

REWORKING THE ARCHIVES

*Himmelheber
Working Paper #8*



Sina Jenny

**Schnappschuss, Objekt, Erinnerung:
Eine Bestandsanalyse der Alaskafotografien
von Hans Himmelheber 1936/37**

Abb. Titelseite:

FHH 43–10

[Margaret Rogers posiert für
den Fotografen in der Tundra],
Nunivak, Alaska, 1936–1937,
Hans Himmelheber.

Abstract

Die Masterarbeit «Schnappschuss, Objekt, Erinnerung» von Sina Jenny analysiert den Fotobestand der Alaska-Reise des Ethnologen Hans Himmelheber (1936/37). Sie legt den (foto-)historischen Grundstein für die zukünftige Betrachtung und Erforschung des Bestandes im Museum Rietberg. In vier Hauptkapiteln werden die historischen Ereignisse der dritten Expedition von Hans Himmelheber nach Alaska, die Verwendung und Verbreitung der aufgenommenen Fotografien sowie die sozialen und wissenschaftlichen Diskurse, in denen sie entstanden sind, detailliert aufgezeigt und analysiert. Zudem untersucht die Arbeit die Rolle der Fotografie in Himmelhebers Forschung zum Kunsthandwerk der Yupik und Cup'ig sowie die Bedeutung des fotografischen Bestands für die Erinnerungskultur der indigenen Bevölkerung. Die Untersuchung berücksichtigt verschiedene fototheoretische Definitionen der Fotografie, erstens als Abbild eines vergangenen Momentes, zweitens als Resultat von Darstellungskonventionen im sozialen und kolonialen Diskurs und drittens als (zirkulierendes) materielles Objekt, das eine aktive Rolle – etwa bei Erinnerungsprozessen – einnimmt.

Sina Jenny

Sina Jenny arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin in verschiedenen Institutionen, u.a. im Vögele Kultur Zentrum (Pfäffikon SZ) und dem Museum Mühlerama (Zürich). Sie gestaltet thematische Ausstellungen an der Schnittstelle zwischen zeitgenössischer Kunst, Kultur und Geschichte. Ihre Praxis ist von einem starken Interesse an audio-visuellen Medien und dekolonialen Ansätzen geprägt. Sie schloss 2020 den Master of Arts in Geschichtswissenschaft und Theorie und Geschichte der Fotografie an der Universität Zürich ab.

Museum Rietberg
und Universität Zürich

**Objekt–Bild–Text. Verflochtene
Wissensproduktion in Hans
Himmelhebers Archiv zwischen
Kunst Afrikas, Ethnologie und
globalem Markt**

Projekt des Schweizerischen
Nationalfonds SNF

Herausgeberinnen

Gesine Krüger
gesine.krueger@hist.uzh.ch
Michaela Oberhofer
michaela.oberhofer@zuerich.ch

Redaktion

Jonas Lendenmann

Gestaltung

Rüdiger Schlömer, Fabia Lyrenmann,
Ilaria Moscufo

Zürich

2024

Quellenangabe zur Publikation

Jenny, Sina: *Schnappschuss, Objekt, Erinnerung. Eine Bestandsanalyse der Alaskafotografien von Hans Himmelheber 1936/37*. Masterarbeit, Universität Zürich, 2019

© Copyright der Texte bei den Autorinnen und Autoren

ISSN 3042-4704

DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-260950>

www.africa-art-archive.ch

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts UZH
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

Schnappschuss, Objekt, Erinnerung

Eine Bestandsanalyse der Alaskafotografien von Hans Himmelheber 1936/37

Verfasserin: Sina Jenny

Betreuerin: Prof. Dr. Gesine Krüger

Historisches Seminar

Abgabedatum: 10.12.2019

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Die Theorie des Bildes	5
2. Die Alaska-Expedition (1936/37): Die Entstehung der Bilder	16
2.1. Die Planung der Reise	16
2.2. Auf dem Weg nach Nome	20
2.3. Am Kuskokwim	25
2.4. Unterwegs auf der North Star	30
2.5. Auf der Insel Nunivak	34
3. Das imaginierte Alaska: Die diskursive Verortung der Bilder.....	41
3.1. Das Andere konstruieren	42
3.2. Sich selber präsentieren	51
3.3. Den Blick nach unten richten	58
4. Auswahl, Zirkulation und Verwendung der Bilder.....	64
4.1. In der Forschung	64
4.2. Im Museum	70
5. Deutungsmacht und Erinnerung: Der Wert der Bilder heute	76
6. Schlusswort.....	82
7. Bibliografie	85
7.1. Quellen	85
7.1.1. Nicht publizierte Quellen.....	85
7.1.2. Publizierte Quellen	86
7.2. Sekundärliteratur	87
8. Anhang.....	95
8.1. Abbildungen	95
8.2. Eine Auswahl der Alaskafotografien	(separater Bildanhang)

1. Einleitung: Die Theorie des Bildes

Am Anfang steht die Fotografie einer jungen Frau, die in einer schneebedeckten, ebenen Landschaft posiert.¹ Die Gestalt bildet das Zentrum des Bildes, während der weisse Hintergrund mit dem Himmel zu verschmelzen scheint. Die Frau ist mit einem Fellparka bekleidet, ihre Haltung wirkt ungezwungen, die Arme trägt sie vor dem Körper und das von der Fellkapuze umrahmte Gesicht hat sie der Kamera zugewandt. Ihre von der Sonne geblendeten Augen sind verengt und der Blick geht zur Seite, doch ihr Mund formt ein Lächeln. In der unteren linken Ecke des Bildes ist der Schattenwurf des Fotografen zu erkennen, der aus einigen Metern Entfernung mit nach oben angewinkeltem Arm die Kamera bedient. Auffällig sind die vielen Spuren, die rund um die Füße der Fotografierten im Schnee zu sehen sind. Von wem sie stammen könnten, lässt sich aus der reinen Betrachtung des Bildes nicht eruieren. Ebenso bleibt offen, welche Beziehung Fotograf und fotografiertes Subjekt verbindet, wie es zur Aufnahme kam und was die beiden dazu motivierte, sich an dieser fotografischen Inszenierung zu beteiligen.

Die abgebildete Szene wirft somit mehr Fragen auf, als durch die inhaltliche Bildbeschreibung beantwortet werden können. In diesem Fall helfen die Metadaten dabei, eine genauere Einordnung vorzunehmen. Das beschriebene Bild gehört zum Alaskabestand des deutschen Ethnologen Hans Himmelheber (1908-2003) im Fotoarchiv des Museums Rietberg in Zürich. Als eines von rund 1300 Negativen dokumentiert es Hans Himmelhebers zehnmonatige Forschungsreise von Juni 1936 bis April 1937 ins südwestliche Alaska zu den Yupik am Kuskokwim und den Bewohnern der Insel Nunivak.² Die Alaskabilder sind ein kleiner Teil des umfangreichen Nachlasses von Hans Himmelheber, der ungefähr 14'000 Schwarz-Weiss-Negative seiner Forschungsreisen enthält.³ Der studierte Ethnologe bereiste zwischen 1933 und 1976 vierzehn Mal den afrikanischen und den amerikanischen

¹ FHH 43-10, ohne Titel [Margaret Rogers posiert für Fotografen], Nunivak, Alaska, 1936-1937, Hans Himmelheber. Alle Bilder aus dem Bestand Himmelheber sind mit dem Kürzel FHH (Fotos Hans Himmelheber), einer Inventarnummer, einem Titel, Ort und Datum bezeichnet. Einfachheitshalber werde ich fortan nur das Inventarkürzel FHH Nr. zitieren. Alle in der Arbeit verwendeten Bilder sind in einem separaten Anhang mit den kompletten Angaben entsprechend der Kapitel aufgeführt. In der Online-Sammlung des Museums Rietberg sind die Bilder jederzeit einsehbar.

² In der Arbeit werde ich die ethnische Eigenbezeichnung Inuit für die Gesamtheit der in den nordischen Breitengraden zwischen Grönland und Sibirien lebenden Menschen verwenden. Dies anstelle des veralteten Begriffs Eskimo, der im englischen Sprachgebrauch und auch in der erwähnten Region noch Verwendung findet, doch im Deutschen aufgrund der negativen Konnotation vermieden werden sollte. Die Yupik des Kuskokwim-Deltas und die Cup'ig der Insel Nunivak verstehen sich trotz der geografischen Nähe und den linguistischen Ähnlichkeiten als voneinander getrennte Gruppen mit unterschiedlichen kulturellen Praktiken. Zum Unterschied zwischen den südlichen Yupik und den nördlichen Inuit Alaskas siehe in dieser Arbeit Kapitel 2.1. Zur Alaska-Expedition vgl. Himmelheber, Eskimo Artists, S. 1.

³ Das Fotoarchiv war eine Schenkung der Erbgemeinschaft Hans Himmelheber. Zudem siehe Soldat, In Fotografien verstecken sich, S. 30.

Kontinent, um die Kunst und materielle Kultur unterschiedlicher Ethnien zu sammeln und zu untersuchen.⁴ Sein besonderes Interesse galt dem Produktionsprozess von Kunstobjekten, den dabei angewandten Techniken und kreativen Fertigkeiten sowie dem Selbstverständnis der Künstler und dem Stellenwert der Kunst bei den verschiedenen Ethnien in Alaska, an der Elfenbeinküste, im Kongo, in Kamerun und Liberia. Am intensivsten beschäftigte er sich mit der afrikanischen Skulpturen- und Maskenschnitzerei, doch widmete er sich auch anderen Arten des künstlerischen oder kulturellen Ausdrucks, wie der Dichtung, dem Tanz oder der Musik. Sein breites Interesse reichte bis hin zu Fragen der Psychologie und der Religion, die er in Hinblick auf die Kunst untersuchte.⁵ Seine Forschung zur Kunst und Kultur der südwestlichen Yupik und den Cup'ig auf Nunivak, veröffentlichte Himmelheber bereits 1938 unter dem Titel *Eskimokünstler*. Sie fand in Kunst- und Wissenschaftskreisen aber weniger Anklang als seine Schriften zu Afrika. Im angelsächsischen Sprachraum wurde sie bis zu ihrer Übersetzung ins Englische 1993 als „die meist-zitierte, doch am wenigsten gelesene ethnografische Studie über Südwestalaska“⁶ bezeichnet. Die Forschungsreise nach Alaska blieb Himmelhebers einzige Expedition auf dem amerikanischen Kontinent, die aber dank zahlreicher Fotografien und einer Handvoll Publikationen relativ gut dokumentiert ist. Die Fotografien sind im Auftrag des Museums Rietberg vollständig inventarisiert, digitalisiert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden.

