurriert.

erected in an elusine cultivation on the day of sowing At the foot of the shrine are medicines under a pot. Other medicines can be seen protruding from the adjacent termite mound. In the shrine are food offerings to the ghosts. Hier übernimmt der Untertitel gleichsam die Funktion einer Beschreibung der Fotografie. Ohne ihn wäre der Inhalt der Aufnahme in vielen Fällen, so auch in diesem Fall, nicht zu verstehen. Ein expliziter Textverweis, der das Bild in den Text einbindet, fehlt vielfach, so auch bei der oben genannten Aufnahme. Auf einigen Fotos ist, trotz der Beschreibung, der abgebildete Sachverhalt kaum zu erkennen, wie beispielsweise in Bildtafel XXXIV a (siehe Anhang) auf die ich an späterer Stelle noch näher eingehen werde. Die Fotografie erfüllt die Belegfunktion, die ihr zugemessen wird, in diesem, wie auch in anderen Fällen, nur bedingt.

In einem Fall wird im Untertitel auf die beiden Fotografien, die auf der Bildtafel XXIV (siehe Anhang) zusammen abgebildet sind, gemeinsam verwiesen: *Operating the rubbing-board oracle. (Note the gourd of water to wet the lid and, in the right-hand photograph, a second oracle).* Beide Aufnahmen werden über den Untertitel eng miteinander verbunden. Auch in der Auflistung der Bildtafeln am Anfang des Buches werden sie nicht wie sonst üblich in a und b unterschieden. Dies spricht für die enge Verknüpfung, die zwischen diesen beiden Bildern nicht nur inhaltlich besteht, sondern auch über den Untertitel hergestellt wird. Die sequentielle Form und somit der enge Zusammenhang zwischen räumlicher und zeitlicher Entstehung der Fotografien wird dadurch wiederum besonders betont.

Wie in *The Nuer* so lassen sich auch in *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* in den Untertiteln keine Verweise zur zeitlichen Datierung der Photos finden. Weiterhin fehlen zumeist Angaben, die eine örtliche Zuordnung ermöglichen.⁶³

7.4.3 Die Textverweise

Auf einige der Bildtafeln erfolgt im Text kein direkter Verweis. [Bei 13 von den 32 Bildtafeln] Neben einmaligen Verweisen kommt es auch zu Mehrfachverweisen. Nicht auf alle

⁶³ Es gibt eine Ausnahme. Die erste Fotografie im ersten Teil *Witchcraft* trägt den Untertitel *A Zande homestead in a Government settlement (Bage's settlement in Gangura's province)* (Siehe Anhang, S.140). Auf diese Fotografie werde ich an späterer Stelle noch näher eingehen.

Fotografien wird Bezug genommen, sondern die Rolle der expliziten Textverweise übernehmen, wie bereits beschrieben, an einigen Stellen die ausführlichen Untertitel. Auf Porträts wird insgesamt seltener verwiesen, meist nur einmal oder auch gar nicht. Die Personen, die in den Untertiteln namentlich genannt werden, kommen allerdings im Text vor. Vielfach werden ihre Äußerungen wörtlich und in extenso zitiert. Dieses spricht für die Annahme, dass Evans-Pritchard in diesem Werk die Fotografien unter anderem zur Bebilderung seiner sozialen Kontakte einsetzt.

Wenn explizite Textverweise vorhanden sind, stehen diese nur in einigen Fällen auf der gegenüberliegenden Seite.⁶⁴ Allerdings wird auf die Fotografien, die sich in den Hauptkapiteln befinden, in den expliziten Verweisen innerhalb dieses Hauptkapitels selbst Bezug genommen. Somit gibt es keine kapitelübergreifenden Verweise außer auf Personen oder bei Mehrfachverweisen. Dies ist ebenfalls als Hinweis darauf zu deuten, dass die Aufnahmen im Gegensatz zu *The Nuer* ungefähr so positioniert sind, dass die visuelle Ebene mit den im Text thematisierten Sachverhalten im Rahmen der Hauptteile übereinstimmt.

7.5 Interpretation der Fotografien

Nachdem nun die Einbindung der Fotografien in den Text über ihre Anordnung, Untertitel und explizite Textverweise untersucht worden ist, sollen nachfolgend die Fotografien ins Zentrum der Betrachtung gerückt werden. Zunächst werde ich dabei eine Gruppierung nach Motiven vornehmen und im Anschluss daran einzelne Aufnahmen näher untersuchen.

⁶⁴ Dies ist beispielsweise bei den Bildtafeln XXIV (Siehe Anhang, S.147), XXVII und XXXIV a und b (Siehe Anhang, S.150) der Fall.

7.5.1 Gruppierung der Fotografien nach Motiven

Da dies Werk einen anderen inhaltlichen Schwerpunkt als das Buch *The Nuer* hat und außerdem, wie bereits im Kapitel VII.4.3 expliziert wurde, die visuelle Ebene stark mit der textlichen Ebene korrespondiert, verlangt die Gruppierung der Motive eine andere Herangehensweise. Wie bereits erwähnt, gibt es ab dem zweiten Hauptteil einen deutlichen inhaltlichen Bezug zwischen Textebene und den darin enthaltenen Fotografien, deshalb möchte ich die Gruppierung daran anlehnen und sie folgendermaßen gestalten: Personenabbildungen in *Witchcraft*, Themenkreis *Witch-doctors*, Themenkreis *Oracles* und Themenkreis *Magic*.

7.5.1.1 Personenabbildungen in *Witchcraft*

Witchcraft ist mit Ausnahme der ersten Fotografie ausschließlich der Darstellung von Personen gewidmet. Es sind Fotografien, welche Personen zumeist nicht bei einer Aktivität zeigen, sondern eher porträtieren. Einige seiner Informanten, die im späteren Text eine Rolle spielen und deren Aussage Evans-Pritchard im Text in vielen Fällen wörtlich wiedergibt, werden an dieser Stelle vorgestellt, wie beispielsweise *Kuagbiaru* (Bildtafel IVa, siehe Anhang), *Kisanga making a stool* (Bildtafel XIII, siehe Anhang) oder *Ongosi A Zande cortier with some of his wives and children* (Bildtafel VII, siehe Anhang). Aus der namentlichen Nennung der Porträtierten wird ersichtlich, dass Evans-Pritchard in diesem Werk auf die Personen als Individuen rekurriert. Dementsprechend wirken die Fotos als visuelle Vorstellung der handelnden Akteure. Betrachtet man die Untertitel gemeinsam mit den Aufnahmen und dem Fließtext, so wird ersichtlich, dass Evans-Pritchard in diesem Hauptkapitel zum einen auf Personen als Individuum rekurriert (namentliche Nennung der Porträtierten und Bedeutung derselben im Fließtext), zum anderen lässt sich diese These auch anhand der Bilder an sich verdeutlichen: So stellen die Fotografien mit größter Wahrscheinlichkeit keine Schnappschüsse dar, die abgebildeten Personen wirken vielmehr positioniert. Ist die Frage inwiefern Evans-Pritchard sie positioniert hat oder ob sich die Personen in Positur gerückt haben, nicht eindeutig zu beantworten, so erscheinen die

Bilder – vor allem im Vergleich zu jenen in *The Nuer* – doch im Einverständnis mit ihnen aufgenommen worden zu sein.

Zwei der Aufnahmen sind Gruppenbilder, die anderen Einzelporträts. In den Gruppenbildern zeigt sich deutlich die Inszenierung, so beispielsweise in Bildtafel VII (siehe Anhang), welche Ongosi umringt von seinen Frauen und Kindern zeigt. Die Personen stehen eng nebeneinander, was einerseits ihre Verbundenheit zum Ausdruck bringen soll, andererseits aus aufnahmetechnischen Gründen sinnvoll erscheint, da sonst ein größerer Abstand zu den Subjekten vonnöten gewesen wäre. Die Kinder sind im Vordergrund sitzend positioniert, während Ongosi quasi als Familienoberhaupt in der Mitte platziert ist. Das Gruppenbild folgt damit einer patriarchisch-europäischen Tradition von Familienporträts, deshalb könnte man annehmen, dass die Aufnahme von Evans-Pritchard so komponiert worden ist. Der Untertitel macht die verwandtschaftliche Beziehung der Personen zueinander und das Vorhandensein der Polygamie deutlich. Im Gegensatz zu den späteren Fotografien, die Aktivitäten zeigen, sind die Porträts zumeist kamerazentriert.

Wie bereits angemerkt, werden seine Informanten visuell in Form von Porträts dargestellt und auf sie wird durch die Untertitelung namentlich Bezug genommen.

Die visuelle Ebene von *Witchcraft* wirkt in Ansätzen wie ein Gesellschaftsportrait: Zunächst werden einige Informanten Evans-Pritchards vorgestellt, sodann Personen aus der Oberschicht, welche ebenfalls namentlich erwähnt werden und auf deren soziale Stellung im Untertitel verwiesen wird; hiernach findet sich eine Bilderfolge, in welcher die abgelichteten Personen nicht näher benannt werden, in deren Untertiteln ausschließlich generalisierend Bezug genommen wird: *An old Zande man* Bildtafel IX a (siehe Anhang), *A Zande woman* Bildtafel IX b (siehe Anhang), *A Zande girl* Bildtafel X (siehe Anhang), *A Zande boy* Bildtafel XI (siehe Anhang). Auf die oben genannte Abfolge von Bildern wird im Fließtext nicht rekuriert. Damit werden sie quasi stellvertretend zu Repräsentanten „der Azande“ gemacht.⁶⁵

Obwohl er im Fließtext Frauen namentlich erwähnt, nimmt er auf sie im Untertitel nur in generalisierender Form Bezug. Im Text beschreibt er die Stellung der Frauen wie folgt:

⁶⁵ Die visuelle Ebene erinnert mich ein wenig an ein Theaterstück, wo die Liste der Personen der eigentlichen Handlung vorangestellt wird.

„Family life is characterized by inferiority of women and authority of elders. In the past women could be married contrary to their wishes and were frequently paid in compensation for murder by witchcraft or for adultery. They were sometimes cruelly treated by their husbands and had little means of protection or redress. They played no part in public life and were looked upon as child-bearers and servants rather than as companions and equals. (...) During the past twenty-five years of British rule women's position in society has changed and they have been invested with privileges which they did not previously enjoy. Azande unanimously declare that this reform has led to serious disruption of family life” (Evans-Pritchard 1963:16).

Auf der Textebene beschreibt *Witchcraft*, wie Hexerei im Rahmen der Gesellschaft definiert und welche Bedeutung diesem Ideenkomplex zugemessen wird. Dies lässt sich fotografisch schwer vermitteln, weshalb ich vermute, dass die Bebilderung dieses Kapitels mit Porträts seitens Evans-Pritchards zur Eindrucksvermittlung der „handelnden Personen“ intendiert ist.

Jedes weitere Hauptkapitel leitet Evans-Pritchard auch mit einem Personenporträt ein. Im Folgenden werde ich auf die Fotografien im zweiten Hauptkapitel näher eingehen.

7.5.1.2 Themenkreis Witch-doctors

In *Witch-doctors* sind insgesamt fünf Aufnahmen enthalten, sowie eine Bildertafel, die wie bereits erwähnt, nicht zu den Fotografien zu rechnen ist. Alle Bilder zeigen in ihrer Motivik Verbindung zu den im Text dargestellten Sachverhalten.

Auf die erste der Fotografien – eine Porträtaufnahme von Kamanga - werde ich bei den Einzelbildinterpretationen noch näher eingehen.

Drei der Fotografien in Folge zeigen Momente des rituellen Begräbnisses von Kamanga, einhergehend mit seiner Initiation in den Stand eines Witch-doctors (Bildtafeln XVI-XVII a und b, siehe Anhang). Das Ereignis wurde wie in VII.5.2.4 noch näher erläutert werden wird, von Evans-Pritchard mit herbeigeführt. Er verweist im Text darauf, dass er eine solche Zeremonie auch zu einem anderen Zeitpunkt beobachtet hat, jedoch:

„On this previous occasion I had no camera with me, so that the photographs (Plates XVI, XVII) which illustrate the ceremony were taken outside my hut. This accounts for the spaciousness of the scene and for the unusual number of magicians present. The courtyard of a Zande house is generally smaller, and instead of the fifteen to twenty witch-doctors who were attracted to my home, there are not more than ten or a dozen present at an ordinary initiation. Nevertheless, there were no essential differences between the two ceremonies beyond these spacial and numerical ones which I have noted” (Evans-Pritchard 1963: 239).

Dieses Zitat ist auch noch aus anderen Gründen von Interesse, da er an dieser Stelle auf den Entstehungskontext und die Produktionsumstände verweist. So benennt und beschreibt er den Aufnahmeort: Direkt vor seinem Haus hat sich die Szenerie abgespielt, weiterhin geht Evans-Pritchard auf die besonderen Umstände ein, die dazu führten, dass eine größere Menge witch-doctors vor Ort waren, als es sonst bei solchen Anlässen üblich ist.

Während die Bildtafel XIV (siehe Anhang) einen witch-doctor zeigt, der offensichtlich für die Kamera positioniert worden ist – ob aus eigener oder Evans-Pritchards Initiative sei dahin gestellt –, sind die Aufnahmen XVI-XVII a und b (siehe Anhang) eher aktionsorientiert, dieser Eindruck wird auch durch die leichten Bewegungsunschärfen auf den Fotografien unterstützt. Auffallend ist, dass die Anwesenheit der Kamera und der Akt des Fotografierens sich nicht in den Bildern widerspiegelt und dies obwohl die Anwesenheit des Fotografen sicherlich nicht unbemerkt geblieben ist. Dies lässt auf die Selbstverständlichkeit bzw. auf die Akzeptanz des Fotografierens Evans-Pritchards von Seiten der Initiationsgemeinschaft schließen. Dass er zumindest als Beobachter eine besondere Position inne hatte, verdeutlicht folgendes Zitat: „In virtue of my social position I was better placed to observe this wonder, being allowed to squat down beside the performers (...)” (Evans-Pritchard 1963:189). Dies ist wahrscheinlich neben seinen guten Kontakten zu den Azande darauf zurückzuführen, dass diese ihm den Status eines Prinzen zumaßen (vgl. Evans-Pritchard 1963:102). Mit solchen Privilegien ausgestattet, war es für ihn eventuell auch leichter fotografisch zu wirken.

