



universität  
wien

# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Singapur im Gepäck

Fotografische Repräsentationen und koloniale Ideologie in der Sammlung  
S.M.S. Aurora (1886—1888)

verfasst von | submitted by

Swenja Hiller B.Sc.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |  
Degree programme code as it appears on the  
student record sheet:

UA 066 589

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree  
programme as it appears on the student  
record sheet:

Masterstudium Internationale Entwicklung

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Michaela Krenceyová

## Abstract

Die vorliegende Masterarbeit erforscht die Verflechtung von Fotografie und Kolonialismus anhand der fotografischen Sammlung *S.M.S. Aurora* des Weltmuseum Wien. Im Fokus stehen dabei die ideologischen Voraussetzungen, die die Sammlung von Fotografien auf der Reise der Korvette *Aurora* von 1886 bis 1888 beeinflussten, sowie deren Reflexion in der Produktion, Darstellung, Zirkulation und Rezeption der Bilder. Der erste Teil der Arbeit beleuchtet die historischen und institutionellen Rahmenbedingungen, unter denen die k.u.k. Kriegsmarine die Fotografien für das k.k. Naturhistorische Hofmuseum „sammelte“. Im zweiten Teil wird eine detaillierte Analyse der in Singapur erworbenen Fotografien durchgeführt, wobei insbesondere die Kategorien der „Typen“- und Herrschaftsfotografien untersucht werden. Die Forschung verdeutlicht die Rezeption der Bilder in verschiedenen kulturellen und geographischen Kontexten sowie die Auswirkungen auf die Darstellung der abgebildeten Personen im „kolonialen Kontext“. Einerseits werden koloniale Machtdynamiken verstärkt, wie etwa die Konstruktion „des Anderen“ und die „Exotisierung“ nicht-westlicher Kulturen. Zugleich unterstreichen die Fotografien die Handlungsmacht sogenannter marginalisierter Akteur:innen, die aktiv zur Formung und Verbreitung visueller Kultur beitrugen und etablierte Narrative herausforderten und modifizierten. Für zukünftige Forschungsprojekte ist der Austausch mit Interessensvertreter:innen aus den Herkunftsregionen der Fotografien erforderlich, um über die reine Bildbetrachtung hinauszugehen und Erkenntnisse über die Bedeutung und die Verwendung der Fotografien in historischen und gegenwärtigen Diskursen einzubringen.

## Abstract

This master's thesis explores the interplay between photography and colonialism through the photographic collection of the *S.M.S. Aurora* at the Weltmuseum Wien. The research focuses on the ideological conditions that underlay the collection of photographs during the voyage of *His Majesty's Ship Aurora* from 1886 to 1888, as well as their manifestation in the production, representation, circulation, and reception of the images. The first part of the thesis is an examination of historical and institutional conditions under which the Austro-Hungarian Navy collected photographs for the Imperial Natural History Museum. The second part is a detailed analysis of the photographs acquired in Singapore, focusing particularly on photographs of „types” and sovereigns. The research highlights the reception of these images in various cultural and geographical contexts and their effects on the representation of the depicted individuals as well as the perception of the colonial enterprise. On one hand, we see the intensification of colonial power dynamics, such as the construction of „the Other” and the exoticization of non-Western cultures. At the same time, the photographs underscore the agency of so-called marginalized actors who actively contributed to the formation and dissemination of visual culture, challenging and modifying established narratives. Future research projects require engagement with representatives the communities of origin to extend beyond mere visual analysis and incorporate insights of the significance and use of the photographs in historical and contemporary discourses.

## Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	V
Tabellenverzeichnis.....	VI
Abkürzungsverzeichnis .....	VII
<b>1. Einleitung.....</b>	<b>1</b>
1.1 Forschungsfrage und Zielsetzung.....	2
1.2 Positionierung in Forschung und Praxis.....	4
1.2 Aufbau der Masterarbeit .....	5
<b>2. Theoretische Grundlagen und Lücken im Forschungsfeld.....</b>	<b>7</b>
2.1 (Post-) koloniale Provenienzforschung zu Objekten aus „kolonialen Kontexten“ ..	7
2.2 Apparat der Macht .....	11
2.3 Das Narrativ der „exotischen Anderen“ .....	12
2.4 Macht der Repräsentation .....	14
<b>3. Ethnologie, Fotografie und Museen .....</b>	<b>18</b>
3.1 Geburtsstunde der Ethnologie .....	18
3.2 Fotografie in der Wissenschaft .....	20
<b>4. Die „Sammeltätigkeiten“ Österreich-Ungarns.....</b>	<b>24</b>
4.1 Das k.k. Naturhistorische Hofmuseum .....	24
4.2 Die k.u.k. Kriegsmarine.....	26
4.3 Auf „wissenschaftlicher“ Mission.....	29
4.4 Die Reise <i>S.M.S. Aurora</i> 1886—1888.....	31
4.4.1 Instruktionen .....	31
4.4.2 Die Fotografische Mission .....	34
<b>5. Methodologie und methodische Vorgehensweise.....</b>	<b>37</b>
5.1 Primärrecherche .....	37
5.2 Critical Visual Methodology .....	37
5.2.1 <i>Der Ort der Bildproduktion</i> .....	39
5.2.2 <i>Der Ort des Bildes</i> .....	39
5.2.3 <i>Ort der Zirkulation</i> .....	40
5.3.4 <i>Der Ort des Publikums</i> .....	40
<b>6. Die fotografische Sammlung <i>S.M.S. Aurora</i> .....</b>	<b>41</b>
6.1 Überblick der Sammlung .....	41
6.2 Provenienzen .....	42
<b>7. Analyse und Darstellung der Ergebnisse.....</b>	<b>50</b>
7.1 „Typenfotografien“ .....	53
7.1.1 <i>Feld- und Expeditionsfotografien</i> .....	56

7.1.2 <i>Studiofotografien</i> .....	69
<b>7.2 Herrschaftsportraits</b> .....	80
<b>7.3 Eine vergleichende Betrachtung</b> .....	89
<b>8. Diskussion der Ergebnisse</b> .....	93
<b>9. Fazit</b> .....	97
<b>Bibliografie</b> .....	100
<b>Quellenverzeichnis</b> .....	112

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Abzug „Dayakkrieger" mit Schild (Inv. Nr. 2397) © KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien.....	57
Abbildung 2: Abzug „Dayak“-Frauen (Inv. Nr. 2400) © KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien.....	58
Abbildung 3: Abzug „Dayak“ Männer (Inv. Nr. 2399) © KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien.....	61
Abbildung 4: Abzug Familie (Inv. Nr. 2323) © KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien .....	71
Abbildung 5: Abzug Tamilische Wäscher (Inv. Nr. 2319) © KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien.....	73
Abbildung 7: Abzug Tamilisches Mädchen (Inv. Nr. 2324) © KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien.....	75
Abbildung 6: Abzug Tamilische Frau (Inv. Nr. 2321) © KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien.....	75
Abbildung 8: Abzug Sultan Al-Khalil Ibrahim Abu Bakar (Inv. Nr. 2316) © KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien .....	82
Abbildung 9: Ausstellungsvitrine Reisen & Sammlungen - S.M. Schiff Aurora, k.(u.)k. Kriegsmarine © Swenja Hiller.....	85

## **Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1: Orte und Modalitäten zur Interpretation visueller Medien (nach Rose 2016: 25)..38

## Abkürzungsverzeichnis

EIC	Britische Ostindien-Kompanie
KITLV	Königlich Niederländisches Institut für Südostasien- und Karibikstudien
k.(u.)k.	Kaiserlich (und) königlich
NHM	Naturhistorisches Museum, Wien
NM	Náprstek-Museum, Prag
S.M.S.	Seiner Majestät Schiff
WMW	Weltmuseum Wien

## 1. Einleitung

„Museum storerooms are their own special kind of purgatory where time, geography and Eurocentric myths are signified and solidified through the rendering of the museum ‘object’ as fixed and thus conservable — subjected to the violence of ‘collection’ and confined from touch, light and breath.” (Julius 2023)

Diese Worte schrieb die Künstlerin Zara Julius in den Belgeittext ihrer Installation *Whatever You Throw At The Sea...* im Weltmuseum Wien (WMW). Im Jahr 2022 erhielt auch ich das erste Mal Einblick in das Depot eines ethnologischen Museums. Als Mitarbeiterin des Provenienzforschungsprojektes „Reisen & Sammlungen S.M. Schiff Aurora, k.k. Kriegsmarine“ untersuchte ich ethnografische Gegenstände, welche im Auftrag der anthropologisch-ethnographischen Abteilung des k.k.<sup>1</sup> Naturhistorischen Hofmuseums zwischen den Jahren 1886 bis 1896 gesammelt wurden und sich heute im Bestand des WMW befinden. Die Auswahl der Objekte konzentrierte sich auf Erwerbkontexte von Sammlungen der k.u.k. Kriegsmarine, bei denen der Verdacht besteht, dass diese im kolonialen Zusammenhang erworben wurden. Unter den über 400 ausgewählten Objekten aus Ozeanien, Afrika, Amerika und Asien befanden sich 132 Fotografien<sup>2</sup>. Darauf 411 Gesichter, eingefroren in kontextlosen Posen, festgehalten an unbestimmten Orten.

Die händischen Beschriftungen auf den zur Stabilität angebrachten Kartonagen boten geografische Hinweise und kulturelle Zuschreibungen. Vereinzelt waren auch Angaben zum sozialen Status der abgebildeten Personen vermerkt. Trotz dieser kargen Informationen, die einen Hauch von Kontext zu bieten schienen, blieben die Porträtierten anonym. Lediglich auf einer einzigen kartonagierten Fotografie war der Name der abgebildeten Person vermerkt. Diese vereinzelte Nennung eines Namens unterstrich die Ausnahme von der Regel, dass die Identitäten jener, die einst vor der Kamera standen, weitgehend ausgelöscht, übersehen oder übergangen wurden. Fotografien verlangen nach einer Dekodierung ihrer Inhalte, nach einem

---

<sup>1</sup> Im Zuge des österreichisch-ungarischen Ausgleiches 1867 wurde das Museum nicht zu einer gemeinsamen Institution der beiden Reichshälften, weswegen der Name k.k. beibehalten wurde. Anders verhält sich dies bei der k.u.k. Kriegsmarine, welche dem gemeinsamen Reichskriegsministerium untergeordnet war und mit dem am 11. April 1889 erlassenen Wehrgesetz die Bezeichnung kaiserlich und königlich (k.u.k.) erhielt (Sokol 1980: 139).

<sup>2</sup> Bei den in der Sammlung enthaltenen Fotografien handelt es sich um Abzüge von fotografischen Negativen. Ein Abzug ist das physische Bild, das durch den Prozess der Belichtung eines Negativs auf lichtempfindlichem Papier entsteht (vgl. Jäger 2009: 49). Trotz der spezifischen Unterschiede in der Terminologie – ‚Fotografie‘ als Oberbegriff für das gesamte Bildwerk und ‚Abzug‘ für dessen physische Manifestation – nutze ich diese Begriffe im nicht-technischen Kontext synonym, da beide das fertige Bild bezeichnen.

Verständnis der Umstände ihrer Entstehung und der Motivationen hinter ihrer Aufnahme. Jedes Bild, jede Pose und jeder Blick erzählen eine Geschichte, eingebettet in den größeren Diskurs von Macht, Unterdrückung, kulturellen Begegnungen und persönlichen Erfahrungen.

In der fünfzehnmonatigen Laufzeit des Projektes widmete sich das Projektteam so detailliert wie möglich der komplexen Sammlungsgeschichte und den spezifischen Erwerbskontexten der Objekte und Subjekte, doch war es aufgrund der zeitlichen und personellen Ressourcen nicht möglich, die Provenienz eines jeden Objektes nachzuverfolgen. Vor diesem Hintergrund beschloss ich, über das Projekt hinaus die Kontexte der Fotografiesammlung *S.M. Schiff Aurora* zu erforschen. Mein Ziel: die sozialen, kulturellen und historischen Dimensionen zu verstehen, die die Fotografien umgeben, um einen Beitrag über die angemessene Verwendung und Interpretation ethnografischer und historischer Fotografien in der heutigen Zeit zu leisten, ihre Erzählungen ans Licht zu bringen und sie ihrem Fegefeuer zu entheben.

### **1.1 Forschungsfrage und Zielsetzung**

Die fotografischen Sammlungen in den Depots ethnologischer Museen lassen sich oberflächlich in zwei Kategorien aufteilen. Eine Kategorie umfasst Fotografien, welche innerhalb europäischer Institutionen von Objekten, Menschen und Ausstellungen aufgenommen wurden. Daneben lagern solche, die von kolonialen Akteur:innen in außereuropäischen Regionen produziert wurden (Rippe 2021: 529). Diese Fotografien zeigen dabei ein breites Spektrum, welche sich nicht auf spezifisch „koloniale“ Intentionen oder Ursprünge beschränken lässt (ebd.). Sie entstanden aus wissenschaftlichen, dokumentarischen, propagandistischen, politischen und kommerziellen Interessen und wurden meist ohne dementsprechende Informationen durch Ankäufe oder durch Schenkungen in die Sammlungen aufgenommen. Museumsmitarbeitende sahen Fotografien mit außereuropäischem Bildinhalt aufgrund der unterstellten Objektivität des Mediums<sup>3</sup> als verlässliche Quellen wissenschaftlicher Informationen an. Die Klassifizierung einer Fotografie als „kolonial“, „ethnografisch“, „ethnologisch“ oder „anthropologisch“ wurde somit erst bei ihrer Archivierung oder zu einem späteren Zeitpunkt festgelegt (Rippe 2021: 528). Die Aufarbeitung von Fotografien einer fotografischen Sammlung wie der *S.M. Schiff Aurora* erfordert, dass sie

---

<sup>3</sup> Der Glaube an die Objektivität der Fotografie basierte auf der Annahme, dass die Kamera die Welt mechanisch und ohne menschliche Vorurteile oder Interpretationen abbildet. Fotografien wurden daher als „neutrale“ und „authentische“ Aufzeichnungen der Realität betrachtet, die es Wissenschaftler:innen ermöglichen sollten, kulturelle Praktiken, physische Erscheinungen und soziale Szenarien zu dokumentieren und zu analysieren (Said 1979: 31-32; Burney 2012: 23-24).

innerhalb der spezifischen zeitlichen, geografischen und epistemologischen Kontexte analysiert und verstanden werden. Fast jede Fotografie wurde von europäischen Fotografen für europäische oder amerikanische Konsument:innen produziert. Sie spiegeln und verstärken Machtdynamiken, wie etwa die Konstruktion „des Anderen“ und die Exotisierung nicht-westlicher Kulturen. Auch unterstreichen sie die Handlungsfähigkeit sogenannter marginalisierter Akteur:innen innerhalb historischer Prozesse der Bildproduktion und -verbreitung. Um der Vielfalt an Funktionen und Bedeutungen Rechnung zu tragen, müssen Fotografien in ihrer Ontologie als Bild sowie als materielle Objekte und insbesondere als soziokulturelle Praxis verstanden werden (vgl. Matthias 2023: 9). Fotografien sind also nicht nur passive Abbilder, sondern aktive Elemente in der Gestaltung und Vermittlung von kulturellen Identitäten und sozialen Beziehungen. Sie spielen eine Rolle in der Artikulation von Machtverhältnissen, in der Darstellung und Konstruktion von Geschichte sowie in der Beeinflussung und Reflexion gesellschaftlicher Werte und Normen. Das Ziel dieser Masterarbeit ist damit eine Analyse der fotografischen Intention, der darstellenden Methoden sowie der institutionellen Rahmenbedingungen, unter denen die Fotografien der Sammlung *S.M.S. Aurora* gesammelt, archiviert und präsentiert wurden.

Die Forschungsfrage lautet in diesem Zusammenhang:

**Welche ideologischen Voraussetzungen beeinflussten die Sammlung von Fotografien durch *S.M. Schiff Aurora* (1886—1888) und wie werden diese durch die Produktion, die inhaltliche Darstellung, die Zirkulationswege und die Rezeption der Bilder in der Sammlung reflektiert?**

Zur Beantwortung der Frage wurden zwei thematisch sich unterscheidende Unterfragen formuliert, die verschiedene Aspekte der Sammlung und Nutzung der Fotografien beleuchten:

- Welche Unterschiede lassen sich in der Produktion, Darstellung, Zirkulation und Rezeption der Kategorien Feld-, Studio- und Herrschaftsfotografien ausmachen?

Diese Frage zielt darauf ab, die verschiedenen Phasen des Lebenszyklus der Fotografien in ihren unterschiedlichen Kategorien zu untersuchen. Dabei wird analysiert, wie die Bilder produziert und dargestellt wurden, welche Wege sie nahmen, um verbreitet zu werden, und wie

sie in unterschiedlichen Kontexten rezipiert wurden. Es wird untersucht, wie sich diese Prozesse in verschiedenen geografischen und kulturellen Kontexten unterscheiden.

- Wie trugen die Fotografien zur Konstruktion und Verstärkung kolonialer Narrative und Machtverhältnisse bei und welche Widerstände abgebildeter Personen sowie betroffener Akteur:innen sind sichtbar?

Diese Frage befasst sich mit der ideologischen Funktion der Fotografien. Es wird untersucht, wie die Bilder von Konsument:innen verwendet wurden und zur Konstruktion und Verstärkung kolonialer Narrative beitragen. Gleichzeitig wird auch der Widerstand von dargestellten Akteur:innen gegen koloniale Narrative untersucht.

## **1.2 Positionierung in Forschung und Praxis**

In dieser Forschungsarbeit betrachte ich die Fotografie im Kontext des dekolonialen Denkens und Handelns. Die dekoloniale Wende in Theorie und Praxis beinhaltet eine kritische Neubewertung der Auswirkungen des Kolonialismus auf Wissen, Kultur und Machtstrukturen (Mignolo/Walsh 2018). Sie besteht darauf, die tiefe Verstrickung der Moderne mit kolonialen Strukturen zu erkennen und die Narrative herauszufordern, die historisch nicht-westliche Perspektiven marginalisiert haben. Orientiert an dekolonialer Theorie möchte ich aufzeigen, wie die Fotografien zur Durchsetzung kolonialer Ideologien genutzt wurden und wie sie neu interpretiert oder zurückgewonnen werden können.

Walter Mignolo und Catherine E. Walsh betonen in ihrem Werk „On Decoloniality“ die Notwendigkeit, dekolonisierende Analysen aus lokaler Perspektive zu entwickeln, anstatt neue abstrakte universelle oder globale Antworten vorzuschlagen (Mignolo und Walsh 2018: 1). Dies beinhaltet das Verständnis und die Artikulation davon, wie spezifische historische, kulturelle und geografische Kontexte die Erstellung und Interpretation von fotografischen Bildern beeinflussen. Das Wissen und die Erfahrungen, die aus spezifischen, oft marginalisierten oder unterrepräsentierten Gemeinschaften stammen, bieten Einsichten, die in universellen oder globalisierten Ansätzen nicht berücksichtigt werden. Im Rahmen dieser Forschungsarbeit ist es mir als weiße Person an einer österreichischen Institution nicht möglich, im Sinne von Mignolo und Walsh dekolonial zu forschen. Strategien der dekolonialen Herangehensweise, wie beispielsweise eine Wiederaneignung von Handlungsmacht der

dargestellten Personen oder ihrer Nachfahr:innen, wären als dekolonialer Prozess wünschenswert, sind allerdings in Form einer Feldforschung nicht durchführbar. Nichtsdestotrotz versuche ich meinem Anspruch gerecht zu werden, Strategien zu erkunden, durch die die Fotografien dekolonialen Zielen dienen können.

Zu diesen Strategien zählt insbesondere das Konzept der „Transkulturation“ nach Pratt (1992), das die Etablierung von Gegen-Narrativen ermöglicht. Entgegen der herkömmlichen Sichtweise auf koloniale Fotografien als statische „imperial eyes“, die lediglich die koloniale Dominanz dokumentieren, schlägt Pratt vor, diese Bilder innerhalb einer „transkulturellen Zone“ zu betrachten (Pratt 1992: 175; Sontag 2018: 96). Dieser Ansatz ermöglicht eine doppelte Interpretation von Fotografien, zum einen als Werkzeuge der kolonialen Propaganda, zum anderen als Darstellung von Widerständen gegen koloniale Ideologien. Durch die Positionierung der Fotografien in einer Übergangszone möchte ich die Komplexität interkultureller Wechselwirkungen und die daraus resultierenden kulturellen Dynamiken beleuchten. Durch diese Linse werden Fotografien nicht nur in Bezug auf ihre historische Rolle verstanden, sondern auch hinsichtlich ihrer fortwährenden Wirkung bei der Formung der Wahrnehmungen von Geschichte und vermeintlicher Andersartigkeit.

## **1.2 Aufbau der Masterarbeit**

Diese Forschungsarbeit gliedert sich in zwei getrennte Teile, die jeweils unterschiedliche Aspekte der fotografischen Dokumentation im kolonialen Kontext beleuchten. Der erste Teil konzentriert sich auf die ideologischen Voraussetzungen, die die Entstehung der Sammlung beeinflussten. Dazu gehört die Eruiierung der historischen Verbindung der parallelen Entwicklung der Ethnologie und der Fotografie. Es folgt ein historischer Abriss der k.u.k. Kriegsmarine als Agentin kolonialer Ambitionen der österreichisch-ungarischen Monarchie, sowie ihre Verbindung zur Institution k.k. Naturhistorisches Hofmuseum. Im Vordergrund stehen hier die sogenannten Übungs- oder Missionsfahrten der k.u.k. Kriegsmarine. Diese Reisen dienten neben der Ausbildung von Seekadetten und der Einholung von Informationen zu wirtschaftspolitischen und militärischen Stützpunkten auch der Erfüllung von Aufträgen für wissenschaftliche Institutionen. Vornehmlich gehörte dazu das „Sammeln“<sup>4</sup> ethnologischer

---

<sup>4</sup> Das Verb „sammeln“ wird in dieser Forschungsarbeit in Anführungszeichen verwendet, um den euphemistischen Charakter seiner Verwendung zu unterstreichen. Jedes Objekt, welches sich heute in europäischen und amerikanischen Museen und Institutionen befindet, hat eine individuelle Provenienz, der unterschiedliche Modi

Objekte für die ethnografisch-anthropologische Abteilung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums.

Im zweiten Teil der Arbeit widme ich mich der genauen Untersuchung der fotografischen Sammlung *S.M.S. Aurora*. Es werden die wesentlichen Erkenntnisse zu den Provenienzen vorgestellt, die sich mit der Aufdeckung der komplexen Ursprünge sowie der unterschiedlichen Kategorien innerhalb der *Aurora*-Sammlung befassen. Die Analyse fokussiert sich anschließend auf einige ausgewählte Fotografien der Sammlung, deren Produktion, sowie Zirkulation und Rezeption über die Sammlung *S.M.S. Aurora* hinaus. Es wird detailliert betrachtet, wie diese Bilder in verschiedenen kulturellen und geographischen Kontexten aufgenommen, verbreitet und wahrgenommen wurden, und welche Auswirkungen dies auf die Darstellung der abgebildeten Menschen und die Wahrnehmung der kolonialen Unternehmung hatte.

---

des Erwerbs zugrunde liegen. Darunter fallen sowohl Raub, Erpressung und Plünderung als auch Tausch, Kauf und Schenkungen.

## 2. Theoretische Grundlagen und Lücken im Forschungsfeld

Um die ideologischen Voraussetzungen, welche die Entstehungsdynamiken der Sammlung durch die „Sammlungstätigkeiten“ der k.u.k. Kriegsmarine prägten, sowie um die Zirkulation und Rezeption der Fotografien ganzheitlich zu analysieren, stütze ich mich auf theoretische und methodische Ansätze der Provenienzforschung zu Sammlungsgut aus „kolonialen Kontexten“, der postkolonialen Theorie und der visuellen Anthropologie.

### 2.1 (Post-) koloniale Provenienzforschung zu Objekten aus „kolonialen Kontexten“

Die Provenienzforschung ist ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das sich auf die Herkunft, den Erwerbkontext und die Besitzgeschichte von Objekten und *human remains*<sup>5</sup> konzentriert<sup>6</sup>. Historisch gewachsene Sammlungen in Museen, Archiven und sonstigen kulturbewahrenden Institutionen wurden über Jahre nicht systematisch angelegt. Häufig fehlen Vermerke zu Herkunft und Voreigentümer:innen von Sammlungen, oder informationsgebende Dokumente gingen bei Institutsumzügen gänzlich verloren (Theiß 2023: 13). Die Forschung zu Objekten konzentriert sich auf die Gründe und Prozesse, die ihre Wege und die Kontexte ihrer Sammlung beeinflusst haben. Häufig wird auf das Konzept der *Objektbiographie* (Kopytoff 1986) zurückgegriffen, um die Bewegungen und Netzwerke, denen die Objekte angehören, zu erklären. Dazu gehört die Einbeziehung sozialer, kultureller und historischer Zusammenhänge, im Sinne davon wie das untersuchte Objekt im Laufe der Zeit genutzt, wahrgenommen und bewertet wurde (ebd.: 66f.). Ergänzend zur *Objektbiographie*, wird mitunter der Begriff *object itineraries* verwendet, der sich auf die „Reise“ eines Objekts und seine verschiedenen Stationen bezieht (Theiß 2023: 20). Dieser Ansatz betont, dass ein Objekt seine Bedeutung und seinen

---

<sup>5</sup> Der Deutsche Museumsbund (DBM) empfiehlt in seinen *Richtlinien zum Umgang mit menschlichen Überresten* die Verwendung des deutschen Begriffs „menschliche Überreste“, da der englische Ausdruck *human remains* als distanzierend empfunden wird und weniger sensibilisiert (Wesche 2021: 14). Gegenargumente stellen heraus, dass der deutsche Begriff „Überreste“ dem Andenken der Verstorbenen nicht ausreichend gerecht wird, da er im allgemeinen Sprachgebrauch lediglich materielle „Reste“ impliziert und einer (Re-)Individualisierung von Menschen entgegenwirkt (Stürmer/Schramm 2019: 8). Da in der Provenienzforschung, in Museen und bei Restitutionsprozessen interkulturelle und internationale Zusammenhänge im Vordergrund stehen, hat sich *human remains* als der gängige, verständliche und fachlich angemessenere Begriff durchgesetzt und wird demnach auch in dieser Forschungsarbeit verwendet.

<sup>66</sup> Gegenstand und Ziel der Provenienzforschung variieren je nach Bereich. Zu den zentralen Anwendungsfeldern neben der Bearbeitung von Sammlungsobjekten (inklusive Fotografien) und *human remains* aus kolonialen Kontexten, zählen die NS-Raubgutforschung, die Erforschung von Kulturgutentziehungen in der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR, sowie die Dokumentation von Kulturgütern, die infolge des Zweiten Weltkriegs verlagert wurden (Hartmann 2019: 118).

Kontext im Laufe der Zeit ständig verändern kann. Es gibt also keinen festen Endpunkt in der Geschichte eines Objekts, sondern immer die Möglichkeit, dass es weiter in neue kulturelle oder institutionelle Zusammenhänge gelangt und dabei neue Bedeutungszuschreibungen erhält. Provenienzforscher:innen bedienen sich methodisch an Werkzeugen aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, darunter Geschichtswissenschaft, Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie, Kunstgeschichte und Archivwissenschaft. Erste Rückschlüsse über die Objektbiografie liefert die Erschließung von Quellenmaterial in Kolonialarchiven, Staatsarchiven, sowie Museums- und private Archiven. Dazu gehört die Transkription und Auswertung von Dokumenten wie Kaufverträge, Inventare, Transportpapiere und Korrespondenzen (Mooren, Stutje, und Vree 2022: 25). Physische Objektanalysen lassen durch technologische und stilistische Analysen Rückschlüsse auf Herkunft, Herstellungstechniken und Verwendungszusammenhänge zu. Auch Materialanalysen und Restaurierungen am Objekt können wichtige Erkenntnisse liefern (Jana Kocourek et al. 2019: 43-56). Ein weiterer Arbeitsschritt involviert die Einbeziehung von internationalen „Expert:innen“. Diese können Positionen an kulturbewahrenden Institution bekleiden oder auch Sammler:innen, Händler:innen oder private Personen mit speziellem Fachwissen sein. Die Systematik und Ablauf der Forschung können von Fall zu Fall variieren.

Ethnologische Sammlungen sind ein zentraler Schauplatz für Debatten um Anerkennung und Wiedergutmachung von kolonialem Unrecht. Nicht nur deshalb sehen sich ethnologische Museen in Deutschland verstärkt postkolonialer Kritik gegenüber (Rein 2017: 29; Förster et al.: 14). Mit dem gestiegenen gesellschaftlichen Bewusstsein über die Verantwortung ethnologischer Museen, deren Rolle bei der Verbreitung postkolonialer Macht- und Wissensasymmetrien und den damit einhergehenden Forderungen nach ihrer Neuverortung, hat sich auch die Provenienzforschung weiterentwickelt (Montalván 2015: 173). Lücken in den Herangehensweisen bisheriger Forschungsarbeiten zeigen sich unter anderem darin, dass tiefgreifende Forschungen zu Provenienzen oftmals erst angestoßen wurden, als problematische Erwerbskontexte konkret vermutet wurden, konkrete Rückforderungen vorlagen oder im Rahmen von Restaurierungen und Ausstellungen anstanden (Förster et al 2021: 16). Zudem beschränkte sich die Forschung meist auf die verfügbaren Ressourcen und auf einzelne Objekte oder Sammlungen innerhalb einer Institution, ohne systematische Verbindungen zu anderen Objekten oder Institutionen herzustellen. Besonders die

Untersuchung gewaltförmiger Erwerbskontexte<sup>7</sup> kam oftmals zu kurz, was das Verständnis für strukturelle Zusammenhänge zwischen kolonialen Unternehmungen und ethnografischen Sammlungen einschränkt (ebd.). Um diese Lücken in der Forschung zu schließen, muss die Provenienzforschung systematischer und umfassender angelegt werden, wobei insbesondere die unterschiedlichen „kolonialen Kontexte“<sup>8</sup> der Sammlungs- und Institutionengenese besondere Beachtung finden müssen (Förster et al. 2018: 16).

Es geht nicht nur um die Erschließung einer objektbiografischen Erwerbshistorie, sondern auch um die Aufdeckung der strukturellen Machtverhältnisse, die deren Aneignung ermöglichten. Durch postkoloniale Provenienzforschung sollen die kulturellen und historischen Bezüge, unter denen die Objekte gesammelt, genutzt oder transferiert wurden, aufgedeckt und kritisch reflektiert werden, um die ethische Verantwortung von Institutionen im Umgang mit ihren Sammlungen zu thematisieren. Konzeptuell entwickelte sie sich aus ethnologischen Ansätzen wie etwa Nick Thomas' *entangled objects*. Thomas argumentiert, dass Objekte nicht einfach isoliert betrachtet werden können, sondern in vielfältige Netzwerke eingebunden sind, in denen sie aktive Rollen in kulturellen Interaktionen einnehmen (Thomas 1991: 27-29). Die Herauslösung eines Objektes aus dem Status der Passivität spiegelt sich ebenfalls in der kunstanthropologischen Auseinandersetzung mit der Handlungsmacht (*agency*)<sup>9</sup> von Objekten. Auch Ansätze der Kolonial- und Globalgeschichte und *postcolonial studies* beeinflussen die Provenienzforschung durch Konzepte wie der Verflechtungsgeschichte (*histoire croisée*), der Untersuchung antikolonialer Widerstandsformen und damit einhergehenden Anerkennung der Handlungsmacht lokaler Akteur:innen (Förster et. al. 2018: 18).

Diese Konzepte ermöglichen eine Provenienzforschung, die nicht nur die lineare Erzählung von Objekten als passive Güter, die einfach von einer Kultur in eine andere übergehen, betrachtet, sondern untersucht, wie diese Objekte innerhalb von Netzwerken kolonialer

---

<sup>7</sup> In der öffentlichen Debatte wird die Sammlung von Objekten oft als grundsätzlich unrechtmäßig angesehen, bedingt durch das extreme Machtgefälle zwischen Kolonisator:innen und Kolonisierten (Wesche 2021: 27). Ich halte ich es für notwendig, sämtliche Modi des Erwerbs, sowie daraus resultierende Kontexte und Handlungsmöglichkeiten einzubeziehen.

<sup>8</sup> Entsprechend der Definition des *Leitfadens für den Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* des DBM verstehe ich „koloniale Kontexte“ als Umstände und Prozesse, die entweder in einer formalen Kolonialherrschaft oder in kolonialen Strukturen außerhalb formaler Herrschaft wurzeln (Ahrndt et al 2021: 24). Diese Strukturen, entstanden in Zeiten großer machtpolitischer Ungleichgewichte, haben Netzwerke und Praktiken gefördert, die auch die Sammel- und Beschaffungspraktiken für europäische Museen beeinflussten. „Koloniale Kontexte“ offenbaren Denkweisen, die von einer Ideologie der kulturellen Überlegenheit geprägt sind und ein vermeintliches Recht auf Unterdrückung und Ausbeutung legitimierten (Wesche 2021: 27). Diese Ideologien manifestieren sich in Objekten und Darstellungen, wobei Fotografien ein besonders prägnantes Beispiel darstellen.

<sup>9</sup> Alfred Gells argumentiert in *Art and Agency* (1998), dass Objekte in bestimmten sozialen Kontexten eine Form von Handlungsmacht (*agency*) besitzen können, indem sie bestimmte Reaktionen hervorrufen, Bedeutungen übertragen oder soziale Dynamiken verändern. (Gell 1998: 16)

Machtstrukturen zirkulierten und welche Rollen sie in den asymmetrischen Beziehungen zwischen Kolonisor:innen und kolonisierten Gesellschaften einnahmen. Durch ihren Darstellungsgehalt einerseits, und ihren Zustand als eigenständige materielle Objekte kommen Fotografien in der Provenienzforschung eine Doppelrolle zu. Abbildungen von Kulturgütern, Orten und Personen geben Hinweise auf und dienen als Beleg für Begegnungen und Präsenzen, welche in der Forschung als Quellen für die Existenz eines Sammlungsobjektes zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort herangezogen werden können. Andererseits sind sie auch eigenständige materielle Objekte, die über ihren Status als passive Informationsträger hinausgehen. Wie Matthias (2023: 9) betont, besitzen Fotografien Handlungsmacht und können durch ihre Produktion, Ästhetik und Nutzung Diskurse anstoßen. Sie generieren nicht nur neue Fragestellungen und Forschungsfelder, sondern müssen auch in ihrer materiellen Dimension als eigenständige Objekte mit einer eigenen Herkunft betrachtet werden. In diesem Zusammenhang hebt Yagmur Karakis (2023: 76) hervor, dass jede Fotografie – unabhängig von der Masse, die in Archiven lagert – es verdient, auf ihre Entstehungsgeschichte und die verborgenen Erzählungen untersucht zu werden.

Anders als bei vielen anderen Museumsobjekten ist bei Fotografien der Kontaktmoment zwischen den Kolonisierten und den Kolonisierenden in den Produktionsprozess eingeschrieben (Rippe 2023: 71). Dieser Moment der Machtasymmetrie ist selten ganzheitlich nachvollziehbar, birgt aber besondere Verantwortung im Umgang mit den Fotografien. Jennifer Good und Paul Lowe heben in ihrem Werk „Understanding Photojournalism“ (2017) die Diskrepanz zwischen der Form eines Bildes und seiner Funktion hervor: „There is a disconnect, then, between the form of this image and its function. We might say, [...] that the symbolic ‘harm’ inflicted by this photograph lies not within the image itself but entirely outside of the frame, within the apparatus of its use“ (Good/Lowe 2017: 84). Sie argumentieren, dass der „Schaden“, den ein Bild symbolisch oder sozial anrichtet, nicht unbedingt in dem liegt, was direkt sichtbar ist, sondern vielmehr in dem Kontext seiner Verwendung und der Art und Weise, wie es eingesetzt wird (ebd.). Yagmur Karakis (2023: 78) ergänzt diese Perspektive, indem sie betont, dass Fotografien in Archiven und Museen nicht nur anhand ihres visuellen Inhalts bewertet werden sollten, sondern dass ihre Bedeutung stark durch den Kontext geprägt wird, in dem sie klassifiziert, archiviert und gezeigt werden. Sobald Fotografien in Ethnologischen Museen ausgestellt werden, tritt der globale historische Kontext, der mit ihrer Entstehung und Nutzung verbunden ist, in den Hintergrund, und die Bilder erfahren eine Bedeutungsverschiebung (ebd.). Die Fotografien werden dadurch möglicherweise aus ihrem

ursprünglichen Kontext herausgelöst und in ein neues, oft koloniales oder wissenschaftliches Narrativ eingebettet. Deutlich rückt hier die Frage in den Vordergrund, wie Museen und Institutionen der Verantwortung, die sie gegenüber den Herkunftsländern und -kulturen tragen, gerecht werden können. Methodisch wird die Einbeziehung mündlicher Überlieferungen und der direkte Austausch mit Vertreter:innen aus Herkunftsgesellschaften gefordert (Wesche 2021: 46f.). Die Zusammenarbeit soll die kolonialen Verflechtungen aufarbeiten und durch gleichberechtigte Teilhabe und den Austausch unterschiedlicher Expertisen und Perspektiven Vertrauen schaffen. Dort wo keine ausreichenden Informationen zu Provenienzen und Produktionsumständen erhoben werden konnten, erscheinen heute oft künstlerische Auseinandersetzungen, das bewusste Nicht-Zeigen, das Versehen mit „Triggerwarnungen“ oder Platzhaltern als gängige Interventionen (Rippe 2023: 72).

## **2.2 Apparat der Macht**

Die bisherigen Überlegungen machen deutlich, dass das Zeigen und die Ausstellung von Fotografien in Museen nicht nur eine Frage der visuellen Repräsentation ist, sondern tief in die Machtstrukturen eingebettet ist, die durch die Art ihrer Archivierung, Klassifizierung und Interpretation gestützt werden. Dies bedeutet, dass die Auseinandersetzung mit Fotografien nicht nur eine technische oder historische Aufarbeitung der Provenienz erfordert, sondern auch eine theoretische Analyse, die hinterfragt, welche Narrative durch diese Bilder geschaffen oder verstärkt werden. Good und Lowe (2017) greifen diese Problematik auf, indem sie Foucaults Konzept des Apparatus (*Dispositiv*) nutzen, um zu erklären, wie Fotografien in Netzwerke von Macht und Wissen eingebunden sind. Ein Apparatus nach Foucault ist ein Netzwerk aus diskursiven und nicht-diskursiven Elementen, das durch fortlaufende Wechselwirkungen zwischen Macht und Wissen geformt wird und diese Strukturen gleichzeitig unterstützt und reproduziert (Foucault 1980: 196-197). Foucaults Verständnis folgend, besitzen Fotografien an sich keine Macht, sondern können mit Macht ausgestattet werden, abhängig davon, wer sie verwendet und zu welchem Zweck (Good/Lowe 2017: 84). Fotografien sind nicht neutral, sondern formen aktiv Macht- und Wissenssysteme, die unsere Gesellschaft strukturieren. Das bedeutet, dass die Art und Weise, wie wir Fotografien interpretieren, nicht nur von den Bildern selbst abhängt, sondern auch von den komplexen Netzwerken, in denen sie funktionieren. Stuart Hall ergänzt dieses Verständnis damit, dass Bilder nicht inhärent Bedeutung tragen oder „bedeuten“. Sie sammeln Bedeutungen an oder setzen ihre Bedeutungen in Beziehung

zueinander, über verschiedene Texte und Medien hinweg (Hall 1997: 232). In seinen Überlegungen zur Repräsentation von „Differenz“ und „Andersartigkeit“ in spezifischen kulturellen Kontexten erörtert Hall das Konzept der Intertextualität (ebd.). Er stellt fest, dass in verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen oft ähnliche Repräsentationspraktiken und -figuren auftreten, die sich zwar unterscheiden können, jedoch grundlegende thematische oder stilistische Ähnlichkeiten aufweisen (Hall 1997: 223). Diese wiederkehrenden Darstellungen sind nicht isoliert zu betrachten, sondern stehen in einem dialogischen Verhältnis zueinander, wodurch sich Bedeutungen akkumulieren und transformieren. Hall bezeichnet das sich daraus ergebende systematische Gefüge als „regime of representation“ (Hall 1997: 232). In diesem System wird „Differenz“ in einer bestimmten Art und Weise dargestellt, die in starker Abhängigkeit zu einem historischen Moment und einer gesellschaftlichen Umgebung steht. Bilder sind damit nicht nur einfache visuelle Darstellungen, sondern fungieren als Träger und Vermittler kultureller und sozialer Bedeutungen. Diese Perspektive ist zentral in der Semiotik und in der kulturwissenschaftlichen Medientheorie, die davon ausgehen, dass Bedeutungen nicht inhärent in einem Objekt oder Symbol liegen, sondern vielmehr durch kulturelle Codes, Kontexte und Vergleiche entstehen (Rose 2016: 2, 127-129).

