

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Fotografische Sammlung von Bronisław Piłsudski im
Museum für Völkerkunde Wien – Werdegang Piłsudskis
vom Verbannten zum Forscher. Analyse der Bilder.

Verfasserin

Zuzanna Wilczyńska

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Mai 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz

Meine Diplomarbeit widme ich Keith Sevilla als Dank für seine Unterstützung und Halt während der Entstehung dieser Arbeit sowie meinen Eltern Marek und Mariola Wilczyński, die nie aufgehört haben, an mich zu glauben – Danke!

INHALTSVERZEICHNIS:

1.	EINLEITUNG	4
2.	TEIL 1: 1. Visuelle Anthropologie.....	9
	1.1. Das Visuelle in der Anthropologie.....	9
	1.2. Über die Fotografie – Susan Sontag und	
	Roland Barthes.....	20
	2. Methode.....	26
	2.1. Einleitung.....	26
	2.2. Bildanalyse nach Collier & Collier.....	27
	2.3. Marcus Banks – Visual Methods in Social Research..	31
	2.4. Gillian Rose – Visual Methodologies.....	34
3.	TEIL 2: 1. Biografie von Bronislaw Pilsudski	43
	1.1. Einleitung.....	43
	1.2. Kindheit und Jugend von Bronislaw Pilsudski.....	44
	1.3. Anschlag auf Zar Alexander den Dritten und	
	die Rolle Pilsudskis.....	45
	1.4. Leben in der Verbannung.....	47
	1.5. Forschung bei den Indigenen Sachalins.....	49
	1.6. Die letzten Jahre.....	52
	2. Sammlung Pilsudski	55
	2.1. Einleitung.....	55
	2.2. Sammlung in Wien.....	57
	I. Porträts	62
	1. Einzelporträts	62
	2. Gruppenporträts.....	65
	II. Feste.....	69
	3. Bärenfest bei den Ainu, Oltschen und	
	Giljaken.....	69
	4. Fuchsfest bei den Ainu.....	79
	III. Indigene.....	83
	5. Ainu.....	85
	6. Giljaken.....	89
	7. Oroken.....	92

	8. Golden.....	95
	9. Tungusen.....	95
	10. Oltschen.....	95
	11. Koreaner.....	96
	IV. Andere Bilder.....	97
3.	Schlussfolgerung zur Sammlung Pilsudski im Völkerkundemuseum in Wien.....	98
4.	Verzeichnis der Bilder von Pilsudski in anderen Sammlungen.....	107
	4.1. Sammlung im Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt in Köln.....	107
	4.2. Verzeichnis der Bilder von Pilsudski in anderen Sammlungen	112
	5. Ausgewählte Bildbeispiele.....	113
4.	TEIL 3: 1. Schlusswort	123
	2. Literaturverzeichnis	126

1. EINLEITUNG

Bilder, Filme, Fernsehen und viele weitere Massenmedien und Technologien überbieten sich jeden Tag, um unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Bewusst und auch unbewusst werden wir jeden Tag mit Bildern konfrontiert, man kann sagen, dass wir mit Bildern in verschiedenster Form überflutet werden. So müssen wir uns fragen: Wie kommen wir zurecht mit all diesen Bildern? Erinnern wir uns nach einer gewissen Zeit überhaupt noch an die Bilder? Was passiert mit all den Bildern? Geraten sie in Vergessenheit? Meiner Meinung nach gewinnt die Fotografie im Vergleich zu Fernsehen, Internet oder Film an Bedeutung, wenn es um die Erinnerungskraft geht. Nicht nur, weil sie nach dem Betrachten in unserer Erinnerung bleibt, sondern weil sie ein Stück Vergangenheit auf dem Papier festhält. Damit ermöglicht sie uns eine Zeitreise, wie es zum Beispiel bei älteren Fotografien der Fall ist – man kann sagen, Fotografie ist mit dem Gedächtnis verwandt. Fotografie ist ein Medium, das nicht nur informative Eigenschaften besitzt, sondern auch mit Kunst verwandt ist - und das ist es, was sie für mich so interessant macht.

Im Jahr 2006 habe ich Gelegenheit bekommen, im Museum für Völkerkunde in Wien ein Praktikum im Archiv der Abteilung Fotos und Dokumente zu absolvieren. Zu meinen Aufgaben gehörte unter anderem: Bilder im Archiv ordnen, vermessen und in den Online-Katalog des Hauses eingeben, Kontexte und Informationen zu den Bildern und Fotografen herausfinden, Literaturrecherche, Teilnahme an Seminaren zur Thematik Archivierungs- und Bewahrungstätigkeiten.

Es war sehr interessant, in diesem Haus zu arbeiten – und vor allem mit all den alten Fotos, die mir hier zur Verfügung standen. Ich habe viele verschiedene Fotos in die Hand genommen, sie angeschaut und analysiert. Und ich habe über die Fotos und von den Fotos etwas gelernt: Jede Fotografie hat ihre eigene Geschichte, die uns in eine andere Dimension einlädt. Bei jedem Anschauen versuche ich, die Fotografie mit anderen Augen zu betrachten, damit ich immer wieder etwas Neues entdecken kann.

„Die Erfindung der Fotografie schuf eine völlig neue Möglichkeit, die „Wirklichkeit“ zu erhalten.“ Louis Jacques Mande Daguerre schrieb 1839, als er sein Verfahren der französischen Akademie der Wissenschaften vorstellte: „Diese wichtige Entdeckung, die für alle Verwendungsmöglichkeiten geeignet ist, wird nicht allein in der Wissenschaft großes Interesse finden, sondern auch den Künsten einen neuen Anstoß vermitteln und denen, die sich ihrer bedienen, keineswegs Schaden, sondern großen Nutzen bringen. Der Mann von Welt findet hier eine überaus anziehende Beschäftigung, und wiewohl das Ergebnis sich

chemischen Mitteln verdankt, wird diese kleine Arbeit auch bei den Damen viel Gefallen finden.“ (SCHMIDT 1994: 10) Jeder von uns hat schon einmal eine Kamera in Händen gehabt und den Auslöser gedrückt. Oft ist es so, dass sich unsere Aufmerksamkeit auf den Gesichtsausdruck einer Person, die Körperhaltung oder auch nur ihren Augenaufschlag konzentriert, wenn wir eine Fotografie eingehend betrachten. Erst dann erblicken wir den Hintergrund, Kleinigkeiten, Einzelheiten. Es ist ein Erlebnis, als ob wir hineingehen könnten in das Bild wie in eine magische Welt, die nur auf diesem Papier existiert. Manchmal, wenn ich mir eine Fotografie anschau, denke ich darüber nach, ob die fotografierte Person wohl noch lebt. Und wenn sie noch lebt, wie sie denn jetzt aussehen mag, wie ihr Leben heute ist, wie alt sie jetzt ist, was passiert ist, nachdem der Fotograf den Auslöser gedrückt hat. Es tauchen Fragen auf – wieso der Fotograf das Foto so und nicht anders gemacht hat, wer der Fotograf war und wieso er/sie überhaupt dort war. Solche und noch weitere Fragen stelle ich mir und ich kann versuchen, die Antworten zu finden – manchmal mit Erfolg und manchmal ohne. Roland Barthes schreibt: *„Was immer auch eine Photographie dem Auge zeigt und in welcher Manier auch immer, sie ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht die Photographie, die man sieht.“* (BARTHES 1985: 14) Dies finde ich ganz wichtig und beim Betrachten der Fotografie sehr anziehend, manchmal ist es so, als ob man eine Person und ihren Charakter anhand des Fotos erkennen kann.

Die Fotografien werden nur noch selten auf die herkömmliche Art und Weise produziert – die Digitalisierung der Bilder und des Filmes ist heutzutage zum Alltag geworden. Deshalb war es für mich sehr interessant, im Rahmen dieser Diplomarbeit mit Fotografien aus den Jahren 1900 – 1906 zu arbeiten; und vor allem, weil ich mich in meiner Arbeit großteils mit den Bildern des polnischen Forschers Bronisław Piłsudski beschäftige, der als Verbannter und später als Forscher auf der Insel Sachalin die Welt und das Leben der Indigenen fotografiert hat.

Um dem Leser einen besseren Überblick über meine Arbeit zu bieten, habe ich diese in drei Teile strukturiert:

Teil 1: behandelt die Visuelle Anthropologie und ihre Methode

Teil 2: behandelt die Biografie von Bronisław Piłsudski und die Sammlung Piłsudski im Völkerkundemuseum in Wien mit Schlussfolgerungen zur Sammlung und ausgewählten Bildbeispielen

Teil 3: enthält Schlusswort und Literaturverzeichnis

Im ersten, dem theoretischen Kapitel in Teil 1 *Visuelle Anthropologie* skizziere ich kurz die verschiedenen Ansichten, diese Disziplin betreffend. Weiters gehe ich auf die Geschichte der Visuellen Anthropologie und die Schwierigkeiten ein, die sie und die Fotografie mit sich bringen. In diesem Kapitel werde ich auch kurz über Fotografie als Feldforschungswerkzeug schreiben und Beispiele geben, um klarzustellen, dass die Kamera mit ihren Möglichkeiten schon in früheren Jahren in der anthropologischen Feldforschung benutzt wurde.

Im zweiten Kapitel von Teil 1 mit dem Titel *Methode* habe ich mich mit verschiedenen Ansätzen betreffend die Bildanalyse beschäftigt. Ich habe mir mehrere Fragen gestellt, die ich im Kapitel zwei im 2. Teil dieser Arbeit, in dem ich die Bilder analysiere, zu beantworten versuche. Bei der Auswahl der Methode habe ich auf drei für mich wichtige Faktoren geachtet: Erstens – ich suchte eine Methode, die mir bei meiner Bildanalyse hilft und aufklärt, wie ich an die Bilder herangehen sollte; zweitens – es war mir wichtig, dass die Methode meine Forschung unterstützt und nicht kompliziert; und drittens – anhand der Methode wollte ich bestimmte Fragen beantworten sowie neue Fragen aufwerfen. Ich habe mich entschieden, im Kapitel *Methode* drei Arbeitsweisen von verschiedenen Autoren zu beschreiben, die ich bei meiner späteren Bildanalyse berücksichtig habe.

In Teil 2 meiner Arbeit beschäftige ich mich mit der Biografie von Bronisław Piłsudski und mit der Bildersammlung im Völkerkundemuseum in Wien, gefolgt von Schlussfolgerungen, Bilderverzeichnis und Bildbeispielen.

Im ersten Kapitel von Teil 2 mit dem Titel *Biografie von Bronisław Piłsudski* habe ich die wichtigsten Daten und Ereignisse von Piłsudskis Leben zusammengefasst, um den Verlauf seiner Entwicklung besser kennen zu lernen sowie Piłsudski als Menschen besser zu verstehen, was für meine Bildanalyse nicht ohne Bedeutung war.

Im zweiten Kapitel des 2. Teils *Sammlung Piłsudski im Völkerkundemuseum in Wien* analysiere und präsentiere ich die Bilder, die im Völkerkundemuseum in Wien aufbewahrt werden. Dieses Kapitel wird unterteilt in verschiedene Kategorien, die dem Leser erleichtern sollen, die Sammlung zu erfassen und zu verstehen. Ich werde bei meiner Bildanalyse die ethnischen Gruppen sowie die Feste ausführlich beschreiben, die Piłsudski fotografiert hat. Weiters werde ich versuchen zu erklären, in welcher Hinsicht er die Kamera als Feldforschungswerkzeug benutzt hat. Abschließend werde ich meine Forschungsfragen betreffend Bildanalyse im dritten Kapitel von Teil 2 *Schlussfolgerung zur Sammlung Piłsudski im Völkerkundemuseum in Wien* beantworten.

Nach den oben beschriebenen Kapiteln folgen wesentlich kürzere Abschnitte, die den Zweck haben, dem Leser zu vermitteln, welche Bilder von Piłsudski darüber hinaus noch zu finden

sind und wo. In Kapitel vier mit dem Titel *Verzeichnis der Bilder von Piłsudski in anderen Sammlungen* liste ich die Sammlungen auf, die Bilder von Piłsudski enthalten. Ich muss hier anmerken, dass ich nur aus einer Sammlung die Bilder genau auflisten werde, diese befindet sich im Rautenstrauch Joest Museum in Köln. Die Fotos aus dieser Sammlung habe ich gesehen und ich hatte die Möglichkeit, die Bilder mit jenen aus der Sammlung in Wien zu vergleichen.

Im fünften Kapitel des 2. Teils präsentiere ich einige Bilder, die im Völkerkundemuseum in Wien aufbewahrt werden.

Im 3. Teil meiner Arbeit findet man das Schlusswort sowie das Literaturverzeichnis.

Ziel meiner Arbeit ist es, die fotografische Sammlung Piłsudskis in Wien, die 192 Bilder umfasst, nach Kategorien zu sortieren und mit Text zu vervollständigen, um die Bilder und deren Thematik besser kennen zu lernen. Außerdem möchte ich zeigen, dass die Bilder nicht zufällig gemacht wurden, sondern dass Piłsudski als Forscher ganz bewusst die Kamera in seine Forschung integriert hat, um die sich ständig verändernde Welt auf den Bildern zu präsentieren. Obwohl er sich vor seiner Verbannung nicht mit der Ethnologie beschäftigt hat, hat er es unter harten Bedingungen geschafft, sich durch seine ständige und selbstständige Weiterbildung – wie wir im Kapitel Biografie erfahren werden – als Forscher zu entwickeln und zu etablieren. Was seine Forschung so wichtig macht und nicht vergessen werden darf, ist, dass die von Piłsudski fotografierten und auf den Bildern festgehaltenen Menschen, deren Kultur und Sitten sich sehr verändert haben. Das gesammelte Material von Piłsudski ist oft ausschlaggebend sowohl für die Indigenen als auch für die Forscher, die sich mit dem früheren und dem heutigen Sachalin beschäftigen. Es sollte auch nicht vergessen werden, dass Fotografie heutzutage ein Werkzeug ist, das sehr geschätzt wird in Kreisen der Anthropologen, Historiker und anderer Forscher – das war aber nicht immer so. Um die Jahrhundertwende, als Piłsudski auf Sachalin bei den Indigenen lebte und tätig war, war es nicht so üblich, eine Kamera zu benutzen. Es ist unklar, wie er überhaupt zu einer Kamera gekommen ist. Die Bilder sind jedoch alle von ihm aufgenommen worden und mit Titeln beschrieben, dies macht ihn zu einem der Pioniere in diesem Bereich.

Ich hoffe, dass meine Arbeit zur besseren Kenntnis und zum Verstehen der fotografischen Sammlung Piłsudskis in Wien beiträgt und einen Blick auf die Person des Fotografen und seine Tätigkeiten auf der Insel Sachalin gibt.

TEIL 1

1. VISUELLE ANTHROPOLOGIE

1.1. DAS VISUELLE IN DER ANTHROPOLOGIE

Es ist wichtig zu verstehen, was hinter dem Begriff Visuelle Anthropologie steht. Banks und Morphy verstehen diesen Begriff als Anthropologie visueller Systeme oder anders gesagt, der sichtbaren kulturellen Formen (vgl. BANKS and MORPHY 1997: 5). Visuelle Systeme sind all jene Prozesse, die von Menschen geschaffene, sichtbare Objekte und deren visuelle Umgebung reflexiv konstruieren und sie durch optische Mittel kommunizieren (vgl. BANKS and MORPHY 1997: 21). Das bedeutet, wir produzieren und sind gleichzeitig Rezipienten von visuellen Objekten, durch die wir Informationen über die dargestellte Welt erhalten. Visuelle Anthropologie also beschäftigt sich mit Eigenschaften von visuellen Systemen der Darstellung, zum Beispiel der Fotografie, und deren Interpretation durch die Rezipienten; aber sie beschäftigt sich auch mit dem Sichtbaren, auf das sie direkt im Feld stößt. Banks und Morphy zitieren in der Einleitung zu *Rethinking Visual Anthropology* Ira Jacknis, die der Meinung ist, dass viele Menschen beim Begriff Visuelle Anthropologie an spezialisierte Forschungen denken, bei denen Film und Video benutzt werden. Tatsächlich ist der Umfang der Visuellen Anthropologie viel breiter: Sie umfasst den Prozess der Entstehung des Bildes und dessen Analyse, sie beschäftigt sich mit der Erforschung der materiellen Lebensweise und Kultur und umfasst ebenso Studien über Gestik, Gesichtsausdruck und räumliche Aspekte des Verhaltens und der Interaktion (vgl. BANKS and MORPHY 1997: 4).

Banks und Morphy sind der Meinung, dass Visuelle Anthropologie eine Subdisziplin der Kultur- und Sozialanthropologie ist. Forscher dieser Subdisziplin betreiben eigene Zeitschriften und Vereine, sie treffen sich auf entsprechenden Konferenzen und Symposien, sie beforschen dieses Gebiet und geben ihr Wissen an Studenten weiter (vgl. BANKS and MORPHY 1997: 1). Heute wird der Visuellen Anthropologie viel Aufmerksamkeit geschenkt. Oft ist es jedoch in der Geschichte der Wissenschaft vom Menschen vorgekommen, dass viele Anthropologen die visuellen Quellen banalisiert und sie reduziert haben zu einer Ergänzung als Illustration oder audiovisuelle Hilfe. Viele Forscher sind der Meinung, die Visuelle Anthropologie wurde eigentlich in der wissenschaftlichen Arbeit nie wahrgenommen, zum Beispiel schreibt Jay Ruby:

„Visual Anthropology has never been completely incorporated into the mainstream of anthropology. It is trivialized by some anthropologists as being mainly concerned with audiovisual aids for teaching.“ (RUBY in LEVINSTON, DAVID & EMBER 1996: 1345).

Wesentlich ist aber, dass die Fotografie in der Anthropologie von Anfang an benutzt wurde. Jay Ruby stellt fest, dass die frühe ethnografische Fotografie keine klar definierte Theorie oder Methode hatte. Die Hauptfunktion der Bilder aus der Feldforschung war, das Gedächtnis des Ethnografen nach der Rückkehr aus dem Forschungsgebiet aufzufrischen. Bilder waren – und ich bin der Meinung, das sind sie noch immer – eine Art Notiz, nur nicht geschrieben, sondern in Form einer Fotografie. Seit die Kamera so einfach in der Bedienung ist, reisen fast alle Anthropologen mit diesem Gerät durch die Welt:

„Among the treasures anthropologists regularly bring back with them from their field explorations are photographs of the people and places they have visited. These photographs are at once notes, signs, and shadows: notes insofar as the anthropologist uses the photographs as aide-mémoire or record of what he or she sees; signs when the photographs become part of the anthropologist’s attempt to elucidate for others what he or she has seen; and shadows in that the photographs always take their form in great part from the world into which the anthropologist has peered.” (SULLIVAN 1999: VII)

Ruby ist der Meinung, dass das Schicksal der ethnografischen Fotografie immer das gleiche war (auch heute noch?), nämlich Vergessenheit: *“Once the fieldwork is written up, the photographs are deposited either in a museum or in the author’s personal archive along with written field notes and are usually forgotten.”* (RUBY in LEVINSTON, DAVID & EMBER 1996: 1346)

Nur wenige Fotografien der Ethnografen aus aller Welt werden ausgestellt und weiter bearbeitet. Es lohnt sich vielleicht, sich an dieser Stelle Gedanken darüber zu machen, welchen Platz die ethnografische Fotografie tatsächlich im Fachgebiet hat und welchen Platz sie einnehmen könnte. Wer bekommt die Feldfotografien der Anthropologen aus aller Welt zu sehen? Was passiert mit den Bildern in den Museen? Sind sie nach einer gewissen Zeit der Vergessenheit überlassen und für immer in Umschlägen in den Schubladen des Archivs verschwunden? Man kann sich z.B. Gedanken machen über die Stile der ethnografischen Fotografie. Feldforschungsfotografie hat eigene Regeln, sie ist keine typische dokumentarische Fotografie und sie zeigt keine Momentaufnahmen, die wir aus der touristischen Fotografie kennen. Spätestens seit der Feldforschung von Margaret Mead and Gregory Bateson auf Bali hat die Feldforschungsfotografie eine neue Dimension bekommen. Manche meinen, dass dies der Beginn der Visuellen Anthropologie war, andere bestreiten es. Als Forscherin hat Mead zuerst mit ihrem Ehemann und später mit Frances Cooke Macgregor eine für heutige Begriffe klassische fotografische Studie auf Bali durchgeführt, die bis heute viele Anthropologen inspiriert, die sich mit der Visualisierung beschäftigen. Mead wirkte bei

der Entstehung vieler anthropologischer Filme mit, zum Beispiel: *First Days in the Life of a New Guinea Baby* (1951), *The Balinese Family* (1952) und *Bathing Babies in Three Cultures* (1953). John Collier meint, dass das Buch *Balinese Character: a Photographic Analysis* aus dem Jahr 1942 viele Anthropologen endgültig überzeugt hat, dass Fotografie ein zuverlässiges Werkzeug zur Aufzeichnung und späteren Analyse diverser Phänomene ist, für welche sich die Forscher interessieren (vgl. COLLIER in WAGNER 1979: 275).

Dieses Buch hat die Form eines, nennen wir es eigentümlichen Gespräches zwischen Bildern und Text – sie beziehen sich aufeinander, kommentieren und stellen die Basis für die Schlussfolgerungen her. Die Verfasser haben sich für die Geste als kulturelle Eigenschaft interessiert. Eine Folge von Bildern, auf welchen Kinder in diversen gesellschaftlichen Situationen zu sehen sind, sollte zeigen, dass ein Prozess der Sozialisierung, der auf unterschiedliche Art und Weise durchgeführt wird, zur Entstehung eines Charakters mit schizophrenen Zügen führt. In *Balinese Charakter* wollten Mead und Bateson die Methode mit der Theorie verbinden, sie benutzten die Fotografie, um diverse Aspekte der balinesischen Realität zu zeigen und mit anderen zu vergleichen:

„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. Pieces of behavior spatially and contextually separated may all be relevant to a single discussion, the same emotional thread may run through them.“ (BANKS and MORPHY 1997: 10)

Für das ehrgeizige Ziel des Projektes spricht jedenfalls die Menge des gesammelten visuellen Stoffes. Die beiden Forscher haben allein fünfundzwanzigtausend Bilder mit der Leica-Kamera gemacht, um letztendlich siebenhundertneunundfünfzig in ihrem Buch zu benutzen und zu zeigen. Diese siebenhundertneunundfünfzig Fotografien wurden nach diversen Kategorien sortiert, zum Beispiel: Raumorientierung, Lernen, Körperöffnungen, Eltern und Kinder, Geschwister, Entwicklungsstufen und Übergangsrituale. Diese gewaltige Menge an Inhalt führte leider dazu, dass sie ihre Analyse nie wirklich beendet haben. Dadurch konnte die Aussagekraft der verwendeten Methode nicht wirkungsvoll demonstriert werden. MacDougall ist der Meinung, dass dazu ein wichtiger Aspekt unbedingt zu betonen ist: Mead und Bateson hatten unterschiedliche Meinungen bei der Konzeptualisierung bezüglich des Stellenwertes der Fotografie in der Anthropologie:

„Bateson used the medium of photography and film as a means of exploration, through which process an understanding of Balinese culture might develop, and Mead used them in a more positivistic sense as a means of recording data for subsequent analysis.“ (BANKS and

MORPHY 1997: 11) Wie wir sehen, waren für Margaret Mead visuelle Methoden (Film, Fotografie) vorzügliche Werkzeuge zur Sammlung und Aufzeichnung von Daten, die später einer Analyse unterzogen werden sollten; Bateson sah diese Methoden als Erkenntniswerkzeug, das hilfreich ist in der Erforschung von Kulturen.

Banks und Morphy sind überzeugt, dass aus Sicht der zeitgenössischen Definition von Visueller Anthropologie das Projekt von Mead und Bateson nicht gelungen ist. Und zwar nicht nur aufgrund ihrer unterschiedlichen Betrachtungsweisen der visuellen Methode, sondern weil diese Studie das einheimische Weltbild nicht gezeigt hat. Aus heutiger Sicht sind die beiden Forscher nicht weit genug in ihrem Erkenntnisinteresse gegangen. Banks und Morphy meinen:

„Bateson and Mead failed to move from using photography as a means of recording a world that was the product of a particular way of being and which involved a distinctive way of seeing, feeling and relating to the world, to an analysis that convincingly demonstrated how that world was seen, felt and understood by the Balinese.” (BANKS and MORPHY 1997: 13)

Weiters bemerken sie: *“They failed to achieve the move from visual anthropology as a mode of representation by the anthropologist to visual anthropology as a study of people’s own visual worlds, including the role of representations within cultural process.”* (BANKS and MORPHY 1997: 13)

MacDougall geht noch weiter und sagt, dass Bateson und Mead den Status von Film und Fotografie in der Feldforschungstechnik bekräftigen wollten, was ihnen aber misslungen ist. Dabei ist jedoch nicht zu vergessen, dass dieses Projekt einen der wichtigsten Momente in der Geschichte der Visuellen Anthropologie darstellt:

„It is interesting to speculate whether much that is happening now in visual anthropology might not have happened sooner if the famous Bateson-Mead project had taken a different turn. As it was, this innovative project, which had the potential to revolutionize visual anthropology, fell short of doing so. It neither legitimized visual research methods in anthropology nor turned film and photography into a channel of anthropological discourse and argumentation.” (MacDOUGALL 1997: 290)

Wenngleich es schwierig ist, die Studie von Bateson und Mead auf Bali nicht zu überschätzen, wenn es um die Entwicklung der Visuellen Anthropologie geht, darf man trotzdem nicht vergessen, dass diese Entwicklung dadurch beschleunigt werden konnte, da nur diese beiden Forscher eine Methode und formelle Sprache ausgearbeitet haben.

Es stellt sich die Frage, ob vor Mead und Bateson niemand solche Studien durchgeführt hat. Natürlich gab es auch früher Feldforschungsfotografie und Forscher, die weltweit fotografiert

haben; nehmen wir zum Beispiel jene Forscher, die in den ehemaligen Kolonien Frankreichs, Großbritanniens oder Deutschlands gearbeitet und dokumentiert haben. Hierbei lässt sich fragen, in welchem Auftrag haben sie gearbeitet, welche Beziehung hatten sie zu den Kolonial-Behörden und weshalb haben sie überhaupt fotografiert? Banks und Morphy schreiben:

„The conventional view has been that the photographic methods of early anthropologist were constrained by the theoretical paradigms that they adhered to and by the power relations of nineteenth-century colonialism. Certainly there is much evidence to support the view that in particular cases images were constructed to fit a particular scientific paradigm or interpretative agenda (...) Nineteenth-century anthropologists can be accused of having a naively realistic perspective on film and photography, and of failing to see the constructed nature of their imagery and the cultural biases of their own ways of seeing.” (BANKS and MORPHY 1997: 7) Diese naive Perspektive, wie Banks und Morphy es nennen, lässt die Forscher Bilder machen, um genau die sie umgebende Realität zu dokumentieren. Deswegen sind diese Bilder von großer Bedeutung und zeigen so manches mehr als es im damaligen anthropologischen Rahmen erlaubt war. Diese Bilder zeigen aber auch, aus welcher Perspektive die Kolonialmächte auf die Menschen geschaut haben. Es gibt auch eine andere, nennen wir es Funktion dieser Bilder, nämlich – sie sind sehr hilfreich bei der Rekonstruktion zerstörter kultureller Identität und dies nicht nur in ehemaligen Kolonialgebieten. Als Beispiel nehmen wir die Fotografien der Indianer von Edward S. Curtis. Die bekannten Aufnahmen der nordamerikanischen Indianer werden als eine Art romantischer, nicht realer Bilder von Indianern gesehen, trotzdem können diese Bilder den Nachfahren helfen, ihre Identität zu finden oder näher zu bringen.

Nach Meinung David MacDougalls zeigt die Geschichte der Anthropologie auf, dass die meisten Anthropologen lange Zeit nicht gewusst haben, was sie mit dem Sichtbaren und der optischen Darstellung anfangen sollen. Auf der einen Seite ist es die Visuelle Anthropologie, die *„studies visible cultural forms“* und auf der anderen Seite gibt es die Visuelle Anthropologie, die optische Medien benutzt, um Kulturen zu beschreiben und zu analysieren, also als Forschungswerkzeug (vgl. MacDOUGALL 1997: 283). Der Punkt ist, wie MacDougall meint, dass es einen Unterschied gibt zwischen *„using a medium and studying how a medium is used“* (MacDOUGALL 1997: 283). Um zurückzukommen zu Konditionen, Verortung und Natur der visuellen Forschung, ist es wichtig zu fragen, wer produziert die sichtbaren Objekte, die später benutzt und in diversen Formen analysiert werden, und wozu? Außer Indigenen, die ohne Zweifel sichtbare kulturelle Formen erschaffen, gibt es, wie schon

oben erwähnt, Sozialforscher, die diese selbst während ihrer Forschung entstehen lassen. Banks schreibt:

„Nevertheless, the production and use of visual images in empirical, field-based research needs to be understood as one and only one of several methods that a social researcher might employ” (BANKS 2001: 176), und weiter: „The production of images by social researchers cannot be understood apart from the consumption of images by everyone – social researchers, academics more generally and, of course, the subjects of social research themselves. All visual images, whatever their source, are inherently complex and problematic – messages without codes, say Barthes of photographs (cited in McDougall 1998b: 64) – yet at the same time they are an omnipresent aspect of almost all human social relation.” (BANKS 2001: 177)

Nach Banks versucht man heutzutage, sich so gut wie möglich auf das Visuelle zu konzentrieren und es wird keineswegs an den Rand der Disziplin gedrängt. Wird daher jetzt die visuelle Methode, also sozusagen die Benutzung von Bildern in der Forschung, von allen verwendet? Natürlich nicht, sie wird aber, wie Banks betont, in verschiedenen Projekten häufig in Form von Diagrammen, Tabellen usw. eingebaut. Banks bemerkt, dass man *visual research* sowie alle anderen Methoden als Technik sehen sollte, die man auf verschiedenste Art und Weise adaptieren kann. Visuelle Recherche kann also bedeuten, sich mit den Bildern zu beschäftigen oder die Bilder selbst zu produzieren, was MacDougall auch betont:

„What activities are encompassed by visual anthropology? There is, on the one hand, the visual anthropology that studies visible cultural forms. On the other is the visual anthropology that uses the visual media to describe and analyze culture.” (BANKS and MORPHY 1997: 283)

Wichtig ist auch zu bemerken, was Banks unter Methode versteht, nämlich Theorie und Methode (Analyse) zugleich: *“While some social researchers apparently understand the term ‘method’ and cognates to refer exclusively to practical, hands-on activities (such as different types of interviewing or survey techniques), this is not my understanding. ‘Method’ is inseparable from ‘theory’ and ‘analysis’, and in the human sciences no method that seeks to document or, better, engage with the field of human social relations can be performed in a theoretical vacuum, even taking the term ‘theory’ very loosely indeed.” (BANKS 2001: 178)* Dies zeigt, dass Visuelle Anthropologie und ihre Recherche aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden darf. Wie Banks meint, fehlte es dem Visuellen nie an Interesse, aber es fehlten eben diese Betrachtungsperspektiven (vgl. BANKS 2001: 179). Auch MacDougall ist

der Meinung, dass es an Interesse nicht mangelte, die Schwierigkeit lag woanders, nämlich: was sollte man damit anfangen? (vgl. MacDOUGALL 1997: 276)

“Anthropology has had no lack of interest in the visual; its problem has always been what to do with it. This problem is historically related to another anthropological problem: what to do with the person – the sentient, thinking being who belongs to a culture but, from the anthropologist’s point of view, can often reconstitute only a very small part of it.”

(MacDOUGALL 1997: 276) Dieses Problem entstand nach MacDougall, als die Anthropologie sich aus einer so genannten *armchair*-Lehre zu einer aktiven und über lebende Menschen und Kulturen berichtenden Lehre entwickelt und als solche etabliert hat. Anthropologen versuchten auf verschiedene Art und Weise, allen Menschen die Kultur der „Anderen“, der Indigenen, der „Fremden“ näher zu bringen. In verschiedenen Vorlesungen und Ausstellungen bekam man so genannte lebendige Exponate zu sehen. Um das zu erläutern, benutzt MacDougall das Beispiel von Ishi. Er war der letzte Mann der Yahi Indianer, die von *indian hunters* bei einem Massaker ausgerottet wurden. Alfred Kroeber lernte ihn kennen und sie freunden sich an. Der Anthropologe quartierte ihn im Museum of Anthropology der University of California ein und er wurde quasi zu einem lebendigen Exponat gemacht. Angeblich fühlte er sich sehr wohl und erzählte Alfred Kroeber alles über seine Vergangenheit und wurde Kroebers Informant und Freund. Später schrieb die Frau von Kroeber, Theodora Kroeber, eine Biographie von Ishi und das Buch wurde zum Bestseller. Beide versuchten, Ishis Schicksal nachzuvollziehen und einer breiteren Masse zu präsentieren. Ob es jedoch richtig war, einen lebenden Menschen zu einer Art Museumsobjekt zu machen, ist fraglich. Die Intention dieser Handlung war sicher nicht, der Unterhaltung zu dienen, sondern sie hatte pädagogische Ziele (vgl. MacDOUGALL 1997: 276).

In der jüngeren Vergangenheit war es tatsächlich nicht unüblich, lebende Exponate auszustellen. Die Geschichte von Ishi ist eine von vielen, MacDougall gibt uns weitere Beispiele: Im Jahr 1893 wurden mit Hilfe von Franz Boas auf der Chicago World’s Columbian Exposition vierzehn lebendige Personen aus der Gruppe Kwakiutl „ausgestellt“; im Jahr 1895 wurden während der Pariser Exposition Ethnographique de l’Afrique Occidentale im Stadt-Springbrunnen Senegalesen platziert (vgl. MacDOUGALL 1997: 276). Im Jahr 1910 waren auf der japanisch-britischen Ausstellung lebendige Menschen aus der Ainu-Gruppe als Ausstellungsobjekte zu bewundern (vgl. ROTTER 1995). MacDougall schreibt, dass anthropologische visuelle Produkte wie Bilder, Filme und Museumsobjekte, die eine Art Ersatzobjekte für die Anwesenheit lebendiger Individuen waren, mit der Zeit an

Bedeutung gewonnen haben. Gleichzeitig war aber etwas Beunruhigendes in diesen, MacDougall meint:

„If anything, the absence of the person strengthened the importance of the visual, which through photographs, films and museum artifacts began to replace it. But the problem remained that there was something disquieting about visual images. They appeared to show everything, and yet, like the physical body, remained annoyingly mute. The visual world was like the husk you removed to get at the conceptual and verbal worlds inside, but having done so you couldn't in good conscience throw it away. Visible objects, having exerted great fascination as the products and indicators of culture, but failing as expositors of it, began to acquire a new function (in museum) as metaphors for anthropology. And as metaphor, the visual flourished.” (MacDOUGALL 1997: 277)

Wir sehen also, dass MacDougall in den Bildern eine Art anthropologische Metapher erkennt, die den Museumsbesuchern eine Möglichkeit gegeben hat, das „Exotische“ näher kennen zu lernen. Das Visuelle ist quasi ein Mittel, den „Anderen“, „Fremden“ näher zu kommen. Er macht auch darauf aufmerksam, dass Visuelle Anthropologie ein sehr breiter und viele Themen umfassender Zweig der Anthropologie ist:

„(...) amongst anthropologists it is beginning to pay attention to a range of cultural forms that have received only patchy anthropological attention before: historical photographs, news photographs, sports events, comic books, postcards, stereographs, body decoration, indigenous painting, 'tourist art', home movies, family snapshots, itinerant theater, vernacular architecture, children's drawings, political regalia, court ceremony, gesture and facial expression (although these have a longer history of study), advertising, costume and personal adornment, industrial design, and so on – in short any of the expressive systems of human society that communicate meanings partially or primarily by visual means.“ (MacDOUGALL 1997: 283)

Der Umfang ist, wie wir sehen, sehr weit und fast unbeschränkt. Er ist so groß, weil die Visuelle Anthropologie zugleich das anthropologische Wissen erzeugt, präsentiert und benutzt. Sie beschäftigt sich mit der Anwendung des Visuellen in der anthropologischen Forschung und erforscht ebenso diverse visuelle Systeme und deren Auswirkung auf die Gesellschaft. Banks und Morphy sind auch der Meinung, dass ein weit verbreitetes Interesse der Visuellen Anthropologie komplementär und nachvollziehbar ist, wenn wir berücksichtigen, dass moderne Anthropologie als ein Prozess des Darstellens angesehen wird. Visuelle Anthropologie setzt sich Ziele wie: Analyse von Eigenschaften der visuellen Systeme, Aufklärung der Faktoren, die bestimmte Art, sie zu interpretieren, sowie Bezug und

Auswirkung einzelner Systeme zu weiteren Kreisen gesellschaftlicher Prozesse. Eine andere Aufgabe der Visuellen Anthropologie ist es, anthropologisches Wissen allgemein zu verbreiten:

„One agenda of visual anthropology is to analyse the properties of visual systems, to determine the properties of visual systems and the conditions of their interpretation and to relate the particular systems to the complexities of the social and political processes of which they are a part. A second agenda is to analyse the visual means of disseminating anthropological knowledge itself.” (BANKS and MORPHY 1997: 2)

Banks und Morphy bieten auch eine Überlegung zu der Relation, die zwischen Visueller Anthropologie, Fotografie und Film besteht. Ihrer Meinung nach dominieren beide Techniken, besonders aber ethnografischer Film, zu Unrecht die Wahrnehmung von Visueller Anthropologie. Diese soll sich befreien aus den übermäßigen Verwicklungen mit ethnografischem Film und Fotografie, um mehr auf die Bedürfnisse und Ziele der modernen Anthropologie einzugehen. Sie sind der Meinung, die Visuelle Anthropologie soll sich mehr in das gesamte Fach integrieren und gleichzeitig die Grenzen aufheben, die sie von anderen Disziplinen trennt (vgl. BANKS and MORPHY 1997: 2-30). Diese beiden Behauptungen ergänzen sich m.E. und zeigen, dass nur eine Anthropologie, die offen ist für Neues, das breite Spektrum von Forschungen akzeptieren und integrieren kann, das für die Visuelle Anthropologie charakteristisch ist. Es ist aber klar, dass nicht nur die Absichten der Visuellen Anthropologen, zur Hauptströmung zu zählen, hier von Bedeutung sind, sondern auch die des gesamten Faches. Eine andere Frage ist: Wollen die Visuellen Anthropologen überhaupt zur Hauptströmung zählen?