Auf diese Bilderabfolge wird in *Witch-doctors* mehrfach Bezug genommen - gerade auf die Bildtafel XVI (siehe Anhang) wird textlich fünf Mal verwiesen. Damit ist sie die Bildtafel, die die häufigsten Textbezüge aufweist.

Auch in Bezug auf die zeremonielle Kleidung der *Witch-doctors* verweist er auf die Bildtafeln: “Plates XIV-XVII show their ceremonial dress more vividly than it can be described in words” (Evans-Pritchard 1963:158). Hier wird der Fotografie wiederum der Stellenwert zugemessen, dass sie direkter und effektiver die Kleidung veranschaulichen kann als dies sprachlich möglich wäre. Ihr wird darüber hinaus eine Belegfunktion zugesprochen.

7.5.1.3 Themenkreis Oracles

Auch dieses Hauptkapitel wird mit einer Porträtaufnahme eingeleitet (Bildtafel XVIII siehe Anhang), auf die ich in den folgenden Einzelbildinterpretationen noch näher eingehen werde. Insgesamt sind sieben Bildtafeln vorhanden; Abbildungen, die Personen bei Aktivitäten zeigen, stehen im Mittelpunkt.

Evans-Pritchard beschreibt im Text drei wichtige Formen von Orakeln: „(...) (1) rubbing-board, (2) termites, (3) poison.“ (Evans-Pritchard 1963:352) Die abgebildeten Fotografien hängen eng mit dem Thema der Orakelbefragung zusammen, so zeigen vier der sieben Bildtafeln diesen Vorgang. Dabei wird dem Giftorakel nicht nur im Text⁶⁶, sondern auch auf der visuellen Ebene besondere Bedeutung zugemessen, weswegen ich mich an erster Stelle mit eben jener Orakelbefragung beschäftigen werde. Drei der Bildtafeln (XIX a und b, XX a und b und XXI a und b, siehe Anhang) sind in Folge platziert. Sie bestehen aus jeweils zwei Fotografien, die in engem Bezug zueinander stehen und verschiedene Stadien dieses Vorgangs zeigen. Auf der Textebene beschreibt Evans-Pritchard, dass die Orakelbefragung zumeist heimlich vonstatten geht:

„Azande are very secretive about oracle seances and wish no one to be present when they are inquiring about private matters unless he is a trusted friend. They do not tell any one except trusted friends that they are going to consult the oracle, and they say nothing about the consultation on their return” (Evans-Pritchard 1963:293).

⁶⁶ Der enge textliche Bezug kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass alle Fotografien zum Giftorakel in dem Unterkapitel *Consulting the Poison Oracles* positioniert sind.

Durch die Fotografien werden somit m.E. Evans-Pritchards gute Kontakte zur Bevölkerung verdeutlicht: Nicht nur bei einer Gelegenheit durfte er diesem Vorgang beiwohnen und ihn fotografisch dokumentieren. Dies veranschaulicht die Bilderfolge XIX-XXI (siehe Anhang) da dort, wie durch die unterschiedlichen abgebildeten Personen ersichtlich wird, verschiedene Orakelbefragungen gezeigt werden.

Zur Handhabung des Giftorakels schreibt Evans-Pritchard: „It is possible for a man to be owner, operator, and questioner at the same time by conducting the consultation of the oracle by himself, but this rarely, if ever occurs“ (Evans-Pritchard 1963:286). Auf den Bildtafeln XIX (siehe Anhang) und XX (siehe Anhang) ist aber nur eine Person zu sehen, die den Vorgang ausführt. Wer der Befragende (nur Männer befragen und vollziehen das Giftorakel) ist, bleibt auf den Fotografien ausgeblendet. Nicht auf die Gesamtsituation der Befragung, sondern nur auf die Tätigkeit wird somit fokussiert. Die handelnden Personen schauen nicht in Richtung der Kamera und scheinen ganz auf den Vorgang der Handlung fixiert. Sie sind aus geringer Distanz, wahrscheinlich aus hockender Position aufgenommen. Der Ort der Handlung lässt sich nicht näher bestimmen, die Handelnden sind von dichtem Busch- bzw. Strauchwerk umgeben, die beschriebene Verborgenheit dieser Handlungen ist aus den Bildern abzulesen. Die nahe Kameraposition deutet daraufhin, dass - wie bereits erwähnt - die Personen vom Akt des Fotografierens Kenntnis hatten. Evans-Pritchard hat dabei die Position der Kamera leicht verändert. Auf den Aufnahmen selbst ist das, was anscheinend gerade dokumentiert werden soll, allerdings nur schwer zu erkennen. Erst über die recht ausführlichen und erklärenden Untertitel, wird es dem/der BetrachterIn möglich gemacht, den jeweiligen Ausschnitt zu verstehen.

Auch im Fließtext nimmt Evans-Pritchard auf die Fotografien während der Beschreibung der einzelnen Schritte des Vorgangs Bezug. So beispielsweise auf die Sitzhaltung (vgl. Evans-Pritchard 1963:295) und darauf wie das Huhn gehalten wird (vgl. Evans-Pritchard 1963:296). Die Bildtafeln XIX (siehe Anhang) und XX (siehe Anhang) zeigen zwar wie bereits erwähnt, verschiedene Personen aber prinzipiell vier aufeinanderfolgende Sequenzen des Vorgangs.

Die Bildtafel XXI (siehe Anhang) hingegen zeigt anders als Tafel XIX (siehe Anhang) und XX (siehe Anhang) nicht nur die Person, die das Orakel handhabt, sondern auch denjenigen, der das Orakel befragt. Die beiden Aufnahmen sind aus größerer Distanz und nicht aus Augenhöhe aufgenommen worden, worauf das Gras im Vordergrund und der Verlauf der Horizontlinie hindeutet. Bei diesen Bildern lässt sich nicht zweifelsfrei klären,

ob die Personen von der Aufnahmetätigkeit des Fotografen Kenntnis hatten, obwohl es so scheint, als ob in der ersten Fotografie der Blick der rechten Person in Richtung Kamera geht. Da sie aus solch großer Entfernung fotografiert worden sind, wird die Handlung wiederum nur über die Untertitel verständlich, ohne welche es nicht möglich wäre, die thematische Bedeutung der Bilder zu erkennen. Die Fotografien insgesamt scheinen eher eine visuelle Belegfunktion zu haben und zwar für die mehrfache Teilnahme Evans-Pritchards bei diesem wichtigen und nicht-öffentlichen Vorgang.

Auch die anderen Orakelformen werden visuell illustriert, jedoch nicht so intensiv, wie das Giftorakel. Bildtafel XXIV (siehe Anhang) zeigt beispielsweise auch wieder in einer Bilderfolge den Vorgang des Rubbing-board-Orakels, mit einer vergleichbaren Diskrepanz zwischen Inhalt der Fotografie und Bedeutungsentschlüsselung durch den Untertitel.

Auch auf das Termiten-Orakel wird visuell verwiesen, jedoch wird nicht der Vorgang, sondern ein Termitenhügel (Bildtafel XXII, siehe Anhang) und die Zweige, die für das Orakel verwendet werden (Bildtafel XXIII a, siehe Anhang) abgebildet. Auf alle drei Orakelarten wird somit in Form der Fotografien Bezug genommen und zwar relativ nach der beschriebenen Wichtigkeit.

7.5.1.4 Themenkreis Magic

Die erste Fotografie ist wiederum analog zu den vorherigen Hauptkapiteln eine Porträtaufnahme. Auch auf den Bildtafeln XXVI (siehe Anhang), XXXI a (siehe Anhang), XXXIII (siehe Anhang) und XXXIV b (siehe Anhang) sind Personen zu sehen. Auf sie wird im Untertitel aber nicht verwiesen oder nur in generalisierenden Termini wie „Youth“ (XXXIV b, siehe Anhang) oder „A blind man“ (XXXIII, siehe Anhang).

Im Gegensatz zu anderen Hauptkapiteln überwiegen hier Fotografien, die Orte mit magischen Pflanzen (*medicine*) in verschiedenen Stadien zeigen (insgesamt neun Aufnahmen). „It is difficult to observe rites it is easy to see the medicine themselves“ (Evans-Pritchard 1963:433). Dies wird auch visuell zum Ausdruck gebracht. Es gibt nur eine Fotografie, die die Zubereitung von einem für magische Zwecke benutzten Wirkstoff zeigt (Bildtafel XXVI, siehe Anhang). Auf diesem Bild sind drei Männer zu erkennen, der zentral mittig Positionierte rührt mit einem Stock gerade in einem Topf, der über einer

Feuerstelle justiert ist. Das Bild vermittelt auch hier wieder den Eindruck einer nahen Beobachterposition. Der Untertitel *Stirring and addressing bingiya medicine* nimmt Bezug auf die Tätigkeit, nicht auf die abgelichteten Personen. Auch hier wäre ohne die Untertitelung nicht ersichtlich, welche Bedeutung der Fotografie zuzumessen ist. Evans-Pritchard nimmt im Fließtext folgendermaßen Bezug:

„There are many different kinds of medicines for catching termites, for curing a disease, for carrying out vengeance, &c. [i.O.] Medicine for warding off witchcraft are legion. On the other hand, a single medicine may give a man success in many directions, e.g. *bingiya* medicine, the preparation of which is shown on Plate XXVI, is primarily a hunting medicine, but it is also believed to attract retainers, to entice women, to ensure a good catch of termites, and to guarantee a fruitful yield of eleusine” (Evans-Pritchard 1963: 439f).

Evans-Pritchard mag gerade den Vorgang der Herstellung von *bingiya* ausgewählt haben, da er sie als sehr gebräuchlich und als auf breiter Basis verwendbar thematisiert, sie somit ein gutes Beispiel für *medicine* darstellt. Das Bild gibt an sich aber wenig davon preis, wie *bingiya* letztendlich wirklich zubereitet wird. Auch hier belegt die Aufnahme eher, dass Evans-Pritchard bei dem Vorgang anwesend war und ihn verfolgen konnte, als dass das Foto Aufschluss über die eigentliche Zubereitung geben würde.

Auch an anderer Stelle wird evident, wie durch den Untertitel, Bedeutung zugemessen wird bzw. das Hauptmotiv des Bildes bei der Betitelung ignoriert wird. Bildtafel XXXI a (siehe Anhang) zeigt eine frontal abgebildete Frau mit nacktem Oberkörper, relativ zentral positioniert, mit Blick in die Kamera, die als das Hauptmotiv des Bildes erscheint. Der Untertitel *Medicine to protect garden produce* verweist aber auf etwas für den/die BetrachtendEn nicht so Ersichtliches, was erst bei genauem Hinsehen erkennbar wird. Die Vorgehensweise erinnert an die Verfahrensweise, die bereits in *The Nuer* verwandt worden ist. Ein Textbezug fehlt an dieser Stelle.

Die letzte Fotografie im Kapitel *Magic* und damit die vorletzte Aufnahme des Buches trägt den Untertitel *A blind man*. Im Fließtext wird nicht auf sie Bezug genommen. Sie fällt somit aus dem Rahmen, da kein inhaltlicher oder thematischer Bezug zum Hauptkapitel hergestellt werden kann.

Im Folgenden werde ich auf einzelne Fotografien näher eingehen.

7.5.2 Einzelbildinterpretationen

Da es auch an dieser Stelle wie bei der Interpretation von *The Nuer* nicht möglich ist, alle Bilder zu interpretieren, habe ich die Auswahl auf sieben beschränkt. Dabei werde ich die erste Aufnahme und die letzte Bildtafel herausgreifen, da sie den Text sozusagen visuell umrahmen. Des Weiteren habe ich analog zu *The Nuer* die jeweils erste Fotografie der jeweiligen Hauptkapitel ausgewählt, wobei ich auch die Einleitung als ein Kapitel gezählt habe und die darin enthaltene Aufnahme näher betrachten werde.

Zunächst werde ich die denotativen Elemente der Aufnahmen näher beschreiben, um daran anschließend die Fotografie im Rahmen ihres Kontextes zu interpretieren.

Folgende Punkte werde ich berücksichtigen: Position der Fotografien im Text, Untertitel und Textverweise als Kontext. Analog zu *The Nuer* sollen, wo dies notwendig erscheint, folgende Kriterien für die Betrachtung herangezogen werden: Format, Kameraposition bzw. Blickwinkel, Vorder-, Mittel-, Hintergrund, Verlauf der Horizontlinie, Linienverläufe allgemein, Tiefenschärfe, Schärfe, Distanz des abgebildeten Objekts, die Positionierung der Objekte im Bild, Blickrichtung der abgebildeten Personen und deren Posen.

Dabei folge ich nicht immer der oben genannten Reihenfolge, da jede Aufnahme spezifische Eigenheiten aufweist, die eine andere Herangehensweise nach sich zieht.

7.5.2.1 Bildtafel I A Prince's Deputy at the court of Rikita. He holds a deputy's knife of office (siehe Anhang)

Positionierung: Frontispiz

Textreferenz: keine

Die Fotografie hat eine herausragende Position, da sie vor dem eigentlich Text gegenüber der Titelzeile des Buches platziert ist.