Das Aufarbeitungsprojekt „Fotoarchiv Hans Himmelheber“ startete im Herbst 2012 mit der Erschließung des Alaskabestandes, der als Erfahrungsgrundlage für den restlichen Fotobestand diente, und wurde 2017 erfolgreich abgeschlossen.⁷ Für die wissenschaftliche Aufarbeitung der Fotografien aus Alaska konnte das Team, bestehend aus der damaligen Archivpraktikantin und heutigen Doktorandin Anja Soldat und der Fotokuratorin Dr. Nanina Guyer, jedoch nur auf einzelne Originaldokumente zurück greifen, da Teile der Expeditionsdokumentation im zweiten Weltkrieg verbrannt waren und sich der

⁴ Für seine biografischen Angaben siehe MRZ, Findmittel Schriftlicher Nachlass, S. 200f.

⁵ Vgl. ebd., S. 178; Homberger, In Memoriam, S. 10.

⁶ Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. ix.

⁷ Vgl. Soldat, In *Fotografien verstecken sich*, S. 28-30.

Schriftennachlass von Hans Himmelheber 2012/13 noch nicht im Museum Rietberg befand.⁸ Zu den verfügbaren Dokumenten gehörten schliesslich die Kontaktbögen, die Himmelheber nach der Reise zurück in Deutschland anfertigte. Darauf hatte er die Kontaktabzüge der Negative nach Filmrollen sortiert, sie entsprechend der Reihenfolge innerhalb des Filmes nummeriert und daneben teilweise persönliche, geografische oder technische Informationen vermerkt. Zudem existiert eine Fotoliste, die Hans Himmelheber während der Expeditionen geführt hatte und auf der er zu den einzelnen Filmrollen oder Bildsequenzen Informationen notierte: den Namen der dargestellten Personen, Ortschaften, die er passierte, Objekte, die er kaufte, Kinderspiele, die er beobachtete oder Ausflüge und Aktivitäten, die er unternahm.⁹ Der stichwortartige Charakter und die gegen den Schluss der Reise zunehmende Spärlichkeit der Notizen vermochten jedoch nicht alle Wissenslücken zu den Bildern zu schliessen. Eine wichtige Informationsquelle zur Erschliessung der Fotografien war der im Jahre 2000 von Ann Fienup-Riordan herausgegebene Sammelband *Where the Echo Began*.¹⁰ Darin publizierte die Yupik-Forscherin die ins Englische übersetzten Mythen und Legenden der Inselbewohner*innen Nunivaks, die Himmelheber im Winter 1936/37 schriftlich aufgezeichnet hatte. Die Erzählungen bebilderte sie mit rund hundert Fotografien aus dem Himmelheber-Bestand und lieferte in den Bildbeschreibungen Erläuterungen und Fachbegriffe zu kulturellen Eigenheiten, die mithilfe des generationenübergreifenden Wissens der dafür befragten Yupik-Gemeinschaft zustande kamen. Sie (re)interpretierte die Bilder mithilfe der *community* auf Nunivak, wobei die Bewohner*innen ihre Kenntnisse zu den dargestellten Tätigkeiten, Objekten und Personen beisteuerten.¹¹ Der Problematik, dass die fachkundigen Personen tausende von Kilometern vom Aufbewahrungsort der Bilder entfernt lebten und die Aufarbeitung des Materials von Personen vorgenommen wurde, die

⁸ Der bis anhin noch kaum erforschte schriftliche und fotografische Nachlass von Hans Himmelheber wird zur Zeit im interdisziplinären Forschungsprojekt „Kunst Afrikas und verflochtene Wissensproduktion“ mit fünf Teilprojekten von Wissenschaftlerinnen des Historischen Seminars der Universität Zürich und des Museums Rietberg Zürich bearbeitet. Das Projekt hat zum Ziel, die Wissensproduktion über die Kunst Afrikas aus verschiedenen, translokalen Perspektiven zu analysieren. Das Projekt wird durch den Schweizerischen Nationalfond (SNF) finanziert und läuft vom 1.11.2018 bis am 31.10.2022. Die Projektleitung haben Prof. Dr. Gesine Krüger, Inhaberin des Lehrstuhls für Allgemeine Geschichte der Neuzeit mit Schwerpunkt Afrika und Dr. Michaela Oberholzer, Afrika-Kuratorin des MRZ. Vgl. Projekt „Hans Himmelheber – Kunst Afrikas und verflochtene Wissensproduktion“, <<https://www.hist.uzh.ch/de/fachbereiche/neuzeit/lehrstuehle/krueger/forschung/Projekte/Himmelheber.html>> [Stand: 30.11.2019]. Ausserdem vgl. Fischer, Einleitung, S. 15f.

⁹ Die Originalfotolisten lagern im Schriftenarchiv des Museums Rietberg, die Digitalisate sind in der internen Museumsdatenbank gespeichert. Sie tragen die Inventar-Nr. FHH 46-1 – 46-1y. Die Listen wurden im Jahr 2015 von Peter Pausch transkribiert. Dazu siehe MRZ, Pausch, Fotolisten; ebd., Soldat, Info Originalfotolisten.

¹⁰ Vgl. Soldat, In Fotografien verstecken sich, S. 30.

¹¹ Vgl. ebd., S. 38; Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. ix-xii.

weder zwingend Foto- noch Yupik-Spezialistinnen waren, konnte dadurch etwas entgegengewirkt werden.

Die eingangs beschriebene Aufnahme der posierenden Frau erhielt somit nachträglich den deskriptiven Titel: „ohne Titel [Margaret Rogers posiert für den Fotografen]“¹². Dass es sich dabei um eine Cup'ig-Frau der Insel Nunivak handelte, die Himmelheber unter dem Namen Margaret Rogers bekannt war, konnte der Beschriftung auf dem Kontaktbogen entnommen werden.¹³ Die Titelsetzung der Archivarin, die das Augenmerk auf die dargestellte Person und die fotografische Aufnahmesituation legte, wirkt zunächst offensichtlich. Sie bezog sich dabei lediglich auf Informationen, die schriftlich notiert oder visuell evident waren. Damit bewahrte sie sich davor, voreilige Schlüsse zu ziehen. Zudem hielt sie die Interpretation für kommende Betrachter*innen so offen wie möglich. Der Blick der Betrachterin wird aber unweigerlich durch die subjektive Titelsetzung gelenkt. Gewisse Aspekte wie die Identität des Fotografen oder die Bekleidung der Frau finden keine Nennung und geraten dadurch zwangsläufig in den Hintergrund. Dieser Problematik kann durch eine detaillierte Verschlagwortung entgegengewirkt werden, was die Verantwortlichen des Archives aber vor weitere Herausforderungen stellte: Wie sollten sie mit den veralteten Kategorien wie „Eskimo“ oder „Eingeborene“ umgehen, die Hans Himmelheber in seinen Publikationen verwendete?¹⁴ Die altmodischen Begriffe sollten schliesslich nicht wiederbelebt oder forciert werden, sie konnten aber auch nicht ignoriert werden, da sie zur Auffindung seiner Forschung zentral waren. Im Museum Rietberg entschied man sich dafür, die alten und neuen Bezeichnungen nebeneinander stehen zu lassen und sowohl Yupik, Eskimo und Inuit zu verschlagworten.¹⁵

Mit solchen Herausforderungen steht das Museum Rietberg nicht alleine da. Unzählige europäische Museen sehen sich damit konfrontiert, dass die Fotografien in ihren Archiven ohne den notierten Entstehungskontext oder die korrekte Aufarbeitung unerklärbare Puzzleteile bleiben.¹⁶ Das wachsende Interesse von Geisteswissenschaftler*innen für das visuelle Quellenmaterial und dessen Neubewertung als eigenständigen

¹² MRZ FHH 43-10.

¹³ Dazu siehe den Kontaktbogen MRZ FHH 46-56c.

¹⁴ Die Publikationen über seine Forschung in Alaska sind: Himmelheber, Eskimokünstler. Teilergebnis einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937 (1938); ders., Die Tätowierung bei den Eskimos (1948); ders., Der gefrorene Pfad. Mythen, Märchen und Legenden (1951); ders., Eskimokünstler. Ergebnisse einer Reise in Alaska (1953); ders., Nasenblut als Bindemittel für Mal-Farbe bei den Eskimos (1968); ders., Ethnographische Notizen von den Nunivak-Eskimo. Mit 31 Abbildungen und 3 Skizzen (1980); ders., Eskimo Artists (1993).

¹⁵ Besten Dank an Anja Soldat für den wertvollen Hinweis.

¹⁶ Vgl. Jenkins, *Everyday Life*, S. 46; ders., *On using historical missionary photographs*, S. 79.