Wie schon früher erwähnt, verstehen Banks und Morphy die Visuelle Anthropologie als Anthropologie der visuellen Systeme und diese sind all jene Prozesse, die von Menschen geschaffene sichtbare Objekte und deren visuelle Umgebung reflexiv konstruieren und sie durch optische Mittel kommunizieren. Der Großteil des menschlichen Verhaltens hat eigene visuelle Dimensionen – Sehen spielt eine große Rolle in unserem Leben und unserem Verhalten. MacDougall bemerkt, die Visuelle Anthropologie beschäftigt sich mit dem Visuellen nicht in reiner Form, sondern mit einer Sammlung kulturell gefilterter Zusammenhänge – kodiert und mit Visueller Anthropologie verflochten. Daher beschäftigt sich Visuelle Anthropologie mit Dekodierung und Analyse dieser komplexen Verbindungen und benutzt das Visuelle bei Projekten, die helfen zu verstehen, wie Kultur gesellschaftliche Erfahrung durchdringt und strukturiert:

„Here it is necessary to insist that visual anthropology is not about visual per se but about a range of culturally inflected relationships enmeshed and encoded in the visual. Just as anthropology can read some of these in the visual, so too it can use the visual to construct works that give a richer sense of how culture permeates and patterns social experience.” (MacDOUGALL 1997: 288)

MacDougalls Meinung ist, Visuelle Anthropologie bietet eine Möglichkeit von neuen Wegen anthropologischen Wissens, sie kann jedoch nicht zu einem Ersatz der *written Anthropology* werden. Deshalb muss die Visuelle Anthropologie sich weiter entwickeln, um das gesamte Fach von dieser Entwicklung profitieren zu lassen (vgl. MacDOUGALL 1997: 292-3).

In dem Artikel *Beyond the Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology* fragt Elizabeth Edwards nach der Nützlichkeit der Fotografie in der Anthropologie und gibt zugleich eine Antwort auf ihre Frage (vgl. EDWARDS 1997: 53). Ihrer Meinung nach kann man diese Nützlichkeit erreichen durch Nutzung mancher Eigenschaften der Fotografie, was das Überschreiten von Grenzen in der Anthropologie bedeutet und das Platzieren der Fotografie in einem breiterem fotografischen Diskurs, sodass die Fotografie eine ganz neue Form von Expression bekommt. Anthropologie soll ein Raum von diversen visuellen Expressionsformen werden, einschließlich dieser experimentellen Formen. Selbst wenn die Ergebnisse nicht als rein anthropologische zu definieren sind, wird ihr Wert daraus folgen, dass die Autoren solcher kultureller Dokumente den Versuch unternehmen, deren Wert und das Wissen über die Welt mitzuteilen, entstanden aus menschlicher Erfahrung und Bewusstsein. Fotografie kann vielleicht nicht immer die Eigenschaft realistischer Aufzeichnung besitzen, aber in den Händen eines Anthropologen, der imstande ist, die Vorzüge der Fotografie richtig zu nutzen, zeigen sich Einfachheit, Tiefe, Klarheit und Weite von fotografischem Sehen (vgl. EDWARDS 1997: 53 -55).

„In this context photography as a medium is not about photography per se but about its potential to question, arouse curiosity, tell in different voices or see through different eyes from beyond The Boundary.” (EDWARDS 1997: 54)

The Boundary, über die Edwards spricht, bezieht sich auf den Schnittpunkt dessen, was Anthropologie als zu ihrer Identität gehörend anerkennt, mit dem, was Anthropologie als „fremd“ ablehnt. Diese Grenze, die Edwards meint, ist kein statisches Phänomen, mehr Flexibilität der Anthropologie würde jedoch eventuell eine freundlichere Sichtweise gegenüber der Fotografie erlauben und die Möglichkeit auf eine Inkorporation als nützliches anthropologisches Werkzeug geben (vgl. EDWARDS 1997: 76). Edwards ist der Meinung, dass Fotografie mit all ihren Möglichkeiten und Eigenschaften über die Grenzen hinausgehen

und dadurch die gesamte Disziplin stärken kann (vgl. EDWARDS 1997: 55-60). Sie gibt uns Beispiele von diversen Projekten und beschreibt die „Natur“ und die Eigenschaften der Fotografie. Ihre erste These verkündet, dass Fotografie weder ausschließlich zum Bereich der individuellen Expression noch zum Bereich der allgemein miterlebten Realität gehört – sie befindet sich in diesen beiden Dimensionen gleichzeitig und erschafft so etwas wie eine paradoxe dritte Dimension:

„(...) In such a context photography perhaps occupies what Winnicott, in psychology, has identified as the 'paradoxical third space' being neither inside in the world of fantasy (expression) nor outside in the world of shared reality. Rather it partakes of both these positions at once.“ (EDWARDS 1997: 56)

Diese These zu „übersetzen“ heißt, dass Edwards eine Betrachtungsweise von *creative photographic expression* bietet, welche in sich narrative Elemente mit analytischen Elementen verbindet. Diese *kreative fotografische Expression* „constitutes by a cogent, coherent interrogation, expression and interpretation of the subject and its significances within the full range of the medium's characteristics in which objective and subjective agendas come together.“ (EDWARDS 1997: 57)

Die zweite These bezüglich Fotografie, die Edwards entwirft, betrifft die Fähigkeit der Fotografie, die Grenzen oberflächlicher Beschreibung zu überschreiten und versteckte Sinnschichten zu begreifen. Fotografie wird wahrgenommen als visuelle Metapher:

„Photography can communicate about culture, people's lives, experiences and beliefs, not at the level of surface description but as a visual metaphor which bridges that space between the visible and invisible, which communicates not through the realist paradigm but through a lyrical expressiveness.“ (EDWARDS 1997: 58)

Edwards schreibt, die Benutzung eines Mediums, in diesem Fall von Fotografie, ist mit ästhetischem Stil verbunden – das ist nicht unproblematisch und dieses Problem wurde von Anthropologen früh erkannt (vgl. EDWARDS 1997: 58). Nach Edwards soll Stil in ethnografischer Hinsicht ein Medium werden, das hilft zu verstehen und zu entdecken:

“Style in photographic practice within anthropology should explore and communicate, not overwhelm the content in a way that objectifies and fetishises.“ (EDWARDS 1997: 58)

Gleichzeitig warnt sie die Visuellen Anthropologen davor, in strenge Ästhetik und Formalismus zu geraten, weil dies nicht ein Ziel von Visueller Anthropologie ist. Natürlich ist es unmöglich, eine eindeutige Grenze festzulegen, außerhalb welcher sogar avantgardistische Anthropologie endet und Selbstexpression beginnt, aber als allgemeiner Grundsatz kann gelten, die Möglichkeiten der Fotografie nicht zu übertreiben – also wie schon in obigem Zitat

erwähnt, es ist dafür zu sorgen, dass der benutzte Stil den Inhalt des Bildes nicht überwältigt und die Entdeckung und Vermittlung von Informationen erlaubt.

Die dritte These von Edwards knüpft an die für die gegenwärtige Anthropologie charakteristische Darstellungskrise an und lenkt die Diskussion auf das Gleis der (Selbst-) Reflexion.

„The crisis of representation which forced anthropology into its current reflexive position, and in which film played a major part, is paralleled beyond The Boundary in documentary practice. In the last fifteen years or so many perceptive photographers have moved increasingly away from recording surfaces, ‘this-is-how-it-was’, or even a politically charged ‘this-is-how-it-is’. Rather, photographs have been conceived as capable of unraveling the deeper meanings and metaphors of cultural being.” (EDWARDS 1997: 59)

Was sie damit sagt ist, dass das Ideal, zu zeigen „wie es war“, „was ist“ oder „wie es sein sollte“, nicht zu erreichen ist und dadurch ein Raum geschaffen wird, wo tiefe Bedeutungen und kulturelle Metaphern entdeckt werden können. Dies fordert die aktive Teilnahme der Rezipienten, die Zugang zur Empfindung der Komplexität von geschilderten Situationen haben und selbstständig interpretieren können.

1.2. ÜBER DIE FOTOGRAFIE – SUSAN SONTAG UND ROLAND BARTHES

Fotografie ist zu einem Teil unseres Lebens geworden, wir fotografieren, produzieren die Bilder selbst und gleichzeitig sind wir Rezipienten der Bilder. Gerade deshalb ist es der Mühe wert, sich über die Natur der Fotografie Gedanken zu machen. Was ist die Fotografie als Bild und als Form der Darstellung? Ich bin der Meinung, die Fotografie stellt eine sehr komplexe Existenz dar. Sie ist eine Form der Expression, die auf einer Seite viel Aufmerksamkeit und tiefgründigen Wissensdrang verlangt, auf der anderen Seite haben wir Bilder von Menschen, die die Kamera als Werkzeug des Alltags benutzen, um die Momente ihres Lebens festzuhalten. Die Fotografie ist meiner Meinung nach eine Erscheinung, die nicht gewöhnlich oder üblich ist (obwohl heutzutage in Massen produziert), und die daher einer tiefgründigen Betrachtung wert wäre. Oft geschieht es, dass der Betrachter des Bildes, obwohl z.B. die Fotografie gestaltet ist, nach der Verbindung zwischen Zeit und Ort des Geschehens sucht. Man versucht, Informationen aus dem Bild herauszulesen, um die längst vergangene Minute, die auf dem Bild existiert, wieder zu erleben oder zu beleben. Fotografie wirft Fragen von Ort und Zeit auf, auf die es nicht leicht ist, eine Antwort zu finden. Roland Barthes meint:

„Jede Photographie hat mich als Bezugspunkt, und eben dadurch bringt sie mich zum Staunen, dass sie die fundamentalen Fragen an mich richtet: warum lebe ich hier und jetzt? Zwar setzt die PHOTOGRAPHIE, mehr als jede andere Kunst, eine unmittelbare Präsenz in die Welt – eine Ko-Präsenz; doch ist diese Präsenz nicht nur politischer Natur (>> durch das Bild an dem Ereignis teilnehmen<<), sondern auch metaphysischer Natur. Flaubert hat sich über Bouvard und Pecuchet mokiert (aber hat er sich wirklich mokiert?), wenn sie sich über den Himmel, die Sterne, die Zeit, das Leben, die Unendlichkeit und so weiter Gedanken machen. Es ist die Art von Fragen, die mir die PHOTOGRAPHIE stellt: Fragen, die einer >>dummen<< oder simplen Metaphysik entstammen (die Antworten sind das Komplizierte daran): wahrscheinlich die wahre Metaphysik.“ (BARTHES 1985: 95)

In diesem Kontext kann ich mich mit Susan Sontags Bemerkung einverstanden erklären:

„If photographs are messages, the message is both transparent and mysterious „A photograph is secret about secret, “as Arbus observed. “The more it tells you the less you know”” (SONTAG 1986: 111)

In diesem kurzen Unterkapitel richte ich meine Überlegungen auf die Fotografie und die Wahrnehmung / Interpretation des Bildes. Die Kamera ist zu einem wichtigen Werkzeug in anthropologischen Händen geworden – dieses Werkzeug ist sehr spezifisch, es unterstützt das „Sehen“ der Realität. Wie Sontag meint, sind das Fotografieren und die Fotografie selbst sehr geheimnisvoll. Man könnte sich fragen, wie kann man sie dann in der Forschung als unterstützendes wissenschaftliches Werkzeug benutzen, wenn sie für sich allein schon geheimnisvoll ist? Die Antwort folgt meiner Meinung nach daraus, dass es gerade diese Eigenschaft der Fotografie ist, die hilft, wenn es um neue Entdeckungen von verborgenen Schichten der kulturellen Übermittlung geht.

Roland Barthes schreibt, dass in der Fotografie die Dinge nie abwesend sind, sondern metaphorisch; es ist die Belichtungszeit, die die Natur der Fotografie ausmacht (vgl. BARTHES 1985: 90). Barthes erinnert sich an seine Faszination und zugleich Furcht, als er als Kind eine Fotografie angeschaut hat, auf welcher Sklaven abgebildet waren. Sein Gefühl folgte aus dem Wissen: *„es ist so gewesen“* (vgl. BARTHES 1985: 86-90). Bei einer Fotografie, sagt Barthes *„...gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.“* (BARTHES 1985: 86) Die Fotografie unterscheidet sich von anderen Formen der Darstellung darin, dass sie auf unbedingt reale Dinge verweist, die sich vor der Linse der Kamera befanden. Ein Maler oder Schriftsteller kann Begebenheiten darstellen und beschreiben, die nicht unbedingt in der Realität existiert haben. Barthes hielt diesen Realitätsbezug für den Kern der Fotografie und bestimmt ihr *Noema* als *„Es-ist-so-gewesen“*.

Sontag schreibt über *freezing of time* (SONTAG 1986: 111) – darunter ist eine Parallele zu Barthes „*Es-is-so-gewesen*“ zu verstehen. Meines Erachtens kann man Fotografie als eine Art Spur der Vergangenheit betrachten.

Nach Barthes Meinung ist Fotografie eine Erfindung der Chemiker und nicht der Maler, wie es scheinen könnte:

„Es heisst oft, die Maler hätten die PHOTOGRAPHIE erfunden (indem sie den Ausschnitt, die Zentralperspektive Albertis und die Optik der camera obscura auf sie übertrugen). Ich hingegen sage: nein, es waren die Chemiker. Denn der Sinngehalt des >>Es-ist-so-gewesen<< ist erst von dem Tage an möglich geworden, da eine wissenschaftliche Gegebenheit, die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen, es erlaubte, die von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen einzufangen und festzuhalten. Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin: die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns.“ (BARTHES 1985: 90-91)

Was ich daraus lese ist, dass die chemischen Prozesse es ermöglicht haben, ein Objekt festzuhalten; der Fotografie gelingt es, Objekte und Personen unsterblich zu machen. Sontag sagt:

„What is written about a person or an event is frankly an interpretation, as are handmade visual statements, like paintings and drawings. Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire.“ (SONTAG 1986: 4)

Hier ist leicht zu bemerken, dass der Unterschied in der Betrachtungsweise von Barthes und Sontag darauf basiert, dass Barthes über „wie es ist“ schreibt und Sontag über „wie es uns scheint, wie es ist“. Es ist zu betonen, dass Sontag letztendlich Fotografie für eine eigenartige Interpretation der Welt hielt:

„Although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are.“ (SONTAG 1986: 6-7)

Susan Sontag betrachtet ein fotografisches Bild im epistemologischen Sinne als eine eigene Interpretation der Realität, gleichzeitig betont sie aber den besonderen Status von Fotografie:

„While a painting, even one that meets photographic standards of resemblance, is never more than the stating of an interpretation, a photograph is never less than the registering of an emanation (light waves reflected by objects) - a material vestige of its subject in a way that

no painting can be. (...) Neither does the contrast help in understanding image-making at its origins, when it was a practical, magical activity, a means of appropriating or gaining power over something.” (SONTAG 1986: 154-155)

Es ist auch nicht zu vergessen, dass eine Fotografie ein Objekt ist, das ein Produkt von menschlichem, visuellem Empfinden ist. Wahrnehmung ist nicht nur eine natürliche biologische Fähigkeit, sondern auch sozial gebildet. Man kann also annehmen, dass ein Bild ein Objekt ist, das im gegebenen Moment von der Vorstellungskraft der individuellen Menschen geformt wird. Es ist vielleicht die Überlegung wert, ob eine Fotografie ein, nennen wir es Zitat der Realität oder deren Paraphrase ist? Dazu muss ich wieder auf Sontag zurückkommen und sie sprechen lassen:

„The photographer was thought to be an acute but non-interfering observer – a scribe, not a poet. But as people quickly discovered that nobody takes the same pictures of the same thing, the supposition that cameras furnish an impersonal, objective image yielded to the fact that photographs are evidence but only of what’s there but of what an individual sees, not just a record but an evaluation of the world. It became clear that there was not just a simple, unitary activity called seeing (recorded by, aided by cameras) but “photographic seeing” which was both a new way for people to see and a new activity for them to perform.” (SONTAG 1986: 88 – 89)

Das, wie es Sontag nennt, „*photographic seeing*“ muss nicht immer heißen, dass etwas realistisch dargestellt wird. Sontag zeigt das Beispiel vom Retuschieren der Bilder auf, wobei sicherlich die Realität „verbessert“ wird. Ich frage mich jedoch, ob dies die Entwicklung der Fotografie vielleicht beschleunigt hat. Sontag ist der Meinung, dass das so ist; die Technik der Retusche hat aber auf jeden Fall die Fotografie oder besser gesagt, sich abbilden zu lassen, popularisiert:

„A decade after Fox Talbot’s negative-positive process had begun replacing the daguerreotype (the first practicable photographic process) in the mid – 1840s, a German photographer invented the first technique for retouching the negative. His two versions of the same portrait – one retouched, the other not – astounded crowds at the Exposition Universelle held in Paris in 1855 (the second world fair, and the first with a photography exhibit). The news that the camera could lie made getting photographed much more popular.” (SONTAG 1986: 86)

Roland Barthes schreibt, dass eine Fotografie ein Bild ohne Code ist, jedoch verschiedene Codes Einfluss darauf haben, wie wir ein Bild lesen. Barthes nimmt die Fotografie nicht als Kopie der Realität, sondern als Ausstrahlung der Vergangenheit:

„Die Realisten, zu denen ich gehöre und bereits gehörte, als ich die Behauptung aufstellte, die PHOTOGRAPHIE sei ein Bild ohne Code – obschon Codes selbstverständlich ihre Lektüre steuern –, betrachten eine Photographie keineswegs als eine >>Kopie<< des Wirklichen – sondern als eine Emanation des vergangenen Wirklichen: als eine Magie und nicht als Kunst.“ (BARTHES 1985: 99) Und weiter sagt Barthes: *„Phänomenologisch gesehen, hat in der PHOTOGRAPHIE das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit zur Wiedergabe.“* (BARTHES 1985: 99) Diese besondere Fähigkeit der Fotografie zur direkten Bestätigung der Vergangenheit von Dingen und zugleich zum Fälschen der Wahrnehmung gibt der Fotografie eine Eigenschaft der Verrücktheit:

„So wird die PHOTOGRAPHIE für mich zu einem bizzaren Medium, zu einer neuen Form der Halluzination: falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit: eine gemäßigte, in gewisser Weise bescheidene, geteilte Halluzination (auf der eine Seite >>das ist nicht da<<, auf der anderen >>aber das ist sehr wohl dagewesen<<): eine verrücktes, ein vom Wirklichen abgeriebenes Bild.“ (BARTHES 1985: 126) Weiter schreibt Barthes über *verrückte Wahrheit*, dabei geht es wahrscheinlich um die ersten Jahre nach der Erfindung der Fotografie, wo alles so unentdeckt und rein zu sein schien. Nach Barthes‘ Meinung versucht die Gesellschaft, die Verrücktheit von Fotografie zu zähmen und dies auf verschiedene Art und Weise: *„Die erste besteht darin, die PHOTOGRAPHIE zur Kunst zu machen, denn keine Kunst ist verrückt.“* (BARTHES 1985: 128) Die Natur von Kunst ist nie verrückt, weil sie sich sozial gestalteter Ästhetik unterzieht, dem Status und der Rhetorik des Bildes, der Art der Darstellung und der Rezeption (vgl. BARTHES 1985: 128). Wie Sontag schreibt:

„The lovely composition and elegant perspective of Lewis Hine’s photographs of exploited children in turn-of-the-century American mills and mines easily outlast the relevance of their subject matter.“ (SONTAG 1986: 109)

Der zweite Versuch, die Fotografie zur Vernunft zu bringen, *„besteht darin, sie in solchem Maße einzuebnen, zu vulgarisieren, banal zu machen, dass neben ihr ein anderes Bild mehr Bestand haben kann, gegenüber dem sie sich auszeichnen, ihre Eigentümlichkeit behaupten können, ihren Skandal, ihre Verrücktheit. Eben dies geschieht in unserer Gesellschaft, wo die PHOTOGRAPHIE tyrannisch alle übrigen Bilder erdrückt.“* (BARTHES 1985: 129) In der Konsequenz dieser Phänomene sind einige Bilder mehr präsent als die anderen. Bilder sind lebendiger als die Menschen, die versuchen, zu leben wie es auf den Bildern gezeigt wird. Durch die Umwandlung des Lebens in Bilder und deren massive Konsumtion verschwindet die Echtheit des Lebens: *„ein extremes Beispiel: gehen Sie in ein New Yorker Pornolokal; Sie*

werden dort nicht das Laster finden, sondern nur seine lebenden Bilder.“ (BARTHES 1985: 129)

Barthes beschreibt die beiden Wege, die die Fotografie genommen hat. Sontag trägt noch eine wichtige Ergänzung bei, die der Erwähnung wert ist – sie schreibt über die Auswirkung von Zeit:

„The ethical content of photographs is fragile. With the possible exception of photograph of those horrors, like the Nazi camps, that have gained the status of ethical reference points, most photographs do not keep their emotional charge. A photograph of 1900 that was affecting then because of its subject would, today, be more likely to move us because it is a photograph taken in 1900.“ (SONTAG 1986: 21)

Sontag verweist auch auf die Wichtigkeit der Unterscheidung zwischen was ist *really* und was *I really perceive* – also zwischen dem, was wirklich existiert und was ich wirklich wahrnehme (vgl. SONTAG 1986: 120).

Zum Abschluss dieses Kapitels möchte ich die Meinung Susan Sontags betonen, die sagt, dass Fotografie nicht nur ein Ergebnis des Treffens zwischen dem Geschehen und dem Fotografen ist, sondern Bilder zu machen ist eine Erscheinung an sich. Wer Bilder macht, ist an der Welt und an den Menschen interessiert:

„To take a picture is to have an interest in things as they are, in the status quo remaining unchanged (at least for as long as it takes to get „good“ picture), to be in complicity with whatever makes a subject interesting, worth photographing – including, when that is the interest, another person’s pain or misfortune.“ (SONTAG 1986: 10-11)

2. METHODE

2.1. EINLEITUNG

In diesem Kapitel möchte ich mich mit der Methode der Fotoanalyse beschäftigen, um in einem späteren Kapitel die Sammlung Piłsudskis zu analysieren. In dem Buch *Raw Histories* schreibt Elizabeth Edwards, dass die Fotografie zu den bedeutenden historischen Formen für das spätere neunzehnte und das zwanzigste Jahrhundert gehört. Fotografien sind *rohe* Formen von Geschichte und dies ist manchmal beängstigend – nicht nur wegen ihrer umfangreichen Thematik, sondern auch wegen ihres Wahrheitsgehaltes, der Darstellung von Geschichte und ihrer Realität mit einer schmerzhaften Strenge (vgl. EDWARDS 2001: 5-6).

Ein Bild ist eine multiperspektivische Quelle, bei dem chemische Prozesse, der Augenblick der Aufnahme, die historische Zeit, die verschiedenen Zeitdimensionen sowie der Zufall eine wesentliche Rolle gespielt haben. Auch der fotografierende Mensch und seine Absichten sind von großer Bedeutung. Ein Foto können wir aus mehreren Perspektiven betrachten: aus der Sichtweise des Fotografen oder der Abgebildeten. Wir können es auch aus der Perspektive derjenigen analysieren, die es verwendet haben, oder aufgrund der Interessen einer Institution oder der Auftraggeber. Bei der Methode der fotografischen Bildanalyse sollte man die historische, ästhetische sowie die theoretische Ebene beachten. Bei der fotografischen Interpretation muss ich gleich zu Beginn entscheiden, welche Fotografien für mein Thema ausgewählt werden. Dabei sollte mir bewusst sein, dass Bilder vieldeutig sind und ich trotzdem eine nachprüfbare Analyse erstellen muss. Die Auswahl der Methode und die Überprüfung der Ergebnisse sind bei der Fotoanalyse die entscheidenden Punkte. Bei der Auswertung von Fotografien muss ich immer wieder neu anfangen, das heißt, zu den Bildern zurückkehren, sie von Neuem anschauen, betrachten und neue Blickwinkel suchen. Ich muss über die Bilder diskutieren, nachdenken, sie vergleichen usw. und dabei immer Notizen machen, um mir später die weitere Analyse zu erleichtern. Bei der Auswahl der Bilder für die Einzelanalyse kommt es auf die Anziehungskraft an, die Barthes als *Punctum* beschreibt, als das Element, das mich direkt trifft und nicht loslässt.

Bei der Fotoanalyse muss ich mir mehrere Fragen stellen, um mein Forschungsgebiet so gut wie möglich kennenzulernen; für mich lauten diese Fragen:

1. Zeitpunkt der Aufnahme?
2. Ort der Aufnahme?
3. War der Fotograf privat oder im Auftrag unterwegs?

4. Wofür wurde fotografiert?
5. Was war die genaue Bildthematik?
6. Was sind die Leitmotive der Bilder und gibt es welche?
7. Wie waren meine ersten Eindrücke, als ich die Fotos angesehen habe?
8. Ist das Bild gestaltet, ist es ein Schnappschuss?
9. Wie ist das Bild gebaut? Was ist zentral?
10. Wie sehen die abgebildeten Personen aus (Gestik, Mimik, Haltung, Kleidung)? Wie ist ihr Verhältnis zu dem Fotografen?
11. Was war die Intention des Fotografen? Drückt sich darin die persönliche Beziehung zum Objekt aus?
12. Mit welcher Technik wurde das Bild aufgenommen?

Bei der Fotoanalyse versuche ich also mit Hilfe von verschiedenen Verfahren zu entschlüsseln, was auf einer Fotografie abgebildet ist. Im weiteren Verlauf, bei der Erstellung einer Hypothese und der Schlussfolgerungen, werde ich versuchen, die Bilder miteinander zu vergleichen – dabei werde ich unterschiedliche fotografische Perspektiven, Bildinhalte, Verwendungsweisen, Thematik und die Intention des Fotografen untersuchen. Damit werde ich meine Fragen beantworten, die ich oben gestellt habe.

2.2. BILDANALYSE NACH COLLIER & COLLIER

Das Ziel der Fotoanalyse ist es, den visuellen Stoff quasi in die Sprache der verbalen Kommunikation zu übersetzen. Collier & Collier sind der Meinung, diese Übersetzung sollte eine Art Brücke zwischen Bild und Wort darstellen – die Bildanalyse ist ein Dialog zwischen dem Forscher und den Aufnahmen. Durch die Bildanalyse eingeholte Informationen und Daten sollte ich nicht nur als Beweismaterial benutzen, sondern auch als Quellen, die mein Wissen über konkrete Fragestellungen vertiefen können. Dank einer solchen Betrachtungsweise und Dekodierung kann sich die Fotografie von ihrer Begrenzung als Dokumentation oder Illustration befreien und wird zur Basis systematischen Wissens (vgl. COLLIER & COLLIER 1986: 170 - 171).

Die Colliers schreiben in dem Kapitel *Principles of Visual Research*: „*Research with photography is a journey that begins in the field, continues into laboratory analysis, and ends with conclusions and the communication of those summations. In the field we must decide what is to be recorded with camera and then record it: in analysis we must discover what*

those records may tell us.” (COLLIER & COLLIER 1986: 167) Um herauszufinden, was das Bild „sagt“ oder anders formuliert, welche Informationen es vermittelt, muss ich mehrere Fragen stellen. Der Ausgangspunkt einer richtigen Bildanalyse sind eben Fragen, wie: Was sehe ich? und: Wodurch weiß ich, was ich sehe? Ich beginne mit tiefgründiger Betrachtung von Fotografien, sodass ich ihren Ausdruck, Kern und ihre Ganzheit verstehe (ich kann die Bilder beispielsweise auf den Boden legen und so lange betrachten, bis ich zu dem Schluss komme, den Charakter dieser Bilder zu verstehen). Als Nächstes kann der Inhalt der Fotografie aufgezählt, klassifiziert und inventarisiert werden, gemäß verschiedenen Verhaltenskategorien, Situationen, Objekten, Zeiten, Räumlichkeiten usw. Das erleichtert mir die weitere Arbeit mit den Bildern (diese Kategorisierung kann schon während der Feldforschung durchgeführt werden): *„The first step is to create a list of categories of information that are needed and can be counted, measured, or in other ways reduced to a statistical base.“* (COLLIER & COLLIER 1986: 190)

Als nächsten Schritt analysiere ich die Bilder auf der Basis schon konkreter Forschungsfragen und Hypothesen. Es hängt vom Betrachter ab, wie das abläuft und ob nur die Bilder oder auch andere Materialien und Quellen der Information benutzt werden. Ich kann die Bilder miteinander vergleichen und den Inhalt des Bildes analysieren. Wenn ich beispielsweise besonders an einer konkreten Situation oder einem Objekt interessiert bin, dann wäre eine der wirksamsten Analysemethoden, mehrere Fotografien mit der gleichen Thematik zu vergleichen – es wurde dann also eine Vergleichsmethode benutzt (vgl. COLLIER & COLLIER 1986: 173-202). Colliers schlagen als Analysemethode auch vor, zum Beispiel verschiedene visuelle Modelle zu bauen, die der Realität entsprechen: ein Forscher kann z.B. ein Haus aus Papier bauen und innen die Fotografien von Innenräumen ankleben, oder Schritt für Schritt Ereignisse rekonstruieren – das alles, um die Vorstellungskraft zu mobilisieren und wertvolle Forschungsfragen und Hypothesen zu formulieren. Man kann auch die Mikroanalyse anwenden, bei welcher man ganz genau isolierte Elemente des Ganzen studiert, um mehr detaillierte Informationen zu bekommen und sie danach mit anderen zu vergleichen: *„Counting and measuring are the major activities of micro-analysis and are basic procedures in all visual analysis.“* (COLLIER & COLLIER 1986: 190)

Jede Fotoanalyse kann auch an Bedeutung gewinnen, wenn die Teambetrachtungsweise angewendet wird. Fotografie hat eine besondere Eigenschaft, die mehreren Leuten gleichzeitig einen Einblick in die abgebildete Realität erlaubt. Das steigert die Menge an Ideen und Fragen betreffend die analysierten Bilder und ermöglicht eine treffendere Hypothese (vgl. COLLIER & COLLIER 1986: 173-202). Bei der Teambetrachtungsweise ist

auch von Bedeutung, dass sie eventuelle Fehler verringert, die bei der individuellen Analyse vorkommen können.

Eine erfolgreiche Bildanalyse sollte mit Schlussfolgerungen abgeschlossen werden. Während der Endschau sollte ich mich nicht allzu sehr auf die Details konzentrieren, sondern die Aufmerksamkeit der Ganzheit schenken. Zur Warnung zitieren Colliers Leonardo da Vinci: „*The more minutely you describe something, the more you will confuse the reader's mind and the further you will remove him from knowledge of the thing described.*“ (COLLIER & COLLIER 1986: 205)

Das letzte Betrachten von Bildern wird sich erheblich unterscheiden von den ersten Eindrücken und so soll es auch sein. Nach der durchdringenden und intensiven Analyse sind die Bilder nicht mehr „Fremde“, die ich erst kennen lerne, sondern „alte Bekannte“, die ich sehr gut verstehe (vgl. COLLIER & COLLIER 1986: 205). Nach all den Anstrengungen mit der Fotoanalyse schreiben ich eine ausführliche Schlussfolgerung, um meine Entdeckungen festzuhalten. Bei der Analyse darf ich nicht vergessen, dass „*Discovery is an act of creation*“ (COLLIER & COLLIER 1986: 205) und meine Analyse des Visuellen ein Akt nicht nur der Entdeckung, sondern der Erkenntnis ist, die mir den Weg zu weiteren Informationen zeigt. Anthropologen können sich nicht nur mit Entdeckungen zufrieden geben, sie müssen weiter recherchieren, detailliert forschen und vergleichen, um die Hypothesen zu prüfen. Dieser kreative Akt ist sehr wichtig bei der Analyse und soll eine Lücke zwischen Forscher und Schlussfolgerung schließen. Ich muss also meine Vorstellungskräfte mobilisieren, um diese Distanz zu überbrücken.

In dem Kapitel *Finding Patterns and Meaning* verweisen die Colliers auf die Wichtigkeit von Mustern: „*Most photographic analysis is a search for patterns and the definition of their significance. What are patterns in anthropology? They appear to be the relationship among parts and the manner in which they are related to the whole structure, as conceptualized by Ruth Benedict (1934).*“ (COLLIER & COLLIER 1986: 195) Ruth Benedict beschäftigte sich mit Kulturen und deren Einzigartigkeit; sie war der Meinung, dass jede Kultur über genaue Muster verfügt und danach handelt, das Individuum spielt dabei eine große Rolle in der Gesellschaft. „*In reality, society and the individual are not antagonists. His culture provides the raw material of which the individual makes his life. If it is meager, the individual suffers; if it is rich, the individual has the chance to rise to his opportunity. Every private interest of every man and woman is served by the enrichment of the traditional stores of his civilization*“ (BENEDICT 1931: 181) Es gibt in jeder Kultur bestimmte Verhaltensmuster, die in der Gesellschaft befolgt werden; es gibt aber auch bestimmte Individuen, die Benedict als

„*abnormal*“ *individuals* beschreibt und die von der gesellschaftlichen Übereinkunft abweichen. Sie stellt sich die Frage: was ist normal und was ist nicht normal? Was in unserer Gesellschaft als normal gilt, könnte also in einer anderen als nicht normal gelten? Als Beispiel für „*abnormal*“ *individuals* erwähnt sie unter anderem Menschen, die in Trance fallen. Sie ist der Meinung, dass das in den westlichen Gesellschaften als Abweichung angesehen wird. Hier ist es ein Verhalten, das nicht verstanden wird, bei den Indigenen dagegen sind Trance und Kollaps eine spezielle Gabe, die ein hohes Ansehen hat.

Zurückkommend zur Bildanalyse ist es sinnvoll, zuerst nach Mustern in der Ganzheit zu suchen und sich erst später in die Details und deren Muster zu vertiefen. Das Ziel einer gut organisierten Forschung mit unterschiedlichen Prozeduren ist die Erleichterung von Entdeckungen durch die Bestimmung von Mustern. Auch Vergleiche durchzuführen ist ein wichtiger Punkt bei der Bildanalyse. Colliers sind der Meinung, dass die Vergleichsmethode eine der produktivsten Analysetechniken ist, und man kann sie für unterschiedliche Stufen der Analyse anwenden. Diese Methode kann sehr variabel sein, ich kann ähnliche oder gegensätzliche Situationen vergleichen oder verschiedene Elemente nebeneinanderstellen, was mir die Bestimmung erleichtern wird, worauf ich mich konzentrieren und die Antworten suchen soll.

Um die Bildanalyse zu strukturieren, schlagen Colliers ein Basismodell der Analyse vor (*A Basic Model for Analysis* in Collier und Collier 1986: 178), das ich näher beleuchten möchte.

Basismodell der Analyse nach Collier & Collier:

Erste Stufe:

Betrachte die Bilder als Ganzheit, betrachte sie und „höre zu“ – allen Hintergründen und Feinheiten, entdecke die Muster (*patterns*) von Ähnlichkeiten und Unterschieden.

Vertraue deinen Gefühlen und Eindrücken, beschreibe sie und betone, was diese Gefühle und Eindrücke ausgelöst hat.

Schreibe alle Fragen auf, die dir in den Kopf gekommen sind: sie werden dann sehr hilfreich bei der genauen Analyse sein.

Schau und reagiere auf die Fotografie wie auf den Ausdruck einer kulturellen Aufführung und gestatte dir, aus diesem Kunstgriff einen Kontext erstehen zu lassen. Dieser Zusammenhang wird zu einer Art *Container*, in welchen man dann weitere Ideen der Analyse ablagern kann.

Zweite Stufe:

Inventarisiere oder registriere den ganzen Stoff so, dass du den gesamten Inhalt bestens beherrschst.

Bilde kein abstraktes Inventar mit nummerierten Elementen, bilde ein Inventar, das deiner Forschung entspricht.

Was willst du erfahren? Gestalte dein Inventar um die Kategorien herum, die deine Forschungsziele widerspiegeln und dir ermöglichen, diese Ziele zu erreichen.

Dritte Stufe:

Strukturanalyse.

Durchforste den gesamten Stoff mit konkreten Fragen, die deine Aufmerksamkeit auf die entsprechenden Informationen fokussieren.

In einem Durchgang legst du die Distanz fest, dann zählst du Köpfe oder vergleichst Bewegungen.

Die Information ist oft von statistischem Charakter und kann eingetragen werden auf Diagramme, in detaillierte Verzeichnisse oder in den Computer übertragen und einer statistischen Analyse unterzogen werden.

In dieser Stufe ist eine detaillierte Beschreibung möglich, die eine bestimmte Situation herausfiltert, die später mit anderen verglichen wird.

Vierte Stufe:

Suche erneut nach Hintergründen, Feinheiten und Bedeutungen von Einzelheiten durch nochmaliges Anschauen des gesamten Stoffes.

Versuche erneut, eine offene Betrachtungsweise auf die Daten zu richten – über die Details, die du ausgesucht hast, könnte ein breiterer Musterkontext gelegt werden.

Erstelle wieder einen Kontext, lege die Fotografien vor dir auf und schreibe danach die Schlussfolgerungen – so dass diese Schlussfolgerungen unter dem Einfluss des gesamten Kontextes stehen (vgl. COLLIER & COLLIER 1986: 178).