Im Vordergrund ist auf einem Schemel sitzend ein älterer Mann zu sehen, durch die Fokussierung auf ihn ist das auffällig geformte Messer, das er in der rechten Hand hält, deutlich zu erkennen. Im Schatten unterhalb des Schemels liegt ein Hund. Leicht von der Kamera abgewandt, scheint der Blick des Mannes auf etwas außerhalb des Bildes

Liegendem gerichtet. Trotzdem wirkt es nicht so, als sei der Akt des Fotografierens unbemerkt geblieben. Er trägt einen Flechthut mit Federwerk an der Seite und eine Kette um den Hals. Der Oberkörper ist nackt. Die Hose bzw. der Leinen-Durchziehschurz endet knapp oberhalb der Knie. Im unscharfen Hintergrundbereich ist eine Reihe stehender Männer zu sehen, die ungefähr in Richtung der Kamera bzw. auf den Mann im Vordergrund schauen. Ihre Distanz zum Sitzenden, die Unschärfe und ihre stehende Position lenken den Blick zusätzlich auf ihn und das Messer als Insignie. Dieses Messer befindet sich an zentraler Stelle im Foto, fast im Bildmittelpunkt, zusammen mit dem linken Unterschenkel bildet der Schaft eine aufsteigende Diagonale, die in der Biegung der Klinge ausläuft. Die zentrale Schärfe liegt auf dem konzentrierten Gesichtsausdruck des Mannes. Schon allein durch die Komposition wird seine erhabene Stellung betont. Bezogen auf europäische Abbildungstraditionen ist dies ein recht typisches Portrait eines Würdenträgers. Holger Jebesen beschreibt solche Bilder folgendermaßen:

„Die Dargestellten sind bis auf wenige Ausnahmen nicht als Individuen abgebildet, sondern eher als Repräsentanten ihrer gesellschaftlichen Position, als Träger der Kleidung und der Objekte, die für diese Position charakteristisch sind. Mithin erlauben die Aufnahmen von Würdenträgern Rückschlüsse auf die Insignien der jeweiligen ‚Führungsrollen‘. Weniger verraten die Photographien über die Beziehung der Würdenträger zu ihren Untergebenen, mit denen sie kaum zusammen im Bild erscheinen. Bei solchen eher seltenen Aufnahmen wird die Position des Würdenträgers durch eine räumliche Distanzierung deutlich: der Abstand des Würdenträgers zu den um ihn herum gruppierten Personen ist dann etwas größer als der Abstand dieser Personen zueinander“ (Jebesen 1989:74).

Im Prinzip inszeniert Evans-Pritchard die abgebildete Person in dieser Weise, was die „Individualität“ betrifft, kann man hier allerdings anderer Meinung sein: Die kompositorischen Merkmale des Bildes (singuläre Platzierung im Vordergrund contra unscharfe Reihung im Hintergrund, Scharfstellung auf das Gesicht, zentrale Positionierung der Insignie, etc) vermitteln durchaus ein Individuum in erhabener Funktion, konterkariert wird dies allerdings durch den verallgemeinernden Untertitel. Namen und konkrete Bedeutung dieses Repräsentanten des Prinzen bleiben außen vor, vielmehr wird über den Untertitel bereits früh die Stratifikation der Gesellschaftsstruktur deutlich.

Im Fließtext wird die Aufnahme nicht explizit erwähnt. Erst im weiteren Verlauf des Buches wird ein Bezug zwischen der Fotografie und dem Inhalt des Werkes klar, da die Stellvertreter des Prinzen durchaus in Fällen von Hexerei eine Vermittlungsrolle einnehmen konnten (vgl. Evans-Pritchard 1963: 94f).

7.5.2.2 Bildtafel II Bush scenery typical of Zandeland (Gangura's province)

(siehe Anhang)

Positionierung: gegenüber Seite 16, *Introductory*

Textreferenz: keine

Das Bild ist ein Hochformat, ungefähr zwei Drittel Landschaft und ein Drittel Himmel sind zu sehen.

Fokussiert wurde offensichtlich mit weit offener Blende auf das dichte Gras im Vordergrund. Anstelle eines räumlich abgesetzten Mittelgrundbereichs geht das Gras lediglich über in diffuse Strukturen und Verläufe von Vegetation, hinter denen sich mit unscharfen, schemenhaft dunklen Silhouetten von Bäumen Hintergrund und Horizontlinie anschließen. Durch die Fokussierung auf einen Vordergrund ohne zentrales Motiv, nämlich kreuz und quer angeordnete Grashalme ist der räumliche Eindruck extrem minimiert. Durch das somit fast vollständige Fehlen kompositorischer Merkmale erzeugt das Bild keine Spannung, sondern den Eindruck von Beliebigkeit.

Unter diesen Umständen ist das Vorhandensein eines Untertitels nicht nur konsequent, sondern zwingend notwendig: Nur er ist geeignet, dem Bild seinen Gehalt zu geben – visuelle Beliebigkeit wird verwischt und konterkariert durch die Zuweisung eines dem visuellen Eindruck entgegengesetzten Inhalts per Text, das zentrale Wort ist hier *typical*. Es suggeriert dem/der BetrachterIn eine charakteristische „Zande-Landschaft“ mit der zusätzlich konkretisierten Ortsangabe *Gangura's province*. Suggestion deshalb, weil diese Fotografie praktisch ausschließlich von ihrem Kontext lebt, wenn man sich den Untertitel wegdenkt oder ihn konkret einfach nur abdeckt, ist eine räumliche Zuordnung der Landschaft nicht möglich, im absolut günstigsten Fall ist das Ganze als Buschland erkennbar.

Diese Aufnahme ist die einzige, die im Untertitel lediglich Landschaft zum Thema hat. Im Text nimmt die Landschaftsbeschreibung ebenfalls nur einen geringen Stellenwert ein.

Diese Bildtafel ist das erste Bild im Fließtext und ist in der Einleitung platziert, es erfolgt keine direkte Bezugnahme auf das Bild durch einen expliziten Textverweis. Ein Text-Bild-Bezug wird durch eine sehr kurze Landschaftsbeschreibung auf der nachfolgenden Seite hergestellt.

Diesem Bild geht eine Karte Gesamtafrikas mit markiertem Azande-Gebiet voraus, eine Aufnahme einer Azande-Siedlung schließt sich daran an (*A Zande homestead in a Government*

settlement (Bage's settlement in Gangura's province), siehe Anhang), mit gutem Willen lässt sich in dieser Reihung eine Verengung des räumlichen Fokus erkennen, was aber nicht über die Inhaltsarmut der Fotografie hinwegtäuschen kann, letztendlich erscheint sie selbst als Beleg und Dokumentation seines Aufenthalts wenig geeignet.

7.5.2.3 Bildtafel III A Zande homestead in a Government settlement (Bage's settlement in Gangura's province) (siehe Anhang)

Positionierung: gegenüber Seite 26, Part I *Witchcraft*

Textreferenz: keine

Die Fotografie bietet aus größerer Distanz eine Übersicht über eine im Untertitel näher bestimmte Siedlung (Bage's settlement). Für diese Übersichtsaufnahme wurde konsequenterweise das Querformat eingesetzt. Im Vordergrund ist nur freie Fläche zu sehen, in einer aufsteigenden Diagonale durchschnitten vom helleren Streifen wohl eines Pfades. Zwischen dieser Diagonale und der Horizontline befindet sich das eigentliche Motiv: Wohnstätten sind im hinteren Mittelgrund zu erkennen, davor sehr klein eine Gruppe von Personen. Die Tiefenschärfe ist hoch, so dass die Bildinhalte gut zu erkennen sind.

Dies ist die erste Aufnahme im ersten Hauptkapitel *Witchcraft*. Es gibt keinen direkten Textbezug, doch an späterer Stelle des Buches wird ersichtlich, dass dies der Ort ist, wo Evans-Pritchard während seiner Feldforschung hauptsächlich gewohnt hat (vgl. Evans-Pritchard 1963:33,103). Den BetrachterInnen wird somit visuell ein Eindruck von dem Ort vermittelt, an dem Evans-Pritchard einen großen Teil seiner Forschungen durchgeführt hat. Wie bereits zuvor beschrieben, mag man eine Einengung des Blicks von der Überblickskarte über das Savannenbild zu dieser Siedlung erkennen, bevor die eigentlichen Akteure in Portraits und Aufnahmen von Handlungen eingeführt werden. Am Rande bemerkt, ein klassisches Verfahren des Erzählbeginns sowohl in Literatur als auch im Film, das John Collier später als Methode der photographischen Feldforschung in seinem Buch *Visual Anthropology: Photography as a research method* vorschlagen wird:

„As can be seen from the examples we have considered, the cycle of fieldwork moves swiftly from the larger areal dimension to a closer look at the details of culture, moving, as

it were, from the mass of the forest to the examination of the varieties of trees and leaves” (Collier 1967:24).

Die Fotografie an sich betrachtet, wirkt recht beliebig und vermag lediglich einen vagen Eindruck zu vermitteln. Der Untertitel muss dieser Beliebigkeit durch eine genaue Ortsangabe der Feldforschung entgegenwirken, um eine irgendwie geartete Einordnung des Bildes über die bloße Impression hinaus zu ermöglichen. Mit diesem Untertitel macht Evans-Pritchard aber auch die kolonialen Bedingungen seines Feldforschungsaufenthaltes deutlich. Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, kam es auf Veranlassung der kolonialen Regierung zu Umsiedlungsmaßnahmen, die zum Zeitpunkt der Forschungen Evans-Pritchards bereits abgeschlossen waren.

7.5.2.4 Bildtafel XIII Kamanga blowing a magic whistle (posed) (siehe Anhang)

Positionierung: gegenüber Seite 150, Part II *Witch-doctors*

Textreferenz: Seite viii , *Preface*

Wie bereits beschrieben stehen am Anfang von Teil II bis IV Personenporträts. Auf diesem ist zentral ein junger Mann ab Brusthöhe zu sehen, der voll frontal in die Kamera blickt und das Bild zum großen Teil ausfüllt. Mit der rechten Hand hält er ein Objekt an seine Lippen, auch wenn dieses letztendlich nicht eindeutig zu identifizieren ist, legt insbesondere die Verformung der Lippen eine Art Pfeife/ Flöte nahe, aus dem Untertitel erfährt man dann auch, dass es sich um eine *magic whistle* handelt.

Dies ist dasjenige Foto mit der geringsten Distanz zwischen Betrachter und abgebildeter Person, außerdem ist es zusammen mit Bildtafel XXVIII das größte Format im Buch.

Die Sonne befand sich leicht links hinter dem Fotografen. Scharfgestellt wurde auf das Gesicht, im stark unscharfen, hellen Hintergrund befinden sich lediglich zwei diffuse Formen, dem groben Umriss nach möglicherweise Teile eines Hauses und eines Baumes. Die Konturen werden durch den verschwommenen Hintergrund und den Kontrast zwischen hellem Himmel und dunkler Haut besonders betont. Das betrachtende/ fotografierende Subjekt blickt zu ihm auf, diese Perspektive bringt stets eine gewisse Erhöhung bzw. Erhabenheit des Fotografierten mit sich.

Sein Blick ist direkt in die Kamera gerichtet, er weiß offensichtlich um den Vorgang, ein Einverständnis zwischen Fotograf und der fotografierten Person ist wohl vorhanden gewesen.

Der Untertitel verrät, dass wir ein Porträt von Kamanga vor uns sehen, der vorgibt eine *magic whistle* zu blasen. Dies ist der einzige Untertitel, der das Bild insofern explizit einschränkt, dass die Aufnahme gestellt ist. Andere Aufnahmen vermitteln durchaus auch den Eindruck, dass die fotografierten Subjekte für die Kamera posieren oder in Positur gerückt wurden, wahrscheinlich soll hier vermittelt werden, dass die magische Flöte nicht wirklich im Kontext einer magischen Handlung geblasen wurde. Später im Text beschreibt Evans-Pritchard die Konsequenzen, wenn eine *magic whistle* leichtfertig oder in ungeschickt gewähltem Kontext betätigt wird (vgl. Evans-Pritchard 1963:419).

Aus dem Text erfährt man, dass die Beziehung zwischen Kamanga und Evans-Pritchard letztendlich auf einem Dienstverhältnis beruhte, Evans-Pritchard nennt ihn z.B. seinen „house-boy“ (Evans-Pritchard 1963:103) und „personal servant“ (Evans-Pritchard 1963:151). (Insbesondere der erste Ausdruck mutet aus heutiger Sicht natürlich befremdlich an, spiegelt er doch nicht nur den Geist der Kolonialzeit, sondern gemahnt auch an Sklaverei und Rassendiskriminierung, in der dieser Ausdruck seinen festen Platz hatte.)

Kamanga wird nicht nur auf der visuellen Ebene besonders hervorgehoben, sondern auch für den Ethnographen kam ihm eine Schlüsselposition zu: Evans-Pritchard beschreibt, dass erst auf seine Veranlassung hin Kamanga zum *witch-doctor* ausgebildet wurde. Letztlich hat er insbesondere Kamanga seine Informationen über Ausbildung und Vorgehen solcher *witch-doctors* zu verdanken (vgl. Evans-Pritchard 1963:151). Auch immerhin drei Fotografien, welche Phasen der Initiation Kamangas dokumentieren, konnten so überhaupt erst entstehen. Somit ist auch für die visuelle Ebene Kamanga ein Dreh- und Angelpunkt gewesen.

Die Fotografie zeigt somit eine enge Beziehung zur sie umgebenden Textebene: Sie bringt uns ein Individuum nahe, welches maßgeblich Evans-Pritchards nachfolgende Ausführungen mitbestimmen wird. Die soziale Distanz zwischen beiden kommt hier aber nicht zum Ausdruck, denn Evans-Pritchard nahm nicht nur als Angehöriger der Kolonialmacht eine gesonderte Stellung ein, ihm wurde bei den Azande zusätzlich der Rang eines Prinzen zugemessen (vgl. Evans-Pritchard 1963:102), Kamanga war einer seiner Bediensteten, der ihn später auch zu den Nuer begleitet hat (vgl. Evans-Pritchard 1963:384) und Evans-Pritchard ist ihm gegenüber als Gönner aufgetreten, indem er seine Neigungen

unterstützt und dessen Ausbildung zum *witch-doctor* zum Teil finanziert hat (vgl. Evans-Pritchard 1963:214).

Welches Verhältnis Evans-Pritchard und Kamanga auch immer gehabt haben mögen, bleibt dahingestellt und ist für diese Untersuchung von eingeschränkter Bedeutung. Formal zeigt dieses Bild wie unzählige andere Fotografien seit Erfindung des Mediums, mit welchen einfachen gestalterischen Mitteln ein bestimmter Eindruck von einer Person generiert werden kann, hier Nähe und sogar eine leichte Überhöhung. Diese Perspektive verrät letztendlich aber auch das manipulative Potential des Fotografen, ob Manipulation aufgrund von persönlicher Verbundenheit oder versteckter Autorität zustande kommt, bleibt verborgen und ist oft sogar den Beteiligten selbst nicht bewusst.