Die Analyse von Fotografien unter Berücksichtigung der Theorien von Hall und Foucault ermöglicht es, verborgene Machtstrukturen zu erkennen, die durch den Akt des Sehens und Zeigens wirken. Ich gehe daher in meiner Forschung über die offensichtlichen Bildinhalte hinaus und betrachte außerdem die kulturellen, sozialen und politischen Kontexte, in denen diese Bilder produziert und konsumiert werden.

### **2.3 Das Narrativ der „exotischen Anderen“<sup>10</sup>**

Der Prozess des *Othering* ist zentral, um die Konstruktion von Identität und Differenz in sozialen und kulturellen Kontexten zu verstehen. *Othering*, wie Susan Arndt (2022: 33) schreibt, ist ein dynamischer Prozess, der „das Andere“ im Kontrast zu einer etablierten Norm

---

<sup>10</sup> Sprache und Visualität sind Repräsentationssysteme, die nicht bloß die Realität wiedergeben, sondern durch bestehende Herrschaftsverhältnisse geformt sind (vgl. Dietrich 2000). Die Verwendung kolonialer Sprache und die Darstellung kolonialer Bildwelten in dieser Arbeit werfen die Frage auf, inwiefern solche Repräsentationen existierende Machtstrukturen reproduzieren. Meine Auseinandersetzung mit dieser Problematik manifestiert sich in der sorgfältigen Auswahl des gezeigten Bildmaterials sowie in der tiefgehenden Analyse und Dekonstruktion der Bildinhalte und -kontexte. Um die problematische Natur kolonialer Terminologie zu adressieren, kennzeichne ich problematische Begriffe mit Anführungszeichen und vermeide sie, wo möglich, zugunsten angemessenerer Ausdrücke und Eigenbezeichnungen.

schaft. Diese Differenzierung dient dazu, bestimmte Gruppen oder Individuen als abweichend oder minderwertig im Vergleich zu einer als überlegen angesehenen Gruppe darzustellen. Der Prozess des *Otherring* wird durch Machtstrukturen ermöglicht, die Formen der Repräsentation und symbolischen Ordnungen unterstützten und somit die Norm festlegen und privilegieren (ebd.). In seinem Werk „Orientalism“ (1978) kritisiert Edward Said beispielsweise das durch westliche Texte konstruierte Bild des „Orients“<sup>11</sup> als eine „exotische“ und „mysteriöse“ Region, die im Gegensatz zu der als „fortschrittlich“ und „rational“ dargestellten „westlichen Zivilisation“ steht. Said argumentiert, dass die Diskurse des Orientalismus weniger über die tatsächliche Natur des „Orients“ aussagen, sondern vielmehr ein System der Differenzierung für die westliche Kultur darstellen, durch das diese ihre eigene Identität erst konstruierte (Said 1979: 7). Das durch Literatur, Kunst, Wissenschaft und Politik verbreitete Diskurssystem beruht auf rigiden, dualistischen Denkmustern, die den „Westen“ und den „Rest“ in ungleiche, hierarchische Kategorien einteilten (McClintock 1995: 31ff.; Yegenoglu 1998). Daraus folgte die Entwicklung von Typologien, die die betroffenen Menschen und Regionen objektivierten und homogenisierten. „Die Anderen“ wurde systematisch als Forschungsobjekte in westlichen wissenschaftlichen Disziplinen etabliert, unter dem Vorwand, ein tieferes Verständnis und eine genauere Kenntnis über sie erlangen zu wollen (Siouti et al. 2022: 8). In den Händen von europäischen Kolonialbeamten und Verwaltern sowie europäischen Forscher:innen und Reisenden nahm die Fotografie eine bedeutende Rolle im Prozess des *Otherring* ein. Sie erlaubt eine detailgetreue Darstellung, Typisierung, Klassifizierung und Pathologisierung derer, die unter europäischen Gesichtspunkten als „exotisch anders“ galten (Edwards 2020: 172). Ihre vermeintliche Objektivität und wissenschaftliche Rationalität machten die Fotografie zu einem geeigneten Mittel für die Ziele der anthropologischen und ethnologischen Forschung<sup>12</sup>. Aufgrund des ausgeprägten Ungleichgewichts der Machtverhältnisse war jedoch die Objektivität und wissenschaftliche Distanz in diesen Fällen bestenfalls eine vereinfachte Idealisierung. Die Klassifizierung von „Rasstypen“ und die Untersuchung der als fremd und „unzivilisiert“ betrachteten kulturellen Praktiken lokaler Bevölkerungsgruppen war primär ein

---

<sup>11</sup> Geografisch definiert Edward Said den „Orient“ als Gegenpol zum „Okzident“ oder „dem Westen“. Dieser Westen bezieht sich vor allem auf die Länder Europas, aufgrund ihrer ausgedehnten Kolonialreiche vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg. Nach dem Zweiten Weltkrieg und mit Beginn des Neokolonialismus kam auch der USA diese Rolle zu. Historisch, kulturell und politisch sind der „Osten“ und der „Westen“ stets als binäre Oppositionen definiert.

<sup>12</sup> Dieser Glaube an die Objektivität der Fotografie basierte auf der Annahme, dass die Kamera die Welt mechanisch und ohne menschliche Vorurteile oder Interpretationen abbildet. Fotografien wurden daher als „neutrale“ und „authentische“ Aufzeichnungen der Realität betrachtet, die es Wissenschaftler:innen ermöglichen sollten, kulturelle Praktiken, physische Erscheinungen und soziale Szenarien zu dokumentieren und zu analysieren (Said 1979: 31-32; Burney 2012: 23-24).

Mittel der Kontrolle (Said 1979: 12; Good/Lowe 2017: 80). Somit war die Fotografie direkt an der Bildung pseudowissenschaftlicher Theorien der „rassischen“ und kulturellen Überlegenheit beteiligt.

Gleichzeitig öffnete sie auch die Tür zur kommerziellen Verwertung des „Exotischen“. Der Begriff „exotisch“ beschreibt etwas, das aus einer fernen Region stammt, und zweitens bezieht es sich auf etwas, das aufgrund seiner Fremdartigkeit oder Unvertrautheit auffällig und ansprechend erscheint (Good/Lowe 2017: 86). Diese Vermischung von Fremdartigkeit und Begehren geschieht allerdings unter der Prämisse, dass die als „exotisch“ bezeichnete Person oder Kultur auf Distanz gehalten wird. Sie wird betrachtet und weckt Interesse, nicht aufgrund ihrer Menschlichkeit, sondern wegen ihrer „Neuheit“ (ebd.). Fotografien dienten also der Befriedigung der westlichen Neugier und Sehnsucht nach dem „Unbekannten“, wobei die „exotischen Anderen“ auf ihre „Fremdheit“ reduziert und als Objekte der Faszination betrachtet wurden, jedoch nicht als gleichwertige Subjekte. Laut Homi Bhabha ist es genau diese Mischung aus Anziehung und Abwehr, die das „exotische Andere“ fetischisiert, indem es einerseits faszinierend wirkt, aber gleichzeitig distanziert und beherrschbar bleibt (Bhabha 1983: 30f.). Diese fetischistische Besetzung transformiert „das Andere“ in ein konsumierbares Objekt, das innerhalb des orientalistischen Diskurses sowohl vermarktbar als auch kontrollierbar wird. Praktisch funktionierte das im 19. Jahrhunderts durch die Herstellung von Fotografien für explizit kommerzielle Zwecke, welche als Papierbilder und Postkarten reproduziert und verkauft wurden<sup>13</sup> (Bhabha 1983: 30-31; Hight 2004: 129; Good/Lowe 2017: 88). Keine Form des organisierten Rassismus hatte zuvor eine so breite und differenzierte Bevölkerungsmasse erreicht (McClintock 1995: 209).

## **2.4 Macht der Repräsentation**

Stuart Hall bezeichnet die Darstellung „der Anderen“ in Medien und Kultur als ein Schauspiel („spectacle of the other“), das die Machtverhältnisse zwischen dem Selbst (oft der:die westliche Betrachter:in) und „den Anderen“ (oft Personen aus nicht-westlichen Kulturen) widerspiegelt und verstärkt. Direkte Machtausübung findet laut Hall nicht nur im physischen Raum statt. Sie

---

<sup>13</sup> Nach Lalvani (1995: 275) entstand die Kommodifizierung des „Exotischen“ als Antwort auf die strikten, mechanischen Abläufen der industriellen Ordnung. Fotografien lieferten exotische Darstellungen, die auf Werbeplakaten und Etiketten dem europäisch-amerikanischen Markt eine Aura von „geheimnisvoller Sinnlichkeit und neuen Möglichkeiten verliehen“.

umfasst auch die Macht zur Kennzeichnung, Zuweisung und Klassifizierung (Hall 1997: 259). Macht muss hier also nicht nur im Sinne ökonomischer Ausbeutung und physischer Zwangsgewalt verstanden werden, sondern auch in einem breiteren kulturellen oder symbolischen, repräsentativen Kontext, eben dem oben erwähnten „regime of representation“ (Hall 1997: 232). Damit erweiterte Hall das Argument Edward Saids, dass der Orientalismus ein Diskurs ist, „durch den die europäische Kultur den Orient politisch, soziologisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und imaginativ während der postaufklärerischen Periode verwalten und sogar produzieren konnte“ (Said 1978: 7f.). Dieser Diskurs schuf ein Bild des „Orients“, welches weniger eine Reflexion der tatsächlichen Verhältnisse als eine Projektion westlicher Wünsche und Ängste war. In der Fotografie wurde dieser Diskurs visualisiert und festgeschrieben, indem Bilder des „Orients“ als „exotisch“ und rückständig präsentiert wurden, was die koloniale Herrschaft rechtfertigte.

Diese Form der Macht ist eng mit Wissen verbunden oder mit den Praktiken dessen, was Michel Foucault (1980) als Macht/Wissen (Power/Knowledge) bezeichnete. Mit dem Konzept der Macht/Wissen-Beziehung betont Foucault, dass Macht nicht als fester oder quantifizierbarer Besitz verstanden werden sollte, sondern als etwas, das durch Diskurse fließt (Foucault 1980: 93). Wissen und Macht sind demnach nicht nur miteinander verbunden, sondern Wissen selbst ist eine Form von Macht. Laut Foucault wird Wissen durch Machtverhältnisse produziert und diese Macht wiederum durch anerkannte Wissensformen legitimiert. „Wissen“ definiert, was als ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ gilt, und trägt so zur Aufrechterhaltung oder zum Wandel sozialer Ordnungen bei. Foucault argumentiert, dass in jeder Gesellschaft die Produktion von Wissen durch Machtstrukturen geregelt wird und umgekehrt Wissen dazu verwendet wird, Machtstrukturen zu steuern und zu festigen (Foucault 1980: 102). Die Fotografie fügt sich in Michel Foucaults Konzepte von Macht und Wissen ein, indem sie als Werkzeug dient, welches innerhalb spezifischer Machtverhältnisse verwendet werden kann, um bestimmte Narrative zu verstärken oder herauszufordern.

“Said's discussion of Orientalism closely parallels Foucault's power/knowledge argument: a discourse produces, through different practices of representation (scholarship, exhibition, literature, painting, etc.), a form of racialized knowledge of the Other (Orientalism) deeply implicated in the operations of power (imperialism).” (Hall 1997: 260)

Im 19. Jahrhundert wurden ethnologische Fotografien oft im Kontext von kolonialen Expeditionen und wissenschaftlichen/anthropologischen Studien produziert. Diese Bilder dienten dazu, Wissen über „exotische“ Völker und Kulturen zu sammeln, das dann in Europa und Nordamerika für Bildungs- und Unterhaltungszwecke genutzt wurde. Gemäß Foucaults Theorie kann diese Praxis als ein Mechanismus gesehen werden, durch den koloniale Mächte „Wissen“ über Menschen in kolonisierten Gebieten schufen, um ihre Überlegenheit zu legitimieren. Die Darstellung indigener Völker in einer bestimmten, oft stereotypen und entmenschlichenden Weise unterstrich die angebliche Notwendigkeit und Rechtmäßigkeit der kolonialen Herrschaft. Gleichzeitig wurden auch Fotografien für eindeutig kommerzielle Zwecke produziert. Insbesondere solche, die „exotische“ Orte und Menschen darstellten, wurden zur Förderung des Tourismus und zum Verkauf von Produkten verwendet. Diese Bilder spielten eine Schlüsselrolle bei der Schaffung eines vermarktbareren Bildes des „Orients“ oder „ferner Länder“, was die Neugier und das Begehren westlicher Konsument:innen weckte. Durch die Verbreitung solcher Bilder wurden Annahmen über diese Orte geformt, die wiederum die wirtschaftlichen Interessen der westlichen Unternehmen unterstützten. Hier zeigt sich Foucaults Konzept der Macht/Wissen-Beziehung, indem das durch diese Fotografien verbreitete „Wissen“ genutzt wurde, um kommerzielle Interessen zu fördern, indem es bestimmte Stereotype und Wahrnehmungen zementierte. Elisabeth Edwards (1992, 2002, 2015) erweitert diese Diskussion, indem sie Fotografien als dreidimensionale kulturelle Artefakte hervorhebt. Ihre Forschung betont, dass die materielle Kultur der Fotografie – einschließlich der physischen Eigenschaften der Fotografien und der sozialen und kulturellen Kontexte, in denen sie erstellt und verwendet wurden – einen wesentlichen Einfluss auf ihre Rezeption und Bedeutung hat. Edwards betrachtet Fotografie auch als soziale Praxis, die innerhalb bestimmter sozialer, institutioneller und kolonialer Rahmenbedingungen produziert, zirkuliert und konsumiert wird (Bhabha 1983).

Trotz der umfangreichen Forschung in diesen Bereichen gibt es Lücken, insbesondere im Hinblick auf die spezifischen Prozesse der Bildproduktion, -zirkulation und -rezeption von Fotografien aus Südostasien, welche einen signifikanten Teil der Sammlung *S.M.S. Aurora* ausmachen. Im Rahmen dieser Forschungsarbeit werde ich die physischen und kontextuellen Wege dieser Fotografien nachzeichnen und analysieren, wie sie in verschiedenen kulturellen und geographischen Kontexten aufgenommen, verbreitet und wahrgenommen wurden.

Angesichts dieser Komplexität wird deutlich, dass Fotografien nicht nur Objekte der Forschung sind, sondern auch potenziell gewaltsame Implikationen mit sich bringen und neue Narrative formen können. Durch die systematische Untersuchung und Aufarbeitung einer fotografischen Sammlung, die im Rahmen einer Beschaffungsaktion für eine europäische Institution und in einem kolonialen Kontext entstand, soll ein Beitrag zur weiteren Erforschung dieses Themas geleistet werden.

### 3. Ethnologie, Fotografie und Museen

Die Sammlung *S.M.S. Aurora* steht im Zentrum einer komplexen Dynamik, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Entwicklung der Ethnologie als akademische Disziplin, die parallele Gründung ethnologischer Museen und die Intensivierung der europäischen Kolonialexpansion charakterisiert wird. Ethnologische Museen waren nicht nur Zentren der Wissenssammlung und -vermittlung, sondern auch Teil kolonialer Infrastrukturen und Netzwerke.

Um die Kontexte der Entstehung der Sammlung klar zu umreißen, gehe ich im Folgenden sowohl auf die historischen und kolonialen Hintergründe der Entstehung der Fotografie im wissenschaftlichen Bereich im Allgemeinen ein als auch auf jene der wissenschaftlichen Disziplin ‚Ethnologie‘, aus der heraus sich das heutige WMW gründete.

#### 3.1 Geburtsstunde der Ethnologie

Die Entwicklung der Ethnologie als akademische Disziplin ist eng mit der Expansion europäischer Kolonialreiche im 19. Jahrhundert und der Gründung ethnographischer Museen verknüpft. Die Institutionalisierung der Ethnologie als Wissenschaft auf der Ebene von Museen und Universitäten zog viele Gelehrte aus den Bereichen der Biologie, Anthropologie und Geografie an. Sie begannen, wissenschaftliche Prinzipien ihrer Disziplinen auf die Sammlung und Präsentation ethnographischer Objekte anzuwenden und die „dem Westen“ durch Kolonisierung zugänglich gemachte Welt durch quantitative und vergleichende Methoden greifbar zu machen.

Die systematische Kategorisierung und Typisierung von kulturellen Artefakten, außereuropäischen Lebensweisen und sozialen Strukturen löste einen regelrechten Sammlungshype von Objekten und *human remains* aus (Förster et. al. 2021: 109). Angefeuert wurde dieser durch die besonders um 1900 populär gewordene Annahme, dass außereuropäische Objekte angesichts des vermeintlichen Untergangs der sie herstellenden Bevölkerungsgruppen („doomed races“) gerettet werden müssten (Habermas 2021: 79). Durch das Sammeln dieser Objekte könnten die letzten Spuren dieser zum Untergang geweihten Völker für die Forschung und Museen gesichert werden. Dieses „Rettungsparadigma“ beschränkte sich dabei nicht nur auf die museale Ethnologie. Zahlreich finden sich die Namen bürgerlicher Lai:innen, also jene von Kaufleuten, Konsularbeamten, Kapitänen, Matrosen und

selbst ernannten „Entdeckungsreisenden“, als Geschenkgeber:innen in den Inventarbüchern der Museen wieder. Im Falle der Reise *S.M.S. Aurora* 1886–1888 umfasste das Sammler:innennetzwerk Beamte der niederländischen und britischen Krone, außerdem Kaufleute, Händler:innen, sowie private Sammler:innen unterschiedlicher Nationen. Dazu kamen konsularische Vertreter:innen Österreich-Ungarns<sup>14</sup>.

Die koloniale Erschließung und Expansion erleichterten verschiedene Formen des „Sammelns“: Kauf, Handel und Tausch (wobei Druck, Zwang oder Androhung von Gewalt keineswegs ausgeschlossen werden können), aber auch Entwendung und Raub (Förster et. al. 2021: 109). Nach welchem Ermessen Tauschhandel von Europäer:innen vorgenommen wurde, lässt sich beispielhaft an den Sammlungsinstruktionen an die Besatzung *S.M. Schiff Aurora* festmachen. Der Kustos der anthropologisch-ethnografischen Abteilung des k.k. Naturhistorischen Hofmuseum Franz Heger empfiehlt als „sehr geeignete Tauschobjekte [...] für die Nikobaren besonders die Mitnahme eiserner Messer verschiedener Größe (geringster Qualität) in ziemlicher Anzahl, ferner kleiner Spiegel und diverser Kleinigkeiten an unächtem [sic!] Schmuck und dgl.“<sup>15</sup> Diese Anweisungen zeigen bereits, dass kein fairer Handel zum Erwerb von ethnografischen Objekten angestrebt wurde. Messer von geringster Qualität und unechter Schmuck sollten als billige Tauschmittel dienen.

Reisende, Forscher:innen und Sammler:innen nutzten koloniale Infrastrukturen und Netzwerke und lieferten durch ihre Publikationen zugleich Wissen für die koloniale Erschließung. Europäische Museen entwickelten sich im Laufe des 19. Jahrhundert in ihrem Zugang von einer passiven Sammelhaltung, die hauptsächlich auf Spenden und Ankäufen basierte, zu einer proaktiven Beteiligung an der Feldforschung durch die Finanzierung eigener Expeditionen. Sie regten Kolonialakteur:innen zum Sammeln an und erwarben zudem Artefakte aus kolonialen Konflikten (zum Beispiel aus sogenannten „Strafexpeditionen“). Diese Neuausrichtung zeigt eine Verschiebung in der Bewertung ethnografischer Materialien von einem intrinsischen zu einem referenziellen Wert, der ihre Bedeutung als Dokumente immaterieller Kulturen hervorhebt (Shelton 2006: 68). Objekte aus wenig bereisten Regionen wurden als authentische kulturelle Zeugnisse betrachtet, die sich deutlich von späteren, nach dem europäischen

---

<sup>14</sup> So wurden Geschenke von k.u.k. Konsul Gustav von Kreitner (1847-1893) in Yokohama, k.u.k. Konsul Joseph von Haas in Shanghai (1847-1896) und Heinrich von Siebold (1852-1908), Sekretär der k.u.k. österreichisch-ungarischen Gesellschaft in Tokio, für das k. k. Naturhistorische Hofmuseum an das Kommando *S.M.S. Aurora* übergeben (WMW, Archiv, Z.16/1888)

<sup>15</sup> WMW, Archiv, Z. ?/1886.

„Erstkontakt“ produzierten Objekten und Materialien abhoben, wodurch der Wettbewerb zwischen Museen um exklusive Sammlungen aus bestimmten Gebieten intensiviert wurde (ebd.).

Die intensiven „Sammelbemühungen“ hatten weitreichende Auswirkungen auf die erforschten Gemeinschaften<sup>16</sup>. Zudem spielten Museen eine zentrale Rolle bei der Popularisierung von Bildern „fremder Kulturen“ und der Verbreitung von Stereotypen durch Ausstellungen und Veranstaltungen, ähnlich den „Weltausstellungen“ und „Völkerschauen“ (Förster et. al. 2021: 109). Ethnologische und anthropologische Theorien über die Entwicklung von „Kulturstufen“ und „Rassen“ untermauerten oft koloniale und rassistische Ideologien, obwohl innerhalb der Ethnologie auch zu jener Zeit bereits antikoloniale und antirassistische Strömungen existierten (ebd.).

### **3.2 Fotografie in der Wissenschaft**

Der Einzug der Fotografie erlaubte europäischen Reisenden, ihre Sammeltätigkeiten und Forschung über die materielle Kultur hinaus zu erweitern. Gemäß der Vorstellung einer „Rettungsanthropologie“, sollten die vom europäischen Einfluss bedrohten kulturelle Zeugnisse „primitiver“ Kulturen, durch den Transfer nach Europa „gerettet“ werden (Matiasek 2021: 61). Die Fotograf:innen sollten das festhalten, was physisch nicht transportierbar war, wie Felix von Luschan, damaliger Direktorialassistent am Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin, empfahl. Es sollte alles das fotografiert werden, was „man nicht mitnehmen kann, vor allem aber Vorgänge und Handlungen“ (zit. n. Matiasek 2021: 47). Die Fotografien selbst wurden als neutrale Mittel betrachtet, um „die Anderen“ in ihrem „wirklichen“ Zustand darzustellen (Brandner/Vilsmaier 2014: 197f.). Als Alternative zur direkten Feldforschung sollten sie so die „Erforschung“ von Menschen unterschiedlicher Kulturen auch aus der Entfernung in der europäischen Metropole ermöglichen (Landau/Kaspin 2002: 145).

Von „wissenschaftlicher“ Fotografie lässt sich im 19. Jahrhundert jedoch noch nicht sprechen. Ein Grund dafür ist, dass die meisten Fotograf:innen, welche Missionsreisen, „Entdeckungsreisen“ und militärische Expeditionen begleiteten, aus wissenschaftlicher Sicht

---

<sup>16</sup> Als ein Beispiel soll nur die Dakar-Djibouti-Expedition genannt werden, die für ihre Plünderungen und Entweihungen bekannt wurde und in den betroffenen Dörfern Angst und Panik verbreitete (Shelton 2006: 68; Haller 2019).

Lai:innen waren. Ihre Fotografien entstanden nach persönlichem Ermessen und sollten größtenteils militärischen und geopolitischen Interessen dienen (Vermeulen 2019: 112). In den 1870er Jahren wurden mehrfach detaillierte Anweisungen publiziert, wie etwa die „Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen“ (Neumayer/Neumayer 1875), die als Standardwerke den „unkundigen Reisenden“ vermitteln sollten, welche Ansprüche die wissenschaftliche Praxis an fotografische Aufnahmen stellte (Fritsch 1875: 606).

Der Versuch, eine Definition für wissenschaftliche Fotografie aufzusetzen, wurde von dem Anthropologen Gustav Theodor Fritsch (1838—1929) unternommen, welcher in seinem Aufsatz „Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: Das Mikroskop und der photographische Apparat“ eine Unterscheidung zwischen anthropologischer und ethnografischer Fotografie und ihrer Methoden herstellte. Beispielsweise schrieb er, dass die Methode eine andere sei „wenn man die Gesichtsbildung und die Körperformen speciell in's Auge fasst (physiognomische Aufnahmen) oder wenn man den allgemeinen Eindruck der Personen fixiren, sie in ihrer Lebensweise und Beschäftigung darstellen, ihre Kleidung Waffen und Geräthe abbilden will (ethnographische Aufnahmen).“ (Fritsch 1875: 606)

Physiognomische Aufnahmen sollten nach strengen Regeln erfolgen, um möglichst vergleichbare visuelle Daten zu erheben. Fotograf:innen sollten auf die Verwendung eines hellen Hintergrundes achten, entblößte Körperteile fotografieren sowie das Subjekt neben einem Maßstab positionieren (Fritsch 1875: 607ff.). Außerdem gab Fritsch Hinweise zur Objektivwahl und gewünschten Bildgrößen.

Ethnologische Aufnahmen waren lediglich als Ergänzung zu den physiognomischen erwünscht (Fritsch 1875: 613). Dafür sollte folgendes zu sehen sein: „die beliebte Haltung des Körpers sowie die Tracht der Personen [...] festlicher Schmuck, bei religiösen Feierlichkeiten, als Kriegsrüstung (kriegerische Bemalung) u. s. w. [...] Waffen und Geräthe [...] entweder für sich in Gruppen aufgenommen oder in den Händen der Personen selbst [sic!], wobei dann womöglich zugleich die Art und Weise der Anwendung veranschaulicht werden kann [...] Darstellungen der Wohnungen [...] Opferstellen, Tempel, Grabmäler, Kirchhöfe und ähnliche mit dem Cultus zusammenhängende Oertlichkeiten [...] Szenen des privaten und öffentlichen Lebens [...] auch die übrigen Erzeugnisse der menschlichen Thätigkeit: die Culturen der Felder, die Producte der Industrie, und Objecte der Kunst, soweit sich dieselbe nicht schon mit den Geräthen verbunden zeigt.“ (Fritsch 1875: 613).

Fritsch empfiehlt außerdem, zusätzlich Ankäufe von Fotografien zu tätigen, da vor allem ethnografische Aufnahmen in vielen Regionen zu erhalten wären (ebd.). Gemeint sind damit jegliche Aufnahmen, welche Fotograf:innen für kommerzielle Zwecke produzierten und an Tourist:innen, hauptsächlich in Hafenstädten, verkauften.

Wie sehr die Grenzen des Nutzens von wissenschaftlich intendierter und kommerzieller Fotografie in anthropologischer Hinsicht zerflossen, wird unter anderem von Elisabeth Edwards (1990) am Beispiel der Ergebnisse zweier anthropologischer Projekte aus den Jahren 1869 und 1970 aufgezeigt. Professor Thomas Henry Huxley (1825—1895) konzipierte ein Projekt, welches darauf ausgerichtet war, eine „systematische Serie von Fotografien der verschiedenen Rassen des Menschen innerhalb des Britischen Empires“ (zit. n. Edwards 1990: 245, Übersetzung S.H.) zu erstellen. Huxley betonte, dass die existierenden ethnologischen Fotografien „viel von ihrem Wert verlieren, weil sie nicht nach einem einheitlichen und wohlüberlegten Plan aufgenommen wurden“ (zit. n. Edwards 1990: 245, Übersetzung S.H.). Die Instruktionen für physiognomische Aufnahmen glichen jenen der Empfehlungen von Fritsch. Durch präzise und vergleichbare fotografische Daten sollte die Klassifizierung von „Rassen“ verbessert werden.

Das Berliner Projekt wurde von der neu gegründeten *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* initiiert und umfasste die Fotografie von Afrikaner:innen durch den Hamburger Fotografen Carl Dammann (1819—1874). Auch wenn dieses Projekt nicht so streng wissenschaftlich wie das von Huxley konzipiert war, wurde es dennoch mit einem klaren wissenschaftlichen und anthropologischen Anspruch durchgeführt. Die Bilder, die in einem uniformen Stil gegen einen schlichten Hintergrund aufgenommen wurden, sollten dazu dienen, „Typen“ der verschiedenen afrikanischen „Rassen“ für anthropologische Studien zu dokumentieren (Edwards 1990: 249).

In beiden Fällen scheiterte die Erhebung anthropologischer Daten durch die Fotografie, weil der Großteil der ausgewählten Menschen es nicht akzeptierten, nach den wissenschaftlichen Vorgaben fotografiert zu werden und die dadurch notwendige Kontrolle und Manipulation durch die Kolonialverwaltung nicht im erforderlichen Maße erfolgen konnte. Während die Legitimität der Annahmen, die dem Projekt zugrunde lagen, nicht hinterfragt wurde, wurde doch laut Edwards der invasive Charakter der wissenschaftlichen Fotografie, der Menschen auf „Typen“, Exemplare und Objekte reduzierte, von den Zeitgenossen nicht unbedingt als akzeptabel betrachtet (Edwards 1990: 248). Dies galt sowohl aus der Perspektive ihrer eigenen moralischen Vorstellungen als auch aus der Sicht der indigenen Bevölkerungen. Solche

Empfindlichkeiten wurden jedoch eher aus dem Bedürfnis heraus respektiert, das fragile Gleichgewicht der Kontrolle im Prozess der „Zivilisierung“ aufrechtzuerhalten, als aus rein humanitären oder egalitären Beweggründen (ebd.).

Wie von Fritsch empfohlen, wick man auf die Nutzung von Fotografien kommerzieller Natur zur Produktion „wissenschaftlichen Wissens“ aus. Dies geschah oft durch die Nachnutzung von kommerziell produzierten Portraits und *cartes-de-visite*, die aus dem Bestand lokaler Fotografen erworben wurden. Diese Bilder sind anschließend in wissenschaftlichen Kreisen als legitime anthropologische Studienobjekte anerkannt worden, obwohl sie ursprünglich für ein breiteres Publikum von Lai:innen bestimmt waren. Fotografien für die wissenschaftliche Nutzung umfassten damit sowohl Aufnahmen, die mit spezifisch anthropologischen Absichten produziert wurden, als auch solche, die aufgrund ihres Inhalts als „anthropologisch interessant“ angesehen wurden, unabhängig vom außerwissenschaftlichen Kontext ihrer Produktion (Edwards 2013: 51). Laut Edwards beweist dies die Überlappung der Kategorien wissenschaftlicher, dokumentarischer oder kommerzieller Fotografie (1990: 248).

Diese Anpassung der Nutzungskontexte offenbart die Willkür anthropologischer Forschungsmethoden hinsichtlich des visuellen Materials. Fotografien, die ursprünglich ohne explizite wissenschaftliche Absicht aufgenommen wurden, konnten dennoch im Rahmen anthropologischer Forschung verwendet werden, indem sie nachträglich in wissenschaftliche Untersuchungen integriert wurden. Sämtliche nicht-europäische Fotografien konnten demnach von europäischen Betrachter:innen als gültige Objekte für anthropologische Studien akzeptiert werden. Somit ist die wissenschaftliche Bedeutung einer Fotografie nicht ausschließlich von ihrer ursprünglichen Produktionsintention abhängig, sondern auch stark von der Art und Weise beeinflusst, wie sie innerhalb der akademischen Gemeinschaft rezipiert und eingesetzt wird.

## 4. Die „Sammeltätigkeiten“ Österreich-Ungarns

Wissenschaftliche Institutionen, insbesondere Museen, nahmen eine zentrale Rolle in der Konstruktion und Verbreitung kolonialer Ideologien ein. Die Entstehung ethnologischer Museen in Europa und Amerika seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts<sup>17</sup> spiegelt nicht nur ein gesteigertes Interesse an außereuropäischen Kulturen wider, sie fungierte ebenso als Instrument zur Legitimierung kolonialer Herrschaftsansprüche.

Eine zentrale Rolle in der Entstehung und Vollstreckung kolonialer Macht war die Marine. Ihre Aufgaben beschränkten sich nicht auf die Seefahrt und die militärische Verteidigung, sie umfassten auch die Erkundung, Eroberung und Kontrolle überseeischer Gebiete. Diese Tätigkeiten beinhalteten Kartierungen unbekannter Regionen, die Sicherung von Handelswegen sowie den Transport von Truppen und Gütern. Dass unter diese Güter auch ethnografische Objekte fielen, ist im Kontext der k.u.k. Kriegsmarine der besonderen „Zusammenarbeit“ von Museum und Marine zu verdanken, welche sich im späten 19. Jahrhundert entwickelte (Hiller/Spörker 2023: 31).

### 4.1 Das k.k. Naturhistorische Hofmuseum

Den Grundstein für die Sammlungen des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums legte Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen (1708—1765). Im Jahr 1750 erstand er die größte und damals bekannteste Naturaliensammlung (30.000 Objekte) und stellte diese in der Wiener Hofburg aus. Die hauptsächlich aus Mineralien und Fossilien bestehende Sammlung wurde sukzessive ausgebaut und nach dem Tod des Kaisers für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht<sup>18</sup>. Unter Kaiser Franz II./I. wurde die Naturaliensammlung durch die habsburgischen Jagdtrophäen und die einheimische Wirbeltier- und Insektensammlung des Hof-Falkoniers Joseph Natterer um ein eigenes Tierkabinett erweitert<sup>19</sup>. Das Tierkabinett enthielt auch drei *human remains*, darunter den präparierten Körper Angelo Solimans (Schuster 1996: 99).

---

<sup>17</sup> Shelton (2006: 64f.) unterscheidet zwei Wellen der Museumsgründungen für ethnografische Sammlungen. Die erste Welle entstand noch vor der Berliner Konferenz 1884—1885 und der systematischen, konzertierten Kolonisierung Afrikas durch europäische Mächte. Markiert durch Institutionen wie das Museum der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg (1836) und das Japan Museum von Philipp Franz von Siebold in Leiden (1837), legte sie den Grundstein für die systematische Sammlung und Klassifizierung außereuropäischer Artefakte. Die zweite Welle, gekennzeichnet durch die Errichtung von Institutionen wie dem Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde in Bremen (1890) und dem Musée Royal de l’Afrique Centrale bei Brüssel (1898), fiel mit dem Höhepunkt des europäischen Kolonialismus zusammen.

<sup>18</sup> NHM. O.J. “Museum der Aufklärung”.

<sup>19</sup> NHM. O.J. “Sammlungen”.

Im Jahr 1876 wurden die Hofkabinette<sup>20</sup> aus Platzmangel und im Zuge der architektonischen Stadterweiterung unter Kaiser Franz Joseph durch die Gründung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums am Maria-Theresien-Platz in Wien abgelöst (heutiges NHM). Das Hofmuseum wurde durch den ersten Intendanten, den deutschen Geologen Ferdinand von Hochstetter, in fünf Abteilungen gegliedert. Im Zuge dessen wurde auch die Einrichtung einer eigenen anthropologisch-ethnographischen Abteilung genehmigt. Hochstetter, seinerzeit Pionier der Urgeschichtsforschung in Österreich, übernahm die Leitung der neuen Abteilung.

Das Konzept der ethnographischen Sammlung war „allen jenen sinnlich erkennbaren Manifestationen des menschlichen Geistes in den durch die geographisch-klimatischen Verhältnisse des Wohnorts hauptsächlich bedingten Gruppen, welche wir Völker nennen“ zu widmen, namentlich den „noch auf niedriger Culturstufe stehenden Völkern (Naturvölkern), sowie den alten Culturvölkern Amerikas, des östlichen und südlichen Asien“ (zit. n. Feest 1980: 19). Der Grundstock von 4800 Objekten der ethnographischen Sammlung war bereits zum Teil aus dem ehemaligen Tierkabinett und durch die Aufsammlungen der Reise *S.M.S. Novara* gegeben, an der Hofstetter selbst teilgenommen hatte (Feest 1980: 20). Den Löwenanteil der Aufbauarbeiten der Abteilung übernahm ab 1877 Hochstetters Assistent und Schüler Franz Heger (1853—1931) (Feest 1980: 19).

Die finanziellen Mittel für die Durchführung eigener Expeditionen der Abteilung waren begrenzt, wodurch der Schwerpunkt auf dem Erwerb durch Ankäufe und den Austausch mit anderen Museen sowie auf kaiserlichen Sammlungen lag. Die Vision von Heger, der ab 1884 die Gestaltung der Ausstellung leitete, spiegelt die evolutionistische Ideologie wider, die dem ethnologischen Museum inhärent war. Heger wollte die „Ganzheit der Kulturen in den Vordergrund rücken, beziehungsweise [...] ihre lokale Entwicklung aufzeigen.“ (Feest 1980: 24)

Der Ausbau der Sammlung sollte schließlich mit Hilfe der k.u.k. Kriegsmarine erfolgen. Von 1885 bis 1913 brachten elf verschiedene Schiffe etwa 2400 ethnographische Objekte mit, vornehmlich aus Ozeanien und Afrika (Feest 1980: 23). Diese Fahrten führten auch zu privaten Sammlungen von Schiffsoffizieren, die später die ethnologischen Sammlungen des Museums

---

<sup>20</sup> 1851 hatte man die Sammlungen in administrativ unabhängige Kabinette (zoologisch, botanisch und mineralogisch) unterteilt.

wesentlich erweiterten<sup>21</sup>. Ein bedeutender Teil des Zuwachses der Sammlung resultierte zudem aus den Schenkungen privater Sammler:innen<sup>22</sup>.

## 4.2 Die k.u.k. Kriegsmarine

Die historische Entwicklung der maritimen Aktivitäten des Habsburger Reiches zeigt, dass die Marine in den kolonialen Bestrebungen Österreich-Ungarns von Beginn an eine zentrale Rolle spielte. Bereits im Jahr 1382 waren die Voraussetzungen für eine außereuropäische Expansion des Habsburger Reiches geschaffen worden<sup>23</sup>. Jedoch erst unter Kaiser Karl VI. (1685—1740), und später erneut unter seiner Tochter Erzherzogin Maria Theresia (1717—1780), wurde der österreichische Seehandel zur Unterstützung der brachliegenden heimischen Wirtschaft mit der Gründung einer österreichischen Handelsgesellschaft in den Fokus genommen<sup>24</sup>.

Mit dem Ziel, einen Handel nach Asien einzuleiten, wurde der britisch-niederländische Unternehmer Wilhelm Bolts (1738—1808), ein ehemaliger Mitarbeiter der East India Kompanie (EIC), mit außergewöhnlichen Privilegien ausgestattet (darunter die Errichtung kaiserlicher Niederlassungen in Übersee und den Handel mit Sklav:innen<sup>25</sup>) und stach mit dem Schiff *Joseph und Theresa* in See. In der Maputo-Bucht (ehem. Delagoa-Bucht) in Mosambik etablierte Bolts durch Verträge mit drei lokalen Herrschern<sup>26</sup>, die weitreichende Rechte und Privilegien für die Habsburgermonarchie vorsahen, eine kaiserliche Präsenz. Diese Verträge

---

<sup>21</sup> Während der Reise *S.M.S. Aurora* entwickelte beispielsweise der Commissariaths-Adjunct 2. Classe Václav Stejskal (1851–1934) eine Sammelleidenschaft und trug über 1.000 Objekte auf der Reise von 1886–1888 für persönliche Zwecke zusammen. Der Hauptanteil seiner Sammlung, welche sich zeitweilig als Souvenir- und Schausammlung in seinem Privathaus befand, vermachte Stejskal nach seinem Tod dem Naprsték Museum in Prag (Heroldová 2011: 23)

<sup>22</sup> Ein Beispiel dafür ist die Sammlung des Freiherrn Heinrich von Siebold, deren japanische Exponate bis heute einen wesentlichen Bestandteil der Japansammlung des Museums darstellen (Feest 1980: 21). Weitere bedeutende Beiträge kamen vom Personal der konsularischen Vertretungen Österreich-Ungarns. Auf den in Shanghai stationierten k.u.k. Konsul Joseph von Haas (1847-1896) geht ein Teil der China-Sammlung zurück und auch k.u.k. Konsul Gustav von Kreitner (1847-1893) in Yokohama vermehrte die Japan-Sammlung. Als Anerkennung für ihre Schenkungen wurden die Geber mit Orden und Medaillen geehrt, während in selteneren Fällen, wie bei Siebold, sogar eine Standeserhebung erfolgte.