2.3. MARCUS BANKS – VISUAL METHODS IN SOCIAL RESEARCH

Marcus Banks beschäftigt sich in dem Buch „*Visual Methods in Social Research*“ mit diversen Themen visueller Methoden in sozialen Forschungen, unter anderem bespricht er die visuelle Präsentation von Feldforschungs-Ergebnissen durch Film und Fotografie. Gleich zu

Beginn fragt er: Was kann ein Sozialwissenschaftler mit Fotografie anfangen? Um das zu beantworten, benutzt er ein Beispiel und beschreibt es mit diesen Worten:

„Take Figure 1.2. It is a photograph, clearly. Eight men sit in a rough line, cross-legged, on the ground about 2 meters or so from the camera. Behind them are some trees, a cart with an ox yoked to it and on the far left of the picture some sort of small structure in front of which sit two other men. The men in the central line are oddly attired – some have white cloths draped across their shoulders but otherwise appear naked except for loin clothes. The faces of some are whitened with paint or ash; they are all bearded and some appear to have long hair gathered up on top of their heads. Several of the men are looking at the camera, and one holds something up to his mouth.” (BANKS 2001: 3) Banks beschreibt also mit eigenen Worten den Inhalt des Bildes, er schaut das Bild an und sagt, was er sieht. Das ist der erste Schritt bei der Fotoanalyse, als Nächstes kommt die genauere Betrachtung: *„To go much further in a reading image requires more precise information. The ox cart, for example, indicates that the scene is probably somewhere in South Asia, while anyone with a familiarity with India will probably guess that these are some kind of Indian 'holy men'. More specifically they seem to be Hindu sadhus or ascetics. The man second from the left is actually not attired like the rest – he wears some kind of shirt or coat, and a turban. He is perhaps a villager who has come to talk to them or a patron who gives them alms. Those with more knowledge of Hindu practice may be able to highlight further detail, relating to the patterns of white markings on their faces, the just visible strings of beads some of them wear.”* (BANKS 2001: 3)

Was Banks dadurch aufzeigt ist, dass sich eine Fotoanalyse nie nur auf einer Ebene bewegt. Ich kann immer wieder tiefer auf das Bild eingehen, neue Details entdecken und mit entsprechendem Wissen mehr Informationen gewinnen und dadurch meine Analyse bereichern. Schrittweise werde ich also das Bild kennen lernen und verstehen können. Eine andere Frage, die Banks stellt, lautet: Wieso wurde fotografiert? Um das zu beantworten, darf ich das Bild nicht inhaltlich betrachten, sondern als Objekt. In dem oben zitierten Beispiel stellt sich heraus, dass dieses Bild eine Postkarte ist. Es ist eine Reproduktion und keine echte Fotografie. Diese Postkarte wurde von einem gewissen Joe an Mary geschickt und wir finden auf der Rückseite den Text, welchen Joe für Mary verfasste. Dieser kann auch ein Teil der Fotoanalyse werden. Ich kann mich auch auf die Suche nach der Firma machen, die diese Postkarte produziert hat, danach kann ich versuchen – wieder mit Unterstützung von Fachwissen – nähere Informationen über die abgebildeten Personen zu gewinnen. Die Postkarte kann dann später bei diversen Veranstaltungen oder Feldforschungsarbeiten benutzt

werden, die Interviews mit Hindus usw. beinhalten. Bei der Analyse dieser Fotografie macht uns Banks auf zwei weitere Spuren aufmerksam, die man verfolgen kann:

1. Wir können uns auf Mary und Joe konzentrieren und herausfinden, was Joe in Asien machte. Er war Soldat, also nächste Frage: Wie ist er zu der Postkarte gekommen und wo hat er sie gekauft? Um diese Informationen herauszufinden, müssten wir wahrscheinlich in Archiven nach Antwort suchen. Später hat man, wie Banks meint, die Postkarte zusammen mit anderen Postkarten und Briefen der Soldaten in einem Projekt über Frauen und Freundinnen, die ohne ihre Männer den Alltag meisterten, benutzt.

2. Banks hat die Karte selbst in Oxford gekauft, wie er schreibt: „*It had traveled half around the world, passed through many people's hands, and is now in Australia, where I sent it as a gift to a friend.*“ (BANKS 2001: 6) Er hat die Postkarte genommen, weil sie ihm gefiel. Er mag alte Postkarten und diese hat ihm besonders gefallen, weil sie aus Indien ist, seinem Forschungsgebiet.

Auf diese Art und Weise zeigt mir Banks das Wesentliche, das beim Anschauen eines Bildes wichtig ist und worüber ich mir Gedanken machen sollte, wenn ich ein Bild betrachte: „*(i) what is the image of, what is its content? (ii) who took it or made it, when and why? (iii) how do other people come to have it, how do they read it, what do they do with it?*“ (BANKS 2001: 7) Bei der Bildbetrachtung spielen auch andere Faktoren eine wichtige Rolle, worauf Banks aufmerksam macht: „*In the Photography Handbook Terence Wright describes three approaches to reading photographs: looking through, looking at, and looking behind. These approaches he associates with realistic, formalist and expressive strategies of authorial intention (Wright 1999: 38 ff.).*“ (BANKS 2001: 10)

Der Betrachter hat die Wahl und kann sich selbst entscheiden, welche Betrachtungsweise er benutzen wird. Der Betrachter kann sowohl die Inhalte als auch die Kontexte der Bilder in seine Analyse einbauen, man kann aber auch seine Aufmerksamkeit entweder den Inhalten oder den Kontexten schenken. Banks schlägt zwei Begriffe vor, wenn es um Bildbetrachtung geht, das sind: *internal narrative* und *external narrative*. Unter *internal narrative* versteht er sozusagen die Geschichte, die das Bild transportiert; mit *external narrative* meint Banks den sozialen Kontext des Bildes und die soziale Beziehung, die das Bild bei jeder Betrachtung hervorruft (vgl. BANKS 2001: 11). Banks schreibt, dass bei der Analyse von Bildern aus Archiven oder einfach von Bildern, die ich nicht selbst gemacht habe, die *external narrative* wichtig ist, mit den Fragen, die ich mir dabei stelle: „*The major argument of this book is to emphasize the importance of the external narrative when incorporating images into social research and analysis. This is especially the case when working with 'found' images or*

images that the social researcher has not produced herself. Researchers must ask themselves questions to elucidate the external narrative (why does this image exist? Who created it? What is its biography?) as well as considering the internal narrative (what is this image of?).” (BANKS 2001: 114)

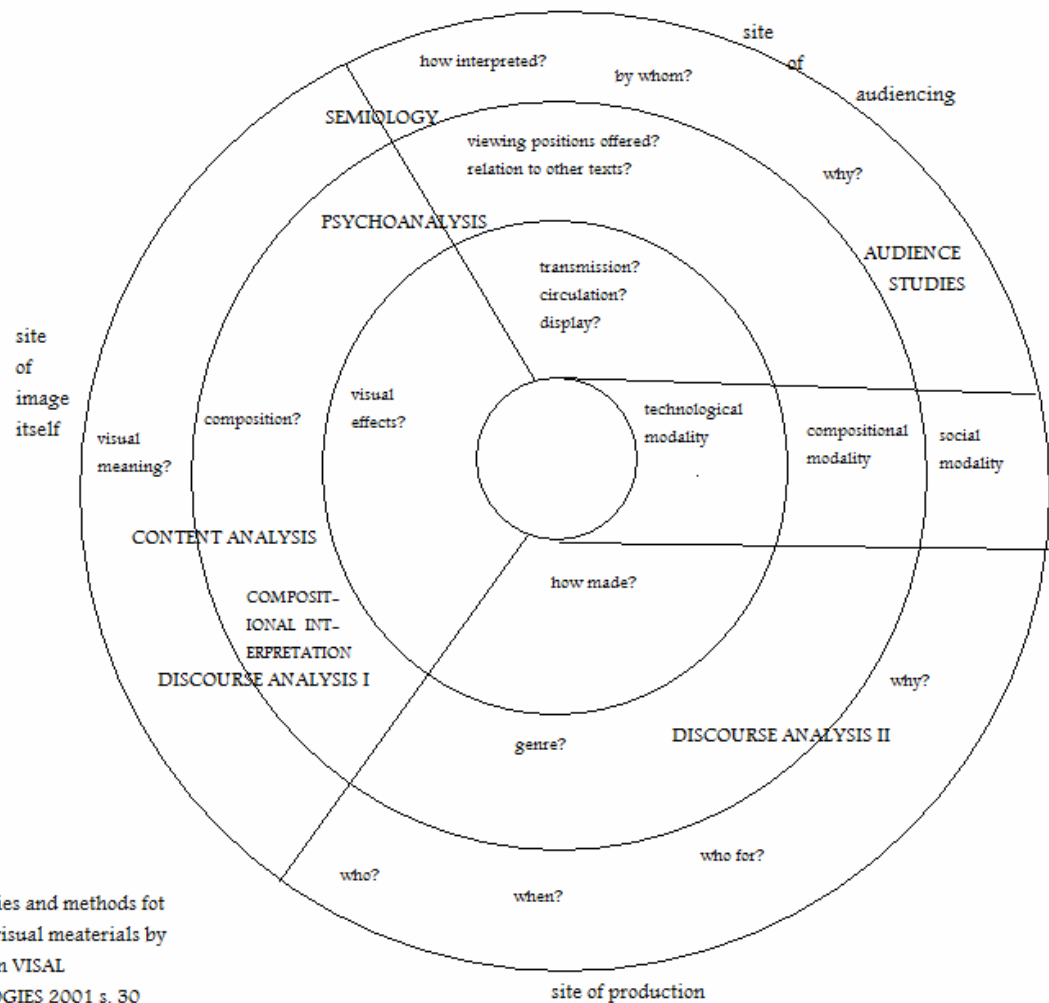
Die Aufgabe der Person, die mit Archivbildern zu tun hat, ist in erster Linie zu klären, woher die Bilder kommen, wer sie gemacht hat. Ebenso muss sie die Biografie dieser Bilder mit einbeziehen, später kommt die Frage: Was stellt das Bild dar? Diese Fragen helfen uns, wenn wir auf Probleme bei *internal narratives* stoßen. Mit Hilfe von *external narratives*, welche uns Auskunft über den historischen Kontext des Bildes und dessen biografische Folgen geben kann, gewinnen wir wertvolle Informationen, die uns bei der späteren Bildanalyse helfen werden.

Bei unserer Bildanalyse sollten wir auch die Maße der Bilder beachten, weil uns das Auskunft darüber geben kann, zu welchem Zweck das Foto aufgenommen wurde. Wichtig ist auch, zwischen *the form of a visual image* und *the content of visual image* (vgl. BANKS 2001: 51) zu unterscheiden. Banks meint, dass die Form auf den Inhalt großen Einfluss hat, sie kann den Inhalt verändern oder beeinflussen.

Abschließend möchte ich bemerken, dass Banks uns darauf aufmerksam macht, dass die Entstehung von Bildern ein soziales Ereignis ist, das Kommunikation und diverses Verständnis von allen beteiligten Seiten erfordert, also von den Fotografen sowie von den Fotografierten.

2.4. GILLIAN ROSE – VISUAL METHODOLOGIES

Bei der Suche nach einer passenden Methode zur richtigen Analyse der Bilder habe ich aus dem Buch von Sarah Pink *The Future of visual Anthropology* einen Hinweis entnommen. In dem Kapitel *Interpreting visual images* beruft sie sich unter anderem auf Gillian Rose und ihre *Visual Methodologies* aus dem Jahr 2001. Rose fordert drei Sichtweisen der Bildanalyse, mit unterschiedlicher Fokussierung: „*the sites of production, the image itself, and its audiencing*“ (ROSE 2001: 32). Es gibt mehrere Wege und Möglichkeiten zum Verständnis und zur Analyse des visuellen Stoffes, unterschiedliche theoretische Standpunkte haben natürlich auch unterschiedliche Methoden zur Überprüfung. Das bedeutet, dass man sich mit den theoretischen Ansätzen beschäftigen muss, bevor man mit der Analyse beginnt. Wie schon erwähnt, fordert Rose drei Sichtweisen bei der Interpretation des visuellen Materials, die sich wie folgt präsentieren:



- zu *the sites of production* gehört: Wie wurde das Foto aufgenommen, zu welchem Genre gehört es? Wer wurde aufgenommen? Wann, für wen und wieso wurde das Bild aufgenommen? (vgl. ROSE 2001: 30)
- zu *site of image itself* gehört: Visueller Eindruck, Komposition, visuelle Bedeutung (vgl. ROSE 2001: 30)
- zu *site of audiencing* gehört: Übermittlung, Zirkulation, Ausstellung, Betrachtung aus vorgeschlagenen Positionen, Relation zum Text. Wie wurde es interpretiert, von wem wurde es interpretiert, zu welchem Zweck wurde es interpretiert? (vgl. ROSE 2001: 30)

Dies teilt Rose noch in 3 weitere Gruppen:

- *technological modality*
- *compositional modality*
- *social modality*

Der ersten Gruppe *technological modality* teilt sie zu: Wie wurde das Foto aufgenommen? Visueller Eindruck, Übermittlung, Zirkulation, Ausstellung (vgl. ROSE 2001: 30);

Zur zweiten Gruppe *compositional modality* zählt sie: Zu welchem Genre gehört das Bild? Komposition, Betrachtung aus vorgeschlagenen Positionen, Relation zum Text (vgl. ROSE 2001: 30);

Zur dritten Gruppe *social modality* gehören: Wer wurde aufgenommen? Wann, für wen und wieso wurde das Bild aufgenommen? Visuelle Bedeutung, wie wurde es interpretiert? Von wem wurde es interpretiert? Zu welchem Zweck wurde es interpretiert? (vgl. ROSE 2001: 30).

Nachdem ich die Bilder bestimmt habe, die ich analysieren werde, ist Folgendes zu berücksichtigen: Zuerst werden Informationen über das visuelle Material gesammelt, sodass ich Auskunft über Herkunft, Autor und Zeitpunkt der Aufnahme erhalte. Zweitens sollte ich mir Gedanken darüber machen, in welchem Format ich die Bilder interpretieren werde und mit welchem wissenschaftlichen Hintergrund ich sie analysiere. Drittens sollte ich mir Gedanken machen, ob und wie ich in meiner schriftlichen Arbeit Reproduktionen benutzen werde. Es ist wichtig, dem Leser zu zeigen, worüber ich schreibe und das Bild soll dem besseren Verständnis unserer Analyse dienen – Bildbeispiele sollten durchdacht sein.

Als eine der Methoden, die ich zur Analyse der Bilder benutzen kann, nennt Rose *Content Analysis* – wie sie es nennt *counting what you (think you) see*. Wie der Name schon andeutet, handelt es sich um eine inhaltliche Analyse, besser gesagt, ich zähle auf, was in dem Bild zu sehen ist. Diese Methode, schreibt Rose, wurde ursprünglich bei geschriebenen und gesprochenen Texten verwendet, heutzutage wird sie häufig bei der Analyse von visuellem Material benutzt. Die Methode besteht darin, dass man die Frequenz von visuellen Elementen in einer deutlich definierten Auswahl zählt und dann diese Frequenz analysiert. Rose unterscheidet vier Schritte dieser Analyse:

1. Finden der Bilder für die Auswahl
2. Erfindung von Kategorien für die Kodierung
3. Kodierung von Bildern
4. Analyse der Ergebnisse

Im ersten Schritt muss ich mir die Fragen stellen, wofür ich die Bilder analysiere und was ich erfahren möchte. Dies ist entscheidend für die Auswahl meines Bildmaterials, die nach verschiedenen Kriterien ausfallen kann:

„1 random. Number each image from 1 onwards, and use a random number table to pick out a significant number of images to analyse.

2 stratified. Sample from subgroups that already exist in the data set, choosing your image from within each subgroup and again using a clear sampling strategy.

3 systematic. Select every third or tenth or nth image. Be careful that the interval you are using between images does not coincide with a cyclical pattern in your source material, otherwise your sample will not be representative (...)

4 cluster. Choose groups at random and sample from them only.

Which sampling method you choose – or which combination of methods – will depend on the implications of your research question.” (ROSE 2001: 57-58)

Rose schreibt, dass es keine strengen Vorschriften gibt, wenn es um die konkrete Menge der Auswahl geht. Es hängt von mir ab, wie viele Bilder ich für meine Analyse brauchen werde.

Wenn ich die Bilder ausgesucht habe, komme ich zum nächsten Schritt, nämlich zur Erfindung von Kategorien für die Kodierung. Rose schreibt: *„this is a crucial stage“* (ROSE 2001: 59) und ich muss genau überlegen, was ich erforschen möchte und wie sich das in den Kategorien widerspiegeln soll. Auf jeden Fall müssen meine Kategorien sein:

„1 exhaustive. Every aspect of the images with which the research is concerned must be covered by one category.

2 exclusive. Categories must not overlap.

3 enlightening. As Slater (1998: 236) says, the categories must produce ‘a breakdown of imagery that will be analytically interesting and coherent’ (ROSE 2001: 59-60).

Rose schreibt, dass es keine leichte Aufgabe sein wird, eine Liste von Kategorien zu erstellen, die vollständig, ausschließlich und aufschlussreich ist. Daher ist es noch wichtig, die Ausgangsfragen meiner Forschung zu beachten. An dieser Stelle gibt Rose ein Beispiel von Kategorien, die von Lutz und Collins (1993) erschaffen wurden (die Forschungsfrage in dem Fall lautet: Wie werden im Western Menschen außerhalb der Western-Welten gesehen und dargestellt?). Die Kategorien präsentieren sich wie folgt:

„1 world location

2 unit of article organization (region, nation-state, ethnic group, other)

3 number of photographs including Westerns in an article

4 smiling in a photograph

5 gender of adults depicted

6 age of those depicted

7 aggressive activity or military personnel or weapons shown

- 8 activity level of main foreground figures
- 9 activity type of main foreground figures
- 10 camera gaze of main person photographed
- 11 surroundings of people photographed
- 12 ritual focus
- 13 group size
- 14 Westerners in photograph
- 15 urban versus rural setting
- 16 wealth indicators in photograph
- 17 skin colour
- 18 dress style ('Western' or local)
- 19 male nudity
- 20 female nudity
- 21 technological type present (simple handmade tools, machinery)
- 22 vantage (point from which camera perceives main figures)" (ROSE 2001: 60-1)

Rose ist mit mehreren dieser Kategorien nicht einverstanden und bemängelt, dass sie eben nicht genügend vollständig, ausschließlich und aufschlussreich sind. Meiner Meinung nach wird jedoch diese Musterliste später bei der Erschaffung und Überlegung von Kategorien sehr hilfreich sein, weil sie eine Art von Ideen und Möglichkeiten zeigt.

Kommen wir zum dritten Punkt – Kodierung von Bildern. Rose weist darauf hin, dass eine Liste mit meinen erschaffenen Kategorien sehr klar und verständlich sein muss. Sie muss so eindeutig sein, dass verschiedene Forscher, die meine Kategorienliste benutzen werden, zu verschiedenen Zeiten zu den gleichen Schlussfolgerungen wie ich kommen und die Bilder den gleichen Kategorien zuordnen werden, so wie ich es gemacht habe. Dies macht die Inhaltsanalyse wiederholbar; diese Eigenschaft ist eine Anforderung wissenschaftlichen Arbeitens. Rose schreibt:

„Codes must be defined as fully as possible and a pilot study should ensure that two different coders using the same codes produce the same results from the same set of images. If they do not, the codes must be refined so that they do.“ (ROSE 2001: 62)

Bei der Kodierung muss ich sehr vorsichtig und gründlich vorgehen – dies ist der Schlüssel zu einem erfolgreichen und zufriedenstellenden Ergebnis meiner Analyse. Jedes Bild muss genau angeschaut und einer oder mehreren Kategorien zugeordnet werden – man soll systematisch und effizient arbeiten, sogar wenn die Arbeit ein bisschen langweilig wird, was bei der Inhaltsanalyse vorkommen kann (vgl. ROSE 2001: 63).

Kommen wir zu dem vierten Punkt, den Rose bei der *Content Analysis* darlegt – Analyse meiner Ergebnisse. Nachdem ich die Bilder kodiert und entsprechenden Kategorien zugeordnet habe, muss ich sie zählen, um einen quantitativen Stand des beforschten Inhaltes zu präsentieren. Rose benutzt an dieser Stelle das oben bereits erwähnte Beispiel von Lutz und Collins:

„(...) They say that from their content analysis of National Geographic, four overarching themes emerged. These were the depiction of third world people as exotic, idealized, naturalized, and sexualized. Now, none of these themes appear directly in the list of coding categories deployed by Lutz and Collins. Instead, they were reached by amalgamating some of those codes on the basis of the theoretical and empirical literature upon which their study was drawing. Thus ‘idealized’ was formed from a number of codes: ‘smiling in a photo’, ‘group size’, ‘aggressive activity’ and ‘wealth indicators’. Given the number of smiling portraits, the prevalence of pictures of small groups, the rarity of pictures of aggression, and the dominance of pictures of work and middle-class social groups, Lutz and Collins conclude that third world people are presented as ‘idealized’: ‘gentle natives and wars without brutalized bodies’ (Lutz and Collins 1993: 98).” (ROSE 2001: 69)

Was ich diesem Zitat entnehme ist, dass die Inhaltsanalyse eine Methode ist, die viel Können vom Forscher verlangt, um das Ergebnis seiner Analyse in einem breiteren Spektrum zu interpretieren und zu präsentieren. Es ist eine Methode, die Elemente von qualitativer und quantitativer Technik beinhaltet. *Content Analysis* bringt aber auch gewisse Schwierigkeiten mit sich: Rose bemerkt, dass es bei der Inhaltsanalyse oft passiert, dass man mehr den Inhalt beachtet, der oft vorkommt, als jenen, der selten vorkommt. Außerdem geschieht es, dass durch die Kodierung vorwiegend die einzigartige Atmosphäre des Bildes wiedergegeben wird. Rose ist der Meinung, die Inhaltsanalyse konzentriert sich damit nur auf das Bild und es wird *the site of production* und *the site of its audiencing* einfach ignoriert (ROSE 2001: 67), was meiner Meinung nach nicht immer der Fall sein muss. Bei den Bildern, die ich analysieren werde, werde ich sehr wohl auf die Punkte der Entstehung und der Rezeption eingehen, wie ich es schon kurz bei der Analyse der Bilder nach Banks erwähnt habe.

Sarah Pink macht auch darauf aufmerksam, dass man bei der Analyse nach Emmison und Smith mehrere Faktoren beachten muss, diese sind:

- „1 the context in which the image was produced;*
- 2 the content of the image;*
- 3 the context in and subjectivities through which images are viewed; and*
- 4 the materiality and agency of images” (PINK 2006: 31)*

Es gibt also mehrere Arten, die Bilder zu analysieren, an die Bilder heranzugehen und sich mit ihnen zu beschäftigen. Rose schreibt, dass man sehr wohl auch verschiedene Methoden mixen und davon profitieren kann. Man sollte auch eine Liste von Fragen erstellen und unter diesen Gesichtspunkten die analysierten Bilder betrachten. Diese Fragen sind äußerst wichtig, deshalb erlaube ich mir, an dieser Stelle ein längeres Zitat anzuführen, um diese Fragen zu präsentieren. Rose's Beispielsfragen lauten:

"Some questions about the production of an image

- *When was it made?*
- *Where was it made?*
- *Who made it?*
- *Was it made for someone else?*
- *What technologies does its production depend on?*
- *What were the social identities of the maker, the owner and the subject of the image?*
- *What were the relations between the maker, the owner and the subject?*
- *Does the genre of the image address these identities and relations of its production?*
- *Does the form of the image reconstitute those identities and relations?*

Some questions about the image

- *What is being shown? What are the components of the image? How are they arranged?*
- *Is it one of series?*
- *Where is the viewer's eye drawn to in the image, and why?*
- *What is the vantage point of the image?*
- *What relationships are established between the components of the image visually?*
- *What use is made of colour?*
- *How has its technology affected the text?*
- *What is, or are, the genre(s) of the image? Is it documentary, soap opera, or melodrama, for example?*
- *To what extent does this image draw on the characteristic of its genre?*
- *Does this image comment critically on the characteristic of its genre?*
- *What do the different components of an image signify?*

- *What knowledges are being deployed?*
- *Whose knowledges are excluded from this representation?*
- *Does this image's particular look at its subject disempower its subject?*
- *Are the relations between the components of this image unstable?*
- *Is this a contradictory image?"* (ROSE 2001: 188-9)

Diese Fragen, meint Rose, unterstützen meine Analyse und geben mir eine Möglichkeit, auf neue Ideen zu kommen, um meine Analyse zu bereichern; und sie helfen, eine angemessene Methode zu finden. Wie wir sehen, sollte man bei der Analyse den Fokus auf mehrere Faktoren legen und sich mit den Bildern gründlich und mit entsprechendem Vorwissen beschäftigen.

TEIL 2

1. BIOGRAFIE VON BRONISŁAW PIŁSUDSKI

1.1. EINLEITUNG

Die Biografie von Bronisław Piłsudski darzustellen ist keine leichte Aufgabe; sowohl sein Leben als auch sein Schicksal blieben bis zum heutigen Tag ein Rätsel für alle Wissenschaftler, die sich mit Piłsudskis Nachlass beschäftigten. In diesem Kapitel werde ich anhand mehrerer Werke versuchen, für meine Zwecke ein Bild seines Lebens darzustellen, mit dem wir Bronisław Piłsudski nicht nur als Wissenschaftler und Ethnologen, sondern auch als Menschen verstehen können.

Piłsudski zählt zu den wichtigsten Forschern auf Sachalin, der zu den Forschungen über die Indigenen Sibiriens viel beigetragen hat. Sein wissenschaftlicher Nachlass besteht nicht nur aus Tagebüchern, verschiedenen Museumsobjekten, Materialien und Tonaufnahmen, sondern auch – was für mich von Bedeutung ist – aus Fotografien, die er auf Sachalin aufgenommen hat. Auf der einen Seite war Piłsudski ein Mensch mit starkem Gerechtigkeitsempfinden, sensibel und mit einer besonderen Gabe, zwischenmenschliche Konflikte zu lindern, auf der anderen Seite war er heroisch stark, kämpferisch und verständnisvoll. Er war ein Mensch, der ein Drittel seines Lebens unter schwierigsten Bedingungen in der Verbannung gelebt und dabei nie den Wunsch aufgegeben hat, seine Heimat wiederzusehen und dorthin zurückzukehren. Einige Wissenschaftler sind der Meinung, dass Piłsudski neben Malinowski zu den eigentlichen Pionieren und zugleich Klassikern moderner kultureller und linguistischer Anthropologie zählt (vgl. ROKOSZ 2003: 15)

Er überraschte mit Vielseitigkeit: er interessierte sich nicht nur für kulturellanthropologische Themen und deren Problematik, er benutzte auch verschiedene innovative Methoden wie zum Beispiel Daguerres Erfindung oder Thomas Edisons Fonografen. Von besonderem Wert für die Wissenschaftler, die sich mit der Region Sibirien beschäftigen, sind die von Piłsudski gesammelten Tonaufnahmen. Zu einem großen Teil beinhalten sie Aufnahmen von Menschen und deren Kulturen, die nicht mehr existieren, daher ist ihre Bedeutung von unschätzbarem Wert. Piłsudski hat sehr früh erkannt, dass es die Kulturen Sibiriens, mit welchen er in Verbindung stand, aufgrund politischer und geografischer Prozesse bald in der ihm bekannten Form nicht mehr geben wird. Die Bilder und Tonaufnahmen sowie alle anderen Materialien, die von Piłsudski stammen, sind also eine Art Zeugnis der veränderten Tradition Sachalins, das nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

1.2. KINDHEIT UND JUGEND VON BRONISŁAW PIŁSUDSKI

Bronisław Piłsudski wurde am 2. November 1866 in eine Gutsbesitzerfamilie (polnischer Adel) in Zułów in Litauen, einem ehemals polnischen Gebiet, geboren. Er war das dritte Kind und der erste Sohn der Familie. *„His father Wincenty Piotr Piłsudski, was the legitimate successor of an eminent Polish-Lithuanian nobility family (...) His mother, Maria Piłsudska, came from an equally (or even more) eminent Polish-Lithuanian family, the Billewicz.”* (MAJEWICZ 1998: 14) Der Bericht Majewicz’ besagt, dass der junge Piłsudski eine behütete und glückliche Kindheit erlebt hat. Alle Kinder hatten eine sehr gute Beziehung zu ihren Eltern, und ihre Mutter hat sie in einem patriotischen und vaterlandsliebenden Geist erzogen. (Piłsudskis Biograf schreibt, als Piłsudskis Mutter im Jahr 1884 stirbt, verliert er nicht nur seine Mutter, sondern auch seine beste Freundin und Ratgeberin). Die Kinder haben zu Hause Deutsch und Französisch gelernt, in der Schule durften sie nur Russisch sprechen. Die polnische Sprache war verboten: *„ (...) At that time Poland did not exist as an independent state, and the Polish soil had been partitioned between German Prussia, Austria-Hungary and Russia(...).”* (MAJEWICZ 1998: 14) Es ist vielleicht eine Notiz wert, dass der jüngere Bruder von Bronisław, Józef Klemens, später eine der wichtigsten Figuren in der nationalen und internationalen politischen Szene wird; er wird Führer des polnischen Militärs, Marschall und Staatsmann.

Beide, Bronisław und Józef, offenbarten schon als junge Männer in ihrer Schulzeit ihre Vorliebe für soziales Engagement und Organisationen (vgl. ROTTER 1995, 12). Sie gründeten eine Organisation zur selbstbestimmten Ausbildung in der Grundschule mit dem Namen *Spójnia*, was Kohärenz, Union bedeutet. Damit kämpften sie gegen die russische Politik in Bezug auf die polnische Jugend und deren Ausbildung. *„During illegal secret meetings the Spójnia members read Darwin, Comte, Spencer, and banned Polish literature, and studied Polish history, with special emphasis on the Polish independence oriented November (1830) and January (1863) uprising.”* (MAJEWICZ 1998: 15)

Es war sehr wichtig für die Mitglieder dieser Organisation, die polnische Wesensart zu stützen und dabei die „kleinen“ und „schwachen“ Nationalitäten nicht zu unterdrücken. Wie später gezeigt wird, ist in Piłsudskis Leben besonders dieses Bedürfnis nach Gerechtigkeit sowie ausgleichender Hilfe gegenüber kleinen und unterdrückten Nationalitäten sehr stark ausgeprägt. Im September 1885 wurde die Aktivität der Organisation *Spójnia* verboten und Piłsudski geht nach St. Petersburg, wo er seine Schulausbildung abschließt. Er wird in der Universität in St. Petersburg als Student der Rechtswissenschaft aufgenommen.

Der März 1887 wird stürmisch und von großer Bedeutung, er verändert komplett die Zukunft des jungen Piłsudski. Am 14. März 1887 wird er in seiner Wohnung in Petersburg festgenommen, unter dem Vorwurf, einen Anschlag auf das Leben von Zar Alexander dem Dritten verübt zu haben. Diese Festnahme, obwohl problematisch, wirkt sich auf das gesamte Leben von Bronisław Piłsudski aus. Nach der Verhandlung wird er zu 15 Jahren Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt. In manchen Quellen finden wir Hinweise, dass über Piłsudski eigentlich die Todesstrafe verhängt wurde, diese jedoch später zu 15 Jahren Schwerstarbeit ohne Rechte und ohne die Möglichkeit, nach Polen zurückzukehren, abgeändert wurde: „(...) *According to some Soviet sources, Piłsudski was also sentenced to death (by hanging), and the sentence was only later changed to the katorga penalty (see e.g. Latysev & Prokof'ev 1988:6) with bribes allegedly involved (Piłsudska 1989: 91).*“ (MAJEWICZ 1998: 17)

1.3. ANSCHLAG AUF ZAR ALEXANDER DEN DRITTEN UND DIE ROLLE PIŁSUDSKIS

Ich möchte kurz auf den Anschlag aus dem Jahr 1887 eingehen, um uns Bronisław Piłsudskis Rolle dabei näherzubringen. Es scheint, dass Bronisław bei dem Anschlag aktiv tätig war, es ist jedoch fraglich, ob er bewusst Mitglied einer Terrororganisation war oder ob ihm sein Bedürfnis, überall zu helfen, zum Verhängnis geworden ist. Viele polnische sowie internationale Wissenschaftler diskutieren über Piłsudskis Beteiligung an dem Anschlag; um nur einige zu nennen: Majewicz (1998), Kuczyński (2003), Chartonowicz (2003). An dieser Stelle möchte ich ein längeres Zitat einfügen, das Majewicz nach K. Inoue in seinem Buch benutzt:

„On the 13th of March, 1887, about 10 o'clock a. m., policemen interrogated three young men near the Anichkov bridge on the main street of Petersburg, the Nevski Prospekt. The police found explosives on them, which were concealed as thick books. They were arrested on the spot together with three more youths who had tried to run away. After investigation, it came out that the former group were bombers, whereas the latter were signalists, and that both groups were cooperatively roaming on the Nevski Prospekt, waiting for the arrival of Czar Alexander III to assault him. It was a special day for Alexander III, since his father Alexander II had been assassinated by the terrorists on this very day of 1881. Therefore, Alexander III was to come along the Nevski Prospekt on his way back from the Peter and Paul Cathedral where the sixth anniversary of his father's death was being held.

Six arrestees, all students of the Imperial St. Petersburg University, declared that they were members of the "Terrorist Fraction of the Party Narodnaya Volya". The all refused to tell any further, except for one, Mikhail Nikitych Kancher. Kancher brought to light all the names of the people concerned and even accompanied police in search for the suspects. Consequently, B. Piłsudski was also arrested owing to Kancher's information."(MAJEWICZ 1998: 17)

Wie wir aus dieser kurzen Notiz ersehen, war der Anschlag tatsächlich durchdacht und geplant, die Rolle Piłsudskis in diesem Projekt ist jedoch unklar. Alles was wir wissen ist, dass die Aussage Kanchers Piłsudski in Schwierigkeit gebracht hat und sich auf die Zukunft von Piłsudskis Leben stark auswirkte. K. Inoue stellt die Frage nach dem Grund der Festnahme Piłsudskis und gibt gleich selbst die Antwort:

„So far as the charge against him is concerned, it was because he had offered his home for printing the "Programme of the Terrorist Fraction of the Party Narodnaya Volya" which Alexander Ulyanov (Lenin's elder brother) completed on the 11th of March and also because he gave assistance to those who prepared the attempt" (...) In February of 1887, Bronisław, while visiting Vilnius for the New Year, was asked to obtain strychnine and atropine and to bring them to Petersburg. It is said that Bronisław, knowing nothing about the conspiracy, accepted and fulfilled the request. Then, on the 12th of February came from Petersburg Kancher to receive the chemical poisons. Bronisław offered him a night's stay and lent him 40 rubels. On the following day Bronisław left for Petersburg, and thereafter Józef, who happened to be also at Vilnius, took care of Kancher and guided him around the city. Kancher, too, returned to Petersburg with two boxes of the chemicals, which were really put into the explosives later." (MAJEWICZ 1998: 18)

Inoue stellt auch eine weitere wichtige Frage und überlegt, was die eigentliche Funktion des jungen Bronisław in dem ganzen Vorfall war. Er suggeriert, dass Bronisław nur zufälligerweise in den Anschlag verwickelt und ihm nicht wirklich bewusst war, was auf ihn zukommt. Er zitiert Piłsudskis Worte, die er vor Gericht gesprochen hat:

„ In the whole affair I played a minor role, and the help I rendered to the others I explain by my own weak character and lack of will power to decline when I was asked to." (MAJEWICZ 1998: 18) Piłsudski bezeichnet sich als einen Menschen von schwachem Charakter und weiß, dass sein innerer Wille, anderen zu helfen, so stark ist, dass er sich damit selbst in Schwierigkeiten bringt. Es wird sich aber später zeigen, dass er keinesfalls eine Person von schwachem Charakter ist, er wird sein ganzes Leben den Unterdrückten und Schwachen widmen.

Nach dem Gerichtsverfahren wird Piłsudski zu 15 Jahren Verbannung verurteilt:

„A special court was staged in the Senate in order to try the 15 accused during 27th of April and 1st of May, 1887. Death sentence was pronounced upon 5 persons, including Alexander Ulyanov, who were hanged on the 20th of May at the Schlisselburg fortress; whereas on Łukasiewicz and Novorusskiy life sentence was passed,... Novorusskiy had scarcely anything to do with the conspiracy but only offered his villa for bomb-making, The remaining 8 accused got either imprisonment or “katorga” (penal servitude or compulsory labor) for term from 2 to 20 years. It was 15 years for Bronisław (the second longest) and 10 years for the signalists (Kancher, Gorkun, Volokhov) these four were sentenced to “katorga” on the island of Sakhalin” (MAJEWICZ 1998: 19)

1.4. LEBEN IN DER VERBANNUNG

Als Gefangener wird Piłsudski an Bord des Schiffes „Niżnij Nowograd” nach Sachalin transportiert. Die Reise dauerte 2 Monate und fand unter extrem harten Bedingungen statt. Im August 1887 verließen Piłsudski und seine Mitgefangenen das Schiff und begannen in Richtung des Dorfes Rykovskoye (heutzutage Korovskoye) zu marschieren. In diesem Dorf wird Piłsudski zuerst bei der Abholzung des Waldes arbeiten, später als Zimmermann bei der Kirchenkonstruktion. Immer wieder wird er Zeuge der Ankunft von neuen Gefangenen, wobei sich unverschämte Szenen abspielten. Piłsudski genießt jedoch Ansehen unter den Verbannten. Sein Bedürfnis, die Menschen zu verstehen und ihnen zu helfen, sein großes Herz und seine Offenheit machen ihm keine Feinde und er gewinnt viel Sympathie, nicht nur bei den Gefangenen, sondern auch bei den Einheimischen.