7.5.2.5 Bildtafel XVIII Mekana, son of Ongosi (see Plate VII) (siehe Anhang)

Positionierung: gegenüber Seite 260, Part III *Oracles*

Textreferenz: Seite viii, *Preface*

Auch Teil III beginnt visuell mit einer Porträtaufnahme. Zu sehen ist zentral ein junger Mann ab Bauchhöhe, der das Bild zum großen Teil ausfüllt und von der Kamera leicht nach links abgewandt ist. Der Haltung des Oberkörpers und der nach vorne angewinkelten Ellenbogengelenke nach zu urteilen, hat die betreffende Person gesessen oder gehockt. Unterarme und Hände lagen demnach wohl auf den Oberschenkeln auf, sind jedoch nicht abgebildet, denn das Bild endet knapp unterhalb der Ellenbogengelenke. Die Körperhaltung wirkt entspannt. Der Hintergrund ist unscharf und verschieden strukturiert, wodurch die Person stärker konturiert erscheint. Das Licht kommt von links oben.

Das auffälligste an diesem Porträt ist die Kleidung, die sich von der sonstigen Kleidung der auf den Fotografien abgebildeten Personen unterscheidet: Er trägt ein Hemd mit Stehkragen und eine Weste (deren grobe Strukturierung und Webart lässt ziemlich sicher auf einen Tweedstoff schließen) mit europäischem Schnitt. Die Fotografie fällt somit über dieses auffällige Detail aus dem Rahmen, da keine andere Person im Buch vollständig in europäischer Kleidung abgebildet ist. Warum *Mekana, son of Ongosi* die Ausnahme bildet, lässt sich nicht eruieren: Die von Ivanov beschriebene Präferenz der Azande für arabische bzw. europäische Kleidung mag hier aufscheinen, vielleicht aber auch die Tatsache, dass die

Azande zum Zeitpunkt von Evans-Pritchards Forschungsaufenthalt bereits wesentlich länger (als z.B. die Nuer) britischem Einfluss bzw. britischer Herrschaft ausgesetzt waren, oder auch der im Text beschriebene Umstand, dass sein Vater als „Courtier“ zum näheren Umfeld des Fürsten zu rechnen war, auch der Anlass der Portraitierung kann hier letztendlich ausschlaggebend gewesen sein. Die Produktionsumstände stehen Spekulationen offen, da über Kleidungsgewohnheiten – sei es zu besonderen wie alltäglichen Anlässen - im Buch wenig zu erfahren ist.

Anders als in der vorherigen Aufnahme zeigt sich auf den ersten Blick keine enge Verbindung zum Text. Im Buch wird aber auf Mekana immer wieder Bezug genommen, da er neben Kamanga ein Bediensteter (vgl. Evans-Pritchard 1963:vii) von Evans-Pritchard war: nämlich sein Koch (vgl. Evans-Pritchard 1963:103). Andererseits wird aus dem Text deutlich, dass Mekana von seiner gesellschaftlichen Position her der Oberschicht zuzurechnen ist. Interessant ist auch, dass über den Untertitel ein Verweis auf eine andere Bildtafel erfolgt.

Auch bei dieser Aufnahme ist davon auszugehen, dass die abgebildete Person wusste, dass sie von Evans-Pritchard fotografiert wurde. Die Kamera ist auf gleicher Höhe mit Mekana, die Fotografie wirkt nicht wie ein Schnappschuss, sondern eher wie eine inszenierte Porträtaufnahme, die im Einverständnis mit dem Dargestellten erfolgt ist. Allerdings vermittelt der Umstand, dass nicht nur Mekanas Kopf von der Kamera nach links weggedreht ist, sondern zusätzlich seine Augen extrem nach links schielen, fotografisch einen wesentlich distanzierteren Eindruck, als dies beim Porträt Kamangas der Fall ist. Anders als wenn weitere Personen im Buch in solcher Kleidung abgebildet wären, erhält dieses Bild einen singulären Charakter, jedoch ohne nähere Bestimmung, sodass im Verhältnis zum ansonsten recht bescheidenen Informationsgehalt dieser Umstand zum Hauptaugenmerk der Aufnahme wird. Auch wenn die besagte Singularität geeignet ist, diese Wahrnehmung zu provozieren, darf jedoch nicht ausgeblendet werden, dass sich in einem solchen Fall letztendlich der Hintergrund, mit dem BetrachterInnen das Bild wahrnehmen, deutlich widerspiegelt – schließlich ist auch anzumerken, dass Evans-Pritchard mit der Wahl dieses Bildes nicht den Versuch unternommen hat, das abgeschmackte Bild des von kolonialen Zusammenhängen unberührten „Naturmenschen“ zu malen. Alles in allem ist dies repräsentativ für das gesamte Werk, denn auch wenn er diese kolonialen Einflüsse in seinem Werk zumeist unkommentiert lässt und eher im Hintergrund behandelt, blendet er sie doch nicht völlig aus.

Der Untertitel wiederum stellt vorrangig eine Beziehung zu einem anderen Bild her, das u.a. die sozial herausgehobene Stellung von Mekanas Vater zum Thema hat, betont also seinen sozialen Hintergrund im Azande-Kontext und blendet dafür das Dienstverhältnis zwischen Mekana und Evans-Pritchard aus.

7.5.2.6 Bildtafel XXV Bage (siehe Anhang)

Positionierung: gegenüber Seite 388, Part IV *Magic*

Textreferenz: Seite 33, Part I *Witchcraft*

Evans-Pritchards System, Porträtaufnahmen an den Anfang der jeweiligen Hauptkapitel zu stellen, findet auch hier wieder Anwendung. Dieses Hochformat präsentiert mittig einen frontal abgebildeten, muskulösen Mann in einem halbnahen Ausschnitt (also etwas oberhalb der Kniehöhe beginnend).

Er steht vor einem einzelnen Baum, dessen Stamm er verdeckt, die unscharfe Krone füllt das obere Drittel des Bildes fast vollständig aus. Am linken Bildrand noch davor ist verschwommen ein anderer Mann in Seitenansicht zu erkennen, dunkle Flächen im Hintergrund deuten auf weitere, dicht stehende Bäume hin. Die helle Fläche, die sich vom Vorder- bis zum Hintergrund zieht, lässt darauf schließen, dass die Szenerie sich auf einer größeren Freifläche befindet.

Bekleidet ist er mit einem figurativ verzierten Flechthut und Schurz. Dies ist eine derjenigen Aufnahmen im Buch, in denen Details dieser Bekleidung besonders gut zu erkennen sind: Das Zeichen auf dem Hut stellt eine Figur mit Speer o.ä. dar, das faltenreiche Stoffgewand zeigt grobe Nähte und scheint durch eine Art Gürtel knapp unterhalb des Bauches gehalten zu werden. Seine beiden Arme hängen nach unten, in der linken Hand trägt er einen Stab, dessen Form und Funktion nicht zu determinieren ist, da der untere Teil aus dem Bildrand verschwindet, ein weiterer, kürzerer Stock ragt in etwa rechtem Winkel nach hinten aus eben jener Hand heraus.

Bei dieser kompositorisch eher spannungslosen Aufnahme weist der Gesichtsausdruck die interessantesten Auffälligkeiten auf, da bei genauerem Hinsehen hier einige Asymmetrien vorliegen: Die Blickrichtung des Mannes ist nicht genau zu klären, das rechte Auge (von ihm aus betrachtet) scheint in die Kamera, das linke eher zur Seite zu blicken. Der Kopf ist

leicht zur Seite gedreht, sodass nur das linke Ohr zu sehen ist; die Augenbrauen wirken - durch starke vertikale Falten oberhalb der Nase - zusammengezogen. Er trägt ein schiefes Lächeln auf den Lippen – erkennbar an einem Grübchen nur auf der rechten Gesichtshälfte. Die Summe dieser Eindrücke lässt sich auf interessante Weise nachvollziehen, indem man zuerst die rechte, dann die linke Gesichtshälfte abdeckt: Im ersten Fall dominiert der Eindruck eines Lächelns, im anderen eher eine ausdruckslose Tristesse. Die Möglichkeiten, diesen Gesichtsausdruck zu deuten, reichen somit von Unbehagen, dezent kaschierter Verächtlichkeit, einer einseitigen leichten Gesichtslähmung bis zum schlicht im ungünstigen Moment betätigten Auslöser - eventuell liegt hier auch einfach ein leichter Silberblick vor.

Der Untertitel ist schlicht und nicht geneigt, mehr als den Namen des Portraitierten zu verraten: Bage. Im Text wird an einigen Stellen auf ihn Bezug genommen. Beispielsweise wird deutlich, welche Stellung ihm in zukam:

„Therefore Bage (see Plate XXV), the chief's deputy in the settlement where I resided, could tell me that never in his life had been accused of witchcraft and could challenge a crowd of listeners to instance a single occasion when this had happened to him” (Evans-Pritchard 1963:33).

„(...) Bage had already been sent for, since he was known to possess an antidote to *menzere*” (Evans-Pritchard 1963:398).

Dieses Bild und Bildtafel IVa *Kuagbiaru* (siehe Anhang) sind die beiden einzigen, bei denen sich Evans-Pritchard bei der Untertitelung mit den Namen der Abgebildeten begnügt. Beide waren Bezugspersonen und werden den LeserInnen in etlichen Stellen des Textes bekannt gemacht. Daraus lässt sich aber kein System ableiten, da andere Personen ähnlich oft vorkommen und deren Fotos im Untertitel neben der Nennung des Namens einen erklärenden Zusatz enthalten. Letztendlich können diese Portraits nicht viel mehr leisten, als Evans-Pritchards soziale Kontakte zu bebildern, genau wie Auswahl und Anordnung der Fotos keiner vollendeten Systematik folgen, unterliegen auch die Untertitel einer gewissen Willkür des Autors. Bei Verwendung von Fotos mit einer eher illustrativen Absicht ist diese Willkür quasi immanenter Bestandteil des Gebrauchs.

7.5.2.7 Bildtafel XXXIV a) A government road. Barkcloth can just be seen hanging from the tallest tree to the right of the photograph. It has been hung there in sign of accomplished vengeance. (siehe Anhang) und Bildtafel XXXIV b) A Youth wearing a girdle of mourning and vengeance. Note his mourner's bag and whistle of vengeance. (siehe Anhang)

Positionierung: gegenüber Seite 542, Part II *Witch-doctors*

Textreferenz: Seite 542, Seite 544, Part IV *Magic*

Das erste Bild zeigt eine beidseitig von Büschen und Bäumen gesäumte Straße. Sie hebt sich vom Gras nur durch die andere Struktur ab, wodurch Gras und Straße eine große Fläche bilden, die das untere Drittel des Fotos ausfüllt. Die Straße beginnt als negative Diagonale am rechten unteren Bildrand und verschwindet knapp neben dem linken Bildrand im Hintergrund. An dieser Stelle beginnt eine positive Diagonale bestehend aus Busch- und Baumspitzen. Allein diese beiden sich spiegelnden Verläufe, die Tatsache, dass außer Straße und Vegetation auf dem Foto absolut nichts auszumachen ist und der monochrome Himmel, der die Baumkronen überstrahlt, machen dieses Bild zu einem fotografischen Missgriff. Der Untertitel jedoch macht diesen Eindruck perfekt.

Dieser auffällig detailliert beschreibende Untertitel ist hier dringend geboten, gibt der Aufnahme aber bestenfalls eine Art Suchbildcharakter: Die BetrachterInnen sind gezwungen das *barkcloth* in das Bild hinein zu interpretieren, quasi zu erfinden, eindeutig zu erkennen ist es nicht. Aufgrund der wortreichen Erklärung im Untertitel kann man zu der Einschätzung kommen, dass dies Evans-Pritchard im Prinzip bewusst gewesen sein muss.

Im Text wird folgendermaßen auf die Fotografie Bezug genommen:

„The wings of the fowls that have died in acknowledgement of their victory are hung up, with the barkcloth and sleeping-mat of the boy who has observed taboos, on a tree at the side of a frequent path in public notification that the kinsmen have done their duty (see Plate XXXIV)“ (Evans-Pritchard 1963:544).

Der Versuch dies visuell zu illustrieren muss als missglückt angesehen werden.

Auch an dieser Stelle ist es, ähnlich wie in *The Nuer*, die Fotografie eines Weges, die visuell am Ende des Buches platziert ist. Nur erfolgt hier im Untertitel ein Verweis darauf, dass es

sich um „a government road“ handelt, wodurch wiederum auf den kolonialen Kontext verwiesen wird.

Die zweite Aufnahme zeigt zentral im Bild positioniert in der Halbnähe einen stehenden Jugendlichen, der in der rechten Hand einen Speer trägt, während der linke Arm locker zur Seite hängt. Unter dem linken Arm trägt er eine Tasche, deren Riemen über die Schulter verläuft. Quer über der Brust ist eine Schnur zu erkennen, an deren Ende ein länglicher Gegenstand hängt, dem Untertitel nach eine Pfeife. Bekleidet ist er mit einem Schurz. Hinter ihm liegt ein größeres Holzstück oder Ähnliches, im fernen Hintergrund sind Wohnstätten vor Bäumen zu erkennen, dazwischen liegt ein Feld. Insgesamt wirkt auch diese Aufnahme fotografisch etwas unglücklich, Überbelichtung verflacht den Hintergrund (man mag sich entfernt an manche Studioaufnahmen vor gemalten Hintergründen erinnern) im Gegensatz zur eher zu dunkel geratenen Person: Deren Augen sind stark beschattet und (sicher auch in Verbindung mit der Drucktechnik der Zeit) in erster Linie als dunkle Flecken und nur bei sehr genauer Betrachtung en détail zu erkennen. Unterkiefer und Hals sind ebenfalls so stark beschattet, dass der räumliche Eindruck verloren geht. Zusammen mit der x-beinigen Haltung und leicht gespitzt offenstehendem Mund ergibt sich im ungünstigsten Fall die Wahrnehmung eines eher dümmlichen Gesichtsausdrucks und dies erscheint auf den ersten Blick nur wenig geeignet, die dahinter steckende Ernsthaftigkeit des Anliegens zu transportieren. Allerdings geht aus dem textlichen Kontext hervor, dass diese Aufgabe eine Art „Schwarzer Peter“ darstellt, den die Älteren gerne den Heranwachsenden zuschieben, um den damit verbundenen Tabus, insbesondere sexueller Art, zu entgehen (vgl. Evans-Pritchard 1963:542). Hier eine Absicht zu vermuten, geht zu weit, trotzdem kann sich damit eine fast ironische Relation zwischen Bild und Text ergeben. So wie man im vorherigen Bild durch den Text das *barkcloth* im Foto quasi erfinden muss und es mit diesem Kontext aufgeladen wird, wäre es in diesem Fall vom ersten Eindruck bzw. der Stimmung die die Fotografie vermittelt, möglich, dem Kontext eine Bedeutung zuzusprechen, die zur ersten Wahrnehmungsweise (einer von vielen möglichen) des Bildes passt. Dies zeigt wie komplex die Wechselwirkung zwischen Kontext und Fotografie zu sehen ist: Nicht nur über den Kontext wird die Wahrnehmungsweise der Bilder bestimmt sondern auch umgekehrt.