<sup>23</sup> Die wirtschaftliche Konkurrenz Venedigs und Aquila trieb die Hafenstadt Triest dazu, sich freiwillig unter die Schutzherrschaft Leopolds III. (1351—1386), Herzog von Österreich, zu stellen und erlaubte somit den direkten Zugang zum offenen Meer.

<sup>24</sup> Die 1722 von Kaiser Karl VI. gegründete *Kaiserliche Ostendische Kompanie* unternahm etwa 55 Fahrten in indische und chinesische Gewässer. Um den Handel zu schützen, sollte eine Kriegsmarine aufgebaut werden. Nach nur kurzer Zeit musste jedoch die kleine Kompanie unter der kaiserlichen Doppeladler-Flagge dem Druck der Seemächte Niederlande und England nachgeben und wurde 1731 ihrer Zulassung enthoben (Hatschek 2001: 86). Der zweite Versuch, eine österreichische Handelskompanie zu etablieren, manifestierte sich 1775 in der von Erzherzogin Maria Theresia gegründeten *Triestiner Ostindien-Kompanie*.

<sup>25</sup> HKA, Kommerz Litorale, Fasz. 104, Oktroi, fol 195r- 198r.

<sup>26</sup> Nach Meisterle (2008: 76) lauten die Namen der Vertragsunterzeichner: Mohaâr Capêll, Herrscher über Tembè, Prinz Chibanzaân Matôla und Bilêne Masoûmo.

ermöglichten den Erwerb von Territorien und legten den Grundstein für den Handel mit Elfenbein (Meisterle 2008: 78). 1778 folgte die „Inbesitznahme“<sup>27</sup> von vier Inseln der Nikobaren, einer Inselgruppe im Golf von Bengalen, im Namen von Joseph II. (1741—1790), und die Errichtung einer Kolonie mit zunächst sechs österreichischen Siedlern<sup>28</sup>. Die hohen Kosten der Boltsschen Expedition, Nahrungsmittelengpässe in den Niederlassungen und die militärische Gegenwehr anderer Kolonialmächte (in diesem Fall Portugal in der Maputo-Bucht und Dänemark auf den Nikobaren) führten dazu, dass Joseph II. dem kolonialen Projekt schlussendlich die staatliche Rückendeckung entzog und das binnenasiatische Handelsnetz unter kaiserlicher Flagge in sich zusammenfiel (Meisterle 2008: 87). Zwar endete der außereuropäische Expansionsdrang der Habsburger in dieser Epoche vorerst, doch das Vermächtnis der laut Christoph Hatschek (2001: 86) „ersten Missionsreise“ sollte in der kolonialpolitischen Agenda Mitte des 19. Jahrhunderts erneut eine bedeutende Rolle spielen.

Spätestens im Anschluss an die Unterdrückung der Revolutionen von 1848 bemühte sich das neo-absolutistische Regime, das Habsburger Reich erneut als zentralen Knotenpunkt im Netzwerk des internationalen Handels für Zentral- und Nordeuropa zu etablieren. Dieser Versuch war von einer ausgeprägten kolonialpolitischen Dynamik geprägt, die sich in mehreren Initiativen in Asien und Afrika konkretisierte, wie Walter Sauer (2007: 37ff.) darlegt. Bedeutende Projekte in diesem Kontext umfassten die österreichische Sudanmission sowie die österreichische Beteiligung am Bau des Suez-Kanals. Schlüsselfiguren in diesen Bestrebungen waren Finanzminister Karl Ludwig Freiherr von Bruck (1798—1860) und Erzherzog Ferdinand Maximilian (1832—1867). Insbesondere die Ernennung des Letzteren zum obersten Kommandanten der Kriegsmarine war mit der Förderung maritimer kolonialer Interessen verbunden (Sauer 2007: 45). Zweimal leitete der Erzherzog maritime Operationen ein, die koloniale Vorposten entlang der geplanten Schifffahrtsroute zwischen Suez und Indien etablieren oder zumindest die Voraussetzungen dafür schaffen sollten. Die erste Expedition bestand aus einer Erkundungsmission unter Leutnant (später Admiral) Wilhelm von Tegetthoff (1827—1871) zur Insel Socotra im Roten Meer (heute Jemen) im Jahr 1857. Die zweite war mit der Weltumsegelung des österreichischen Flaggschiffs *Novara* zwischen 1857 und 1859 verbunden. Offiziell wurde vor allem der wissenschaftliche Charakter der *Novara*-Expedition

---

<sup>27</sup> Die „Inbesitznahme“ erfolgte nach dem Unterzeichnen von Verträgen durch Vertreter:innen der nikobarischen Bevölkerung. Die Verträge wurden mit Kreuzen unterzeichnet. Es kann daher nicht davon ausgegangen werden, dass der Inhalt des Vertrages für die Unterzeichnenden erfassbar war.

<sup>28</sup> Darunter Gottfried Stahl, ein Vertrauter Bolts', und fünf Soldaten. Mit Stahls Tod 1783 fand der Kolonialanspruch auf den Nikobaren sein Ende (Kasper 1996: 46). Ein Maßnahmenkatalog, verfasst von Jakob Hegner, hatte die langfristige Ansiedlung von 200-300 Kolonialist:innen vorgesehen (Pollack-Parnau 1927).

hervorgehoben, was sich unter anderem in den abgedruckten Protokollen der 1856 gegründeten k.k. Geografischen Gesellschaft zeigt<sup>29</sup>. Ebenso wurde öffentlich kommuniziert, dass die *Novara*-Expedition „zugleich und vornehmlich eine Übungsfahrt für [die] aufstrebende Marine [sei] und Anknüpfungspunkte für den österreichischen Handel bezwecke“<sup>30</sup>. Die „Besitznahme von herrenlosen Inseln“ und die „Gründung einer Colonie“ wäre hingegen die „letzte Aufgabe der *Novara* und überhaupt nur eine eitle Ceremonie“<sup>31</sup>.

Dass unter Ausschluss der Öffentlichkeit<sup>32</sup> sehr wohl koloniale Pläne im Zuge der *Novara*-Expedition geschmiedet worden sind, wird in einer Publikation des deutschen Nationalökonomen Lorenz von Stein vom 24. März 1857 deutlich. Steins „Denkschrift“ fasste eine Reihe der Diskussionen zu Österreichs Interessen am Suez-Kanal zusammen und kann als „Verdichtung der kolonialen Gedankenwelt“ rund um den Erzherzog gesehen werden (Sauer 2007: 47). Laut Stein kam der *Novara*-Expedition eine große Bedeutung in der Zielsetzung zu, die Monarchie im Fernen Osten zu etablieren. Die Kriegsmarine müsse zur Schutzmacht auf der „wichtigsten künftigen Handelslinie der Welt“ erhoben werden und Österreich durch territorialen Besitz einen „festen Fuß“ im ostindischen Meer einnehmen (zitiert nach Fenske 1977: 551f.).

In bewusster Anknüpfung an die kolonialen Politiken der Habsburger im 18. Jahrhundert wurde die Übernahme der Inselgruppe der Nikobaren als koloniales Territorium der Monarchie vorbereitet. Gemäß einer schriftlichen Order war *Novara*-Kommandant Bernhard von Wüllerstorff-Urbair (1816—1883) angewiesen, „sofern die Untersuchung der Nikobareninsel (...) so günstige Resultate lieferte, dass, wie vorausgesetzt werden kann, eine faktische Besitznahme dieser Inseln möglich und vorteilhaft wäre, (...), wahrscheinlich auf Grossnikobar, die förmliche Besitznahme im [allerheiligsten] Auftrage und Namens [seiner Majestät des] Kaisers v. Österreich, den Eingeborenen bekannt zu geben, die Flagge SM auf einem geeigneten Punkte des Hafens zu hissen und mit 21 Schuss von Seite der Fregatte ‚*Novara*‘ zu begrüßen“<sup>33</sup>. Zwar wurden die Nikobaren nicht direkt eingenommen, allerdings sprach sich Wüllerstorff-Urbair später ausdrücklich für die Inbesitznahme der Inseln unter

---

<sup>29</sup> „Geographische Gesellschaft“. In: Die Presse, 9. April 1857, Seite 4.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Der erneute Versuch der territorialen Inbesitznahme der Nikobaren wurde von offizieller politischer Stelle nicht kommuniziert. Zeitungsartikel zeigen, dass diese Möglichkeit in der Öffentlichkeit jedoch sehr wohl diskutiert und teilweise erwünscht wurde (siehe „Die Nikobaren-Inseln“. In: Die Presse 1857 Seite 1 Feuilleton)

<sup>33</sup> ÖstA/ KA/ KM/ 1858 M/c 22 N/76

Österreichischer Flagge aus (Sauer 2007: 49). Dass es auch nach der Rückkehr der *Novara* nicht mehr zu einer kolonialen Übernahme der Nikobaren kam, lag an der militärischen Niederlage Österreich-Ungarns in Solferino 1859, der Knappheit der Staatskasse als auch an den Bedenken des Außenministeriums, welches die „Koloniallobby“ um Erzherzog Ferdinand Maximilian und die Aktivitäten der Kriegsmarine als parallele Außenpolitik deutete (Sauer 2007:49).

Mit der Ernennung Wilhelm von Tegethoffs zum Kommandanten der Marine am 28. Februar 1868 begann man, einen besonderen Wert auf die Ausbildung der Seeoffiziere zu legen, und hob die Bedeutung transozeanischer Reisen für die Ausbildung von Seekadetten hervor (Sokol 1980: 108). Die Ausbildung sollte neben den akademischen Studien die Teilnahme an einer mindestens einjährigen Reise beinhalten. Für diese Zwecke sollten k.u.k. Kriegsschiffe in ostasiatischen, indischen und afrikanischen Gewässern stationiert werden (ebd.) – die Zeit der Missionsfahrten war angebrochen. Die Reisen verbanden die Ausbildungsziele mit weitreichenden imperialen Ambitionen (Sokol 1980: 130). Die Schiffskommandanten hatten neben ihren navigationalen Pflichten auch diplomatische und kommerzielle Verantwortlichkeiten in den angesteuerten Gebieten zu erfüllen.

Dass diese Reisen auch einen kolonialen Impetus verfolgten, zeigt sich unter anderem an der Weltumseglung der Korvette *Erzherzog Friedrich* unter dem Kommando von Tobias Ritter von Österreicher in den Jahren 1874 bis 1876. Diese Expedition zeichnete sich durch ihren explorativen Charakter aus, besonders im Hinblick auf die Untersuchung der Verhältnisse in Nordborneo. Diese Region war von besonderem Interesse, da die Gründung einer Kolonie auf dieser Insel erwogen wurde (ebd.).

### **4.3 Auf „wissenschaftlicher“ Mission**

Unter dem 1883 ernannten obersten Kommandanten der k.u.k. Kriegsmarine Admiral Maximilian Daublebsky von Sterneck (1829–1897), mutierten die Missionsfahrten endgültig zu kolonialer Interessensausübung. Um ihre Bedeutung als nutzbringende Institution trotz Friedenszeiten und hoher Instandhaltungskosten zu unterstreichen, intensivierte der neue Kommandant ihre kommerziellen und wissenschaftlichen Aktivitäten. Aus diesem Grund erbot sich die k.u.k. Kriegsmarine, Sammelaufträge für das k.k. Naturhistorische Hofmuseum anzunehmen (Feest 1980: 23). Die Instruktionen des Kommandos unter Sterneck erreichten die Kapitäne in einer eher inoffiziellen Manier. Dies offenbart zum Beispiel ein Brief Sternecks

aus dem Jahr 1884 an August von Almstein, den Kommandanten der *S.M.S. Helgoland*, welcher das Schreiben vor der Abfahrt zu den Küstenregionen Westafrikas erhielt. Sterneck betont darin die Rolle der österreichischen Marine als Wegbereiterin, ähnlich den Unternehmungen anderer Nationen, und legte dar: „Warum sollen unsere Schiffe nicht in dieser Hinsicht Pioniere sein, was die anderen Nationen seit Jahrhunderten durchführen, [...] Ihrem Scharfsinn, Ihrer Auffassung, Ihrer Beobachtungsgabe stelle ich es anheim, in diesem Sinne Studien zu machen. [...] Männer der Wissenschaft, Forscher, Handelsleute könnten ja künftiges Jahr das Schiff begleiten und eine unauffällige Expedition mit bestimmten Zwecken, wenn auch nicht ausgesprochen, daraus entstehen.“ (zit. n. Benko 1901: 227). Diese Passage offenbart, dass die wissenschaftlichen Unternehmungen der Marine oft als Vorwand oder zur Legitimation anderweitiger Zielsetzungen herangezogen wurden, wodurch deren Besatzungen zu Schlüsselfiguren im Rahmen kolonialpolitischer Bestrebungen avancierten.

Dass koloniale Avancen auch in den Köpfen der Besatzung *S.M.S. Aurora* mitfuhren, lässt sich beispielsweise in den Berichten des Schiffsarztes Václav Svoboda (1850—1924) nachweisen. Mit „lebhaft[e]m eigennützig[e]m Interesse“ (Svoboda 1888a: 286) erwartete Václav Svoboda die Ankunft des Schiffes vor den Nikobaren. Als die Besatzung in Sri Lanka davon in Kenntnis gesetzt wurde, dass auf der Insel Kamorta eine britische Strafkolonie errichtet worden war, wurden ihre „patriotischen Colonisationsgelüste“ etwas gedämpft (Svoboda 1888a: 261). Am Ende des Aufenthaltes auf den Nikobaren stellte Svoboda ernüchert fest, dass aus seiner Sicht die Gründung einer Kolonie „ausserordentlich kostspielig, bis unmöglich [wäre]“ (Svoboda 1888a: 285). Insgesamt haben österreichische Kriegsschiffe von 1776 bis 1913 144 Missions- bzw. Übungsreisen unternommen (Pawlik 1992: 12).

Die „wissenschaftlichen“ Missionen der Marine wurden strategisch genutzt, um die Bedeutung der Marine als nutzbringende Institution zu unterstreichen und dabei gleichzeitig koloniale Interessen zu fördern. Durch die Ausstellung der auf Missionsfahrten gesammelten Objekte im k.k. Naturhistorischen Hofmuseum wurde die koloniale Ideologie weiter verfestigt. Diese Dynamik wird im Folgenden auch am Beispiel der Reise *S.M.S. Aurora* deutlich.

#### 4.4 Die Reise *S.M.S. Aurora* 1886—1888

Im August 1886 lief *S.M.S. Aurora* unter dem Kommando von Fregattenkapitän Franz Müller (1840–?) zu ihrer ersten Ozeanien- und Ostasien-Reise aus, von der das Schiff im April 1888 zurückkehrte. Zu den offiziellen Zielen dieser Übungsfahrt gehörten die Ausbildung von Marinekadetten, die Wahrung handelspolitischer Interessen sowie die Sammlung von zoologischen, ethnographischen und botanischen Objekten (Benko 1892: 210). In wirtschaftlicher Hinsicht sollte die *Aurora* „Erkundigungen darüber einziehen, ob die österreichischen und die ungarischen Schifffahrtslinien nach Japan und China erweitert werden sollten und welche Ausfuhrgegenstände der Heimat für diese Länder in Betracht kämen“ (Sokol 1980: 164f.).

##### 4.4.1 Instruktionen

Die Objekte und *human remains* in den Sammlungen der Marine wurden entsprechend den Anforderungen der Mitarbeiter des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums gesammelt. Da aus ihrer Sicht keine besondere Expertise für das Sammeln notwendig war, übertrug das Marineoberkommando die Aufgabe, Sammlungen zu erwerben, aufgrund ihrer universitären Bildung den Schiffsärzten<sup>34</sup>. Nach Feststellung der Reiseroute wandte sich die k.u.k. Marinesektion an das k.k. Naturhistorische Hofmuseum, um die Anweisungen zum Sammeln von Objekten für das Museum auf der Reise 1886—1888 zu erhalten<sup>35</sup>. Die Instruktionen für ethnographische Objekte wurden von Franz Heger zusammengestellt. Einleitend vermerkte er, dass

„für die Sammlungen alle einheimischen Gebrauchsgegenstände [...], welche die ursprüngliche Cultur derselben zu illustrieren geeignet sind, erwünscht wären. Besonders hervorzuheben sind: die einheimischen primitiven Schutz- und Trutzwaffen, Schmuck- und Bekleidungsgegenstände, Haus- und Schiffsmodelle, Hausgeräte

---

<sup>34</sup> Das Verfassen wissenschaftlicher Instruktionen für sammelnde Lai:innen vor Ort war in Europa keine Ausnahme. Im Jahr 1872 wurde in der „Zeitschrift für Ethnologie“, dem Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, ein Artikel mit dem Titel „Rathschläge für anthropologische Untersuchungen auf Expeditionen der Marine“ abgedruckt (Virchow et al 1872).

<sup>35</sup> WMW, Archiv, Z. 64/ 1886.

(namentlich keramische Erzeugnisse), Gegenstände des religiösen Gebrauchs und Altertümer.“<sup>36</sup>

Außerdem betonte er die bereits gute Vertretung einzelner Regionen des ostindischen Archipels in der Sammlung des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums. Der Fokus sollte daher auf den Nikobaren, die „im höchsten Grade erwünscht“ waren, sowie auf den relevanten Häfen der Malakka-Straße, Pulo Pusang und Malakka liegen, mit dem Ziel, „Gegenstände von den wilden Eingeborenen der malayischen Halbinsel (den Semang, Pangan u.s.w.)“ zu sammeln<sup>37</sup>. Heger äußerte ein besonderes Interesse an ethnographischen Gegenständen der Dayak an der Ostküste Borneos, insbesondere an „Waffen und sonstiger Kriegsausrüstung (besondere Anzüge u. Schmuck der Krieger), [...] selbstgewebte Stoffe, Kriegstrophäen, (... Köpfe der Feinde)“<sup>38</sup>. Die kleinen Sundainseln standen ebenfalls im Fokus, mit einem Interesse an allem, was „von den Eingeborenen herrührt und der originalen Cultur angehört“. Auf Sumbawa lag der Schwerpunkt erneut auf „Waffen der Eingeborenen [sic!] (Bogen und Pfeile, Schilde, Schwerte, Dolche und Messer, Lanzen)“ und Stoffen, während von den Molukken Haus- und Bootsmodelle, „kegelförmige Hüte aus Palmblättern“ und wiederum Waffen gewünscht wurden<sup>39</sup>.

Für den Aufenthalt in Ostasien wurden Kontakte zu bekannten Sammlern und konsularischen Vertretern empfohlen, um Informationen über Sammlungen auszutauschen. Schlussendlich fügte Heger hinzu: „Schließlich sind auch Photographien von Volkstypen, namentlich von den seltener besuchten Punkten erwünscht.“<sup>40</sup>

Mit der Sammlung beauftragt wurde der Schiffsarzt Václav Svoboda<sup>41</sup>. Im Vergleich zu den Ergebnissen anderer Schiffsärzte, die ebenfalls Sammelaufträge hatten, kann Václav Svoboda eine besondere Sorgfalt und Anstrengung bei der Erfüllung seiner Aufgaben unterstellt werden.

---

<sup>36</sup> WMW, Archiv, Z. ?/1886.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Es ist wenig darüber bekannt, wie Schiffsärzte ausgewählt wurden. Das Hofmuseum selbst hatte trotz offensichtlichem Interesse an der einschlägigen Kompetenz ihres „Sammelbeauftragten“ keinen Einfluss auf die Auswahl der Schiffsärzte. Svobodas Ernennung zum Schiffsarzt der Reise 1886-1888 wurde von Václav Stejskal (1851–1934), der als *Commissariat-Adjunct 2. Klasse* an der Reise teilnahm, arrangiert (Heroldová 2011: 27, 30). Beide Männer verband ihre Leidenschaft für Musik und, wie sich im Laufe der Reise herausstellen sollte, die Leidenschaft für das Sammeln von Objekten. Es ist möglich, dass Svoboda von Stejskal begleitet wurde, als er im Auftrag des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums ethnographische Objekte sammelte. Auf der Reise von 1886–1888 trug Stejskal selbst mehr als 1.000 Objekte für seine persönlichen Sammlungen zusammen. Seine Sammlung, die sich heute im Náprstek Museum (NM) in Prag befindet, enthält Objekte ähnlicher Art wie jene im Konvolut des WMW.

Diese Einschätzung wird auch durch die Beurteilung von Fregattenkapitän Müller gestützt, der hervorhob, Svoboda habe sich „mit Fleiße und Verständniß [den] naturwissenschaftlich ethnografischen Aufsammlungen“ gewidmet<sup>42</sup>.

Svoboda selbst beschrieb seine Sammeltätigkeit wie folgt:

„Ich bedaure im Laufe der Reise öfters zur Sparsamkeit gezwungen worden zu sein, welche mich an verschiedenen Orten ganz in meiner Kauflust zurückhielt, sobald mir wünschenswerthe Gegenstände zu theuer erschienen. Diese Zurückhaltung verschaffte mir überdies noch Concurrenten unter meinen Reisegefährten, die mir brauchbare Sachen wegfischten, welche schliesslich heute irgend eine Wand verzieren helfen und in einem Museum besser aufgehoben wären.

Ich bekam eine kurze, aber gute Instruktion mit; leider war unser Aufenthalt gerade in den ethnographisch wichtigeren Hafenorten meist so kurz, dass meine Jagd nach den gewünschten Objekten nicht von Erfolg sein konnte; meine geringen Mittel gestatteten es auch nicht, um Einkäufe en gros zu handeln und so kaufte ich denn nach eigener Einsicht auf gut Glück was sich bot; ich glaube trotzdem den Wünschen des Hofmuseums vielfach entsprochen zu haben.“ (Svoboda 1890: 120)

Insgesamt stellte die Direktion des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums Geldmittel in Höhe von 300 Gulden für zoologische Gegenstände, 400 Gulden für ethnographische Sammlungen und 100 Gulden für botanische Objekte zur Verfügung.<sup>43</sup> Nach ihrer Rückkehr umfasste die ethnographische Sammlung des beauftragten Schiffsarztes Václav Svoboda ca. 400 Objekte und ca. 134 Fotografien (WMW Inv. Nr. 29.558 bis 29.954 und WMW Fotosammlung Inv. Nr. 2.304 bis 2.438). Die Bemühungen Václav Svobodas, den Wünschen des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums zu entsprechen, beschränkten sich nicht nur auf das Sammeln von Objekten. Wie er selbst berichtete, knüpfte Svoboda zu mindestens neun Sammlern ethnographischer Objekte in unterschiedlichen Gebieten Südostasiens Kontakt und sorgte so direkt und indirekt für Neuzugänge in die Sammlung der ethnographisch-anthropologischen Abteilung des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums (Svoboda 1890: 120ff). Im Verlauf der Reise 1886—1888 auf der Korvette *Aurora* entwickelte Svoboda außerdem ein reges Interesse an der Ethnografie, mit einem besonderen Fokus auf die Nikobaren, und publizierte mehrere

---

<sup>42</sup> AT-OeStA KA Marine NMA PA Offiziere und Beamte Akten QL 5666.

<sup>43</sup> AT-OeStA HHStA HA OMeA 1113, Rubrik 50/2/9-1886.

Artikel in verschiedenen wissenschaftlichen Zeitschriften (Svoboda 1888a; Svoboda 1888b; Svoboda 1888c; Svoboda 1889a; Svoboda 1889b; Svoboda 1890; Svoboda 1892). Ebenfalls hielt er Vorträge, wie „Die Nikobareninsel und ihre Bewohner“ (am 26. Februar 1889) für die k. k. Geografische Gesellschaft.

#### 4.4.2 Die Fotografische Mission

Bereits im Jahr 1857 wurden bei einer Versammlung der k.k. Geographischen Gesellschaft am 31. März die Vorteile des Einsatzes der Fotografie in wissenschaftlichen Expeditionen vorgestellt und diskutiert (Foetterle 1857: 128). Im Vordergrund der Diskussion stand die Anwendung der Fotografie mitsamt der „Beigebug eines tüchtigen Photographen“ während der Fahrt der *Novara*, von der man sich „wesentliche Dienste“ für die Wissenschaft versprach (ebd.). Am 3. September 1885 beschloss die Marinesektion des Reichskriegsministeriums schließlich offiziell die Einführung der Fotografie für den „Seekriegsdienst“ (Reichskriegsministerium (Marinesektion) 1885: 131). Im Vordergrund stand allerdings nicht der wissenschaftliche Nutzen, sondern die Ablichtung militär-strategischer Punkte. Die Führungsriege hatte die Fotografie als ein wichtiges Instrument in der kolonialen Expansion anerkannt, da sie detaillierte geografische und strategische Informationen über Küstenlinien, Häfen, militärische Anlagen oder potenzielle Ressourcengebiete liefern konnte.

Auch die *Aurora* wurde mit fotografischem Material ausgestattet. Laut den Berichten Kapitän Müllers und Svobodas sowie den Anweisungen Hegers schienen ebenfalls Fotografien für das k.k. Hofmuseum und damit für wissenschaftliche Zwecke gemacht worden zu sein. Allerdings gestaltete sich die Erfüllung des Befehls als kaum durchführbar. Die Genehmigung für das Mitführen fotografischen Materials wurde dem Kommando erst kurz vor der Abreise erteilt, was in Kapitän Müllers Abschlussbericht von 1888 deutlich wird: „Bei der Ausrüstung der Corvette wurde auf [...] Ansuchen wenige Tage vor der Abfahrt des Schiffes die Bewilligung zur Ausfassung des photographischen Materials erlangt [...], wogegen die Chemicalien und die im Arsenal nicht vorhandenen Gegenstände [...] beim Hofphotographen Burger in Wien bestellt wurden, und am letzten Tage vor der Abfahrt des Schiffes an Bord einlangten.“<sup>44</sup> Diese kurzfristige Entscheidung führte zu weiteren Problemen, da der mit der Bordfotografie betraute Offizier nur unzureichend auf die Witterungsbedingungen und Lichtverhältnisse in den Zielregionen vorbereitet war. Die ersten Aufnahmen wurden in Port-Said gemacht und die

---

<sup>44</sup> AT-OeStA KA Marine NMA ZSt KM MS PK Akten 259 (VI 6/2-1888).

Platten im Roten Meer entwickelt, „doch kaum wurden die entwickelten Platten in das erste Bad gelegt, so fingen sie an zu kräuseln und die Gelatinschicht löste sich von der Glasplatte vollkommen ab.“<sup>45</sup> Besonders bedauerlich für das k.k. naturhistorische Hofmuseum muss der Verlust der Fotografien von den Nikobaren gewesen sein. Auch hier wird in einem Bericht an das k.k. Reichs-Kriegsministerium Marine-Sektion von Anfang 1887 berichtet, dass „[...] ein großer Theil der photographischen Aufnahmen beim Entwickeln mißglückte, indem in Folge der hohen Temperatur des zum Entwickeln an Bord verfügbaren Wassers das Gelatin zerfloss [...]“.<sup>46</sup>

Aufgrund der mangelnden Erfahrung im Umgang mit fotografischem Material in tropischen Klimazonen entschied man sich, mit der weiteren Entwicklung zu warten. Erst nach dem Aufenthalt der *Aurora* in Singapur konnte von Erfolgen gesprochen werden. Dort suchte der Bordfotograf die Expertise ortsansässiger Fotografen und fand Rat beim „erste[n] Photograph[en] in Singapur, ein deutscher Namens Lambert“<sup>47</sup>. Laut Kapitän Müller war dieser „auch so freundlich und gab dem mit den Photographien betrauten Seeoffizier mit der größten Bereitwilligkeit die für das Behandeln der Platten in den Tropen nothwendigen(sic) Instruktionen, welche sich später auch gut bewährt haben.“<sup>48</sup> Zwar zeigte sich nach dem Entwickeln, dass die meisten der ersten Fotografien überbelichtet waren, jedoch scheint sich dieser Fehler mit der Zeit und vorangeschrittenen Erfahrungswerten ausgeschlichen haben. Laut dem Bericht Müllers müssen einige der *Aurora*-eigenen Fotografien die Reise überlebt haben. Zumindest beschreibt Müller die Beleuchtungszeit für Fotografien von Landschaften und Gruppen „unter den Bäumen von Ternate“<sup>49</sup>. Gegen Ende der Reise löste sich auch die Gelatinschicht auf den von Burger gelieferten Platten, weswegen schließlich nur Kopien der Fotografien an das Ministerium übergeben werden konnten. Diese beschränkten sich laut Müller zudem „beinahe ausschließlich nur auf Aufnahmen von Landschaftsbildern und Gruppen“, da das „Aufnehmen von Schiffen, Befestigungen etc. vom Schiffe oder von Booten aus nur [?] war, und vom Lande nur morgens zugelassen war.“<sup>50</sup>

Inwieweit die Fotografie auf der *Aurora* als Werkzeug zur wissenschaftlichen Dokumentation genutzt wurde und auf welche Motive Wert gelegt wurde, lässt sich nicht mehr gänzlich

---

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> AT-OeStA KA Marine NMA ZSt KM MS PK Akten 252 XIV 6/1-1887.

<sup>47</sup> AT-OeStA KA Marine NMA ZSt KM MS PK Akten 259 (VI 6/2-1888).

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Ebd.

nachvollziehen<sup>51</sup>. Die Schwierigkeiten des Bordfotografen verdeutlichen jedoch den Kontext, in dem die Sammlung entstand. Da die eigenen Aufnahmen oft misslangen, ergänzte Svoboda diese durch den Erwerb von Fotografien lokaler Fotografen.

---

<sup>51</sup> Svoboda schreibt in seinem Bericht lediglich, dass einige Tänzer auf Bali von „unserm Photographen“ aufgenommen wurden. (Svoboda 1890: 121)

## **5. Methodologie und methodische Vorgehensweise**

Die Möglichkeit des Albuminverfahrens, Fotografien in unendlichen Stückzahlen zu vervielfältigen, beschert uns eine Vielzahl von Kopien des exakten Motivs an unterschiedlichen Orten in unterschiedlichen Kontexten. Selbstredend ist es nicht möglich, im Rahmen dieser Forschungsarbeit sämtliche Abzüge bis auf den Letzten zu verfolgen, jedoch möchte ich auf die Zirkulationsrouten einiger dieser Fotografien eingehen, um ihre Verwendung in unterschiedlichen Kontexten sowie die Änderung der Machtverhältnisse zu erörtern.

### **5.1 Primärrecherche**

Für die Primärrecherche wurden zwischen Mai 2022 und Juli 2023 Archivmaterialien im österreichischen Staatsarchiv in den Abteilungen Kriegs- und Marinearchiv, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, im Archiv für Wissenschaftsgeschichte des Naturhistorischen Museums (NHM), im Archiv des Weltmuseum Wien (WMW) sowie diversen Privatarchiven ausgehoben<sup>52</sup>. Die Transkription der Archivmaterialien erfolgte im gleichen Zeitraum im Rahmen des Provenienzforschungsprojektes „Reisen & Sammlungen. S.M. Schiff Aurora, k.k. Kriegsmarine“ am WMW. Sowohl die Archivmaterialien als auch die Fotosammlung sind mir zu Beginn des Schreibens dieser Arbeit durch meine Anstellung als externe Mitarbeiterin am WMW zugänglich.

### **5.2 Critical Visual Methodology**

Die theoretische Analyse der Fotosammlung orientiert sich an der Forschungsmethode anthropologischer Untersuchungen sowie der Critical Visual Methodology, formuliert von der britischen Humangeografin Gillian Rose (2016: 22f.).

Erstere wird nach Joanna Scherer (2009: 201f.) wie folgt zusammengefasst:

- (1) Zunächst erfolgt eine detaillierte Analyse interner Beweise und ein Vergleich der Fotografien mit anderen Bildern innerhalb und außerhalb des Konvoluts. Dies setzt ein Verständnis der Geschichte der Fotografie, einschließlich der technologischen Gegebenheiten voraus.

---

<sup>52</sup> Siehe eine genaue Auflistung im Quellenverzeichnis S.120.

- (2) Daraufhin werden die Absichten des Fotografen:innen und die Art und Weise, wie die Bilder von ihrem Urheber:innen verwendet wurden, betrachtet.
- (3) Selbiges wird anschließend für Drittparteien ausgewertet. Im Rahmen einer anthropologischen Untersuchung würde ebenfalls das Studium der Ethnografie der Subjekte einfließen. Da es sich bei dieser Abhandlung nicht um eine anthropologische Studie handelt und keine Feldforschung betrieben werden konnte, ist dieser Arbeitsschritt auf das assoziierte Dokumentationsmaterial begrenzt. Dies ist als Limitierung der Forschungsarbeit anzusehen.

Die anthropologisch-ethnographische Vorgehensweise wird durch die Critical Visual Methodology ergänzt. Rose (2016: 24f.) erklärt, dass die Bedeutungen eines Bildes an vier verschiedenen Orten entstehen: am Ort der Bildproduktion, im Bild selbst, an den Orten, an denen es zirkuliert, und dort, wo es von verschiedenen Publika gesehen wird. Jeder dieser Orte weist außerdem drei unterschiedliche Dimensionen (*technologisch, kompositionell, sozial*) auf, die Rose als „Modalitäten“ bezeichnet (vgl. Tabelle 1). Diese drei Modalitäten bieten einen strukturierten Ansatz, um die komplexen Prozesse zu verstehen, durch die Bilder ihre Bedeutungen erlangen, und wie diese Bedeutungen von verschiedenen Menschen in unterschiedlichen Kontexten interpretiert werden.

Modalitäten	Orte			
	<i>Produktion</i>	<i>Bild</i>	<i>Zirkulation</i>	<i>Publikum</i>
<i>Technologische</i>	Wie wurde es gemacht?	Welche visuellen Effekte gibt es?	Wie wurde es zirkuliert?	Wo und wie wurde/wird es ausgestellt?
<i>Kompositionelle</i>	Welches Genre?	Welche Komposition?	Wie wurde es verändert?	Wie konnte/kann es vom Publikum gesehen werden?
<i>Soziale</i>	Wo? Wann? Für wen? Warum?	Visual meanings	Organisiert warum / von wem oder was?	Wie wurde/wird es von wem und warum interpretiert?

Tabelle 1: Orte und Modalitäten zur Interpretation visueller Medien (nach Rose 2016: 25)

### 5.2.1 Der Ort der Bildproduktion

Zu diesem ersten Aspekt gehört das Verständnis der sozialen, kulturellen und politischen Kontexte, in denen ein Bild produziert wurde. Dabei geht es um die Untersuchung der zur Erstellung des Bildes verwendeten Technologie, der Person, die das Bild erstellt hat, sowie der institutionellen und ideologischen Strukturen, die seine Erstellung unterstützt haben (Rose 2016: 27). Die *technologische Modalität* umfasst und analysiert die technischen und materiellen Komponenten, die bei der Erstellung, Distribution und Präsentation eines Bildes von Bedeutung sind. Die *kompositionelle Modalität* konzentriert sich auf die formale Gestaltung des Bildes selbst – wie es aufgebaut ist, welche Farben und Formen verwendet werden und wie diese Elemente interagieren, um Bedeutungen, Gefühle sowie Stereotype oder Machtverhältnisse zu vermitteln. Bei der *sozialen Modalität* geht es um die sozialen, kulturellen und politischen Kontexte, in denen das Bild existiert und wahrgenommen wird. Dazu gehören die wirtschaftlichen Bedingungen seiner Produktion, die sozialen und politischen Umstände seiner Verbreitung und die vielfältigen Perspektiven der Betrachter:innen, die das Bild in verschiedenen kulturellen und sozialen Kontexten sehen und interpretieren.

### 5.2.2 Der Ort des Bildes

Wichtige Elemente der kompositionellen Analyse umfassen den Inhalt, die Farbgebung, die räumliche Organisation, das Licht und den expressiven Gehalt eines statischen Bildes. Eine Stärke dieser Methode liegt in der sorgfältigen Betrachtung des Bildes, was für jede Diskussion über Bilder von entscheidender Bedeutung ist. Ein Nachteil dieser Herangehensweise ist jedoch ihr mangelndes Interesse an den sozialen Praktiken der visuellen Bildsprache. Dies kann dazu führen, dass wichtige Kontexte und Bedeutungen, die über die reine Bildkomposition hinausgehen, vernachlässigt werden. Der Ansatz ist nützlich für eine erste Kategorisierung und Analyse der Zeichen in den Fotografien selbst. Da es sich im untersuchten Fall um inszenierte Fotografien handelt, inkludiert dies eine Mikroanalyse des verwendeten Hintergrundes, räumliche Beziehungen, dargestellte *material culture* sowie Dekorationen und Requisiten innerhalb des Bildes und Konvolut übergreifend (Scherer 2009: 203). Besonders wichtig ist hier die Anerkennung der Handlungsmacht der abgebildeten Person. Die Person kann den Inhalt des Dargestellten steuern, indem sie das Kostüm und die Pose (mit)bestimmt und entscheidet, wann das Bild aufgenommen werden soll (Scherer 2009: 203f.).

### *5.2.3 Ort der Zirkulation*

Ein weiterer Faktor in der Analyse zur Beantwortung der Forschungsfrage beinhaltet die Ebene der Zirkulation (vgl. Rose 2016: 34ff.). Fotografien befinden sich in einem konstanten Kreislauf, sie zirkulieren, wechseln den Ort.

Die Provenienz eines Objekts/ Gemäldes oder einer Fotografie bezieht sich auf die verschiedenen Besitzer:innen und Standorte, die es im Laufe seiner Geschichte hatte. Die Erforschung der Provenienz eines Bildes offenbart somit die Orte seiner Zirkulation. Während wir für das 19. Jahrhundert noch davon ausgehen können, dass die Fotografien von den Fotostudios an vorbeifahrende Reisende, Schiffbesatzungsmitglieder und Ethnolog:innen verkauft wurden, endeten sie in privaten Archiven, in Publikationen vor wissenschaftlichen Gremien wie der k.k. Geographischen Gesellschaft (1856) oder im Archiv europäischer Museen. Im Zeitalter der Digitalisierung musealer Objekte kommt ein weiterer Zirkulationsarm hinzu: Online-sharing. Die Bewegung einer Fotografie bettet sie in einen erweiterten kulturellen, sozialen und politischen Prozess ein (Rose 2016: 37).

### *5.3.4 Der Ort des Publikums*

Da die Fotografien der gegenständigen Sammlung historischer und ethnographischer Natur sind, ist das Verständnis des kulturellen und sozialen Kontexts ihrer Produktion und Rezeption von entscheidender Bedeutung (Rose 2016: 138f.). Der sozial semiotische Ansatz soll die Fotografien im kolonialen Kontext in ihrer Funktion als Kommunikations- und Kontrollinstrumente analysieren und untersuchen, wie sie bestehende Machtstrukturen stärkten oder herausforderten und wie sich ihre Bedeutung in verschiedenen sozialen Kontexten verändert haben könnte (vgl. Rose 2016: 136f.). Der vierte Aspekt besteht also darin zu verstehen, wie das Bild von seinem Publikum gesehen und verwendet wurde/wird. Dabei werden die Orte der Veröffentlichung im Museum, in Publikationen und Bildungseinrichtungen des späten 19. Jahrhunderts und der Gegenwart berücksichtigt.

## 6. Die fotografische Sammlung *S.M.S. Aurora*

### 6.1 Überblick der Sammlung

Die Sammlung *S.M.S. Aurora* besteht aus insgesamt 132 Fotografien<sup>53</sup>. Die Abzüge sind allesamt auf orangen Kartonagen angebracht, die keinen Hinweis auf Provenienzen (z.B. Stempel der Fotografen oder eines Studios) aufweisen. Dies lässt vermuten, dass die Kartonagen erst nach der Reise *S.M.S. Aurora* im Rahmen kuratorischer Maßnahmen im k.k. Naturhistorischen Hofmuseum angebracht wurden. Die Abzüge sind in die Formate B (ca. 13,5 x 9,6 cm) und D (ca. 25 x 20 cm) aufgeteilt.

Es ist nicht davon auszugehen, dass die Sammlung einer systematischen Zusammenstellung unterliegt. Als Auflage vom Museum waren lediglich „Photographien von Volkstypen, namentlich von den seltenen besuchten Punkten erwünscht“<sup>54</sup>. Die mit Sammeltätigkeit beauftragten Personen, in diesem Fall ist der Ankauf der Fotografien von Schiffsarzt Václav Svoboda vorgenommen worden, hatten nur wenige Tage bis Stunden Zeit, sich an den jeweiligen Anlegeorten aufzuhalten. Damit beschränkten sich die Ankaufsmöglichkeiten für Objekte auf die jeweiligen Hafenstädte. Der Großteil der Fotografien der Sammlung wurden in Singapur erworben.