Er knüpft leicht Kontakte zu den einheimischen Kindern und wird bald ihr Lehrer und Freund. Obwohl es kein leichtes Schicksal ist, auf der Insel zu leben und zu arbeiten, scheint es für Bronisław nicht so tragisch und dramatisch zu werden wie für die anderen Gefangenen. Durch sein durchaus stark geprägtes Bedürfnis, Menschen kennen zu lernen und ihnen zu helfen, beginnt er ein neues Leben auf der Insel seiner Verbannung. Die Begabung, die Sympathie der Kinder zu gewinnen, trägt bald Früchte und Bronisław bekommt einen Posten als Schullehrer. Gleichzeitig beginnt er, bei Verwaltungsbehörden zu arbeiten. Er interessiert sich für Meteorologie und schreibt darüber einige Artikel, später lernt er Leo Sternberg kennen und diese Begegnung prägt sein ganzes Leben:

„1891 saw an important event in Piłsudski’s biography: in January of that year for the first time he met Lev Yakolovlevich Shternberg (Leo Sternberg) who already had some reputation

as an ethnologist, and afterwards gradually entered on what was to become his life passion – the ethnology of peoples of the easternmost recesses of Asia.“ (MAJEWICZ 1998: 20).

In den folgenden Kapiteln werde ich näher auf die Kulturen, mit welchen Piłsudski sich beschäftigt hat, und ihre geografische Lage eingehen. Hier ist jedoch wichtig zu sagen, dass die Sammlung von Informationen und Materialien über die Einwohner Sachalins, ihre Sprache, Lebensart und Sitten, für Piłsudski zur Lebensleidenschaft geworden ist.

Im Jahr 1894 hat die sachalinsche Gemeinschaft beschlossen, ein Museum zu gründen, das sich mit ihrer Kultur und Region befasst. Die Gemeinschaft hat Piłsudski und Sternberg um Hilfe bei der Organisation und Ausstattung des Museums gebeten; die ethnografische Sammlung wurde ausschließlich aus den Materialien und Objekten der beiden Ethnologen gebildet. Das Museum wurde am 6. Dezember 1896 eröffnet und bedeutete einen großen, persönlichen Erfolg für Piłsudski. Das gab ihm viel Bestätigung und weitere Kraft, über das Gebiet sowie über die Menschen Sachalins zu forschen und zu arbeiten. Einige Monate vor der Eröffnung des Museums starb Zar Alexander der Dritte und am 14. Mai 1896 wurde die Amnestie verkündet. Durch die Amnestie wurde die gerichtliche Strafe Piłsudskis um ein Drittel verkürzt, also statt 15 Jahren zu 10 Jahren Verbannung. Weil Piłsudski schon seit 1887 auf Sachalin war, wurde im Jahr 1897 sein Status vom Zwangsarbeiter zum Siedler verändert – ohne das Recht, Sachalin zu verlassen. Es wird sich später zeigen, dass Piłsudski nie seinen Traum aufgegeben hat, nach Polen zurückzukommen, trotz vieler Hindernisse wird er seinen Traum verfolgen.

In Jahr 1899 wird Piłsudski die Insel Sachalin verlassen, um als Museumskonservator in Wladiwostok zu arbeiten, dies geschah mit der Hilfe und den Bemühungen des Forschungsvereins des Amur-Landes. Piłsudski bleibt dreieinhalb Jahre in Wladiwostok, betreut und sammelt Objekte der Kultur der Nihwen und beschäftigt sich mit dem Bibliothekswesen. Im Jahr 1900 wird er indirekt für seine leidenschaftliche Arbeit anerkannt, die ethnografische Kollektion, die er für die Weltausstellung in Paris vorbereitet hat, bekommt eine Silbermedaille. Angemerkt sei noch, dass Piłsudski, als er Sachalin nach Wladiwostok verlassen hat, einen Nihwen-Burschen in der Hoffnung mitnahm, ihm eine gute Ausbildung zu bieten. Ein Traum von Piłsudski war, den Burschen in Wladiwostok auszubilden, damit er in sein Dorf zurückkehren und die Menschen dort unterrichten kann. Dieses Unternehmen endete leider tragisch, weil der Bursche kurz nach der Ankunft an Tuberkulose starb. Der Ethnologe hatte natürlich deshalb große Gewissensbisse und war sich seiner Schuld bewusst. Es existiert eine Fotografie, die in dem Rotter-Katalog als Nummer

197 verzeichnet ist und den Titel „Mein erster Schüler“ trägt. Das lässt vermuten, dass das Bild den verstorbenen Burschen zeigt.

1.5. FORSCHUNG BEI DEN INDIGENEN SACHALINS

„The whole 18 years and more of my sojourn in the Far East was involuntary. Constantly longing to return to my native land, I strove as much as I could to get rid of the painful feeling that I was an exile, in bondage and torn from all that was dearest to me. I therefore naturally felt attracted towards the natives of Saghalien, who alone had a true affection for that country, their immemorial dwelling place, detested by those who formed the penal colony there. When in contact with these children of nature whom the invasion of an utterly different form of civilization had bewildered, I knew that I possessed some power and helpfulness, even though deprived of every right, and during the worst years of my existence” (PIŁSUDSKI 1912: VI)

Im Jahr 1902 bot die zaristische Forschungsakademie dem polnischen Forscher eine Exkursion auf Sachalin an. Das Ziel war, so viele Materialien und Objekte wie möglich betreffend die materielle und psychosoziale Kultur der Einheimischen zu erhalten. Beforscht wurden Sachalins ethnische Gruppen: Ainu, Niwchen und Orotschen (früher Gilyak genannt). Bei dieser Expedition sind die wichtigen Tonaufnahmen entstanden, die verschiedene folkloristische Lieder und Erzählungen beinhalten, Wiederhall von Tänzen und festlichen Versammlungen. 1903 schloss sich Piłsudski einem anderen polnischen politischen Verbannten an, zusammen mit Wacław Sieroszewski erforschte er die Ainu auf Hokkaido. Ich möchte hier kurz erwähnen, dass im Völkerkundemuseum in Wien auch Fotografien von W. Sieroszewski zu sehen sind, jedoch wesentlich weniger als jene in der Sammlung Piłsudskis. Beide Forscher hatten gute Kontakte zu den Ainu-Einwohnern und Sieroszewski schrieb in seinem Tagebuch, dass die Notizen aus der Forschung „wachsen wie auf Hefe“. (vgl. ROTTER 1995: 20) Sie führten ethnografische Forschungen unter der japanisierten Ainu-Bevölkerung durch und waren sehr zufrieden mit den Ergebnissen und der Offenheit der Menschen. Die Expedition auf Hokkaido musste wegen des russisch-japanischen Krieges leider rasch beendet werden. Da die beiden Forscher im Auftrag der russischen Regierung gearbeitet haben, war es unmöglich, weitere Messdaten, Materialien und Objekte zu sammeln. Piłsudski entschied sich, nach Sachalin zurückzukehren.

An diesem Punkt muss ich kurz auf Piłsudskis privates Leben eingehen. Er war mit einer Ainu-Frau verheiratet und sie hatten zwei Kinder – einen Sohn und eine Tochter, die Piłsudski nie kennen gelernt hat.

„He had an Ainu wife named Chuhsamma (Japanese name Shinkincho) – the beautiful niece of the Ainu village Ai Kotan chief Bafunke – ainu in whose Russian-style house Piłsudski used to stay, and a son Sukezo (born in 1903, later family name Kimura). Another child, the daughter Kiyo, was born to Chuhsamma in December of 1905, already after Piłsudski had left Sakhalin – as it turned out, forever.“ (MAJEWICZ 1998: 28) In manchen Quellen finden wir Hinweise darauf, dass Piłsudski nicht nur mit seiner Ehefrau Kinder hatte.

Piłsudski war in die Gesellschaft der Ainu gut integriert, er beherrschte ihre Sprache perfekt, was ihm in seiner Feldforschung viel ermöglicht hat. Er konnte die traditionellen Lieder und Erzählungen aufschreiben und analysieren, er konnte selbst Interviews führen, ohne einen Dolmetscher beizuziehen. Er war nicht nur Forscher unter Beforschten, wichtiger ist, dass er einer von der Gruppe war. *„I have always endeavored to live and act so as not to be numbered amongst the hateful destroyers of individual and national rights. I have felt deep pleasure in conversing with men of another race in their own language – even when that language was Russian. I know by my own heart – what has also been confirmed by many experience with others – that for the life of the soul, one’s native speech is what the sun is for organic life: beaming upon it, giving it warmth, feeling, and disposing it to disclose its secret places, and to manifest the treasures hidden away in its depths. It has been pleasant to me to bring some joy and the hope of a better future into the minds of these simple tribesmen, troubled by reason of the hardships of life, which continually increase. The hearty laughter of amused children, the tears of emotion in the eyes of kind women, a faint smile of gratitude on the face of a sick man, exclamations of approval, or a light tap on the shoulder given by good friend as a sign that he was pleased: such was the balm with which I willingly relived the hardship of my fate.“* (PILSUDSKI 1912: VII)

Piłsudski hatte viele Freunde unter den Ainu, für viele war er aber auch Autorität auf Gebieten wie Politik, Medizin, Lehre und Konfliktlösung. Seine Forschung auf Sachalin war ihm sehr wichtig, er beschäftigte sich mit Ritualen und Objekten, mit mündlichen Überlieferungen, Kleidung, mit dem alltäglichen Leben und Arbeiten und vielem mehr.

„He took to Sakhalin an Edison phonograph and wax cylinders with him, which he bought, presumably, at Vladivostok, and visited first the western and the eastern shores of South

Sachalin. He was able to collect many Ainu materials and record Ainu folklore.“ (INOUE in MAJEWICZ 1998: 28)

Wie bereits erwähnt, war Pilsudski ein Mensch, der sehr sensibel auf die Bedürfnisse anderer Menschen eingehen konnte, er war ein guter Zuhörer und vielleicht auch Ratgeber. Daher konnte er zunehmend das Vertrauen der Einheimischen gewinnen, was nicht ohne Bedeutung und Auswirkung auf die Feldforschung ist. Er hat mit den Leuten gelitten und für ihre Probleme viel Verständnis und Mitgefühl gezeigt. Er war keinesfalls eigennützig, was die Indigenen auch gespürt haben. Ein Beweis dafür sind meiner Meinung nach die Fotografien, die er auf Sachalin aufgenommen hatte – darauf ist kaum eine unangenehme Distanz oder Schüchternheit gegenüber dem Fotografen zu sehen. Die Ainu haben Pilsudski erlaubt, an geheimen Zeremonien teilzunehmen und zu fotografieren, wie zum Beispiel beim Bärenfest. Dies zeigt, wie viel Vertrauen sie zu ihm hatten. Er durfte auch verschiedene Talismane und andere Kultobjekte fotografieren. Er erhielt verschiedene Geschenke, es waren nützliche Dinge wie Hausausrüstung und Jägerei- und Fischereiwerkzeuge. Er bekam aber auch ethnografische Unikate geschenkt und seine Sammlerkollektion wuchs ständig an. Es war eine Art Auszeichnung für Pilsudski, beschenkt zu werden und nicht viele Forscher in der Feldforschung erfreuten sich eines so großen Ansehens.

Es war ihm auch wichtig, die materielle und die Bildungssituation der Ainu zu verbessern. Deshalb setzte er sich für die Schaffung von Schulen für die Kinder ein und hatte damit Erfolg. Innerhalb kurzer Zeit sind 5 Schulen entstanden, die den Unterricht in Lesen und Schreiben, Arithmetik sowie in praktischen, traditionellen Handwerken wahrgenommen haben (vgl. ROTTER 1995: 22).

Er setzte sich auch für die Rechte der Ainu auf der Insel Sachalin ein. Auf Ersuchen des Militärgouverneurs von Sachalin schrieb er einen Gesetzesentwurf über die Organisation einer ainischen Verwaltung auf Sachalin. Er hat sein Wissen über Leben und Tradition der Ainus benutzt, um dieses Projekt zu erstellen. Der Gesetzesentwurf umfasste diverse Bereiche: Steuerwesen, Gemeindeselbstverwaltung, medizinische Fürsorge, Schulwesen, Gerichtswesen und anderes (vgl. ROTTER 1995: 23). Das zeigt uns noch einmal, dass Pilsudski restlos den Menschen der Ainu ergeben war und deren Probleme und die Lösung ihrer Probleme ihm wirklich wichtig waren. Für ihn wäre es unvorstellbar gewesen, von den Eingeborenen Sachalins nur Informationen einzuholen; er setzte sich für sie ein und zeigte seine Ergebenheit. Wegen des Ausbruchs des russisch-japanischen Krieges wurde der Gesetzesentwurf leider nie in die Realität umgesetzt.

Pilsudski war als Forscher unersättlich, daher erweiterte er sein Forschungsgebiet ständig.

„Pilsudski sent a letter to Sternberg saying that he wanted to continue his expedition for another year. Fortunately enough, his desire was fulfilled. That year in Petersburg the Russian Committee for the Study of Central and East Asia was founded (...) The Russian Committee sanctioned Pilsudski's plan not only for the year of 1903 but also the years of 1904 and 1905 successfully (...) In 1904, although the Russo-Japanese war broke out in February, Pilsudski decided to bring about the planned trip to the North Sakhalin to survey the Taraika Ainu, and then the Oroks and the Gilyaks on the Poronai and the Tym rivers. This trip was also fruitful, though it entailed complications and dangers. At the end of the year he returned to Ai.“ (MAJEWICZ 1998: 29)

1.6. DIE LETZEN JAHRE

Der russisch-japanische Krieg und Repressionen zwingen Pilsudski, Sachalin zu verlassen. Mit einem russischen Reisepass fährt er im Jahr 1905 aus Wladiwostok nach Japan.

„In Japan he stayed until August 3rd, 1906, devoting himself mainly to political and cultural work, which included founding a Japanese – Polish Society together with the prominent Japanese writer Futabatei Shimei (pen name) (...) but he also conducted some anthropological studies and specialists on Ainu of that time in Japan, Shogoro Tsuboi and Ryuzo Torii. His first work on the Ainu ever to appear in print was in Japanese, a paper entitled “Karafuto ainu-no jotai: (the situation of the Sakhalin Ainu) prepared by a Sho (or Masashi) Ueda which appeared in two parts in the monthly Sekai (“the world”) (...) During his stay in Japan Pilsudski managed to visit Kobe, Tokyo, Yokohama and Nagasaki.” (MAJEWICZ 1998: 30)

Der Artikel beschrieb die gegenwärtige Situation der Ainu und war mit 5 Fotografien versehen, die Pilsudski auf Sachalin aufgenommen hatte (vgl. ROTTER 1995: 25). In Japan hat sich Pilsudski wahrscheinlich wohl gefühlt, seine Forschung konnte er fortsetzen. Er arbeitete mit japanischen Anthropologen zusammen, die beeindruckt waren von der Hingabe, mit welcher Pilsudski in seiner Studie über die Ureinwohner Sachalins gearbeitet hat. Kazuhiko Sawada, ein Biograf Pilsudskis, überliefert die Beschreibung Pilsudskis durch den Journalisten Gennosuke Yokoyama:

„Pilsudski looks at the Ainu people not only with scholarly expertise but also with charity and social sympathy, which distinguish him from Japanese scholars.“ (MAJEWICZ 1998: 32)

Am 3. August 1906 fährt Pilsudski aus Yokohama in die Vereinigten Staaten Nordamerikas und bleibt für einige Monate in Seattle, Chicago und New York. Nach fast 20 Jahren

Abwesenheit kehrt der ehemalige politische Gefangene über Paris und Wien nach Polen zurück. Er lässt sich in einer Ortschaft namens Bystre in der Nähe von Zakopane nieder. Wie zu erwarten beginnt er sofort zu arbeiten. Vor allem beschäftigte er sich mit ethnografischen Museen und der Sammlung und Registrierung von Daten. Er schrieb sogar einen Essay über Organisation und Ziele ethnografischer Abteilungen in Museen, der im Journal *Rocznik Podhalański* publiziert wurde (vgl. MAJEWICZ 1998: 33). Er beschäftigte sich auch mit polnischen lokalen ethnografischen Gemeinschaften und schrieb darüber; trotz Armut und allgemeinen Unbequemlichkeiten entfaltete Piłsudski seine ethnografischen Interessen. In kurzer Zeit publizierte er mehrere wissenschaftliche Artikel über verschiedene ethnografische Themen, manche mit eigenen Fotografien versehen „ (...) *he published a small book on „Poles in Siberia“ in Le Puy, France (1918), a small paper on education in China (1910d), three short communiqués and five books reviews printed in the journal of the Polish Ethnological Society Lud, the world famous Materials for the study of the Ainu language and folklore (1912), and over twenty papers on the aborigines of Sakhalin printed in various countries, languages, journals, today often bibliographical rarities.*” (MAJEWICZ 1998: 34) Wissenschaftlich war Piłsudski sehr aktiv in Polen, er litt jedoch unter großer Armut. Er versuchte einen Teil seiner Sachalin-Kollektion zu verkaufen, jedoch ohne Erfolg; Bibliotheken und Museen konnten dem armen Ethnologen für seine Schätze nichts bezahlen. Trotz harter Bedingungen und wahrscheinlich auch mehrerer Enttäuschungen verlor er nie seine Leidenschaft zur Daten- und Objektesammlung und zur Feldforschung sowie seine Hilfsbereitschaft. Er reiste in verschiedene Staaten Europas und hielt Vorträge und Lesungen über die Ureinwohner Sachalins und ihre Kultur. Er hoffte, dass er eines Tages seine wissenschaftliche Karriere mit einem akademischen Grad krönen könnte. Das gelang ihm leider nicht.

Im Jahr 1914 bricht der erste Weltkrieg aus und Piłsudski muss noch einmal sein Vaterland verlassen. Er reiste nach Wien, wo er einige Monate blieb. Er fühlte sich in Österreich jedoch nicht sicher genug und reiste weiter in die Schweiz, wo er länger blieb und politisch wie auch wissenschaftlich tätig sein konnte. Er engagierte sich für wohltätige Zwecke zugunsten der Opfer des Krieges und gründete eine Hilfsorganisation für Litauen. Im Jahr 1917 zieht Piłsudski nach Paris um, wo er weiter wissenschaftlich tätig ist. Er arbeitet im Polnischen Nationalkomitee und unterstützt einen engen Kreis von Wissenschaftlern, die an einer *Encyclopedie Polonaise* arbeiten.

Am 17. Mai 1918 findet Piłsudskis tragisches und heroisches Leben ein Ende. Man fand seine Leiche im Wasser der Seine, die Polizei stellte Selbstmord fest. Es ist jedoch fraglich, ob es

wirklich Selbstmord war oder vielleicht ein tragischer Unfall; nach all diesen harten und bereichernd erlebten Jahren ist es kaum zu glauben (siehe Majewicz 1998, Kuczyński 2003, Flotkowska-Fraćić 2003), dass ein Mensch mit einem so unglaublich starken Lebenswillen, Selbstverleugnung und Aufopferung freiwillig aus dem Leben scheidet. Am 29. Mai 1918 fand die Totenmesse im Dom zu Notre-Dame statt und Piłsudski wurde am Friedhof Montmorency begraben.

2. SAMMLUNG PIŁSUDSKI

2.1. EINLEITUNG

In diesem Kapitel werde ich mich mit den Fotografien von Bronisław Piłsudski beschäftigen. Ich hatte die Gelegenheit, während meines Studiums im Jahr 2006 ein sechsmonatiges Praktikum im Museum für Völkerkunde in Wien im Archiv der Abteilung Fotos und Dokumente zu absolvieren. Im Rahmen meiner Aufgaben hatte ich Fotografien zu ordnen und in Datenbanken einzutragen. Der größte Teil dieser Fotografien besteht aus Aufnahmen von Bronisław Piłsudski, die durch einen Kauf im Jahr 1910 für das Museum für Völkerkunde in Wien erworben wurden.

Nachdem ich mich mit dem Lebenslauf Piłsudskis vertraut gemacht hatte, war es für mich eigentlich nicht überraschend, dass sich eine so große Sammlung von Piłsudskis Fotografien gerade im Museum für Völkerkunde in Wien befindet. Es heißt, dass es mehrere Abzüge gegeben hat, die sich jetzt in verschiedenen Museen und privaten Sammlungen in Österreich und Polen, aber auch in der Schweiz, in Frankreich, Deutschland, Japan, Sachalin und Russland befinden.

Als Piłsudski nach seiner Gefangenschaft nach Polen zurückgekehrt war, musste er, wie schon erwähnt, seine Materialien, darunter Bilder von Sibirien, verkaufen, da er das Geld dringend zum Überleben brauchte. Einem kurzen Artikel von Antoni Kuczyński, der sich in Polen sehr intensiv und mit viel Erfolg mit dem Nachlass Piłsudskis, darunter mit seinen Fotografien, beschäftigt, entnehme ich, dass Piłsudski öfter versucht hat, seine reiche und wissenschaftlich unbezahlbare Kollektion aus Sachalin zu verkaufen. A. Kuczyński zitiert einen Ausschnitt aus einem Brief, den B. Piłsudski im Jahr 1908 an D.A. Klemenc in St. Petersburg geschickt hat. Daraus erfahren wir, dass Piłsudski im Besitz einer umfangreichen Kollektion von Negativen mit Abbildungen der Ainu und Szenen aus deren Leben war. Ebenso besaß er Negative mit Abbildungen anderer Bewohner Sachalins und des Einzugsgebietes des Amur. Da diese Negative jedoch sehr zerbrechlich sind, wurden sie durch den ständigen Umzug nach und nach zerstört. Piłsudski hatte jedoch keine Geldmittel, um Abzüge und eventuell einen Katalog für sich selbst zu erstellen, deswegen bot er dem Museum in St. Petersburg seine Negative an (vgl. KUCZYŃSKI in QUARTERLY JOURNAL OF THE HISTORY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY 2002: 70).

Die schwierige finanzielle Lage des Wissenschaftlers hat ihn also oft gezwungen, sich an verschiedene Institutionen und Museen auf der ganzen Welt zu wenden. Damit war er jedoch nicht immer erfolgreich, weil viele dieser Institutionen auf ein Geschenk des Ethnologen hofften, sie wollten ihn für seine Sammlung nicht unbedingt bezahlen. Man sollte auch beachten, dass Piłsudski seine fotografische Sammlung sehr hoch eingeschätzt hat – das schon in Zeiten, als Fotografie unter Anthropologen noch nicht so hoch angesehen war wie es heute der Fall ist. Er erkannte, dass seine Fotografien von großer Bedeutung für seine Nachfolger (die späteren Forscher der Insel Sachalin) sein werden; er hat den Fotoapparat zu einem der wichtigsten Feldwerkzeuge gemacht.

Piłsudski hat also all das dokumentiert, was heute zur Vergangenheit der Insel Sachalin zählt. Er hat Menschen bei der Arbeit und auf Festen fotografiert, er stellte die Leute in Porträts dar, in schönen, festlichen, teuren Kleidern, aber auch in alltäglicher Bekleidung. Er hat die Armen und die Reichen fotografiert, Menschen von unterschiedlicher Abstammung, nicht nur Ainu, Nichwen und Oroken, also die Indigenen Sachalins, sondern auch Japaner und Russen sind auf den Bildern zu sehen. Es sind Kinder, Frauen, Männer, Alte und Junge, Jäger, Sammler und Fischer; um es kurz zu sagen, eine sehr breite Auswahl an Porträtierten. Es sind Aufnahmen im Studio sowie unter freiem Himmel, Gruppenbilder sowie Fotos von Einzelpersonen. In den nächsten Unterkapiteln werde ich auf die Bilder näher eingehen.

Philippe Dallais vom Völkerkundemuseum der Universität Zürich, der sich sehr intensiv mit dem Nachlass Piłsudskis beschäftigt, schreibt in einem kurzen Artikel mit dem Titel: „Bronisław Piłsudski in Switzerland and Piłsudski's original Photograph Collection in the Museum of Ethnography of Neuchâtel“, dass sich im Museum of Ethnography of Neuchâtel in der Schweiz auch eine Kollektion von Bronisław Piłsudskis Fotografien befindet, die neunzehn Bilder enthält, es ist also eine kleine Sammlung. *„One of the major interests of the WKC-MEN is that most of the photographs show the fully frame of the negatives, and it may allow a preliminary attempt to reestablish the way Piłsudski classified his pictures by engraving Arabic numbers directly on the negative side of the glass plate. All numbers appear on the left corner, at the bottom of the positive paper print. It is important to note that he always wrote the numbers in the same place and always without taking into consideration the fact that they would appear back to front on the paper print. It was perhaps not really important for him because the final centring of the paper prints would not include the margins with the numbers as it is the case of most of the photographs he sold to Museums or those remaining in different collections. For example the photograph No.197 in Rotter's catalogue (1995) and the WKC-MEN No.12 are the same photograph, but it doesn't show the*

number 5 which Pilsudski engraved with a thin and pointed instrument by grating the emulsion of the negative. This number may signify that it would be the fifth picture he took in Sakhalin if we consider that his Nivkh series belong to his earliest photographs and that he seems to have numbered his pictures from 1 to n. It is quite that the WKC-MEN consists in at least two series of prints, one depicting Giljaken and the other one Ainu peoples. According to Pilsudski's letter to Boas, he had least 300 photographs of the Sakhalin Ainu. It would be great if we could discover a list of his photographs. This numbers may have been written in Sakhalin one after the other on the glass plates just after taking the picture or later. In the first case, we could follow his travel around Sakhalin not only on the map but also through his eyes (...)“ (DALLAIS 1999: 306-307).

Die Fotografien in Neuchâtel sind alle auf einem Gelatinesilberpapier hergestellt, was ein Experte in Sachen Fotografie bestätigt hat. Die Legenden, die hinten auf dem Foto stehen, sind alle mit Bleistift und in deutscher Sprache geschrieben. Das ist im Museum für Völkerkunde in Wien nicht der Fall, hier sind sie mit Kugelschreiber oder mit Füllfeder in deutscher Sprache unterhalb des Fotos beschriftet. Es besteht auch der Verdacht, dass Pilsudski manche Fotos immer bei sich getragen hat, wahrscheinlich um sie Leuten zu zeigen, die er getroffen hat.

Diese Fotografien tauchen auch in den Sammlungen von Wien auf, mit denen ich mich in den nächsten Kapiteln beschäftigen werde.

2.2. SAMMLUNG IN WIEN

Das Museum für Völkerkunde besitzt 192 Bilder von Pilsudski. Im Inventarbuch des Museums befindet sich eine Notiz, dass man die Bilder von Pilsudski gekauft hat. Ich zitiere ein Auszug aus dem Inventarbuch des Museums für Völkerkunde in Wien, Seite 152: „10 018 – 10 162. Post II. 145 Photographien von Golden und Oltschen aus dem Amurlande, Giljaken, Oroken und Ainu von Sachalin. Angekauft um 50 K. von B. Pilsudski“ Seite 156: „10 168 – 10 214 Post VI. 47. Photographien von Ainus, Giljaken und Oroken von Sachalin und von Golden und Oltschen aus dem Amurlande. Angekauft von B. Pilsudski um 38.45 Kronen“

Die Bilder sind digitalisiert und online nach einer Anmeldung im Museum verfügbar. Die Fotografien sind im Archiv des Hauses aufbewahrt und in einem sehr guten Zustand erhalten.

Ich durfte mit den originalen Abzügen arbeiten ebenso wie mit den digitalisierten – was mir die Arbeit mit den Bildern zu Hause erleichtert hat.

Alle Bilder der Sammlung haben genaue Beschriftungen, die Auskunft über die Thematik und den Ort der Entstehung geben. Es sind Fotografien, die verschiedene kulturelle Themen darstellen: Porträts, Behausungen und Siedlungen, Haushaltstätigkeiten, Bekleidung, Objekte, die Landschaft Sachalins und auch sehr wichtige indigene Feste wie Fuchs- und Bärenfest.

Um mir die Arbeit mit den Bildern zu erleichtern, habe ich im ersten Schritt ein Inventar erstellt, das meiner Forschung entspricht. Ich habe die Bilder aus dieser Sammlung in verschiedene Kategorien eingeteilt, bei der Strukturanalyse werde ich später ausgewählte Kategorien detailliert behandeln.

Die von mir erstellten Kategorien sind:

I. PORTRÄTS

1. Einzelporträts
2. Gruppenporträts

II. FESTE

3. Bärenfest
4. Fuchsfest

III. INDIGENE

5. Ainu
6. Giljaken
7. Oroken
8. Golden
9. Tungusen
10. Oltschen
11. Koreaner

IV. ANDERE BILDER

Im zweiten Schritt habe ich mich an meine ersten Eindrücke bei der Betrachtung der Sammlung zurückerinnert. Das waren Folgende: Ich halte in meinen Händen alte Fotografien, die Zeugnis einer vergangenen Kultur sind. Der Fotograf, der die Bilder aufgenommen hat, hat mit Leidenschaft und Interesse die kleinen Ortschaften und Siedlungen der Ainu und anderer indigener Gruppen Sachalins fotografiert: Giljaken, Oroken, Golden, Tungusen, Oltschen, Koreaner, Russen auf Sachalin und im Gebiet Amur. Es war für mich eine kompakte Sammlung, die Auskunft über die Indigenen Sachalins gibt. Ich habe die Bilder aus

einer Laienperspektive betrachtet, und um etwas mehr zu erfahren, habe ich mich mit der Biografie Piłsudskis bekannt gemacht.

Der Name des Fotografen war mir bekannt, jedoch wusste ich nicht, dass Piłsudski fotografiert hat – das war für mich eine Überraschung. Als ich mich in seine Biografie vertiefte, konnte ich die Hintergründe seiner fotografischen Tätigkeiten verstehen. Es wurde mir klar, dass die ethnologische Tätigkeit, die Piłsudski auf Sachalin betrieb, zumindest am Anfang eine Art Flucht aus dem grausamen Alltag war, den er ertragen musste. In Jahr 1912 schrieb Piłsudski, wie wichtig für ihn die Forschungen unter den Indigenen waren: *„The whole 18 years and more of my sojourn in the Far East was involuntary. Constantly longing to return to my native land, I strove as much as I could to get rid of the painful feeling that I was an exile, in bondage and torn from all that was dearest to me. I therefore naturally felt attracted towards the natives of Saghalien, who alone had a true affection for that country, their immemorial dwelling place, detested by those who formed the penal colony there.”* (PIŁSUDSKI 1912: VI)

Was mir immer wieder an Piłsudskis Fotografien gefiel, von der ersten Begegnung bis heute, ist die Tatsache, dass nach meinem Empfinden und Gefühl seine Darstellung der Menschen keine gezwungene oder unangenehme Situation für die Beteiligten bedeutete. Piłsudski hat die Realität der Menschen unter schwierigen Lebensbedingungen und ihrer schweren politischen Lage dokumentiert, eine Realität, die heute nur noch auf den Bildern existiert. Es ist ihm gelungen, Informationen zu transportieren, die heute von Bedeutung sind – obwohl ja bekannt ist, dass ein Fremder unter den Indigenen mit einem ihnen unbekannten Instrument wie einer Fotokamera nicht immer das zu sehen bekommt, was ihn interessiert.

Wie schon früher angesprochen, hatte Piłsudski eine spezielle Verbindung zu den Indigenen. Geprägt durch seine Vergangenheit und aufgrund seiner Offenheit Menschen gegenüber sowie seinem Wissenshunger in Bezug auf neue Kulturen konnte er sich sehr schnell den Situationen anpassen. Die Indigenen zum Beispiel haben ihm mit seiner Kamera einen Zugang zu den kulturellen Zeremonien ermöglicht, die normalerweise nur für Stammesmitglieder zugänglich waren. Aus diesem Grund haben wir heute die Möglichkeit, Bilder aus den Dörfern Malka, Takase, Otsan, Serarko, Najero und anderen zu sehen, die das berühmte Bärenfest darstellen. Es ist leicht festzustellen, dass es ohne Erlaubnis der Einheimischen unmöglich gewesen wäre, diese Bilder zu machen. Für Piłsudski war sein Bildmaterial wichtig und es bildete eine Ergänzung zu seinen schriftlichen Texten. Er war fasziniert von der ihn umgebenden Realität, von der Kultur der Indigenen und ihrer Lebensart. Ich glaube, dass ihm gleichzeitig bewusst war, dass das, was seine Augen sahen und seine

Ohren hörten, bald unumkehrbar zu Ende gehen werde. Er wusste, diese Lebenswelt wird sich verändern, deshalb war es ihm wahrscheinlich wichtig, so viel wie möglich zu dokumentieren und aufzuschreiben, und er hat den Fokus auf die Menschen und deren Kultur auf Sachalin gerichtet. Diese Fotografien sind eine Art Zeugnis einer vergangenen Kultur, einer Kultur, die es heutzutage in dieser Form so gut wie nicht mehr gibt und die sich, wie alle anderen Kulturen, mit der Zeit verändert hat. Der Einfluss fremder Kulturen auf die Menschen Sachalins ist inzwischen sehr groß und nicht mehr zu stoppen, was in Zeiten der Globalisierung nicht verwundert. Deshalb können die Bilder und Texte aus der Vergangenheit nicht nur Forschern, sondern auch – was wichtig ist – den Indigenen selbst Auskunft über ihre Vorfahren, deren Leben und Traditionen geben.

Als wichtigen Hintergrund dieser Bildanalyse halte ich es für angemessen zu erwähnen, dass es auch eine Art von Original-Titelliste von allen Fotografien geben müsste, die Piłsudski gemacht hat. Ich ziehe diese Schlussfolgerung aus der Titelähnlichkeit sowohl in der deutschen, polnischen wie auch in der englischen Sprache. Bis jetzt wurde keine vollständige Liste mit Titeln und Nummern von Fotografien gefunden, die sehr hilfreich für alle Museen und deren Aufbewahrungsarbeit wäre, die im Besitz von Piłsudskis Nachlass sind. „ (...) *all Piłsudski's collections around the world contain a choice from his entire collection from which we have neither a list nor the negatives.*” (DALLAIS 1999: 308)

Um dies zu skizzieren, vergleiche ich hier zum Beispiel eine Fotografie, die im Studio aufgenommen wurde und einen Ainu-Mann in einer traditionellen, mit Ornamenten verzierten weißen Bekleidung präsentiert. In der Sammlung von Wien ist das Bild unter der Inventarnummer 10 142 zu finden und trägt den Originaltitel: *Reicher Ainu aus dem Dorfe Aj auf Sachalin*. Wenn wir den Inventartitel lesen, sehen wir, dass der Titel sehr ähnlich ist, jedoch ein bisschen anders klingt: *Reicher Mann; Dorf Aj (Ainu)*. Die gleiche Fotografie finden wir in der Sammlung von Köln (über die ich im nächsten Kapitel berichten werde) mit der Inventarnummer 3150, der Titel lautet: *Ein reicher Mann aus dem Dorf Aj*. In dem Buch von Majewicz ist diese Fotografie auf der Seite 412 zu finden und wie folgt beschriftet: *Plate XLVIII Shamanism 2. An Ainu man from Sakhalin*, auf der Liste der Illustrationen schreibt Majewicz „*photo 2 Plate XLVIII was published before in Piłsudski 1906*“. Im Katalog von Magdalena Rotter, die im Jahr 1995 einen Katalog mit einigen Bildern von Piłsudski zusammengestellt hat, ist das gleiche Bild als Fotografie Nummer 211 zu finden und wie folgt auf Polnisch beschrieben:

„ 1. BPAN Kraków, rkps 7940;

2. Ainu

i bogaty człowiek

3. –

4. PIŁSUDSKI 1908:330,-:”Ajnos”

ZAWISTOWICZ 1930:31,: „Sachalin, Ajnowie. Bogaty człowiek”

KREINER 1987:10, abb. 2.: „Ainu von Sachalin (Foto RJM, B.Piłsudski)”;

PIŁSUDSKI 1992: XLVIII,-;

5. 112 x 150;

6. rewers: „b.f“, „N 45“;

7. pozy. dwub., silnie sepiowany, matt;

8. zdjęcie doskonale kontrastowe – widoczny każdy szczegół;

9. A

a.). Piłsudski zwykle używa formy „Ajnu” (ROTTER 1995: 263)

Dieses Zitat übersetze ich im Folgenden:

1. Die Fotografie ist im Besitz von BPAN Krakow, mit der Register-Nummer 7940

2. Ainu und reicher Mensch

3. –

4. Hinweise darauf, wo diese Fotografie schon abgebildet war:

PIŁSUDSKI 1908:330,-:”Ajnos”

ZAWISTOWICZ 1930:31,: „Sachalin, Ajnowie. Bogaty człowiek” (Sachalin, Ainu, Reicher Mann)

KREINER 1987:10, abb. 2.: „Ainu von Sachalin (Foto RJM, B.Piłsudski)”;

PIŁSUDSKI 1992: XLVIII,-;

5. Maße: 112 x 150;

6. Rückseite: „b.f“, „N 45“;

7. Positiv zweifarbig, stark sepiert (Sepia), matt;

8. Foto ausgezeichnet kontrastreich – jedes Detail zu sehen;

9. A

a.). Piłsudski benutzt gewöhnlich die Form „Ajnu“

In dem von mir bereits zitierten Artikel im Quarterly Journal of the History of Science and Technology aus dem Jahr 2002, Band 47, finden wir auf Seite 73 die gleiche Fotografie mit dem Titel auf Polnisch „*Fot. 2 Ajnos w tradycyjnym stroju (Fot. B. Piłsudski)*“, was ich

übersetze mit: *Fot. 2 Ainu in traditioneller Tracht (Fot. B. Pilsudski)*. Anhand dieses Beispiels komme ich zu der Schlussfolgerung, dass Pilsudski sehr professionell und ernsthaft die Fotografie als Feldforschungsmethode betrachtet hat und alle seine Fotografien inventarisiert und mit Titeln versehen sein müssen. Es ist möglich, dass diese Fotografien beim späteren Beschreiben seiner Forschung und der Menschen, denen er begegnete, sein Gedächtnis auffrischen sollten, wie für viele Forscher.

Als dritten Schritt meiner Bildanalyse werde ich die Strukturanalyse benutzen, um die Bilder in Zahlen präsentieren zu können.