8 Vergleich

Im Folgenden möchte ich die wichtigsten Ergebnisse der beiden Interpretationen einander vergleichend gegenüberstellen.

In den beiden vorherigen Kapiteln konnte herausgearbeitet werden, dass die Feldforschungssituation bei den Nuer und den Azande sehr unterschiedlich war. Während Evans-Pritchard bei letzteren freundliche Kontakte sowohl zu führenden Kolonialbeamten als auch zur Bevölkerung hatte und sich intensiv auf den Aufenthalt vorbereiten konnte, war sein Verhältnis zu der kolonialen Führungsriege im Fall der Feldforschungen bei den Nuer eher gespannt, und er hatte kaum Vorbereitungszeit. Auch seine Kontakte zur Bevölkerung wurden von den massiven Konflikten zwischen der Kolonialverwaltung und den Nuer in Mitleidenschaft gezogen. Es kommt nicht von ungefähr, dass er in seiner Einleitung zu *The Nuer* das Gebiet der Azande als „my home in Zandeland“ (Evans-Pritchard 1940:11) bezeichnet, wohin er nach Abbruch seiner ersten Feldforschung bei den Nuer zurückkehrte.

Im Gegensatz zum Werk *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* greift er für die Bebilderung seines Werkes *The Nuer* teils auf die Fotografien anderer Fotografen zurück. Dieser Rückgriff auf Bilder anderer erfolgt vor allem bei Porträts mit direktem Augenkontakt zur Kamera, auch Aufnahmen sozialer Aktivitäten stammen überproportional oft nicht von Evans-Pritchard. Wolbert vertritt die These, dass in *The Nuer* viele seiner Fotografien heimlich entstanden sind, da sie zumeist auch aus größerer Distanz fotografiert wurden. Im Hinblick auf *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* hingegen ist davon auszugehen, dass generell die Personen um den Akt des Fotografiertwerdens wussten. Sie schauen oftmals in die Kamera und wirken in Positur gerückt – ob vom Fotografen oder aus eigener Initiative ist dabei nicht eindeutig zu klären. In diesem Werk werden auch wesentlich mehr Porträtaufnahmen eingesetzt, als dies in *The Nuer* der Fall ist.

Fotografien, die Aktivitäten der Azande zeigen, sind oft nicht bloße Einzelbilder, sondern es handelt sich um Bilderfolgen, zumeist zwei Fotografien, die eine Handlung in ihrem Verlauf zu dokumentieren versuchen. Diese Aktivitäten fanden, wie erläutert wurde, teilweise im Geheimen statt, Evans-Pritchards Teilnahme und fotografische Tätigkeit waren jedoch gestattet. Auch wenn einige dieser Bilder, die von Evans-Pritchard geschilderten Vorgänge nicht eindeutig abbilden, haben sie insofern eine Art

Belegfunktion, dass sie seine Teilnahme an den Vorgängen an sich dokumentieren. Seine ethnographische Autorität wird somit gleichsam gestützt.

Aus der Stellung der expliziten Textverweise lässt sich ableiten, dass in *The Nuer* hauptsächlich die ersten beiden Kapitel bebildert werden, die nachfolgenden Kapitel, die von sozialer und politischer Struktur handeln, werden zunehmend durch Tabellen und Diagramme veranschaulicht. Zwar wird das letzte Kapitel, wenn auch in wesentlich geringerem Ausmaß, bebildert, doch greift er dort fast ausschließlich auf die Aufnahmen anderer Fotografen zurück. In *Witchcraft, Orades and Magic among the Azande* ist tendenziell eine stärkere Texteinbindung gegeben, nicht nur zeigt sich ein engerer Bezug zwischen der Stellung der Fotografien im Text und den expliziten Verweisen darauf, sondern alle Kapitel seines Buches werden auch fotografisch in irgendeiner Form repräsentiert und zeigen inhaltliche Bezüge zu den einzelnen Hauptkapiteln. Eine Ausnahme bildet hierbei der erste Teil *Witchcraft*, in welchem eine eigene visuelle Ebene gestaltet wird, die losgelöst von inhaltlichen Aspekten einen eigenen Inhalt transportiert, nämlich die Vorstellung der Akteure.

Durch die Untersuchung der Untertitel konnte festgestellt werden, dass Evans-Pritchard in Bezug auf Personendarstellungen in *The Nuer* generalisierend verfährt und die Untertitel aus kurzen Phrasen bestehen, während in *Witchcraft, Orades and Magic among the Azande* zwar nicht generell, aber in vielen Fällen die Individuen namentlich benannt und auch Bezüge zwischen ihnen hergestellt werden. Dadurch wird eine bestimmte Lesart der Fotografien präfiguriert, die die abgebildeten Personen individualisiert. Dabei erscheint Evans-Pritchards Vorgehensweise dergestalt, dass er seine engen Bezugspersonen und in der sozialen Hierarchie höherstehende Individuen namentlich repräsentiert.

Im Gegensatz zu *The Nuer* bestehen die Untertitel in der Azande-Monographie oft aus langen, das Motiv oder den Hergang beschreibenden Sätzen, die es in vielen Fällen aber erst ermöglichen, das Motiv als solches wahrzunehmen oder den abgebildeten Vorgang verständlich zu machen. Als Gemeinsamkeit bezüglich der Untertitelung ist bei beiden Monographien zu konstatieren, dass auf Frauen immer generalisierend Bezug genommen wird; des Weiteren ist den beiden Werken gemeinsam, dass keine zeitliche Datierung der Fotografien erfolgt.

In *Witchcraft, Orades and Magic among the Azande* sind Fotografien vorhanden, die ältere Personen zeigen, diese fehlen in *The Nuer*. Die Anzahl der Frauenaufnahmen ist in beiden Werken geringer als die Anzahl derer von Männern.

Das Auswahlkriterium der Einzelbildinterpretationen, durch das die jeweils ersten Fotografien aus den Kapiteln ausgewählt wurden, zeigte eine Struktur in Bezug auf die Bebilderung bei den Azande auf, nämlich dass die Hauptkapitel weitestgehend systematisch mit Porträts eingeleitet werden; eine solche Vorgehensweise ist in *The Nuer* nicht zu verzeichnen.

Gerade die Einzelbildinterpretationen der beiden Werke konnten jedoch offen legen, dass eine systematisch stringente Einbindung in den Text in beiden Werken nicht gelingt, sondern eine gewisse Willkürlichkeit in der Verbindung zum Text und auch im Einsatz der Fotografien an sich zu verzeichnen ist. In *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, wo die Tendenz zu einer etwas systematischeren Anordnung der Bilder vorhanden ist, kommt es in den seltensten Fällen zu einer wirklichen engen Text-Bild-Beziehung. Einzig die Bildtafel XIII *Kamanga blowing a magic whistle (posed)* (siehe Anhang) wies sowohl in der Wahl der Positionierung als auch in der Verbindung mit dem Text ein enges Verhältnis zur sie umgebenden Textebene auf.

Der Eindruck von Beliebigkeit, den einige Aufnahmen in *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, wie in der Einzelbildinterpretation expliziert wurde, aufweisen, wird durch die Zuweisung eines spezifischen Untertitels konterkariert und den Bildern eine Bedeutung diktiert, so in Bildtafel II *Bush scenery typical of Zandeland (Gangura's Province)* (siehe Anhang), Bildtafel III A *Zande homestead in a Government settlement (Bage's settlement in Gangura's province)* (siehe Anhang) und Bildtafel XXXIV a) *A government road. Barkcloth can just be seen hanging from the tallest tree to the right of the photograph. It has been hung there in sign of accomplished vengeance* (siehe Anhang). Aber auch der umgekehrte Fall ist feststellbar: in Bildtafel I A *Prince's Deputy at the court of Rikita. He holds a deputy's knife of office* (siehe Anhang) wird die Individualität, die im Bildinhalt transportiert wird, über den verallgemeinernden Untertitel konterkariert.

Die entwickelte These, dass die Produktion der Fotografien im Einverständnis mit den abgebildeten Individuen erfolgt ist, wird durch die Einzelbildinterpretationen gestützt. Gerade die Fotografien XIII *Kamanga blowing a magic whistle (posed)* (siehe Anhang), XVIII *Mekana, son of Ongosi (see Plate VII)* (siehe Anhang) und XXV *Bage* (siehe Anhang) spiegeln diesen Eindruck wider. Die untersuchten Porträtaufnahmen bestätigen auch den Eindruck, dass die Fotografien dazu dienen, die sozialen Kontakte Evans-Pritchards zu bebildern.

Durch die Einzelbildinterpretationen konnten auch Unterschiede in der Gestaltung der Fotografien aufgezeigt werden. In *The Nuer* erinnern die Aufnahmen in einigen Fällen wie

das Frontispiz *Section of homestead and kraal* (siehe Anhang), Bildtafel XXVII *Initiation of boys* (siehe Anhang) oder Bildtafel XXIX *Man* (siehe Anhang) an Filmstandbilder. Die Anwesenheit der Kamera rückt weitestgehend in den Hintergrund. Die Bilder vermitteln eher Eindrücke und Stimmungen, ohne dass der Versuch deutlich wird, einen bestimmten Informationsgehalt vermitteln zu wollen, sie dienen somit eher als eine Art Blickfang. Dies wird durch die allgemein gehaltenen Untertitel noch verstärkt.

Als ein weiteres Ergebnis der Einzelbildinterpretationen zu *The Nuer* ließ sich herausarbeiten, dass Fotografien wie II *Girl in kraal* (siehe Anhang) und XIII *Girl in millet garden* (siehe Anhang) zwar an zentraler Stelle im Buch positioniert sind, dies allerdings völlig unverbunden mit dem sie umgebenden Text und darüber hinaus ohne jeglichen Textverweis. Diese beiden Aufnahmen zeigen als Hauptmotiv in frontaler Sicht junge nackte Frauen, die keiner Tätigkeit nachgehen und die Interpretation zulassen, scheinbar nur den Zweck der Ansichtnahme als Objekt zu erfüllen.

Zu konstatieren ist weiterhin, dass in *The Nuer* Evans-Pritchard an einigen Stellen über die Textverweise Fotografien mit Bedeutung auflädt, die aus persönlichen Empfindungen resultieren und im Bild an sich nicht immanent sind, wie dies anhand vom Frontispiz *Section of homestead and kraal* (siehe Anhang), Bildtafel VI *Typical savannah in October* (siehe Anhang) und Bildtafel XIV *August shower* (siehe Anhang) aufgezeigt werden konnte. Eine solche Vorgehensweise ist bei den Azande-Fotografien nicht zu verzeichnen, wo die Textverweise zumeist rein beschreibender Natur sind.

In *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* verwiesen die Untertitelungen von Bildtafel III *A Zande homestead in a Government settlement (Bage's settlement in Gangura's province)* (siehe Anhang) und Bildtafel XXXIV a) *A government road. Bark doth can just be seen hanging from the tallest tree to the right of the photograph. It has been hung there in sign of accomplished vengeance* (siehe Anhang) bereits auf den kolonialen Hintergrund der Feldforschung. Diese expliziten Hinweise finden sich in den Untertitelungen der Bilder in *The Nuer* nicht, jedoch war dort anhand der Fotografie XVI *Air-view of villages* (siehe Anhang) der koloniale Hintergrund direkt ablesbar.

9 Schlussbetrachtung

Fotografien können nicht lügen aber ebenso wenig die Wahrheit sagen (vgl. Berger/Mohr 1984:97), da sie keine Aussagen an sich machen. Zu ihren Charakteristika gehört Mehrdeutigkeit und Indifferenz. Diese Erkenntnis aus der Fototheorie war der Ausgangspunkt meiner Arbeit. Es konnte gezeigt werden, dass erst durch den Kontext diese Mehrdeutigkeit in spezifische Bedeutung überführt wird. Je nach konkretem Umfeld kann sich dabei die Deutung ein und desselben Fotos verändern. Als Bereiche, die für den Akt des Fotografierens von Belang sind, wurden Produktion, Produkt, (Reproduktion) und Rezeption voneinander unterschieden, um die Fotografie und den Prozess, der dahintersteht, zu verstehen. Produktion und Reproduktion geben der Fotografie ihre spezifische Gestalt, oft wird der Aspekt der Rezeption bei der Produktion schon berücksichtigt und hat bereits im Vorfeld Auswirkungen auf das fertige Produkt.

In dieser Arbeit wurden vor allem Aspekte untersucht, die für die Rezeption von entscheidender Bedeutung sind. Dabei konnte gezeigt werden, wie vielfältig die Faktoren sind, die auf die Rezeption Einfluss nehmen. Bereits die Wahrnehmungsweise von Fotografie ist dafür von Belang. Fotografie als Abbild der Realität zu rezipieren und somit ihre scheinbare Objektivität anzuerkennen ist etwas, was kulturell erlernt ist und sich historisch verändert hat. Auch die Gebrauchsweisen oder Distributionskanäle wurden als entscheidendes Moment für die Rezeption bestimmt. Über diese wird quasi eine erste „Bedeutungsanleitung“ vermittelt. Je nach Gebrauchsweise kann ein und dieselbe Fotografie unterschiedlich wahrgenommen und bewertet werden. Auch sie unterliegen historischen Veränderungen, was beispielsweise als wissenschaftliche Fotografie gilt, hängt vom historischen Vorverständnis ab, sodass Fotografien von anthropometrische Messungen früher als wissenschaftliches Forschungsergebnis gelten konnte, während sie heute inakzeptabel sind. So unterliegt auch der Einsatz von Fotografie im Rahmen der Ethnologie Veränderungen, die sowohl durch veränderte Sichtweisen auf das Medium bedingt sind, aber auch mit einem gewandelten Wissenschaftsverständnis an sich zu tun haben.