Da der Fotograf der *Aurora* Probleme bei der Entwicklung der Negative an Bord hatte, besuchte er beim ersten Aufenthalt der Korvette in Singapur vom 09. November bis 4. Dezember 1886 ein Fotostudio und ließ sich von einem ansässigen Fotografen eine Anleitung zum „Behandeln der Platten in den Tropen“<sup>55</sup> geben. Der Fotograf war Gustav Richard Lambert (1846–1907), der zu dieser Zeit ein Fotostudio in der 186 *Orchard Road* (Singapur) betrieb<sup>56</sup>. Schiffsarzt Svoboda schrieb später, dort „zahlreiche interessante Aufnahmen von ethnographischem Werthe, den malayischen Archipel betreffend“ gefunden zu haben (Svoboda

---

<sup>53</sup> Im Bericht des Kustoden Franz Heger nach Rückkehr *S.M.S. Aurora* im Jahr 1888 steht: „Photographien von Volkstypen wurden im Ganzen 110 acquiriert“ (WMW Archiv Z16, Heger 1888). Es ist davon auszugehen, dass die Fotografien aus Japan demnach als Geschenk des Legationssekretärs der k.u.k. Gesandtschaft in Japan, Heinrich von Siebold, in die Sammlung *S.M.S. Aurora* aufgenommen wurden. Die Fotografien der Inv. Nrn. 2313, 2365, 2398 waren im Rahmen der Forschungsarbeit nicht ausfindig zu machen.

<sup>54</sup> WMW Archiv ZX-1886, Heger 1886.

<sup>55</sup> AT-OeStA KA Marine NMA ZSt KM MS PK Akten 259 VI 6/2-1888; siehe auch: AT-OeStA KA Marine NMA ZSt KM MS PK Akten 252 XIV 6/1-1887.

<sup>56</sup> G.R. Lambert & Co. In: *The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser* (1884–1942), 18. September 1886, S. 178. URL: <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singfreepressb18860918-1.2.25.3> [11.10.2024]

1890: 121). Das Fotostudio *G. R. Lambert* ist damit die einzige schriftlich dokumentierte Ankaufsstelle von Fotografien der *Aurora*-Sammlung.

## 6.2 Provenienzen

In diesem Teilkapitel werden die wesentlichen Erkenntnisse zu den Provenienzen der Fotografien aus einer im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten, eingehenden Provenienzerforschung vorgestellt, die sich der Aufdeckung und Analyse der komplexen Ursprünge sowie der unterschiedlichen Kategorien innerhalb der *Aurora*-Sammlung widmet. Im Vordergrund standen Erkenntnisse zu Fotografen, geografischen Verortungen und Ankaufslokalitäten.

Die Forschungsmethode umfasste eine Durchsicht und Analyse verschiedener Quellen, darunter digitale Datenbanken von Museen und Bibliotheken, digitalisierte Fotoalben sowie Webseiten von Auktionshäusern und Antiquitätengeschäften. Ein besonderer Fokus lag darauf, die *Aurora* Fotografien in anderen Sammlungen zu identifizieren, um durch einen Abgleich zusätzliche Einblicke in Bezug auf Orte, Zeitpunkte und die Fotografen selbst zu gewinnen. Trotz der umfassenden Recherche stößt dieser Ansatz an seine Grenzen, vor allem hinsichtlich der Detailliertheit und der definitiven Zuordnung der Werke. Die Erkenntnisse dieser Provenienzforschung sind daher als vorläufig zu betrachten und markieren den Ausgangspunkt für zukünftige, noch detailliertere Untersuchungen, die notwendig sind, um die Geschichten hinter jeder einzelnen Fotografie vollumfänglich zu erschließen und zu verstehen.

Die Analyse ergab, dass sich die Sammlung in fünf Hauptkategorien einteilen lässt, basierend auf den Fotografen und deren geografischer Verortung: Erstens, Fotografien, die vermutlich in Aden erworben wurden und deren Ursprung sowohl im Jemen als auch an der Ostküste Afrikas zu finden ist. Zweitens, Werke von Émile Gsell, die geographisch hauptsächlich in den heutigen Ländern Vietnam und Kambodscha angesiedelt sind. Drittens, Fotografien aus Ostasien, einschließlich Japan und China. Viertens, die Fotografien von *G. R. Lambert & Co.*, die einen Großteil der Sammlung ausmachen und Standorte in Singapur, Thailand, Borneo, Java und Sumatra umfassen. Und Fünftens, Fotografien, die keiner bestimmten Person, Entstehungs- oder Verkaufslokalität zugeordnet werden können.

## Ostafrika und Arabische Halbinsel

Der Kauf der Fotografien **Inv. Nrn. 2304 bis 2315** wurde vermutlich in Aden (Jemen) beim Aufenthalt der *Aurora* 27.—31. August 1886 oder, zwei Jahre später, vom 24.—28. März 1888 vorgenommen. Mehr Aufschluss über Provenienzen liefern Abzüge der gleichen Fotografien. **Inv. Nr. 2305 (Frau mit Wasserpfeife), 2306 (Straußenfederhändler), 2309 (Drei Frauen)** finden sich ebenfalls im Familienalbum der Carolina Correa Sotomayor (1838-1909)<sup>57</sup>. Ihr Sohn Dionisio Shelly Correa (1860-1899), Absolvent der Asturias Naval School und *2<sup>nd</sup> class guard*, sendete seiner Mutter die Fotografien von seiner Reise auf der *Gravina*, welche 1882 auf eine 2-jährige Reise Richtung Ostasien aufbrach. Im Jahr 1882 machte die *Gravina* Halt in Aden, von wo aus er einen Abzug der **Inv. Nr. 2305** seiner Mutter schickte (Pujol Vilallonga 2017). Die Fotografien **Inv. Nr. 2306** und **2309** soll Correa jedoch aus Galle (Sri Lanka) geschickt haben (ebd.). Die *Aurora* befand sich ebenfalls vom 17.—26. September 1886 und 20.—23. Februar 1888 in Point de Galle, wonach ein Kauf der Fotografien in diesem Hafen nicht auszuschließen ist.

**Inv. Nr. 2311 (Schilfhütte bei Aden)** wurde 2014 als Teil eines Fotoalbums versteigert<sup>58</sup>. Dort wird es den Coutinho Brothers<sup>59</sup> zugeschrieben.

**Inv. Nr. 2314 (Danakil-Frauen)** und **2315** waren ebenfalls Teil eines Fotoalbums, welches am 1. Dezember 2023 versteigert wurde. Die Notiz auf dem Karton der Fotografien gibt die geografische Verortung in der Region Obock im Staat Dschibuti an<sup>60</sup>. Zudem befindet sich ein Abzug der Fotografie **Inv. Nr. 2308**, verortet in Aden, in diesem Fotoalbum.

Die Fotografie **Inv. Nr. 2314 (Danakil-Frauen)** kann dem französischen Fotografen Hippolyte Arnoux zugeschrieben werden. Eine Notiz seines Namens findet sich auf dem Abzug der Fotografie aus der Sammlung des britischen Archäologen Flinders Petrie (1853-1942) (Krol und Kuznetsova 2014).

---

<sup>57</sup> Shelly blog: El Álbum de Carolina, URL: <https://shelly.es/album/carolina.php> [11.10.2024]

<sup>58</sup> Slot 436. Versteigert durch Gros & Delettrez, Paris. URL: <https://www.gros-delettrez.com/lot/20672/4500967-coutinho-brothersofficiers-bri> [11.10.2024]

<sup>59</sup> J.B. Coutinho und Felix A. Coutinho gründeten eines der ersten kommerziellen Fotografie-Studios auf der Insel Sansibar (Tansania) in den 1870ern (Hannavy 2013: 342).

<sup>60</sup> Versteigerung am 01. Dezember 2023 im Hotel Drouot in Paris durch Deburaux | Du Plessis. URL: <https://www.deburauxduplessis.fr/lot/142831/23546576-aden-yemen-12-photos-sur-10-pl> [11.10.2024]

## Émile Gsell - Kambodscha und Vietnam

Die Fotografien **Inv. Nr. 2330** und **Inv. Nr. 2336 – 2364** können dem französischen Fotografen Émile Gsell (1838—1879) zugeordnet werden. Zwischen 1866 und 1870 fotografierte Gsell mehrfach Musikant:innen am Hof des königlichen Palastes in Phnom Penh und unternahm mehrere Expeditionen im heutigen Vietnam und Kambodscha. 1866 gründete er ein Studio in Saigon (heute Ho-Chi-Minh Stadt). 1873 reichte er zwei Alben zur Wiener Weltausstellung ein und erhielt eine Verdienstmedaille. Ein Album enthielt seine Fotografien von Angkor Wat und das andere Ansichten und Porträts von Menschen in Vietnam und Kambodscha (Bennett 2020: 61). Die Fotografien mit den **Inv. Nrn. 2353, 2354, 2356, 2359, 2360—2362, und 2330** wurden vor dem gleichen Hintergrund gemacht, wonach davon auszugehen ist, dass es sich um dasselbe Studio handelt. Gsells Portfolio und sein Studio wurden nach seinem Tod vom Fotografen O. Wegener aufgekauft (Bennett 2020: 63). Da keine Datierung der Fotografien möglich ist, kann unter Umständen auch Wegener die Studiofotografien gemacht haben, wovon aber nicht unbedingt auszugehen ist. 1883 ging das Portfolio an das Studio *Salin & Vidal*. 1884 verliert sich die Spur von Gsells Negativen bei einer Auktion zur Nachlassauflösung des Fotografen Antoine Vidal, welche als „*large collection of photographs: Views and Types of Cambodia, Cochinchina, Annam and Tonkin (old Gsell collection)*“ in der *L'indépendant de Saigon* am 17. Januar 1884 annonciert wurde (Benett 2020: 66). Es ist möglich, dass die Negative in dieser Form weiterhin in Ho-Chi-Minh Stadt von einem anderen Studio verkauft wurden und von Václav Svoboda während des Aufenthalts der *Aurora* vom 07.—21. Januar 1888 für das Hofmuseum erstanden wurden.

## Ostasien (Japan und China)

Die Fotografien aus Ostasien (Japan) **Inv. Nrn. 2414 – 2438** waren Teil der Sammlung, welche als Geschenk für das k.k. Naturhistorische Hofmuseum von Heinrich von Siebold an die Besatzung *S.M.S. Aurora* in Tokio übergeben wurden. Die Fotografien archäologischer Objekte aus **Inv. Nrn. 2414 – 2421** finden sich ebenfalls in der Publikation „Notes on Japanese Archaeology with Especial Reference to the Stone Age“ aus dem Jahr 1879 von Heinrich von Siebold (Siebold 1879). Als Urheber der Fotografien **Inv. Nrn. 2422 – 2438** kommen der

österreichische Fotograf Raimund von Stillfried und Rathenitz (1839—1911) oder der italienische Fotograf Felice Beato<sup>61</sup> (1832—1909) in Betracht.

Die Fotografien **Inv. Nr. 2366** und **Inv. Nr. 2367**<sup>62</sup> gehen auf den in England geborenen William Saunders (1832—1892) zurück, der 1862 ein kommerzielles Studio in Shanghai eröffnete und dieses bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1888 betrieb (Bennett 2013: 1244). Ob die Fotografien **Inv. Nrn. 2368** und **2369** auch von ihm stammen, konnte nicht festgestellt werden. *S.M.S. Aurora* besuchte Shanghai vom 21. Oktober bis 4. November 1887.

### Java

Die Fotografie **Inv. Nr. 2329** findet sich auch in der digitalen Sammlung der Universitätsbibliothek Leiden und ist Teil der Sammlung des Royal Netherlands Institute of Southeast Asian and Caribbean Studies (KITLV)<sup>63</sup>. Dort wird als Urheber der niederländisch-belgische Fotograf Isidore van Kinsbergen (1821—1905) genannt, welcher vornehmlich auf der Insel Java fotografierte. *S.M.S. Aurora* ankerte vom 19. Dezember 1886 bis 4. Januar 1887 vor Jakarta (ehemals Batavia).

### G.R. Lambert & Co.

Neben dem belegten Besuch des Fotostudios lassen auch die Hintergründe und die verwendeten Requisiten in vereinzelt Fotografien auf das Fotostudio *G. R. Lambert & Co.* schließen. Der sich wiederholende Hintergrund mit neoklassischen Säulen und Balustrade in

---

<sup>61</sup> Felice Beato kam 1863 nach Japan und gilt als Pionier der frühen japanischen Fotografie. Beato führte das Kolorieren von Bildern ein, welches ein charakteristisches Element der Souvenirfotografie wurde. Nach 20 Jahren übergab er sein Studio an den österreichischen Baron Raimund von Stillfried-Rathenitz (1839—1911), der die Souvenirfotografie in den folgenden zehn Jahren maßgeblich prägte. Stillfried-Rathenitz, der 1864 erstmals nach Japan kam und ab 1868 dauerhaft dort lebte, begann ab 1871 als Fotograf zu arbeiten und erbrachte unter anderem Leistungen für die japanische Regierung. 1885 kehrte Rathenitz nach Wien zurück und übergab das Studio an den Italiener Adolfo Farsari (1841—1898) (Hempel, Krämer de Huerta, und Lamprecht 2019: 121ff.)

<sup>62</sup> Ebenfalls in der New York Public Library Digital Collections als „Chinese barrow carriage, Shanghai“. Online abrufbar unter: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-c635-a3d9-e040-e00a18064a99> [11.10.2024] und Teil eines Albums in der Sammlung des Getty Museums, Los Angeles, mit dem Titel „Straits, Java, China. (cover title) [Views of Singapore, Java, Saigon, Hong Kong, and China plus some Chinese occupational portraits] (1860-1880)“. Online zugänglich unter: <https://www.getty.edu/art/collection/object/1040N9> [11.10.2024]

<sup>63</sup> KITLV: Chinese slotenmaker te Batavia. URL: <http://hdl.handle.net/1887.1/item:844861> [11.10.2024]

den Fotografien **Inv. Nrn. 2321**<sup>64</sup>, **2324**<sup>65</sup>, **2327**, **2.335**<sup>66</sup>, **2377**<sup>67</sup>, **2379** findet sich ebenfalls in der Fotografie „Japanese women, 1890s“ (Falconer 1995: 158, Plate 153) und „Japanse vrouwen te Singapore“ aus der Sammlung des KITLV<sup>68</sup>, welche dem Fotostudio Lambert zugeordnet ist. Das Gleiche gilt für zwei Fotografien (Acc. Nr. 2010-00667 und 2010-00674) aus dem *National Museum of Singapore*,<sup>69</sup> wo neben demselben Hintergrund auch der identische Stuhl verwendet wurde.

Eine wiederkehrende Requisite ist ein Teppich mit kreisrundem Muster, welcher in den Fotografien **Inv. Nrn. 2325**<sup>70</sup>, **2332**<sup>71</sup>, **2333**, **2334**, **2380**<sup>72</sup>, **2383**<sup>73</sup>, **2384**<sup>74</sup> (Falconer 1987: 162, Plate 162), **2386**<sup>75</sup>, **2397**<sup>76</sup>, **2400**<sup>77</sup> auftaucht. Die Zuschreibung der Bilder an das *Studio G. R. Lambert & Co.* ist zwar gegeben, doch deuten die Bekleidung der porträtierten Personen und die verwendeten Requisiten auf unterschiedliche Aufnahmeorte hin. Sie können sowohl Thailand (Inv. Nrn. **2333-2334**), Singapur (Inv. Nr. **2332**, **2380-2386**) und Borneo (Inv. Nr. **2397** und **2400**) zugeordnet werden. Der Teppich fungierte demnach höchstwahrscheinlich als eine transportable Requisite, um an unterschiedlichen Orten eine Fotokulisse für Portraitaufnahmen zu kreieren. Gleiches gilt für den Hintergrund, bei dem es sich vermutlich um eine portable Fotowand handelt<sup>78</sup>. Im August 1879 eröffnete Gustav Richard Lambert

---

<sup>64</sup> Universiteit Leiden: Shelfmark 89952. URL: <http://hdl.handle.net/1887.1/item:692411> [11.10.2024]

<sup>65</sup> Online Collection Wereldmuseum: Portret van een Klingalese vrouw - Id. No. RV-A122-2-84. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.11840/910310>

<sup>66</sup> Online Collection Wereldmuseum: Portret van een staande Siamese vrouw. Id. No. RV-A122-2-83. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.11840/910309> [11.10.2024].

<sup>67</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103765. URL: <http://hdl.handle.net/1887.1/item:925374> [11.10.2024]

<sup>68</sup> Universiteit Leiden: KITLV A755 - Japanse vrouwen te Singapore. URL: <http://hdl.handle.net/1887.1/item:923840> [11.10.2024]

<sup>69</sup> Roots: Muslim man in Western suit. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1238988> [20.07.23]; Roots: Portrait of European bride. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1235098> [20.07.23].

<sup>70</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103787. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:922333> [11.10.2024]

<sup>71</sup> Gleicher Stuhl wie in Fotografie Inv. Nr. 2384.

<sup>72</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103795. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:926215> [11.10.2024]

<sup>73</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 50190. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:921705> [20.07.23]; University of Bristol - Historical Photographs of China Ref. No.: UB01-01, in Special Collections Ref. No.: DM2520/1.

<sup>74</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103778. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:925653> [11.10.2024]

<sup>75</sup> Marinmuseum Karlskrona: Id: D 15026:34:2. <https://digitaltmuseum.se/021019721402/portratt-av-malajer> [20.07.23]

<sup>76</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103790. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:925318>; Acc.-No. 2010-00679 National Museum of Singapore. <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1236211>; Musée du Quai Branly Jacques Chirac (Paris). No.: PP0024255. <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/549358-guerrier-de-kanouwit-borneo> [20.07.23]

<sup>77</sup> Musée du Quai Branly Jacques Chirac (Paris): No.: PP0024254.2. Hier wird die Fotografie dem Britischen Kolonialbeamten und Botaniker Sir Hugh Low (1824 - 1905) zugeschrieben. <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/549357-groupe-de-dayaks> [20.07.23]

<sup>78</sup> Die Verwendung von portablen Fotowänden ist sichtbar auf Fotografie Inv. Nr. 2318.

beispielsweise ein Fotostudio in Bangkok für eineinhalb Monate (Bautze 2020: 390f.). Dort können die Fotografien Inv. Nrn. **2333-2334** entstanden sein.

Ein weiterer Teppich, der vermutlich im Studio *G. R. Lambert & Co.* in Singapur Verwendung fand, ist auf den Fotografien **Inv. Nrn. 2318**<sup>79</sup>, **2319**, **2.322**<sup>80</sup> (Falconer 1995: 166, Plate 172), **2366**<sup>81</sup> und **2385**<sup>82</sup> zu sehen.

Der wohl aufwendigste gemalte Hintergrund, welcher dem Studio *G. R. Lambert & Co.* zugeordnet werden kann, findet sich auf den Fotografien **Inv. Nr. 2320** (Falconer 1987: 166, Plate 173), **2382**<sup>83</sup> und **2408**. Interessant ist die Verwendung der unterschiedlichen Requisiten in diesen drei Portraits. Die Personen im Gruppenportrait „Indian family“ (Falconer 1987: 185) sind sorgsam in unterschiedlichen Positionen vor dem kolonial ästhetisierenden Hintergrund mit tropischen Palmen und klassizistischen Architekturelementen positioniert. Sie sitzen auf dem Boden und auf künstlichen Felsen. Die künstliche Szene wird davon unterstrichen, dass der Ausschnitt des Bildes den viel zu kurzen Teppich offenbart, der den Blick auf die groben Holzdielen des Fußbodens freigibt. Im Gegensatz dazu stehen die beiden Portraits des Sultans von Sulu, Jamalul Kiram II (1863-1936). Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass der reich bemusterte Teppich zu sehen ist, welcher den Dielenboden gänzlich verdeckt. Zudem sitzt der Sultan auf einem Polstersessel.

Weitere Fotografien aus der Sammlung der *Aurora*, die durch Vergleiche mit weiteren Sammlungen eindeutig dem Fotostudio *G. R. Lambert & Co.* zuzuordnen sind, sind **2.323**<sup>84</sup>,

---

<sup>79</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103793. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:924975> [5.6.2024]; derselbe Tisch wie auf Fotografie Inv. Nr. 2385.

<sup>80</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 16398. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:789885> [5.6.2024]

<sup>81</sup> Derselbe Stuhl wie auf Fotografie Inv. Nr. 2318.

<sup>82</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 10377. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:925058> [5.6.2024]; derselbe Tisch wie auf Fotografie Inv. Nr. 2318.

<sup>83</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103791. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:924889> [5.6.2024]; KITLV Shelfmark 3597 <http://hdl.handle.net/1887.1/item:785725> [5.6.2024] (auf diesem Abzug ist die für G. R. Lambert & Co. typische Handschrift zu sehen, welche ab einem gewissen Zeitpunkt auf Negativen zur Identifikation der Motive auftaucht)

<sup>84</sup> Roots: Portrait of Indian family. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1238278> [5.6.2024]; dieselbe Requisite wie in Falconer 1987: 161, Plate 157.

**2370**<sup>85</sup>, **2372**<sup>86</sup>, **2378**<sup>87</sup> (Falconer 1987: 163, Plate 164), **2.390**<sup>88</sup>, **2391**<sup>89</sup>, **2387**<sup>90</sup> (Falconer 1987: 161, Plate 159), **2388**<sup>91</sup>, **2389**<sup>92</sup>.

Das digitale Archiv ROOTS des *National Heritage Board Singapur* ordnet die Fotografien **Inv. Nrn. 2323, 2370, 2390, 2397, 2399** dem Österreicher Rudolf Jagerspacher zu, welcher 1886 als Fotograf bei *G. R. Lambert & Co.* angestellt war. In Bezug auf die Fotografie **Inv. Nr. 2399** und **2400** gibt es jedoch eine widersprüchliche Angabe in der Sammlung des *Musée du Quai Branly Jacques Chirac*. Hier finden sich die Fotografien als Teil einer Bilderreihe aus den 1870er Jahren, welche dem britischen Kolonialbeamten Sir Hugh Low zugeschrieben werden<sup>93</sup>.

Der Kauf und Verkauf älterer Fotografien war eine gängige Praktik. Die Fotografien wurden kopiert oder abfotografiert, um sie auf ein neues Format zu bringen. Sie wurden anschließend unter dem Namen des Fotostudios, welches die Eigentumsrechte besaß, verkauft. Der Name der ursprünglichen Fotografen ging so verloren. Ähnlich könnte es sich bei der Fotografie **Inv. Nr. 2.375** verhalten, welche von John Falconer (1995: 7) *Lambert & Co.* zugeordnet wird. Joachim Bautze datiert die Fotografie allerdings aufgrund der Belichtungszeit von mehr als 10 Sekunden (erkennbar durch verschwommene Gesichter) und unterschiedlichen Versionen derselben Szene auf einen Zeitraum vor 1877: „As in 1867, G. R. Lambert in 1877 probably acquired an original copy or negative of this photograph, and re-photographed or printed it in order to match the standard size of his larger prints, 10 x 12 inches. The original photograph, a copy of which exists in a French private collection, is considerably larger and was made again by August Sachtler, the German photographer who started his business in Singapore around

---

<sup>85</sup> National Museum of Singapore Acc. No. 2010-00668. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1237992>. [11.10.2024]

<sup>86</sup> Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103762. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:927630>. [11.10.2024].

<sup>87</sup> Roots: National Museum of Singapore. Acc. No. 1995-03529. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1083717> [11.10.2024]

<sup>88</sup> Roots: National Museum of Singapore. Acc. No. 2010-00683. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1237144> [11.10.2024]

<sup>89</sup> Dieselbe Person wie in Inv. Nr. 2390.

<sup>90</sup> Dieselbe Person wie in Inv. Nr. 2388.

<sup>91</sup> Dieselben Personen wie in Inv. Nrn. 2387 und 2389. Außerdem in KITLV Shelfmarks 89955 und 151211; Nationaal Museum van Wereldculturen Id. No.: RV-A122-3-25.

<sup>92</sup> Dieselbe Person wie in Inv. Nr. 2388. Außerdem in Nationaal Museum van Wereldculturen Id. No.: RV-A122-3-24.

<sup>93</sup> Musée du Quai Branly Jacques Chirac (Paris): Groupe de Dayaks No.: PP0024254.2. URL: <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/549357-groupe-de-dayaks> [20.07.23]

1863.” (Bautze 2020: 394). Gleiches ist für die Fotografien Inv. Nr. **2371**<sup>94</sup>und **2374**<sup>95</sup> zu vermuten.

---

<sup>94</sup> Roots: Residence of Raja Mangkuto in Kota Gedang [National Museum of Singapore Acc. No. 2011-01057].  
URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1253206> [20.07.23]

<sup>95</sup> Roots: Residence of Raja Mangkuto in Kota Gedang [National Museum of Singapore Acc. No. 2011-01058]  
URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1250153> [20.07.23]

## 7. Analyse und Darstellung der Ergebnisse

Die Analyse dieser Forschungsarbeit konzentriert sich vordergründig auf die 43 Fotografien, welche sich dem Studio *G. R. Lambert & Co.* zuordnen lassen, da dieses als einziger dokumentierter Ankaufsort in den schriftlichen Nachlässen von Václav Svoboda identifiziert werden konnte. Um den Rahmen ihrer Produktion zu umreißen, gehe ich zunächst auf die Entstehung und Wirkungsweise des Studios *G.R. Lambert & Co.* ein.

Der deutsche Fotograf Gustav Richard Lambert (1846–1907) kam vermutlich erstmals im Jahr 1867 nach Singapur. In einer Anzeige vom 10. April 1867, die in der Ausgabe der *Singapore Daily Times* im Mai desselben Jahres erschien, wurde die Eröffnung eines „Photographic Establishment under the firm of G. R. Lambert & Co.“ in der *High Street 1* angekündigt (Falconer 1987: 27). Aus dieser Zeit lassen sich keine existierenden Fotografien auf Lambert zurückführen. Es scheint, dass Lambert kurze Zeit später Singapur wieder verließ<sup>96</sup>. Im *Singapore Directory* wird er lediglich bis ins Jahr 1868 gelistet<sup>97</sup>. Zehn Jahre später meldete sich Gustav Richard Lambert mit einer Anzeige in der *Singapore Daily Times* zurück:

„Mr. G.R. Lambert, Photographer, formerly of Singapore, begs to inform his friends and the Public in general, that he has returned from Europe and has opened his Photographic Establishment at Orchard Road, No. 30, (opposite Messrs., LAMBERT BROTHERS<sup>98</sup> Carriage Works.)”<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Laut Joachim K. Bautze führt seine Spur nach Batavia, Niederländisch-Indien, wo er womöglich für Fortbildungszwecke eine kurze Zeit bei dem Fotostudio Woodbury & Page arbeitete (Bautze 2020: 390). Dieses Portraitstudio war 1857 von den britischen Fotografen Walter Bentley Woodbury (1834–1885) and James Page (1833–1865) gegründet worden und operierte erfolgreich 50 Jahre lang (Wachlin 2008: 740). Im Februar 1870 erscheint Lamberts Name schließlich im Stadtregister der Gemeinde Woerden in Utrecht, Niederlande (siehe Personenstandsregister Gemeinde Woerden, 1862–1881; Verwaltungsnummer W002; Inventarnummer 935; Folionummer 28; Name: Gustave Richard Lambert). Eine standesamtliche Notiz vom 11. August 1871 gibt Auskunft über seine Eheschließung mit der 21-jährigen Neeltje Lucretia Coenradina Groeneveld in Woerden (siehe Standesamtliches Archiv der Gemeinde Woerden, Verwaltungsnummer W021, Heiratsurkunde Inventarnummer 1687, Urkundenummer 26, 11.08.1871). Warum es den 26-jährigen Lambert in die Niederlande verschlug, ist nicht nachzuvollziehen.

<sup>97</sup> *Singapore Directory* (1868). Singapore: Mission Press, S. 168.

<sup>98</sup> Die Lambert Brothers, namentlich Jean Rudolph Lambert (Berlin, 12 Februar 1836–Singapur, 30 September 1884) and Édouard (Edward) Lambert (Berlin, 1841–Hamburg, 7 Juli 1883), waren die älteren Brüder von Gustav Richard. Sie etablierten sich ab 1860 unter anderem als Kutschenbauer in Singapur. Ein vierter Bruder Charles Frédéric Lambert (geboren in Berlin, 23 Juli 1829), betätigte sich als Klavierbauer. Insgesamt hatte Gustav Richard 10 Geschwister (Bautze 2020: 390).

<sup>99</sup> Notice. In: *Singapore Daily Times*, 26. May 1877, S. 2, Advertisements Column 3. URL: <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singdailytimes18770526-1.2.14.3> [23. Oktober 2023].

Diese Zeitungsannonce gibt ebenfalls Hinweise auf die Produktionsbedingungen innerhalb des Studios. In der Anzeige wird erwähnt, dass Porträts lediglich vormittags von 7 bis 11 Uhr aufgenommen werden. Das tropische Klima ließ eine ganztägige Produktion von Fotografien nicht zu. Die Fotostudios waren weder klimatisiert noch existierten künstliche Belichtungsmethoden, um die inszenierten Szenen entsprechend ablichten zu können. 1878 zog Lambert mit seinem Studio ein paar Häuser weiter in die *Orchard Road No. 430*.

Lambert beschränkte seine fotografischen Tätigkeiten nicht allein auf die Stadt Singapur. Im August 1879 reiste er nach Thailand und eröffnete für eineinhalb Monate ein Fotostudio in Bangkok (Bautze 2020: 390f.). Der Aufenthalt erwies sich als außerordentlich einträglich. Als Anerkennung für seine fotografische Arbeit verlieh ihm König Chulalongkorn die *Pushpa Mala Medal*, die zuvor nur an Henry Schüren und den ebenfalls zum Hoffotografen ernannten Francis Chit (1830—1891) verliehen worden war (ebd.). Im Singapore Directory des Jahres 1881 ist *G. R. Lambert & Co.* als „Photographers by appointment to H. M. The King of Siam“ aufgeführt<sup>100</sup>. In der *Singapore Daily Times* bewarb er eine neue Kollektion von „*Views and Types of Singapore*“, welche ebenfalls im Kaufhaus John Little & Co. sowie dem Hotel de l'Europe verkauft wurden<sup>101</sup>.

Das Wachstum des Studios *G.R. Lambert & Co.* zeichnet sich ab 1880 mit dem Aufruf Lamberts nach Assistenten ab:

„PHOTOGRAPHIE.

Für ein bedeutendes Photographisches Etablissement wird zum sofortigen[sic!] Eintritt ein durchaus tüchtiger ASSISTENT gesucht, vertraut mit Negatief und Positif Retouche, und im Stande ein Geschäft selbstständig zu führen. Aussicht unter günstigen Bedingungen Theilhaber[sic!] zu werden oder das Geschäft gänzlich zu übernehmen. Briefe und Portrait erbittet franco der Inhaber. G.R. Lambert. Singapore.“<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Singapore Directory (1881). Singapore: Mission Press, S. 69.

<sup>101</sup> Singapore Daily Times, 18. Februar 1879, S. 4, Advertisement Column 3. URL: <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singdailytimes18790218-1.2.21.5> [23. Oktober 2023]

<sup>102</sup> PHOTOGRAPHIE. In: Bataviaasch handelsblad, XXIIIste, 2 April 1880, Nr. 77, A° 1880, S. 2, Reihe 1. URL: <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:110535983:mpeg21:p001> [7.6.2024]

Es ist nicht gänzlich möglich, die Fotografien auf einzelne, von Lambert angestellte Fotografen oder Assistenten, zurückzuverfolgen, da deren Namen nicht auf Negativen verzeichnet wurde. Die Namen der von ihm angestellten Personen lassen sich nur aus den Singapur Directories ab dem Jahr 1881 entnehmen, wodurch die Entwicklung des Studios teilweise nachzuvollziehen ist. Interessant ist dabei die Nennung von „Native Assistants“<sup>103</sup>. Wie weit ihr Einfluss und ihre Beteiligung am Produktionsprozess der Fotografien ging, ist nicht ganzheitlich nachvollziehbar. Laut Toh (2008: 26) reichte ihre Beschäftigung vom Tragen schwerer Ausrüstung bis hin dazu, bei Bedarf Modell zu stehen. Außer Frage steht, dass Studios wie das von Lambert stark auf lokales Wissen und Arbeitskräfte angewiesen waren, um die logistischen Herausforderungen der Fotografie innerhalb und außerhalb des Studios bewältigen zu können.

Die Anstellung mehrerer Mitarbeiter und der Ankauf von Negativen ermöglichte es Lambert schnell ein umfangreiches Inventar mit Motiven von der Malaiischen Halbinsel, Borneo und Sumatra aufzubauen. Kommerziell unterschieden wurden die zum Verkauf angebotenen Fotografien zwischen „*views*“ und „*types*“<sup>104</sup>. Die bildliche Aneignung fremder Landschaften (*views*) für das westliche Publikum war nicht nur Unterhaltungsmedium, sondern sollte an vorderster Stelle die kommerziellen Opportunitäten der malaiischen Halbinsel und Ostasien aufzeigen. Angeblich unberührte Gegenden wurden topographisch erfasst, um wirtschaftliche Entfaltungsmöglichkeiten sichtbar zu machen. Wachsende Industrien und Städte wurden aufgrund ihres „zivilisatorischen“ und entwicklungsstrategischen Potentials fotografisch dokumentiert und an potenzielle Investoren in Europa verkauft (Falconer 1987: 121).

Die andere Hälfte des Katalogs bestand aus Portraitfotografien, welche sich in zwei Hauptkategorien unterteilen lassen: Zum einen die auftragsbezogenen Porträts von Individuen, die am ehesten Herrschafts- oder Standesporträts darstellen, zum anderen standardisierte Aufnahmen „exotischer“ Ethnien, die primär für den Touristenmarkt angefertigt wurden. Das k.k. Naturhistorische Hofmuseum verlangte explizit nach „Photographien von Volkstypen“<sup>105</sup>, was die Analyse auf diese spezifische Art von Fotografien lenkt.

---

<sup>103</sup> So lautet beispielsweise der Auszug aus dem Singapore Directory 1881:

Managing Partner: J. C. Van Es. First Assistant: J. F. Charls. Native Assistant: Yakoob Mahomad Taber; do.: Abdullah Rachmat, do; Mahomed Tayeb. (Singapore Directory 1881: 69.)

<sup>104</sup> „Views and Types of Singapore, Java, Borneo, Siam, Cambodia, and India, always on hand.“ Singapore Daily Times, 22 March 1882, S. 3, Advertisements Column 3; vgl. außerdem Singapore Daily Times, 18. Februar 1879, S. 4.; The Straits Times, 13. Oktober 1883, S. 10.; The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser (Weekly), 5 Januar 1899, S. 16, Column 1.

<sup>105</sup> WMW Archiv ZX-1886, Heger 1886.

Die unterschiedlichen Umstände und Beweggründe für diese Kategorien führen zu verschiedenen ethischen Überlegungen und werden in dieser Analyse getrennt betrachtet. Im ersten Teil wird demnach auf die Definition und historische Bedeutung von „Typenfotografien“ eingegangen, welche sowohl in Studios als auch ‚im Feld‘ produziert wurden. Die Unterscheidung zwischen Studio- und Feldfotografien offenbart die unterschiedlichen Kontexte und Absichten hinter der Produktion der Fotografien. Feld- und Expeditionsfotografien betonen die dokumentarische und oft wissenschaftlich angeleitete Natur der Fotografie, während inszenierte Studioporträts die künstlerische Gestaltung und kommerzielle Ausrichtung der Fotostudios reflektieren. Während beide Arten teilweise in denselben wissenschaftlichen Institution endeten, zeigt sich doch ihre unterschiedlichen Verwendungsarten in der Erforschung ihres Publikums und Art der Verwendung in Publikationen.

### **7.1 „Typenfotografien“**

“During the ten months I spent in Penang and Provinces Wellesley, I was chiefly engaged in photography—a congenial, profitable and instructive occupation, enabling me to gratify my taste for travel and to fill my portfolio, as I wandered over Penang settlement and the mainland hard by, with an attractive series of characteristic scenes and types, which were in constant demand among the resident European population.” (Thomson 1875: 8)

Diese Zeilen schrieb der Brite John Thomson in seinen Memoiren über die Produktion von „types“, also „Typenfotografien, für den europäischen Konsum. Dass diese einen wichtigen Teil des Kataloges eines: einer jeden Fotograf:in ausmachten, wurde durch drei wesentliche Entwicklungen des späten 19. Jahrhundert begünstigt: technologische Innovationen, die ein neues Zeitalter der Erfassung, Vermessung und massenhaften Verbreitung von Medien einläuteten; ein steigendes Interesse an der vermeintlichen Objektivität, die die Fotografie zu bieten schien; und den zunehmenden Einfluss des (pseudo-)wissenschaftlichen Rassismus, der das Bedürfnis nach Klassifikation und Repräsentation nicht-europäischer Gesellschaften verstärkte (Hoyer 2023). „Typenfotografien“, die Vertreter:innen einer ethnischen, beruflichen oder sozialen Gruppe darstellen sollten, entstanden in diesem Kontext als visuelles Ordnungsverfahren. Sie gruppieren Menschen nach Kategorien wie Beruf, Ethnizität und

Geschlecht und sollten den Alltag der weit entfernten Kolonien systematisiert nach Europa transportieren.

Fotografien solcher „Typen“ entstanden nicht nur im Studio, sondern wurden von reisenden Fotograf:innen auch direkt in den Dörfern indigener Völker aufgenommen, bevor sie anschließend in den Metropolen wie Singapur zum Verkauf angeboten wurden. Der Fokus der Fotografien lag nicht auf der Erstellung persönlicher Porträts, sondern vielmehr auf allgemeineren Sujets. Alltagsszenen, wie etwa die Arbeit des „chinesischen Schlossers“ (**Inv. Nr. 2329**) oder der „[tamalischen] Wäscher“ (**Inv. Nr. 2319**), wurden im Studio zu stilisierten Ideen transformiert. Die abgebildeten Personen wurden gemäß der Vision der Fotograf:innen in Szene gesetzt und, falls notwendig, entsprechend kostümiert. Katharina Stornig (2016: 139) schreibt, dass „die Fotografie weitgehend als objektive Darstellungsform angesehen wurde“, wodurch die manipulative Bildpolitik für zeitgenössische Betrachter:innen oft nicht erkennbar war. Aus diesem Grund fanden „Typenfotografien“ auch in einem wissenschaftlichen Kontext, beispielsweise für anthropologische Untersuchungszwecke, Anklang.

Entsprechend der Theorie der „Fixität des Typus“ wurden „Typen“ als unveränderlich und standardisiert betrachtet, was eine wichtige Grundlage für Vergleiche und Klassifikationen in der anthropologischen Methode in der Mitte des 19. Jahrhunderts war (Edwards 1990: 236). Die Fotografie diente als Mittel, um diese „Typen“ in einer scheinbar objektiven, visuell greifbaren Form zu verdinglichen und somit die wissenschaftliche Wahrnehmung von „Rassentypen“ als real und konkret zu festigen. Ob die Fotografie jedoch initial mit einer wissenschaftlich-anthropologischen Intention oder einem ethnographischen Verständnis produziert wurden, spielt eine untergeordnete Rolle. Unabhängig von ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung wurden Fotografien wissenschaftlich analysiert und interpretiert und somit innerhalb des anthropologischen Feldes rekontextualisiert. Wie auch die fotografische Sammlung *S.M.S. Aurora* wurde ein Großteil der Fotografien des 19. Jahrhunderts in ethnographischen Bildarchiven nicht während wissenschaftlicher Expeditionen, sondern von Reisenden unterschiedlicher beruflicher Hintergründe gemacht. Aus diesem Grund wird die ethnologische Information der Fotografie von ihrem Bildinhalt und der Art und Weise, wie dieser rezipiert und eingesetzt wird, bestimmt und nicht von der fotografierenden Person (Schindlbeck 1989: 9; Edwards 1992: 13).