I. PORTRÄTS

Die erste und größte Gruppe, mit welcher ich mich beschäftigen werde, sind Porträts von Indigenen Sachalins, die von Pilsudski auf Sachalin aufgenommen wurden. Es sind insgesamt 121 Porträts, die ich für meine Zwecke folgendermaßen aufteile:

1. Einzelporträts umfassen 32 Bilder
2. Gruppenporträts umfassen 89 Bilder

Diese Aufteilung habe ich nach längerer Betrachtung für meine Bildanalyse-Zwecke wie folgt strukturiert:

1. Einzelporträts: Frauen; Kinder; Männer; en face; im Profil; im Studio aufgenommen; unter freiem Himmel und vor Behausungen aufgenommen; im Innenraum aufgenommen
2. Gruppenporträts: Frauen; Kinder; Männer; Familien und Verwandte; Bilder von Menschen, bei denen die Verwandtschaft im Titel nicht beschrieben wurde; en face; im Profil; im Studio aufgenommen; unter freiem Himmel und vor Behausungen aufgenommen; im Innenraum aufgenommen

Die Ergebnisse dieser Strukturierung präsentieren sich wie folgt:

1. EINZELPORTRÄTS

Zu den Einzelporträts gehören folgende Fotografien, nach Inventarnummern des Völkerkundemuseums in Wien geordnet:

- 10 023, 10 029, 10 030, 10 036, 10 042, 10 046, 10 048, 10 052, 10 053, 10 054, 10 055, 10 056, 10 058, 10 059, 10 078, 10 083, 10 087, 10 094, 10 132, 10 142, 10 143, 10 175, 10 176, 10 187, 10 197, 10 198, 10 199, 10200, 10 201, 10 203, 10 204, 10 206

Zu den Einzelporträts habe ich alle Bilder gezählt, auf denen nur eine Person zu sehen ist.

Es sind 32 Einzelporträts, darunter wurden

- 6 Frauen abgebildet, auf Bildern mit den Inventarnummern 10 023, 10 042, 10 058, 10 176, 10 200, 10 201
- 4 Kinder abgebildet, auf Bildern mit den Inventarnummern 10 036, 10 046, 10 056, 10 094
- 22 Männer abgebildet, auf Bildern mit den Inventarnummern 10 029, 10 030, 10 048, 10 052, 10 053, 10 054, 10 055, 10 059, 10 078, 10 083, 10 087, 10 132, 10 142, 10 143, 10 175, 10 187, 10 197, 10 198, 10 199, 10 203, 10 204, 10 206

Bei der Sortierung dieser Kategorie habe ich Originaltitel, Inventartitel sowie meine Wahrnehmung der abgebildeten Personen beachtet. Um ein Beispiel darzustellen, benutze ich die Fotografie mit der Inventarnummer 10 176, diese trägt den Inventartitel: *Frau; Dorf Najero (Ainu,)* der Originaltitel lautet: *Ainufrau. Sachalin. Dorf Najero*. Dieses Bild habe ich der Kategorie *Frauen* zugeordnet, obwohl nach meiner ersten spontanen, persönlichen Wahrnehmung das Bild einen Jungen darstellt.

Andere Bilder, die im Titel keine Auskunft darüber geben, ob es sich um Mann, Frau oder Kind handelt, habe ich nach meiner Wahrnehmung geordnet. Als Beispiel benutze ich das Bild mit der Inventarnummer 10 023 mit dem Originaltitel *Golden von Amurland in der Nähe von Troickoje*, Inventartitel fehlt. Nach längerem Betrachten habe ich das Bild der Kategorie *Frauen* zugeordnet, aufgrund des weißen Gewandes in der Form eines Kleides, das die abgebildete Person trägt, und der länglichen Haare sowie der Silhouette, die auf Weiblichkeit deutet. Zu erwähnen ist, dass solche Beispiele wie das eben beschriebene, wo ich meine Zweifel hatte, Seltenheiten waren. Es ist leicht festzustellen, dass die größte Gruppe mit der Anzahl 22 die Männer bilden, was uns darüber Auskunft gibt, dass Piłsudski vielleicht mehr mit Männern als mit Frauen zu tun gehabt hat.

Im nächsten Schritt habe ich die Einzelporträts folgendermaßen unterschieden:

- 25 Bilder sind en face aufgenommen: 10 036, 10 046, 10 052, 10 053, 10 054, 10 055, 10 056, 10 058, 10 059, 10 078, 10 083, 10 087, 10 094, 10 132, 10 142, 10 175, 10 176, 10 187, 10 197, 10 198, 10 199, 10 201, 10 203, 10 204, 10 206
- 6 Bilder sind im Profil aufgenommen: 10 023, 10 029, 10 030, 10 048, 10 143, 10 200

- Das Bild mit der Inventarnummer 10 042 ist sowohl en face als auch im Profil aufgenommen, es handelt sich um eine Fotografie, die in der Mitte geteilt ist, auf der rechten Seite sehen wir die Frau en face, auf der linken im Profil.

Ich finde es interessant, dass Pilsudski die Personen nicht nur mit der Ansicht en face betrachtet hat, sondern auch im Profil. Dies gibt uns Auskunft, dass die Bilder einen ethnografischen Zweck gehabt haben. Diese Bilder sollten meiner Meinung nach die Merkmale der Indigenen darstellen; um ein Beispiel zu bringen, nehme ich die Fotografien mit den Nummern 10 142 und 10 143. Diese zeigen ein und dieselbe Person, einen reichen Mann in traditioneller Tracht. Die erste Aufnahme ist en face, die zweite im linken Profil. Aus dem Titel erfahren wir, dass es sich um einen reichen Mann aus dem Dorf Aj auf Sachalin handelt. Der Mann hat lange Haare und einen langen Bart, im zweiten Bild sehen wir auch, wie groß der Mann ist. Das traditionelle Gewand sehen wir auf beiden Bildern sehr gut, auf dem ersten Bild en face kommen die Verzierungen gut zur Geltung: schwarze Ornamente auf dem weißen Stoff rund um den Hals sowie auf den Schultern und Ärmeln. Auf dem zweiten Bild sehen wir, dass die Verzierung auch auf dem unteren Teil des Gewandes ist, außerdem sieht man auf beiden Bildern, dass der Mann einen Gürtel aus Stoff trägt, der ein Riemenmuster hat.

Von diesen 32 Einzelporträts sind

- 21 Bilder im Studio aufgenommen: 10 029, 10 030, 10 046, 10 048, 10 052, 10 053, 10 054, 10 055, 10 056, 10 058, 10 083, 10 142, 10 143, 10 175, 10 176, 10 187, 10 197, 10 198, 10 199, 10 200, 10 201
- 10 unter freiem Himmel und vor einer Behausung aufgenommen: 10 023, 10 036, 10 059, 10 078, 10 087, 10 094, 10 132, 10 203, 10 204, 10 206
- 1 Bild im Innenraum aufgenommen: 10 042

Zu erklären ist, was ich unter diesen Kategorien verstehe. In die Kategorie *Studio-Porträts* habe ich all jene Bilder gezählt, die in einem Raum mit Hintergrund oder mit weißem Tuch im Hintergrund aufgenommen wurden. In die Kategorie *unter freiem Himmel und vor Behausungen* habe ich diese Bilder gezählt, die nicht im Studio aufgenommen sind und in deren Hintergrund deutlich zu erkennen ist, dass sich die fotografierte Person im Freien befindet, vor einem Haus oder einer Landschaft. Ein Bild mit der Inventarnummer 10 042 konnte ich weder der Kategorie *Studio-Porträts* noch *unter freiem Himmel und vor Behausungen* zuordnen. Das Bild wurde wahrscheinlich in dem Haus der fotografierten Person aufgenommen, dadurch ist der Innenraum des Hauses zu erkennen.

Ich komme jetzt zum 2. Punkt meiner Strukturanalyse, zu den Gruppenporträts, die ich nach dem gleichen Modell eingeteilt habe und präsentieren werde.

2. GRUPPENPORTRÄTS

Zu den Gruppenporträts gehören folgende 89 Fotografien, nach den Inventarnummern des Museums für Völkerkunde in Wien geordnet:

- 10 018, 10 019, 10 020, 10 021, 10 022, 10 024, 10 025, 10 026, 10 027, 10 028, 10 031, 10 032, 10 033, 10 034, 10 035, 10 037, 10 038, 10 039, 10 043, 10 047, 10 049, 10 051, 10 057, 10 060, 10 066, 10 068, 10 069, 10 075, 10 076, 10 079, 10 082, 10 084, 10 085, 10 086, 10 088, 10 091, 10 092, 10 093, 10 095, 10 096, 10 097, 10 098, 10 102, 10 103, 10 104, 10 106, 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 130, 10 131, 10 133, 10 139, 10 140, 10 141, 10 144, 10 145, 10 146, 10 149, 10 150, 10 152, 10 153, 10 154, 10 155, 10 156, 10 157, 10 168, 10 169, 10 170, 10 171, 10 172, 10 173, 10 174, 10 177, 10 178, 10 179, 10 180, 10 181, 10 182, 10 183, 10 202, 10 205, 10 209, 10 210, 10 211, 10 212, 10 213, 10 214

In die Kategorie *Gruppenporträts* habe ich alle Bilder eingeteilt, auf denen mehr als 1 Person abgebildet ist, die Fotografierten vor der Kamera eine Gruppe bilden und es offensichtlich ist, dass diese Gruppe posiert.

Unter den 89 Gruppenporträts befinden sich

- 5 Bilder nur mit Frauen: 10 039, 10 146, 10 157, 10 182, 10 202
- 44 Bilder nur mit Männern: 10 031, 10 032, 10 033, 10 035, 10 043, 10 047, 10 066, 10 068, 10 069, 10 075, 10 076, 10 082, 10 084, 10 086, 10 091, 10 092, 10 093, 10 095, 10 096, 10 102, 10 103, 10 104, 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 131, 10 139, 10 140, 10 141, 10 150, 10 153, 10 154, 10 170, 10 171, 10 172, 10 177, 10 178, 10 179, 10 180, 10 181, 10 183, 10 209, 10 213
- 9 Bilder nur mit Kindern: 10 037, 10 049, 10 051, 10 057, 10 060, 10 079, 10 097, 10 098, 10 173
- 14 Bilder mit Familien und Verwandten: 10 027, 10 034, 10 085, 10 130, 10 149, 10 152, 10 155, 10 156, 10 174, 10 205, 10 210, 10 211, 10 212, 10 214

- 17 Bilder von Menschen, von denen die Verwandtschaft im Titel nicht beschrieben wurde: 10 018, 10 019, 10 020, 10 021, 10 022, 10 024, 10 025, 10 026, 10 028, 10 133, 10 038, 10 084, 10 106, 10 133, 10 145, 10 168, 10 169

So wie bei den Einzelporträts ist es auch bei den Gruppenporträts leicht zu erkennen, dass die größte Gruppe der Abgebildeten aus Männern besteht. Zu der Kategorie Bilder mit Familien und Verwandten habe ich all jene Bilder gezählt, die im Titel einen Hinweis auf die Art der Beziehung aufweisen. Es sind entweder ganze Familien wie beispielsweise auf dem Bild Nummer 10 152 mit dem Originaltitel *Ainufamilie im Dorfe Mauka auf Sachalin* oder nur einige Mitglieder der Familie wie auf dem Bild Nummer 10 149 mit dem Originaltitel *Großvater und Enkelin. Ainus aus dem Dorfe Mauka auf Sachalin*. Kinder und Frauen bilden wesentlich kleinere Gruppen.

Im nächsten Schritt habe ich die 89 Gruppenporträts wie folgt unterschieden:

- 78 Bilder sind en face aufgenommen: 10 018, 10 019, 10 020, 10 021, 10 022, 10 024, 10 025, 10 026, 10 027, 10 028, 10 031, 10 032, 10 033, 10 034, 10 035, 10 037, 10 038, 10 039, 10 043, 10 047, 10 049, 10 051, 10 057, 10 060, 10 066, 10 068, 10 069, 10 075, 10 076, 10 079, 10 084, 10 085, 10 086, 10 088, 10 092, 10 093, 10 095, 10 097, 10 098, 10 103, 10 104, 10 106, 10 126, 10 128, 10 130, 10 133, 10 140, 10 141, 10 144, 10 145, 10 146, 10 149, 10 150, 10 152, 10 153, 10 154, 10 155, 10 156, 10 157, 10 168, 10 169, 10 170, 10 171, 10 172, 10 173, 10 174, 10 178, 10 179, 10 181, 10 182, 10 202, 10 205, 10 209, 10 210, 10 211, 10 212, 10 213, 10 214
- 10 Bilder sind im Profil aufgenommen: 10 091, 10 096, 10 102, 10 127, 10 129, 10 131, 10 139, 10 177, 10 180, 10 183
- Das Bild mit der Inventarnummer 10 082 trägt den Originaltitel *Ainus aus dem Dorfe Sakajawa auf Sachalin. Der Mann rechts mit Kopfräude*. Der Inventartitel lautet: *2 Männer; Dorf Sakajawa (Ainu). Der rechts mit Kopfräude*. Der Mann auf der linken Seite sitzt en face, der Mann auf der rechten Seite sitzt im Profil, wahrscheinlich um die Kopfräude besser zu zeigen.

Von diesen 89 Gruppenporträts sind

- 32 Bilder im Studio aufgenommen: 10 033, 10 035, 10 038, 10 082, 10 086, 10 091, 10 092, 10 093, 10 095, 10 096, 10 102, 10 103, 10 104, 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 131, 10 139, 10 140, 10 141, 10 153, 10 154, 10 170, 10 172, 10 174, 10 177, 10 178, 10 179, 10 180, 10 181, 10 183
- 54 Bilder unter freiem Himmel und vor Behausungen aufgenommen: 10 018, 10 019, 10 020, 10 021, 10 022, 10 024, 10 025, 10 026, 10 031, 10 032, 10 034, 10 037, 10 039, 10 043, 10 047, 10 049, 10 051, 10 057, 10 060, 10 066, 10 068, 10 069, 10 075, 10 076, 10 079, 10 084, 10 085, 10 088, 10 097, 10 098, 10 130, 10 133, 10 144, 10 145, 10 146, 10 149, 10 150, 10 152, 10 155, 10 156, 10 157, 10 168, 10 169, 10 171, 10 173, 10 182, 10 202, 10 205, 10 209, 10 210, 10 211, 10 212, 10 213, 10 214
- 3 Bilder im Innenraum aufgenommen: 10 027, 10 028, 10 106

Anhand dieser Strukturanalyse ziehe ich folgende Schlussfolgerung: Sowohl in den Einzelporträts wie auch in den Gruppenporträts zeigt die eindeutige Mehrheit der Bilder Männer, es sind insgesamt 66 Fotos. Bilder mit Frauen sind in der Minderheit, insgesamt 11 Fotografien. Bilder mit Kindern ergeben insgesamt 13 Einheiten. Bilder mit Blutsverwandten ergeben 14 Einheiten; Bilder von abgebildeten Personen, die nicht verwandt sind, auf dem Foto aber gemeinsam posieren, machen 17 Einheiten. Es ergeben sich zusammen 121 Fotografien, die die Kategorien Einzelporträts und Gruppenporträts bilden.

Anzumerken ist auch, dass auf allen Bildern der Gruppenporträts, die im Studio aufgenommen wurden, Männer zu sehen sind; bei den Einzelporträts wurden dagegen auch 4 Frauen im Studio abgebildet – auf den Fotos mit den Inventarnummern: 10 058, 10 176, 10 200, 10 201. Ein Knabe wurde im Studio fotografiert – Bild mit Inventarnummer 10 046, sowie 3 Mädchen – Bilder mit den Inventarnummern 10 056 und 10 057 (2 Mädchen auf einem Bild). Dabei ist anzumerken, dass das Bild mit dem Knaben leichter als Studioaufnahme zu erkennen ist, weil man den Boden und ein Stück von einer Art Balustrade sieht, die zwei anderen Fotos haben als Hintergrund ein weißes Tuch und befinden sich in einem Raum.

Die 33 Bilder mit den Inventarnummern 10 033, 10 035, 10 082, 10 083, 10 086, 10 091, 10 092, 10 093, 10 095, 10 096, 10 102, 10 103, 10 104, 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 131, 10 139, 10 140, 10 141, 10 142, 10 143, 10 154, 10 170, 10 172, 10 177, 10 178, 10 179, 10 180, 10 181, 10 183, 10 187 haben eine gemeinsame Eigenschaft, alle wurden im Studio aufgenommen mit einem erkennbaren Hintergrund in Form einer bemalten Wand oder

bemalten Leinwand. Auf dieser Wand ist eine Landschaft mit Bäumen und Himmel im mittleren und rechten Feld zu erkennen, auf der linken Seite ein Stück Mauer mit Ornamenten. Als Beispiel benutze ich hier die Fotografien mit den Inventarnummern 10 091, 10 092, 10 093. Der Fotograf hat 2 Ainu-Männer im Studio mit Hintergrund abgebildet, wo der Hintergrund gut erkennbar ist. Alle 3 Fotografien sind schwarz-weiß und stellen dieselben Personen dar. Zwei Bilder sind in Querformat, eines in Hochformat, die Maße sind: Fotografie Nr.10 091 9,4cm x 13,3cm, Fotografie Nr.10 092 9,7cm x 13,8cm, Fotografie Nr.10 093 13,8cm x 10,7cm. Die Männer sind traditionell gekleidet im weißen Gewand mit Ornamenten, der Fotograf hat auf den ersten zwei Bildern die Oberkörper und die Kopfrasur der Männer fokussiert. Die Titel geben uns Auskunft über die Herkunft der Abgebildeten: Originaltitel Fotografie Nr. 10 091: *Ainus von Sachalin. Der Mann rechts aus dem Dorfe Kusuvaj, der links aus Tarajka*. Inventartitel: *2 Männer. Der rechts aus Kusuvaj, der links aus Tarajka (Ainu.)* Originaltitel Fotografie Nr. 10 092: *Ainus von Sachalin. Der Mann rechts aus dem Dorfe Kusuvaj (reiner Typus), der links aus Tarajka (verwandt mit den Giljaken)*. Der Inventartitel lautet: *2 Männer. Der rechts aus Kusuvaj, der links aus Tarajka (Ainu)*. Die Fotografie mit der Nummer 10 093 ist anders komponiert und nicht mehr auf die Oberkörper der beiden Männer fokussiert, sondern auf den ganzen Körper. Wir sehen, dass die Männer auf Stühlen sitzen und ihre Hände auf dem Schoß halten, zu sehen sind auch Schuhe und Hose, also die gesamte Bekleidung der Männer, die traditionell ist.

Zu bemerken ist auch, dass die Menschen, die im Studio mit dem bemalten Hintergrund fotografiert wurden, verschiedene Körperhaltungen hatten. Diese Posen kann ich wie folgt unterscheiden: sitzend auf dem Stuhl, sitzend auf dem Boden und stehend, bei Gruppenporträts kommt es vor, dass Personen im Hintergrund stehen und die vorne sitzen. Die Auflistung präsentiert sich folgendermaßen:

- 27 Bilder mit Personen, sitzend auf dem Stuhl: 10 033, 10 082, 10 086, 10 091, 10 092, 10 093, 10 095, 10 096, 10 102, 10 103, 10 104, 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 131, 10 139, 10 140, 10 141, 10 142, 10 172, 10 177, 10 178, 10 179, 10 180, 10 181, 10 183
- 1 Bild – sitzend auf dem Boden: 10 187
- 1 Bild – stehend: 10 143
- 3 Bilder – hinten stehend, vorne sitzend: 10 035, 10 154, 10 170

Abschließend möchte ich die Bilder in Hoch- sowie in Querformat einteilen:

- Hochformat bei Einzelporträts: 10 029, 10 030, 10 036, 10 046, 10 048, 10 052, 10 053, 10 054, 10 055, 10 056, 10 058, 10 059, 10 078, 10 083, 10 087, 10 094, 10 132, 10 142, 10 143, 10 175, 10 176, 10 187, 10 197, 10 198, 10 199, 10200, 10 201, 10 203, 10 204, 10 206
- Hochformat bei Gruppenporträts: 10 032, 10 038, 10 043, 10 047, 10 057, 10 069, 10 086, 10 093, 10 098, 10 133, 10 146, 10 169, 10 170, 10 173, 10 174, 10 205, 10 210, 10 212
- Querformat bei Einzelporträts: 10 023, 10 042
- Querformat bei Gruppenporträts: 10 018, 10 019, 10 024, 10 025, 10 026, 10 027, 10 028, 10 031, 10 033, 10 034, 10 035, 10 037, 10 039, 10 049, 10 051, 10 060, 10 066, 10 068, 10 075, 10 076, 10 079, 10 082, 10 084, 10 085, 10 088, 10 091, 10 092, 10 095, 10 096, 10 097, 10 102, 10 103, 10 104, 10 106, 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 130, 10 131, 10 139, 10 140, 10 141, 10 144, 10 145, 10 149, 10 150, 10 152, 10 153, 10 154, 10 155, 10 157, 10 168, 10 171, 10 172, 10 177, 10 178, 10 179, 10 180, 10 181, 10 182, 10 183, 10 202, 10 209, 10 211, 10 213, 10 214
- Querformat/Hochformat bei Gruppen-Porträts: 10 020, 10 021, 10 022, 10 156

II. FESTE

3. BÄRENFEST BEI DEN AINU, OLTSCHEN UND GILJAKEN

Piłsudski hat sich mit dem Bärenfest bei den Ainu sehr intensiv beschäftigt. Im Buch von Majewicz *The Collected Works of Bronislaw Piłsudski*, in dem die Texte Piłsudskis auf Englisch übersetzt sind, finden wir einen Bericht mit dem Titel *On the bear festival of the Ainu on the island of Sakhalin*, der das Bärenfest der Ainu beschreibt. Dieser Text wurde aus dem Russischen übersetzt und im Jahr 1915 publiziert. Bei Majewicz ist er zusätzlich mit einigen Fotografien ergänzt. Dabei handelt es sich um Bilder, die Piłsudski während der Beobachtung des Festes aufgenommen hat. Diese Bilder finden wir auch in der Sammlung Wien und ich werde sie in diesem Kapitel näher erläutern. Es sind 28 Fotografien mit folgenden Inventarnummern, bei denen im Originaltitel das Wort *Bärenfest* benutzt wird:

- 10 041, 10 061, 10 062, 10 063, 10 107, 10 108, 10 109, 10 110, 10 111, 10 112, 10 113, 10 114, 10 115, 10 116, 10 117, 10 118, 10 119, 10 120, 10 121, 10 188, 10 189, 10 190, 10 191, 10 192, 10 193, 10 194, 10 195, 10 196

2 weitere Fotografien zeigen das Bärenfest, was jedoch nicht im Titel angeführt wurde. Nur aufgrund meiner Recherche konnte ich feststellen, dass es sich um das Bärenfest handelt. Diese beiden Fotografien habe ich in dem übersetzten Text Pilsudskis, der das Bärenfest beschreibt, im Buch von Majewicz gefunden:

- 10 184, 10 185

Zusammen mit diesen ergibt sich folgende Einteilung der von Majewicz gezeigten Bilder:

- 7 Hochformat: 10 115, 10 116, 10 120, 10 121, 10 184, 10 188, 10 189
- 23 Querformat: 10 041, 10 061, 10 062, 10 063, 10 107, 10 108, 10 109, 10 110, 10 111, 10 112, 10 113, 10 114, 10 117, 10 118, 10 119, 10 185, 10 190, 10 191, 10 192, 10 193, 10 194, 10 195, 10 196
- 4 Käfigbilder: 10 041, 10 107, 10 108, 10 109
- 6 Bilder von der Vorbereitung des Festessens und während des Mahles: 10 061, 10 062, 10 063, 10 192, 10 193, 10 196
- 9 Bilder vom Bären als Hauptobjekt im Bild und im Titel: 10 111, 10 113, 10 114, 10 115, 10 116, 10 117, 10 118, 10 188, 10 189
- 11 Bilder mit diverser Thematik: 10 110, 10 112, 10 119, 10 120, 10 121, 10 184, 10 185, 10 190, 10 191, 10 194, 10 195
- 1 Bild aus dem Dorf Udan, Oltschen: 10 041
- 3 Bilder aus dem Dorf Chitiniwo, Giljaken: 10 061, 10 062, 10 063
- 2 Bilder aus dem Dorf Mauka, Ainu: 10 107, 10 108
- 1 Bild aus dem Dorf Takoe, Ainu: 10 109
- 7 Bilder aus dem Dorf Otasan, Ainu: 10 110, 10 111, 10 112, 10 113, 10 114, 10 115, 10 184
- 4 Bilder aus dem Dorf Sararoko, Ainu: 10 116, 10 117, 10 118, 10 119
- 3 Bilder aus dem Dorf Aj, Ainu: 10 120, 10 121, 10 185
- 9 Bilder von Ainus aus Sachalin: 10 184, 10 185, 10 188, 10 189, 10 190, 10 191, 10 192, 10 193, 10 194, 10 195, 10 196

Anhand dieser Bilder sehen wir die Vorbereitungen sowie den Verlauf des Bärenfestes bei den Indigenen in den Dörfern Otasan, Udan, Chitiniwo, Sararoko, Aj, Mauka, Takoe: Dabei kann man erkennen, dass Käfige aufgebaut werden, um den gefangenen Bären einzusperren. Danach wird Schmuck für den Bären gefertigt und der Platz zu seiner Tötung wird vorbereitet. Nachdem alles vorbereitet ist, versammeln sich Bewohner und Gäste und es wird

eine Rede an den Bären gehalten. Später wird der Bär aus dem Käfig gelassen und es wird mit ihm gekämpft. Der Bär wird verletzt und stirbt; er wird von den Bewohnern und Gästen verspeist. Der Kopf des Bären wird nicht gegessen, er wird später auf das sogenannte *Inau* gesteckt. Dieses Fest ist für die Ainu und andere Indigene Sachalins ein wichtiges Ereignis, es wird in den Dörfern gründlich vorbereitet und festlich begangen. Piłsudski erklärt, welche Bären während des Bärenfestes getötet werden:

„(...) When I returned to finish my tea, the host asked me how I found his bear and whether I could imagine that the collar now hanging on the wall had once been sufficient for the animal. It was a small collar bent from a twig of a young fir tree spirally wrapped in fir roots; the collar served to take the bear cub home after catching it in taiga. The host later told me in detail everything about this animals - the objects of his pride. Both the male and the female bears had been reared for two winters which meant that each was about two and a half years old, the best age to kill the bear because it still has a ram košne (“light soul”): later the soul becomes heavy and sad. There are cases, however, when the Ainu keep bears through three winters (...) A bear cub was never taken into the earthen houses which were built in the past by almost all the Ainu of the eastern coast. It could, however, be sometimes taken into a summer hut; a cage was then made and placed in front of the fire just by the back wall. An old woman was then always left to take care of the bear so that it was not sad. Nevertheless, most frequently the cage with the bear was covered for winter with bundles of grass arranged like a lair. Its front could be opened and through such a door the bear was given food. (...) Rearing of a bear is not cheap: it has to be served food not worse than that for the Ainu themselves (...)“ (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 458-459)

Wir erfahren, dass Bären für die Ainu besondere Tiere sind, die auch speziell behandelt werden. Ein junger Jäger, der einen Bären erlegt hat, kann auf seine Jagdkünste stolz sein und er bekommt für das gejagte Tier Bezahlung in verschiedener Form:

„Although young men who succeed in catching a bear cub in the forest gain enough satisfaction from fame for his skillfulness and luck alone and pass the cub usually to the most respected and richest person in his clan, some customary payment is also granted in such cases. They always receive several sages of seal skin thong, preferably with unremoved hair, and a dog, most frequently a bitch.“ (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 458)

Auf dem Bild mit der Inventarnummer 10 191 aus der Wiener Sammlung sind Menschen zu sehen, die mit der Errichtung eines Platzes beschäftigt sind. Der Originaltitel erklärt, worum es sich handelt: *Bärenfest der Ainu auf Sachalin. Man schmückt den Platz, wo der Bär getötet*

wird. In dem Text von Piłsudski *On the bear festival of the Ainu on the island of Sakhalin* finde ich folgende Beschreibung:

“ I went outside. Behind the house, on the edge of the forest, a crowd of young boys and adult Ainu were preparing inau ko, i.e. the place on which the bear killing was to take place (Photo 1) Sixty young fir trees cleared of their lower twigs with their green tops remaining intact were thrust into the ground on the next to the other, thus forming a kind of the wall. A little in front of it, six tall inau, taller than man’s height, were erected in a row and at the height of two arshins bound together with twigs; sixty short equally shaven inau were inserted between them, thus forming a dense strand of streaming bunches of shavings. In front of such beautiful wall, at a distance of several steps a five–sagene tall, thin fork- shaped trunk, with both tops decorated with fluffy inau, was erected. While the work on decorating the place in front went on, boys were beating down with their feet the tall dried grass on the entire stretch between it and the bear’s cage.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 467)

Nachdem der Platz fertig ist, wird getanzt, gegessen und auf die Gäste gewartet, die zu dem Fest kommen (vgl. PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 468). Die Bewohner sitzen mit den Gästen in einem Kreis zusammen, Begrüßungen und Gebete werden ausgesprochen und dabei wird Sake getrunken (vgl. PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 470). Von einigen Menschen, sowohl Frauen als auch Männern, werden realistische Szenen dargestellt, wie zum Beispiel die Jagd auf Seerobben (vgl. PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 474). Es wird auch gesungen und erzählt. Piłsudski schreibt, dass er während seines Aufenthaltes auf Sachalin das Bärenfest Ende November, Anfang Dezember erlebt hat, dabei haben 210 Menschen teilgenommen (vgl. PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 475). Nach der ausführlichen Beschreibung des Empfangs der Gäste kommt Piłsudski zur Beschreibung des Geschehens vor dem Käfig, in dem der Bär eingesperrt ist:

„All the kiddies grouped around the circle of girls of different age dancing in front of the bear’s cage (Photo 2). Two adult girls played the role of first singers, apparently teaching the young ones the dancing shouts, as it would be difficult to call their production singing (...) The bear which could not sleep even without all this [what was going on around it] kept walking in the cage making circles in one, then in other direction. It was prohibited to tease it, and that would not even come to any of the children’s minds. The noises from the yurt became less audible; even the rhythmical clutter caused by the hopping of the dancers stopped being heard. I came close to the back wall of the house and looked inside through the uncovered dormer window. Hanka! Kamu! iruška! („forbidden, the god will get angry“),

several children known to me shouted simultaneously.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 480)

In dem Buch von Majewicz finde ich eine Fotografie mit dem Titel *Bear Festival photo2. The village of Takoye. Bear cages. On one of them and around it there are inau prepared for the decoration of poles on the place where the bear is to be killed.* Die gleiche Fotografie ist unter der Inventarnummer 10 109 in der Wiener Sammlung zu finden und trägt den Originaltitel *Bärenfest der Ainu von Sachalin. Dorf Takoe. Die Käfige der Bären und der vorbereitete Schmuck für das Bärenfest.* Auf dem Bild ist zu sehen, dass die Käfige aus Holz gefertigt sind. Eine Gruppe von Menschen steht vor dem Käfig und posiert für das Bild. Der Schmuck ist schlecht erkennbar, es handelt sich wahrscheinlich um rund um den Käfig und die *Inau* eingeschlagene Zaunpfähle.

Weiters beschreibt Piłsudski, dass den Tänzern, die vor dem Käfig getanzt haben, ein Mahl gebracht wurde. Die Tänzer blieben bis zur Erschöpfung in Bewegung, nach mehreren Stunden setzten sich einige auf den Boden und klatschten mit den Händen den Rhythmus auf den Knien. Als Nächstes beschreibt Piłsudski, wie eine alte Frau zum Käfig des Bären gegangen ist und zu weinen begann. Allmählich haben sich mehrere Menschen, sowohl Frauen als auch Männer, diesem Weinen angeschlossen:

„More than a hundred people were expressing their misfortune, sobbing, and crying aloud. I knew that the Ainu were disposed to tears. The Nivhgu, shaming their capricious children, used to say vuund kugi varand “you’re crying like an Ainu”. But I had never imagined that adults would cry like children. Some were sitting on the ground and leaning their elbows on their knees, they were hiding their sorrowful faces; others standing were leaning their faces against the cage(...) I could no longer stand unconcerned and even without knowing at that time what I mourn I turned back and wiped my eyes.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 481)

Nach dem ergreifenden Weinen, das, wie Piłsudski erklärt, nicht den Bären beweinte, sondern den Tod der jungen Jäger beklagte, die im Sommer gestorben sind (vgl. PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 482), wurde von den Bewohnern sowie von den angekommenen Gästen Beileid ausgesprochen. Nach diesem Geschehen wurde Folgendes besprochen:

„The elders went to the yurt, sat on the plank-beds, and there they were served sake. They were discussing the problem who should be entrusted with the task of throwing himself onto the bear’s head and hold it, when the belt and the ear ornaments, were put on the animal, who should be selected orator to pronounce the last farewell, and who should meet the bear wit the inau upon freeing the animal from the cage.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 483)

Pilsudski bemerkt auch, dass die Frauen ihre Kinder für das Fest schmücken; dies wird auch durch die Fotografie aus der Sammlung in Wien, Inventarnummer 10 190 mit dem Originaltitel *Bärenfest der Ainu: Die geschmückten Kinder sehen den vorübergehenden Bären* bestätigt. In dem Buch Majewicz', in dem der Text Pilsudskis über das Bärenfest der Ainu zu finden ist, trägt die gleiche Fotografie folgenden Titel: *Bear Festival photo 5. The bear is driven along the row of children dressed in silk robes and decorated with various bead necklaces*. Wir erfahren, dass die Kinder mit Seidenkleidern und Glasperlenketten geschmückt werden, was Pilsudski so beschreibt:

„(...) women were putting on their children the treasures that were hanging throughout the whole night in the yurt. Each mother was decorating her own children, those who had no children – the children of their relatives (...) Among these treasures – called kosondo –there were old Chinese and Japanese brocade robes. Embroidered with gold or silk threads of various colors, the flowers, leaves, dragons, etc., were still visible on the faded and washed out clothes that had witnessed, one may assume many such festivities in their long existence. There were also normal silk Japanese kimonos, purchased apparently only recently (...) Many of the children had on their heads something resembling hoods and also made of the same beautiful Japanese silks. Every ceremonially clad child had around its neck rings of beads of varying size and colors. What predominated were round blue stone or porcelain beads imported in the past from Manchuria and now very highly prized. Cheap glass beads specially produced by the Japanese for the Ainu could also be seen (...) It was because of the bear that all these valued objects, which at normally times were shown to nobody and for years lay stored and untouched in bags in the dark corners of the yurts, had been taken out. ”

(PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 484-5)

Während die Frauen sich mit dem Schmücken der Kinder beschäftigen, bereiten sich die Männer auf den zentralen Vorgang der Feierlichkeiten vor. Die Schwerter und Pfeile werden nun auf den richtigen Platz gelegt und die Messer, die nur zum Schneiden des Bärenfleisches benutzt und in einer speziellen Schachtel aufbewahrt werden, werden zum Ort des Geschehens gebracht. Dies ist auf der Fotografie Nummer 10 185 mit dem Originaltitel *Ainu, Sachalin, Dorf Aj. „Inau“ hinter der Hütte der Dorfgottheit* zu sehen. Diese Fotografie fand ich auch auf der Seite 500 in dem Buch *The collected works of B.Pilsudski* und es trägt folgenden Titel: *Bear Festival photo3. The village of Ai. Inau behind the house and a hanging box with knives for bear meat cutting and with quivers in which the arrows for killing bear are kept*. Pilsudski beschreibt es folgendermaßen:

„Flat wooden quivers encrusted with silver tin plates were hung between the swords. Objects concerned with the bear cult were also brought: a special box (photo 3) to keep the knives used exclusively for cutting the bear meat, and talismans in the form of bundles wrapped in wood shaving called inau-ru.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 486)

Auf der Seite 487 fand ich eine kurze Bemerkung von Piłsudski, dass das, was als Nächstes passiert, wichtig sein wird und er sich deswegen entschlossen hat, seine Kamera zu holen. Das bestätigt auch, dass er das Fest selbst fotografiert hat:

„I decided to go to Tamkin’s yurt to take the camera which could now be needed.“
(PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 487)

Als er zurückkam, war der Lärm in der Nähe des Käfigs deutlicher und intensiver. Der Bär war mit einer Schlinge gebunden und man versuchte, ihn aus dem Käfig herauszuführen. Die Fotografien mit der Inventarnummer 10 116 und 10 188 zeigen den Bären, der geschmückt aus dem Käfig geführt wird und sich nicht bewegen will. Zu den Szenen, die diese Fotografien zeigen, habe ich in dem Text Piłsudskis eine genaue Beschreibung gefunden; Piłsudski erklärt sie wie folgt:

“ Some of the elders started climbing the roof of the house to have a more comfortable look at the expected spectacle. Others, more cheerful, were keeping order. The dress-up children and girls with small children in their arms were moved some distance away from the cage in the opposite direction of the path along which the bear was to be driven from the house to the place of killing. The youths armed themselves with clubs and placed themselves in front of the cage at intervals several steps from another. A tall, still hale old man had taken the long and thin fir rod without twigs, but with shavings suspended from one of its ends, which stood prepared by the yurt and was waiting for the moment when the bear would start leaving its cage. At the same time they were throwing down the logs that pressed the ceiling of the cage and having dismantled half of the ceiling, they were now waiting for the bear to come out. The tired animal showed no signs of desire to move. Then those standing on the remaining part of the cage ceiling started to toss clubs at it, lowering their faces as far as possible in order to provoke the intimidated prisoner. This, evidently, proved effective: the bear braced itself and suddenly jumped onto the top of the cage wall and down on the ground and started gazing around to the left and to the right (photo 4). All stepped back with shouts.”
(PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 488)

Als Nächstes wird eine Rede in Form eines leisen Liedes gehalten. Wie Piłsudski erklärt, bittet man den Bären um eine gute Disposition seiner Seele und dass er den jungen Männern nichts Böses antut:

„In the song he was asking the bear to show a good disposition of its soul and to do anything evil to the young men wishing only to demonstrate their respect...” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 489)