Untersuchungsgegenstand ging in den 1970er Jahren mit der Gründung von Fotosammlungen in musealen und universitären Institutionen einher. Die Inventarisierung und wissenschaftliche Aufarbeitung des Bildmaterials geht langsam voran, weil die Fotoarchive noch relative Neuankömmlinge unter den Museumssammlungen sind und in den museumsinternen Hierarchien und bei Fragen der Ressourcenverteilung teils einen schweren Stand haben.¹⁷ Denn nicht nur im musealen, sondern auch im wissenschaftlichen Kontext erhielt das Medium lange eine stiefmütterliche Behandlung und wurde zu Unrecht auf seine anschaulichen und sinnlichen Qualitäten reduziert. Anstatt die Bilder als eigenständige Quelle der historischen Forschung zu nutzen, wurden sie zur Illustration oder Dokumentation von wissenschaftlichen Ergebnissen verwendet.¹⁸ Der unsichere Umgang mit den visuellen Dokumenten in der Geschichtswissenschaft wurde noch in den 1990er-Jahren von einigen Autor*innen beklagt und sie forderten einen standardisierten Umgang mit dem Bildmaterial.¹⁹

Der Wert einer historischen Quelle hängt bei schriftlichem wie auch visuellem Material von der erkenntnisleitenden Frage ab, die daran gerichtet wird. Die wichtigen Basisdaten, welche die Fotografien für die historische Forschung erst nutzbar machen, ergeben sich folglich durch die gängigen W-Fragen, mit denen nach dem Urheber, dem Entstehungskontext oder der dargestellten Situation gefragt wird.²⁰ Bei der Fotografie sollte zudem ein besonderes Augenmerk auf die Materialität und Reproduzierbarkeit gelegt werden.²¹ So weisen die unterschiedlichen Versionen desselben (Ab-)Bildes spezifische Merkmale und Überlieferungskontexte auf, welche die Interpretation des Bildes beeinflussen können. Die verschiedenen Versionen des Bildes der posierenden Frau zeigen mustergültig auf, wie das Negativ in der Schutzhülle, der kleine Kontaktabzug auf dem Papierbogen, das Digitalisat in der Museumsdatenbank und der gedruckte Ausschnitt in der Publikation alles Wissensbausteine sind, die zu einem grossen Ganzen zusammengebaut werden müssen. Die unterschiedlichen Versionen einer Aufnahme als ein Netzwerk an „Originalen“ zu verstehen, macht auch die Frage nach dem Original als Archetyp überflüssig, die je nach Kontext anders ausfällt.²² Der Schlüssel zu einer gründlichen und

¹⁷ Vgl. Edwards, *Patterns of Collecting*.

¹⁸ Vgl. Talkenberger, *Illustration zur Interpretation*, S. 289f.; Linsmayer, *Visuelles Gedächtnis*, S. 559.

¹⁹ Vgl. Talkenberger, *Illustration zur Interpretation*, S. 289f.; Samuel, *Theatres of Memory*, S. 330.

²⁰ Vgl. Jenkins, *On using historical missionary photographs*, S. 79.

²¹ Vgl. Kurmann, *Afrika im Fokus*.

²² Im technischen Sinne ist das Negativ das Original des Bildes, doch auf dem Kunstmarkt wird der sogenannte *Vintage Print*, ein vom Fotografen angefertigter Abzug, als „das Original“ gehandelt. Dazu siehe Edwards/Morton, *Between Art and Information*, S. 3-10; Sassoon, *Photographic Materiality*, S. 191.

umfassenden Quellenanalyse ist es also, die Materialität des Bildes stets mitzudenken und alle Versionen einer Aufnahme als dreidimensionales, wandelbares und zirkulierendes Objekt zu verstehen. Somit können die sinnlichen Erfahrungen und körperlichen Interaktionen mit dem Objekt untersucht, wie auch sein Weg durch Raum und Zeit nachvollzogen werden.²³ Wie der eingangs diskutierte Archivierungsprozess des Museums Reitberg bestätigt, sollte auch der Aufbau des bewahrenden Archivs bei der Quellenkritik stets mitgedacht werden. Hinter der Archivierung stehen nämlich soziale Mechanismen und Akteure, deren gewählte Erschliessungsstrategien die Wissensproduktion massgeblich beeinflussen.²⁴ Diese „stillen Narrative“²⁵ des Archivs können sich wiederum auf die Bewertung und Interpretation der Betrachterin auswirken und sollten deshalb in jedem Fall dekonstruiert werden.²⁶

Nach einer gründlichen Quellenkritik bleibt die Frage offen, ob Fotografien überhaupt Geschichte zeigen, und wenn ja, welche. Die zwingende Kontextualisierung des Quellenmaterials – wie es in der Geschichtswissenschaft gefordert wird – stellt für die Fotografie, wie Michel Foucault es ausdrückt, ein Paradox dar, „[...] denn entweder erzählt die Fotografie gar nichts, so dass der Bericht sie in unangemessener Weise verändert, oder sie erzählt etwas, und dann braucht sie uns nicht.“²⁷ Diese Problematik wird in der Fototheorie seit den 1970er- Jahren intensiv diskutiert und eine weitverbreitete Meinung ist, dass nur der Kontext der Fotografie Geschichte ist. *Die* Fotografie gibt es laut Susanna Holschbach nicht. Das Medium setze sich aus einer Vielfalt an Praktiken und historischen Situationen zusammen, in denen die Bilder produziert werden. Die einzelne Aufnahme besitzt demzufolge keine eigene Identität, Eigenart oder spezifische Bedeutung ausserhalb derjenigen, die ihr von den unterschiedlichen kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten zugewiesen wird.²⁸ Diese Kontexte sind manchmal augenfällig, während sie in anderen Fällen mühsam dekonstruiert werden müssen. Ein wichtiger Ausgangspunkt zur Bestimmung der unterschiedlichen Produktionskontexte der Bilder kann das Genre sein, verstanden als eine Vereinbarung zwischen Urheber und Rezipienten darüber, welche Interpretation naheliegt.²⁹ Die ästhetischen Konventionen, die ein Genre definieren, strukturieren den Akt des Fotografierens und implizieren eine bestimmte Art des

²³ Vgl. Edwards, *Ich habe mich stets*, S. 42f.; Dies./Hart, *Introduction*, S. 1f.;

²⁴ Vgl. Unterholzer, *Verwendung historischer Fotografien*, S. 165.

²⁵ Ketelaar, *Tacit Narratives*, S. 139.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Michel Foucault zitiert nach Stiegler, *Zeigen Fotografien Geschichte?*, S. 4.

²⁸ Vgl. Holschbach, *Einleitung Diskurse der Fotografie*, S. 7.

²⁹ Vgl. Tonkin, *Narrating our Past*, S. 51.

Sehens für die Betrachter*in.³⁰ Den Alaskabestand aufgrund des zeitlichen und wissenschaftlichen Entstehungskontexts einer kolonialen und anthropologischen Fotopraxis zuzuordnen, liegt nahe.³¹ Die Fotografien von Hans Himmelheber weisen eine Vielfalt an dokumentarisch, anthropologisch, künstlerisch und humanistisch geprägten Motiven auf, weshalb sie nicht einer bestimmten fotografischen Gattung zugeordnet werden können.³²

In der Diskussion um die visuelle Evidenz der Fotografie lassen sich in der Fototheorie zwei zentrale Standpunkte unterscheiden, welche den Umgang mit dem historischen Material massgeblich beeinflussen. Auf der einen Seite vertreten Autor*innen wie Susanna Holschbach, Pierre Bourdieu oder Allan Sekula die Auffassung, dass Bilder immer an einen sozialen und diskursiven Kontext gebunden sind, der dekonstruiert werden muss.³³ Im Gegensatz dazu gehen Philosophen und Kritikerinnen wie Roland Barthes, Rosalind Krauss und Phillip Dubois von einer „prinzipiellen Eigenständigkeit des fotografischen Bildes aus“³⁴. Alle sind sich darüber einig, dass die Lektüre einer Fotografie stets historisch sein sollte, da sich hinter der vermeintlichen Neutralität des Abbildes die Logik und sozialen Normen der Gesellschaft verbergen. Dennoch geht der sozialen Einschreibung ein unergründbarer Moment der Denotation voraus, den Roland Barthes eine „Nachricht ohne Code“³⁵ nennt. Es sei ein mechanischer, nicht-menschlicher Vorgang, der keinen Sinn beinhalte und nicht mit dem technischen Prozess in der Kamera gleichzusetzen sei. Vielmehr bilde er die unergründliche und unsichtbare Basis, welche eine soziale oder politische Bedeutungsaufladung erst ermögliche.³⁶

Die Annahme, dass Fotografien nicht nur Geschichten erzählen, sondern dass ihnen ein realer Moment innewohnt, erinnert an das etwas überholte Verständnis der Fotografie in den Anfängen des Mediums – sollte aber auf keinem Fall damit verwechselt werden.³⁷ Die Erfinder des Mediums priesen das fotografische Abbild in den 1830er Jahren noch als magischen Abdruck der Realität an, wonach das Objekt mithilfe des technischen Apparats

³⁰ Vgl. Strassler, *Refracted Visions*, S. 18.

³¹ Vgl. Edwards, *Andere ordnen*, S. 336.

³² Die unterschiedlichen Genres und Motive im himmelheberschen Bestand werden im 2. Kapitel ausführlich vorgestellt und diskutiert. James Faris kreierte für die Fotografien der Navajo ein interessantes Register, welches die Absichten der Fotografen in die Kategorien Überwachung, humanistisch oder kommerziell motivierte Fotografie und alternative Perspektiven ordnete. Vgl. Faris, *Navajo and Photography*, S. 86f.

³³ Vgl. Geimer, *Theorien der Fotografie* S. 81.

³⁴ Ebd.; ausserdem zu Rosalind Krauss siehe ebd., S. 25-31; zu Roland Barthes siehe ebd., S. 31-38 und zu Philippe Dubois siehe ebd., S. 38-44.

³⁵ Barthes, *Rhetorik des Bildes*, S. 83.

³⁶ Vgl. ebd., S. 86-88; Geimer, *Theorien der Fotografie* S. 86-88.