Ein weiteres wesentliches Element der Methodik der Fotograf:innen bildet die Beschriftung der Fotografien (Stornig 2016: 139). Während Europäer:innen oft namentlich vorgestellt und

individuell porträtiert wurden, standen bei „Typenfotografien“ die physischen Charakteristika im Vordergrund, die eine objektive und erkenntnisbringende Kategorisierung suggerieren sollten (ebd.). Beschriftungen der Fotografien in der Sammlung *S.M.S. Aurora* beschränken sich auf körperbezogene Angaben, Angaben zur ethnischen Einordnung („Typus“), Angaben zum Geschlecht, gelegentlich auf das ungefähre Alter, sowie sozioökonomische Angaben, z.B. „Reiche Malayen, Singapore“<sup>106</sup> oder „Chinesin mit kleinen Füßen“<sup>107</sup>. Genauere Hinweise zur Provenienz (z.B. Namen der abgebildeten Personen, Ort der Aufnahme, etc.) wurden keine notiert. Es ist anzumerken, dass die Beschriftungen im k.k. naturhistorischen Hofmuseum vorgenommen worden sein könnten, da sie sich auf den nachträglich angebrachten Kartonagen befinden. Nicht auszuschließen ist, dass ursprüngliche Beschriftungen vom Studio *G.R. Lambert & Co.* übernommen wurden. Die Beschriftungen der Fotografien des Studios *G.R. Lambert & Co.* aus der Sammlung *S.M.S. Aurora* decken sich größtenteils mit den Beschriftungen aus den Vergleichssammlungen (siehe Kapitel 5.2); trotzdem kann dies nicht als Beweis für ihre Richtigkeit angesehen werden.

Ein Beispiel für die Problematik der fehlenden Provenienzen sowie für die ideologischen Prämissen, die dem Geschäft mit „Typenfotografien“ zugrunde lagen, lässt sich anhand eines Gerichtsfalles, welcher in der Wochenzeitung *The Straits Budget* vom 28. Juni 1900 abgedruckt wurde, nachzeichnen<sup>108</sup>. Der Kläger John Clement Cuff (1851—1920), ein englischer Ingenieur der Eastern Telegraph Company, verklagte das Fotostudio *G.R. Lambert & Co.* auf einen Schadensersatz von \$50 für den unrechtmäßigen Verkauf einer Fotografie seiner ersten Frau, einer Burmesin namens Shemin Giok (?—1891)<sup>109</sup>. Die Fotografie war ursprünglich am 4. Januar 1881 im Studio angefertigt worden. Einige Jahre später wurde an John Cuff herangetragen, dass die Fotografie seiner Frau ohne ihre Zustimmung öffentlich zum Kauf angeboten wurde. Alexander Koch äußerte sich vor Gericht, es habe für ihn keinerlei Anzeichen dafür gegeben, dass es sich bei der abgebildeten Frau um die Ehefrau eines Europäers handelte und ihre Fotografie daher nicht verkauft werden durfte („no suspicion that it was the photo of the wife of a European, and that it could not be sold“). Eine Zustimmung zur Veröffentlichung und zum Verkauf der „Typenfotografien“ wurde grundsätzlich durch eine

---

<sup>106</sup> Inv. Nr. 2372

<sup>107</sup> Inv. Nr. 2366

<sup>108</sup> Claim against Lambert & Co. In: *The Straits Budget*, 28 Juni 1900, S. 9

URL: <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/straitsbudget19000628-1.2.72> [13.10.2024]

<sup>109</sup> Laut Recherchen war Shemin Giok John Cuffs Haushälterin und spätere Ehefrau. Aus der Ehe ging ein Sohn hervor. Zum Zeitpunkt des Verfahrens war Shemin bereits verstorben. John Cuff heiratete erneut nach ihrem Tod.

finanzielle Aufwandsentschädigung erlangt, was darauf hindeutet, dass die Fotograf:innen generell die Annahme teilten, die Publikation sei rechtmäßig, solange die abgebildete Person nicht-europäischer Herkunft war. Laut dem Zeitungsartikel war es vor allem die Identifizierung als „Malay lady“, unter welcher Beschriftung die Fotografie<sup>110</sup> verkauft wurde, welche Shemin verärgert hatte. In Wirklichkeit war sie Burmesin. Dass solche fehlerhaften Beschriftungen auch bei anderen Fotografien vorgekommen sind, ist damit nicht auszuschließen.

### 7.1.1. Feld- und Expeditionsfotografien

#### Ort der Produktion

Im Einklang mit der kommerziellen europäischen Expansion außerhalb der malaiischen Halbinsel verfolgten die Fotografen von *G.R. Lambert & Co.* auch die fotografische Erschließung der umliegenden Inseln in ethnografischer Hinsicht. Fotografen des Studios reisten mit mobilem Studioequipment in die von Großbritannien und den Niederlande kontrollierten Gebiete von Nordborneo und dem Königreich Sarawak, um das Portfolio um Fotografien von Mitgliedern indigener Bevölkerungsgruppen zu erweitern.

Es gibt kaum Hinweise darauf, welche Fotografen des Studios *G.R. Lambert & Co.* für welche Fotografien verantwortlich waren. Im Fall von Fotografien aus Borneo findet sich nur ein Hinweis in der *Straits Times* aus dem Jahr 1883. In einer Annonce vom 13. Oktober kündigte die Firma die Rückkehr ihres Fotografen H[einrich] Ernst aus Borneo an, welcher eine Sammlung mit dem Titel „Views and Photos of savage tribes of the Interior“ nach Singapur mitbrachte<sup>111</sup>. Die Anzeige brüstet sich damit, dass die Fotografien in Dörfern aufgenommen worden waren, welche noch nie von einem Fotografen besucht worden seien<sup>112</sup>. Im Gegensatz zu den Studiofotografien aus beispielsweise Singapur unterscheiden sich die Feldfotografien durch die Verwendung von weniger bis gar keiner Requisiten sowie eintöniger Hintergründe.

---

<sup>110</sup> Die Beschreibung der Fotografie im Artikel der *The Straights Budget* („a woman sitting on the ground engaged in sewing.“; „Witness remembered the photo of a Malay woman sitting on the ground and having a needle and thread in her hand.“), der Entstehungszeitpunkt sowie die Beschriftung „Malay woman“ führten zu der Vermutung, dass es sich um die Fotografie Inv. Nr. 2380 handelt. Zur Überprüfung dieser Hypothese kontaktierte ich im November 2023 eine Nachfahrin von Shemin Giok, die meine Vermutung teilte. Leider war es im Rahmen dieser Forschungsarbeit nicht möglich, zusätzliche Fotografien zu identifizieren, die als Vergleichsmaterial hätten dienen können, um die Annahme abschließend zu bestätigen.

<sup>111</sup> Borneo. In: *The Straits Times*, 13. Oktober 1883, S. 10. URL:

<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/straitstimes18831017-1.2.9.4> [10.11.2023]

<sup>112</sup> Ebd.

## Ort des Bildes

Die Fotografie **Inv. Nr. 2397** zeigt einen Mann unbestimmten Alters, welcher mit ernster Miene an der Kamera vorbei schaut. Die Bildunterschrift identifiziert ihn als „Dayak“, ein Überbegriff für die indigenen Bevölkerungsgruppen Borneos<sup>113</sup>. Die indigenen Gemeinschaften der Dayak lösten bei den Europäer:innen eine Faszination aus. Nicht nur ihr Widerstand gegenüber den niederländischen und britischen Kolonialadministrationen machte sie bekannt (Eilenberg 2014), sondern vor allem ihre Tradition der Kopfjagd (*ngayau*). Konflikte wurden durch Überfälle gelöst, nach denen den gefallenen Gegnern der Kopf abgeschlagen wurde (Rusan 2006: 71).



Abbildung 1: Abzug „Dayakkrieger“ mit Schild  
(Inv. Nr. 2397) © KHM-Museumsverband,  
Weltmuseum Wien

In der semiotischen Analyse wird die Aufmerksamkeit zunächst auf die visuellen Elemente des Signifikanten gerichtet, die die physische Erscheinung des Mannes, seine Bekleidung und die ihn umgebenden Artefakte umfassen. Der Mann ist, bis auf die Füße, bekleidet und trägt eine

---

<sup>113</sup> „Dayak“ wird als Bezeichnung für die indigene Bevölkerung der Insel Borneo verwendet. Die Begriffsherkunft ist nicht vollständig geklärt. Es gibt Vermutungen, dass Dayak vom malaiischen Wort „daya“ abgeleitet worden ist, was „landeinwärts/ im Landesinneren“ bedeutet. Die indigenen Gesellschaften sind jedoch nicht homogen und bestehen aus kleinen Gemeinschaften, in denen unterschiedliche Dialekte und Traditionen vorherrschen. Die Bezeichnung „Dayak“ ist demnach ein Sammelbegriff und hat keine ethnische Signifikanz (Davidson 2003; Haddon und Start 1936). Die Selbstidentifikation der Gemeinschaften erfolgt häufig über den Namen des Flusses, der durch ihr Siedlungsgebiet fließt, oder über den Namen der Region selbst. (Haryanti 2023: 63)

Kopfbedeckung mit Feder. Im Vordergrund sind das von ihm gehaltene Blasrohr (*sumpit*) in der rechten und Schild (*kelembit bok*) in der linken Hand. Das *kelembit bok*, ein Kriegsschmuckstück, evoziert durch seine Verzierung mit menschlichen Haaren eine tiefere kulturelle Praktik – die Kopfjagd. Diese Kleidungsstücke und Kriegsattribute repräsentieren nicht nur die kulturelle Identität der Dayak, sondern ebenso soziale Praktiken, die innerhalb der Gemeinschaft sowohl Respekt als auch eine hohe soziale Stellung anzeigen. Die Gestik und Mimik des Mannes, gekennzeichnet durch seine ernste Miene und aufrechte Haltung, kodieren Autorität. Der Mann posiert vor einem dunklen, eintönigen Hintergrund und steht auf einem ausgelegten Teppich. Der Vergleich mit Fotografien aus Sammlungen anderer Museen zeigt, dass die Szene nicht in einem Studio, sondern vor einer mobilen Fotoleinwand aufgenommen wurde. Der Teppich selbst wird allein in neun weiteren Fotografien der Sammlung *S.M.S. Aurora* als Requisite verwendet.



Abbildung 2: Abzug „Dayak“-Frauen (Inv. Nr. 2400)  
© KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien

Derselbe Teppich und Hintergrund findet sich auf **Inv. Nr. 2400**. Darauf sind drei junge Frauen in traditionellen Korsetts aus Rattan Ringen (*rawai*) abgebildet. Die Bildunterschrift weist sie ebenfalls als Dayak aus, wobei ihre Kleidung eine Zugehörigkeit zur Gruppe der Iban (Kanouwit)<sup>114</sup> spezifizieren lässt. Die verwendeten visuellen Codes sind durch die traditionelle Bekleidung der Mädchen definiert, insbesondere die enganliegenden Rattan-Korsetts, welche nicht nur als Kleidungsstücke, sondern als kulturelle Signifikanten dienen.

<sup>114</sup> Vor allem in der Küstenregion Nord-Borneos, Sarawak, ansässige Gruppen.

Ethnografische Konventionen werden hier durch die Inszenierung der Mädchen in gestellter Umgebung und unnatürlichen Posen (zwei Frauen hocken auf dem Boden, die Frau in der Mitte steht) deutlich. Die Posen könnten vom Fotografen so gewählt worden sein, dass sie den ethnographischen „Wert“ des Bildes maximieren, beispielsweise, um kulturelle Attribute oder Kleidungsstücke hervorzuheben. In dem Fall könnte es sich etwa um die Illustration der Beweglichkeit in den Rattan-Korsetts handeln<sup>115</sup>.

Beide Fotografien, das Portrait des Mannes sowie das der jungen Frauen in Rattan-Korsetts, dienen als Beispiele für „Typenfotografie“, welche als Form der Katalogisierung und Studie von Menschen unterschiedlicher ethnischer Gruppen genutzt wurde. Die fotografierten Personen werden weniger als Individuen mit eigenen Geschichten und mehr als Vertreter:innen einer breiteren ethnischen, sozialen oder geographischen Gruppe eingeordnet. Der schlichte Hintergrund hebt physische und ästhetische Merkmale hervor, klammert jedoch jeglichen geografischen oder sozialen Kontext aus. Die Bedeutung der Szene sowie die „Realität“, welche sich vor der Linse abspielte, kann nur durch jene erschlossen werden, die die visuellen Codes interpretieren.

Die Darstellung des Mannes betont kulturelle und kriegerische Attribute, möglicherweise um die Sensation und „Exotik“ zu verstärken, die ein europäisches Publikum von Mitgliedern indigener Bevölkerungsgruppen erwartet hätte. Der „Krieger“ wird als Symbol seiner Kultur inszeniert, wobei individuelle Merkmale zugunsten einer typisierten, verallgemeinerbaren Repräsentation in den Hintergrund rücken. Im transkulturellen Kontext lässt sich allerdings auch eine Haltung des Widerstands und der kriegerischen Überlegenheit herauslesen. Die Versuche niederländischer Kolonialist:innen, einen klar abgegrenzten Kolonialstaat in West-Borneo zu etablieren, stießen auf erheblichen Widerstand in Form von grenzüberschreitenden<sup>116</sup> Überfällen, Rebellionen und kriegerischen Konfrontationen, die in

---

<sup>115</sup> Ein oft diskutiertes Thema in den Berichten von Europäer:innen, welche Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts auf der Suche nach indigenen „Stämmen“ durch Borneo reisten. Vor allem männliche Beobachter wie Edwin Herbert Gomes (1862—1944) stellten die Vermutung an: „This corset must be very uncomfortable, as the wearer can hardly bend the body at all“ (Gomes [1911] 2018: 38). Vergleiche mit Korsetts der europäischen Variante wurden meines Wissens keine gezogen, wobei die Bewegungseinschränkung in diesen wohl kaum denen der Iban nachstand. Die Recherche ergab später die Verwendung einer Kopie dieses Bildes auf Wikipedia in der Kategorie „Corsets“ („Category:Corsets“. Wikipedia -The Free Encyclopedia, 13.4.2021. URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Corsets> [7.12.2023])

<sup>116</sup> Dass es sich um Grenzüberschreitung handelte, ist der europäischen Sichtweise zuzuschreiben. Die niederländische Kolonialverwaltung, ähnlich wie andere europäische Mächte zu dieser Zeit, war besessen davon, ihre territorialen Besitzungen durch das Ziehen von Linien in der Landschaft zu markieren und Grenzen zu schaffen. Die Schaffung dieser exklusiven Grenzen war ein Versuch, Menschen und Ressourcen zu regulieren

den 1870er und 1880er Jahren ihren Höhepunkt erreichten (Eilenberg 2014: 8). Selbst die Bemühungen, die rebellischen Iban durch Militärexpeditionen zu kontrollieren, schlugen fehl, da die Iban die Waffen der Kolonialist:innen gegen diese einsetzten und einfach über die koloniale Grenze flohen, wohin sie ihnen nicht folgen konnten. Diese Form des Widerstandes spiegelt sich in der kriegerischen Aufmachung wider, die aus den Bildern abgeleitet werden kann.

Bei der Fotografie der jungen Frauen mag die Betonung stärker auf Aspekten geschlechtsspezifischer kultureller Praktiken liegen. Sie werden in posierten und konstruierten Einstellungen präsentiert, die wenig über ihre persönlichen Identitäten verraten. In beiden Porträts spiegeln sich die ästhetischen Vorlieben und die exotisierenden Blickwinkel des Fotografen selbst wider, welcher die Personen auf typisierte, romantisierte oder fremdartige „Andere“ reduziert. Die Ästhetik der Fotografien ist maßgeblich von den Weltanschauungen des Fotografen abhängig, da er das Bild durch den Filter seiner eigenen Wahrnehmungen, Überzeugungen und des persönlichen visuellen Vokabulars gestaltet (Edwards 1992: 238).

Unterschiedliche Zielsetzungen und damit einhergehende ästhetische Entscheidungen werden im Vergleich mit der Darstellung von drei Männern in der Fotografie **Inv. Nr. 2399** deutlich. Zu sehen sind drei Männer, die durch die Bildunterschrift ebenfalls als Dayak identifiziert werden. Im Vergleich zu den zuvor betrachteten Bildern der jungen Frauen und des einzelnen Mannes wurde die Fotografie nicht in einem Studio oder vor einem mobilen Fotohintergrund gemacht. Stattdessen stehen die Männer im Freien vor einer Bretterwand<sup>117</sup>.

---

und zu kontrollieren, sowie sich gegen die Ansprüche anderer europäischer Mächte zu wehren. Die Reaktion indigener Völker auf diese neuen Landschaftsteilungen entsprach selten dem kolonialen Verständnis. So wurden die gezeichneten Grenzen in West-Borneo schnell durch die Aktivitäten der migrierenden Iban-Bevölkerung herausgefordert (vgl. Eilenberg 2014: 4).

<sup>117</sup> Vergleiche mit Fotografien im Bestand des Musée Quai Branly zeigen, dass die drei jungen Frauen der Fotografie Inv. Nr. 2400 mehrfach fotografiert wurden. Im Fall der Fotografie PV0029761 sind sie in einem Guppenfoto vor beschriebener Bretterwand und Teppich zu sehen. Es ist demnach davon auszugehen, dass die Fotografien am selben Tag und Ort entstanden (siehe <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/911879-groupe-de-femmes-dayaks> [5.2.2024]).



Abbildung 3: Abzug „Dayak“ Männer (Inv. Nr. 2399)  
© KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien

In den ersten beiden Fotografien standen kulturelle Interpretationen von „Typen“ im Vordergrund, wobei die Porträtierten vor allem als Vertreter:innen spezifischer soziokultureller Identitäten inszeniert wurden. Zielsetzung war möglicherweise die Darstellung kultureller Charakteristika, wie etwa Kleidungsstil, Schmuck und Zeremonialgegenstände, die zur Identifikation und Klassifikation kultureller „Typen“ dienten, hervorzuheben. Fotografie **Inv. Nr. 2399** hingegen zeigt Anzeichen einer stärkeren Fokussierung auf physische Merkmale der Abgebildeten. Zwei der Männer sind so positioniert, dass sie sowohl das Profil als auch eine Rückansicht bieten, während der dritte Mann frontal zur Kamera

steht. Die Aufnahme hebt physische Charakteristika wie Körperbau, Gesichtszüge und Körperversierungen hervor. Die semiologische Analyse deutet darauf hin, dass in dieser Fotografie eine wissenschaftliche Betrachtung für anthropologische Marker angestrebt wurde (Edwards 1992: 236). Ebenfalls signifikant scheint die Kleidung der drei Männer. Im Gegensatz zur Kleidung des Mannes auf Fotografie **Inv. Nr. 2397** sind die Männer oberkörperfrei, während ihr Unterkleid und Körperschmuck durch die unterschiedlichen Posen von allen Seiten sichtbar sind.

### Ort der Zirkulation und Publikum

Die Provenienz der Fotografien lässt sich nicht eindeutig feststellen. Zu Daten, Ortsangaben oder Namen der abgebildeten Personen wurden keine Notizen hinterlassen. Zur zeitlichen Eingrenzung lässt sich lediglich sagen, dass keine der auffindbaren Kopien in Online-Sammlungen anderer Museen oder Publikationen vor 1888 datiert ist. Die Produktion der

Fotografien auf Borneo durch Heinrich Ernst erscheint plausibel. Ob jedoch Ernst<sup>118</sup> oder überhaupt ein angestellter Fotograf der Firma *G.R. Lambert & Co.* für die Erstellung des Negativs verantwortlich war, lässt sich nicht mit absoluter Gewissheit sagen. Es gibt die Möglichkeit, dass die Negative von Lambert erworben und Abzüge davon in den Studios in Medan (früher Deli) und Singapur verkauft wurden. Vermutlich wurden die vorliegenden Abzüge von Václav Svoboda bei der Firma *G. R. Lambert & Co.* in der *186 Orchard Road*, Singapur erworben und 1888 an das k.k. Naturhistorische Hofmuseum übergeben, wo sie von Franz Heger inventarisiert wurden. Nachfolgende Verwendungsspuren an den Fotografien finden sich lediglich an der **Inv. Nr. 2400**. Einstiche von Pinnadeln im Karton lassen eine Installation in einer Ausstellung vermuten<sup>119</sup>. Alle drei Fotografien können mit ihrer Inv. Nr. in der Online-Sammlung des Weltmuseum Wien aufgerufen werden<sup>120</sup>.

So lässt sich verfolgen, dass Abzüge von allen drei Fotografien ihren Weg in die ehemalige Sammlung des 1851 gegründeten Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (kurz KITLV)<sup>121</sup>, übersetzt Königliches Institut für Linguistik, Geographie und Anthropologie, fanden. Laut ihrer offiziellen Website wurde das KITLV als ‘Vereniging’ beziehungsweise Gelehrtengesellschaft gegründet, deren Fokus auf der Förderung der Forschung zu den ehemaligen niederländischen Kolonien in Indonesien, Surinam und den Karibikinseln lag. Ab 1890 wurde aktiv damit begonnen, Fotografien zu sammeln, um die unter niederländischer Kolonialverwaltung stehenden Menschen und Gebiete in Südostasien zu dokumentieren<sup>122</sup>. Ihre Forschung publizierte das KITLV im Selbstverlag von 1853 bis 2012 im akademischen *Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia (BKI)*<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> Über den Fotografen Heinrich Ernst lässt sich wenig sagen. Vermutlich kam er 1882 nach Singapur. Im Singapore Directory wird er 1885 noch als Assistent von *Lambert & Co.* und als Foreign Resident aufgeführt (The Chronicle and Directory 1885: 88, 622). Im gleichen Jahr übernahm er die Leitung der neu eröffneten Zweigfiliale in Medan (früher Deli) auf Sumatra.

<sup>119</sup> Im Weltmuseum Wien gibt es kein Archiv, welches Aufschluss über vergangene Verwendungszwecke von Fotografien in Ausstellungen oder Publikationen bieten würde. Der Kontext der Verwendung der Inv. Nr. 2400 war demnach nicht mehr nachvollziehbar.

<sup>120</sup> Da keine eindeutige Provenienz im Sinne einer Willenserklärung der abgebildeten Personen nachgewiesen werden konnte, wurde die kuratorische Entscheidung gefällt, die Fotografien mit einem Platzhalter zu versehen.

<sup>121</sup> Übersetzt Königliches Institut für Linguistik, Geographie und Anthropologie. 2003 wurde der Name in Royal Netherlands Institute of Southeast Asian and Caribbean Studies abgeändert. Die Abkürzung KITLV wird bis heute verwendet.

<sup>122</sup> Die niederländische Kolonialregierung hatte den Nutzen der Fotografie als visuelles Kommunikationstool frühzeitig erkannt. Bereits in den 1850ern wurden Fotografien in Auftrag gegeben, welche die Unterstützung der kolonialen Bestrebungen im eigenen Land fördern sollten. (Arnold 2022: 26). Auch die militärischen Expeditionen, welche gegen Rebellionen auf Bali, Lombok, Borneo, Sulawesi und Sumatra geführt wurden, wurden aus sicherem Abstand von Fotografen dokumentiert.

<sup>123</sup> Ursprünglicher Titel bis 1948: *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde van Nederlandsch-Indië*. 2012 von Brill aufgekauft.

Die Institutionalisierung der Ethnologie mit einem spezifischen Fokus auf Indonesien begann in den Niederlanden bereits in den 1840er Jahren als Teil der Ausbildungsprogramme für den kolonialen Verwaltungsdienst (Vermeulen 2018: 3). Die formelle Etablierung eines Lehrstuhls für Anthropologie an niederländischen Universitäten erfolgte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit ihrer Aufnahme in die Sammlungen des KITLV wurden die Fotografien implizit Gegenstand der außeruniversitären anthropologischen Forschung (ebd.). Die Gründung des KITLV fiel in eine entscheidende Phase der niederländischen Kolonialgeschichte, in der deutlich wurde, dass die effektive Kontrolle über die Kolonien mehr erforderte als nur eine starke militärische Präsenz. Außeruniversitäre Forschungsinstitute förderten die Etablierung von Ethnologie und Anthropologie als akademische Disziplinen. Praktisch führten sie nicht nur zu einer Optimierung der kolonialen Verwaltung, sondern stärkten auch die Unterstützung für das koloniale Projekt innerhalb der Niederlande selbst. Jan Breman erklärte jedoch in einem Vortrag aus dem Jahr 2019, dass der Zweck, den der Gründervater des Instituts J.C. Baud (1789-1859) mit der Gründung des KITLV verfolgte, nicht vordergründig wissenschaftlich war: „His interest was to set up an Institute to collect information, intelligence on native law and customs [...] The designed ambit was to gather policy-relevant knowledge on the fabric of the native economy, society and culture. For the sake of keeping control over the occupied domain and its inhabitants. It aimed at alienating the Indonesian people from their own history and identity. Dutch rule should endure with the least possible friction in order to realize the highest economic profit.” (Breman 2019). Diese Erkenntnisse rücken die Nutzung und Bedeutung der in die KITLV Sammlung aufgenommenen Fotografien in den Kontext der politischen Instrumentalisierung und wirtschaftlichen Ausbeutung.

2014 übergab das KITLV die gesamte Sammlung, bestehend aus Texten und Bildern aus und mit Bezug auf Indonesien und Südostasien einerseits (80 %) und der Karibik, insbesondere Surinam und den Niederländischen Antillen andererseits (20 %) <sup>124</sup>, der Universitätsbibliothek Leiden (UBL), womit die Fotografien nun auch offiziell Teil der universitären Forschung wurden <sup>125</sup>. 2015 und 2016 spendete die UBL insgesamt 5529 Fotografien der KITLV Sammlung an Wikimedia Commons. Unter den gespendeten Dateien befinden sich die

---

<sup>124</sup> Insgesamt beläuft sich der Bestand auf 750.000 Objekte, darunter 200.000 Fotografien.

<sup>125</sup> KITLV: Our Learned Society, URL: <https://www.kitlv.nl/our-learned-society/> [25.4.24];

Fotografien Nr. 2399<sup>126</sup> und 2397<sup>127</sup>. Abgesehen von der Zuordnung zu den „Dayak“ sind keine weiteren Informationen zu den abgebildeten Personen, den Fotografen oder den genauen Aufnahmeorten vorhanden. Die Fotografien sind nun als „Public Domain“ eingestuft, das heißt, sie sind nicht mehr durch Urheberrecht oder Lizenzen geschützt und können von der Öffentlichkeit ohne Einschränkungen genutzt werden (Executive Agency for Small and Medium-sized Enterprises 2020).

Der Abdruck eines Kupferstichs der Fotografie Inv. Nr. 2399 erschien in der September-Ausgabe des Magazins *The Popular Science Monthly* als Illustration zu dem Artikel „Some natives of Australasia“ von Elisée Reclus (1830—1905)<sup>128</sup>. Der Text erschien erstmals in „*Nouvelle Géographie Universelle Vol. XIV*“ (NGU) und stellt eine umfangreiche Dokumentation verschiedener Aspekte der „Dayak“-Kultur dar, einschließlich ihrer physischen Erscheinung, Bräuche und sozialen Praktiken. Trotz der zeitgenössischen Neigung zu exotisierender Darstellung („Many Dayak tribes are still addicted to head-hunting, a practice which has made their name notorious, [...]“) kann man den Versuch eines heterodoxen Ansatzes in der Beschreibung der Vielfalt und Komplexität der „Dayak“-Gesellschaften herauslesen. Die detaillierte Darstellung der kulturellen Praktiken, insbesondere der Kopffjagd, könnte paradoxerweise einerseits als eine exotisierende Darstellung und andererseits als eine subtile Kritik am Kolonialismus interpretiert werden. Indem er zeigt, wie tief verwurzelt und

---

<sup>126</sup> KITLV Shelfnumber 103792.

<sup>127</sup> KITLV Shelfnumber 103790.

<sup>128</sup> Elisée Reclus (1830—1905) war ein französischer Geograph und politischer Aktivist. Zwischen 1875 und 1893 veröffentlicht er 19 Bände der Werkreihe *Nouvelle Géographie Universelle* (NGU), in welchem Reclus den Rahmen der Geographie um das physische und anthropologische Milieu erweiterte (Girardin und Brunhes 1906: 72f.). Reclus selbst unternahm jedoch nur wenige Forschungsreisen und zog sein Wissen aus Magazinen, Reiseberichten, wissenschaftlichen Veröffentlichungen sowie Gesprächen mit Forschungsreisenden und Flüchtlingen, wonach ein Großteil seiner Schriften als Wissen aus zweiter Hand zu beurteilen ist. Zeitgenossen bewerteten Reclus' Schriften als antikapitalistische Propaganda. Dasselbe Magazin sollte vier Jahre später folgende Aussage über Reclus publizieren: „Who would believe it at first sight that Elisée Reclus, the eminent geographer, the careful, accurate, and scientific writer, should also be an anarchist of the most pronounced and uncompromising type [...] Had he not held such extreme opinions he might have attained even greater fame.“ (Zimmern 1894: 402) In seiner Analyse des 19 Werke umfassenden Opus NGU stellt Federico Ferretti überzeugend die post- und antikolonialen Potentiale der Schriften von Elisée Reclus heraus (Ferretti 2013: 1351). In seinen geografischen Werken widmet Reclus erheblichen Raum den indigenen Völkern, ihrer Geschichte, ihrer Kultur und ihrer Ethnizität, ein Interesse, das er mit seinem Bruder Elie Reclus (1827–1904), einem Ethnographen, teilte. Elie, einer der Mitwirkenden der NGU, war auch einer der ersten Autoren, der die Quellen kritisierte, auf denen Wissenschaftler zu dieser Zeit ihr Wissen über die sogenannten „Wilden“ basierten: „We do not hesitate to affirm that in several so-called savage tribes, the average individual is not morally, nor intellectually, inferior to the individual of our so-called civilized states...These peoples were described only by their invaders, those who could understand them the least“ (Elie Reclus 1885:XIII–XIV). Ferretti und Pelletier sehen im Vergleich mit anderen zeitgenössischen geografischen Arbeiten, wie jenen von Conrad Malte-Brun (1775-1826) oder Augustin Bernard (1865-1947), die Heterodoxie seiner Schriften gegenüber der rassistischen und eurozentrischen Diskurse des 19. Jahrhunderts (Ferretti/Pelletier 2013: 4-5)

komplex diese Praktiken sind, stellt Reclus sie in einen Kontext, der es schwieriger macht, sie einfach als „Barbarei“ abzutun und die koloniale Unterwerfung und Umformung dieser Kulturen als „Zivilisierungsmission“ zu rechtfertigen. Reclus hebt die moralischen Qualitäten der Dayak hervor und schreibt über ihre Ehrlichkeit und den Respekt vor der Arbeit anderer, was in starkem Kontrast zu den oft „barbarisch“ dargestellten Bräuchen steht:

„At the same time the head-hunters themselves, strange to say, are otherwise the most moral people in the whole of Indonesia. Nearly all are perfectly frank and honest. They scrupulously respect the fruits of their neighbors' labor, and in the tribe itself murder is unknown.“ (Reclus 1890: 608)

Dieser Kontrast könnte darauf abzielen, die Leser:innen dazu zu bringen, ihre eigenen Vorurteile und Doppelmoral zu hinterfragen, insbesondere in Bezug auf ihre eigenen Gesellschaften, die oft unter dem Deckmantel der „Zivilisation“ Gewalt und Ungerechtigkeit ausüben. Als anarchistischer Geograph war Reclus ein Kritiker von Staatsmacht und imperialer Expansion. In einem Brief an den Anarchisten Henry Seymour im Jahr 1885 schrieb er:

“To judge the moral value of our different countries as conquering nations, one has to merely see the European states discussing how to share the world among themselves. They remind us of crows gathered around a corpse, each one taking away its debris. This is what is usually called, ‘The triumph of Civilization over Barbarism’. Looting and massacre are all such gallant feats that can only make the fellow citizens of thieves and murderers proud of themselves.” (Reclus 1911: 338)

Europäische Mächte, die die Welt unter sich aufteilen, verglichen mit Krähen, welche sich um einen Kadaver streiten – ein Bild, das die kolonialen Bestrebungen Plünderung und Mord entlarvt. Diese kritische Haltung gegenüber dem Imperialismus und Kolonialismus wird mehrfach in seinen Äußerungen zu den Verbrechen und ausbeuterischen Verhältnissen in den Kolonien deutlich, welche er aufs schärfste verurteilte (vgl. Reclus 1886: 502, 603, 630).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Reclus in seinem Text vermutlich eine komplexe Mischung aus wissenschaftlicher Dokumentation, kultureller Anerkennung und sozialkritischer Reflexion anstrebte. Entsprechend seiner politischen Überzeugungen erklärte Reclus, mit seiner Werkreihe NGU alle Völker der Welt gleichwertig zu repräsentieren,

basierend auf den Prinzipien der menschlichen Einheit und Brüderlichkeit (Reclus 1876: IV). Er nutzte seine detaillierten Beschreibungen, um ein differenzierteres Verständnis der beschriebenen Völker zu fördern und gleichzeitig die Leser:innenschaft zur kritischen Reflexion über die Natur des Kolonialismus und der westlichen Überlegenheitsansprüche zu bewegen. Die Verwendung einer Nachzeichnung der Fotografie **Inv. Nr. 2399** verlieh seinem Text eine visuelle Authentizität und sollte Interesse wecken.

Populärwissenschaftliche Magazine wie das *Popular Science Monthly* richteten sich an ein breites Publikum, das sich für Wissenschaft und Technologie interessiert, aber nicht notwendigerweise über eine formale wissenschaftliche Ausbildung verfügte (Mussell 2007: 2f.). Im späten 19. Jahrhundert waren die meisten Leser:innen Angehörige der gebildeten Mittelschicht. Die Magazine wurden so gestaltet, dass sie komplexe wissenschaftliche Ideen und Entdeckungen in einer Weise vermitteln, die für Lai:innen verständlich und visuell ansprechend waren (Lightman 2016). Fotos konnten als pädagogisches Werkzeug dienen, um ein tieferes Verständnis und Bewusstsein für die beschriebenen Kulturen zu fördern. Durch die Darstellung der Dayak könnte Reclus beabsichtigt haben, Empathie bei seinen Leser:innen zu wecken und ihnen eine direktere, persönlichere Verbindung zu den Menschen zu ermöglichen, über die er schrieb. Wenn solche Bilder allerdings in einem kolonialen Kontext betrachtet werden, in dem die dominierende Kultur dazu neigt, „andere Völker“ als unterlegen zu sehen, könnte die Verwendung dieser Bilder das kritische Potential von Reclus' Schriften abschwächen. Die Bilder könnten von einigen Betrachter:innen als Bestätigung ihrer vorgefassten Meinungen über die „Primitivität“ oder „Rückständigkeit“ dieser Kulturen interpretiert werden. Wie und ob die Absichten des Autors und die Rezeption seiner Leser:innenschaft voneinander abwichen, bleibt Spekulation.

Ein klar kolonialer Kontext findet sich in der Verwendung der Fotografie **Inv. Nr. 2399**, in der Publikation des englischen Missionars Edwin Herbert Gomes (1862–1944). Gomes wurde auf Borneo geboren und lebte für seine missionarischen Tätigkeiten mehrere Jahre in der Region Sarawak, wo er Kontakt zu Gruppen der Iban knüpfte. 1911 veröffentlichte er sein Buch „Seventeen Years Among the Sea Dyaks<sup>129</sup> of Borneo“, ein allgemeiner Bericht über das Leben

---

<sup>129</sup> Alternative Schreibweise zu „Dayak“, welche im 19. und 20. Jahrhundert verwendet wurde.

und die Bräuche der Iban Gruppen. Das Buch ist durchsetzt mit persönlichen Anekdoten und einer glorifizierenden Darstellung der zivilisatorischen Mission der Engländer.<sup>130</sup>

Gomes verwendete gleich mehrere Fotografien des Studios G.R. Lambert & Co.<sup>131</sup> Ein Abdruck der Fotografie **Inv. Nr. 2399** wird im Kapitel 2, „The Dyaks“, verwendet. Die Bildunterschrift lautet:

„Three Typical Dyaks. The man on the right is using a seat mat made of the skin of an animal. Sometimes these mats are made of split cane. The Dyak, in his wanderings in the jungle, has often to sit on prickly grass or sharp stones, and a seat mat is a useful part of his attire.” (Gomes 1911: 36)

Das Kapitel beinhaltet eine detaillierte ethnographische Beschreibung verschiedener indigener Völker in Sarawak, darunter die „Dayaks“ (lediglich unterschieden als Land Dayak und Sea Dayak), „*Milanaus, Kayans, Kinyehs, Muruts, Ukits, Bukitans, Punans, and Seru*“ (Gomes 1911: 33). Gomes beschreibt unterschiedliche Lebensweisen, Bräuche und soziale Strukturen dieser Gruppen, mit einem besonderen Fokus auf Kleidung, Wohnverhältnisse und Alltagspraktiken. Gomes' Beschreibungen sind durchzogen von eurozentrischen Bewertungen und herabwürdigenden Charakterisierungen, wie etwa die Darstellung der *Kayans* als „vindictive and cruel“ (Gomes 1911: 34). Die drei Männer auf der Fotografie sollen als „typische“ Vertreter der „Dayak“ fungieren. Ihre genaue Gruppenzugehörigkeit wird unterschlagen, was die Vielfalt und die Unterschiede der „Dayak“-Gruppen unsichtbar macht. Die Fotografie dient als visuelles Werkzeug zur Unterstützung der physiologischen Beschreibungen Gomes':

„The Dyak is of rather greater stature than that of the Malay, though he is considerably shorter than the average European. The men are well-proportioned, but slightly built. Their form suggests activity, speed, and endurance rather than great strength, and these are the qualities most required by dwellers in the jungle.” (Gomes 1911: 36)

---

<sup>130</sup> Im Besonderen hebt Gomes immer wieder die Rolle von Sir James Brooke (1803—1868) hervor: “The natives of Sarawak owe much to the Brookes” (Gomes 1911: 32). James Brooke war 1839 nach Borneo gekommen mit der “grand idea of rescuing [the tribes of Borneo] from barbarism, and of extirpating piracy in the Eastern Archipelago.” (Gomes 1911: 25). Aufgrund seiner Hilfe bei der Niederschlagung eines Aufstandes von „Dayak“ gegen den Sultan von Brunei ernannte Letzterer Gomes zu einem Raja über die Gebiete von Sarawak und Sabah. Brooke ging militärisch gegen die „Piraterie“ der Iban vor und verbot die Kopffjagd.

<sup>131</sup> In seiner Author's Note schreibt Gomes explizit: ““I am indebted to [...] Messrs. G. R. Lambert and Co., of Singapore, whose photographs I am kindly permitted to reproduce” (Gomes 1911: xii).

Sie verweist außerdem auf die Beschreibungen der materiellen Kultur, wie die Nutzung von Sitzmatten aus Tierhaut oder gespaltenem Rohr. Diese Darstellung ist typisch für die ethnologische Praxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die oft dazu neigte, indigene Völker als homogene Gruppen darzustellen und ihre interne Diversität zu ignorieren. Zudem spiegelt sie eine eurozentrische Perspektive wider, die die westliche Körperlichkeit und materielle Kultur implizit als Maßstab setzt.

Die Verwendung der Fotografie als ethnologisches Instrument zur Visualisierung der materiellen Kultur und Physiologie zeigt sich ebenfalls in einem Album aus der Sammlung des Musée du Quai Branly Jacques Chirac in Paris. Die Fotografien **Inv. Nr. 2399** und **Inv. Nr. 2400** sind in der Kategorie *Types & Vetements* („Typen“ und Kleidung) unter der Überschrift *Groupe de Dayak* (Gruppe von „Dayak“) im Album verortet<sup>132</sup>. Die Fotografie **Inv. Nr. 2397** befindet sich in demselben Album in der Kategorie *Vie Sociale – Guerre* eingeordnet. Die Fotografie erhielt hier die Überschrift *Guerrier de Kanouwit* (Krieger der Kanouwit), womit zumindest ein Hinweis auf Gruppenzugehörigkeit gegeben ist<sup>133</sup>. Ursprünglich waren diese Fotografien Teil der Sammlungen des Muséum national d’Histoire naturelle sowie des Laboratoire d’Anthropologie, was ihre Verwendung im anthropologischen Studienkontext nahelegt. Alle drei Fotografien sind mit ihren Inventarnummern in der Online Sammlung des Musée du Quai Branly Jacques Chirac abrufbar.