Danach wird die Schlinge gelockert, so dass der Bär sich bewegen kann. Aufgrund mehrerer Verletzungen blutet der Bär, man versucht ihn zu schmücken und kämpft mit ihm, dies zeigen 2 Fotografien: Inventarnummer 10 114 *Bärenfest der Ainu von Sachalin. Dorf Otasan. Man kämpft mit dem Bären und schmückt ihm den Kopf und Leib*, und das Bild mit der Nummer 10 115 *Bärenfest der Ainu von Sachalin. Dorf Otasan. Man kämpft mit dem Bären und schmückt ihn*, diese Szene beschreibt auch Piłsudski ausführlich:

“ When the bear got out onto the small space in front of the cage again, a handsome healthy Ainu who stood prepared and watched the bear’s every movement, jumped and landed with his belly onto the bear’s muzzle with his arms embracing its neck. At the same moment another Ainu selected to assist in capturing the bear put pressure on the former from behind to prevent the bear from lifting its foe with its head. Two men threw themselves to press down the back of the bear; a thick beam was placed on it and pressed down by several men on each of its two ends, depriving the bear of any possibility to rise or to turn. Two poles tightly crossed low by the ground were put to each of animal’s legs to make moving them impossible. (...) The elders observing the fight with the bear from the roof of the yurt and those elderly Ainu that stood by, were ceaselessly shouting out further and newer pieces of advice and incentive. A hubbub was made also by the executioners exchanging their observations related to the movements of the animal which used all its strength to free itself from the uncomfortable embraces. It was into that pile that two Ainu with the grass belt to be girded around the bear’s belly made their way. After prolonged efforts they succeeded in putting the belt around the bear and fastening it with a cord on its back. But at the same moment the bear started shaking and turning its head, the most mobile part of his body, more and more violently so. It turned out that the arms of that Ainu who was the first to seize the bear’s head had gotten numb, and he was no longer in a position to withstand the desperate efforts of the animal. There was the danger that it would free its head and bite someone with its teeth.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 490)

Weiters beschreibt Piłsudski, wie man mit dem Bären umgeht: junge Männer nutzen die Gelegenheit, dass der Bär gefesselt ist, und trampeln auf seinen Kopf; die geschmückten Kinder beobachten alles mit Neugier und manche Frauen weinen. Der Bär wird dann zu dem Ort geführt, wo er getötet wird, und es wird eine Rede gehalten. Ein Bild aus der Sammlung in Wien mit der Inventarnummer 10 118 trägt den Titel *Bärenfest der Ainu von Sachalin: Die*

Rede vor dem Bären; Dorf Sararoko und in Piłsudskis Text finde ich ein Beispiel einer solchen Abschiedsrede:

„Squatting a little and rising and lowering the inau with every two or three words, the elder spoke in the usual disrupted recitative characteristic of prayers and important speeches. His trembling but clear voice resounded among the closed group of people listening in death-like silence. The oration was as following:

“My beautiful grandchild, we fed and reared you so well. More than two years we were living together with you. On this day, having made your thoughts light, men and women are seeing you off with regret. We have prepared inau for you, for your satisfaction we hung out the swords, erected the fork-shaped pole; the longer end of the fork stands closer to the sun and shorter – a little bit lower. The tips your sinta touch the sun beams. Sitting inside, you will take with you the beams coming from the fresh inau and from the hung treasures. Festening yourself to the sinta, take wings upwards. Rise to the clouds with a small male cloud. And at the same time from behind the high mountains a bright mist will go down and will wait to meet you. And a small cloudlet playing over the mountains will rise still higher. Looking attentively at this spectacle and sliding on your sinta, you will land onto the mountain slope covered with a delicious forest, and you will go along the road indicated by us. You will have on you back, closer to your neck, a bundle of inau and closer to your tail a bundle of swords. Bending under the weight you will go slowly swaying your whole body. At that time the birds-uncles (i.e. crows) to whom you are to carry the food will surround you from all sides and will be shouting. So you will go on, and on the road you will see animal footprints: the paired pits of big footprints and also of smaller footprints. Keeping to them you will go further on along the new road leading towards the rising sun. This new road has just been made before your coming by your mother. The road that leads towards the setting sun along which the dead are going is dangerous. Going along the first one you will reach your home. Arriving home, before entering it you will be jumping a bit from joy. Your old mother will meet you tenderly. Then you will recall the place where you grew up, where your human uncles have been living since long ago and where they were feeding you. And to the same village, next year, to replace you, you will send one resembling you. For this one, we shall be waiting.”
(PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 493-494)

Anhand dieses Beispiels sehen wir, wie bewegend eine Abschiedsrede sein kann und wie bedeutend das Bärenfest für die Indigenen Sachalins ist. Piłsudski schreibt, dass den Teilnehmern des Bärenfests, an dem er teilgenommen hat, die Abschiedsrede gefallen hat und alle sehr konzentriert und berührt wirkten. Nach dem Ende der Rede musste der alte Mann

einen Schützen aus der Masse auswählen. Er hat einen jungen Mann namens Furenistagi ausgesucht, dessen Aufgabe es war, den Bären zu töten. Einen Bären zu töten ist natürlich keine leichte Aufgabe, wie es Piłsudski im Folgenden beschreibt:

„Furenistagi approached the bear and from a distance of four steps started aiming, waiting for the moment when the bear would turn its left side towards him and thus create the possibility to hit the heart. He had to raise and lower the bow several times, as the bear did not stand quiet, but moved vigorously in all directions (...) finally the proper moment came, the arrow was released, and the hit bear roared threateningly, grasped the shaft of the arrow with its paw, and broke it. Dark and then scarlet blood started running from the wound. The animal was quickly losing his strength. It managed to make no more than two angry movements with its paw clawing the ground, when its limbs became heavy, its eyes – unimaginably sad, and finally it fell of deep sorrow and reproach were gliding across the crowd of spectators from right to left. The animal behaved as if wishing to provoke a feeling of sympathy by showing no anger toward those who had caused so much suffering in their deep childish belief that what they did was only beneficial to the bear.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 495)

Auf der Fotografie mit der Inventarnummer 10 111 *Bärenfest der Ainu auf Sachalin: Der verwundete Bär gräbt den Schnee; Dorf Otasan* sehen wir einen verwundeten Bären, der kurz davor ist zu sterben. Man sieht, dass er an mehrere Holzpfähle angebunden ist und er kann sich nicht bewegen. Menschen stehen rundherum und schauen ihm zu. Nach dem Tod des Bären wird er aufgebunden und Männer beginnen das festliche Mahl. Dies zeigt uns die Fotografie Nummer 10 193 mit dem Titel *Bärenfest der Ainu: Ein Gastmahl vor dem getöteten Bären*. Die älteren Männer werden von den jüngeren bedient und bekommen vegetarisches Essen (vgl. (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 496), in der Mitte liegt der getötete Bär, hinter den Männern ist die geschmückte Wand zu sehen und verschiedene *Inau*, die in den Boden eingesteckt sind. Nach dem Essen wird die Haut des toten Bären abgezogen, dies beschreibt Piłsudski mit folgenden Worten:

„The skinning of the bear is to be done by outsiders while the host’s family members only supervise the correctness and accuracy of the work. All that had been put onto bear was now taken away and put aside with care. Then, the bear was turned belly-up, and one started skinning the animal, using special knives which were kept in an old smoked box hanging on the fence.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 524)

Die Fotografie Nummer 10 119 der Sammlung in Wien trägt den Titel *Bärenfest der Ainu von Sachalin. Dorf Seraroko. Die Haut wird dem toten Bären abgezogen* und zeigt eine Gruppe

von Männern. Nur der Titel weist darauf hin, worum es sich handelt. Die gleiche Fotografie in dem Buch von Majewicz ist auf der Seite 510 zu sehen und trägt den Titel *Bear Festival photo 6. The village of Sieraroko. Bear festival in autumn. General view of the place where the bear was killed. 1902.* Wie wir sehen, stimmen die beiden Titel nicht überein, was zu einem Irrtum führen kann. Festzustellen ist jedoch, dass auf der Fotografie die Gruppe von Männern an dem Ort versammelt ist, wo der Bär getötet wurde.

Zum Abschluss meiner Bärenfest-Analyse möchte ich die Fotografie mit der Nummer 10 195 betrachten. Es ist ein Foto, auf dem wir einen Ort im Wald zu sehen bekommen, wo die Indigenen die Knochen der getöteten Bären sammeln. Der Titel lautet *Bärenfest der Ainu auf Sachalin. Ein Platz im Walde, wo die Bärenköpfe in die Inau gesteckt sind.* Abgebildet sind 6 Personen, Kinder und Männer, auf der rechten Seite sehen wir die sogenannten *Inau*, die im Boden eingesteckt sind und auf denen sich Schädel und Knochen von getöteten Bären befinden. Pilsudski beschreibt es folgendermaßen:

„Soon all stopped in front of tall inau thrust into the ground. It was evident that they had been erected over a long period of time, for dozen of years. Some already rotten were lying on the ground; others had inclined backward onto a gigantic fallen fir tree constituting a real fence with its twigs and branches stretching upwards and down wards. Some of the inau were still standing straight, having not had enough time to grow old. Differences in the ages of those offering could be also deduced from the color of the bundles of beautifully dangling coils – ranging from dark-brown to light, almost white.” (PILSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 538-9)

Anhand der oben angeführten Bilder und Beschreibungen aus dem Text Pilsudskis habe ich versucht, den Verlauf des Bärenfestes sowie den Inhalt dieses Festes zu präsentieren. Pilsudski hat mehrere Bärenfeste erlebt, was im Zusammenhang mit den abgebildeten Ortschaften und unterschiedlichen Jahreszeiten festzustellen ist. Dem Text von Pilsudski entnehme ich, dass das ganze Geschehen des Bärenfestes mehrere Tage dauert; alle Speisen werden ohne Öl zubereitet (vgl. PILSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 546). Dieses Fest hat einen wichtigen Platz im traditionellen Leben der Indigenen und wird auf der Basis ökonomischer ebenso wie religiöser Überzeugungen praktiziert.

4. FUCHSFEST BEI DEN AINU

Während seines Aufenthalts auf Sachalin hat Pilsudski an verschiedenen Festen und Ritualen teilgenommen. Oben habe ich das Bärenfest ausführlich beschrieben, im Folgenden behandle ich das Fuchsfest. Hierbei muss ich gleich anmerken, dass es sich um eine wesentlich kleinere Sammlung handelt, die diese Thematik betrifft. Sie umfasst vier Bilder:

- 10 122, 10 123, 10 1024, 10 125

Diese vier Bilder betreffen das Fuchsfest der Ainu, worüber mir die Originaltitel der Fotos Auskunft geben:

- 10 122 *Fuchsenfest der Ainu auf Sachalin. Dorf Aj. Der Käfig der Füchse*
- 10 123 *Fuchsenfest der Ainu auf Sachalin. Dorf Aj. Die Füchse werden geführt*
- 10 124 *Fuchsenfest der Ainu auf Sachalin. Dorf Aj. Die Füchse werden das letztmal gefüttert*
- 10 125 *Fuchsenfest der Ainu auf Sachalin. Dorf Aj. Die Füchse sind aufgehängt*

Anhand dieser Titel und dem Bildablauf stelle ich fest, dass das Fuchsfest im Verlauf Ähnlichkeiten mit dem Bärenfest aufweist. Die Käfige werden gebaut, die Füchse werden ausgeführt und es wird ihnen Futter gegeben. Am Ende werden die Füchse durch Aufhängen getötet.

In den Texten von Piłsudski finde ich zum Fuchsfest nur Bemerkungen, wie aus dem Text *B. O. Piłsudski's report on his expedition to the Ainu and Oroks of the island of Sakhalin in the years 1903-1905* :

“On the 10th I went for one day to the village of Ai to prepare for the fox-killing festival which was to take place in the coming days. Already in spring I had bought a pair of young foxes and had given them to my former host for raising, with the special aim to be able to witness the entire ceremony of the fox festival which is at present performed very rarely by the Ainu. The last one had taken place ten years before. On 18th, 19th, and 20th of December I took part in the festival at the reception of guests, dances, the killing of the foxes, and the carrying away of their skulls to the forest. On the 21st I returned to Naibuchi with all the pupils who had also wished to observe the whole ceremony of the almost forgotten festival.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 200-1)

und aus dem Text *B. O. Piłsudski's letter while on an expedition to Sakhalin*: *„I spent December, January, February and March in exactly the same places where I spend the winter of 1902 – 1903, i. e., on the Okhotsk Sea coast in the vicinity of five Ainu villages. Only the first half of the winter can, in my opinion, be considered to have been productive; the announcement of the beginning of military operations brought about times hardly favorable to my work. In December I had an opportunity to observe one bear ceremony in the village of Takoye, and later I arranged a fox ceremony, interesting in that now on the eastern coast it is very rarely performed. I say that “I arranged” because it was me who had bought two foxes*

in spring and gave them to my Ainu host for feeding, and the ceremony was organized with help of our combined resources.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 186)

Diesen Texten entnehme ich, dass Piłsudski an dem Fuchsfest sehr interessiert war. Wie er selbst betont hat, kam es sehr selten vor, dass die Ainu dieses Fest feierten. Deswegen half er bei der Organisation des Fuchsfestes, um es später erleben und dokumentieren zu können. Alle vier Fotografien aus der Sammlung in Wien beziehen sich auf das Dorf Aj. Das weist darauf hin, dass Piłsudski die Fotos höchstwahrscheinlich im Jahr 1903 aufgenommen hat, weil er sich in dieser Zeit dort befand. Diese vier Bilder sortiere ich wie folgt:

- Keine Bilder in Hochformat
- 4 Bilder in Querformat: 10 122, 10 123, 10 1024, 10 125
- 1 Käfigbild: 10 122
- 4 Bilder von Füchsen als Hauptobjekt im Bild und im Titel: 10 122, 10 123, 10 1024, 10 125
- 4 Bilder aus dem Dorf Aj, Ainu

Auf den Bildern sind alle Tätigkeiten, die im Titel angeführt sind, deutlich zu erkennen. So sehe ich auf dem Bild 10 122 die kleinen Fuchskäfige, umgeben von fünf Personen. Auf den Bildern 10 123 und 10 124 sehen wir frei laufende Füchse, die gefüttert werden, umgeben von mehreren Personen, die im Kreis stehen. Auf dem letzten Bild 10 124 sehen wir zwei auf dem Baum aufgehängte Füchse. Alle Fotos wurden in Winter aufgenommen, der Schnee ist deutlich zu erkennen.

In den Texten von Piłsudski finde ich ein paar interessante Bemerkungen betreffend die Füchse. Z.B. musste man im Jahr 1903 für einen Fuchs 3 bis 4 Rubel bezahlen (vgl. PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 288); Füchse wurden sehr oft Begleiter der Schamanen und in den Riten als Vermittler benutzt (vgl. PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 403). Füchse sind oft Protagonisten in Legenden der Ainu-Kultur, z.B. gibt es eine Erzählung über eine schöne Frau, die von einem Fuchs entführt wird (vgl. PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 397). Piłsudski schreibt, die Indigenen sind überzeugt, dass im Gegensatz zu Bären die Füchse bereit sind, dem Menschen zu schaden, und keine Rücksicht auf andere nehmen (vgl. PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 545).

Um das Kapitel *Feste bei den Indigenen* abzuschließen, möchte ich mit den Worten Piłsudskis eine Erzählung aus der Ainu-Folklore zitieren, der zu entnehmen ist, wie wichtig Tiere in der

Kultur der Ainu sind, welche Bedeutung sie haben und wie immer durch eine Erzählung eine Lehre vermittelt wird:

„Why foxes’ eyes slant, and why the hare has no tail

A Bear was living with a Fox. They made a sledge and dragged each other along. First the Bear dragged the Fox, but he got tired. So afterwards the Fox dragged the Bear, but he ran into a narrow place between some trees. The Bear screamed, “You are frightful! Where the trees grow so thick, do not run so fast; but where there is room enough, you may run!” This the Bear said, but the Fox did not listen to him. They soon arrived at a hill. Up they climbed to the top of it; but there the Fox upset the sledge, and the Bear rolled down and was killed. The Fox skinned him, took him home, and ate his meat. When he had finished eating, he tied a bladder to his tail.

Soon the Fox felt hungry again, so he went to the seashore to look for food. He saw a herd of reindeer; and one of them said, “Listen, Fox! Why is it that you have that funny thing tied to your tail?” Thus he asked. “Let me stand among you”, said the Fox, “and you butt at me with your antlers, and you also will have such things tied to your tails”. So two reindeer took the Fox between them, and tried to toss him with their antlers; but the Fox leaped away, and they only hit each other and died. The Fox skinned them, and took them home and ate their meat.

When he had eaten it all, however, he was hungry again; so he went to the seashore to look for some food. After a while he perceived a hare. The Hare said, “Man-Fox, what did you do that you have such a thing tied to your tail?” – “You could also have such a thing if you would follow my advice. Dig a hole in the ice, put your tail into the whole, and strike the snow with your fore-paws, then you will get something tied to your tail”. This the Fox said; and the Hare believed, and did as he was told, but his tail frozen to the ice. The Fox sprang at him; but the Hare jumped up, and tore himself loose.

The Fox, in dismay, went to the seashore, where he saw a bird sitting on the ice. He stole near the bird; but it flew away, and screamed, “You empty bag! Fat meat is good to eat. You thought you would get me!” and off it went. But the Fox was grieved to have lost his prey, and looked after it a long time.

This is why foxes’ eyes slant, and the hare once had a tail, but, because of the fox’s deceit, he now lacks a tail.” (PILSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 604)

III. INDIGENE

Als Piłsudski im Jahr 1887 auf Sachalin verbannt wurde, zählte die größte russische Insel an der Nordküste Asiens zu den schlimmsten und härtesten Verbannungsorten der Welt. Mit dem rauen Klima und extrem schwierigen Lebensbedingungen wurde die Insel ‚Hölle auf Erden‘ genannt. Heutzutage, 122 Jahre später, ist aus Zeitungen und dem Internet zu erfahren, dass die Insel immer noch alles andere als das Paradies auf Erden ist. Das Klima ist fast ganzjährig rau, Schneefälle sind extrem häufig und die Landschaft mit den grauen, betonierten Wohnhäusern als postsowjetischem Andenken lässt viel zu wünschen übrig.

Im Jahr 1912 schrieb Piłsudski, wie wichtig für ihn die Forschungen mit den Indigenen waren: *„The whole 18 years and more of my sojourn in the Far East was involuntary. Constantly longing to return to my native land, I strove as much as I could to get rid of the painful feeling that I was an exile, in bondage and torn from all that was dearest to me. I therefore naturally felt attracted towards the natives of Saghalien, who alone had a true affection for that country, their immemorial dwelling place, detested by those who formed the penal colony there. When in contact with these children of nature whom the invasion of an utterly different form of civilization had bewildered, I knew that I possessed some power and helpfulness, even though deprived of every right, and during the worst years of my existence.”* (PIŁSUDSKI 1912: VI)

Sachalin gehört heutzutage zum Staatsgebiet Russlands. Die Insel war seit den 1860er-Jahren bis 1906 eine Strafkolonie für politische Gegner und Feinde Russlands. Die Bevölkerung, die heute die Insel bewohnt, besteht aus einer Mischung von ehemaligen Gefangenen, Einheimischen und ihren Nachkommen.

Japan und Russland haben in der Vergangenheit die Insel gemeinsam verwaltet. Im Jahr 1855 gab es noch keine internationale Vereinbarung über die Souveränität der Insel, Japan und Russland schlossen einen Handels- und Friedensvertrag und auf der Insel lebten sowohl Japaner und Russen als auch Gruppen von Indigenen. Im Jahr 1875 haben sich Japan und Russland nach den Richtlinien des Vertrages von St. Petersburg über die Souveränität Sachalins und der Kurilen geeinigt. Sachalin kam im Austausch gegen die Kurilen zur Gänze an Russland und Japan erhielt die Souveränität über die gesamten Kurilen. Im Jahr 1904 brach der russisch-japanische Krieg aus und als Folge der Niederlage Russlands schlossen die beiden Staaten 1905 den Vertrag von Portsmouth und das Gebiet wurde unter japanische Herrschaft gestellt. Piłsudski, der während des russisch-japanischen Krieges eine Feldforschung unternahm, beschreibt es so: *„Things became very different after the outbreak*

of the Russo-Japanese war. Everywhere, and amongst the Ainus also, there was feverish anxiety, and uncertainty as to the future: this was but natural, if we consider how near Saghalin is to Japan, whence an invasion might be expected any day. Moreover, great discouragement soon prevailed, on account of the economic losses that the island, which was almost completely dependent upon to the trade with Japan, suffered by the war.” (PIŁSUDSKI 1912: XIII)

Im Jahr 1945, gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, erklärte die Sowjetunion Japan den Krieg und die Sowjetunion besetzte die ganze Insel wie auch die Kurilen. Im Jahr 1951 überließ Japan Russland die Souveränität über Sachalin und einen großen Teil der Kurilen. Bis in die 90er-Jahre blieb Sachalin ein Sperrgebiet und man benötigte eine spezielle Genehmigung, um die Insel zu betreten.

Die Völker in Sibirien und auf Sachalin erlebten ihre Geschichte unter der sowjetischen Regierung als sehr schädlich: *„Die Russen haben oft behauptet, sie seien keine Rassisten und hätten die eingeborene Bevölkerung besser behandelt als andere Kolonialmächte, was eine Lüge ist, die auch noch vom Ausland geglaubt wurde. Die Geschichte Sibiriens beweist das Gegenteil. Auch wenn einzelne Russen sich tolerant und großzügig gezeigt haben, als Nation verhielten sie sich den von ihnen Kolonialiserten gegenüber genauso überheblich wie beispielsweise die Engländer den Indern gegenüber. Für die Gründer der russischen Großmacht war die Eroberung Sibiriens die „Bestimmung“ des russischen Volkes, eine Glaubensüberzeugung, die auch die Weißen in Amerika hatten.“* (FORSYTH 1993: 200) Im Jahr 1993 machten die Russen *„zusammen mit anderen europäischen Völkern 89 Prozent der sibirischen Bevölkerung aus, die eingeborene Bevölkerung hingegen nur elf Prozent (1,1 Millionen aus 90 Millionen).“* (FORSYTH 1993: 200)

Piłsudski hat als Mensch mit hohem Wahrnehmungsvermögen und auch selbst als Opfer der sowjetischen Politik und Russifizierung diese Bedrohung und das traurige Schicksal der Indigenen schnell erkannt. Er sammelte die Objekte materieller Kultur und beschrieb die mündlich überlieferte Kultur und die Traditionen (z.B. *Materials for the Study of the Ainu Language and Folklore; 1912*), sodass wir heute über diese Kultur – nicht nur der Ainu, sondern auch anderer Indigener Sachalins und Sibiriens – unser Wissen vertiefen können.

Die Geschichte der Kolonisierung Sibiriens durch die Russen, die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts gedauert hat, lässt sich in mehrere Phasen einteilen: 1. Zobelpelz – Abgabe der Pelze an Dienstherren und Zaren, 2. Einführung des Ackerbaus – Bauernkolonisation, 3. Abschaffung der Leibeigenschaft in Sibirien – wirtschaftliche Entwicklung (vgl. FORSYTH 1993: 9–11). Die Indigenen wurden immer ärmer und unterdrückter, sie hatten kaum die

Möglichkeit, auf ihre traditionelle Art und Weise zu leben, die Alkoholiker- und Schuldennrate unter den Männern stieg und bis zum heutigen Tag sorgen zumeist die Frauen für die Kinder und den Haushalt, betreiben Fischfang, wo es möglich ist, und diversen Handel. Piłsudski schreibt, dass die spätere Eroberung Sachalins auch eine große Veränderung im Leben der Indigenen darstellte: *„The conquest of Sakhalin, inhabited before only by aborigines, took place without any conflict, without resistance, and from the point of view there are still more reasons to be concerned with the Sakhalin aborigines. Land is taken away from them since it is claimed that it is necessary for the colonization of the island, but this is extremely painful and distressing for the aborigines.”* (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998:105)

5. AINU

Die erste und größte Gruppe, mit welcher ich mich beschäftigen werde, sind Abbildungen von Ainu, die von Piłsudski auf Sachalin aufgenommen wurden. Es sind insgesamt 75 Bilder von Ainu (bei der Sortierung dieser Kategorie habe ich Originaltitel und Inventartitel beachtet, Bilder aus dem Bärenfest und Fuchsfest der Ainu werden hier nicht aufgelistet):

- 10 034, 10 042, 10 077, 10 078, 10 079, 10 082, 10 083, 10 084, 10 085, 10 086, 10 087, 10 088, 10 091, 10 092, 10 093, 10 094, 10 095, 10 096, 10 097, 10 098, 10 099, 10 102, 10 103, 10 104, 10 105, 10 106, 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 130, 10 131, 10 132, 10 133, 10 134, 10 135, 10 139, 10 140, 10 141, 10 142, 10 143, 10 144, 10 145, 10 146, 10 148, 10 149, 10 150, 10 151, 10 152, 10 153, 10 154, 10 155, 10 156, 10 159, 10 160, 10 161, 10 162, 10 168, 10 169, 10 170, 10 171, 10 172, 10 173, 10 174, 10 175, 10 176, 10 177, 10 178, 10 179, 10 180, 10 181, 10 182, 10 183, 10 186, 10 187

Es sind 75 Bilder, darunter befinden sich:

- 41 Bilder nur mit Männern: 10 078, 10 082, 10 083, 10 084, 10 086, 10 087, 10 091, 10 092, 10 093, 10 095, 10 096, 10 102, 10 103, 10 104, 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 131, 10 132, 10 139, 10 140, 10 141, 10 142, 10 143, 10 150, 10 153, 10 154, 10 170, 10 171, 10 172, 10 173, 10 175, 10 177, 10 178, 10 179, 10 180, 10 181, 10 183, 10 186, 10 187
- 5 Bilder nur mit Frauen: 10 042, 10 094, 10 134, 10 176, 10 182
- 3 Bilder nur mit Kindern: 10 079, 10 097, 10 098

- 10 Bilder mit Familien und Verwandten: 10 034, 10 085, 10 130, 10 144, 10 149, 10 151, 10 152, 10 155, 10 156, 10 174
- 6 Bilder von Menschen, von denen die Verwandtschaft im Titel nicht beschrieben wurde: 10 088, 10 133, 10 145, 10 146, 10 168, 10 169
- 10 diverse Bilder: 10 077, 10 099, 10 105, 10 106, 10 135, 10 148, 10 159, 10 160, 10 161, 10 162

Piłsudski hat sich lange und intensiv mit der Kultur der Ainu – „*that enigmatical people who have aroused amongst anthropologist an interest perhaps keener than any other*“ (PIŁSUDSKI 1912: V) beschäftigt, deshalb beschreibe ich sie hier kurz als erste ethnische Gruppe.

Ainu bedeutet übersetzt ganz einfach „Mensch“ – („*literally man, human being*“; *other ethnonyms – Aino, Ainos – are European distortions.*“ (MAJEWICZ 1998: 236) Die Ainu haben früher die Insel Sachalin bewohnt, heute jedoch bewohnen sie die japanische Insel Hokkaido. Die japanischen Ainu sprechen nicht mehr die Ainu-Sprache, sondern japanisch (die Tonaufnahmen Piłsudskis geben aber Auskunft für alle Sprachwissenschaftler, die die isolierte, vergessene und ausgelöschte Sprache noch erforschen). Die Ainu waren leidenschaftliche Sammler und Jäger, einige betreiben Fischfang, später auch Agronomie und Gemüseanbau. Sie ernähren sich von Fischen sowie von Bärenfleisch und Wild, wobei das Bärenfleisch nur bei rituellen Festen verzehrt wurde. Piłsudski schreibt in seinem Buch mit dem Titel „Materials for the study of the Ainu language and folklore“: „*At present the Ainus are in many places engaged in farming, breeding horses, and fishing on an extensive scale; but till quite lately they were semi-nomads and fishermen of a primitive type. The dog was the only domestic animal they had. In Yeso, it aided the hunter; in Saghalien, it was also used as beast of burden. The huts were made of bark or reeds; the Ainu of Saghalien and the Kurile Islands alone built (and dug) earth-houses for winter use.*“ (PIŁSUDSKI 1912: VI)

Der Tierkult ist bei den Ainu sehr wichtig, deshalb feierten sie das so genannte Bärenfest und das Fuchsfest zu Beginn der Jagdsaison. Auch der Ahnenkult spielt eine große Rolle im Leben der Ainu, da sie glauben, dass ihre verstorbenen Vorfahren unter den Lebenden weilen und ihnen helfen können. „*As to their religion, it shows traces of fire-worship and the worship of ancestors. There is besides a very distinct cult of animals and of anthropomorphic rulers of nature, upon a basis of primitive animism. A widespread faith exists in the magic potency of certain objects and persons.*“ (PIŁSUDSKI 1912: VI) Schamanen haben in der

Gruppe eine wichtige Rolle, da sie Kontakt zu den Toten aufnehmen können. Seit Beginn des Kommunismus ist der Schamanismus in Sibirien streng verboten und die Schamanen durften keine Zeremonien mehr durchführen. Die traditionell gefertigten Trommeln werden nicht mehr geschlagen und die speziell angefertigte Kleidung und das Zubehör nicht mehr getragen.

Pilsudski war fasziniert von der Sprache und der mündlichen Überlieferung der Ainu. Es war ihm sehr wichtig, die Ainu-Sprache gründlich zu untersuchen und kennenzulernen, um später in dieser Sprache mit den Indigenen kommunizieren zu können. „*When, later, I gradually took interest in ethnographical pursuits, and set with a more fixed purpose to gather materials, I recognized how important a factor the knowledge of language is to the investigator. Without this, even the material conditions of a tribe cannot be well studied; and still less can its beliefs, customs, family and tribal life or its past existence and present aspirations be adequately investigated. It is only by means of conversation in the native language- other indispensable qualities being of course supposed to exist – that an atmosphere of friendly feeling can be formed, in which the object- the living Man – is found to answer the Ainu of research; either breaking a command of silence imposed by his fellow tribesmen, or else touching painful wounds which he dislikes even to mention.*” (PIŁSUDSKI 1912: VII – VIII) Glaubt man der Beschreibung, war die Ainu-Sprache sehr melodisch und reich an Wörtern, sie sangen und erzählten gern und viel, da die Tradition der mündlichen Überlieferung sehr verbreitet war. Pilsudski beherrschte die Ainu-Sprache und konnte so die Erzählungen der Ainu aufschreiben.

Die Heirat verlief bei den Ainu auf freiwilliger Basis, die Braut durfte sich ihren zukünftigen Ehemann selbst aussuchen. Der Bräutigam musste in der Regel die Braut „kaufen“ und bei dem zukünftigen Schwiegervater ein paar Tage arbeiten. Es war auch Polygamie erlaubt, wobei man anmerken muss, dass die Ehefrauen nicht alle in einem Haus wohnen durften, auch eine Scheidung war nicht schwer durchzuführen. „*The Ainus are divided into various territorial totemic groups, amongst which endogamy is the rule, and exogamy the exception. Polygamy is permitted. At present there exists a mixed system of relationship, but the family tie on the female is stronger than on the male side. The brother of mother is even at present the head of the family. The sister has, in her own family, more privileges than her brother's wife. The chiefs in each group enjoy hereditary power; but in any particular case of incapacity, the group has the right to choose a more able chief. The assembly of influential elders has legislative and judicial authority.*” (PIŁSUDSKI 1912: VI)

Piłsudski hat sich lange mit der Herkunft der Ainu beschäftigt und herausgefunden, dass die Ainu nicht die ersten Indigenen auf der Insel waren. Er schreibt: „*It was only in April of 1904, after a two-year stay among the Ainu, when I had developed good friendly relations with the tribe that one of my closer friends, a young Ainu from Taraika who owed much to me, frankly explained to me the real reason for his reticence of his tribal fellows regarding the Tonchi. (According to him) the Tonchi actually had inhabited Sakhalin before the arrival of the Ainu, but the latter purposely kept this fact secret or even denied it. The reason was that they were afraid that the Russians, having learned that the Ainu were immigrants to the island and not autochthonous, might rob them of their land and expel them from the island so dear to them.*” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 225) Aus diesem Grund haben die Älteren verboten, über die Tonchi zu sprechen und zu verbergen, dass die Ainu ursprünglich von der Insel Hokkaido gekommen sind. Piłsudski schreibt über zwei ältere Ainu, die auf seine Frage über die Tonchi sichtlich irritiert reagiert haben. Sie antworteten, dass auf Sachalin nie Tonchi gelebt haben und dass Sachalin schon von Ursprung an den auf der Insel geborenen Ainu gehört hat. Piłsudski hat jedoch an Vertrauen gewonnen und dadurch einige Legenden über die Tonchi gehört und aufgezeichnet. Der Ethnologe verweist auch auf die ersten Treffen zwischen Ainu und Niwchen, laut Piłsudskis Aufzeichnungen waren es die Niwchen, die den Ainu vieles auf der Insel gezeigt und beigebracht haben, beispielsweise über Winterkleidung und Schlittentransport.

5.a VERZEICHNIS DER AUSGEWÄHLTEN LITERATUR ÜBER DIE AINU

- Adami, Norbert Richard 1981. *Verzeichnis der europäischsprachigen Literatur über die Ainu*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz
- Alber, Heinz Hugo 1977. *Die Aufstände der Ainu und deren geschichtlicher Hintergrund*. Wien: Universität
- Batchelor, John 1901. *The Ainu and their folklore*. London: Religious Tract Society
1924. *Uwepekere or Ainu fireside stories as told by one of themselves*. Tokyo: Kyobunkwan
1927. *Ainu life and lore. Echoes of a departing race. Third edition*. Tokyo: Kyobunkwan
- Chamberlain, Basil Hall 1887. *The language, mythology and geographical nomenclature of Japan viewed in the light of Ainu studies*” MLC 1, 1 -75. 1887a. “A catalogue of books relating to Yezo and the Ainos”. MLC 1, 137 -174

- Chard, C.S. 1970. *A new look at the Ainu problem*. ICAES, pp.98-99 1974. *Northeast Asia in prehistory*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Dettmer, Hans Adalbert 1967 – 1969. *Beitraege zu Geschichte der Ainu-Lexikographie*. Oriens Extremus 14, 235-256: 16, 15 -40
- Etter, Carl 1949. *Ainu folklore. Traditions and culture of the vanishing aborigines of Japan*. Chicago: Wilcox & Follett
- Hilger, Mary Inez 1967. *Japans „sky people“, the vanishing Ainu*. National Geographic 131, 268-296
- 1971. *Together with the Ainu, a vanishing people*. Norman: University of Oklahoma Press
- Majewicz, Alfred F. 1981. *Concerning the Ainu in Kamtschatka*. Poznań: Institute of Linguistics, Adam Mickiewicz University
- 1983. *Dzieje i legendy Ajnów*. (history and legends of the Ainu) Warszawa: Iskry
- 1991. *Dzieje i wierzenia Ajnów*. (history and beliefs of the Ainu) Poznań: SVARO CIA Books
- Munro, Neil Gordon 1962. *Ainu creed and cult*. London: Routledge
- Ohnuki-Tierney, Emiko 1974. *The Ainu of the northwest coast of Southern Sakhalin*. New York: Holt, Reinhart & Winston
- Ölschleger, Hans – Dieter 1989. *Umwelt und Wirtschaft der Ainu. Bemerkungen zur Ökologie einer Wildbeutergesellschaft*. Berlin: Reimer
- Philippi, Donald L. 1979. *Songs of gods, songs of humans – the epic tradition of the Ainu*. Tokyo: University of Tokyo Press
- Slawik, Alexander 1968. *Die Ortsnamen der Ainu*. Wien: Universität
- Steller, G.W. 1774. *Beschreibung von dem Lande Kamtschatka, dessen Einwohner, deren Sitten, Namen, Lebensart und verschiedene Gewohnheiten*. Frankfurt – Leipzig: Fleischer
- Watanabe Hitoshi (ed.) 1972. *The Ainu ecosystem – environment and group structure*. Tokyo: University of Tokyo Press
- Wirz, Paul 1955. *Die Ainu – Sterbende Menschen im Fernen Osten*. München & Basel: Ernst Reinhardt Verlag

6. GILJAKEN

Die zweite Gruppe, mit welcher ich mich beschäftigen werde, sind Abbildungen von Giljaken, die von Piłsudski auf Sachalin aufgenommen wurden. Es sind insgesamt 34 Bilder

von Giljaken (bei der Sortierung dieser Kategorie habe ich Originaltitel und Inventartitel beachtet, Bilder aus dem Bärenfest der Giljaken werden hier nicht aufgelistet):

- 10 043, 10 044, 10 045, 10 046, 10 047, 10 048, 10 049, 10 050, 10 051, 10 052, 10 053, 10 054, 10 055, 10 056, 10 057, 10 058, 10 059, 10 060, 10 064, 10 065, 10 066, 10 067, 10 197, 10 198, 10 199, 10 200, 10 201, 10 202, 10 203, 10 204, 10 205, 10 206, 10 207, 10 208

Es sind 34 Bilder, darunter befinden sich:

- 15 Bilder nur mit Männern: 10 043, 10 047, 10 048, 10 052, 10 053, 10 054, 10 055, 10 059, 10 066, 10 197, 10 198, 10 199, 10 203, 10 204, 10 206
- 4 Bilder nur mit Frauen: 10 058, 10 200, 10 201, 10 202
- 6 Bilder nur mit Kindern: 10 046, 10 049, 10 050, 10 051, 10 056, 10 057
- 1 Bild mit Familien und Verwandten: 10 205
- 1 Bild von Menschen, von denen die Verwandtschaft im Titel nicht beschrieben wurde: 10 060
- 7 diverse Bilder: 10 044, 10 045, 10 064, 10 065, 10 067, 10 207, 10 208

Niwchen (früher Giljaken genannt) leben hauptsächlich im Norden der Insel Sachalin sowie am Fluss Amur am Festland und betreiben Fischfang. Während der sowjetischen Herrschaft durften sie nicht im offenen Meer fischen und Seehunde jagen. Als Piłsudski auf der Insel seine Forschungen über die Indigenen Sachalins betrieb, hat die extreme Armut unter den Niwchen seine Aufmerksamkeit erregt, in *“Wants and needs of the Sakhalin Nivhgu“* schreibt Piłsudski:

“Anyone who has seen the Nivhgu in their miserable, usually ragged and worn-out clothes, who has looked in springtime at their exhausted faces, judging by this external appearance alone is in a position to determine that, under any circumstances, there can be no talk of any well-being among them at present.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 106) Piłsudski fragt in *„Wants and needs of the Sakhalin Nivhgu“*, wieso die Niwchen eigentlich unter Armut leiden: *„Since the miserable situation of the Nivhgu not only exist but evidently is also generally acknowledged, the question naturally follows: what causes this situation. (...) A considerable majority of those who pretend to understand and even the slightest background for it, and whose opinions I frequently happened to hear, categorically insist that the Nivhgu are lazy and have themselves to blame for living in poverty“* (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 106) Piłsudski zeigt also in seinem Bericht über die Giljaken (Niwchen), dass sie in den

Augen ihrer Nachbarn, vor allem der Russen, einfach faul sind und sie deswegen in Armut stürzen. Der Forscher schreibt jedoch, dass es sich keinesfalls um Faulheit handelt: *„No one would insist any more on the „inborn laziness of the aborigines“ if he witnessed the situation of an almost blind old man going together with his artel to collect fish when the sweep net was pulled out: wading in the water waist-deep, his movements directed by small boys shouting from the shore. Is it possible to explain the following scene I witnessed in the village of Uskovo as the inclination of laziness? A quite blind old man was sitting on the river bank by fish trap, and hooking fish. With his trained hand he was killing with a beetle the fish that he hooked and then throwing them onto the shore. He kept doing this until someone came in the evening to take him home. He was neither forced to do this by someone nor did he feel compelled to do it because of poverty in his family. Quite the contrary, as every elderly man he was highly esteemed and honored in his family and he simply was accustomed to working and despised parasitism.“* (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 107) Bei den Niwchen sieht man keinesfalls irgendein Zeichen der Faulenzerei, sie sind ständig in Bewegung. Im Frühling und Sommer fischen sie und im Winter jagen sie Rentiere und Bären, sie sammeln Holz und fertigen Fischernetze, Frauen nähen Kleidung und Schuhe für die Familienangehörigen, vermitteln den Kindern ihre kulturelle Tradition, kümmern sich um den Haushalt und bereiten die Mahlzeiten.