Als ein weiterer entscheidender Faktor, der Einfluss auf die Rezeption einer Fotografie nimmt, wurde der textuelle Kontext bestimmt. Die Wahrnehmung eines Bildes konstituiert

sich zu einem großen Anteil darüber, welche Lesart der Fotografie präfiguriert wird. Daraus wurde ersichtlich, wie wichtig eine Untersuchung der Bild-Text-Beziehung ist. Diese fototheoretischen, teils aus anderen Wissenschaftsdisziplinen entlehnten Erkenntnisse wurden auf die Interpretation der Fotografien von Evans-Pritchard angewandt. „Fotografie nur als reine Gedächtnisstütze zu sehen oder sie als bloße Illustration von Ereignissen zu begreifen, schränkt sie auf ihre Abbildungsfunktion ein. Dies verunmöglicht nicht nur eine kritische Stellungnahme, sondern verhindert auch den Blick auf das Wesen des fotografischen Bildes“ (Hämmerle 1996:277).

Um somit den Blick auf neue Erkenntnisse nicht zu verstellen, wurden in dieser Arbeit Fotografien nicht als bloße Illustrationen betrachtet, sondern in ihrer Beziehung zum Text untersucht.

Durch den Vergleich zwischen den Aufnahmen in *The Nuer* und *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* konnte herausgearbeitet werden, dass die Einbindung der Fotografien in das textliche Umfeld in beiden Werken Unterschiede aufweist, die auf einen verschiedenen Umgang mit dem Medium hinwiesen, obwohl es sich um ein und denselben Fotografen handelt. In *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* erwiesen sich die Aufnahmen im Gegensatz zu *The Nuer* tendenziell etwas enger mit dem Text verbunden und ein Ansatz zu einem etwas systematischeren, respektive dokumentarischeren Umgang beim Einsatz des Mediums ließ sich verzeichnen. Dies hängt auch mit den unterschiedlichen Fragestellungen der beiden Werke zusammen, während in *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* der speziellere Themenkomplex Hexerei und Magie abgehandelt wird, geht es in *The Nuer* um allgemeinere Aspekte wie die politische und soziale Struktur.

Die Rolle der Untertitel im Prozess der Zuschreibung von Bedeutung konnte geklärt werden und in der Gegenüberstellung der beiden Monographien zeigte sich wie unterschiedlich Evans-Pritchard diese einsetzt: in *The Nuer* verwendet er eher generalisierende Untertitel während er in *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* speziellere, teilweise geradezu narrative Untertitelungen wählt, dadurch werden die Fotografien von vornherein anders konnotiert, was sich für mögliche Lesarten als bedeutsam erwies.

Gerade durch die Unterscheidung in den Einzelbildinterpretationen zwischen denotativer und konnotativer Ebene ließ sich zeigen, wie mehrdeutig und teilweise beliebig die Fotografien an sich sind, um dann in Verbindung mit dem Kontext in einem weiteren

Schritt zu klären, welche Bedeutung Evans-Pritchard seinen Fotografien zugemessen hat bzw. wie er sie in das textliche Umfeld einbettet. Es ließ sich herausarbeiten, dass dies auf die unterschiedlichste Art und Weise erfolgt. Es wird mit den Fotografien oftmals ein Subtext geschrieben, den man durch eine Interpretation herausfiltern kann. So konnte dargestellt werden, wie Evans-Pritchard Fotografien beispielsweise mit persönlichen Empfindungen auflädt, mit ihnen die Textebene konterkariert, sie als eine Art Blickfang einsetzt, Fotografien aus einem anderen Kontext in sein Buch einbindet und ihnen eine andere Bedeutung zuweist, sie vielfach als Beleg für im Text aufgestellte Behauptungen nutzt. Gerade die Beleg- oder Beweisfunktion können die Fotografie bei näherem Hinsehen oft nicht erfüllen.

„Gerade weil der Leser annimmt, die Kamera zeichne die Welt so auf wie sie ist, hinterfragt er die Bilder nicht, ja er schaut sie eventuell nicht einmal genau an. Es ist erstaunlich, dass die Vermittlung des intendierten Inhaltes trotz der Widersprüchlichkeit von behauptetem Bildgehalt und eigentlicher Fotografie funktionieren kann“ (Hämmerle 1996:300).

Die Fragestellung meiner Arbeit nach der Synthese zwischen Fotografien und Texten kann dahingehend beantwortet werden, dass eine eigentliche Synthese zwischen Fotografien und Texten in der überwiegenden Anzahl der untersuchten Fälle nicht stattfindet. Es ist zu konstatieren, dass die Bild- und Textebene in diesen Werken zumeist relativ unkontrolliert miteinander agieren. Vielfach sind die ausgewählten Fotografien auch nicht dazu geeignet, die Thesen des Textes zu stützen, was nicht nur in ihrer charakteristischen Mehrdeutigkeit begründet liegt, sondern nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass sie auf der denotativen Ebene den Sachverhalt, der durch sie wiedergegeben werden soll, nicht vermitteln.

Diese Arbeit konnte auch grundlegende Mechanismen offen legen, die für die Interpretation von Fotografien und somit bei der Rezeption eine Rolle spielen. So konnte beispielsweise gezeigt werden, dass nicht nur das konkrete textliche Umfeld, hier speziell die Untertitel und die textlichen Verweise die Deutung bestimmen, sondern bereits die Stellung des Bildes im Text eine bestimmte Interpretation im Betrachtenden mit sich bringen kann. Es ist beispielsweise der Bildtafel XXIX *Man* (siehe Anhang) in *The Nuer* nicht bereits die Bedeutung eines „Abschiedsbildes“ immanent, sondern wird allein assoziativ durch die Positionierung als letztes Bild hervorgerufen. „Kleinste Veränderungen im Kontext der Fotografien lassen sie ihren Gehalt verändern“ (Scheurer 1987:134). An

anderer Stelle wäre demselben Bild diese Bedeutung nicht zugeschrieben worden. Wenn die Einbindung in den Text unzureichend erfolgt, wenn völlig ungeklärt bleibt, welche Absicht mit Auswahl und Positionierung der Aufnahme verfolgt wird, sind wir somit leicht geneigt, dem Bild selbst eine Bedeutung zuzuweisen, quasi eine eigene Geschichte dazu zu erfinden. Ebenso kann wiederum der Eindruck, den eine Fotografie im betrachtenden Subjekt auslöst, wie an Bildtafel XXXIV b) *A Youth wearing a girdle of mourning and vengeance. (...)* (siehe Anhang) dargelegt wurde, auch dazu führen den textuellen Kontext im Hinblick auf die Fotografie neu zu interpretieren.

Des Weiteren konnte in dieser Arbeit gezeigt werden, dass sich aus den Bildern auch Informationen gewinnen lassen, die der Fotograf eventuell gar nicht zu geben beabsichtigte (vgl. Fritzsche 1996:20). So ließ sich der koloniale Hintergrund der Feldforschungen implizit an einigen Fotografien ablesen, auch wenn er textlich in diesem Zusammenhang nicht thematisiert wurde.

Auch ein anderer Aspekt konnte durch diese Arbeit offengelegt werden. So wies der Vergleich der beiden Monographien darauf hin, dass nicht nur die Verwendungsweise und Einbindung der Fotografien in den Text in beiden Werken differiert, sondern Evans-Pritchards Autorität in beiden Feldforschungssituationen eine andere war, was in Kombination mit Textaussagen und einer Darstellung der Feldforschungsbedingungen bestätigt werden konnte. Die Fotografien bei den Azande weisen darauf hin, dass sein fotografischer Freiraum innerhalb dieser Gesellschaft größer war als bei den Nuer. Die Fotografien scheinen im Einverständnis mit den Abgebildeten und in Kenntnisnahme des Prozesses erfolgt zu sein, ebenso konnte Evans-Pritchard die Kamera bei Vorgängen einsetzen, die eher in der Privatsphäre der abgebildeten Personen anzusiedeln sind und somit ein hohes Maß an Akzeptanz dem Fotografierenden gegenüber voraussetzen. Über seine Beziehung zu den fotografierten Subjekten lässt sich nur spekulieren und sie ist für die Arbeit irrelevant, jedoch konnte anhand der Bildtafel XIII *Kamanga blowing a magic whistle (posed)* (siehe Anhang) dargelegt werden, wie mit Hilfe von fotografischen Kompositionsverfahren eine größere Nähe zwischen Fotograf und Fotografierten suggeriert wird, die wiederum nichts über die tatsächliche Beziehung zu dem abgebildeten Subjekt aussagen muss, sondern vielmehr wiederum Rückschlüsse auf den größeren fotografischen Freiraum innerhalb der Azande-Gesellschaft und die Position, die Evans-Pritchard innehatte, erlauben.

Die Fotografien von Evans-Pritchard zu untersuchen, erwies sich auch insofern als gewinnbringend, da sie quasi eine Umbruchsphase des Umgangs mit Fotografie im Rahmen der Ethnologie aufzeigen. Mit veränderten Fragestellungen innerhalb der Ethnologie ging auch ein veränderter Gebrauch der Fotografie einher. Die Untersuchungen, die sich immer mehr mit Abstrakta und somit unsichtbaren Phänomenen, wie beispielsweise der Sozialstruktur beschäftigten, schienen sich einer „einfachen Bebilderung“ zu erwehren. (vgl. Steiger/ Taureg 1985:129) Wie an *The Nuer* herausgearbeitet werden konnte, zeichnet sich auch dort, diese allgemeine Tendenz ab. Evans-Pritchard setzt hier die Fotografie als Medium zwar noch ein, greift aber auf Tabellen und Diagramme zurück, um Aspekte der sozialen und politischen Struktur visuell zu repräsentieren. Der Einsatz des Mediums war zu Zeiten Evans-Pritchards zwar noch ein gängiges Verfahren, doch unter dem Dach der Wissenschaft wurde die Problematik, die mit der Verwendung des Mediums einhergeht, langsam offensichtlich.

Nicht nur durch die veränderten Fragestellungen, sondern auch durch die veränderte Wahrnehmungsweise von Fotografie innerhalb der Ethnologie rückte der Produktionsprozess zunehmend ins Zentrum der Betrachtung. Es wurden Versuche unternommen, Methoden zu entwickeln, die den objektiven und systematischeren Einsatz des Mediums gewährleisten sollen.

Inzwischen gibt es eine Fülle von Sekundärliteratur, die die Aussagen wissenschaftlicher Texte kritisch hinterfragen und Werke, die sich mit Fragen der Rezeption von Fotografien beschäftigen, doch Herangehensweisen, die den Text und die Fotografien gemeinsam betrachtet, sind meines Wissenstandes nach noch nicht in demselben Ausmaß vorhanden. Doch gerade im Rahmen einer wissenschaftlichen Verwendung von Fotografien wären solche Fragestellungen zu klären.

Durch einen wissenschaftliche Gebrauchsweise werden die Fotografien tendenziell stärker als ein Stück Realität oder Wahrheit wahrgenommen. Den Fotografien wird somit der Anschein einer Objektivität vermittelt, der ihnen selbst nicht immanent ist. Dies trägt die Problematik in sich, dass die Bilder festgeschrieben erscheinen und sich unhinterfragt als bloße Illustrationen oder als Dokumente perpetuieren können.

EthnologInnen veröffentlichen in ihren Publikationen weiterhin Bilder wie beispielsweise Sharon E. Hutchinson in ihrem 1996 erschienenen Werk *Nuer Dilemmas Coping with Money, War, and the State*. Sie beruft sich im Text an vielen Stellen auf die Forschungen Evans-Pritchards. Eine interessante Arbeit könnte darin bestehen die Text-Bild-Beziehung in

ihrem Werk zu untersuchen und sie mit Evans-Pritchards *The Nuer* zu vergleichen. Gerade vergleichende Arbeiten könnten die differierenden Verfahren der Text-Bild-Beziehung aufzeigen und die verschiedene „Bebilderung“ einer ethnischen Gruppierung zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten näher beleuchten.

„Die Fotografie impliziert, dass wir über die Welt Bescheid wissen, wenn wir sie so hinnehmen, wie die Kamera sie aufzeichnet. Dies ist aber das Gegenteil von Verstehen, das damit beginnt, dass die Welt nicht so hingegenommen wird, wie sie sich dem Betrachter darbietet. Jede mögliche Form des Verstehens wurzelt in der Fähigkeit, nein zu sagen. Genau genommen lässt sich aus einem Foto nie etwas verstehen“ (Sontag 1996:28).

Deshalb ist es notwendig Fotografien eben nicht als Abbild der Realität zu begreifen, sondern sie in ihrem Kontext jeweils neu zu untersuchen und die Funktionen offen zu legen, die ihnen im Rahmen eines textlichen Umfelds zukommen und umgekehrt, wie der Eindruck, den die Bilder vermitteln wiederum auf das Verständnis des Textes rückwirkt.

10 Literaturverzeichnis

Baier, Wolfgang

1965 *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, Leipzig.

Barnes, J.A.

1987 Edward Evan Evans-Pritchard 1902-1973, in: *Proceedings of the British Academy*, Vol.LXXIII, S.447-490.

Bateson, Gregory / Margaret Mead

1942 *Balinese Character - A Photographic Analysis*, New York.

Berg, Eberhard / Martin Fuchs (eds)

1993 *Kultur, soziale Praxis, Text - Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M..

Berger, John / Jean Mohr

1984 *Eine andere Art zu erzählen*, München, Wien.

Bourdieu, Pierre / Luc Boltanski u.a.(eds)

1981 *Eine illegitime Kunst - Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a.M..

Bourdieu, Pierre

1981 Die gesellschaftliche Definition der Photographie, in: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski u.a.(eds), *Eine illegitime Kunst - Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a.M., S.85-109.