Obwohl potenziell zahlreiche weitere Publikationsorte dieser Fotografien existieren könnten, welche im Rahmen dieser Forschungsarbeit nicht zugänglich waren, verdeutlicht die bislang durchgeführte Recherche bereits die Vielfalt der Kontexte, in denen die Bilder zum Einsatz kamen. So ergeben sich allein für eine Fotografie, welche von indigenen Menschen Borneos gemacht wurde, fünf unterschiedliche kontextuelle Verwendungen: der politisch-wirtschaftliche Kontext, anthropologische und ethnologische Forschung, Sozialkritik in einem populärwissenschaftlichen Rahmen sowie die Verwendung in einem persönlichen Erfahrungsbericht durchdrungen von missionarisch-kolonialistischer Propaganda. Die

---

<sup>132</sup> Musée du Quai Branly Jacques Chirac (Paris): Groupe de Dayaks No.: PP0024254.2. URL: <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/549357-groupe-de-dayaks> [20.07.23]

<sup>133</sup> Musée du Quai Branly Jacques Chirac (Paris): Guerrier de Kanouwit Borneo No.: PP0024255. URL: <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/549358-guerrier-de-kanouwit-borneo> [20.07.23]

Fotografie erreichte dabei Frankreich, die Niederlande, Großbritannien und Österreich-Ungarn und ging zumindest im nachvollziehbaren Zeitraum ihrer ersten Zirkulation durch die Hände von Schiffsärzten, Kurator:innen, Geograf:innen, Missionar:innen und Kolonialbeamt:innen, teils mit persönlichen, ethnologischen, anthropologischen oder linguistischen Interessen.

### 7.1.2 Studiofotografien

#### Ort der Produktion

Obwohl ein bedeutender Teil der fotografischen Arbeiten des Studios *G. R. Lambert & Co.* ursprünglich im Feld in unterschiedlichen Regionen Südostasiens aufgenommen wurde, entstand doch ein beträchtlicher Teil des Portfolios im Studio. Die unterschiedlich ausgearbeiteten Hintergründe und verwendeten Requisiten lassen darauf schließen, dass die Fotografien vermutlich in drei festen Studios sowie in zwei bis drei temporären Einrichtungen entstanden. In den Jahren zwischen seiner Rückkehr nach Singapur im Jahr 1877 und dem ersten Besuch der Mannschaft *S.M.S. Aurora* im Jahr 1886 hatte Gustav Richard Lambert allein drei unterschiedliche Studios in Singapur<sup>134</sup> betrieben und war in den Jahren 1879 und 1884 für zwei Aufenthalte nach Bangkok gereist (vgl. Bautze 2020: 390-391).

In einer Anzeige aus dem Jahr 1877 wird erwähnt, dass Porträts lediglich vormittags von 7 bis 11 Uhr aufgenommen werden<sup>135</sup>. Das tropisch heiße Klima und die starke Sonneneinstrahlung ließen eine ganztägige Produktion von Fotografien nicht zu. Die Fotostudios waren weder klimatisiert noch existierten künstliche Belichtungsmethoden, um die inszenierten Szenen entsprechend ablichten zu können. Eine praktische Anleitung für Studios in tropischen Regionen lieferte der bereits erwähnte John Thomson in seinem Essay „Practical photography in tropical regions“, welcher 1866 im *British Journal for Photography* publiziert wurde und wohl als Handbuch eines jeden Fotografen Bedeutung fand. Sollte sich auch das Studio *G.R. Lambert & Co.* an dessen Vorgaben gehalten haben, so wurde zumindest eine räumliche Trennung des Studios von den übelriechenden Chemikalien der Dunkelkammer geschaffen. Zudem gab es vermutlich Modifikationen zur Belüftung und zur Kontrolle der Lichtintensität, wie beispielsweise bemaltes Fensterglas oder bewegliche Jalousien (Falconer 1987: 21. In

---

<sup>134</sup> 1877 erstes Studio in der Orchard Road 30, 1878 Umzug des Studios in die Orchard Road 430, 1886 Umzug in die Orchard Road 186.

<sup>135</sup> Singapore Daily Times, 26. Mai 1877, S. 2. Advertisement Column 3. URL: <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singdailytimes18770526-1.2.14.3> [23. Oktober 2023]

einer Annonce aus dem Juli des Jahres 1886 warb das Studio damit, „greatly improved“ zu sein, was u.a. neue Öffnungszeiten von 7 Uhr vormittags bis 5 Uhr nachmittags bedeutete<sup>136</sup>.

Generell ist jedoch davon auszugehen, dass die Produktion von Fotografien insgesamt eine beschwerliche und potenziell unangenehme Angelegenheit war. Wie auch aus einem Brief Rudolf Jagerspachers hervorgeht (abgedruckt in Toh 2022: 18), erschwerten hohe Temperaturen und Luftfeuchtigkeit die Produktion qualitativ hochwertiger Fotografien im Studio und beeinflussten so auch das Erlebnis der Porträtierten. Die wenigen überlieferten Fotografien von den Studios selbst zeigen kleine Räume, befüllt mit einem Sammelsurium an Tischen, Teppichen, Stühlen und allerlei viktorianischem Tand (siehe Loo 2019: 19). Die Fotografien, welche *G. R. Lambert & Co.* zugeordnet werden können, umfassen eine breite Palette ethnischer und sozialer Gruppen, die die demografische Vielfalt des kolonialen Singapur und darüber hinaus widerspiegeln. Sie umfassen malaiische Frauen, tamilische Familien, thailändische Straßenverkäuferinnen, indische Händler, ein acehnesisches Paar sowie japanische Frauen. Es gibt keine klare Unterscheidung zwischen Porträts, die ursprünglich als individuelle Auftragsarbeiten erstellt wurden, und Fotografien, die für den Verkauf an Tourist:innen in Form von „Typenfotografien“ produziert wurden. Zwar hielten erstere oft persönliche oder familiäre Erinnerungen fest, während letztere den „exotischen“ Reiz der Kolonien für ein europäisches Publikum betonten, jedoch habe ich im Laufe der Recherche auch Hinweise darauf gefunden, dass privat in Auftrag gegebene Porträts von *G.R. Lambert & Co.* später ohne das Wissen der Auftraggeber:innen kommerzialisiert und an Tourist:innen verkauft wurden (siehe Kap. 7.1).

In den Studios wurden die porträtierten Personen in „typische“ Szenarien und statische Arrangements eingebunden, häufig umgeben von europäischen Requisiten, gemalten Kulissen und Möbeln, die den Studios eigen waren. Die Personen wurden von den Fotografen nach deren Vorstellungen in Szene gesetzt und kostümiert. Um den richtigen Bildausschnitt zu treffen, verwendeten die Fotografen Positionsmarker in Form von hölzernen T-Ständern, welche teilweise hinter den Modellen zu sehen sind (siehe Inv. Nrn. 2322, 2328, 2384, 2385, 2386). Bestimmte Themen kehren dabei immer wieder. Idealisierte Alltagsszenen, Berufe oder fein gekleidete Schönheiten wirken wie Stillleben und vermitteln Südostasien als einen Ort außerhalb der Zeit. Sabine Helmers sieht darin einen Rückgriff auf die Traditionen von Malerei

---

<sup>136</sup> The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser (1884–1942), 18 September 1886, S. 178.

und Grafik (Helmert 1989: 62). Bei den inszenierten Studiofotos wird bewusst auf individuelle oder soziale Details verzichtet, Hintergründe sind wie Bühnenbilder bemalt: wiederkehrende Motive wie Palmen, gepaart mit neoklassischen Architekturelementen (siehe Inv. Nrn. 2320, 2321, 2324, 2327, 2335, 2370, 2377-2379), welche nichts über die Personen aussagen und lediglich eine Art kultureller Distanzierung erkennbar machen. Bei diesem Fotografierstil liegt der Fokus auf dem Körper, den abgebildeten symbolischen Requisiten oder den Körperhaltungen<sup>137</sup>, die den Europäer:innen bekannte Stereotypen verstärken.

Die Art und Weise, wie die Fotografen des Studios *G.R. Lambert & Co.* Studiofotografien produzierten, fasste Alexander Koch im Jahr 1900 so zusammen: „The rule for getting these types was by calling people in and paying them for their trouble.”<sup>138</sup>.

### Ort des Bildes

### **Alltag in der Kolonie**

Die Inszenierung von Alltagsszenen wird beispielsweise in der Fotografie **Inv. Nr. 2323** deutlich. Abgebildet sein soll eine tamilische<sup>139</sup> oder indische<sup>140</sup> Familie, bestehend aus einer erwachsenen Frau, einem Mädchen und einem Mann, welche auf einer Matte sitzen.



Abbildung 4: Abzug Familie (Inv. Nr. 2323)  
© KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien

<sup>137</sup> Siehe beispielsweise Inv. Nr. 2320.

<sup>138</sup> Claim against Lambert & Co. In: The Straits Budget, 28. Juni 1900.

<sup>139</sup> Tamilen stammen aus dem heutigen Bundesstaat Tamil Nadu in Südindien und dem Norden Sri Lankas (ehemals Ceylon). Sie kamen im 19. Jahrhundert als Arbeiter und Händler nach Singapur. Tamilen machen ca. 5% der singapurischen Gesellschaft aus (Haryanti 2023). Die originale Bezeichnung der Fotografie wird aufgrund ihres derogativen Charakters nicht verwendet.

<sup>140</sup> Ein Abzug derselben Fotografie fand ich in der Sammlung des National Museum of Singapore unter der Inventarnummer 2010-00692. Hier werden die Personen als „Indian family“ identifiziert. (siehe Roots: Portrait of Indian family. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1238278> [26.9.2024])

Alle drei Personen tragen traditionelle indische Kleidung; die Frauen tragen Sari und Schmuck, der Mann trägt einen weißen Dhoti. Zwischen ihnen steht eine Sirih Box mit Inhalt. Die Personen wurden so positioniert, dass sie einander zugewandt sind und erwecken den Anschein, in ein Gespräch vertieft zu sein. Der monotone Hintergrund sowie die Verwendung einer erhöhten Plattform als Sitzfläche auf anderen Fotografien (vgl. Falconer 1987: 161 Plate 157) beweisen die künstliche Inszenierung der Szene in einem Studio von *G. R. Lambert & Co*<sup>141</sup>.

In der Analyse der symbolischen Codes kam ich nicht umhin, mir die Kleidung der Personen näher anzusehen. Kleidung hatte im kolonialen Raum eine starke Symbolkraft. Laut Emma Tarlo (1996) wurde traditionelle indische Kleidung von Briten und Britinnen, unabhängig von ihrer spezifischen Form, konsequent als Zeichen eines niedrigeren Status angesehen (Tarlo 1996: 55). Dies manifestierte sich besonders in der europäischen Wahrnehmung des Dhotis, der von den Kolonisatoren als „indecent“ eingestuft und als Kostüm der „Kulis“ und Hindus zu einem Symbol der kulturellen und sozialen Herabwürdigung wurde. Als Reaktion auf diese Stigmatisierung begann die indische Elite, europäische Kleidungsstile zu adaptieren, um sich von den niedrigeren Klassen abzuheben (ebd.). Trotz dieser Stigmatisierung, oder vielleicht gerade deshalb, wurde traditionelle indische Kleidung auch zu einem Symbol des Widerstands und des nationalen Stolzes, besonders während der Unabhängigkeitsbewegung. Figuren wie Mahatma Gandhi nutzten bewusst einfache indische Kleidung als Ausdruck des Protests gegen die britische Herrschaft und zur Förderung der indischen Identität (Tarlo 1996: 87). Die Fotografie entstand vermutlich in Singapur. Dort machte die indische Gemeinschaft vor 1886 den zweitgrößten Anteil der singapurischen Gesellschaft aus (Koh 2019). Die Szene sollte nicht nur als Darstellung eurozentrischer Sichtweisen interpretiert werden, sondern auch als Zeugnis kultureller Widerstandsfähigkeit. Elemente wie Requisiten, Sitzpositionen und Kleidung, die auf den ersten Blick als „Exotisierung“ erscheinen mögen, verkörpern auch soziale Bedeutungen und kulturelle Zugehörigkeit. Die Entscheidung für traditionelle Kleidung und familiäre Interaktionen kann als Ausdruck kultureller Selbstbehauptung und Widerstand gegen koloniale Unterdrückung gesehen werden. Diese Interpretation sieht die Szene nicht nur als passive Unterwerfung unter eine europäische ästhetische Ordnung, sondern vielmehr als aktive

---

<sup>141</sup> Der Mann und die Frau erscheinen in einer weiteren Fotografie am gleichen Set. Die Fotografie trägt den Titel „Native Character in Singapore. [Tamils] – Natives of Southern India. Generally Cab Drivers, Cow Keepers, Laundry Men &c. Dhirzie or Tailor“ (Wellcome Collection: Singapore: three native people. URL: <https://wellcomecollection.org/works/vh5vt39y> [27.9.2024])

Teilnahme an der Formung und Bewahrung einer kulturellen Identität, die sich gegen die erzwungene Assimilation stellt.

## Berufe

Die Fotografie zweier indischer Männer (**Inv. Nr. 2319**) mit der Bildunterschrift „[Tamilische] Wäscher“ ist ein Beispiel für die im Studio gestellten Szenen des beruflichen Alltags in der Kolonie. Zu sehen sind zwei Personen, eine sitzend und eine stehend. Ihre Kleidung besteht aus Turbanen und weißen Gewändern und spielt eine zentrale Rolle in der Darstellung ihrer Identität bzw. sozialen Rolle als indische Arbeiter oder „Coolies“<sup>142</sup>.



Der stehende junge Mann und die sitzende ältere Person könnten auf eine hierarchische Beziehung oder eine bestimmte soziale Interaktion hinweisen, jedoch schafft die Inszenierung im Fotostudio selbst eine künstliche Umgebung, die den Eindruck einer „gestellten“ oder arrangierten Hierarchie erzeugen kann, was typisch für die fotografische Praxis dieser Zeit war. Fotografen des 19. Jahrhunderts arrangierten oft ihre Subjekte, um bestimmte narrative oder visuelle Effekte zu erzielen. Die Positionierung dieser zwei Personen (eine sitzend, eine andere stehend und hinabblickend) wiederholt sich in den gestellten Fotografien Lamberts<sup>143</sup>.

Abbildung 5: Abzug Tamilische Wäscher (Inv. Nr. 2319)  
© KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien

<sup>142</sup> Ich möchte darauf hinweisen, dass der Begriff abwertend gebraucht wurde, um auf den niedrigen Status der Arbeiter hinzuweisen. Mit der Verwendung des Begriffs „Coolie“ folge ich jedoch Arunima Datta's Anspruch, dem Wort seine ursprüngliche Funktion als Begriff für die Arbeiterklasse zuzuweisen. Der Begriff, so behauptet Datta, wurde in den offiziellen kolonialen Registern verwendet, um die arbeitende Klasse von Migranten zu bezeichnen, die als Plantagenarbeiter nach Malaya kamen. Zusätzlich weist Datta darauf hin, dass der Begriff „Coolie“ weitgehend ein Codewort für männliche Plantagenarbeiter geblieben war, obwohl es eine beträchtliche Anzahl von Plantagenarbeiterinnen gab. (vgl. Datta 2016: 587).

<sup>143</sup> Siehe beispielsweise Inv. Nr. 2334.

Der gewaltige Wäschesack, der einen Großteil des Bildes einnimmt, weist auf ihre Profession als Wäscher hin. Ein ähnliches Bild findet sich in der Sammlung des National Museum of Singapore. Es zeigt die gleiche Szene und gleichen Posen, allerdings mit anderen Personen. Dies lässt vermuten, dass die Szene gleich mehrfach inszeniert wurde. Der monotone Studiohintergrund und der ausgelegte Teppich verstärken die Künstlichkeit der Szene. Diese ist ein Beispiel dafür, wie die abgebildeten Personen als beobachtete Subjekte festgehalten und nicht als individuelle Persönlichkeiten dargestellt wurden. Es bleibt unklar, ob die beiden Männer tatsächlich Wäscher waren oder nur als solche posierten. In jedem Fall wäre dies weder für den Fotografen noch für die zukünftigen Kund:innen von Belang gewesen, die mehr an einer Darstellung von Ethnie und Beruf interessiert waren als an den Männern selbst.

## Frauen

Mit insgesamt 94 abgebildeten Männern und 88 abgebildeten Frauen besteht eine relativ ausgeglichene Darstellung der Geschlechter in der Sammlung der *S.M.S. Aurora*. Bei genauerer Betrachtung der im Studio gefertigten Aufnahmen wird jedoch ein signifikanter Unterschied deutlich: Von den 88 Aufnahmen der Frauen sind 77 in einem Studio entstanden. Im Gegensatz dazu wurden nur 44 der 94 männlichen Porträts in einem Studio aufgenommen. Dies legt nahe, dass Frauen weitaus häufiger als Männer in kontrollierten Studioeinstellungen abgelichtet wurden, was auf unterschiedliche Ansätze in der Darstellung der Geschlechter schließen lässt.

Die Vorliebe für Studioaufnahmen bei Frauen könnte darauf hindeuten, dass eine Tendenz bestand, Frauen in einer eher inszenierten oder idealisierten Weise darzustellen. Besonders bemerkenswert ist die große Anzahl an Porträts junger Frauen, die dem Studio *G.R. Lambert & Co.* zugeschrieben werden. Während Männer vorwiegend in Gruppenaufnahmen oder in Kontexten ihrer beruflichen Tätigkeiten oder sozialen Hierarchie erscheinen, dominieren bei den Frauen Einzelporträts vor einer immer gleichen Kulisse. Auffallend ist der Unterschied zwischen einfachen Portraits oder Ganzkörperbildern ohne viele Requisiten und jenen mit aufwendig drapierten Kulissen aus Stoffen, Vasen und Fellen, bei denen es sich vermutlich um Auftragsarbeiten gehandelt haben könnte (siehe **Inv. Nrn. 2335** und **2379**<sup>144</sup>). Zwar folgen einige der Fotografien den damaligen allgemeinen Trends der bereits besprochenen „Typenfotografien“ von indigenen Personen, Darstellungen von Berufen und Genreszenen,

---

<sup>144</sup> In *Woings and Weddings in Many Climes* von Louise Jordan Miln abgedruckt und beschrieben als “Malay Lady in Bridal Dress” (Miln 1900: 12).

jedoch komme ich bei genauerer Betrachtung zu der Erkenntnis, dass ein Teil der Fotografien nicht als „Typenstudien“ für westliche wissenschaftliche oder ethnografische Untersuchungen erstellt wurden, sondern eher dazu dienten, voyeuristische Bedürfnisse der vornehmlich männlichen Sammler zu befriedigen.

Die Fotografien **Inv. Nrn. 2321** und **2324** zeigen sehr ähnliche Szenen. Zwei junge Frauen werden sitzend dargestellt. Laut der handschriftlichen Notizen auf der Kartonage sind die Frauen aus Sri Lanka (ehemals Ceylon) und der Koromandelküste. Positioniert sind sie auf demselben Stuhl vor demselben gemalten Hintergrund in einer ähnlichen Pose. Ihre Körper sind jeweils nach links gedreht, ihr Kopf jedoch nach rechts gerichtet. Eine Frau schaut direkt in die Kamera, die andere rechts an der Kamera vorbei. Ihre Blicke sind passiv, was den Anschein erweckt, dass sie keinen aktiven Anteil an der Produktion dieser Fotografie einnehmen.



Abbildung 7: Abzug Tamilische Frau (Inv. Nr. 2321)  
© KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien

Abbildung 6: Abzug Tamilisches Mädchen (Inv. Nr. 2324)  
© KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien

Beide Frauen tragen traditionelle indische Kleidung in Form eines Sari mit darunter liegendem Choli. Dazu tragen sie auffälligen Schmuck, einschließlich Ohrringe, Halsketten, Armreifen, und tragen einen Bindi zwischen den Augenbrauen. Auffällig ist das Fehlen des Schulterüberwurfs, wie er beim Sari üblich ist, sodass Arme, Dekolleté und Bauch sichtbar sind. Der Fokus liegt weiterhin auf den langen, offenen Haaren der Frauen, welche bei beiden nach vorne über die Schultern gelegt wurden. Ohne Kulisse oder andere Requisiten konzentriert sich das Bild auf ihre Gesichter und die teilweise entblößten Körper.

Die Fotografen des Studios *G.R. Lambert & Co.* verstanden die Marktdynamiken ihrer Zeit. Ihre Fotografien, obwohl gelegentlich ethnografische Themen berührend, waren in erster Linie für den kommerziellen Konsum bestimmt. Sie erstellten nicht nur typologische Kataloge für wissenschaftliche Studien, sondern erfassten Bilder, die kommerziell tragfähig und visuell ansprechend für ihre Kundschaft waren. Dies beinhaltete die Darstellung ihrer Subjekte auf eine Weise, die ästhetisch ansprechend und fesselnd gestaltet war. Die Auswahl der Kleidung und des Schmucks, kombiniert mit der inszenierten Studioatmosphäre, könnte darauf abgezielt haben, ein idealisiertes Bild von „exotischer“ Schönheit zu vermitteln. Im Kontrast zur strengen europäischen Frauenmode, welche Frauen von Kopf bis Fuß verdeckte und die weibliche Silhouette lediglich durch Korsetts formte, boten diese Fotografien dem männlichen Betrachter intime Einblicke.

Die Produktion von Fotografien von Frauen, wie sie im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts in den kosmopolitischen Handelszentren Südostasiens stattfand, war geprägt von transkulturellen Interaktionen sowie politisch-ökonomischen Spezifika der Regionen (Hight 2002: 128). Der rassistische koloniale Kapitalismus des 19. Jahrhunderts war eine fast vollständig von Männern dominierte Angelegenheit. Die meisten Bürokraten, Funktionäre und Soldaten, die mit und unter den kolonialen Gesellschaften arbeiteten, waren Männer. Ebenso waren viele der asiatischen Einwanderer, welche als Arbeitskräfte aus Indien und China nach Südostasien gebracht wurden, Männer (Noor 2015).

Ein von Männern dominiertes Unternehmen war zugleich unausweichlich auf Frauen angewiesen, die der kolonialen Wirtschaft und Gesellschaft auf andere Weise dienten. Singapur war zu diesem Zeitpunkt sowohl für seine lebendige Handelsaktivität als auch für seinen Ruf als Anziehungspunkt für die Begierden westlicher und asiatischer Männer bekannt. Während männliche Wanderarbeiter und Unternehmer als notwendig für die wirtschaftliche

Entwicklung der Kolonie betrachtet wurden, wurde die „Beschaffung“ asiatischer Frauen und deren Einsatz als Sexarbeiterinnen in der Kolonie als normal und nach den damaligen Standards als akzeptabel angesehen (ebd.). Durch verschiedene unternehmerische Kanäle konnten Männer erotische Begegnungen mit Frauen haben, sei es direkt mit den Frauen selbst oder durch Darstellungen von ihnen.

Die ausländischen Fotografiesammler, die hauptsächlich Männer waren, reisten aus verschiedenen Gründen nach Singapur. Unabhängig davon, ob sie im Auftrag ihrer Regierungen, für Geschäftszwecke oder zum eigenen Vergnügen kamen, sie alle wurden angezogen vom Reiz des Unbekannten: „They were [...] lured by the thrill of the unknown, as well as by the possibility of adopting a lifestyle freed from the restrictions of Victorian society.” (Hight 2002: 129). Fernab in den Kolonien bot sich Männern ein Leben, das sie sich in ihrer Heimat nicht erschaffen konnten. Nicht selten gründeten sie ihre eigenen temporären Haushalte und engagierte lokale Frauen als Haushälterinnen und Geliebte<sup>145</sup> (Warren 2003: 320-321).

Welch großen Raum die Sammlung von Fotografien im Reiseerlebnis junger europäischer und amerikanischer Männer einnahm, zeigt sich im Tagesbuch von Karl Stockert, welcher in den Jahren 1895 bis 1896 auf *S.M.S. Aurora* eine Missionsfahrt als Seekadett nach Süd- und Ostasien unternahm. Zehnmals schreibt er davon, Fotografien und Fotoalben gekauft und einen Teil davon auch nach Hause geschickt zu haben. Ebenfalls kommentiert er in zahlreichen Tagebucheinträgen Frauen, denen er begegnet ist: „Überhaupt gefallen mir die Japanerinnen sehr gut“; „wie alle anderen ist sie recht naiv und ungeniert“ [über ein Mädchen in Nagasaki]; „Mir gefielen ihre Gesichtszüge durchaus nicht, obwohl die andern einige für sehr hübsch erklärten.“ [über chinesische Wäscherinnen].

Über Indien schreibt er etwa: „Indien mit seinen Frauen und Töchtern, brillantbesetzten Ohren und schweren Ketten aus Silber und Gold, prachtvolle Gestalten in ihrem 1000-und-eine-Nacht-Kostüm“ (Stockert 1895/6). Nun können wir Karl Stockert nicht als Sprachrohr für alle europäischen und amerikanischen Männer dieser Zeit nehmen, jedoch können wir davon ausgehen, dass Fotografien, wie die der **Inv. Nr. 2321** und **2324** geschaffen wurden, um dem Gusto einer vornehmlich männlichen Zielgruppe zu entsprechen. So schreibt Stockert über seinen Aufenthalt in Singapur am 6. Januar 1896: „wir (Hahn und ich) gingen zu Lambert

---

<sup>145</sup> Hier Beobachtung des Seekadetten Karl Stockert in Siam: „Was die Europäer betrifft, so hat fast jeder eine Siamesin bei sich, der er das Betelkauen abgewöhnt und mit der er lebt.“ (Stockert 1895/6)

Photographien kaufen und fanden unter anderen eine hübsche Bengalin-Photographie.“  
(Stockert 1895/6)

Die Migration von Frauen aus südasiatischen Regionen wie Indien und Sri Lanka in die Straits Settlements war oft nicht freiwillig. Viele Frauen verließen ihre Heimat, um schwierigen sozialen, kulturellen oder wirtschaftlichen Bedingungen zu entkommen, oder sie wurden als sogenannte „Coolie-Frauen“ angeworben (Datta 2021: 44). Aufgrund des großen Ungleichgewichts zwischen männlichen und weiblichen Arbeitsmigrant:innen<sup>146</sup> traten sogenannte Rekrutierungsagenten auf den Plan. Mit dem Versprechen auf Arbeit und ein besseres Leben rekrutierten sie Frauen und vermittelten sie ohne deren Wissen an Arbeiter in den Straits Settlements. Die Bezahlung pro Frau erwies sich als lukratives Geschäft. Bereits 1870 sah sich die britische Verwaltung in Südindien gezwungen, offizielle Beschränkungen für die Arbeitsrekrutierung einzuführen, da Berichte über systematische Entführungen von Frauen und Kindern für Zwangsarbeit und Prostitution in den Straits Settlements bekannt wurden. (Rai 2014: 70)

Wer waren also die abgebildeten Frauen? Die Ehefrauen betuchter indischer Kaufmänner? Die Geliebten europäischer Kolonialbeamter? Kamen sie freiwillig nach Singapur oder gegen ihren Willen? Diese Fragen bleiben unbeantwortet. Tatsache ist, dass fotografische Darstellungen indigener Frauen als „exotische“ Schönheiten produziert wurden, um zwei Bedürfnisse europäischer Sammler:innen zu erfüllen: das Bedürfnis, das „echte“ Südostasien<sup>147</sup> festzuhalten, bevor es durch Europäisierung verschwand, sowie das Verlangen der Reisenden, persönliche Souvenirs mit nach Hause zu nehmen. Die fortschreitende Europäisierung in Ländern Süd- und Ostasiens war für ausländische Reisende deutlich erkennbar. Selbst Seekadett Karl Stockert kam nicht umhin, mehrfach in seinem Tagebuch zu vermerken, welche Stationen seiner Reise bereits merklich einem europäischen Standard entsprachen. So wäre ein Bordell in Yokohama (ganz im Gegensatz zu dem in Kobe) bereits „halb europäisch. Die Betten sind nichtmehr am Boden.“ (Stockert 1895/6) Unabhängig davon, ob sie längerfristig in den Kolonien lebten oder nur auf der Durchreise waren, hatten die gesammelten Fotografien eine besondere Bedeutung als Souvenirs von den Aufenthalten der reisenden Männer, da sie

---

<sup>146</sup> 1891 kamen nur 18 Frauen auf 1000 Männer (Dancz 1987: 60). Daraus resultierte eine höheren Bezahlquote pro Frau für die Rekrutierungsagenten.

<sup>147</sup> Besonders in seiner Beschreibung der Frauen kommen seine Vorlieben deutlich zum Vorschein. In dem Verhalten von Japanerinnen beispielsweise wäre „Nichts zu bemerken von der Frechheit und Gemeinheit der Europäerinnen“ (Stockert 1895/6).

sowohl Erinnerungen an als auch Fantasien von Frauen der besuchten Orte hervorrufen konnten.

### Ort der Zirkulation und Publikum

Vermutlich wurden die vorliegenden Abzüge von Václav Svoboda bei der Firma *G. R. Lambert & Co.* in der *186 Orchard Road*, Singapur für das k.k. Naturhistorische Hofmuseum erworben. 1888 wurden sie dort von Franz Heger inventarisiert. Vereinzelt finden sich Verwendungsspuren in Form von Pinnnadeleinstichen und händisch gezeichneten Markierungen auf dem Karton. Die Markierungen, wie sie auf der Fotografie **Inv. Nr. 2321** zu sehen sind, sollten den Ausschnitt eines Bildes anzeigen, der für eine Publikation verwendet wurde. Händische Markierungen wurden bis in die späten 1980er und frühen 1990er Jahre in der Museumspraxis verwendet. Mit der zunehmenden Verbreitung digitaler Bildbearbeitungstechnologien und Software wie Adobe Photoshop in den frühen 1990er Jahren wurde der Bedarf an physischen Markierungen auf den Originalbildern erheblich reduziert und durch nicht-invasive Methoden am Objekt ersetzt.

Die Publikation, in der die Fotografie **Nr. 2321** verwendet wurde, konnte nicht ausfindig gemacht werden. Ein Abzug findet sich in der digitalen Sammlung der UBL und war ehemals im Bestand des KITLV<sup>148</sup>. Laut der Datenbank war die Fotografie Teil eines Fotoalbums mit dem Titel „Vues du Japon“ [deutsch: „Ansichten von Japan“]. Dasselbe Album beinhaltete neben Landschaftsfotografien aus Japan Fotografien unterschiedlicher Menschen aus Java und Sumatra sowie Portraitfotografien des deutschen Kaisers Wilhelm II und Otto von Bismarck. Dies deutet auf eine individuelle Zusammenstellung von Fotografien hin, vermutlich zur Bewahrung persönlicher Reiseerinnerungen und Souvenirs, welche später als Schenkung in den Bestand des KITLV einging. Gleiches gilt für die Fotografie **Inv. Nr. 2324**<sup>149</sup>, die als Teil des Albums „Souvenirs de Voyage II“ in die Sammlung des Nationaal Museum van Wereldculturen in Rotterdam einging.

Es stellt sich heraus, dass es schwierig ist, die ursprünglichen Publikationsorte dieser Fotografien zu bestimmen. Ursprünglich richteten sie sich hauptsächlich an Reisende und waren nicht für wissenschaftliche Zwecke gedacht. Stattdessen wurden sie oft als persönliche

---

<sup>148</sup> Shelfmark KITLV 89952.

<sup>149</sup> Nationaal Museum van Wereldculturen (Rotterdam). Id. No. RV-A122-2-84.

Souvenirs gesammelt oder als Geschenke an Familienmitglieder in Europa versendet, um einen Einblick in das Leben in den Kolonien zu geben (Toh 2022: 9). Folglich befinden sie sich meistens in privaten Sammlungen und gelangten erst später durch Schenkungen oder Auktionen in die öffentlichen Sammlungen.

## 7.2 Herrschaftsportraits

Ein weiterer Teil des *G.R. Lambert & Co.* Portfolios bestand aus Auftragsarbeiten, welche Familienmitglieder der lokalen Eliten inmitten von ausgewählten Requisiten im Studio posiert ablichteten. Genauso wie europäische Kaufleute und konsularische Abgeordnete Fotografien ihrer selbst anfertigen ließen, um sie Angehörigen in die Heimat zu senden, ließen sich auch wohlhabende malaiische, indische und chinesische Familien sowie lokale Würdenträger:innen portraituren. Das Studio *G.R. Lambert & Co.* hatte sich im Laufe der 1880er Jahre so sehr etabliert, dass sie beauftragt wurden, königliche und politische Besuche, Regierungsgebäude sowie soziale und sportliche Veranstaltungen zu dokumentieren und fertigten die offiziellen Porträts von Ministern, Kaufleuten sowie Staatslenkern und ihren Familien an. Darunter das Portrait des Sultans Abu Bakar ibni Daing Ibrahim, kurz Abu Bakar von Johore (**Inv. Nr. 2316**). Nach der Krönung des Sultans am 29. Juli 1886, bei der „Mr. Lambert“<sup>150</sup> als Fotograf engagiert war, warb das Studio mit einer neuen Adresse auf der Orchard Road als

„G. R. LAMBERT & Co., Photographers by Special Appointment to H. M. the King of Siam and H. H. the Sultan of Johore, 186, Orchard Road.“<sup>151</sup>

Insgesamt fallen 12 Fotografien in die Kategorie der Darstellung von Herrschern oder Würdenträger:innen. Acht Fotografien können dem Studio *Lambert & Co.* zugeordnet werden. Der Begriff „Würdenträger:innen“ bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Personen, die in ihren Gesellschaften einen hohen sozialen Status einnehmen. Ihre Position ist oft mit der Ausübung von Herrschaft verbunden. Die Stellung eines Würdenträgers oder einer Würdenträgerin ist unter anderem durch Kleidung sowie durch die Abbildung mit speziellen

---

<sup>150</sup> The Straits Times, 30 Juli 1886, S. 3, Coronation of H. H. the Sultan of Johore. URL: <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/straitstimes18860730-1.2.28> [11.10.2024]

<sup>151</sup> The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser (1884–1942), 18 September 1886, S. 178.

Gegenständen gekennzeichnet. Einige der Fotografien fallen durch ihre Beschriftung in diese Kategorie<sup>152</sup>.

Die Analyse von Herrschaftsfotografien ist aus zwei Perspektiven zu betrachten. Bei Begegnungen mit Vertreter:innen fremder Kulturen strebten westliche Reisende oft danach, zuallererst Verbindung mit den leitenden Autoritäten oder Oberhäuptern dieser Gruppen aufzunehmen (Jebens 1989: 74). Man sah sie als Schlüsselpersonen, Hüter:innen begehrter Informationen und als kulturelle Spezialist:innen. Die Kooperation mit ihnen versprach Vorteile, wie beispielsweise die nach westlichen Interessen gerichtete Lenkung ihrer Gefolgschaft (ebd.). Umgekehrt erwarteten diese Führungspersönlichkeiten auch einen Informationsaustausch zu ihren Gunsten. Die Verbindung mit Vertreter:innen von Kolonialmächten, deren Ansehen oft mit Respekt oder Angst verbunden war, konnte auch eine Aufwertung der eigenen Position bedeuten.

Die Rolle der Korvette *Aurora* bei der Repräsentation der Monarchie in Übersee ist ein starkes Beispiel für die diplomatischen Bemühungen des späten 19. Jahrhunderts. Diese Missionen beinhalteten neben der Ausbildung von Stab und Mannschaft, auch die Pflege von Handelsbeziehungen und das Knüpfen diplomatischer Kontakte zu Autoritäten in den besuchten Ländern. Bei jedem Hafenbesuch war es Aufgabe und Pflicht des Kommandanten, mit Gouverneuren, konsularischen Vertretern, Nobilitäten und anderen Würdenträgern sowie ortsansässigen Kaufleuten in Verbindung zu treten. Diese „etikettemäßigen [sic!] Visiten“ (Benko 1892: 89), dienten nicht nur dazu, die Präsenz und den Einfluss der Monarchie in der Welt zu demonstrieren, sondern auch Informationen über wirtschaftliche und militärische Begebenheiten einzuholen. Alles was „den vaterländischen Interessen förderlich zu sein“ schien, insbesondere in kommerziellen, handelspolitischen und konsularischen Angelegenheiten, sollte beobachtet und detailliert berichtet werden (Benko 1892: 5).<sup>153</sup> Dieser Hintergrund bietet einen wichtigen Kontext für die Betrachtung von Fotografien von

---

<sup>152</sup> siehe Inv. Nr. 2332 Studioportrait eines Mädchens, in der Bildunterschrift als „Siamesische Prinzessin in Bagkok“ bezeichnet.

<sup>153</sup> Die *Aurora* besuchte auf ihrer Reise unter anderem den Sultan von Ternate und den Sultan von Bima auf der Insel Sumbawa. Über den Besuch in Bima schrieb Kapitän Müller, dass „der kurze Besuch von Bima durch die AURORA [sic!], sowohl bei dem Sultan als auch bei der ganzen Bevölkerung einen besonderen und gewiss dauernden Eindruck über die Größe und die Macht des ihnen bishin ganz unbekanntes Staates zurückgelassen haben mag, welchem eben dieses Schiff angehörte“ (Benko 1892: 233). Diese Audienzen hatten den Zweck, die Präsenz und Macht der Monarchie zu demonstrieren, auch wenn sich die Interaktion wie im Fall des Besuchs der Korvette „Nautilus“ beim Sultan von Brunei „auf den Austausch nichtssagender Phrasen“ (Benko 1892: 39) beschränkte.

Herrschern und Würdenträger:innen in der Sammlung *S.M.S. Aurora*. Sie können Zeugnisse von Begegnungen sein und funktionieren auch als Instrumente der Machtdemonstration.

Das Portrait des Sultans Abu Bakar, **Inv. Nr. 2316**, spielt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle. Es bietet nicht nur Einblicke in persönliche Begegnungen, sondern veranschaulicht auch die visuellen Strategien, durch die Herrscher:innen ihre Autorität und ihre Position im internationalen Raum demonstrierten.



Abbildung 8: Abzug Sultan Al-Khalil Ibrahim Abu Bakar (Inv. Nr. 2316) © KHM-Museumsverband, Weltmuseum Wien

### Ort der Produktion

Wann und wo das Portrait **Inv. Nr. 2316** entstanden ist, ist nicht eindeutig. Als Entstehungsorte kommen die Residenz Abu Bakars in Singapur<sup>154</sup>, seine Residenz in Johore Bahru oder das

---

<sup>154</sup>Die Residenz Abu Bakars in Singapur befand sich neben dem Botanischen Garten und umfasste einen 67 Hektar großen Garten. Das Haus und das Land gehörten ursprünglich William Napier, einem bekannten Anwalt

Studio Lamberts in Frage. Gustav Richard Lambert, war 1882 zum offiziellen Hoffotografen ernannt worden und war als solcher für die Portraits von Sultan Abu Bakar und seiner Angehörigen verantwortlich. Nachgewiesen ist Gustav Richard Lamberts Aufenthalt in Johore 1886, um die Krönung Abu Bakars zum Sultan zu fotografieren<sup>155</sup>.

### Ort des Bildes

Die Fotografie, mit ihrem ovalen Rahmen, dem Dreiviertelprofil des Oberkörpers und dem nach rechts gewandten Blick gleicht der Bildsprache westlicher Porträtmalerei. Dieses Bildgenre geht zurück bis in die europäische Renaissance und dient der Hervorhebung der individuellen Eigenschaften bedeutender Persönlichkeiten und basiert auf der Überzeugung, dass diese Individualität im Gesicht lokalisiert und dort am deutlichsten manifestiert ist (Zemanek 2010: 157). Die soziale Stellung wird durch die formale Gestaltung transportiert, also durch distinktive Kleidung und den Besitz oder die Darstellung von symbolisch bedeutsamen Gegenständen.

Für die Fotografie trägt Sultan Abu Bakar malaiische und europäische Kleidungsstücke. Der dreiteilige Anzug mit weißem Hemd, liegendem Kragen und weißer Weste gleicht der formellen englischen Abendmode der 1880er Jahre. Dazu trägt Abu Bakar einen Songkok, eine in Indonesien verbreitete Kappe, vermutlich aus schwarzem Samt. Verziert ist der Songkok mit einer Aigrette aus Diamanten. Der Halbmond mit fünfzackigem Stern weist ihn als muslimischen Herrscher aus. Auf seiner linken Brust prangen vordergründig mehrere Orden. Darunter befindet sich der Orden des *Knight Commander of the Star of India* (KCSI), welchen er 1875 während eines Besuchs des Prinzen von Wales in Indien erhielt (A Rahman Tang 2010b: 6). Ein Jahr später verlieh ihm der Gouverneur der Straits Settlements William Jervois (1821—1897) auf Geheiß Königin Viktorias das *Knight Grand Cross of St. Michael and St. George* (GCMG)<sup>156</sup>.