³⁷ Vgl. Stiegler, *Zeigen Fotografien Geschichte?*, S. 6.

sein *eigenes* Bild zeichnen könne.³⁸ Einige besonders eifrige Verfechter meinten sogar, die Fotografie mache den dargestellten Gegenstand selbst obsolet, weil das materielle Objekt in einem identischen Abbild verewigt worden sei.³⁹ Der Glaube an die Neutralität und Wissenschaftlichkeit des Mediums kann laut Pierre Bourdieu mit dem festen Glauben an die Technik erklärt werden. Die Kopplung der Fotografie an einen nicht-menschlichen Urheber geht mit der Annahme einher, dass die Maschine einen Grad an Perfektion und Objektivität erreicht, bei dem der Mensch nicht mithalten kann.⁴⁰ Die mathematische Präzision des Apparates wurde besonders von positivistischen Naturwissenschaftlern und Anthropologen des 19. Jahrhunderts als eine neue, universelle Sprache der Wahrheit bewertet und zur Vermessung, Kategorisierung und Regulierung der Kolonien und Kolonisierten verwendet.⁴¹

Zuletzt bleibt nun also die Frage offen: Welche Geschichte erzählt die eingangs ausgewählte Fotografie der posierenden Frau? An dieser Stelle will die vorliegende Arbeit anknüpfen, indem sie den (foto-)historischen Grundstein für zukünftige Betrachter*innen und Nutzer*innen des Alaska-Fotobestandes im Museum Rietberg legen soll. In den vier folgenden Kapiteln sollen die historischen Geschehnisse der dritten Expedition von Hans Himmelheber nach Alaska, die Nutzung und Verbreitung der dabei aufgenommenen Fotografien sowie die sozialen und wissenschaftlichen Diskurse, in denen diese entstanden sind, im Detail aufgezeigt und analysiert werden. Die Analyse des Bestandes orientiert sich an den verschiedenen Auffassungen der Fotografie als (Ab)bild der vergangenen Realität, als Resultat bestimmter Darstellungskonventionen und Fototraditionen, die im „Gewebe des kolonialen Diskurses“⁴² zu verstehen sind, sowie als materielles Objekt, das eine aktive Rolle in der Geschichte einnimmt.⁴³ Zum Schluss der Arbeit soll die Frage beantwortet werden, welche Rolle Hans Himmelheber der Fotografie für seine Forschung in Alaska zuschrieb und was seinen Fotonachlass und die darin enthaltenen Bilder einzigartig macht. Die einzelnen Fotografien werden dabei sowohl als Quellen für eine alternative

³⁸ Zu den Erfindern der Fotografie gehören William Henry Fox Talbot (1800-1877), Louis Daguerre (1787-1851) und Joseph Niépce (1765-1833). Talbot sprach beim Abbild seines Wohnhauses vom ersten Objekt der Welt, „[...] von dem jemals bekannt wurde, dass es sein eigenes Bild gezeichnet habe.“ Henry Fox Talbot zitiert nach Geimer, *Theorien der Fotografie*, S.16.

³⁹ Vgl. Stiegler, *Zeigen Fotografien Geschichte?*, S. 6.

⁴⁰ Laut Bourdieu besitzt die Fotografie keinerlei Identität, sondern ist durch die gesellschaftliche Gebrauchsweise und symbolische Aufladung bestimmt. Der Glaube an die Fotografie ist für ihn unausweichlich mit dem Glauben an die Technik verknüpft. Vgl. Geimer, *Theorien der Fotografie*, S. 78.

⁴¹ Vgl. Maxwell, *Picture Imperfect*, S. 11.

⁴² Bate, *Fotografie und der koloniale Blick*, S. 123.

⁴³ Vgl. ebd.; zur Materialität von Fotografien siehe Sassoon, *Photographic Materiality*, S. 199.

Geschichtsschreibung genutzt, wie auch als eigenständiger Untersuchungsgegenstand behandelt.

Im zweiten Kapitel sollen die einzelnen Alaska-Fotografien als Spuren einer Reise verstanden werden, deren reale Ereignisse sich in den Negativen von Hans Himmelheber manifestieren und als Abbild der Vergangenheit einen Moment beglaubigen, der aufgrund dessen, was zu sehen ist, auch tatsächlich dagewesen sein muss.⁴⁴ Indem die Motivwahl und der Entstehungskontext der Aufnahmen dargelegt wird, kann der Kameraeinsatz von Himmelheber nachvollzogen und analysiert werden. Wann und wie entstanden die Fotografien und welche Intentionen waren damit verbunden? Dabei soll nicht nur dargelegt werden, *was* er fotografierte, sondern auch, was er *nicht* fotografierte, da die Lücken eines Bestandes genauso aussagekräftig sein können wie das vorhandene Material. Zusätzlich gilt, was die Fotohistorikerin Michaela Unterholzer betont: „Insgesamt stellt der Vergleich von Fotografien untereinander eines der mächtigsten Untersuchungsmittel dar.“⁴⁵

Zudem ermöglichen die Fotografien, das bereits bestehende Narrativ der Alaska-Reise zu hinterfragen und diesbezüglich neue Perspektiven aufzuzeigen. Die von Himmelheber in seinen Publikationen geschilderten Vorgänge der Reise konnten mit Informationen aus dem frisch aufgearbeiteten Schriftennachlass von Hans Himmelheber im Museum Rietberg, der Korrespondenz aus den Museumsarchiven des Museums der Kulturen in Basel und des Musée d'ethnographie de Genève erweitert und mit aufschlussreichen Details aus Zeitungsartikeln, Briefen und Feldnotizen aus den USA und Alaska ergänzt werden.⁴⁶ Die internetbasierte Volltextsuche der digitalisierten Bestände nationaler Archive in den USA ermöglichte eine unkomplizierte, schnelle und geografisch losgelöste Recherche, deren aufschlussreiche Funde und unerwarteten Verknüpfungen aber mit Vorsicht zu genießen sind. Denn solange die Digitalisierung dem Quellenreichtum der analogen Archive und der stetigen Wissensproduktion hinterherhinkt, folgt die Suche einer unsichtbaren, für die Historiker*innen undurchschaubaren Logik, die nicht unbedingt das relevante, sondern lediglich das verfügbare, also das digitalisierte Material, zu Tage fördert.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. Barthes, Helle Kammer, S. 92.

⁴⁵ Unterholzer, Verwendung historischer Fotografien, S. 166.

⁴⁶ An dieser Stelle ein grosses Dankeschön an die Verantwortlichen des Museums Rietberg Zürich, Nanina Guyer, Esther Tisa und Daniela Müller. Zudem bedanke ich mich beim Amerika-Kurator Alexander Brust des Museums der Kulturen in Basel und bei der Foto- und Amerika-Verantwortlichen Chantal Courtois des Musée d'ethnographie de Genève für ihre Unterstützung und Hilfsbereitschaft.

⁴⁷ Dazu siehe Putnam, Transnational and the Text-Searchable, S. 377-380. Es kann keine Aussage darüber gemacht werden, ob in Alaska nie ein Zeitungsartikel zu Hans Himmelheber verfasst wurde, oder aber, was wahrscheinlicher scheint, die Lokalblätter schlichtweg noch nicht digitalisiert sind. Lokalblätter wie die Tundra Times oder der Lokalradiosender KYUK von Bethel, Alaska, verfügen weder über ein digitalisiertes noch ein online aufrufbares Archiv.

Im dritten Kapitel soll die Fotografie als „Ausdruck und Symptom sozialer Beziehungen“⁴⁸ verstanden werden, deren „kollektive Regeln“⁴⁹ und gesellschafts- wie auch epochenspezifischen Darstellungsmuster analysiert werden können.⁵⁰ Dabei soll besonderes Augenmerk auf die im Kontext des kolonialen Diskurses entstandenen stereotypen Vorstellungen und Darstellungen der Inuit-Gesellschaft gelegt werden. Das Bild der Anderen, welches europäische und US-amerikanische Forscher*innen und Reisende von der Polarregion und ihrer Bevölkerung prägten, soll anhand eines Kanons ikonischer Fotobestände und Filmaufnahmen historisch nachverfolgt werden.⁵¹ Denn erst durch den Vergleich mit diesen visuellen Zeugnissen kann abgeschätzt werden, inwiefern sich Himmelheber – analog zu Gaby Fierz‘ Auseinandersetzung mit René Gardis Afrikabilder⁵² – mit seiner fotografischen Produktion an der Inszenierung eines imaginierten Alaskas beteiligte, auf welche Typenbilder oder Stereotypen er dabei zurückgriff und inwiefern er mit seinen Bildern die gängige Vorstellung einer „authentischen“ und „ursprünglichen“ Inuit-Kultur replizierte.⁵³

Zudem soll die indigene Perspektive auf die fotografischen Inszenierungen anhand einzelner Fotografien des Alaskabestandes von Hans Himmelheber und der *Leuman Maurice Waugh Collection* (LMWC) des Forschers Leuman Waugh (1877-1972) untersucht werden.⁵⁴ Mithilfe ausführlicher Bildanalysen kann aufgezeigt werden, wie die fotografierten Personen ihre *Agency* (Handlungsmacht) einsetzten und die fotografische Produktion entscheidend mitformten. Dabei soll auch der Blick nach unten gerichtet werden und gefragt werden, weshalb Himmelheber mehrfach Kinder und junge Erwachsene vor die Linse nahm.

⁴⁸ Geimer, Theorien der Fotografie, S. 74.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. ebd.; Bate, Fotografie und der koloniale Blick, S. 123.