Brauen, Martin (ed.)

1982 *Fremden-Bilder*, Ethnologische Schriften Zürich, ESZ 1. Zürich: Völkerkundemuseum der Universität Zürich.

Burton, John W.

1992 *Introduction to Evans-Pritchard*, Fribourg.

Busch, Bernd

1989 *Belichtete Welt - Eine Wahrnehmungsweise der Fotografie*, München, Wien.

Byer, Doris

1989 Rückkehr des geraubten Schattens, in: Thomas Theye (ed.) *Der geraubte Schatten - Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München, Luzern, S.142-163.

Byer, Doris

1996 Begegnungen im Abseits. Evans-Pritchard und Bernatzik im Sudan 1927, in: *Paideuma*, Vol 42, S.286-298.

Caldarola, Victor J.

1985 Visual Contexts: A Photographic Research Method in Anthropology, in: *Visual Communications*, Vol. 11, No 3, S.33-53.

Clifford, James / George E. Marcus (eds)

1986 *Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles, London.

Clifford, James

1993 Über ethnographische Autorität, in: Eberhard Berg / Martin Fuchs (eds) *Kultur, soziale Praxis, Text - Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M., S.109-157.

Collier, John Jr.

1967 *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, New York, Chicago, San Francisco u.a..

Daly, M.W.

1986 *Empire on the Nile - The Anglo-Egyptian Sudan 1898-1934*, Cambridge, London, New York u.a..

Dörfler, Hans-Diether

2000 Das fotografische Zeichen, in: Julia Schmitt / Christian Tagsold u.a.(eds), *Fotografie und Realität - Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis*, Opladen, S.11-52.

Douglas, Mary

1980 *Evans-Pritchard*, Brighton (Sussex).

Dubois, Philippe

1998 *Der fotografische Akt - Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden.

Edwards, Elizabeth (ed.)

1992 *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, London.

Evans-Pritchard, Edward E.

1940 *The Nuer - A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*, Oxford.

Evans-Pritchard, Edward E.

1963 *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, Oxford (Erstausgabe 1937).

Fabian, Rainer

1976 *Die Fotografie als Dokument und Fälschung*, München.

Fabian, Rainer/Hans-Christian Adam

1981 *Frühe Reisen mit der Kamera*, Hamburg.

Flusser, Vilém

1998 *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen.

Foucault, Michel

1974 *Die Ordnung der Dinge - Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M..

Fritzsche, Bruno

1996 Das Bild als historische Quelle, in: Andreas Volk (ed.), *Vom Bild zum Text - Die Fotografiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis*, Zürich, S.11-24.

Geary, Christraud M.

1990 Text und Kontext: Zu Fragen der Methodik bei der quellenkritischen Auswertung historischer Photographien aus Afrika, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Bd. 40, Nr.3, S.426-439.

Geertz, Clifford

1993 *Die künstlichen Wilden - Der Anthropologe als Schriftsteller*, Frankfurt a.M..

Geimer, Peter (ed.)

2002 *Ordnungen der Sichtbarkeit - Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M..

Gordesch, Johannes/Hartmut Salzwedel

1993 *Fotografie und Symbol*, Frankfurt a.M..

Gould, Stephen Jay

1988 *Der falsch vermessene Mensch*, Frankfurt a.M..

Günter, Roland

1977 *Fotografie als Waffe - Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie*, Hamburg, Berlin.

Hämmerle, Anna Patricia

1996 *Schattenriss der Zeit - Fotografie und Wirklichkeit*, Zürich.

Heintze, Beatrix

1994 Ethnohistorische Bildinterpretation im Kontext, in: *Tribus*, Bd.43, S.95-111.

Hellekamps, Stephanie (ed.)

1998 *Ästhetik und Bildung - Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie*, Weinheim.

Helmers, Sabine

1989 Serien, in: Markus Schindlbeck (ed.) *Die ethnographische Linse - Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*, Berlin: Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, S. 129.

Henn, Alexander

1994 Buchbesprechung zu Burton, J.W., An Introduction to Evans-Pritchard, in: *Tribus*, Bd. 43, S.179-180.

Hutchinson, Sharon E.

1996 *Nuer Dilemmas - Coping with Money, War, and the State*, Berkeley, Los Angeles, London.

Hutnyk, John

1990 Comparative Anthropology and Evans-Pritchard's Nuer Photography, in: *Critique of Anthropology*, Vol.10, Nr.1 Summer 1990, S.81-102.

Ivanov, Paola

2000 *Vorkoloniale Geschichte und Expansion der A vungara-Azande - Eine quellenkritische Untersuchung*, Köln.

Jäger, Jens

1996 *Gesellschaft und Photographie - Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839-1860*, Opladen.

Jäger, Jens

2000 *Photographie: Bilder der Neuzeit - Einführung in die historische Bildforschung*, Tübingen.

Jebsen, Holger

1989 Würdenträger, in: Markus Schindlbeck (ed.), *Die ethnographische Linse - Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*, Berlin: Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, S.74.

Johnson, Douglas H.

1981 The Fighting Nuer: Primary Sources And The Origins Of A Stereotype, in: *Africa* 51, 1, S.508-528.

Johnson, Douglas H. (ed.)

1993 *Governing The Nuer - Documents in Nuer History and Ethnography*, Oxford.

Kahleyss, Margot

1989 Der Blick in die Fremde – Aufbau eines Photoarchivs im Museum für Völkerkunde Berlin, in: Markus Schindlbeck (ed.) *Die ethnographische Linse - Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*, Berlin: Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, S.21-23.

Karp, Ivan / Kent Maynard

1983 Reading The Nuer, in: *Current Anthropology*, Vol.24, No. 4, S.481-503.

Köhler, Michael / Gisela Barche (eds)

1985 *Das Aktfoto - Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter - Ästhetik Geschichte Ideologie*, München, Luzern.

Kuntz-Stahl, Andreas

- 1985 Nacktheit – gibt's die?, in: Michael Köhler/ Gisela Barche (eds), *Das Aktfoto - Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter - Ästhetik Geschichte Ideologie*, München, Luzern, S.17-32.

Lacey, Nick

- 1998 *Image and Representation - Key Concepts in Media Studies*, New York.

Lemagny, Jean Claude /André Rouillé (eds)

- 1987 *A History of Photography - Social and Cultural Perspectives*, Cambridge, New York, New Rochelle u.a..

Lester, Paul Martin

- 2000 *Visual Communication: Images with Messages*, Belmont.

Malinowski, Bronislaw

- 1961 *Argonauts of the Western Pacific*, New York.

Mann, Golo (ed.)

- 1986 *Propyläen Weltgeschichte*, Bd. 9, Berlin, Frankfurt a.M..

Marazzi, Antonio

- 1999 Visual Anthropology in a World of Images, in: *Visual Anthropology*, Vol. 12, S.391-403.

Merten, Victor

- 1994 *Eine gezielte Beschreibung - Edward Evan Evans-Pritchards Beitrag zur Theorie der Magie*, Zürich.

McLoed, Malcolm D.

- 1972 Oracles and Accusations among the Azande, in: André Singer/ Brian V. Street (eds), *Zande Themes Essays presented to Sir Edward Evans-Pritchard*, Oxford, S.158-178.

Norman, Wilbert Reuben Jr.

1991 Photography as a Research Tool, in: *Visual Anthropology*, Vol 4, S.193-216.

Oppitz, Michael

1989 *Kunst der Genauigkeit - Wort und Bild in der Ethnographie*, München.

Piette, Albert

1993 Epistemology and Practical Applications of Anthropological Photography,
in: *Visual Anthropology*, Vol 6, S.157-170.

Pinney, Christopher

1992 The Parallel Histories of Anthropology and Photography, in: Elizabeth
Edwards (ed.) *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, London,
S.74-95.

Pratt, Mary Louise

1986 Fieldwork in Common Place, in: James Clifford/ George E. Marcus (eds)
Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley, Los Angeles,
London, S.27-50.

Rosaldo, Renato

1986 From the Door of his tent: The Fieldworker and the Inquisitor, in: James
Clifford/ George E. Marcus (eds) *Writing Culture - The Poetics and Politics of
Ethnography*, Berkeley, Los Angeles, London, S.77-97.

Schanze, Andreas

1997 *Weltbilder – Bilderwelten - Die Photographie als Medium der Ethnologie*,
(unveröffentlichte Magisterarbeit, Mainz).

Scheurer, Hans J.

1987 *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie - Die Industrialisierung des Blicks*,
Köln.

Schindlbeck, Markus (ed.)

1989 *Die ethnographische Linse - Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*, Berlin: Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.

Schmitt, Julia / Christian Tagsold u.a. (eds)

2000 *Fotografie und Realität - Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis*, Opladen.

Schmölders, Claudia

2000 *Hitlers Gesicht*, München.

Singer, André

1972 Ethnography and Ecosystem: A Zande Example, in: André Singer / Brian V. Street (eds), *Zande Themes - Essays presented to Sir Edward Evans-Pritchard*, Oxford, S.1-18.

Singer, André / Brian V. Street (eds)

1972 *Zande Themes - Essays presented to Sir Edward Evans-Pritchard*, Oxford.

Sontag, Susan

1996 *Über Fotografie*, Frankfurt a.M..

Steiger, Ricabeth

1882 Fotos schaffen neue Bilder Über die Nützlichkeit der Fotografie in der Ethnologie, in: Martin Brauen (ed.) *Fremden- Bilder* Ethnologische Schriften Zürich, ESZ 1. Zürich: Völkerkundemuseum der Universität Zürich, S.78-104.

Steiger, Ricabeth / Martin Taureg

1985 Körperphantasien auf Reisen in: Michael Köhler/ Gisela Barche (eds), *Das Aktfoto - Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter - Ästhetik Geschichte Ideologie*, München, Luzern, S.116-136.

Tagsold, Christian

- 2000 Fotografie = shasin? Zur fotografischen Wahrnehmung in Japan, in: Julia Schmitt, Christian Tagsold (eds), *Fotografie und Realität - Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis*, Opladen, S.123-146.

Tausk, Petr

- 1977 *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert - Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus*, Köln.

Theye, Thomas (ed.)

- 1985 *Wir und die Wilden - Einblicke in eine kanibalistische Beziehung*, Reinbek bei Hamburg.

Theye, Thomas (ed.)

- 1989 *Der geraubte Schatten - Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München, Luzern.

Theye, Thomas

- 1989 Einführung, in: Thomas Theye (ed.), *Der geraubte Schatten - Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München, Luzern, S.8-32.

Theye, Thomas

- 1989a „Wir wollen nicht glauben, sondern schauen.“ Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, in: Thomas Theye (ed.), *Der geraubte Schatten - Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München, Luzern, S.60-119.

Theye, Thomas

- 1989b Anmerkungen zur Kolonialfotografie in Schwarzafrika, in: Thomas Theye (ed.), *Der geraubte Schatten - Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München, Luzern, S.244-245.

Turner, Bertram

- 1990 Kritische Überprüfung des ethnographischen Quellenwertes von Photographien am Beispiel des Orients, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Vol.3, S.440-459.

Volk, Andreas (ed.)

- 1996 *Vom Bild zum Text - Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis*, Zürich.

Wiener, Michael

- 1990 *Ikonographie des Wilden - Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918*, München.

Wiener, Michael

- 1995 Zucken oder Zwinkern – Maske oder Geist? Probleme der Betrachtung von ethnographischen Photos als ethnologische Quellen, in: *Baessler-Archiv*, Neue Folge, Band XLIII, S.55-66.

Wolbert, Barbara

- 2000 The Anthropologist as Photographer: The Visual Construction of Ethnographic Authority, in: *Visual Anthropology*, Vol. 13, No 4, S.321-344.

Wirz, Albert

- 1982 Beobachtete Beobachter: Zur Lektüre völkerkundlicher Fotografien, in: Martin Brauen (ed.), *Fremden- Bilder* Ethnologische Schriften Zürich, ESZ 1. Zürich: Völkerkundemuseum der Universität Zürich, S.44-60.

Wünsche, Konrad

- 1998 Das Foto: Notar und Geständnis, in: Stephanie Hellekamps (ed.), *Ästhetik und Bildung - Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie*, Weinheim, S.145-156.

Young, Michael W.

1998 *Malinowski's Kiriwina - Fieldwork Photography 1915-1918*, Chicago, London.

11 Anhang

In diesem Anhang sind nicht alle Fotografien beider Werke aufgenommen worden, sondern nur die, auf welche ich mich in meinen Ausführungen explizit beziehe. Die Aufnahmen sind nicht in Originalgröße abgedruckt, sondern in unterschiedlichem Maße verkleinert worden, wodurch auch ihre ursprünglichen Größenrelationen zueinander verändert wurden. Durch den Vorgang der Reproduktion ist ihre Abbildungsqualität darüber hinaus reduziert.

Dieser Anhang vermag somit nur als Anschauungshilfe dienen und nicht den Anspruch vertreten, eine Betrachtung der Originale ersetzen zu können.