---

und einem der Gründer der Singapore Free Press. Er baute es 1827 und nannte es „Tyersall“. Die Kolonialregierung schenkte die Residenz dem Sultan von Johor im Austausch für einige Ländereien, die ihm gegenüber den Tanjong Pagar Docks gehörten. Der Sultan ließ seinen Palast („istana“) anstelle von Napiers altem Haus errichten und erweiterte die Gärten. Er wurde „New Tyersall“ genannt, um ihn von Napiers vorheriger Residenz zu unterscheiden. Der Palast wurde 1905 durch einen Brand zerstört. (vgl. Roots: Sultan of Johor's residential palace, 'New Tyersall'. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1193937#:~:text=He%20constructed%20it%20in%201827,house%20and%20expanded%20the%20gardens> [27.5.2024])

<sup>155</sup> The Straits Times, 30 Juli 1886, S. 3, Coronation of H. H. the Sultan of Johore.

<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/straitstimes18860730-1.2.28> [27.5.2024]

<sup>156</sup> Der GCMG ist ein Orden Erster Klasse, welcher in den meisten Fällen an britische Staatsangehörige verliehen wird, die eine hohe Position in einem anderen Staat innehatten oder besondere Beziehungen zu ausländischen Staaten erworben haben. Es gibt aber auch nicht-britische Mitglieder des Ordens (The Royal

## Ort der Zirkulation und Publikum

Am 4. Dezember 1886 verließ die *Aurora* den Hafen in Singapur, „um hiedurch [sic!] einer wiederholten dringenden Einladung des Maharadjah<sup>157</sup> von Johore zum Besuche dieser seiner neu erbauten Residenz nachzukommen" (Benko 1892: 225). Der Ablauf der Geschehnisse lässt sich anhand des publizierten Reiseberichts „Die Schiffs-Station der k. und k. Kriegsmarine in Ost-Asien. Reisen S. M. Schiffe ‚Nautilus‘ und ‚Aurora‘ 1884–1888“ des Marineschriftstellers Jerolim Freiherr Benko von Boinik (1843—1904) rekonstruieren. Abu Bakar reiste aus seiner Residenz in Singapur an, um seine Gäste in seinem Palast in Johore zu empfangen. Dort wurde die Besatzung des Kriegsschiffes „festlich bewirtet“ und der Herrscher zeigte ihnen „alle Sehenswürdigkeiten des Schlosses und des Parkes“ (Benko 1892: 226).

Dass es zumindest von Seiten des Abu Bakar zu einem Austausch von Gastgeschenken kam, verrät uns folgender Absatz: „Zum Abschiede wurden denselben von Seite des Maharadjah Geschenke überreicht, welche für jeden Angehörigen des Schiffsstabes aus einem kostbaren landesüblichen *Sarong* bestanden. Der Commandant wurde außerdem durch Überreichung eines photographischen Porträts des Schlossherrn geehrt.“ (Benko 1892: 226). Dass es sich bei diesem „photographischen Portrait“ um die Fotografie Inv. Nr. 2.316 handelt, ist zu vermuten, kann jedoch nicht eindeutig nachgewiesen werden. Es ist möglich, dass Kapitän Franz Müller die Fotografie an das k.k. Naturhistorische Museum weitergegeben hat, jedoch gibt es weder in den Inventarlisten des WMW noch in den schriftlichen Dankesbekundungen Hinweise auf diese Schenkung. Eine andere Möglichkeit ist, dass diese Fotografie gemeinsam mit dem Großteil der restlichen Sammlung von Václav Svoboda im Studio *G. R. Lambert & Co.* in Singapur erworben wurde.

---

Household 2024). Den Orden erhielt der Sultan sicherlich für seine Unterstützung bei der Festnahme der verantwortlichen Anführer der anti-britischen Kampagne in Perak, welche zur Ermordung des britischen Residenten J. W. W. Birch im November 1875 führte (Tang Abdullah 2010a: 6).

<sup>157</sup> Sowohl in den Berichten Benkos, als auch in der Beschriftung des Bildes, wird Abu Bakar „Maharadjah“ beschrieben. Tatsächlich wurde er bereits im Juli 1886 zum Sultan ausgerufen. In den malaiischen historischen Texten, die hauptsächlich im 19. Jahrhundert verfasst wurden, geht hervor, dass der Titel „Sultan“ als höher angesehen wird als der eines Maharadscha (Tang Abdullah 2023: 49). Warum hier nach wie vor der niedrigere Titel verwendet wurde, kann auf Unwissenheit oder Ignoranz zurückgeführt werden.



Abbildung 9: Ausstellungsvitrine Reisen & Sammlungen - S.M. Schiff Aurora, k.(u.)k. Kriegsmarine © Swenja Hiller

Die Fotografie **Inv. Nr. 2316** zeigt keine invasiven Verwendungsspuren, die auf eine Verwendung zur Publikation hindeuten würden. Ein Abzug der Fotografie wurde für die Ausstellung *Reisen & Sammlungen - S.M. Schiff Aurora, k.(u.)k. Kriegsmarine* im Rahmen des Provenienzforschungsprojektes vom 12. November 2022 bis 8. Januar 2023 ausgestellt. Anhand von 18 ausgewählten Objekten zeigte die Ausstellung, welchen Fragestellungen innerhalb des Projektes nachgegangen wird und wo die Recherche an ihre Grenzen stößt. Die Fotografie Abu Bakars bot sich als Beispiel für ein Objekt, welches quellengenau rückverfolgt werden kann. Zudem wiesen wir als Forschende darauf hin, zu welchem Zweck Abu Bakar die Fotografie an Kapitän Franz Müller übergab, nämlich um seinen Anspruch als souveräner Herrscher gegenüber Europäer:innen zu unterstreichen.

Abu Bakar war einer jener malaiischen Fürsten, die es verstanden, sich die Pflege westlicher Bekanntschaften und die Annahme europäischer Lebensweisen zu Nutze zu machen, um sich politischen Erfolg und die Unabhängigkeit eines Staates ohne britischen Einfluss zu garantieren (Andaya /Andaya 2001: 155).

Er wurde am 3. Februar 1833 als ältester Sohn des Temenggong Daeng Ibrahim in Singapur geboren, wurde auf einer Missionsschule in Singapur ausgebildet und sprach gut Englisch.

Nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1863 trat Abu Bakar in dessen Fußstapfen und übernahm die Rolle des Temenggong<sup>158</sup>. Er verstand es, sich als politischer und wirtschaftlicher Partner der britischen Kolonialadministration auf der malaiischen Halbinsel unentbehrlich zu machen. Zum einen verschaffte er sich den Respekt der Herrscher der umliegenden malaiischen Staaten. Zum anderen präsentierte er sich offen für die „Ratschläge“ der britischen Kolonialregierung (Andaya/Andaya 2001: 167). Er reformierte die Infrastruktur, das Verwaltungssystem, das Militär und den öffentlichen Dienst und das Schulsystem von Johor nach westlichen Modellen. Sein politisches Geschick äußerte sich unter anderem darin, sich als Mediator zwischen den verstrittenen Kleinstaaten Sri Menanti, Jempul, Terachi, Gunung Pasir, Ulu Muar, Johol und Inas zu positionieren (Andaya/Andaya 2001: 168).

In der Annahme, dass Abu Bakar die britischen Behörden über alle künftigen Maßnahmen diesbezüglich konsultieren würde und somit einer Ausweitung der britischen Kontrolle auf der malaiischen Halbinsel nichts mehr im Weg stünde, verzichtete der Gouverneur der Straits Settlements William Jervois (1821—1897) auf die Installation eines britischen Residenten in Johor (ebd.). Dieses Manöver und die Aufrechterhaltung seiner Glaubwürdigkeit sowohl in Singapur als auch in den umliegenden malaiischen Staaten war zweifelsohne ein politischer Spagat, der eine Dependenz Johors von Singapur nicht gänzlich verhindern konnte<sup>159</sup>. Während seine Leistung ihm einen verbesserten Status und ein Ansehen in Europa verschaffte, kam sie auch der Kolonialregierung von Singapur zugute, die davon ausging, Abu Bakar als eine Art Resident nach britischen Vorstellungen auszunutzen<sup>160</sup>. Seine politische und soziale Stellung als souveräner Herrscher festigte er 1885, als ihn ein Edikt, welches unter anderem von Queen

---

<sup>158</sup> 1868 änderte er seinen offiziellen Titel zu Maharadscha.

<sup>159</sup> Siehe dazu Miln (1900): Der Autor weist darauf hin, dass die Politik der britischen Kolonialregierung mehr darauf abzielte, Johors wirtschaftliche Abhängigkeit von Singapur zu bewahren, während Johor in seinen internen Angelegenheiten unabhängig bleiben durfte. Obwohl wirtschaftlicher Imperialismus meist den Weg für politische Dominanz ebnete, kam es im Fall Johors unter Abu Bakar zu keiner politischen Einmischung. Die britischen Behörden konzentrierten sich mehr darauf, einer wirtschaftlichen Unabhängigkeit entgegenzuwirken.

<sup>160</sup> Mit dem Vertrag von Pangkor 1874 unternahmen die Briten erstmalig Schritte, das sogenannte „residential system“ zu implementieren. Der Vertrag sah die Ernennung eines britischen Residenten vor, der den Sultan von Perak in allen Angelegenheiten mit Ausnahme der malaiischen „religion and customs“ beriet, die Erhebung von Steuern und die allgemeine Verwaltung überwachte. Erstens symbolisierte dies die formelle Übernahme der malaysischen Verwaltung durch die Briten und zweitens markierte es den Beginn einer langfristigen Vereinbarung zwischen den britischen und den malaiischen Staaten, die es den Briten ermöglichte, auch politische und wirtschaftliche Kontrolle über die Malaiische Halbinsel zu erlangen (Kim und Clarke 1974: 8). Nichtsdestotrotz sahen sich die Briten einer starken Opposition gegenüber, die sich gegen die unverhältnismäßige Einmischung von außen wehrte. Andaya und Andaya (2001) weisen beispielsweise auf eine Diskrepanz zwischen dem malaiischen Verständnis des Vertrages von Pangkor und dem der Briten hin. Malaiische Herrscher hatten kein absolutistisches Recht ihrer Willensdurchsetzung, sondern mussten jegliche Maßnahmen ihrem Gerichtshof vorlegen. Die malaiische Version hätte im Einklang mit den malaiischen Gepflogenheiten dem Rat des Residenten eine Anhörung bewilligt, nicht jedoch ein gezwungenes Stattgeben (ebd.).

Victoria, mit der er eine enge Verbindung pflegte, unterzeichnet wurde, zum Sultan des Staates und Territoriums von Johore (Barr 2021; Tang Abdullah 2010a; Thio 1967).

Auch gesellschaftlich wusste er sich zu positionieren. Er legte Wert darauf, ein sichtbarer Teil der singapurischen Gesellschaft zu sein, übte sich in Aktivitäten und Gewohnheiten, die ihm in den Augen seiner europäischen Zeitgenossen das Ansehen eines „English Gentleman“ verliehen (ebd.). Zudem lud er häufig in seine Residenz nach Johore, wodurch ihm Europäer:innen ein besonderes Wohlwollen entgegenbrachten<sup>161</sup>. So war das Kommando *S.M.S. Aurora* nicht die erste österreich-ungarische Gesellschaft, die in den Genuss der Gastlichkeit des Sultans kam. Bereits im Juni 1875 hatte Korvettenkapitän Tobias Freiherr von Österreicher (1831—1893) der Korvette *Erzherzog Friedrich* während eines Galadiners in Singapur die Bekanntschaft des Maharadschas gemacht. Wie im Falle der *Aurora* lud Abu Bakar den Stab der *Erzherzog Friedrich* ein, ihn in seiner Residenz in Johore zu besuchen. Am 3. Juli 1875 nahm die Besatzung Kurs auf Johor Bahru, die Hauptstadt des Staates Johore. Sein nach europäischem Vorbild eingerichteter Salon, englisches Geschirr, der Bau einer Bahnstrecke, sowie eine musikalische Einlage der bekanntesten italienischen Opern verleiteten den Gesamt-Detail Offizier Josef Ritter von Lehnert (1841-1896) dazu, bewundernd zu schreiben, dass die „herrliche Umgebung fast vergessen [ließ], daß wir kaum einen Büchenschuß weit vom Urwalde weil[t]en“ (Lehnert 1878: 882).

Abu Bakar war sich der Bedeutung seiner starken Präsenz innerhalb Südostasiens bewusst, und erkannte auch die Wichtigkeit, seine Person international zu inszenieren. Im Jahr 1866 unternahm er als erster malaiischer Herrscher eine Reise nach Europa, eine Initiative, die er in den Jahren 1878, 1885-86, 1889-91, 1893 und 1895 wiederholte. Darüber hinaus besuchte er auch Indien, Java, Hongkong, Japan und China. Mit seinen Reisen und Aktivitäten verfolgte er die Strategie, seinen Einfluss über die Grenzen der malaiischen Halbinsel hinaus zu erweitern und sich als politischer und wirtschaftlicher Akteur auf Augenhöhe in den europäischen Herrschaftszentren zu präsentieren.

---

<sup>161</sup> Siehe beispielsweise Auszug aus der *Wiener Abendpost*, 18. Juli 1878, S. 2: „Der in London anwesende Maharadscha von Johore ist von den malaiischen Häuptlingen, die in der Nähe von Johore leben, zum Herrscher erkoren worden, und die britische Regierung hat an dieser Wahl nichts auszusetzen. [...] Für seine Verwaltungsfähigkeit spricht auch die Thatsache, daß in seinem Lande niemals ein ernstlicher Aufstand ausgebrochen ist. Zu rühmen ist auch seine Gastfreundschaft gegen Fremdlinge.“ URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/annoshow?call=wrz|18780718|17|100.0|0> [13.10.2024]

Dabei nutzte er die Fotografie als Werkzeug. Die Verteilung von Portraits an Abgesandte oder selbst der Verkauf an Reisende durch das Fotostudio ermöglichte eine Form des visuellen Marketings. Dafür ließ sich sehr gerne und oft in unterschiedlichen Szenarien und mit unterschiedlichen Requisiten ablichten, die seine Positionierung als weltoffener Herrscher illustrierten<sup>162</sup>. Kleidung spielte dabei eine große Rolle. Die Rechnung ging auf. Bereits Frederick McNair (1828–1910) fiel in den 1870er Jahren die Einführung europäischer Kleidung an Abu Bakars Hof positiv auf und schrieb:

„In dieser Frage der Kleidung, wie auch in bedeutenderen Angelegenheiten, haben die Malaien der Halbinsel allen Grund, dem Maharajah von Johore dankbar zu sein, der ein bewundernswertes Beispiel gegeben hat, indem er die vernünftigen Bräuche der Europäer übernommen und die für das Klima ungeeigneten und absurden abgelehnt hat.“ (McNair 1878: 149)

Abu Bakars Auftritt bei einer Audienz mit Königin Victoria im Jahr 1885 machte sogar in Österreich-Ungarn Schlagzeilen. So druckte die *Wiener Allgemeine Zeitung* am 14. Juli einen Artikel über seine Garderobe, welche die Autoren „nach oberflächlicher Schätzung“ auf drei Millionen Francs dotierten<sup>163</sup>.

Die Fotografie des Sultans Abu Bakar scheint ebenfalls als Vorlage für eine Karikatur, die am 17. Oktober 1891 im britischen Gesellschaftsmagazin *Vanity Fair* (1868—1914) erschien, gedient zu haben<sup>164</sup>. Karikaturen von Würdenträger:innen, Politiker:innen, Sportler:innen, Künstler:innen und sonstigen Personen von sozialer Stellung oder Berühmtheit waren ein integraler Bestandteil des Magazins und trugen zu dessen Popularität bei. Während manche, wie der Autor Lewis Carrol, anfangs noch zögerlich waren, sich auf den Seiten von *Vanity Fair* abbilden zu lassen, wuchs mit der steigenden Beliebtheit der Karikaturen auch die Bereitschaft, dargestellt zu werden. Ein 'Opfer' der *Vanity Fair* Karikaturisten zu werden, entwickelte sich zu einem Zeichen der Anerkennung (Matthews/Mellini 1982: 19). Die Abbildung Abu Bakars,

---

<sup>162</sup> Siehe sein Portrait im Schottenrock (Royal Collection Trust: Sir Abu Bakar ibni Daing Ibrahim (1833-95), The Sultan of Johore c. 1887. URL: <https://www.rct.uk/collection/2107621/sir-abu-bakar-ibni-daing-ibrahim-1833-95-the-sultan-of-johore> [7.6.2024])

<sup>163</sup> Mode-Charade. In: Wiener Allgemeine Zeitung 14. Juli 1885, S. 18. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/annoshow?call=waz|18850714|18|100.0|0> [7.6.2024]

<sup>164</sup> National Portrait Gallery: Abu Bakar, Sultan of Johore ('Sovereigns. No. 19.'). URL: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw258307/Abu-Bakar-Sultan-of-Johore-Sovereigns-No-19> [7.6.2024]

welche weniger einer Karikatur, sondern eher einem idealisierten Portrait gleicht, beweist die internationale Zirkulation von Fotografien zu journalistischen Zwecken. Abu Bakar erreichte damit sein Ziel, denn wie auch Telegrafie und Eisenbahn nutzte er die Fotografie für eine „Kontraktion des Raumes“ (Gründig 2016: 180). Die wahrgenommene Verringerung von Entfernungen und geografischen Barrieren durch schnellere Kommunikation und den Austausch von Informationen über große Entfernungen hinweg half ihm, seine Präsenz über geografische und kulturelle Grenzen hinweg zu etablieren.

Das Portrait des Sultans Abu Bakar von Johor diente also als vielschichtiges Kommunikationsmittel, durch das diverse Botschaften transportiert wurden. Es dokumentierte seinen Anspruch auf internationale Anerkennung als souveräner malaiischer Herrscher und unterstrich seine enge Verbindung zu den Briten, die er strategisch nutzte, um seinen Status zu festigen. Zudem agierte er als Mediator zwischen den Briten und anderen malaiischen Staaten. Diese multifunktionalen Aspekte seiner Herrschaft wurden geschickt durch eine einzige Fotografie kommuniziert. Darüber hinaus war die Fotografie mehr als nur ein Mittel der Selbstdarstellung; sie fungierte auch als Instrument zur Kontrolle und Beeinflussung der öffentlichen Wahrnehmung. In einem Zeitalter, in dem visuelle Medien zunehmend an Bedeutung gewannen, nutzte Sultan Abu Bakar diese Technologien, um seine Souveränität und Modernität sowohl den Einwohner:innen Südostasiens als auch kolonialen und internationalen Akteur:innen zu präsentieren. Durch den gezielten Einsatz von Fotografie sicherte und erweiterte der Sultan seine Macht und seinen Einfluss, indem er sein Bild strategisch zur Stärkung seiner politischen Position in einer sich globalisierenden Welt zirkulieren ließ. Die Übergabe der Fotografie an ein ethnologisches Museum nach der Rückkehr des Schiffs im Jahr 1888 war vermutlich nicht von ihm beabsichtigt. Die Aufnahme der Fotografie in eine ethnologische Sammlung positioniert den Sultan und seine Kultur als Objekte wissenschaftlicher Studien.

### **7.3 Eine vergleichende Betrachtung**

Die Produktion der Fotografien in den drei diskutierten Kategorien zeigt signifikante Unterschiede in Bezug auf Ort, Zweck und technische Umsetzung. Im Einklang mit der europäischen Expansion in Südostasien unternahmen Fotografen des Studios *G.R. Lambert & Co.* Expeditionen, um als Erste (aus europäischer bzw. eurozentristischer Perspektive) noch „undokumentierte“ indigene Bevölkerungsgruppen zu fotografieren. Die Fotografen reisten

mit mobilem Studioequipment und Requisiten wie etwa Teppichen, um vor Ort eine improvisierte Studiokulisse zu schaffen. Auch die Produktion von Studiofotografien fand in inszenierter Umgebung statt, wobei weitaus aufwändigere künstlerische Kulissen und Requisiten verwendet wurden, um eine „exotische“ Aura zu erzeugen, europäischen Vorstellungen von Ästhetik zu entsprechen oder soziale Klassen zu illustrieren.

Herrschaftsfotografien, repräsentiert durch die Fotografie von Sultan Abu Bakar, entsprangen ebenfalls einer kontrollierten Umgebung, wobei die genauen Entstehungsorte dieser Bilder nicht eindeutig dokumentiert sind. Das Porträt des Sultans entstand vermutlich im Studio Lamberts, der privaten Residenz des Sultans in Singapur oder in dessen Palast in Johore Bahru. Als Hoffotograf war Gustav Richard Lambert verpflichtet, zu wichtigen Ereignissen wie der Krönung Abu Bakars zu reisen, was darauf hindeutet, dass er auch dafür eine mobile Ausrüstung nutzte.

Die Unterschiede in der bildlichen Darstellung zwischen Feldfotografien, Studiofotografien und Herrschaftsfotografien veranschaulichen nicht nur stilistische Variationen, sondern auch differenzierte methodologische Ansätze zur Vermittlung von kulturellen und politischen Botschaften. Die in Feldfotografien dargestellten „Dayak“-Männer und -Frauen illustrieren eine direkte Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ aus einer westlichen Perspektive. Diese Bilder dienten der Katalogisierung und als Studien ethnischer „Typen“ von Menschen.

Durch die Hervorhebung von kulturellen und kriegerischen Attributen, wie etwa durch die Darstellung von Blasrohren und Schildern, werden die abgebildeten Personen in einem Licht präsentiert, das kulturelle Stereotype evoziert und eine generalisierbare Repräsentation fördert. Die Darstellung von „Dayak“-Frauen in Rattan-Korsetts und unnatürlichen Posen verdeutlicht die Tendenz, Individuen innerhalb eines exotisierenden und vereinfachenden Rahmens zu präsentieren, der die tiefere Anerkennung ihrer Individualität untergräbt.

Im Gegensatz dazu ermöglichen Studiofotografien eine inszenierte und oft idealisierte Darstellung von Subjekten, umgesetzt durch den Einsatz von europäischen Requisiten und gemalten Kulissen. Diese Bilder führen zur Förderung kultureller Distanzierung und Verstärkung bekannter Stereotype. Solche Inszenierungen verzichten auf individuelle oder soziale Details, um stattdessen ein Bild zu schaffen, das den exotischen Reiz der Kolonien für ein europäisches Publikum betont.

Diese Art der Fotografie zeigt außerdem die komplexe Dynamik zwischen kultureller Selbstbehauptung und dem Widerstand gegen koloniale Unterdrückung, indem sie sowohl

Aspekte der Unterwerfung unter als auch der Herausforderung von kolonialen Narrativen offenbart. Das Porträt des Sultans Abu Bakar ist ein Beispiel dafür, wie Fotografien von Würdenträger:innen eine Form der Machtausübung darstellen, indem sie durch die Präsentation mit Machtsymbolen ihren Status manifestieren. Die bildliche Darstellung seiner Person dient nicht nur der Abbildung seiner physischen Erscheinung, sondern auch der Veranschaulichung der kulturellen und sozialen Codes, die mit seiner Position verknüpft sind. Die Verwendung von Machtsymbolen, wie Orden und der spezifischen Mischung aus malaiischer und europäischer Kleidung, demonstriert seinen Status, seine bikulturelle Identität und seinen Anspruch auf eine moderne Herrschaft. Die Aigrette und der Halbmond auf seinem Songkok sowie die europäischen Orden stellen eine Verbindung zwischen seiner malaiischen Herkunft und seiner Rolle innerhalb der britischen Einflussphäre her.

Jedes der untersuchten Bilder wurde über das Studio von *G.R. Lambert & Co.* vertrieben und fanden ihren Weg in die Sammlung des WMW. Doch zeigen sich in der Rückverfolgung etlicher Abzüge derselben Fotografien einige Unterschiede in den jeweiligen Kategorien. Im Rahmen meiner Analyse ließ sich feststellen, dass die untersuchten Feldfotografien maßgeblich in Institutionen und Publikationen mit wissenschaftlichem Anspruch zirkuliert wurden sowie zur Dokumentation ethnologischer, anthropologischer als auch politischer Erkenntnisse verwendet wurden. Ihre Verbreitung trug maßgeblich zur Konstruktion eines verzerrten Bildes indigener Völker in kolonialen und wissenschaftlichen Diskursen bei.

Studiofotografien wurden breit gestreut und fanden ihren Weg in private und öffentliche Sammlungen weltweit. Sie wurden oft als Souvenirs von Reisenden gekauft und später durch Schenkungen oder Auktionen in öffentlichen Sammlungen aufgenommen. Ursprünglich waren diese Fotografien vermutlich nicht primär für wissenschaftliche Zwecke gedacht, sondern dienten als persönliche Erinnerungsstücke, die Einblicke in das koloniale Leben bieten sollten. Trotz der kommerziellen Natur der Fotografien maßen ihnen einige Sammler, wie zum Beispiel Václav Svoboda, ethnografischen Wert zu. Sie wurden daher systematisch für Museen wie das k.k. Naturhistorische Hofmuseum erworben.

Die Herrschaftsfotografien, insbesondere jene des Sultans Abu Bakar, wurden strategisch für diplomatische und repräsentative Zwecke eingesetzt, beispielsweise als Gastgeschenk während des Besuchs des Schiffes *Aurora*. Dies verdeutlicht die Nutzung von Fotografien als diplomatische Werkzeuge zur Festigung internationaler Beziehungen. Allgemein waren Herrscherporträts in privaten Sammlungen sehr beliebt. Um sich diesen Fakt zunutze zu machen, speisten lokale Eliten ihre Bilder zum Teil selbst in diesen Markt ein (Maxwell 1999:

129). Die Verbreitung des Portraits erfolgte also sowohl durch Veröffentlichungen als auch möglicherweise durch den Verkauf in Lamberts Studio.

Der Einsatz von Fotografien zur Etablierung von Präsenz im kolonialen und globalen Kontext war also keineswegs nur den Kolonisatoren vorbehalten. Studios wie *G.R. Lambert & Co.* kamen dem Bedürfnis nach, die Welt zu sammeln und zu katalogisieren, und hoben im Prozess die Macht und Fähigkeit der kolonialen Mächte hervor, Ordnung zu schaffen und Wissen anzuhäufen.

Das Publikum von Feldfotografien erstreckte sich von Akademiker:innen über Museumsbesucher:innen bis hin zu Leser:innen von Publikationen, die sich mit ethnologischen und anthropologischen Themen befassten. Die Bilder erreichten eine breite Öffentlichkeit und spielten eine Rolle in der Vermittlung von Bildern und Vorstellungen über die indigenen Völker Borneos, beeinflusst durch den kolonialen Blick und wissenschaftliche Kategorisierungen. Sie wurden sowohl in einem kontextuellen Rahmen der „Zivilisierungsmission“ als auch in kritischeren Auseinandersetzungen über koloniale Praktiken und deren Auswirkungen verwendet.

Das Publikum für die Studiofotografien von *G.R. Lambert & Co.* war vielschichtig und umfasste Reisende, Sammler:innen und Museen. Diese Fotografien wurden ursprünglich hauptsächlich von Reisenden erworben, die sie als persönliche Souvenirs sammelten oder als Geschenke für Familienmitglieder in Europa mitbrachten, um einen Teil ihrer Erlebnisse in den entfernten Kolonien mitzunehmen. Die primäre Zielgruppe dieser Fotografien bestand also aus Individuen, die an visuellen Erinnerungsstücken an Orte interessiert waren, die sie während ihrer Reisen besucht hatten. Ein weiteres bedeutendes Publikum für die Studiofotografien waren akademische und institutionelle Sammler:innen, die Studiofotografien wissenschaftliche und dokumentarische Zwecke zumaßen, auch wenn sie ursprünglich als Souvenirs nach Europa gebracht worden waren.

Sultan Abu Bakar nutzte sein Bild bewusst, um sich sowohl innerhalb der malaiischen Staaten als auch international als moderner, souveräner Herrscher zu positionieren. Die Zirkulation der Fotografie illustriert, wie gezielt ein breites Publikum angesprochen wurde, das sowohl bürgerliche Sammler:innen als auch königliche Archive, wie die fotografischen Alben Königin

Victorias, umfasste<sup>165</sup>. Der Sultan nutzte Porträts seiner Person, um in privaten Sammlungen und in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen präsent zu sein.

## 8. Diskussion der Ergebnisse

Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, die ideologischen Voraussetzungen herauszuarbeiten, die die Sammlung ethnologischer Fotografien durch *S.M. Schiff Aurora* zwischen 1886 und 1888 beeinflussten. Weiters wurde erforscht, wie diese Ideologien in der Produktion, inhaltlichen Darstellung, den Zirkulationswegen sowie in der Rezeption der Bilder innerhalb der Sammlung reflektiert werden. Die Forschungsarbeit gliedert sich daher in zwei getrennte Teile, die jeweils unterschiedliche Aspekte der fotografischen Dokumentation im kolonialen Kontext beleuchten. Der erste Teil konzentriert sich auf die Sammlung ethnologischer Fotografien durch die k.u.k. Kriegsmarine auf der Reise *S.M.S. Aurora* für das k.k. Naturhistorisches Hofmuseum und die ideologischen Voraussetzungen, die diese Sammlung beeinflussten. Der zweite Teil der Arbeit widmet sich spezifisch den Fotografien, die in Singapur von einem lokalen Fotostudio erworben wurden. Diese Analyse fokussiert sich auf die Produktion der Fotografien selbst sowie auf die Zirkulation und Rezeption dieser Fotografien über die Sammlung *S.M.S. Aurora* hinaus. Es wird detailliert betrachtet, wie diese Bilder in verschiedenen kulturellen und geographischen Kontexten aufgenommen, verbreitet und wahrgenommen wurden, und welche Auswirkungen dies auf die Darstellung der abgebildeten Menschen und die Wahrnehmung der kolonialen Unternehmung hatte.

Die ideologischen Voraussetzungen der Fotografiesammlung durch die k.u.k. Kriegsmarine für das k.k. Naturhistorische Hofmuseum umfassen mehrere Kernaspekte. Erstens spiegelt die Sammlung die wissenschaftlichen und kolonialen Interessen der österreichischen Monarchie wider. Fotografien und ethnografische Objekte dienten nicht nur der wissenschaftlichen Forschung, sondern auch der Demonstration österreichischer Präsenz in geostrategisch sinnvollen Gebieten. Diese Dualität unterstreicht die Rolle der k.u.k. Kriegsmarine als Instrument der Wissenschaft und der imperialen Politik.

Zweitens rechtfertigte die Sammlungstätigkeit die Existenz der Marine in Friedenszeiten. Die Unterstützung wissenschaftlicher und kommerzieller Aktivitäten ermöglichte zu belegen, dass die hohen Unterhaltskosten der Flotte gerechtfertigt seien. Die Marine präsentierte sich somit

---

<sup>165</sup> Sultan Abu Bakar Ibrahim of Johore (1833-95) 189. (2024) Royal Collection Trust. <https://www.rct.uk/collection/2907429/sultan-abu-bakar-ibrahim-of-johore-1833-95>

als eine Institution von nationalem Wert, deren Aufwendungen als eine lohnende Investition galten.

Drittens manifestiert die Fotografiesammlung die Vorstellung von europäischer Wissenshoheit. Durch das Sammeln und Ausstellen von Fotografien und Objekten aus weit entfernten Ländern verkörperte das Museum mehr als nur einen Ort der Wissenschaft; es diente als Symbol nationalen Stolzes und kultureller Überlegenheit. Diese Praxis reflektierte die damals vorherrschende Ansicht, dass Europa eine zivilisatorische Mission zu erfüllen habe, bei der „fremde“ Kulturen unter die europäische Deutungshoheit gestellt und als Ressourcen für Bildung und Kultur genutzt wurden. In diesem Sinne agierten die Fotografien und die gesammelten Objekte als Mittel, um ein Bild der „anderen“ Welt zu formen, das durch die europäische Perspektive gefiltert und der eigenen Bevölkerung zugänglich gemacht wurde. Sie boten Einblicke in Kulturen und Naturphänomene, die ohne die logistische und organisatorische Unterstützung durch die Marine für das breite Publikum unzugänglich geblieben wären, und festigten somit die Vorstellung von der Notwendigkeit und Legitimität europäischer Herrschaft und Wissensaneignung.

Viertens reflektiert die Sammeltätigkeit der Marine das damals vorherrschende europäische imperialistische Denken, das eine „zivilisatorische Mission“ propagierte. Die gesammelten Fotografien und Objekte illustrierten dieses Weltbild und wurden sowohl für wissenschaftliche als auch für politische Zwecke genutzt, um die österreichische Einflussnahme und den Anspruch auf Mitwirkung in der globalen Ordnung zu untermauern. Die Berichte über die Herausforderungen und technischen Verbesserungen im fotografischen Prozess nährten das Bestreben, die wissenschaftliche Methodik und die technischen Fähigkeiten weiterzuentwickeln. Dies war Teil eines größeren Trends zur Professionalisierung der militärischen wie wissenschaftlichen Unternehmungen der Zeit.

Zusammengefasst erfüllte die Sammeltätigkeit der k.u.k. Kriegsmarine für das k.k. Naturhistorische Hofmuseum während der Ära der transozeanischen Expeditionen eine multifunktionale Rolle, die den vielschichtigen Charakter dieser Unternehmungen widerspiegelt. Diese gingen weit über die einfache Seefahrt und Ausbildung von Marinepersonal hinaus und waren fest in den kolonialen Ambitionen der Epoche verankert. Die wissenschaftlichen Forschungs- und Sammelaufträge belegen die enge Verflechtung von wissenschaftlichen Interessen, ökonomischen Zielen und kolonialen Bestrebungen. Die Expeditionen stellten somit nicht nur geographische, sondern auch politisch-wirtschaftliche Unternehmungen dar, die zur Ausweitung des Einflussbereichs der Monarchie in Übersee beitrugen.

Die vergleichende Analyse der Kategorien Feldfotografien, Studiofotografien und Herrschaftsfotografien zeigt, wie Fotografien als komplexe visuelle Dokumente dazu dienen, weit über ihre oberflächliche ästhetische Funktion hinaus tiefe kulturelle, soziale und politische Bedeutungen zu transportieren. Ob es sich um die Darstellung ethnischer „Typen“ in natürlichen oder inszenierten Umgebungen handelt, oder um die sorgfältige Inszenierung eines Herrschers in einem formalen Porträt, stets sind diese Bilder eingebettet in ein Netzwerk von Machtbeziehungen und kulturellen Austauschprozessen. Im Fotostudio von *G.R. Lambert & Co.* ist die Anstellung indigener Assistenten nachgewiesen. Ihre Anwesenheit sollte als ein Bestandteil des fotografischen Prozesses mitbedacht werden.

Feldfotografien, welche oft unter improvisierten Bedingungen und mit dem Ziel der „Erstdokumentation“ indigener Gruppen aufgenommen wurden, wurden vorrangig für wissenschaftliche Zwecke genutzt. Ihre Verbreitung in akademischen und musealen Kontexten trug wesentlich zur Verfestigung kolonialer Stereotypen und zur „Exotisierung“ der abgebildeten Menschen bei (vgl. Hoyer 2023). Dies wirft kritische Fragen bezüglich der Verantwortung in der Darstellung und Interpretation solcher Bilder auf, da sie potenziell ohne Zustimmung der Porträtierten oder gar gegen deren Willen entstanden. Nichtsdestotrotz darf die Handlungsfähigkeit der fotografierten Personen nicht unterschätzt werden. Sogenannte marginalisierte Akteur:innen waren durchaus fähig, die Produktion von Wissen und Bildern vorzusehen und entsprechend zu manipulieren (Rippe 2021: 257).

Studiofotografien erreichten durch ihre kommerzielle Natur ein breites Publikum von Reisenden, die diese Bilder als Souvenirs erwarben. Diese Fotografien, oft in inszenierter und idealisierter Form präsentiert, spielten eine große Rolle in der Vermittlung exotischer und romantisierter Vorstellungen von den Kolonien (vgl. Lalvani 1995). Welche Fotografien mit bezahlten Modellen entstanden und welche als Auftragsarbeiten produziert wurden, kann retropektiv nicht immer eindeutig herausgearbeitet werden. Abzüge dieser Fotografien gelangten durch Schenkungen in öffentliche Sammlungen und erhielten dadurch den Status kultureller Artefakte, die sowohl zur Unterhaltung als auch zu Bildungszwecken dienten.

Herrschaftsfotografien wie das Porträt von Sultan Abu Bakar hingegen wurden strategisch eingesetzt, um politische Botschaften zu kommunizieren und den Sultan als modernen und souveränen Herrscher zu positionieren (vgl. Jebens 1989). Diese Fotografien fanden in privaten

Sammlungen und in königlichen Archiven ihren Platz, was ihre Bedeutung als diplomatische Werkzeuge und Mittel zur Festigung von internationalen Beziehungen unterstreicht.

Die Analyse zeigt die Funktion von Fotografien als narrative Instrumente, deren Bedeutung nicht festgeschrieben ist und ohne identifikatorische Fakten jede feste Definition verlieren. Sie sind vielschichtige Erzählmedien, deren Bedeutungen sich je nach Betrachter:in und Kontext wandeln können. Diese visuellen Darstellungen werden nicht nur durch den Raum, in dem sie präsentiert werden—sei es in Vitrinen, Publikationen oder im Internet—neu interpretiert, sondern auch durch die Art und Weise, wie sie beschrieben werden (vgl. Edwards 1990). Unabhängig von ihrem ursprünglichen Entstehungskontext, erhalten sie in jedem neuen Umfeld eine neue Dimension. Die Adressat:innen dieser Fotografien waren Akademiker:innen, Tourist:innen, Sammler:innen sowie Herrscher:innen. Jede:r Adressat:in maß der Fotografie eine andere Bedeutung zu und brachte eigene Perspektiven und Erwartungen an die Betrachtung heran. Sie können sich auf persönliche Vergleiche wie „wir und die Anderen“ stützen, wissenschaftliche und imperialistische Ansprüche erheben oder Unterhaltungs-, Bildungs- und Selbstrepräsentationszwecke verfolgen.

## 9. Fazit

Die Untersuchung der Fotografiesammlung *S.M.S. Aurora* beleuchtet die ideologischen Grundlagen, auf denen diese von der k.u.k. Kriegsmarine für das k.k. Naturhistorische Hofmuseum beschafft wurde. Die Analyse macht nicht nur die wissenschaftlichen und politischen Ambitionen deutlich, die der Sammlung zugrunde lagen, sondern zeigt auch die impliziten Machtstrukturen und kulturellen Umstände, die diese fotografischen Aufnahmen prägten. Unbestritten ist dabei der koloniale Kontext, in dem diese Sammlung entstand.

Heute gelten historische Fotografien aus dem kolonialen oder dem ethnologischen Kontext als problematisch (vgl. Rippe 2023: 72). Die Meinungen zum praktischen Umgang mit Fotografien in Museumsarchiven gehen auseinander. Herangehensweisen variieren von der Onlinestellung von Platzhaltern, wenn keine eindeutige Willenserklärung der abgebildeten Person vorliegt<sup>166</sup>, bis hin zur Schenkung von Sammlungen an Wikimedia Commons und damit der Übertragung in die Gemeinfreiheit<sup>167</sup>.