⁵¹ Diese Thematik ist seit dem Aufkommen der *postcolonial studies* vor allem für Fotonachlässe aus Afrika und die englischen Kolonien ausgiebig untersucht worden. Edward Said prägte die Auffassung, dass die Abbilder der kolonialen Realität als eine europäische Erfindung des „Anderen“ dekonstruiert werden können. Dazu siehe Said, *Orientalismus*, S. 10f. Siehe zudem Edwards, *Anthropology and Photography*; dies., *Andere ordnen*; Maxwell, *Picture Imperfect*; dies., *Colonial Photography*; Pinney, *Photography and Anthropology*; Ryan, *Picturing Empire*; Sekula, *Body and Archive*.

⁵² Vgl. Fierz, *Das Making-of von Gardis Afrika*, S. 356.

⁵³ Vgl. ebd.; Bate, Fotografie und der koloniale Blick, S. 123.

⁵⁴ Die Leuman Maurice Waugh Collection (LMWC) des National Museum of the American Indian (NMAI) gehört zur Smithsonian Institution in den USA und beherbergt den Nachlass des Zahnarztes und hohen Beamten des *U.S. Public Health Service* Leuman Maurice Waugh. Der Online-Zugang zur Sammlung ist aufgrund des noch unvollständig digitalisierten Archivs eingeschränkt und das in der Arbeit verwendete Material dementsprechend fragmentarisch geblieben. Einige der digitalisierten Fotografien sind bereits bei Fienup-Riordan, *Yup'ik Words of Wisdom*, S. 124-125 gedruckt worden. Die restlichen Aufnahmen und Feldnotizen, auf die ich mich in der Arbeit beziehe, sind mir netterweise von Emily Moazami, der Aufsichtsarchivarin des NMAI Archives, zur Verfügung gestellt worden. Siehe auch NMAI AC, *Leuman Maurice Waugh Papers*.

Im vierten Kapitel werden die einzelnen Fotografien als dreidimensionale, zirkulierende und sich verändernde Objekte untersucht, deren Bedeutung sich durch die Nutzung und Verbreitung verändern kann. Indem die von Wissenschaftler*innen und Museen verwendete Bildauswahl des Alaskabestandes dargelegt wird, kann die Bewertung, Zirkulation und Nutzung der einzelnen Fotografien oder Bildserien analysiert werden. So soll eine detaillierte Analyse der Publikationen von Hans Himmelheber und anderer Wissenschaftler*innen zeigen, welcher Bildkonvolut für welche Zwecke verwendet wurde.⁵⁵ Die Verwendung der Fotografien im musealen Kontext beleuchtet zudem die Bedeutung des Bildmaterials für die Dokumentation der Objekte und die Provenienzforschung.

Dank eines Telefongesprächs, das ich im Juni 2019 mit Martin Himmelheber führen durfte, kann im fünften Kapitel – als Abschluss der Arbeit – die Bedeutung der im Sommer 1985 von Vater und Sohn Himmelheber zurückgebrachten und verschenkten Bilder für die lokale Bevölkerung von Bethel und der Insel Nunivak diskutiert werden. Anhand verschiedener Projekte, die Yupik-Forscher*innen, zeitgenössische Fotograf*innen und Filmemacher*innen mit der lokalen indigenen Bevölkerung durchführten, kann zudem der Wert des fotografischen Materials für die Gemeinschaften am Entstehungsort der Bilder aufgezeigt werden. So stellt sich im Hinblick auf die kolonialen Archive die Frage, welchen dokumentarischen Wert Fotografien für die sich wandelnde indigene Kultur und Tradition heutzutage haben und inwiefern sie die indigenen Akteure in der Schaffung einer eigenen Erinnerungskultur bemächtigen können.

⁵⁵ Vgl. Krüger, Zirkulation, Umdeutung, S. 6.

2. Die Alaska-Expedition (1936/37): Die Entstehung der Bilder

2.1. Die Planung der Reise

Gentlemen, We have the honour of introducing to you Doctor Hans Himmelheber from Karlsruhe. Dr. Himmelheber is an ethnologist, who has carried out two expeditions in West-Africa, the results of which have been a remarkable scientific success. We and other Swiss, German, French and Danish Museums and collectors had advanced him money for his voyages to get collections out of them. We are gladly to certify that Dr. Himmelheber fulfilled this engagement in a very useful and generous way. Dr. Himmelheber will now go to the United States with the intention of lecturing on his exploration [...]. We can well recommend to our American colleagues to profit from Dr. Himmelheber's third voyage and to give him opportunities for conference.⁵⁶

Mit diesem Empfehlungsschreiben des Museums für Völkerkunde in Basel (MVB) reiste Hans Himmelheber 1935 in die USA, um an diversen amerikanischen Universitäten über seine Feldarbeit in Afrika zu referieren. Der damals 27-jährige Himmelheber war frisch promovierter Doktor der Ethnologie, seine Arbeit *Negerkünstler. Ethnographische Studien über den Schnitzkünstler bei den Stämmen der Atutu und Guro im Innern der Elfenbeinküste* war 1934 von der Universität Tübingen akzeptiert und publiziert worden.⁵⁷ Statt nach dem Abschluss eine akademische Laufbahn einzuschlagen, verfolgte er unabhängig von universitären und musealen Institutionen eine Karriere als Sammler und Ethnologe, für die er 1934/35 mit einer zweiten Expedition an die Elfenbeinküste und einem Aufenthalt 1936/37 in Alaska den Grundstein legte.⁵⁸

Das Museum für Völkerkunde, welches seit 1996 Museum der Kulturen Basel (MKB) heisst⁵⁹, unterstützte Himmelhebers Vortragsreise in die USA anfänglich mit 100 Dollar, die sie ihm „zum Ankauf einer Sammlung“ nach New York sandten.⁶⁰ Zum Zeitpunkt des Versandes im Mai 1936 stand noch nicht genau fest, in welcher Region der USA er die „wichtigsten Kulturgüter“ und „effektvollen Ausstellungsstücke“⁶¹ sammeln würde.⁶² Sein

⁵⁶ Bestand des Museums der Kulturen Basel, 05-0057, 05, 04, Korrespondenz von Sammlern: Hans Himmelheber mit Anmerkungen von B. Gardi, 1934 – 1948, Himmelheber, 17.09.1935. Fortan verwende ich das Kürzel MKB 05-0057, 05, 04, Autor des Briefes, Adressat, Datum.

⁵⁷ Vgl. Soldat, In Fotografien verstecken sich, S. 31.

⁵⁸ Vgl. Fienup-Riordan, Where the Echo Began, S. xvii; MRZ, Findmittel Schriftlicher Nachlass, S. 200.

⁵⁹ Die ethnographische Kommission trat 1893 zum ersten Mal zusammen, was als Gründungsjahr des Museums zählt. Erst 1918 erhielt es den Namen Museum für Völkerkunde mit Fritz Sarasin als erstem Museumsdirektor. 1996 erhielt das Museum dann seinen heutigen Namen. Vgl. Offizielle Website MKB, <<https://www.mkb.ch/de/museum/geschichte.html>> [Stand: 30.11.2019].

⁶⁰ 100 Dollar entsprach damals 500 Schweizer Franken. Dazu siehe MKB 05-0057, 05, 04, MVB, Notiz Sammlungsaufteilung, 5. November 1942.

⁶¹ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 31. Juli 1936.

⁶² Ebd., Brief an Dr. Fritz Sarasin, 9. Mai 1936.

zweiter Geldgeber, das Musée d'ethnographie Genève, erteilten Himmelheber bereits im Februar 1936 den Auftrag, eine Sammlung ethnografischer Objekte im Wert von 550 Franken für sie anzulegen.⁶³

Die Entscheidung, nach Alaska „hoch in den Norden zu den Eskimos zu fahren“⁶⁴, traf Himmelheber erst auf seiner Reise durch die USA, wo er nach den Zwischenstopps an Universitäten und Forschungsinstitutionen in New York und Philadelphia an die Westküste wechselte und von Los Angeles über San Francisco nach Seattle reiste. Dabei hielt er unter anderem Vorträge an der Universität von Harvard und Yale sowie in der Philadelphia Anthropological Society, wo er sich mit führenden amerikanischen Ethnolog*innen wie Franz Boas (1858-1942), Ruth Benedict (1887-1948) oder Aleš Hrdlicka (1869-1943) über die Möglichkeit einer Vergleichsstudie zu seiner Arbeit in Afrika austauschte.⁶⁵ Anscheinend rieten sie ihm vor allem aus finanziellen Gründen von Sammlungsbemühungen im Nordwesten der USA ab, wie er in einem Brief an das Museum für Völkerkunde erklärte: „Sie [die amerikanischen Ethnolog*innen] haben mir übereinstimmend gesagt, dass ich zwar meine Künstlerarbeit machen könne, da die Leute noch schnitzten, dass ich aber Schwierigkeiten haben würde, mit wenig Geld für Sie zu sammeln, da die Indianer für die Stücke, die sie noch besitzen, horrenden Preise verlangten.“⁶⁶ Der Ratschlag kam ihm nicht ungelegen, da er eine Reise in die Polarregion bereits angedacht und vorbereitet hatte.⁶⁷

Vermutlich spielte bei der Wahl der Forschungsdestination auch das Interesse seines dritten Geldgebers, des Kunsthändlers Charles Ratton, eine wichtige Rolle. Der renommierte Galerist spezialisierte sich seit den 1920er Jahren in aussereuropäischer Kunst aus Afrika, Amerika und Ozeanien, die im damaligen Verständnis als Sammlung einzigartiger und bizarrer Objekte „exotischer“ Zivilisationen oder prähistorischer und archaischer Kulturen gehandelt wurde.⁶⁸ In den 1930er Jahren interessierte sich Ratton offensichtlich für die „arts primitifs“ der Inuit, da er 1935 Elfenbeinschnitzereien und Masken aus Alaska und British Columbia in seiner Galerie ausstellte.⁶⁹ Das Thema wurde 1938 auch in der für den Surrealismus wegbereitenden Ausstellung *L'Exposition Internationale du Surréalisme* in Paris aufgenommen, an der unter anderem „Eskimo-Masken“ aus dem Yukon-Gebiet

⁶³ MEG 350. A. 1.1.2.2/9, MEG, 22. Februar 1936; MKB 05-0057, 05, 04, Museum für Völkerkunde, Notiz Sammlungsaufteilung, 5. November 1942.