NUER



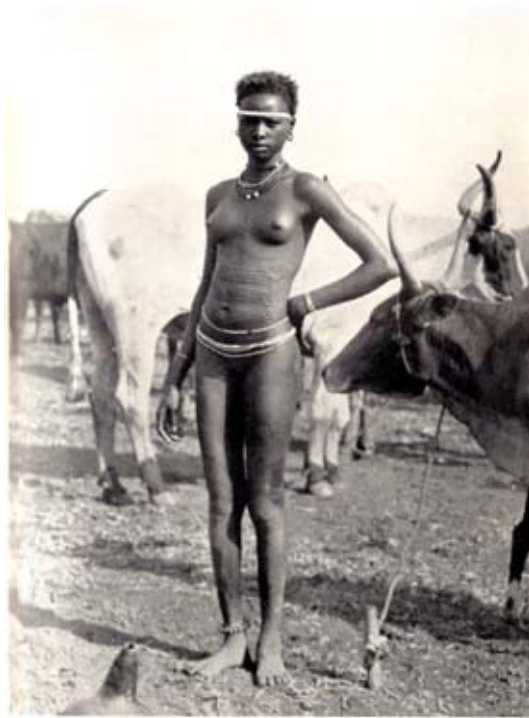
Section of homestead and kraal (Eastern Gaajok)

**Frontispiz – Section of homestead and kraal
(Eastern Gaajok)**



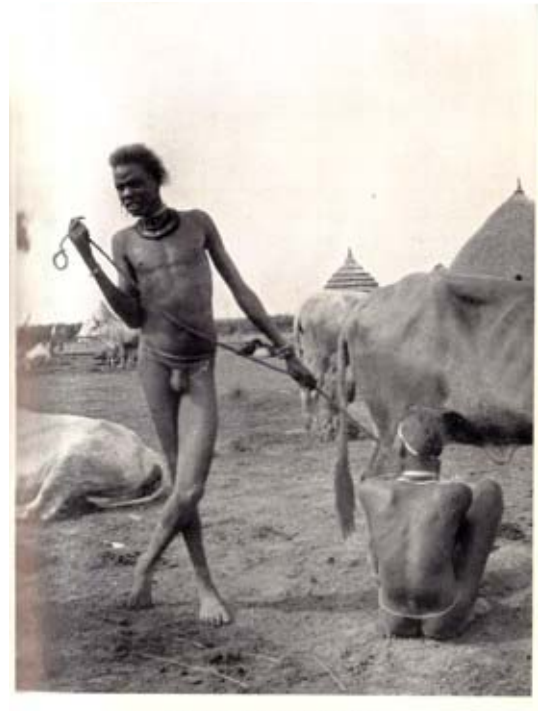
Youth (Eastern Gaajok) fastening giraffe-hair necklace on friend

**Bildtafel I - Youth (Eastern Gaajok) fastening
giraffe-hair necklace on friend**



Girl in kraal (Eastern Gaajok)

Bildtafel II - Girl in Kraal (Eastern Gaajok)



Milking a restless cow (Lou)

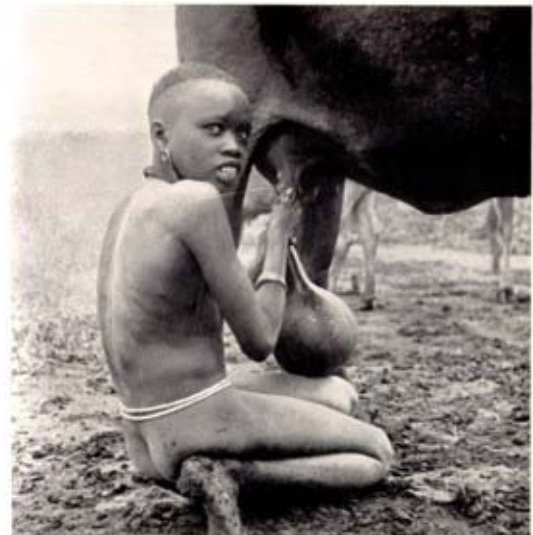
Bildtafel III – Milking a restless cow (Lou)

NUER



Ox with tassels hanging from its horns (Lou)

Bildtafel IV – Ox with tassels hanging from its horn (Lou)



Girl milking (Lou)

Bildtafel V - Girl milking (Lou)



Typical savannah in October (Western Nuerland)

Bildtafel VI Typical savannah in October (Western Nuerland)

NUER

a. Homesteads on mound (Lou)

Bildtafel VIIa - Homesteads on mound (Lou)



b. Homesteads on mound (Lou)

Bildtafel VIIb - Homesteads on mound (Lou)

NUER



Sandy ridge with cattle byres on the horizon (Dok)

Bildtafel VIII – Sandy ridge with cattle byres on the horizon (Dok)



a. Open savannah in the dry season (Lou)

Bildtafel XIa - Open savannah in the dry season (Lou)



b. Clearing millet garden for late sowing (Lou)



Millet garden in October (Rengyan)

Bildtafel XIb - Clearing millet garden for late sowing (Lou)

Bildtafel XII Millet garden in October (Rengyan)

NUER



Girl in millet garden (Dok)

Bildtafel XIII - Girl in Millet Garden (Dok)



August shower (Lou)

Bildtafel XIV - August shower (Lou)



Air-view of villages (Nuong)
Royal Air Force Official—Crown Copyright reserved

Bildtafel XVI - Air-view of villages (Nuong)

NUER



Boy collecting dung-fuel (Lou)

Bildtafel XVII - Boy collecting dung-fuel (Lou)



Building a cattle byre (Eastern Jikany)

Bildtafel XVIII - Building a cattle byre (Eastern Jikany)



a. Cattle camp (Leek)

Bildtafel XIX a - Cattle camp (Leek)

NUER

b. Typical swampy depression in November (Western Jikany)

Bildtafel XIXb - Typical swampy depression in November (Western Jikany)



a. Cattle grazing on ridge (Leek)

Bildtafel XXIa - Cattle grazing on ridge (Leek)



b. Early dry season cattle camp at forest pool (Lou)

Bildtafel XXIb - Early dry season cattle camp at forest pool (Lou)

NUER



Cattle travelling (Lou)

Bildtafel XX - Cattle travelling (Lou)



A leopard-skin chief

Bildtafel XXIV - A Leopard-skin chief



a. Section of camp kraal (Lou)

Bildtafel XXIIIa - Section of camp kraal (Lou)

NUER

b. Sobat river in the dry season (Lou)

Bildtafel XXIIIa - Sobat river in the dry season (Lou)

a. Ngundeng's pyramid (Lou)

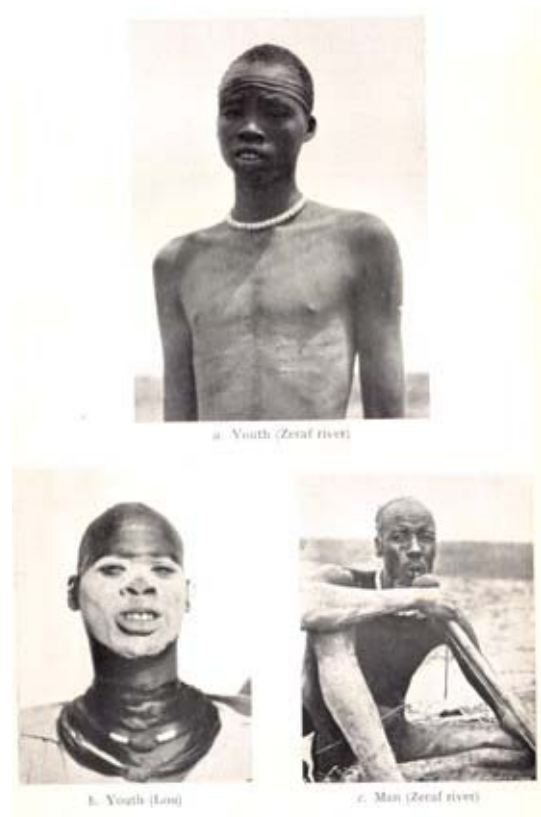
Bildtafel XXVa - Ngundeng's Pyramid



b. Ngundeng's pyramid (Lou)

Bildtafel XXVb - Ngundeng's Pyramid

NUER



Bildtafel XXVIII – a) Youth (Zeraf River), b) Youth (Lou), c) Man (Zeraf River)



Initiation of boys (near Nasser, Eastern Gaajok)

Bildtafel XXVII - Initiation of boys (near Nasser, Eastern Gaajok) (American Mission) AZANDE



a. Youth (Zeraf river)



b. Youth (Lou)



c. Man (Zeraf river)

Bildtafel XXVIII - Man (Zeraf River), b) Youth (Lou), c) Man (Zeraf River)



1. A prince's deputy at the court of Rikita. He holds a deputy's knife of office

Bildtafel I /Frontispiz – A prince's deputy at the court of Riktia. He holds a deputy's knife of office



Bush scenery typical of Zandeland (Gangura's province)

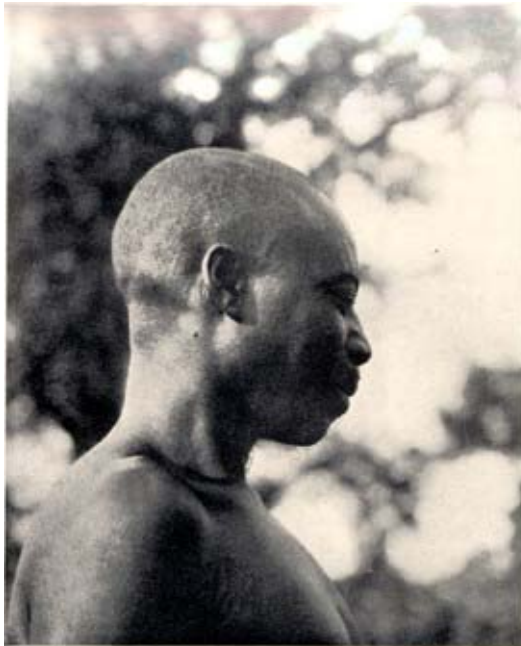
Bildtafel II – Bush scenery typical of Zandeland (Gangura's province)



A Zande homestead in a Government settlement (Bage's settlement in Gangura's province)

Bildtafel III A Zande homestead in a Government settlement (Bage's settlement in Gangura's province)

AZANDE



Kuagbiaru

Bildtafel IVa – Kuagbiaru



Ngbitimo and two of his wives. Medicines can be seen growing in his homestead behind him

Bildtafel IVb – Ngbitimo and two of his wives. Medicines can be seen growing in his homestead behind him



A princess. The daughter of Prince Ngindo

Bildtafel VI - A princess. The daughter of



Ongosi, A Zande courtier, with some of his wives and children

Bildtafel VII – Ongosi, A Zande courtier, with some

Prince Ngindo

of his wives and children

AZANDE



An old Zande man

Bildtafel IXa - An old Zande man



A Zande woman

Bildtafel IXb – A Zande woman



A Zande girl



A Zande boy

Bildtafel X – A Zande girl

Bildtafel XI – A Zande boy

AZANDE



Kisanga making a stool

Bildtafel XII – Kisanga making a stool



Kamanga blowing a magic whistle (posed)

Bildtafel XIII – Kamanga blowing a magic whistle (posed)



A witch-doctor. (Note magic whistles across his chest. In the centre is a grass purse)

Bildtafel XIV – A witch-doctor. (Note magic whistles across his chest. In the centre is a grass purse)

AZANDE



Witch-doctors dancing round a hole in which Kamanga is to be buried

Bildtafel XVI - Witch-doctors dancing round a hole in which Kamanga is to be buried.



Digging a hole for Kamanga's burial

Bildtafel XVIIa – Digging a hole for Kamanga's burial



Kamanga is buried. His feet can be seen sticking out in the centre. On the extreme left, wearing a plaited grass hat, is a man who has been mutilated for adultery

Bildtafel XVIIb – Kamanga is buried. His feet can be seen sticking out in the centre. On the extreme left, wearing a plaited grass hat, is a man who has been mutilated for adultery



Mekana, son of Ongosi (see Plate VII)

Bildtafel XVIII – Mekana, son of Ongosi (see Plate VII)

AZANDE



The operator is twirling a brush in the poison with his right hand. He will then place the brush in the leaf-filter held in his left hand. His left foot imprisons the fowl

Bildtafel XIXa – The operator is twirling a brush in the poison with his right hand. He will then place the brush in the leaf-filter held in his



The operator holds the fowl's beak open with his left hand. With his right hand he squeezes the poison into his beak

Bildtafel XIXb –The operator holds the fowl's beak open with his left hand. With his right hand he squeezes the poison into his beak

left hand. His left foot imprisons the fowl



The operator contemplates the chicken during the address to the oracle

Bildtafel XXa – The operator contemplates the chicken during the address to the oracle



The chicken, held in the operator's hand, is at its last gasp

Bildtafel XXb – The chicken, held in the operator's hand, is at its last gasp

AZANDE



Operator (left) and questioner (right). The operator is about to administer the poison

Bildtafel XXIa – Operator (left) and questioner (right). The operator is about to administer the poison



Operator (left) and questioner (right). The questioner is gesticulating in his address to the oracle

Bildtafel XXIb - Operator (left) and questioner (right). The questioner is gesticulating in his address to the oracle



A mound of akedo termites at the edge of a homestead garden in Rikita's province

Bildtafel XXII – A mound of akedo termites at the edge of a homestead garden in Rikita's province

AZANDE



A ghost-shrine with branches used in the termites oracle tied to it



A ghost-shrine with medicines growing at its foot

Bildtafel XXIIIa – A ghost-shrine with branches used in the termites oracle tied to it

Bildtafel XXIIIb - A ghost shrine with medicines growing at its foot



Operating the rubbing-board oracle. (Note the gourd of water to wet the lid and, in the right-hand photograph, a second oracle)

Bildtafel XXIV - erating the rubbing-board oracle. (Note the gourd of water to wet the lid and, in the right-hand photograph, a second oracle)

AZANDE



Bage

Bildtafel XXV - Bage



A ghost-shrine erected in an eleusine cultivation on the day of sowing. At the foot of the shrine are medicines under a pot. Other medicines can be seen protruding from the adjacent termite mound. In the shrine are food offerings to the ghosts

Bildtafel XXIX – A ghost-shrine erected in an eleusine cultivation on the day of sowing. At the foot of the shrine are medicines under a pot. Other medicines can be seen protruding from the adjacent termite mound. In the shrine are food offerings to the ghosts



Stirring and addressing bingiya medicine

Bildtafel XXVI – Stirring and addressing bingiya medicine

AZANDE



Medicine to protect garden produce

Bildtafel XXXI a – Medicine to protect garden produce



A stone hangs in the air to prevent rain from falling during hut-building

Bildtafel XXXI b- A stone hangs in the air to prevent rain from falling during hut-building



A blind man

Bildtafel XXXI c- A blind man

Bildtafel XXXIII – A blind man

AZANDE



A Government road. Barkcloth can just be seen hanging from the tallest tree to the right of the photograph. It has been hung there in sign of accomplished vengeance

**Bildtafel XXXIVa – A government road.
Barkcloth can just be seen hanging from the tallest tree to the right of the photograph. It has been hung there in sign of accomplished vengeance**



A youth wearing a girdle of mourning and vengeance. Note his mourner's bag and whistle of vengeance

Bildtafel XXXIVb – A youth wearing a girdle of mourning and vengeance., Note his mourner's bag and whistle of vengeance

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.