Ähnlich wie Paul Hempel in seinem Artikel „Das ethnologisch-anthropologische Porträt“ (2014) hervorhebt, meine ich, dass erst durch eine kritische Betrachtung dieser Fotografien die Geschichtlichkeit und die problematischen Kategorien, die sie repräsentieren, besser verstanden und hinterfragt werden können. Fotografien regen wie kaum ein anderes Medium dazu an, über die abgebildeten Menschen nachzudenken und die Kontexte zu hinterfragen. Wenn diese jedoch durch Platzhalter ersetzt werden, wie im Falle von Fotografien in Museen, die keine ausreichende Provenienzforschung erhalten haben, besteht weiterhin das Problem, dass die Geschichte von den Reichen und Mächtigen geschrieben wird, während diese vermeintlich „Namenlosen“ in Vergessenheit geraten. Elizabeth Edwards und Matt Mead (2013) weisen im Kontext von Museen darauf hin, dass das Zeigen von Bildern der Unsichtbarmachung von problematischen Ereignissen in der Geschichte entgegenwirkt und eine „structured amnesia“ verhindern könne. Die Konservierung der Fotografien in einem Archiv, abgeschottet von Licht und Berührung, verhindert, wie Zara Julius schrieb, die aktive Auseinandersetzung mit diesen Bildern – nicht nur in Europa. In meiner Recherche fand ich einige der veröffentlichten Fotografien als Verlinkungen in malaiischen Ahnenforschungs- und Diskussionsforen, in denen eine Auseinandersetzung mit der abgebildeten Kleidung, der

---

<sup>166</sup> Siehe Digitale Sammlung WMW am Beispiel der Fotografie Inv. Nr. 2321, abgerufen unter: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=399594&offset=8&lv=list> [10.7.2024]

<sup>167</sup> Siehe ebenfalls Fotografie Inv. Nr. 2321 in der Online Sammlung der Universitätsbibliothek Leiden Shelfmark KITLV 89952 <http://hdl.handle.net/1887.1/item:692411> [10.7.2024]

Körperhaltung und anderen kulturellen Identifikatoren zur Identifikation der abgebildeten Person stattfand.<sup>168</sup>

Klar ist: die Bedeutungen, die den Fotografien zugeschrieben werden, sind abhängig von einer erzählenden Stimme, sei es durch den Text in einem Ausstellungskatalog, die Begleittexte in einem Bildband oder dem Dateinamen in einer Onlinedatenbank. Wenn ich ein Ziel mit dieser Forschungsarbeit erreicht haben möchte, dann ist das die Erkenntnis, dass das Aufzeigen der Biografien einer Fotografie sie von einem passiven Objekt zu einem aktiven Teil der eigenen Geschichte, Gegenwart und Zukunft macht. Die Erforschung der Umstände ihrer Produktion, die Details des Dargestellten, die Wegpunkte ihrer Verwendung und die verschiedenen Arten und Weisen ihrer Rezeption tragen alle einen Teil zu dem Narrativ bei, welches die Lücken zwischen dem Bild und dem:der Betrachtenden füllt und eine Brücke zwischen dem Dargestellten und dem Kontext seiner Rezeption baut<sup>169</sup>.

In dieser Forschungsarbeit plädiere ich daher dafür, Kontexte zu erkunden, anstatt blinde Flecken zu hinterlassen. Fotografien erzählen weit mehr als das, was auf den ersten Blick zu sehen ist. Im Rahmen dieser Untersuchung habe ich über die Diaspora tamilischer Frauen und die kulturellen Praktiken der indigenen Bewohner Borneos geschrieben. Ich habe wissenschaftliche Institutionen als politische „Spionagezentren“ analysiert und das Spektrum des kolonialen und anticolonialen Diskurses im Europa des späten 19. Jahrhunderts beleuchtet. Dabei sind auch Lücken in der musealen Sammlungspraxis deutlich geworden, wie etwa die Zirkulation und Publikation von Fotografien – wann und wo sie zirkuliert wurden und wer sie veröffentlicht hat. All dies trägt dazu bei, den Lebensweg einer Fotografie nachzuvollziehen, ihre Verwendung im historischen Kontext zu verstehen und sie an zeitgenössische Kontexte anzupassen.

Diese Perspektive ist jedoch stark europäisch geprägt und bringt damit die größte Einschränkung dieser Forschungsarbeit zum Ausdruck. Die Aufarbeitung von fotografischen Sammlungen aus kolonialen Kontexten ist aufgrund der historischen Bedingungen ihrer

---

<sup>168</sup> Ruen Thai Academic Research Forum. Category: Thai History. Eintrag 12. Oktober 2012. URL: <https://www.reurnthai.com/index.php?topic=5356.270> [12.10.2024]

<sup>169</sup> Ein Großteil der Fotografien G.R. Lambert & Co. wurde vom 2. Dezember 2022 bis 20. August 2023 in Singapur ausgestellt. „Living Pictures Photography in Southeast Asia“ untersuchte die Geschichte und die sich wandelnden Rollen der Fotografie in Südostasien – von ihren Anfängen als Werkzeug des europäischen „Entdeckerkultes“, über ein Medium zur Selbstaussdrucks, bis hin zur Demokratisierung im Zeitalter des Smartphones (National Gallery Singapore 2022)

Entstehung, Erwerbung, Verwendungen und Darstellungen äußerst sensibel. Daher ist die Analyse der zeitlichen, räumlichen und epistemologischen Dimensionen in dieser Forschungsarbeit als ein Teil eines größeren Prozesses zu betrachten. Der Austausch mit Interessensvertreter:innen aus den Herkunftsregionen der Fotografien ist essenziell, um über die reine Bildbetrachtung hinausgehen und zusätzliche Perspektiven auf die Bedeutung und die Verwendung der Fotografien in historischen und gegenwärtigen Diskursen einzubringen.

## **Bibliografie**

- Andaya, Barbara Watson / Andaya, Leonard Y. (2001): *A History of Malaysia*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Arndt, Susan (2022): *Rassistisches Erbe. Wie wir mit der kolonialen Vergangenheit unserer Sprache umgehen*. Berlin: Bibliographisches Institut.
- Arnold, Brian C. (2022): Introduction. In: Arnold, Brian C. (ed): *A History of Photography in Indonesia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 1–24.
- Bautze, Joachim K. (2020): G.R. Lambert & Co.: Creators of the Lasting Image of Nineteenth-Century Singapore. In: Lee, Peter (ed.): *Amek Gambar. Taking Pictures. Peranakans and Photography*. Singapore: Asian Civilisations Museum, S. 390–415.
- Benko, Jerolim Freiherr von (1901): *Admiral Max Freiherr von Sterneck: Erinnerungen aus den Jahren 1847-1897*. Herausgegeben von seiner Witwe. Biographische Skizze und Erläuterungen von Jerolim Freiherrn von Benko. Wien: A. Hartleben's Verlag.
- Bennett, Terry (2013): SAUNDERS, WILLIAM THOMAS (1832–1892). In: Hannavy, J. (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Routledge, S. 1244.
- Bennett, Terry (2020): Émile Gsell (1838–1879): Celebrated Photographer of Nineteenth-Century Vietnam. In: Bennett, Terry (ed.): *Early Photography in Vietnam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 60–99.
- Bhabha, Homi K. (1983): The Other Question.... In: *Screen*. 24(6), S. 18–36.
- Breman, Jan (2019): *The History of the KITLV. Gehalten auf der Colonial Legacies Today: Indonesia and the Netherlands*, 18. Mai, Amsterdam.
- Burney, Shehla (2012): Orientalism: The Making of the Other. In: *Counterpoints*. 417, S. 23–39.
- Dancz, Virginia H. (1987): *Women and Party Politics in Peninsular Malaysia*. Oxford: Oxford University Press.

- Datta, Arunima (2016): 'Immorality', Nationalism and the Colonial State in British Malaya: Indian 'coolie' women's intimate lives as ideological battleground. In: *Women's History Review*. 25(4), S. 584–601.
- Datta, Arunima (2021): *Fleeting Agencies: A Social History of Indian Coolie Women in British Malaya*. New edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davidson, Jamie S. (2003): "Primitive" Politics: The Rise and Fall of the Dayak Unity Party in West Kalimantan, Indonesia. ARI Working Paper Nr. 9. Singapore: Asia Research Institute, National University of Singapore.
- Dietrich, Anette (2000): *Differenz und Identität im Kontext postkolonialer Theorien: eine feministische Betrachtung*. Berlin: Logos Verlag.
- Edwards, Elizabeth (1990): Photographic "types": The pursuit of method. In: *Visual Anthropology*. 3(2–3), S. 235–258.
- Edwards, Elizabeth (1992): *Anthropology and Photography, 1860-1920*. First Edition. New Haven: Yale University Press.
- Edwards, Elizabeth (2002): Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs. In: *Visual Studies*. 17(1), S. 67.
- Edwards, Elizabeth (2013): Anthropology. In: Hannavy, J. (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Routledge, S. 50–54.
- Edwards, Elizabeth (2015): Anthropology and Photography: A Long History of Knowledge and Affect. In: *Photographies*. 8(3), S. 235.
- Edwards, Elizabeth / Mead, Matt (2013): Absent Histories and Absent Images: Photographs, Museums and the Colonial Past. In: *Museum & Society*. 11(1), S. 19–38.
- Eilenberg, Michael (2014): Evading Colonial Authority. Rebels and Outlaws in the Borderlands of Dutch West Borneo 1850s–1920s. In: *Journal of Borderlands Studies*. 29(1), S. 11–25.
- Falconer, John (1987): *A Vision of the Past*. Singapore: Times Editions Pte Ltd.

- Feest, Christian F. (1980): Das Museum für Völkerkunde. In: Binder, Kurt; Feest, Christian (Hgs.): Das Museum für Völkerkunde in Wien. Wien: Residenz Verlag.
- Fenske, Hans (1977): Lorenz Stein Über Weltpolitik und Kolonien. In: Der Staat. 16(4), S. 539–556.
- Ferretti, Federico (2013): “They have the right to throw us out”: Élisée Reclus’ New Universal Geography. In: Antipode. 45(5), S. 1337–1355.
- Ferretti, Federico / Pelletier, Philippe (2013): Imperial science and heterodox discourses: Élisée Reclus and French colonialism. In: L’Espace géographique (English Edition). 42(1), S. 1–14.
- Stürmer, Florence / Schramm, Julian (2019): Human Remains in deutschen Sammlungen: Rechtspflichten zur Rückgabe (Working Paper Nr. 18).
- Foetterle, Franz (1857): Mitteilungen der K.K. Geographischen Gesellschaft in Wien. Wien: M. Auer.
- Förster, L. / Glaubrecht, M. / Horst, K. / Reuther, S. / Czech, H. J./ Diczuneit, V. / Grunenberg, C. (2021): Sammlungsgeschichte: Die verschiedenen Museumsgattungen und ihr ‚(Post-)koloniales Erbe‘. In: Ahrndt, W. / Deutscher Museumsbund (Hg.): Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten. Berlin: Deutscher Museumsbund e.V., S. 107–108.
- Förster, Larissa / Edenheiser, Iris / Fründt, Sarah / Hartmann, Heike (2018): Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin.
- Fritsch, Gustav (1875): Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: Das Mikroskop und der photographische Apparat. In: Neumayer, Georg (Hg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen. Mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der kaiserlichen Marine. Berlin: R. Oppenheimer, S. 1–722.
- Gell, Alfred (1998): Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Oxford University Press.

- Girardin, Paul / Brunhes, Jean (1906): Elisée Reclus' Leben und Wirken (1830–1905). In: Geographische Zeitschrift. 12(2), S. 65–79.
- Gomes, Edwin Herbert (1911): Seventeen Years Among the Sea Dyaks of Borneo: A Record of Intimate Association with the Natives of the Bornean Jungles. London: Seeley & Co. Limited.
- Good, Jennifer / Lowe, Paul (2017): Understanding Photojournalism. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Gründig, Matthias (2016): Der Schah in der Schachtel: soziale Bildpraktiken im Zeitalter der Carte de visite. Marburg: Jonas Verlag.
- Habermas, Rebekka (2021): Rettungsparadigma und Bewahrungsfetischismus: Oder was die Restitutionsdebatte mit der europäischen Moderne zu tun hat. In: Sandkühler, T. / Epple, A. / Zimmerer, J. (Hg.): Geschichtskultur durch Restitution? Köln: Böhlau Verlag, S. 79–100.
- Haddon, Alfred C. / Start, Laura E. (1936): Iban or Sea Dayak Fabrics and their Patterns. London: Cambridge University Press.
- Hall, Stuart (1997): Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: SAGE Publications.
- Haller, Lea (2019): Mission Dakar-Djibouti. In: NZZ Geschichte 20, 29. Januar, S. 44-57.
- Hannavy, John (2013): COUTINHO BROTHERS (Active 1870s–c. 1905). In: Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. New York: Routledge, S. 342–343.
- Haryanti, Sitti (2023): The Treaty of Tumbang Anoi, 1894: Impact on Borneo's Social Structure. In: Budianta, M. / Tiwon, S. (eds.): Trajectories of Memory. Singapore: Palgrave Macmillan, S. 61–75.
- Hatschek, Christoph (2001): Sehnsucht nach fernen Ländern. Die Entdeckungsreisen der k. (u.) k. Kriegsmarine. In: Seipel, W. (Hg.): Die Entdeckung der Welt. Die Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien & Skira editore, S. 85–98.

- Helmets, Sabine (1989): Inszenierungen. In: Schindlbeck, M. (Hg.): Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin. Bd. 48. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, S. 62–73.
- Hempel, Paula / Krämer de Huerta, Anka / Lamprecht, Silvia (2019): Fragende Blicke. Neun Zugänge zu ethnografischen Fotografien. München: Institut für Ethnologie Ludwig-Maximilians-Universität.
- Heroldová, Helena (2011): The Exotic Salon of the Master of the House. The History of the Václav Stejskal Collection. Prag: Národní Muzeum.
- Hight, Eleanor M. (2002): The Many Lives of Beato's "Beauties". In: Hight, E. M. / Sampson, G. D. (eds.): Colonialist Photography: Imagi(in)ing Race and Place. Routledge, S. 126–158.
- Hiller, Swenja / Spörker, Dominik (2023): Reisen und Sammeln. Die Sammlungen der k.u.k. Kriegsmarine im Weltmuseum Wien und im Naturhistorischen Museum Wien.
- Jäger, Jens (2009): Fotografie und Geschichte. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Kocourek, Jana / Lindau, Katja / von zur Mühlen, Ilse / Poltermann, Johanna (2019): Methoden der Provenienzforschung. In: Hartmann, Uwe / Oberhaus, Maria / Weidinger, Leonard / Scheibe, Michaela (Hg.): Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde. Berlin: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste.
- Jebens, Holger (1989): Würdenträger. In: Schindlbeck, M. (Hg.): Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin. Bd. 48. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
- Kasper, Franziska (1996): Kolonialland Österreich. Die Österreichisch-Ostindische Handelskompanie unter William Bolts (1740–1808). In: Kirchner, I. / Pfeisinger, G. (Hg.): Welt-Reisende: ÖsterreicherInnen in der Fremde. Promedia.
- Kim, Khoo Kay / Clarke, Andrew (1974): The Pangkor Engagement of 1874. In: Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society. 47(1 (225)), S. 1–12.

- Kopytoff, Igor (1986): The cultural biography of things: commoditization as process. In: Appadurai, A. (Hg.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 64–92.
- Lalvani, Suren (1995): Consuming the exotic other. In: *Critical Studies in Mass Communication*. 12(3), S. 263–286. doi: 10.1080/15295039509366937.
- Landau, Paul / Kaspin, Deborah D. (2002): *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley: University of California Press.
- Lehnert, Josef (1878): *Um die Erde: Reiseskizzen von der Erdumseglung mit S. M. Corvette „Erzherzog Friedrich“ in den Jahren 1874, 1875 und 1876*. Wien: Hölder.
- Lightman, Bernard (2016): Popularizers, participation and the transformations of nineteenth-century publishing: From the 1860s to the 1880s. In: *Notes and Records: the Royal Society Journal of the History of Science*. 70(4), S. 343–359.
- Loo, Janice (2019): Daguerreotypes to Dryplates. Photography in 19th-Century Singapore. In: *Biblioasia*. 15(03), S. 9–19.
- Matiasek, Katarina (2024): Fotografische Begegnungen in der Sammlung Emma und Felix von Luschan. In: Seelbach, S. (Hg.): *40. Symposium zur Geschichte Millstatts und Kärntens*. Berlin: Frank & Timme GmbH, S. 209–239.
- Matthews, Roy T. / Mellini, Peter (1982): In *„Vanity Fair“*. Berkeley: University of California Press.
- Matthias, Agnes (2023): »What do photographs do to history?« Überlegungen zu Fotografie und Provenienzforschung. In: Lupfer, G. / Kugler, F. / Hüsgen, J. / Grundhuber, L. / Brückner, J. (Hg.): *Provenienz & Forschung*. Magdeburg: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, S. 8–21.
- Maxwell, Anne (1999): *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the „Native“ and the Making of European Identities*. London / New York: Leicester University Press.
- McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge.

- McNair, John Frederick Adolphus (1878): Perak and the Malays: „Sarong“ and „Kris.“  
London: Tinsley Brothers.
- Meisterle, Stefan (2008): Country trade unter kaiserlicher Flagge: William Bolts und die zweite österreichische Ostindienkompanie. In: Zeitschrift für Weltgeschichte. 9(2), S. 63–87.
- Mignolo, Walter D. / Walsh, Catherine E. (2018): On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis. Durham, NC: Duke University Press.
- Miln, Louise Jordan (1900): Wooings and Weddings in Many Climes. Chicago: H. S. Stone.
- Montalván, Peggy Goede (2015): Museen der ›Weltkulturen‹ oder Museen ›zwischen den Welten? In: Kraus, M. / Noack, K. (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?: Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten. Bielefeld: transcript Verlag, S. 169–184.
- Mooren, Jona / Stutje, Klaas / van Vree, Frank (2022): Clues: Research into provenance history and significance of cultural objects and collections acquired in colonial situations. Final report. Netherlands: National Museum of World Cultures, Rijksmuseum Amsterdam, NIOD/Expert Centre Restitution.
- Mussell, James (2007): Nineteenth-Century Popular Science Magazines: Narrative, and the problem of historical materiality. In: Journalism Studies. 8(4), S. 656–666.
- Pawlik, George (1992): Die K. (U.) K. Marine von den frühen Anfängen bis zum 1. Weltkrieg. In: Baumgartner, L. / Pawlik, G. (Hg.): Militaria Austriaca. Gesellschaft für Österreichische Heereskunde. Bd. 10. Wien: Stöhr, S. 6–13.
- Pollack-Parnau, Franz von (1927): Eine österreichisch-ostindische Handelscompagnie 1775-1785. Ein Beitrag zur österreichischen Wirtschaftsgeschichte unter Maria Theresia und Joseph II. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Pratt, Mary Louise (1992): Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. London: Routledge.
- Rai, Rajesh (2014): Indians in Singapore, 1819-1945: Diaspora in the Colonial Port City. New Delhi: Oxford University Press.

- Reclus, Elisée (1911): *Correspondance*. Vol. II. Paris: Schleicher.
- Reichskriegsministerium (Marinesektion) (1885): *Normalverordnungsblatt für die k. u. k. Kriegsmarine*. Bd. 25. Wien: Hof- und Staatsdruckerei.
- Rippe, Christoph (2021): *Schizophrene Provenienz. „Koloniale“ Fotografie als Bild, Objekt und Praxis*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*. 1(9+10), S. 526-539.
- Rippe, Christoph (2023): *Re-Präsentation? Fotografien aus kolonialen Kontexten als hochsensible Objekte*. In: Lupfer, G. / Kugler, F. / Hüsgen, J. / Grundhuber, L. / Brückner, J. (Hg.): *Provenienz & Forschung*. Magdeburg: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, S. 66–74.
- Rose, Gillian (2016): *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. 4. Aufl. London: Sage.
- Rusan, A. (2006): *Sejarah Kalimantan Tengah [History of Central Kalimantan]*. Pemerintah Provinsi Kalimantan Tenga.
- Said, Edward (1979): *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Scherer, Joanna Cohan (2009): *Ethnographic Photography in Anthropological Research*. In: *Ethnographic Photography in Anthropological Research*. De Gruyter Mouton, S. 201–216.
- Schindlbeck, Markus (1989): *Einführung*. In: *Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*.
- Schuster, Gabriele (1996): *Der „Mohr“ als Schauobjekt im k. k. Naturalienkabinett Wien*. In: Höpp, G. (Hg.): *Fremde Erfahrungen. Asiaten und Afrikaner in Deutschland, Österreich und in der Schweiz bis 1945*. Berlin: Das Arabische Buch.
- Shelton, Anthony Alan (2006): *Museums and Anthropologies*. In: *A Companion to Museum Studies*. John Wiley & Sons, Ltd, S. 64–80.
- Siebold, Heinrich von (1879): *Notes on Japanese Archaeology with Especial Reference to the Stone Age by Henry von Siebold, with 12 Photographic Plates*. Yokohama: C. Lévy.

Singapore Directory (1868). Singapore: Mission Press.

Singapore Directory (1881). Singapore: Mission Press.

Singapore Directory (1885). Singapore: Mission Press.

Siouti, Irini / Spies, Tina / Tuidier, Elisabeth / von Unger, Hella / Yildiz, Erol (2022, Hg.):  
Othering in der postmigrantischen Gesellschaft: Herausforderungen und  
Konsequenzen für die Forschungspraxis. Bd. 12. Bielefeld: transcript Verlag.

Sokol, Hans Hugo (1980): Des Kaisers Seemacht. Die k.k. österreichische Kriegsmarine  
1848 bis 1914. Bd. 3. Wien: Amalthea.

Sontag, Susan (2018): Pictures Always Lie. In: On the Circulation of Colonial Pictures:  
Polyphony and Fragmentation. Bielefeld: transcript Verlag, S. 93–99.

Stornig, Katharina (2016): Globalisierte Körper? Repräsentationen der Welt und ihrer  
Bevölkerung in der vatikanischen Missionsausstellung 1925. In: Ratschiller, L. /  
Weichlein, S. (Hg.): Der schwarze Körper als Missionsgebiet: Medizin, Ethnologie  
und Theologie in Afrika und Europa 1880–1960. Köln: Böhlau Verlag.

Svoboda, Václav (1888a): Ein kurzer Besuch auf den Nicobaren. Von der Reise S.M.  
Corvette Aurora nach Ostasien. In: Mittheilungen der kaiserlich-königlichen  
Geographischen Gesellschaft in Wien. 31, S. 261–286.

Svoboda, Václav (1888b): Futschau-fu am Minflusse. Von der Reise S.M. Corvette Aurora  
nach Ostasien. In: Mittheilungen der kaiserlich-königlichen Geographischen  
Gesellschaft in Wien. 31, S. 472–488.

Svoboda, Václav (1888c): Annam und das französische Cochinchina. Von der Reise S.M.  
Corvette „Aurora“ nach Ostasien. In: Mittheilungen der kaiserlich-königlichen  
Geographischen Gesellschaft in Wien. 31, S. 609–634.

Svoboda, Václav (1889a): Die Nikobareninseln und ihre Bewohner. In: Mittheilungen der  
kaiserlich-königlichen Geographischen Gesellschaft in Wien. 32, S. 88–114.

- Svoboda, Václav (1889b): Hongkong, Canton und Macao. In: Mittheilungen der kaiserlich-königlichen Geographischen Gesellschaft in Wien. 32, S. 444–480.
- Svoboda, Václav (1890): Die ethnolog. Ergebnisse der Reise S.M. Aurora. In: Internationales Archiv für Ethnographie. Bd. III. Leiden: Trap, S. 120–123.
- Svoboda, Václav (1892): Die Bewohner des Nikobaren-Archipels. Nach eigenen Beobachtungen, älteren und neueren Quellen. In: Internationales Archiv für Ethnographie. 5, S. 149–168, 185–214.
- Tang Abdullah, A. Rahman (2010a): Abu Bakar and the Singapore Authority: The colonial Trajectory of Economic Dependency. In: Sarjana. 25(1): S. 68–84.
- Tang Abdullah, A Rahman (2010b): Sultan Abu Bakar's Foreign Guests and Travels Abroad, 1860s–1895: Fact and Fiction in Early Malay Historical Accounts. In: Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society. 84: S. 1–22.
- Tang Abdullah, A. Rahman (2023): Abu Bakar and the Conspiracy to Revive the Ancient Empire: Searching for Legitimacy in Johor-Pahang Relations. In: Paramita: Historical Studies Journal. 33(1), S. 41–51.
- Tarlo, Emma (1996): Clothing Matters: Dress and Identity in India. London: C. Hurst & Co. Publishers.
- The Chronicle and Directory for China, Corea, Japan, the Philippines, Cochin China, Annam, Tonquin, Siam, Borneo, Straits Settlements, Malay States, Etc. for the Year 1885. (1885) Hongkong: Daily Press Office.
- Theiß, Alissa (2023): Einleitung. In: Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung (Hg.): Ein kritischer Blick zurück: Provenienzforschung in Sammlungen und Museen. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, S. 9–16.
- Thomas, Nicholas (1991): Entangled Objects. Cambridge, MA / London: Harvard University Press.
- Thomson, John (1875): The Straits of Malacca, Indo-China, and China, Or Ten Years' Travels, Adventures, and Residence Abroad. London: S. Low, Marston, Low & Scarle.

- Toh, Jason (2008): Photographic panoramas by German and Chinese photographers in Singapore. In: International Institute for Asian Studies Newsletter. 46, S. 26-27.
- Toh, Charmaine (2022): Living Pictures: Photography in Southeast Asia. Singapore: National Gallery Singapore.
- Hartmann, Uwe (2019): Vernetzung und Institutionalisierung. In: Obernaus, M. / Weidinger, L. / Scheibe, M. / Hartmann, U. (Hg.): Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde. Berlin: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste.
- Vermeulen, Han F. (2018): Anthropology in the Netherlands. In: Callan, H. (Ed.): The International Encyclopedia of Anthropology. New Jersey: Wiley & Sons, S. 1–22.
- Vermeulen, Han F. (2019): Ethnographie, Ethnologie und Anthropologie im 18. und 19. Jahrhundert: Einheit, Vielfalt und Zusammenhang. In: Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. 40, S. 91–117.
- Vilsmaier, Ulli / Brandner, Vera (2014): Das Bild der Anderen erforschen: Fotografisch-visuelle Methoden zum partizipativen Erforschen von Lebenswelten. In: Qualitative Methoden in der Entwicklungsforschung. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 197–214.
- Virchow, Rudolf / Braun, Adolph / Kuhn, Adolph / Fritsch, Gustav / Deegen, Otto (1872): Ratschläge für anthropologische Untersuchungen auf Expedition der Marine. In: Zeitschrift für Ethnologie. 4, S. 325–356.
- Wachlin, Steven (2008): Indonesia (Netherlands, East Indies). In: Hannavy, J. (Hg.): Encyclopedia of 19th Century Photography Vol. 1. New York: Routledge, S. 739–741.
- Warren, J. F. (2003): Ah ku and karayuki-san: Prostitution in Singapore, 1870–1940. Singapore: NUS Press.
- Wesche, Anne (2021): Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten. 3. Fassung. Berlin: Deutscher Museumsbund e.V.
- Yegenoglu, Meyda (1998): Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism. Cambridge: Cambridge University Press.

Zemanek, Evi (2010): *Das Gesicht im Gedicht: Studien zum poetischen Porträt*. Köln: Böhlau Verlag.

Zimmern, Helen (1894): *Elisée Reclus and His Opinions*. In: *Popular Science Monthly*. 44, S. 402–408.

## **Quellenverzeichnis**

### **Österreichisches Staatsarchiv:**

Finanz- und Hofkammerarchiv:

AT-OeStA HKA, Kommerz Litorale, Fasz. 104, Oktroi, fol 195r- 198r.

Haus-, Hof- und Staatsarchiv:

AT-OeStA HHSStA HA OMeA 1113, Rubrik 50/2/9-1886.

Kriegsarchiv, Marinearchiv, Altes Marine Archiv, Akten maritim-militärischen Inhalts:

AT-OeStA KA Marine AMA 1858 M/c 22 N/76

Kriegsarchiv, Marinearchiv, Neues Marine Archiv, Zentralstellen, Kriegsministerium, Marinesektion, Präsidialkanzlei:

AT-OeStA KA Marine NMA ZSt KM MS PK Akten 252 (XIV 6/1-1887).

AT-OeStA KA Marine NMA ZSt KM MS PK Akten 259 (VI 6/2-1888).

Kriegsarchiv, Marinearchiv, Neues Marine Archiv, Personalakte, Offiziere und Beamte:

AT-OeStA KA Marine NMA PA Offiziere und Beamte Akten QL 5666,  
Qualifikationsliste Václav Svoboda.

### **Private Archive**

Peter Pantzer

Stockert, Karl (1895-1896): S.M. Schiff „Aurora“. Tagebuch [unveröffentlicht].

## **Regional Historical Center (RHC) Rijnstreek and Lopikerwaard [Archiv der Gemeinde Woerden, Niederlande]**

Ambtenaar van de Burgerlijke Stand van Woerden (Standesamtliches Archiv der Gemeinde Woerden), Verwaltungsnummer W021, Heiratsurkunde Inventarnummer 1687, Urkundenummer 26, 11.08.1871. URL:  
[https://archieff.rhcrijnstreek.nl/detail.php?nav\\_%20id=3-1&groep\\_id=6964847&id=4148710&index%20=3&ref=tussenpagina](https://archieff.rhcrijnstreek.nl/detail.php?nav_%20id=3-1&groep_id=6964847&id=4148710&index%20=3&ref=tussenpagina) [15.1.2024]

Bevolkingsregister (Personenstandsregister) Gemeinde Woerden, 1862-1881, Verwaltungsnummer W002, Inventarnummer 935, Folionummer 28. URL:  
[https://archieff.rhcrijnstreek.nl/detail.php?nav\\_id=31&groep\\_id=6964847&id=11578673&index=0&ref=tussenpagina](https://archieff.rhcrijnstreek.nl/detail.php?nav_id=31&groep_id=6964847&id=11578673&index=0&ref=tussenpagina) [15.1.2024]

## **Weltmuseum Wien, Archiv**

WMW, Archiv, Z. ?/1886.

WMW, Archiv, Z. 64/ 1886.

WMW, Archiv, Z.16/1888

## **Internet-Quellen**

(A Card.) In: Straits Observer, 28. Dezember 1875, S. 4. URL:  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/straitsoobserver18751228-1.2.12.1> [11.10.2024]

(Aus London) In: Wiener Abendpost, 18. Juli 1878, S. 2. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/annoshow?call=wrz|18780718|17|100.0|0> [13.10.2024]

BORNEO. In: The Straits Times, 13. Oktober 1883, S. 10, Advertisements Column 4. URL:  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/straitstimes18831013-1.2.10.4> [11.10.2024]

Claim against Lambert & Co. In: The Straits Budget, 28 Juni 1900, S. 9. URL:  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/straitsbudget19000628-1.2.72> [13.10.2024]

- Coronation of H. H. the Sultan of Johore. In: The Straits Times, 30. Juli 1886, S. 3, URL:  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/straitstimes18860730-1.2.28>  
[11.10.2024]
- Deburaux | Du Plessis: Aden (Yémen) (12 photos sur 10 pl.: vues, monuments, portra – Lot  
13). URL: <https://www.deburauxduplessis.fr/lot/142831/23546576-aden-yemen-12-photos-sur-10-pl> [11.10.2024]
- Die Nikobaren-Inseln. In: Die Presse, 10. Januar 1857, S. 1 Feuilleton. URL:  
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/annoshow?call=apr|18570110|1|100.0|0> [13.6.2024]
- Executive Agency for Small and Medium-sized Enterprises (2020): Public Domain -  
European Commission. URL: [https://intellectual-property-helpdesk.ec.europa.eu/news-events/news/public-domain-2020-11-19\\_en](https://intellectual-property-helpdesk.ec.europa.eu/news-events/news/public-domain-2020-11-19_en) [25.4.2024]
- Geographische Gesellschaft. In: Die Presse, 9. April 1857, S. 4. URL:  
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/annoshow?call=apr|18570409|4|100.0|0> [13.6.2024]
- Getty: Straits, Java, China. (cover title) [Views of Singapore, Java, Saigon, Hong Kong, and  
China plus some Chinese occupational portraits]. URL:  
<https://www.getty.edu/art/collection/object/1040N9> [11.10.2024]
- G.R. Lambert. In: Singapore Daily Times, 14. Februar 1880, S. 3. Advertisement Column 1.  
URL:  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singdailytimes18800214-1.2.19.1> [11.10.2024]
- G.R. Lambert & Co. In: The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser (1884–1942),  
18. September 1886, S. 178. URL:  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singfreepressb18860918-1.2.25.3> [11.10.2024]
- G.R. Lambert's Photographic Rooms. In: Singapore Daily Times, 18. Februar 1879, S. 4,  
Advertisement Column 5. URL:  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singdailytimes18790218-1.2.21.5> [23.10. 2023]

- Gros & Delettrez: Coutinho Brothers – Lot 436. URL: <https://www.gros-delettrez.com/lot/20672/4500967-coutinho-brothersofficiers-bri> [11.10.2024]
- Hoyer, Vincent (2023): HT 2023: ‚Volkstypen‘ im Spannungsfeld von Kolonialismen und Nationalismen im 19. und 20. Jahrhundert | H-Soz-Kult. Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften | Geschichte im Netz | History in the web. URL: <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-139235> [1. März 2024]
- Johore. In: The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser (1884–1942), 6. Dezember 1884, S. 5. URL: <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singfreepressb18841206-1.2.11> [11.10.2024]
- Julius, Zara (2023): Whatever You Throw At The Sea ... URL: <http://www.zarajulius.com/whatever-you-throw> [12. Juni 2024]
- KITLV: Our Learned Society. URL: <https://www.kitlv.nl/our-learned-society/> [25.4.24]
- Koh, Jaime (2019): Tamil Community. URL: <https://www.nlb.gov.sg/main/article-detail?cmsuuid=7cf8b115-d8bd-492a-825b-8aa47235dadd> [7. April 2024]
- Marinmuseum (Karlskrona): Id: D 15026:34:2. URL: <https://digitaltmuseum.se/021019721402/portratt-av-malajer>. [11.2.2024]
- Mode-Charade. In: Wiener Allgemeine Zeitung 14. Juli 1885, S. 18. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/annoshow?call=waz|18850714|18|100.0|0> [7.6.2024]
- Musée du Quai Branly Jacques Chirac (Paris): Groupe de Dayaks No.: PP0024254.2. URL: <https://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/549357-groupe-de-dayaks> [20.07.23]
- Musée du Quai Branly Jacques Chirac (Paris): Groupe de Femmes Dayaks No.: PV0029761. URL: <https://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/911879-groupe-de-femmes-dayaks> [5.2.2024]

- Musée du Quai Branly Jacques Chirac (Paris): Guerrier de Kanouwit Borneo No.:  
PP0024255. URL: <https://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/549358-guerrier-de-kanouwit-borneo>  
[20.07.23]
- National Gallery Singapore (2022): Living Pictures. Photography in Southeast Asia. URL:  
<https://www.nationalgallery.sg/sites/default/files/Living-Pictures-Exhibition-Brochure.pdf> [5.5.2024]
- National Portrait Gallery: Abu Bakar, Sultan of Johore ('Sovereigns. No. 19.'). URL:  
<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw258307/Abu-Bakar-Sultan-of-Johore-Sovereigns-No-19> [7.6.2024]
- New York Public Library Digital Collections: Chinese barrow carriage, Shanghai, URL:  
<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-c635-a3d9-e040-e00a18064a99>  
[11.10.2024]
- NHM (o.J.). Museum der Aufklärung. [Online Plattform, Reiter Geschichte & Architektur].  
URL: [https://www.nhm-wien.ac.at/museum/geschichte\\_\\_architektur/museum\\_der\\_aufklaerung\\_](https://www.nhm-wien.ac.at/museum/geschichte__architektur/museum_der_aufklaerung_) [18.2.24]
- NHM (o.J.) Sammlungen. URL: <https://www.nhm-wien.ac.at/museum/sammlungen> [18.2.24]
- Noor, Farish A. (2015): Money-Making Bodies: Prostitution in Colonial Southeast Asia.  
URL: <https://biblioasia.nlb.gov.sg/vol-11/issue-3/oct-dec-2015/bodies/> [31. Mai 2024]
- Notice. In: Singapore Daily Times, 26. May 1877, S. 2, Advertisement Column 3. URL:  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singdailytimes18770526-1.2.14.3> [23.10.2023]
- Notice G. R. Lambert & Co. In: Singapore Daily Times, 22. März 1882, S. 3, Advertisement Column 3. URL:  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singdailytimes18820322-1.2.11.3> [11.10.2024]
- Online Collection Wereldmuseum: Portret van een Klingalese vrouw - Id. No. RV-A122-2-84. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.11840/910310> [11.10.2024]

Online Collection Wereldmuseum: Portret van een staande Siamese vrouw. Id. No. RV-A122-2-83. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.11840/910309> [11.10.2024]

Online Collection Wereldmuseum: Portret van een man uit Atjeh - [Id. No.: RV-A122-3-24]. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.11840/910338>. [11.10.2024]

Online Collection Wereldmuseum: Portret van man en vrouw uit Atjeh - [Id. No.: RV-A122-3-25]. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.11840/910339>. [11.10.2024]

Pujol Vilallonga, Rosa María (2017): ¿Quién fue Dionisio Shelly Correa? URL: [https://www.shelly.es/blog/06007-dionisio\\_shelly\\_correa.php](https://www.shelly.es/blog/06007-dionisio_shelly_correa.php) [23. Februar 2024]

Photographic Studio. In: Singapore Daily Times, 19. Februar 1878, S. 3. URL: <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/singdailytimes18780219-1.2.20.1> [23.10.2023]

PHOTOGRAPHIE. In: Bataviaasch handelsblad, XXIIIste, 2 April 1880, Nr. 77, A° 1880, S. 2, Reihe 1. URL: <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:110535983:mpeg21:p001>[7.6.2024]

Roots: Muslim man in Western suit. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1238988> [20.07.23]

Roots: Portrait of European bride. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1235098> [20.07.23]

Roots: Probably Dayak headhunter holding skulls. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1236211>[20.07.23]

Roots: Portrait of Indian family. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1238278> [26.9.2024]

Roots: Portrait of three Malay women [National Museum of Singapore Acc. No. 2010-00668]. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1237992> [11.10.2024]

Roots: A Malay woman in a 'baju panjang' with a 'selendang' over her head [National Museum of Singapore. Acc. No. 1995-03529]. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1083717> [11.10.2024]

Roots: Portrait of a girl [National Museum of Singapore. Acc. No. 2010-00683]. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1237144> [11.10.2024]

Roots: Residence of Raja Mangkuto in Kota Gedang [National Museum of Singapore Acc. No. 2011-01057]. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1253206> [20.07.23]

Roots: Residence of Raja Mangkuto in Kota Gedang [National Museum of Singapore Acc. No. 2011-01058]. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1250153> [20.07.23]

Roots: Sultan of Johor's residential palace, 'New Tyersall'. URL: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1193937#:~:text=He%20constructed%20it%20in%201827,house%20and%20expanded%20the%20gardens> [27.5.2024]

Royal Collection Trust: Sir Abu Bakar ibni Daing Ibrahim (1833-95), The Sultan of Johore c. 1887. URL: <https://www.rct.uk/collection/2107621/sir-abu-bakar-ibni-daing-ibrahim-1833-95-the-sultan-of-johore> [7.6.2024]

Ruen Thai Academic Research Forum. Category: Thai History. Eintrag 12. Oktober 2012. URL: <https://www.reurnthai.com/index.php?topic=5356.270> [12.10.2024]

Shelly blog: El Álbum de Carolina. URL: <https://shelly.es/album/carolina.php> [11.10.2024]

The Royal Household (2024): The Order of St Michael and St George. The Official Website of the British Monarchy. URL: <https://www.royal.uk/order-st-michael-and-st-george> [6. Juni 2024]

Tuesday, 20th October. In: The Straits Times, 24. Oktober 1874, S. 2. URL: <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/digitised/article/straitstimes18741024-1.2.10.2> [6.5.2024]

Universiteit Leiden: KITLV: Chinese slotenmaker te Batavia. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:844861> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103762. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:927630> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103765. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:925374> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103778. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:925653> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103787. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:922333> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103790. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:925318> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103792. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:924973> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103793. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:924975> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 103795. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:926215> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 151211. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:827012> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 16398. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:789885> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 50190. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:921705> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 89952. URL:

<http://hdl.handle.net/1887.1/item:692411> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 89955. URL:  
<http://hdl.handle.net/1887.1/item:697344> [11.10.2024]

Universiteit Leiden: KITLV Shelfmark 923840. URL:  
<http://hdl.handle.net/1887.1/item:923840> [11.10.2024]

University of Bristol: Historical Photographs of China Ref. No.: UB01-01, in Special Collections Ref. No.: DM2520/1. URL: <https://hpcbristol.net/visual/UB01-01> [11.10.2024]

Wellcome Collection: Singapore: three native people. URL:  
<https://wellcomecollection.org/works/vh5vt39y> [27.9.2024]

Wikipedia -The Free Encyclopedia: Category:Corsets, 13.4.2021. URL:  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Corsets> [7.12.2023]