⁶⁴ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an Dr. Fritz Sarasin, 11. Juni 1936.

⁶⁵ MEG 350.A. 1.1.2.3/8, Himmelheber, 27. November 1935.

⁶⁶ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an Dr. Fritz Sarasin, 11. Juni 1936.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. Dagen, *Vie de Charles Ratton*, S. 20.

⁶⁹ Vgl. Murphy, *L'exposition „masques et ivoires esquimaux“*, S. 152.

gezeigt wurden. Diese waren zwar nicht nachweislich von Himmelheber gesammelt worden, jedoch wiesen sie grosse Ähnlichkeiten mit dem von ihm erworbenen Exemplaren auf.⁷⁰

Die definitive Entscheidung, die südlichen Yupik im Kuskokwim-Delta zu besuchen, traf Himmelheber schliesslich auf Rat des bekannten Archäologen Henry B. Collins (1899-1987), den er zufälligerweise auf der Überfahrt von Seattle nach Nome auf dem Dampfer *Victoria* kennen lernte und der sich als Kenner historischer Inuit-Kunst herausstellte.⁷¹ Wie Himmelheber richtigerweise in einem Brief an Basel feststellte, war er aber weder der Einzige noch der Erste, der zu den Inuit forschte. „Die eigentlichen Arktis-Primadonnen“⁷², wie Himmelheber sie nannte, forschten seit den 1880er Jahren in Grönland, Labrador und dem nördlichen Alaska: europäische Akademiker und Abenteurer wie Franz Boas auf Baffin Island im Jahr 1883, Edward W. Nelson (1855-1934) um 1900 im westlichen Alaska, und Knud Rasmussen (1879-1933), zwischen 1905 und 1924, in Grönland.⁷³ Das südwestliche Alaska stellte für die frühen Inuit-Studien eher eine Forschungsnische dar, was Himmelheber in Briefen an Basel als Anreiz für finanzielle Unterstützung vermarktete. Für seine Geldgeber war besonders interessant, dass bis 1936 lediglich das National Museum of Natural History in Washington eine Sammlung ethnografischer Objekte der Yupik aus dem südwestlichen Alaska und der Beringstrasse besass.⁷⁴ Gegenstände aus Grönland und Kanada gab es in dänischen und englischen Museen hingegen bereits zuhauf.⁷⁵

Das Gebiet der „Eskimos“⁷⁶, wie über Jahrhunderte die etische Bezeichnung der Inuit lautete, erstreckt sich von Grönland über Kanada, Alaska und die Beringstrasse mit der Inselgruppe der Aleuten bis zur Halbinsel Chukchi im östlichen Russland. Die Eigenbezeichnung Inuit bedeutet so viel wie „echte Menschen“ und die weitgestreute

⁷⁰ Dazu vgl. eine Maske, die Hans Himmelheber aufnahm, FHH 44-24 und die Maske vom Yukon im Besitz von Charles Ratton, siehe Dagen, Ratton, S. 125.

⁷¹ Lorenz Homberger schreibt, dass Himmelheber auf Rat Franz Boas' zu den Yupik reiste. Dies widerspricht der Aussage, auf die ich mich hier stütze und die Himmelheber in der englischen Auflage *Eskimo* MKB 05-0057, 05, 04, „Eskimo Artists“ machte. Vgl. Himmelheber, *Eskimo Artists*, S. 6; Homberger, In *Memoriam*, S.10; Soldat, In *Fotografien verstecken sich*, S. 31. Zu Henry Collins siehe Fitzhug, *Solving the 'Eskimo Problem'*, S. 174f.

⁷² MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an Dr. Fritz Sarasin, 11. Juni 1936.

⁷³ Vgl. Krupnik, *Franz Boas and Early Eskimology*, S. 75f.; Hastrup, *Knud Rasmussen*, S. 113-116.

⁷⁴ Vgl. Condon, *Arctic Photography*, S. 53; MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an Dr. Fritz Sarasin, 11. Juni 1936.

⁷⁵ Vgl. Thuesen, *The Formation of Danish Eskimology*, S. 245-247; Oswalt, *Eskimos and Explorers*, S. 196f.

⁷⁶ Der englische Begriff „Eskimos“ fand 1584 im *Essay Discourse on Western Planting* über die Kolonisation des östlichen Nordamerikas von Richard Hakluyt zum ersten Mal Erwähnung. Die neusten linguistischen Studien zeigen, dass *Esquimawes* nicht, wie lange vermutet, „Esser rohen Fleisches“ bedeutet, sondern vom Ojibwa-Wort „Schneeschuhe knüpfen/herstellen“ stammt. Die indigene Bevölkerung Kanadas und Grönlands bevorzugt die Bezeichnung Inuit, während in Alaska weiterhin Eskimo verwendet werden kann. Dazu vgl. Oswalt, *Eskimos and Explorers*, S. 6; Kaplan, *Inuit or Eskimo*.

Bevölkerung weist trotz der grossen geografischen Distanz, linguistische und kulturelle Ähnlichkeiten auf.⁷⁷ Unterteilt werden das grosse Territorium und die weitzerstreuten Gruppen anhand der zwei dort vorherrschenden Sprachgruppen, dem Inuit oder Iñupiat und dem Yup'ik. Das Inuit wird im Norden Alaskas, in Kanada, Labrador sowie Grönland, und das Yup'ik im Südwesten Alaskas, im südlichen Zentralalaska, auf den Aleuten und in Teilen Sibiriens gesprochen.⁷⁸ Auch im heutigen Alaska wird entsprechend den Sprachen zwischen dem Volk der Iñupiat und Inuit im Norden und Nordwesten und den Yupik im Südwesten Alaskas unterschieden.⁷⁹ Die kulturellen und sozialen Unterschiede sind aber nicht nur sprachlich, sondern auch geografisch bedingt. So lebt die Mehrheit der Yupik im Gegensatz zu den nördlichen Inuit in einer subarktischen Zone, deren Küsten im Winter nicht durchgehend mit Eis bedeckt sind und wo im Landesinneren statt dünner Tundra hohes Gras und Wälder die Landschaft dominieren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts basierte die Nahrungsgrundlage in den Küstenzonen im Norden wie im Süden noch auf der Jagd von Meerestieren wie Robben und Walen, während in den Flussdeltas des Yukon, Kuskokwim und Nushagak der Lachsfang und die Karibujagd vorherrschend waren. In den religiösen Aktivitäten unterschieden sich die Yupik von den Inuit vor allem durch ihre aufwendigen jährlichen Feste und maskierten Tänze zur Imitierung von Geistern.⁸⁰

Der Kontakt der indigenen Bevölkerung des südlichen und westlichen Alaskas mit fremden Mächten basierte historisch gesehen auf deren Interesse an den kommerziell nutzbaren Ressourcen der Region. Seit dem 18. Jahrhundert baute der Handel mit russischen Pelzhändlern auf der hohen Nachfrage nach Seeotter- und Fuchsfellen, die sie aus der Region importierten.⁸¹ Der Einfluss Russlands auf das Gebiet von Alaska reicht bis ins Jahr 1725 zurück, als der Zar Peter der Grosse (1672-1725) das Land im Namen des Russischen Reiches annektierte. Das Reich sah seine einzige Überseekolonie gemäss dem Historiker Ilya Vinkovetsky, “[...] as a semi-detached laboratory for trying out governance approaches that were not pursued elsewhere in Russia’s far-flung emporium [sic].”⁸² Tatsächlich blieb

⁷⁷ Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 3.

⁷⁸ Es wird beim Yup'ik zwischen Sibirien und Zentral-Alaska unterschieden, wobei mit der Form Yup'ik in der Literatur meist das Yup'ik aus Zentral-Alaska gemeint ist. Die Sprache ist in vier Dialekte aufgeteilt: Norton Sound, Hooper Bay/Chevak Nunivak und Zentral-Yup'ik. Der Dialekt der Insel Nunivak wird Cup'ig genannt. Vgl. ebd., S. 3 und 190f.

⁷⁹ Yupik hat eine ähnliche Bedeutung wie Inuit und setzt sich aus dem Nomen yug- (Person) und dem angehängten -pik (echt oder genuin) zusammen. Bei den Cup'ig hat sich das Y durch ein C ersetzt. Vgl. ebd., S. 191.

⁸⁰ Zu den Alaska-Yupik vgl. Oswald, *Bashful no longer*, S. 6f; ders., *Eskimos and Explorers*, S. 233f. Zu den Alaska-Inuit vgl. ebd., S. 204f.

⁸¹ Vgl. Daley/James, *Cultural Politics*, S. 23 und 142.