Nach Piłsudski waren die Niwchen warmherzige Menschen mit viel Vertrauen in ihre Mitmenschen, dieses Vertrauen haben die neuen Siedler und Kolonisten missbraucht. Die neuen Siedler haben oft die Indigenen betrogen, ausgenutzt und wirtschaftlich unterdrückt. Sie haben die niwchischen Häuser in Brand gesetzt und sie gezwungen umzusiedeln. Deswegen sind die Niwchen immer in kleinen Gruppen weiter gezogen, in den kleinen Gemeinschaften versuchten sie, am Ufer des Amur oder im Norden Sachalins neu zu beginnen. Mit dem Eintreffen der Russen hat sich sogar die Speisekarte bei den Eingeborenen verändert: *„Before the coming of the Russian and the devastation of nearby forest, meat was present in the Nivhgu menu, very likely no less frequently than fish. Every adult man used to kill four to five bears a year. Reindeer used to come quite close to the yurts and were killed even more frequently.“* (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 109)

Nach über 100 Jahren hat sich die Lage der Niwchen nicht viel verbessert. Sie wurden in sowjetische, neu geschaffene Ortschaften zwangsumgesiedelt, um in Kollektivunternehmen beim Fischfang und in Fischfarmen zu arbeiten. Diese Kollektivunternehmen, wie viele Betriebe in der UdSSR, wurden durch staatliche Subventionen künstlich am Leben erhalten und nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion zum Teil geschlossen. Die Giljaken

(Niwchen) waren wieder ihrer Einkommensgrundlage beraubt, wurden arbeitslos und stürzten noch tiefer in die Armut. Der Fischfang ist heute noch immer für viele die Existenzgrundlage, Fred Mayer schreibt in seinen Bericht über die vergessenen Völker im wilden Osten, dass in der Ortschaft Ribnowsk heute 700 Russen und 47 Giljaken (Niwchen) leben (1993), die in einer Saison rund 500 Tonnen Lachs und neun Tonnen Kaviar verarbeiten (vgl. MAYER 1993).

6.a VERZEICHNIS DER AUSGEWÄHLTEN LITERATUR ÜBER DIE GILJAKEN (NICHWEN)

- Austerlitz, Robert 1956. *Gylyak nursery word*. Word 12/2, 260-279
- 1958. *Vocatif et imperatif en ghiliak*. Orbis 7/2, 477-481
- 1959. *Sematic components of pronoun systems: Gilyak*. Word 15/1, 102-109
- 1959.c *Gylyak religious terminology in the light of linguistic analysis*. TASJ (Third Series, Tokyo) 7, 207-223
- Bojko, V. I (ed) 1988. *The Nivhgu of Sakhalin, contemporary social and economical development*. Novosibirsk. Nauka
- Kabo, V.R, 1981. *Community and clan with the Nivhgu*. Moskva: Nauka, 198-219
- Nedjalkov, V.P. & G.A. Otaina 1988. *Resultative and continuative in Nivkh*. In Vladimir P.Nedjalkov (ed.) *Typology of resultative constructions*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins. 135-151
- Sangi, Vladimir 1983. *Collection of works*. Leningrad: Xudožestvennaja literature
- Smoljak, A.V. 1980. *The Nivhgu*. In I.S Gurvić (ed.) *Family ceremonial rites among the peoples of Siberia, an attempt at a comparative study*. Moskva: Nauka. 195-199

7. OROKEN

Die dritte Gruppe, mit welcher ich mich eingehender beschäftigen werde, sind Abbildungen von Oroken, die von Piłsudski auf Sachalin aufgenommen wurden. Es sind insgesamt 9 Bilder von Oroken (bei der Sortierung dieser Kategorie habe ich Originaltitel und Inventartitel beachtet, Bilder aus dem Bärenfest der Oroken werden hier nicht aufgelistet):

- 10 068, 10 069, 10 070, 10 071, 10 072, 10 073, 10 074, 10 209, 10 210

Es sind 9 Bilder, darunter befinden sich:

- 3 Bilder nur mit Männern: 10 068, 10 069, 10209
- Keine Bilder nur mit Frauen
- Keine Bilder nur mit Kindern
- 1 Bild mit Familien und Verwandten: 10 210
- Keine Bilder von Menschen, von denen die Verwandtschaft im Titel nicht beschrieben wurde:
- 5 diverse Bilder: 10 070, 10 071, 10 072, 10 073, 10 074

Die Oroken, ihr richtiger Name lautet Ultscha (*„Als unser Besuch zu Ende geht und wir uns von Wasily verabschieden, bittet er uns, sein Volk bei seinem richtigen Namen zu nennen, Ultscha, nicht Oroken, wie sie von den Sowjets genannt wurden, denn das bedeutet Hund.“* (MAYER 1993: 175)) Piłsudski benutzt in seinen Schriften den Namen Oroks: *„The island at present, just as when the first Russian and even the Japanese appeared there, is sparsely populated by three aboriginal tribes: the Nivhgu (Gilyaks), the Oroks, and the Ainu.“* (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 222)

Piłsudski beschreibt sein erstes Treffen mit den Oroken in *Report on the 1903-05 expedition to the Ainu and Oroks of Sakhalin* mit folgenden Worten:

„My old friend, the Nivhgu Kanka, introduced me on the very first day to his Orok kinsman and soon afterwards almost all Oroks, „timid as crows“ in the Ainu opinion, started coming and talking to me about everything (...) The Oroks adopt new forms of culture with remarkable ease. Originally reindeer breeders, they adopted the Nivhgu way of life when they lost their reindeer (herds) (...) Both the Ainu and the Nivhgu regard the Oroks as the most unintelligent of all the aboriginal peoples of Sakhalin. One Ainu explained to me the fact of their former avoiding me saying that they were ashamed since they realized they could not tell me anything interesting as they did not have any traditions of fables or songs and it was only in very recent times that they adopted some forms of folklore from the Evenks.“ (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 206-207)

Piłsudski begann während seiner Sachalin-Expedition in den Jahren 1903 – 1905, sich mit Sprache, Wortschatz, Klanstruktur und Kultur der Oroken zu beschäftigen. Er schreibt in *„Report on the 1903-1905 expedition to the Ainu and Oroks of Sakhalin: „The Oroks adopt new forms of culture with remarkable ease. Originally reindeer breeders, they adopted the*

Nivhgu way of life when they lost their reindeer (herds). With the appearance on the island of the reindeer breeding Evenks, they turned again to the breeding of the animals, adopted the costume of the newcomers, and even started to become Christians under the influence of the latter. At present they have abandoned almost all their traditional utensils and almost everything they possess is bought; in the cut of their clothes they imitate the Russians whenever possible.” (PIŁSUDSKI in MAJEWICZ 1998: 207)

Mayer (1993) weist darauf hin, dass gerade der Reichtum an Bodenschätzen wie Öl und Erdgas zum Untergang der indigenen Völker und der Insel Sachalin führt. Die zahlreichen Katastrophen und Unfälle bei der Ölindustrie, Waldbrände und Abholzung, um mehr Platz für Investoren zu schaffen, sind der Grund dafür, dass sich das Leben nicht nur der Menschen, sondern auch der Tiere total verändert hat. Die Indigenen können in der zerstörten und vernichteten Taiga ihre traditionelle Lebensart nicht mehr pflegen, Jäger dürfen nicht mehr jagen, Fischer dürfen nicht mehr privat fischen und Rentierfarmer finden keine Rentiere mehr in den abgeholzten Wäldern.

7.a VERZEICHNIS DER AUSGEWÄHLTEN LITERATUR ÜBER DIE OROKEN

- Ikegami Jiro 1958. *Orok texts. Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko*. 17, 85-96
1970. *Orok kinship terminology*. HBK 4, 133-156
- Majewicz, Alfred F. 1989. *The Oroks: past and present*. In Alan Wood & R.A. French (eds.), *The development of Siberia, people and resources*. London: Macmillan. 124-146
- Nakanome Akira 1928. *Grammatik der Orokko-Sprache*. Osaka: Toyo Gakkai
- Obayashi Taryo & Hans-Joachim Ruediger Paproth 1964. *Das Bärenfest der Oroken auf Sachalin*. Zeitschrift für Ethnologie 91/2, 211-236
- Ozolina, Larisa 1995. *Present day linguistic situation among the Val Oroks (Ulita) of Eastern Sakhalin*. Linguistic and Oriental Studies from Poznań 2, 91-104

Es folgen weitere Gruppen, die ich nicht näher beschreiben werde. Bei der Sortierung dieser Kategorien habe ich Originaltitel und Inventartitel beachtet, Bilder aus dem Bärenfest der Oltchen werden hier nicht aufgelistet:

8. GOLDEN

- 10 018, 10 019, 10 020, 10 021, 10 022, 10 023, 10 024, 10 025, 10 026, 10 027, 10 028, 10 212

Es sind 12 Bilder, darunter befinden sich:

- 1 Bild nur mit Männern: 10 018
- 1 Bild nur mit Frauen: 10 023
- Keine Bilder nur mit Kindern
- 2 Bilder mit Familien und Verwandten: 10 027, 10 212
- 8 Bilder von Menschen, von denen die Verwandtschaft im Titel nicht beschrieben wurde: 10 019, 10 020, 10 021, 10 022, 10 024, 10 025, 10 026, 10 028
- Keine diversen Bilder

9. TUNGUSEN

- 10 075, 10 076

Es sind 2 Bilder, darunter befinden sich:

- 2 Bilder nur mit Männern: 10 075, 10 075
- Keine Bilder nur mit Frauen
- Keine Bilder nur mit Kindern
- Keine Bilder mit Familien und Verwandten
- Keine Bilder von Menschen, von denen die Verwandtschaft im Titel nicht beschrieben wurde
- Keine diversen Bilder

10. OLTSCHEN

- 10 029, 10 030, 10 031, 10 032, 10 033, 10 034, 10 035, 10 036, 10 037, 10 038, 10 039, 10 040, 10 211, 10 213, 10 214

Es sind 15 Bilder, darunter befinden sich:

- 7 Bilder nur mit Männern: 10 029, 10 030, 10 031, 10 032, 10 033, 10 035, 10 213
- 2 Bilder nur mit Frauen: 10 038, 10 039
- 2 Bilder nur mit Kindern: 10 036, 10 037
- 3 Bilder mit Familien und Verwandten: 10 034, 10 211, 10 214

- Keine Bilder von Menschen, von denen die Verwandtschaft im Titel nicht beschrieben wurde
- 1 diverses Bild: 10 040

11. KOREANER

- 10 157

Es ist 1 Bild, darunter befinden sich:

- Keine Bilder nur mit Männern
- 1 Bild nur mit Frauen: 10 157
- Keine Bilder nur mit Kindern
- Keine Bilder mit Familien und Verwandten
- Keine Bilder von Menschen, von denen die Verwandtschaft im Titel nicht beschrieben wurde
- Keine diversen Bilder

ALLGEMEINES VERZEICHNIS DER AUSGEWÄHLTEN LITERATUR, BETREFFEND VON PILSUDSKI BEFORSCHTE INDIGENE:

- Adami, Norbert Richart 1981. *Zur Geschichte der russisch-japanischen Beziehungen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. BJO, 196 – 325
- Hatto, A.T 1970. *Shamanism and epic poetry in Northern Asia*. London: School of Oriental and African Studies
- Hawes, Charles H. 1904. *In the Uttermost East, being an account of investigations among the natives and Russian convicts of the island Sakhalin, with notes of travel in Korea, Siberia, and Manchuria*. New York: Charles Scribner's Sons. Reprinted: New York: Arno Press, 1970
- Lensen, George Alexander 1954. *Report from Hokkaido: the remains of Russian culture in northern Japan*. Hakodate: Municipal Library. Reprinted. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1973
- Paproth, Hans-Joachim 1976. *Studien über das Bärenzeremoniell, 1. Bärenjagdritte und Bärenfeste bei den tungusischen Völkern*. Uppsala

- Schrenck, Leopold v. 1881. *Reisen und Forschungen im Amur-Lande, III. Die Völker des Amur-Landes*. St. Petersburg

IV. ANDERE BILDER

In diese Kategorie zähle ich alle Bilder, die nicht zu den Kategorien Porträts, Feste und Indigene gehören. Dies sind folgende 14 Bilder:

- 10 040, 10 070, 10 071, 10 072, 10 073, 10 080, 10 081, 10 089, 10 090, 10 100, 10 136, 10 137, 10 138, 10 158

Diese Bilder teile ich in folgende Kategorien ein:

- 4 Bilder von Behausungen : 10 040, 10 081, 10 089, 10 158
- 5 Bilder von Tieren: 10 070, 10 071, 10 072, 10 073, 10 138
- 2 Landschaftsbilder: 10 080, 10 136
- 3 Bilder von Transport: 10 090, 10 100, 10 137
- 1 Bild in Hochformat: 10 073
- 11 Bilder in Querformat: 10 040, 10 070, 10 071, 10 072, 10 081, 10 089, 10 090, 10 100, 10 137, 10 138, 10 158
- 2 Bilder in Querformat/Hochformat: 10 080, 10 136

Wie wir sehen, betrifft die Thematik dieser Bilder nicht nur Menschen und deren Rituale, sondern Pilsudski hat auch Bilder von Tieren, der Landschaft, dem Transport der Indigenen und ihren Behausungen gemacht. Diese Bilder hat er in unterschiedlichen Dörfern und deren Nähe aufgenommen:

- Oltschendorf Udan: 10 040
- Dorf Tichmenievsk, Oroken: 10 070
- Fluss Boronaj: 10 071, 10 072, 10 073
- Ufer des Ochotskischen Meeres: 10 080
- Dorf Motomaj: 10 081
- Dorf Chunup: 10 089, 10 090
- Dorf Takoe: 10 100
- Dorf Sijance: 10 136, 10 137, 10 138

- Dorf Mauka: 10 158

3. SCHLUSSFOLGERUNG ZUR SAMMLUNG PIŁSUSDKI IM VÖLKERKUNDEMUSEUM IN WIEN

Im Kapitel *Methode* habe ich bereits angedeutet, welche Fragen ich durch die Analyse der Bilder beantworten möchte. Folgende Fragen und Antworten haben sich daraus ergeben:

- 1. Zeitpunkt der Aufnahme?** – Die Bilder wurden im Jahr 1910 vom Völkerkundemuseum in Wien gekauft. Nach meiner Bildanalyse komme ich zu dem Schluss, dass alle Bilder im Zeitraum 1902 – 1905 aufgenommen wurden, größtenteils während Piłsudskis Expeditionen auf Sachalin, wo er fotografiert hat.
- 2. Ort der Aufnahme?** – Die Bilder wurden auf Sachalin in verschiedenen Dörfern und Ortschaften und in deren Umgebung aufgenommen. Im Einzelnen sind dies:
 - 1 Bild in der Nähe des Dorfes Wiatskoja: 10 018
 - 8 Bilder in der Nähe des Dorfes Troickoje: 10 019, 10 020, 10 021, 10 022, 10 023, 10 024, 10 025, 10 026
 - 9 Bilder aus dem Dorf Udan: 10 027, 10 031, 10 032, 10 036, 10 037, 10 038, 10 039, 10 040, 10 041
 - 2 Bilder aus dem Dorf Troickoje: 10 028, 10 212
 - 6 Bilder aus dem Dorf Mongol: 10 029, 10 030, 10 033, 10 034, 10 035, 10 214
 - 1 Bild in der Nähe von Murjinsk: 10 042
 - 3 Bilder aus dem Dorf Kukliwo: 10 043, 10 044, 10 045
 - 2 Bilder aus dem Dorf Slawo: 10 046, 10 206
 - 1 Bild aus dem Dorf Mosbwa: 10 047
 - 11 Bilder aus dem Dorf Arkowo: 10 048, 10 049, 10 050, 10 051, 10 067, 10 197, 10 198, 10 199, 10 200, 10 201, 10 202
 - 11 Bilder aus dem Dorf Chitiniwo: 10 052, 10 053, 10 054, 10 055, 10 056, 10 057, 10 058, 10 061, 10 062, 10 063, 10 065,
 - 2 Bilder aus dem Dorf Uskwo: 10 059, 10 064

- 2 Bilder aus dem Dorf Ischkwo: 10 060, 10 208
- 1 Bild aus dem Dorf Natro: 10 069
- 1 Bild aus dem Dorf Tichmenievsk: 10 070
- 5 Bilder aus der Gegend um den Fluss Boronaj: 10 071, 10 072, 10 073, 10 075, 10 076
- 1 Bild vom Ufer des Sees Tarajka: 10 074
- 1 Bild vom Ufer des Ochotskischen Meeres: 10 080
- 3 Bilder aus dem Dorf Najero: 10 077, 10 175, 10 176
- 1 Bild aus dem Dorf Ussoro: 10 078
- 2 Bilder aus dem Dorf Bure: 10 079, 10 182
- 1 Bild aus dem Dorf Motomanaj: 10 081
- 2 Bilder aus dem Dorf Sakajawa: 10 082, 10 083
- 9 Bilder aus dem Dorf Seraroko: 10 084, 10 085, 10 116, 10 117, 10 118, 10 119, 10 171, 10 173, 10 174
- 4 Bilder aus dem Dorf Chunup: 10 087, 10 088, 10 089, 10 090
- 1 Bild aus dem Dorf Kusuvaj: 10 094
- 8 Bilder aus dem Dorf Takoe: 10 096, 10 097, 10 098, 10 099, 10 100, 10 101, 10 109, 10 179
- 9 Bilder aus dem Dorf Otasan: 10 105, 10 106, 10 110, 10 111, 10 112, 10 113, 10 114, 10 115, 10 184
- 18 Bilder aus dem Dorf Mauka: 10 107, 10 108, 10 149, 10 150, 10 151, 10 152, 10 153, 10 154, 10 155, 10 156, 10 157, 10 158, 10 159, 10 160, 10 161, 10 162, 10 168, 10 169
- 17 Bilder aus dem Dorf Aj: 10 120, 10 121, 10 122, 10 123, 10 124, 10 125, 10 139, 10 140, 10 141, 10 142, 10 143, 10 144, 10 145, 10 146, 10 147, 10 148, 10 185
- 7 Bilder aus dem Dorf Tunajtchi: 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 130, 10 177, 10 178
- 7 Bilder aus dem Dorf Sijance: 10 132, 10 133, 10 134, 10 135, 10 136, 10 137, 10 138
- 1 Bild von der Insel Moveron: 10 186
- 2 Bilder aus dem Dorf Bliwo: 10 203, 10 204
- 1 Bild aus dem Dorf Tamlowo: 10 205

- 1 Bild aus dem Dorf Agnewo: 10 207
- 2 Bilder aus dem Dorf Sacihyr: 10 209, 10 210
- 2 Bilder aus dem Dorf Udyn: 10 211, 10 213
- 16 Bilder mit Menschen aus verschiedenen Ortschaften: 10 066, 10 068, 10 086, 10 091, 10 092, 10 093, 10 095, 10 102, 10 103, 10 104, 10 131, 10 170, 10 172, 10 180, 10 181, 10 183
- 10 Bilder ohne Ortsangabe: 10 187, 10 188, 10 189, 10 190, 10 191, 10 192, 10 193, 10 194, 10 195, 10 196

- 3. War der Fotograf privat oder im Auftrag unterwegs?** – Piłsudski hatte bereits einen langen Lebensweg zurückgelegt, als er als Gefangener nach Sachalin kam. Als er sich dann schrittweise zu einem Forscher entwickelt hat, änderte sich auch sein sozialer Status. Er wurde langsam bekannt, nicht nur im Kreise der Indigenen, sondern auch auf dem Feld der Wissenschaft, und er bekam Aufträge: *„In spring of 1902 the Imperial Academy of Sciences in St. Petersburg (where Shternberg already worked as curator in the Academy’s museum) proposed Piłsudski go on an expedition to Sakhalin. Piłsudski hesitated but, encouraged by Shternberg, accepted the proposal.“* (MAJEWICZ 1998: 26) Dies veranlasst mich zu behaupten, dass er nicht nur privat fotografiert hat, sondern gezielt und konkret bezogen auf seine Forschung und sein Interesse an den Indigenen. Im Jahr 1903 brach er zu einer Expedition auf die Insel Hokkaido auf, zusammen mit W. Sieroszewski im Auftrag des *Russian Committee for the Study of History, Archeology, Linguistics and Ethnography of Central and Eastern Asia* (vgl. MAJEWICZ 1998: 185).
- 4. Wofür wurde fotografiert?** – Nach meiner Erkenntnis benutzte Piłsudski die Kamera als nützliches Feldforschungswerkzeug. Mit Hilfe dieser Technologie wollte er ein Stück der Welt und des Lebens der Menschen, das er gerade miterlebte, festhalten – und dies ist ihm gelungen. Er hat, wie viele andere Forscher, fotografiert, um seine Notizen und Beobachtungen zu ergänzen, Beispiele zu geben und um die Aufnahmen später als Feldforschungsmaterial zu benutzen. In der polnischen Zeitschrift *Literatura Ludowa (Volksliteratur)* aus dem Jahr 1999 fand ich einen Artikel von Kouichi Inoue, der die Briefe von Bronisław Piłsudski an Franz Boas behandelt: *„The Franz Boas Collection, a valuable section of the archives of the American Philosophical Society*

(Philadelphia), contains six letters by Bronisław Piłsudski and a carbon paper copy of Boas's letter to the Polish anthropologist. Piłsudski contacted the American scholar six times at irregular intervals between 1907 and 1916. Hoping to sell some of his folkloristic, ethnographic and linguistic specimens to the institutions Boas represented as an important figure in American anthropology, Piłsudski first wrote to Boas in 1907 from Zakopane in an attempt to make sensible use of his numerous collections. The other letter shed light on Piłsudski's financial insecurity after his return from exile, and provide personal insights into the progress of his work. Some of the letters deal with practical arrangements aimed to facilitate scientific exchange: Piłsudski's offers to sell his photographic collection to American institutions and have some of his papers published in English in America, the general plan of his second expedition to Sakhalin, or his polite request for a copy of an available anthropological journal and for reviews of his 1912 *Materials for the Study of the Ainu Language and Folklore*." (INOUE 1999: 110-111) Piłsudski war bemüht, seine Erkenntnisse aus der Feldforschung zu verbreiten und seine fotografische Dokumentation an verschiedene Institutionen zu verkaufen, wahrscheinlich um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Antoni Kuczyński macht uns darauf aufmerksam, dass die Fotografie in Piłsudskis Feldforschung eine große Rolle gespielt hat: „*Photographic documentation plays an important role in ethnographic research as a complementary form of presenting data and as a visual aid in understanding textual accounts of other cultures. In his work on the aboriginal cultures of the Ainu, Gilyaks, and Oroks, B. Piłsudski used photography as a documentary technique to supplement his field notes and increase the illustrative value of his publications. Nowadays Piłsudski's pictures represent a significant ethnographic source for the study of the Sakhalin natives.*” (KUCZYŃSKI 1999: 187) Ich bin jedoch derselben Meinung wie Philippe Dallais, dass es vielleicht eine logische Erklärung für die Intimität und spürbare zwischenmenschliche Nähe in den Fotografien Piłsudskis ist, dass er den Indigenen tatsächlich sehr nahe stand und immer weiter an Vertrauen der Menschen gewonnen hat. Manche Bilder sind auch aus persönlichen Gründen entstanden: „*(...) photography restitutes fragments of culture, through the sensitivity and the relationship the author had with the people he immortalised. Piłsudski experienced photography in a unique way, he was not visiting Sakhalin only for a few weeks and picturing people and scenes as exotic subject. Even if he was also influenced by anthropometry, most of his portraits are far from this*

fashion and the scenes he captured are really alive, we can often feel as if he took pictures of his own relatives.” (DALLAIS 1999: 308)

- 5. Was war die genaue Bildthematik?** – Ich habe die Bilder in vier große Gruppen eingeteilt: *Porträts* (Einzelporträts und Gruppenporträts), *Feste* (Bärenfest und Fuchsfest), *Indigene* (Ainu, Giljaken, Oroken, Golden, Tungusen, Oltschen, Koreaner) und *Andere Bilder* (Behausung, Landschaft, Tiere, Transport). Die größte Gruppe der Bilder bilden Porträts der Indigenen, die sowohl im Studio wie auch unter freiem Himmel aufgenommen wurden. Diese Gruppe betrifft 121 Bilder (32 Einzelporträts, 89 Gruppenporträts), 34 Bilder handeln von Festen der Indigenen (30 Bilder vom Bärenfest, 4 vom Fuchsfest der Ainu). Im nächsten Schritt habe ich die Bilder nach ethnischer Herkunft der abgebildeten Personen sowie der Zugehörigkeit der Gegenstände geordnet. Es sind 75 Bilder mit der Thematik Ainu, bei 34 Bildern handelt es sich um Giljaken, 9 Bilder zeigen Oroken, 12 Bilder zeigen Golden, auf 2 Bildern sind Tungusen und auf 15 Bildern sind Oltschen abgebildet, und auf einem Bild handelt es sich um Koreaner. Die vierte Kategorie mit dem Titel *Andere Bilder* betrifft das alltägliche Leben der Indigenen und somit finden wir hier Bilder, die Behausungen, Transport oder Tiere zeigen. Piłsudski hat hauptsächlich Menschen fotografiert, deren Folklore und ihren Alltag. Als Forscher war er natürlich an den kulturellen Ritualen stark interessiert, deshalb finden wir in seiner fotografischen Sammlung Bilder von den Festen, die er besucht hat und miterleben durfte. A. Kuczyński schreibt über die Thematik der Bilder: *„Piłsudski’s pictures present us with images of various cultural phenomena: the natives’ architectural craft, clothing, means of transportation, household appliances, shamanistic rituals, festivities related to bear worship, and many other aspects of their material, social and spiritual culture. It is worth stressing that Piłsudski’s photographic collection also contains pictures of Sakhalin’s everyday life (river harbors, marketplaces, administrative buildings, etc.).”* (KUCZYŃSKI 1999: 187)

- 6. Was sind die Leitmotive der Bilder? Gibt es welche?** – Nach meiner Einschätzung bilden die Indigenen das Leitmotiv der Bilder. Menschen wurden am häufigsten fotografiert: nicht nur porträtiert im Studio, sondern auch bei der Arbeit und beim Spielen, bei Ritualen und beim Essen. Piłsudski hat mit anthropologischer Herangehensweise fotografiert, um Folklore und Kultur der Indigenen zu

dokumentieren. Alleine die Zahl der aufgenommenen Porträts (121) spricht für sich und zeigt, was den Forscher am meisten interessierte: Menschen. Es ist auch nicht zu übersehen, dass Männer viel häufiger fotografiert wurden (Einzelpor­träts 6 Bilder nur mit Frauen, 22 nur mit Männern, Gruppenpor­träts 5 Bilder nur mit Frauen und 44 mit Männern (!)), auf 13 Bildern sind nur Kinder zu sehen (z.B. Fotografie Nr. 10 079 *Ainukinder aus dem Dorfe Bure auf Sachalin*). Auf 14 Bildern sehen wir Familien oder Blutsverwandte (z.B. Fotografie 10 085 *Ainufamilie aus dem Dorfe Seraroko auf Sachalin. 4 Schwestern und 2 Töchter der in der Mitte stehenden Frau*). Es bilden sich deutlich 2 thematische Reihen in der Sammlung Piłsudski im Völkerkundemuseum in Wien heraus: Porträts von Menschen und Bilder von Festen der Indigenen (Bärenfest und Fuchsfest). Ich habe schon mehrmals erwähnt, dass Piłsudski den Menschen sehr nahe stand, nicht nur als Mensch und Freund, sondern auch als Lehrer und Forscher; sie haben oft bei ihm Rat gesucht und diesen auch bekommen. Aus den Briefen, die Piłsudski seinem Vater aus der Verbannung geschickt hat, entnehme ich, dass es Piłsudski sehr am Herzen lag, den Menschen zu helfen. Er hat sich gleich zu Beginn seiner Verbannung vorgenommen, sich zu beschäftigen und an der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung der Insel mitzuwirken (vgl. KUCZYŃSKI 1999: 97- 100).

7. **Wie waren meine ersten Eindrücke, als ich die Fotos angesehen habe?** – Abgesehen davon, dass ich am Anfang ziemlich überrascht war, dass Bronisław Piłsudski als Fotograf tätig war, habe ich die Bilder sehr emotional betrachtet. Aus der Geschichte Polens war mir bekannt, dass die Menschen, die in die Verbannung geschickt wurden, meistens politische Gefangene waren. Sie hatten ihre Strafe bekommen, weil sie für ein freies Polen gekämpft haben. Es war für mich sehr beeindruckend, dass ein Sträfling auch als Forscher tätig werden konnte. Nach meinem ersten Besuch im Archiv des Völkerkundemuseums habe ich mich mit dem Lebenslauf Piłsudskis bekannt gemacht. Ich wollte mich über die Hintergründe seiner Strafe und die späteren Ereignisse informieren und seinen Weg vom Gefangenen zum Forscher kennen lernen.
8. **Ist das Bild gestaltet, ist es ein Schnappschuss?** – Die Bilder sind keine Schnappschüsse. Die Menschen schauen genau in die Kamera, Gruppen von Leuten werden genau platziert, die in Studios aufgenommenen Bilder sind alle arrangiert. Auch jene Aufnahmen, die zum Beispiel spielende Kinder zeigen, sind meiner

Meinung nach keine Schnappschüsse – sie wurden nach längerer Beobachtung gemacht. Antoni Kuczyński meint: „*Some of the photos seem to have been taken by a genuine reporter's hand. Another part of the collection, on the other hand, reflects the scholar's anthropological interest. Evidence from his collection and the field notes by Sieroszewski, Piłsudski's companion during the Hokkaido expedition (1903), suggest that the Polish scholar attached particular importance to the photographic mode of recording reality and regarded the photo camera as an indispensable research tool.*” (KUCZYŃSKI 1999: 188)

Piłsudski hat gezielt fotografiert, das bestätigen auch die Titel der Bilder. Sie beschreiben genau, worum es sich handelt. Es gibt kein einziges Bild, das ohne Titel ist, deshalb kann man meiner Meinung nach nicht von Schnappschüssen reden. Obwohl die Bilder gestaltet sind, spürt man zwischen dem Fotografen und den Fotografierten keine unangenehme Distanz. Das weist darauf hin, dass der Fotograf in den Kreisen der Indigenen bekannt war und es kein Problem war, sie zu fotografieren.

- 9. Wie ist das Bild aufgebaut? Was ist zentral?** – Bei den Porträts sind die Menschen zentral, sie bilden den Mittelpunkt des Bildes. Was sehr interessant ist: Piłsudski hat Bilder nicht nur en face (25 Bilder bei Einzelporträts und 78 Bilder bei Gruppenporträts), sondern auch im Profil (6 Bilder bei Einzelporträts und 10 Bilder bei Gruppenporträts) aufgenommen. Zwei Bilder aus der Sammlung verdienen zusätzliche Aufmerksamkeit, es sind die Bilder mit der Nummer 10 042 *Eine alte Ainu-frau, die im Amurlande in der Nähe von Murjins unter den Oltschen lebt* und 10 082 *Ainus aus dem Dorfe Sakajawa auf Sachalin. Der Mann rechts mit Kopfräude*. Auf dem Bild 10 042 bekommen wir eine ältere Frau, wahrscheinlich im Innenraum ihres Hauses, zu sehen – sowohl im Profil als auch en face, das Bild ist in der Mitte geteilt. Das zweite Bild mit der Nummer 10 082 zeigt zwei Männer, wobei der Titel schon andeutet, dass der Mann auf der rechten Seite eine Kopfräude hat. Deswegen wurde dieser wahrscheinlich im Profil abgebildet, der Mann neben ihm wurde en face fotografiert. Das bestätigt, dass es für Piłsudski wichtig war, alle charakteristischen Eigenschaften zu dokumentieren. Auf den Fotos sehen wir auch die traditionelle ebenso wie die alltägliche Kleidung der Indigenen, Körpergröße und Körperbau, da die Fotografien sowohl im Stehen wie auch im Sitzen gemacht wurden.
- Die Bilder von Festen handeln von traditionellen Ereignissen im Leben der Indigenen. Piłsudski hat diese Ereignisse fotografiert und den Mittelpunkt auf das Geschehen

ausgerichtet. So erhalten wir beim Bärenfest (30 Bilder) eine Reihe von Bildern, die uns den Verlauf des Festes vom Anfang bis zum Ende zeigen – angefangen mit den Käfigen der Bären bis zur Tötung des Bären. Die Reihe, die vom Fuchsfest handelt, ist deutlich kleiner und beinhaltet nur 4 Bilder, es wird aber das Wichtigste gezeigt und durch die Titel erklärt.

Die Kategorie Indigene umfasst 148 Bilder. Dieser Kategorie habe ich alle Bilder zugeteilt, die in ihrem Titel einen Hinweis auf die Herkunft der Menschen oder der Gegenstände geben. Die Thematik dieser Bilder sind Menschen. Sie werden porträtiert – nicht nur einzeln oder in Gruppen, sondern auch bei Arbeiten und diversen Beschäftigungen, vor ihren Häusern und bei gesellschaftlichen Treffen (z.B. Fotografie Nr. 10 066 *Giljaken spielen das „Tschon“-Spiel. Dorf Chitinowo und Arkowo. Sachalin*, Fotografie Nr. 10 084 *Saketrinkende Ainu. Dorf Seraroko auf Sachalin*)).

10. Wie sehen die abgebildeten Personen aus (Gestik, Mimik, Haltung, Kleidung)?

Wie ist ihr Verhältnis zu dem Fotografen? – Ich habe schon erwähnt, dass in den Aufnahmen kaum eine Distanz zwischen dem Fotografen und den Fotografierten zu spüren ist. Dies ist wahrscheinlich eine Folge dessen, dass die Indigenen den Fotografen gekannt haben und sich in seiner Nähe wohl und ungestört fühlten – was eine positive Auswirkung auf die Bilder hat. Die abgebildeten Personen sehen entspannt aus, ich habe nicht das Gefühl, dass sie gezwungen wurden zu posieren, sondern meiner Meinung nach wurden sie von Piłsudski gefragt und die Bilder wurden mit ihrer Zustimmung aufgenommen.

Zur Körperhaltung – die Mehrheit der Bilder zeigt Menschen im Stehen. Bei den Gruppenporträts habe ich Bilder unterschieden, die Menschen sitzend auf einem Stuhl (27 Bilder) und auf dem Boden (1 Bild) zeigen – das bedeutet, dass die Komposition der Bilder von Piłsudski durchdacht war. Wie viele Fotografien um die Jahrhundertwende zeigen auch seine Bilder die Menschen im Sitzen oder Stehen, im Profil abgebildet usw.; Piłsudski hat auch Menschen von verschiedenen Seiten fotografiert (Profil, en face) – dies alles zeigt, dass er mit der Fotografie in seinem Fachbereich vertraut war und wusste, worauf er achten soll.

Zur Kleidung – wie schon oben gesagt, wurden Menschen sowohl in festlicher, traditioneller Kleidung abgebildet (Studioaufnahmen) wie auch in ihrer alltäglichen Kleidung (z.B. Fotografie Nr. 10 059 *Mann in Winterkleidung. Dorf Uskwo. Giljaken*

von Sachalin). Es ist zu sehen, wie sich die Indigenen zu dieser Zeit kleideten und dass zum Beispiel europäische Einflüsse in der Kleidung zu erkennen sind (Bild Nr. 10 083 *Ainu aus dem Dorfe Sakajawa auf Sachalin in europaeischer Kleidung*).