⁸² Vinkovetsky, *Russian America*, S. 6.

der russische Einfluss auf das Gebiet mehrheitlich ökonomischer Natur, wobei die 1799 gegründete Russisch-Amerikanische Handelskompanie (RAC) den Handel mit dem kostbaren Pelz monopolisierte und unter Regierungsaufsicht russische Präsenz markierte.⁸³ In den 1840er-Jahren zogen durch die Etablierung der ersten Handelsposten auch die ersten russischen Siedler an den Kuskokwim, doch blieb die Machtausdehnung nicht unangefochten.⁸⁴ Der anhaltende Widerstand der indigenen Bevölkerung gegen das Tun der RAC, die dahinschwindenden Seeotter-Bestände sowie die allgemeine Vulnerabilität der entlegenen Kolonie führten schliesslich 1867 zum Verkauf Alaskas an die USA.⁸⁵ Durch den Besitzwechsel verschob sich das kommerzielle Interesse hin zum Walfang, der Goldsuche und dem Lachsfang, eine grosse Siedlerwelle aus den USA blieb jedoch aus. Besonders im Gebiet der Yupik im südwestlichen Alaska blieb der amerikanische Einfluss tief, da es aus US-amerikanischer Sicht über wenig, nennenswerte Ressourcen verfügte. Die wichtigste, treibende Kraft in der Region war die Morovian Mission, oder auch Herrnhuter Brüdergemeine, die 1885 ihre erste Missionsstation in Bethel etablierte.⁸⁶ Die Siedlung am Kuskokwim war auch ein Zwischenziel von Himmelhebers Expedition, die im Juni 1936 in Seattle ihren Anfang nahm und auf dem Dampfer *Victoria* nach Norden führte.⁸⁷

2.2. Auf dem Weg nach Nome

Ausgerüstet mit einem frühen Modell der Leica, einer handlichen Kleinkamera mit 35mm Zellulosenitrat-Film, verschoss Himmelheber auf der Überfahrt von Seattle nach Nome im Nordwesten Alaskas den vierten Film seiner Amerikareise. Er hatte die Bekanntschaft zweier junger Mitpassagiere gemacht, die er in einer Bildfolge fotografierte. Zunächst ist ein kleiner Junge zu sehen, der elegant gekleidet mit Mütze, Hose, Hemd und Jacke auf ihn zuläuft, dann neben der Schiffsreling stehen bleibt und schliesslich für den Fotografen posiert.⁸⁸ Zum kleinen Jungen gesellte sich offenbar sein Zwillingbruder, mit identischer Kleidung und verblüffend ähnlichen Gesichtszügen, um gemeinsam in ähnlicher Manier auf dem Schiffsdeck zwischen Seilen und Maschinen zu spielen und mit ernster Miene weiter für Himmelheber zu posieren.⁸⁹ Eine junge Frau liess sich ebenfalls auf ein Spiel mit der

⁸³ Vgl. Vinkovetsky, *Russian America*, S. 27f.

⁸⁴ Vgl. Oswald, *Bashful no longer*, S. 42-45.

⁸⁵ Vgl. Vinkovetsky, *Russian America*, S. 181.

⁸⁶ Vgl. Oswald, *Bashful no longer*, S. 103f; Daley/James, *Cultural Politics*, S. 142f.

⁸⁷ Siehe die Karte des südwestlichen Alaska im Anhang Abb. 1.

⁸⁸ MRZ FHH 4-5 sowie separater Anhang S. 4.

⁸⁹ MRZ FHH 4-3 – 4-10. Siehe separater Anhang S. 4 (FHH 4-7).

Kamera ein und positionierte sich mit belustigter Miene und mit einem wadenlangen Mantel bekleidet zwischen Schiffsrohren und abgedeckten Rettungsbooten.⁹⁰ Abgesehen von diesen beiden Bekanntschaften interessierte sich Himmelheber für die vorbeiziehenden Landschaften und die technischen Aspekte des Schiffes, wie das Deck mit den emsig arbeitenden Matrosen, die schweren Seilrollen, massiven Schiffsmasten und dampfenden Schiffsrohre.⁹¹ Menschen oder Dinge in Bewegung resultierten meistens in unscharfen Bildern, da Himmelheber vermutlich noch Mühe hatte, schnell genug die richtige Kombination von Zeit und Blende einzustellen.⁹² Der teilweise unsichere Einsatz der Kamera zeigt sich auch durch schräge Horizonte oder Bilder, bei denen er aus Versehen den Daumen vor die Linse platzierte.⁹³ Er schien aber gezielt fotografische Herausforderungen zu suchen und experimentierte auf der *Victoria* mit Sequenzen von Vögeln, die neben dem Schiff herflogen und auf dem Wasser landeten und starteten.⁹⁴ Er packte die Kamera auch ohne Scheu aus, um abenteuerliche Szenen zu dokumentieren, wie die wacklige Fahrt in einem Ruderboot zeigt. Anstatt sich gut festzuhalten, fotografierte er schräg und unscharf, wie ein Mann an den Rudern das Boot mit kräftigen Zügen fortbewegte und wie ein zweites mit Menschen beladenes Boot neben ihnen herfuhr.⁹⁵

Die fotografischen Freiheiten, mit denen Himmelheber experimentierte, ergaben sich durch die angenehme Grösse und Handlichkeit der Leica-Kamera, die eine neue Art der Reise- und Amateurfotografie ermöglichte.⁹⁶ Zudem war deren Trägermaterial, der Zellulosenitrat-Film, bei der Aufbewahrung und nachträglichen Entwicklung der Bilder unkomplizierter, als das bis in die 1920er-Jahre verbreitete Unikatverfahren der Ferrotypie, oder das Negativverfahren mit nassen Kollodiumplatten, bei dem die steifen Apparaturen und delikaten Glasplatten mittransportiert und die chemische Fixierung des Bildes an Ort und Stelle vorgenommen werden musste. Solche Prozesse waren in der Anwendung umständlich und für das kalte Klima der Arktis ungeeignet. Die älteren Verfahren setzten zudem lange Belichtungszeiten voraus, was übermässige Bewegung in den Bildern entweder in geisterhafte Schemen verwandelte oder sie komplett auslöschte. Die Bilder mussten

⁹⁰ MRZ FHH 4-27 sowie separater Anhang S. 4.

⁹¹ MRZ FHH 4-29; FHH 4-31 und FHH 4-32. Siehe separater Anhang S. 5.

⁹² Zu Beginn der Reise notierte er sich in seinem Notizbuch noch die verwendete Blende, die Verschlusszeit und die eingenommene Distanz zum fotografierten Objekt oder Subjekt. Vgl. MRZ FHH 46-1h, Himmelheber, Fotoliste zum 7. Film.

⁹³ MRZ FHH 4-11; FHH 4-31; FHH 4-34. Siehe separater Anhang S. 5/6.

⁹⁴ MRZ FHH 5-2 – 5-5. Siehe separater Anhang S. 6 (FHH 5-2).

⁹⁵ MRZ FHH 5-8 – 5-11. Siehe separater Anhang S. 8 (FHH 5-8; FHH 5-11).

⁹⁶ Vgl. Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, S. 163-168.

entsprechend auch sorgfältig komponiert werden und konnten nicht, wie in Himmelhebers Fall, spontan geknipst werden.⁹⁷

Offenbar hatte sich Himmelheber zwischenzeitlich Sorgen wegen seiner mangelnden fotografischen Fähigkeiten gemacht. So hatte er für seine zweite Reise an die Elfenbeinküste 1934/35 den professionellen Fotografen Martin Lippmann engagiert, der bereits dem Ethnologen Leo Frobenius (1873-1938) am Frankfurter Institut assistiert hatte. Himmelhebers hohe Ansprüche an die visuelle Dokumentation könnten auf seine geplante Monographie über die Kultur der Baule in der heutigen Elfenbeinküste zurückzuführen sein, die er aus den Feldnotizen der zweiten Reise und der bereits publizierten Doktorarbeit zusammenstellen wollte.⁹⁸ Die Forschungsergebnisse sollten jeweils mit qualitativ hochstehendem Bildmaterial visualisiert werden.⁹⁹ Die Publikation kam in der geplanten Form nie zustande, doch ist das systematische Vorgehen von Lippmann und Himmelheber gut in den Bildern zu erkennen.¹⁰⁰ Die verschiedenen Aspekte der Baule-Kultur sind mit einer Systematik und Vollständigkeit erfasst, wie es für die Yupik-Kultur nicht der Fall ist. In Alaska schien Himmelheber die Motive spontaner und gar leicht chaotisch auszuwählen. Die technische Kameraführung und die gewählten Bildkompositionen lassen aber nichts von Himmelhebers selbstattestierter Talentlosigkeit erkennen. Im Gegenteil zeigen seine Fotografien einen persönlichen Blick auf das Leben und die Bewohner*innen des Polargebiets, die er mit grossem Interesse fotografierte.¹⁰¹

Ganz Ethnologe, fotografierte er in den Dörfern religiöse Stätten, kulturelle Praktiken und die Lebensweise der lokalen Bevölkerung. Im Dorf Unalaska auf der Inselgruppe der Aleuten dokumentierte er die Dorfkirche „Holy Ascencion“, den Friedhof mit schlichten Holzkreuzen sowie die umliegenden Wiesen und Hügel.¹⁰² Auch in den drei Dörfern Nome, St. Michael und Marshall, die er auf dem Weg in den Süden durchreiste, schien er sich jeweils einen Moment Zeit zu nehmen, um das Dorfleben und die Umgebung zu erkunden. Besonders die weite und stille Landschaft Alaskas hatte es ihm angetan, wie er rückblickend

⁹⁷ Vgl. Condon, *Arctic Photography*, S. 51f.

⁹⁸ Vgl. Fischer, *Einleitung*, S. 17f.

⁹⁹ Es ist in der ethnologischen Praxis verbreitet, den Forschungsergebnissen mithilfe von Fotografien visuelle Evidenz zu verleihen. Die Vorteile der Fotografie gegenüber der schriftlichen Dokumentation sehen viele Ethnolog*innen in der Unmittelbarkeit des Mediums, welches es ihnen erlaubt, einen direkten und verständlichen Zugang zum Untersuchungsgegenstand zu schaffen. Dazu vgl. Dick, *Kinder im Augenblick*, S.43f. Ausserdem ebd., S. 10-13.

¹⁰⁰ Diverse Faktoren führten dazu, dass er die geplante Monographie nicht fertigstellte. Ausschlaggebend war sicherlich, dass die Vorarbeiten zum Buch und diverse Feldaufzeichnungen bei einem Brand der väterlichen Möbelfabrik während des Zweiten Weltkriegs zerstört wurden. Dazu vgl. ebd., S. 10-16.

¹⁰¹ Vgl. Soldat, *In Fotografien verstecken sich*, S. 32.