11. Was war die Intention des Fotografen? Drückt sich darin die persönliche Beziehung zum Objekt aus? – Diese Frage deckt sich mit der Frage Nr. 4: *Wofür wurde fotografiert?* (siehe oben). Einerseits wollte Piłsudski seine Forschungssammlung über die Indigenen mit Bildern bereichern, andererseits hatte er vielleicht die Menschen und deren Folklore aus persönlichen Gründen fotografiert, um die Leute immer, zumindest in dieser Form, bei sich zu haben. Viele Jahre hat er auf der Insel gelebt und viele Indigene sind für ihn zu Freunden und zur Familie geworden.

12. Mit welcher Technik wurde das Bild aufgenommen? – Ich habe die Bilder nach Hoch-, Quer- und Quer/Hochformat sortiert und bin zu dem Schluss gekommen, dass die größte Gruppe aus Bildern im Querformat besteht, es sind 135 Bilder mit folgenden Inventarnummern:

Querformat: 10 018, 10 019, 10 024, 10 025, 10 026, 10 027, 10 028, 10 031, 10 033, 10 034, 10 035, 10 037, 10 039, 10 040, 10 041, 10 042, 10 045, 10 049, 10 050, 10 051, 10 060, 10 061, 10 062, 10 063, 10 064, 10 065, 10 066, 10 067, 10 068, 10 070, 10 071, 10 072, 10 074, 10 075, 10 076, 10 077, 10 079, 10 081, 10 082, 10 084, 10 085, 10 088, 10 089, 10 090, 10 091, 10 092, 10 095, 10 096, 10 097, 10 099, 10 100, 10 102, 10 103, 10 104, 10 105, 10 106, 10 107, 10 108, 10 109, 10 110, 10 111, 10 112, 10 113, 10 114, 10 117, 10 118, 10 119, 10 120, 10 122, 10 123, 10 124, 10 125, 10 126, 10 127, 10 128, 10 129, 10 130, 10 131, 10 134, 10 135, 10 137, 10 138, 10 139, 10 140, 10 141, 10 144, 10 145, 10 147, 10 148, 10 149, 10 150, 10 151, 10 152, 10 153, 10 154, 10 155, 10 157, 10 158, 10 159, 10 162, 10 171, 10 172, 10 177, 10 178, 10 179, 10 180, 10 181, 10 182, 10 183, 10 185, 10 186, 10 189, 10 190, 10 191, 10 192, 10 193, 10 194, 10 195, 10 196, 10 207, 10 208, 10 209, 10 211, 10 213, 10 214

Die zweitgrößte Gruppe besteht aus 61 Bildern in Hochformat: 10 023, 10 029, 10 030, 10 032, 10 036, 10 038, 10 043, 10 044, 10 046, 10 047, 10 048, 10 052, 10 053, 10 054, 10 055, 10 056, 10 057, 10 058, 10 059, 10 069, 10 073, 10 078, 10 083, 10 086, 10 087, 10 093, 10 094, 10 098, 10 101, 10 115, 10 116, 10 121,

10 132, 10 133, 10 142, 10 143, 10 146, 10 160, 10 161, 10 168, 10 169, 10 170, 10 173, 10 174, 10 175, 10 176, 10 184, 10 187, 10 188, 10 197, 10 198, 10 199, 10 200, 10 201, 10 202, 10 203, 10 204, 10 205, 10 206, 10 210, 10 212

Es gibt auch 6 Bilder in Quer-/Hochformat: 10 020, 10 021, 10 022, 10 080, 10 136, 10 156

* Folgende Bilderpaare mit unterschiedlichen Inventarnummern sind gleich:

- Bild 10 034, Originaltitel: *Oltschen (Mangunen) vom Amurlande. Eine Familie vom Dorfe Mongol. Rechts die Frau eine Ainu von Sachalin, in der Mitte ein Oltsche mit seinem Sohn, links der Sohn eines Russen und der Ainufrau* und Bild 10 214: *Oltschen, Amurland, Dorf Mongol. Links Ainufrau, rechts Sohn der Ainufrau und eines Russen, in der Mitte ein Oltsche mit seinem und der Ainufrau Sohn.*
- Bild 10 068, Originaltitel: *Vier Männer in Winterkleidung. Oroken von Sachalin* und Bild 10 209, Originaltitel: *Oroken, Sachalin, Dorf Sacihyr*
- Bild 10 059, Originaltitel: *Mann in Winterkleidung. Dorf Uskwo. Giljaken von Sachalin* und Bild 10 204, Originaltitel: *Giljake im Winter. Sachalin, Dorf Bliwo*

4. VERZEICHNIS DER BILDER VON PILSUDSKI IN ANDEREN SAMMLUNGEN

In diesem Kapitel möchte ich kurz über die Fotografien aus der Sammlung im Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt in Köln berichten und außerdem dem Leser eine Auflistung bieten, wo die Bilder von Pilsudski zu finden sind.

4.1 SAMMLUNG IM RAUTENSTRAUCH-JOEST-MUSEUM – KULTUREN DER WELT IN KÖLN

Die Sammlung Pilsudski im Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt in Köln ist eine wesentlich kleinere Sammlung als jene in Wien, sie beinhaltet 75 Fotografien. Durch das freundliche Entgegenkommen von Frau Dr. Krpata, die das dortige Fotoarchiv leitet, hatte ich die Möglichkeit, eine Kopie aus dem Inventarband sowie die Fotos in digitaler Form zu

erhalten. Im Inventarband finden wir bei der ersten Fotografie mit der Nummer 3149 das Datum *5. April 1912*, bei Art der Erwerbung steht: *Kauf von Herrn B. Pilsudski, Kuznice*, bei der Rubrik Bildart ist *Photographie* verzeichnet und bei Lokalität *Sachalin und Amurlande*.

Folgende Fotografien sind im Museum Köln vorhanden: 3149, 3150, 3151, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3210, 3211, 3212, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228

Folgende Fotografien sind im Inventarband verzeichnet, jedoch in der Sammlung nicht am Platz: 3152, 3158, 3166, 3209, 3213. Diese Bilder werde ich in meine Arbeit nicht einbeziehen.

Einige der Fotografien aus der Sammlung Köln sind identisch mit den Fotografien aus jener Sammlung, die sich im Völkerkundemuseum in Wien befindet. Es sind dies:

- 3150 ist identisch mit dem Bild 10 142
- 3151 ist identisch mit dem Bild 10 087
- 3153 ist identisch mit dem Bild 10 093
- 3154 ist identisch mit dem Bild 10 102
- 3155 ist identisch mit dem Bild 10 103
- 3156 ist identisch mit dem Bild 10 082
- 3157 ist identisch mit dem Bild 10 170
- 3159 ist identisch mit dem Bild 10 086
- 3160 ist identisch mit dem Bild 10 083
- 3161 ist identisch mit dem Bild 10 187
- 3163 ist identisch mit dem Bild 10 149
- 3164 ist identisch mit dem Bild 10 176
- 3165 ist identisch mit dem Bild 10 182
- 3167 ist identisch mit dem Bild 10 155
- 3168 ist identisch mit dem Bild 10 157
- 3169 ist identisch mit dem Bild 10 146
- 3170 ist identisch mit dem Bild 10 097
- 3171 ist identisch mit dem Bild 10 079
- 3173 ist identisch mit dem Bild 10 160

- 3174 ist identisch mit dem Bild 10 081
- 3175 ist identisch mit dem Bild 10 089
- 3176 ist identisch mit dem Bild 10 100
- 3177 ist identisch mit dem Bild 10 148
- 3179 ist identisch mit dem Bild 10 186
- 3181 ist identisch mit dem Bild 10 134
- 3183 ist identisch mit dem Bild 10 151
- 3185 ist identisch mit dem Bild 10 194
- 3186 ist identisch mit dem Bild 10 107
- 3187 ist identisch mit dem Bild 10 191
- 3190 ist identisch mit dem Bild 10 188
- 3191 ist identisch mit dem Bild 10 190
- 3195 ist identisch mit dem Bild 10 119
- 3198 ist identisch mit dem Bild 10 121
- 3199 ist identisch mit dem Bild 10 184
- 3200 ist identisch mit dem Bild 10 185
- 3202 ist identisch mit dem Bild 10 101
- 3203 ist identisch mit dem Bild 10 105
- 3204 ist identisch mit dem Bild 10 210
- 3205 ist identisch mit dem Bild 10 068 und 10 209
- 3206 ist identisch mit dem Bild 10 069
- 3207 ist identisch mit dem Bild 10 074
- 3208 ist identisch mit dem Bild 10 034 und 10 214
- 3211 ist identisch mit dem Bild 10 213
- 3214 ist identisch mit dem Bild 10 059 und 10 204
- 3215 ist identisch mit dem Bild 10 055
- 3216 ist identisch mit dem Bild 10 197
- 3217 ist identisch mit dem Bild 10 206
- 3219 ist identisch mit dem Bild 10 200
- 3220 ist identisch mit dem Bild 10 058
- 3221 ist identisch mit dem Bild 10 205
- 3222 ist identisch mit dem Bild 10 202
- 3223 ist identisch mit dem Bild 10 207
- 3224 ist identisch mit dem Bild 10 066

- 3225 ist identisch mit dem Bild 10 064
- 3226 ist identisch mit dem Bild 10 065
- 3227 ist identisch mit dem Bild 10 208
- 3228 ist identisch mit dem Bild 10 061

Die Bilder mit den folgenden Kölner Inventarnummern sind in der Sammlung Piłsudski in Wien nicht vorhanden:

3149, 3162, 3172, 3178, 3180, 3182, 3184, 3188, 3189, 3192, 3193, 3194, 3196, 3197, 3201, 3210, 3212, 3218.

Thematisch variieren die Fotos dieser Sammlung, wie dies auch im Völkerkundemuseum in Wien der Fall ist. Sie sind sehr unterschiedlich: Es gibt Fotografien von Bärenfesten, wo sehr eindrucksvoll das traditionelle Fest und die Opferung der Bären gezeigt wird; andere Fotos zeigen Menschen, die alltäglichen Beschäftigungen nachgehen. Es wurden Kinder beim Spielen fotografiert oder auch Erwachsene, die mit Hunden auf die Jagd gehen. Außerdem bekommen wir Bilder zu sehen, die die traditionelle Form der Häuser und anderer Gebäude zeigen sowie die Felder und Wälder von Sachalin.

In der Kölner Sammlung befinden sich auch 4 Fotografien ohne Titelangaben (3180, 3181, 3182, 3183), diese Bilder fand ich in dem Buch von Magdalena Rotter „A Catalogue of B.Piłsudski’s Photographs“ (1995):

- a.) Die Fotografie mit der Signatur 3180 ist bei Rotter auf Seite 259 zu finden, mit dem Titel auf Polnisch: „Ajnu. Oczyszczanie włókien pokrzywy“, was ich mit „Ainu, Säubern der Brennesselfaser“ übersetze.
- b.) Die Fotografie mit der Signatur 3181 ist bei Rotter auf Seite 451 zu finden und trägt den Titel auf Polnisch: „Z życia wsi ajnowskiej. Zbieranie włókien dzikiej pokrzywy“, was ich mit „Aus dem ainischen Dorfleben. Sammeln der wilden Brennesselfaser“ übersetze. Im Völkerkundemuseum in Wien finden wir das Bild unter der Inventarnummer 10 134 und der Originaltitel lautet: „Zwei Ainufrauen sammeln die Fasern der Nessel (*Urtica divica* L.); Dorf Sijance auf Sachalin
- c.) Die Fotografie mit der Signatur 3182 ist bei Rotter auf Seite 244 zu finden, mit dem Titel auf Polnisch: „Tkanie Pasa“, was ich mit „Gürtelweben“ übersetze. Allerdings ist sie im Vergleich zur Sammlung in Köln seitenverkehrt abgebildet.

d.) Die Fotografie mit der Signatur 3183 finde ich im Rotter-Katalog nicht, aber im Völkerkundemuseum in Wien hat es die Nummer 10 151 und der Originaltitel lautet: „*Ein Schmied mit seinem Sohne bei der Arbeit. Dorf Mauka auf Sachalin*“. Der Inventartitel lautet: „*Ein Schmid mit seinem Sohne bei der Arbeit; Dorf Mauka (Ainu)*“.

Meine Aufmerksamkeit habe ich auch der Fotografie mit der Signatur 3223 aus der Kölner Sammlung geschenkt. Dieses Bild trägt den Originaltitel *Gilaken – das Impfen* und stellt eine Impf-Szene unter den Eingeborenen dar. Im Völkerkundemuseum in Wien ist die Fotografie unter der Inventarnummer 10 207 zu sehen, mit dem Originaltitel *Blatternimpfung bei den Giljaken auf Sachalin. Dorf Agnewo*. In dem Katalog von Rotter ist diese Fotografie gleich zweimal zu sehen, einmal auf der Seite 165 im Teil I und auf der Seite 250 im Teil II. Der Titel auf der Seite 165 ist in zwei Sprachen abgefasst: Russisch und Polnisch. Ich übersetze ihn mit: „Impfung gegen Pocken unter Giljaken von N.S. Łabas“. Aus den Angaben erfahre ich, dass es ein zweifärbiges Positiv ist, das auf hellblau abgestimmt ist. Die gleiche Fotografie ist auf der Seite 250 abgebildet und trägt den Titel auf Polnisch, den ich mit „Giljaken. Pockenimpfen“ übersetze. In den weiteren Angaben ist zu lesen, dass die Fotografie in dem Dorf Agnewo (Aguewo) aufgenommen wurde und dass N.S. Łobas geimpft hat. Es ist auch ein zweifärbiges Positiv, leicht sepia, matt, rechte obere Seite ausgebleicht. Beide Bilder stammen aus der Sammlung der Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften. Magdalena Rotter beschäftigt sich in Teil IV mit den Bildern aus dem Archiv der neuen Akten in Warschau. Auf der Seite 404 ist keine Fotografie abgebildet, die Legende gibt jedoch Auskunft darüber, dass es sich um die gleiche Fotografie wie jene auf den Seiten 165 und 250 handelt. Der Titel ist gleich in zwei Sprachen angeführt, Deutsch und Polnisch:

„ (...) 2. Giljaken Sachalin

Dorf Agnewo {Agnewo}

Eine Impfung

Gilacy Sachalińscy

Wieś Agnewo {Agnewo}

Szczepienie“ (ROTTER 1995: 404)

Mit dieser Ausführung möchte ich zeigen, dass alle Titel, obwohl sehr ähnlich, doch unterschiedlich sind und einmal mehr, einmal weniger Auskunft über die fotografierten Menschen und deren Beschäftigungen geben – was nicht ohne Bedeutung ist, besonders für

unser Fach, das sich mit Menschen und deren Kultur beschäftigt. Ich gehe davon aus, dass Piłsudski als Mensch, der alles sehr genau aufgezeichnet hat, auch seine Fotografien genau beschrieben und nummeriert hat. Der Verlust vieler seiner wissenschaftlichen Materialien, Dokumente und Texte erschwert uns jedoch die Arbeit und wir müssen selbst erklären, wieso ein und dieselbe Fotografie verschiedene Titel trägt. Vielleicht liegt es an der Übersetzung, an Abkürzungen in den Inventarbüchern, oder Piłsudski hat seine Bilder mit mehreren Titeln benannt und ergänzt.

4.2. VERZEICHNIS DER BILDER VON PIŁSUDSKI IN ANDEREN SAMMLUNGEN

Dieses Verzeichnis wird alphabetisch geordnet und nach Magdalena Rotter zitiert. Ich werde es aus dem Polnischen ins Deutsche übersetzen, die englischen Namen bleiben gleich wie im Katalog von Magdalena Rotter. Die von mir in dieser Diplomarbeit behandelten Sammlungen werden hier nicht aufgelistet.

- Archiv des Instituts für Ethnographie der russischen Akademie der Wissenschaften in Petersburg – 201 Einheiten, unter anderem das Bärenfest, rituelle Szenen, Landschaften, Porträts.
- International Institute of Ethnolinguistic and Oriental Studies in Stęszewo – dieses Institut ist im Besitz von Bildern, die in dem Katalog aus dem Jahr 1995 präsentiert wurden.
- Russischer Geographieverein in Petersburg - 10 Bilder vom Bärenfest
- Franz Boas Archives in American Philosophical Society in Philadelphia – nicht dokumentiert
- Museum für Völkerkunde in Leipzig – 23 Bilder vom Bärenfest der Ainu sowie Bilder der Giljaken.
- Das W. K. Arseniev Meeresmuseum in Wladiwostok – 37 Bilder, die von B. Piłsudski vorbereitet waren und auf der Ausstellung im Jahr 1900 in Paris präsentiert wurden. Diese Ausstellung hat die silberne Medaille gewonnen.
(vgl. ROTTER 1995: 497-498)

5. AUSGEWÄHLTE BILDBEISPIELE

Bilder, die ich hier präsentiere, sind von mir gezielt ausgewählt und sollen den Leser in die von mir behandelten Themenbereiche in Teil 2 meiner Arbeit einführen.

Alle Bilder stammen aus dem Völkerkundemuseum in Wien und werden hier mit Erlaubnis der Reproduktionsabteilung gezeigt.

Folgende Bilder präsentiere ich:

- Bild 1. VF_10 033
Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski
Oltschen (Mangunen) vom Amurlande. Dorf Mongol
Vor 1910
Foto: 9,3 x 14,2 cm, Querformat
Untersatzkarton: 12,3 x 16,8 cm, Querformat
- Bild 2. VF_10 034
Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski
Oltschen (Mangunen) vom Amurlande. Eine Familie vom Dorfe Mongol.
Rechts die Frau eine Ainu von Sachalin, in der Mitte ein Oltsche mit seinem Sohn, links der Sohn eines Russen und der Ainufrau.
Vor 1910
Foto: 9,7 x 14 cm, Querformat
Untersatzkarton: 12,2 x 16,8 cm, Querformat
- Bild 3. VF_10 071
Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski
Rentiere in der Fahrt. Oroken von Sachalin. Fluss Boronaj
Vor 1910
Foto: 6,9 x 7,6 cm, Querformat
Untersatzkarton: 12,2 x 10,7 cm, Querformat
- Bild 4. VF_10 118
Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski
Bärenfest der Ainu von Sachalin: Die Rede vor dem Bären; Dorf Sararoko

Vor 1910

Foto: 11,7 x 16,8 cm, Querformat

Untersatzkarton: 16,1 x 19,2 cm, Querformat

- Bild 5. VF_10 125

Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski

Fuchsenfest der Ainu auf Sachalin. Dorf Aj. Die Füchse sind aufgehängt

Vor 1910

Foto: 8,1 x 10,7 cm, Querformat

Untersatzkarton: 10,7 x 13,4 cm, Querformat

- Bild 6. VF_10 142

Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski

Reicher Ainu aus dem Dorfe Aj auf Sachalin

Vor 1910

Foto: 13,5 x 11cm, Hochformat

Untersatzkarton: 16,8 x 12,2 cm, Hochformat

- Bild 7. VF_10 155

Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski

Ainus aus dem Dorfe Mauka auf Sachalin und 2 junge rasierte Japaner

Vor 1910

Foto: 11,1 x 15,7 cm, Querformat

Untersatzkarton: 16,1 x 21,5 cm, Querformat



- 10 033
Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski
Oltschen (Mangunen) vom Amurlande. Dorf Mongol
Vor 1910
Foto: 9,3 x 14,2 cm, Querformat
Untersatzkarton: 12,3 x 16,8 cm, Querformat



- 10 034

Fotograf/in: Bronisław Piotr Pilsudski

Oltschen (Mangunen) vom Amurlande. Eine Familie vom Dorfe Mongol.

Rechts die Frau eine Ainu von Sachalin, in der Mitte ein Oltsche mit seinem Sohn, links der Sohn eines Russen und der Ainufrau.

Vor 1910

Foto: 9,7 x 14 cm, Querformat

Untersatzkarton: 12,2 x 16,8 cm, Querformat

10 071.



Rentiere in der Fahrt. Oroken von
Sachalin. Fluss Boronaj.
(Coll. Pilsudski).

- 10 071

Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski

Rentiere in der Fahrt. Oroken von Sachalin. Fluss Boronaj

Vor 1910

Foto: 6,9 x 7,6 cm, Querformat

Untersatzkarton: 12,2 x 10,7 cm, Querformat



- 10 118
Fotograf/in: Bronisław Piotr Pilsudski
Bärenfest der Ainu von Sachalin: Die Rede vor dem Bären; Dorf Sararoko
Vor 1910
Foto: 11,7 x 16,8 cm, Querformat
Untersatzkarton: 16,1 x 19,2 cm, Querformat



- 10 125

Fotograf/in: Bronisław Piotr Pilsudski

Fuchsenfest der Ainu auf Sachalin. Dorf Aj. Die Füchse sind aufgehängt

Vor 1910

Foto: 8,1 x 10,7 cm, Querformat

Untersatzkarton: 10,7 x 13,4 cm, Querformat



- 10 142
Fotograf/in: Bronisław Piotr Piłsudski
Reicher Ainu aus dem Dorfe Aj auf Sachalin
Vor 1910
Foto: 13,5 x 11cm, Hochformat
Untersatzkarton: 16,8 x 12,2 cm, Hochformat



- 10 155
Fotograf/in: Bronisław Piotr Pilsudski
Ainus aus dem Dorfe Mauka auf Sachalin und 2 junge rasierte Japaner
Vor 1910
Foto: 11,1 x 15,7 cm, Querformat
Untersatzkarton: 16,1 x 21,5 cm, Querformat

TEIL 3

1. SCHLUSSWORT

Das komplizierte Schicksal von Piłsudski, seine zahlreichen Reisen, die Arbeit für verschiedene Institutionen, Armut nach der Heimkehr im Jahr 1906 und Schwierigkeiten verbunden mit der Publikation seiner Texte bewirkten, dass die Materialien und Bilder, die er auf Sachalin gesammelt und aufgenommen hat, nun auf der ganzen Welt verstreut sind. Es ist schwer abzuschätzen, wie viele Fotografien Piłsudski insgesamt während seiner Forschungen bei Indigenen gemacht hat.

Zweck meiner Arbeit war jedoch nicht, alle Fotografien zu finden, sondern mich mit den Fotografien aus der Sammlung des Völkerkundemuseums in Wien zu beschäftigen und mit konkreten Forschungsfragen auf die Bildanalyse zu konzentrieren. Meine Forschungsfragen habe ich bereits in Kapitel *Methode* formuliert und in Kapitel *Sammlung Piłsudski* sowie in Kapitel *Schlussfolgerung zur Sammlung Piłsudski im Völkerkundemuseum in Wien* beantwortet. Während meiner Analyse habe ich vor allem auf drei Faktoren geachtet, die Banks bei der Methode besonders unterstreicht. Diese sind: Wovon handeln die Bilder und was beinhalten sie; wer hat die Bilder aufgenommen, wann und warum; und wie sind die Betrachter/Besitzer zu den Fotografien gekommen, wie lesen sie die Bilder und was passiert mit den Fotos danach (vgl. BANKS 2001: 7).

Gleichzeitig habe ich die Methode nach Gillian Rose angewandt und dabei bemerkt, dass diese sich in manchen Punkten mit Banks Methode überschneidet. Rose legt unter anderem Wert darauf: Wie wurde das Foto aufgenommen, zu welchem Genre gehört es, wer wurde aufgenommen, wann, für wen und wieso wurde das Bild aufgenommen? (vgl. ROSE 2001: 30). Alle diese Fragen konnte ich ausführlich in Teil 2, Kapitel 2 beantworten und werde hier nur kurz noch einmal die Ergebnisse zusammenfassen:

Die Fotografien sind auf Sachalin entstanden, wo Bronisław Piłsudski in einem Zeitraum von achtzehn Jahren (1887 – 1905) als Verbannter, später als Siedler lebte und als Forscher tätig war. Die Sammlung Wien beinhaltet 192 Fotografien mit unterschiedlicher Thematik, wir finden dort Porträts: Einzel- und Gruppenporträts, Feste: Bären- und Fuchsfest und Bilder von Indigenen beim Arbeiten, Spielen und Essen. Die genaue Anzahl der Bilder in den entsprechenden Kategorien ist in Teil 2, Kapitel 2 zu finden. Die Titel der Bilder waren ausschlaggebend bei ihrer Kodierung. Alle Bilder wurden von Piłsudski gekauft, was aus der Eintragung in das Inventarbuch des Museums (Seiten 152 und 156) herauszulesen ist.

Wie schon beschrieben, hat Piłsudski in erster Linie für seine Forschung fotografiert, um seine Notizen zu vervollständigen und seine Forschung zu erweitern. Er war auch auf 2

Expeditionen: im Jahr 1902 im Auftrag des *Imperial Academy of Science in St. Petersburg* und im Jahr 1903 im Auftrag des *Russian Committee for the Study of History, Archeology, Linguistics and Ethnography of Central and Eastern Asia*. Eine wichtige Frage, die Banks stellt, sollte auch beantwortet werden. Nämlich, was passiert mit den Bildern danach, nachdem sie verkauft wurden oder durch Zufälle jemandem in die Hände gekommen sind? Im Fall der gegenständlichen Arbeit ist die Zeit nach der Rückkehr Piłsudskis nach Europa und später nach dem Kauf der Bilder durch das Völkerkundemuseum in Wien gemeint. Die Bilder werden im Archiv des Völkerkundemuseums aufbewahrt, sie sind nach entsprechender Anmeldung zugänglich und zur Besichtigung freigegeben.

Ich muss aber erwähnen, dass im Fall Piłsudski in den letzten Jahren besonders in Polen viel geforscht und viel Neues entdeckt wurde. Aus dem *A Catalogue of B. Piłsudski's Photographs* von Magdalena Rotter entnehme ich, dass bereits im Jahr 1981 auf Initiative der Forscher aus dem National Museum der Ethnologie (Konkuritsu Minzokugaku Hakubutsukan) in Osaka und in Zusammenarbeit mit den Forschern der Hokkaido Universität in Sapporo und Forschern der Universität A. Mickiewicz in Poznań das *International Committee for the Restauration and Assessment of Bronisław Piłsudski's Works* (ICRAP) erschaffen wurde. Dieses Projekt hat zum Ziel, den Nachlass B. Piłsudskis zu retten und zu bewahren. Im Rahmen dieses Projekts wurden zwei Symposien organisiert: Das erste im Jahr 1985 *International Symposium on B. Piłsudski's Phonographic Records and the Ainu Culture* und das zweite im Jahr 1991 unter dem Titel *Bronisław Piłsudski – Forscher der Sachalinvölker* (vgl. ROTTER 1995: 5-6). Der Katalog von M. Rotter ist ein Teil dieses Projektes und beinhaltet 407 Fotografien, manche von diesen Bildern sind in der Sammlung Wien zu finden.

Ziel meiner Diplomarbeit war es, die Bilder von Piłsudski im Völkerkundemuseum Wien mit Texten zu vervollständigen, so dass die Betrachter der Bilder nähere Informationen zu der Thematik bekommen können. In einzelnen Kapiteln habe ich mich mit der Thematik Fotografie, Visuelle Anthropologie, Methode, Biografie von Piłsudski und Sammlung in Wien beschäftigt, um dem Leser eine ausführliche Informationsquelle zu bieten. Ich habe auch einige Bilder aus dem Völkerkundemuseum beigelegt, um eine Vorstellung davon zu geben, welche Bilder diese Sammlung beinhaltet. Abschließend möchte ich noch einmal betonen, dass Piłsudski die Indigenen Sachalins bewusst fotografiert hat und dies aus der Position eines Forschers und nicht als Tourist oder Reisender. Der Beweis für diese Feststellung ist leicht in den Bildern wiederzufinden. Alleine die Thematik der Bilder und ihre gründliche Beschreibung gibt uns den Hinweis, dass er das Thema Fotografie sehr seriös

behandelt hat. Man sollte die dokumentarische Fotografie Piłsudskis zu schätzen wissen, weil sie oft eine einzigartige Thematik zeigt und Bilder umfasst, die in keiner anderen Sammlung zu finden sind. Die Kamera war integriert in seine Forschung und man glaubt, dass Piłsudski schon damals wusste, was für großes Potenzial in diesem Werkzeug liegt. Deswegen hat er auch selbst häufig zur Kamera gegriffen, obwohl diese noch nicht sehr populär war. Dieser Gedanke hat mich durch den gesamten Prozess der Entstehung meiner Arbeit begleitet und in der Bildanalyse der Sammlung Wien bestärkt.

2. LITERATURVERZEICHNIS

1. Adami Norbert Adam, *Verzeichnis der europäischsprachigen Literatur über die Ainu* Veröffentlichungen des Ostasien - Instituts der Ruhr – Universität Bochum, Wiesbaden 1981
2. Banks M, Morphy H. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press 2000
3. Banks, Marcus, *Visual methods in social research*. London : 2001
4. Barthes R., *Die Helle Kammer. Bemerkungen zu Photographie*. Suhrkamp 1985
5. Benedict, Ruth, *Patterns of culture*. London: Sage 1971
6. Benedyktowicz Z., *From the Editor. Photographic Testimony Between and Beyond Science and Art*. Konteksty 1-4 (248-251) Kraków 2000
7. Collier John, Collier Malcolm, *Visual Athropology. Photography as a Research Method* University of New Mexico Press 1986
8. Dallais Philippe, *Bronislaw Pilsudski in Switzerland and Pilsudski's original photograph collection in the Museum of Ethnography of Neuchâtel* , in : Majewicz Alfred, Wicherkiewicz Tomasz (éds.), *Bronislaw Pilsudski and Futabatei Shimei – An excellent Charter in the Hostory of Polish-Japanese relations. Materials of the Third International Conference on Bronislaw Pilsudski and his Scholarly Heritage, Kraków-Zakopane (29/8 - 7/9 1999)*, Wydawnictwo naukowe, Poznań 2001
9. Doeker-Mach, Günther [Hrsg.], *Sibirien - vergessene Völker im wilden Osten* . Mit Texten von James Forsyth. Zürich: Scalo-Verl. 1993
10. Edwards E., *Anthropology and Photography 1860 – 1920*. New Haven and London Yale University Press 1992
11. Edwards, Elizabeth, *Raw histories . Photographs, anthropology and museums* .Oxford : Berg 2001
12. Emmison, Michael, *Researching the visual. Images, objects, contexts and interactions in social and cultural inquiry*. London: Sage 2004
13. Etter, Carl, *Ainu Folklore. Traditions and culture of the vanishing aborigines of Japan* . Chicago [u.a.], Wilcox & Follett , 1949
14. Geertz C., *Być tam pisać tu*, Ameryka 3-4, 1990 in Kontekst 1-4, Kroków 2000
15. Grimshaw, Anna, *The ethnographer's eye. Ways of seeing in anthropology*. Cambridge, Cambridge University Press , 2002

16. Rose, Gillian, *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*, London, Sage 2007
17. Majewicz Alfred, *The Collected Works of Bronisław Piłsudski, Volume 1. The Aborigines of Sakhalin*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York 1998
18. Schmidt Marjen, *Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen. Konservieren, archivieren, präsentieren* Weltkunst Verlag, München 1994
19. The Society of the Doctor Tytus Chalubinski Tatra Museum, *Bronisław Piłsudski (1866 – 1918) Man. Scholar. Patriot*
20. Agnieszka Ogonowska, *Treść wałków fonograficznych Bronisława Piłsudskiego według odczytu specjalistów japońskich* International Institute of Ethnolinguistic and Oriental Studies, Monograph Series 3, Stęszew, 1993
21. Antoni Kuczyński, *Bronisław Piłsudski. Z wędrówek po kraju Niwchów*. [W:] Antoni Kuczyński, *Polskie opisanie świata. T. I.* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 1994
22. Antoni Kuczyński, *Nowy portret Bronisława Piłsudskiego* Zesłaniec Nr. 3, 99-102. 1998
23. Antoni Kuczyński, *Katorżnik i zesłaniec na tronie nauki*, Zesłaniec Nr. 3, 103-108, 1998
24. Antoni Kuczyński, *Aby pamięć trwała. Ku uczczeniu zasług Bronisława Piłsudskiego (1866-1918)* Przegląd Wschodni, T.IX, Z.1(33), S. 195-205, 2004
25. Antoni Kuczyński, *Kolekcja fotograficzna B.Piłsudskiego z Sachalinu w Museum für Völkerkunde w Wiedniu*, Quarterly Journal of the History of Science and Technology. Nr.47, 69-81. 2002
26. Literatura Ludowa , Lipiec-Październik Wrocław 1999
27. Mirosław Banasiak, *Japoński wnuk Piłsudskiego*. Gazeta Wyborcza Magazyn Nr 2 (358) 2000
28. Meller Andrzej, Biernacki Maciek, *Piekielna wyspa Piłsudskiego*, National Geographic Polska 12 (51), 2003
29. Piłsudski, Bronisław [Mitarb.], *Materials for the study of the Ainu language and folklore / collected and prepared for publ. by Bronisław Piłsudski. Ed. under the supervision of J. Rozwadowski*, Cracow, Spółka Wydawn. Polska , 1912
30. Pink, Sarah, *The future of visual anthropology. Engaging the senses*, London, Routledge , 2006

31. Rotter Magdalena, *Fotokolekcje Bronisława Piłsudskiego, Katalog, A Catalogue of B. Piłsudski's Photographs*. International Institute of Ethnolinguistic and Oriental Studies, Steszew, Poland, 1995
32. Ruby, Jay *Visual Anthropology* in Levinson, David & Ember, Melvin (ed.) *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, New York, pp. 1345 - 1351
33. *Quest for an Entire Picture of B. Piłsudski's Far Eastern Indigenous Studies*, Slavic Research Center, Hokkaido University. Sapporo. 2003
34. Sontag, Susan, *On photography*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979
35. Sullivan, Gerald, Margaret Mead, Gregory Bateson, and Highland Bali. *Fieldwork photographs of Bayung Gedé, 1936 – 1939*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1999

Abstract

Im Jahr 2006 habe ich Gelegenheit bekommen, im Museum für Völkerkunde in Wien ein Praktikum im Archiv der Abteilung Fotos und Dokumente zu absolvieren. Die Fotografien werden nur noch selten auf die herkömmliche Art und Weise produziert – die Digitalisierung der Bilder und des Filmes ist heutzutage zum Alltag geworden. Im Rahmen dieser Diplomarbeit beschäftige ich mich mit Fotografien aus den Jahren 1900 – 1906 des polnischen Forschers Bronisław Piłsudski, der als Verbannter und später als Forscher auf der Insel Sachalin die Welt und das Leben der Indigenen fotografiert hat.

Ziel meiner Arbeit war es, die fotografische Sammlung Piłsudskis in Wien, die 192 Bilder umfasst, nach Kategorien zu sortieren und mit Text zu vervollständigen, um die Bilder und deren Thematik besser kennen zu lernen. Außerdem zeige ich, dass die Bilder nicht zufällig gemacht wurden, sondern dass Piłsudski als Forscher ganz bewusst die Kamera in seine Forschung integriert hat, um die sich ständig verändernde Welt auf den Bildern zu präsentieren. Obwohl er sich vor seiner Verbannung nicht mit der Ethnologie beschäftigt hat, hat er es unter harten Bedingungen geschafft, sich durch seine ständige und selbstständige Weiterbildung als Forscher zu entwickeln und zu etablieren. Was seine Forschung so wichtig macht ist, dass die von Piłsudski fotografierten und auf den Bildern festgehaltenen Menschen, deren Kultur und Sitten sich sehr verändert haben. Das gesammelte Material von Piłsudski ist oft ausschlaggebend sowohl für die Indigenen als auch für die Forscher, die sich mit dem früheren und dem heutigen Sachalin beschäftigen. Es sollte auch nicht vergessen werden, dass Fotografie heutzutage ein Werkzeug ist, das sehr geschätzt wird in Kreisen der Anthropologen, Historiker und anderer Forscher – das war aber nicht immer so. Um die Jahrhundertwende, als Piłsudski auf Sachalin bei den Indigenen lebte und tätig war, war es nicht so üblich, eine Kamera zu benutzen. Die Bilder sind jedoch alle von ihm aufgenommen worden und mit Titeln beschrieben, dies macht ihn zu einem der Pioniere in diesem Bereich.

Meine Arbeit habe ich in mehrere Teile strukturiert die über die Visuelle Anthropologie und ihre Methode, die Biografie von Bronisław Piłsudski und die Sammlung Piłsudski im Völkerkundemuseum in Wien mit Schlussfolgerungen zur Sammlung und sieben ausgewählten Bildbeispielen aus dem Völkerkundemuseum in Wien behandelt.

Curriculum Vitae



Persönliche Daten

Name	Zuzanna Wilczyńska
Geburtsdatum	13.04.1981, Poznań, Polen
Familienstand	Ledig
Staatsbürgerschaft	Polen
Anschrift	Obkirchergasse 27/17 A-1190 Wien

Bildungsweg

2003 – 2009	Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien
2002 – 2003	Vorstudienlehrgang der Wiener Universitäten
2000 – 2002	Adam Mickiewicz Universität in Posen, Fakultät Geschichte, Studienrichtung Ethnologie
1996 – 2000	Allgemeinbildende Oberschule der Ursulinerinnen für Mädchen U.Rz. in Posen, Polen
1988 – 1996	Volksschule Gen. St. Maczka in Posen, Polen

Beruflicher Werdegang

2006 – 2009	Filialeiterin der Boutique Rina K., Obkirchergasse 21, Wien
2005 – 2009	Filialeiterin der Boutique Marie T., Obkirchergasse 21, Wien
10/06 – 02/07	Praktikum im Völkerkundemuseum in Wien, Archivarbeit in der Foto- und Archivabteilung bei Dr. Margit Z. Krpata

2004 – 2005

Kurssaal-Betreuerin in der Wiener Schule für
Osteopathie

Weiterbildung

10/07 – 10/08

Kurs für spanische Sprache am österreichischen
Lateinamerika-Institut / Instituto Austriaco Para
America Latina, Schlickgasse 1, Wien

08/02 – 09/02

Universität Wien, Wiener Internationale
Hochschulkurse, Besuch von Deutschkursen

Wien, Mai 2009