¹⁰² Kirche und Friedhof MRZ FHH 5-12 – 5-14; Landschaft ebd. FHH 5-18 – 5-22. Siehe separater Anhang S. 9 (FHH 5-12; FHH 5-14, FHH 5-19).

in einem Brief schreibt: „Ich kann mich noch gut erinnern, wie ich auf dem uralten Goldgräberdampfer "Victoria" von Seattle aus nach Alaska kam und – ich glaube es war bei Dutch Harbour – zum erstenmal Tundra sah. Ich dachte damals: wie schön müsste es sein, wenn man einmal zum Sterben einfach in diese sanfte Weite hineinmarschieren könnte und nicht mehr wiederkommen.“¹⁰³

Die imposante Landschaft mit dem Grasland, den langen Küstenstreifen und den verschneiten Hügelketten in der Ferne ist dementsprechend ein wiederkehrendes Motiv seiner Bilder.¹⁰⁴ Als er durch die Siedlungen streifte, fotografierte er das ruhige Dorfleben mit angeketteten Hunden und spielenden Kindern.¹⁰⁵ Eher selten gerieten erwachsene Bewohner*innen ins Bild und meistens resultierten diese Aufnahmen unscharf, als ob er nur kurz die Kamera hochgerissen und schnell wieder verstaut hätte.¹⁰⁶ Entweder war er im Umgang mit fremden Personen vorsichtig oder seine Interessen lagen einfach woanders. So zum Beispiel bei den unterschiedlichen Fortbewegungsmitteln, die Himmelheber zuhauf dokumentierte. Er knipste verlassene und verrottende Mississippidampfer neben funktionstüchtigen Kajaks am Strand¹⁰⁷, Propellerflugzeuge auf der Rollbahn und Wasserflugzeuge auf dem Meer¹⁰⁸ sowie mit Menschen beladene Umiaks oder mit Fracht beladene Flösse.¹⁰⁹ Neben der Mobilität interessierte er sich auch für die Wirtschaft Alaskas. Auf dem Weg nach Marshall fotografierte er einen Steinbruch mit arbeitenden Wasserpumpen¹¹⁰ und in Nome zwei arbeitende Goldwäscher, die am Strand in einer Holzrinne den Sand nach Gold durchsuchten.¹¹¹

Im nordwestlich gelegenen St. Michael führte er dann seine ersten Künstlerstudien durch, wobei er die Einheimischen Charly Coffee, Sando, Jack und Vasil beim Schnitzen beobachtete und deren Arbeitsprozess fotografierte. Die Motivation der Künstler, für Himmelheber zu schnitzen, war ganz unterschiedlicher Art: So war es bei Charly Coffee vor allem der finanzielle Aspekt, wobei Jack sich angeblich aus Freude dazu gesellt hatte und eine Maske schnitzte, ohne zu wissen, ob Himmelheber ihn dafür kompensieren würde.¹¹²

¹⁰³ MRZ HH.02-1985, Himmelheber, Brief an Margaret Lantis, 14. November 1985.

¹⁰⁴ Unter anderem MRZ FHH 6-9; FHH 10-12 – 10-15. Siehe separater Anhang S. 10 (FHH 6-9).

¹⁰⁵ Häuser MRZ FHH 7-5; Kinder ebd. FHH 7-11; Hunde ebd. FHH 7-12. Siehe separater Anhang S. 11/12.

¹⁰⁶ MRZ FHH 7-13 und FHH 7-14 sowie separater Anhang S. 12.

¹⁰⁷ MRZ FHH 8-13 sowie separater Anhang S. 13.

¹⁰⁸ Propellerflugzeug MRZ FHH 7-21; Wasserflugzeug ebd. FHH 8-16. Siehe separater Anhang S. 14.

¹⁰⁹ Umiak MRZ FHH 7-15 – 7-17; Floss mit Fracht ebd. FHH 8-3 und FHH 8-4. Siehe separater Anhang S. 13 (FHH 7-16).

¹¹⁰ MRZ FHH 11-11 sowie separater Anhang S. 15.

¹¹¹ MRZ FHH 7-26 – 7-29. Siehe separater Anhang S. 15 (FHH 7-26).

¹¹² Himmelheber, Eskimo Artists, S. 52f.

Was oder wie viel Himmelheber jeweils für die Arbeiten zahlte, ist nirgends konkret notiert. Er erwähnte jedoch in einem Brief an das Museum für Völkerkunde, dass er bereits für den „kleinsten Dienst“ eines Kindes einen halben Dollar zahlen müsse.¹¹³ Für die Schnitzer von St. Michael hatten die Stücke rein monetären Wert, da, wie sie es gegenüber Himmelheber selbst ausdrückten, diese lediglich für Touristen hergestellt wurden.¹¹⁴ Wie stark die Kommerzialisierung der indigenen Kunst und die Nachfrage nach einem ansehnlichen Souvenir fortgeschritten war, zeigt eine Fotografie, auf der hübsch arrangierte Elfenbeinstücke für die Kundschaft in einer dunklen Holzschale präsentiert wurden.¹¹⁵

Himmelhebers ethnologische Forschung befasste sich seit seiner ersten Expedition in Afrika mit genau solchen Fragen der Kunstherstellung: Wer übt die künstlerische Tätigkeit aus und welche (Berufs-)Ausbildung genossen sie; welches Material wurde verwendet und welche Technik angewandt; was ist die persönliche Einstellung der Künstler zu den Werken, wie ist ihre Selbstwahrnehmung und welche Funktion hat die Kunst bei den verschiedenen Ethnien?¹¹⁶ Offenbar scheute Himmelheber für die Dokumentation dieser Thematiken nicht davor zurück, viele Filme zu brauchen. So beläuft sich die Zahl der Negative, auf denen die Arbeitsprozesse unterschiedlicher Künstler zu sehen sind, auf ungefähr die Hälfte der insgesamt 1300 Fotos des Alaskabestandes. Die Häufigkeit dieser Bildmotive ist im Hinblick auf die geplante Vergleichsstudie zwischen dem Kunstschaffen in Alaska und Westafrika wenig verwunderlich. Auch der dokumentarische Charakter der Bilder passte zu Himmelhebers projektiertem Ziel, die Bilder und Feldnotizen zu einem späteren Zeitpunkt anhand der oben erwähnten Fragestellung zu analysieren.

Zu diesem Zweck produzierte er lange Bildsequenzen, in denen er den Entstehungsprozess der Objekte und das Vorgehen der Künstler aus unterschiedlichen Perspektiven mehr oder weniger systematisch dokumentierte. Dabei fotografierte er die Künstler meist frontal, manchmal leicht seitlich, aus einigen Metern Entfernung und von oben herab, da er beim Fotografieren immer zu stehen schien, die Künstler aber ihre Arbeit sitzend im Gras oder auf einer Bank verrichteten. Den Arbeitsprozess, bestehend aus den Händen, dem Werkzeug und dem werdenden Objekt, nahm Himmelheber möglichst mittig ins Bild, wodurch aber der geneigte Kopf und die ausgestreckten Beine des Künstlers an- oder komplett abgeschnitten wurden. Die Gesichter der Männer sind oftmals gar nicht

¹¹³ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 31. Juli 1936.

¹¹⁴ Himmelheber, Eskimo Artists, S. 52

¹¹⁵ MRZ FHH 10-24 sowie separater Anhang S. 20.

¹¹⁶ Vgl. Fischer, Einleitung, S. 7.

erkennbar, da sie Mützen tragen oder die Kapuzen hochgezogen haben.¹¹⁷ Manchmal blendete er die Person auch komplett aus, indem er den Künstlern beispielsweise über die Schulter fotografierte oder ihnen zwar frontal gegenüberstand, jedoch nur die Details des Schnitzvorgangs, die arbeitenden Hände und das entstehende Objekt ins Bild nahm.¹¹⁸ Diese visuelle Einschränkung kompensierte er mit Hochformaten, in denen er den arbeitenden Künstler komplett ablichtete.¹¹⁹ Die wiederkehrende und vertraute Kamerastellung war aber ganz klar das Querformat, wodurch er den Entstehungskontext oftmals mitdokumentierte. Die am Boden verteilten Utensilien oder die den Künstler umrundenden Zuschauer sind vielleicht aus fehlendem Interesse für die Feinheiten der fotografischen Möglichkeiten oder aufgrund der fehlenden Routine beim Einstellen der Tiefenschärfe klar und deutlich in den Aufnahmen erkennbar.¹²⁰ Manchmal machte Himmelheber aber auch absichtlich einen Schlenker mit der Kamera und dokumentierte die neugierigen Frauen, Männer und Kinder, die den Künstler umringten oder aus einigen Metern Distanz beobachteten.¹²¹

2.3. Am Kuskokwim

Den 4. Juli 1936 verbrachte Himmelheber in Bethel, einem Dorf am Ufer des Kuskokwim, wo die Bewohner*innen auf einer grossen Wiese zusammengekommen waren, um den Nationalfeiertag der USA zu feiern und verschiedenen Aktivitäten nachzugehen.¹²² Da die Zusammenkunft im öffentlichen Raum stattfand, war es für Himmelheber ein Leichtes, die festlich gekleideten Menschen zu fotografieren. Die Festlichkeiten verlangten nach einem Publikum, dem Himmelheber mit seiner Kamera angehörte.¹²³ Die Ereignisse dieses Tages erzählte er später in unterschiedlichen Versionen nach. So war es nicht nur für ihn, sondern auch für die Bewohner*innen von Bethel ein denkwürdiger Tag gewesen, da sich ein Kajakrennen unverhofft in eine Seehundjagd verwandelte. Das Auftauchen eines Seehundes so nahe an der Küste kam selten vor, und dass der Seehund schliesslich von einem vierzehnjährigen Jungen geschossen wurde, der noch nie zuvor einen Seehund getötet hatte, war noch aussergewöhnlicher. Die darauffolgende Feier wurde von Himmelheber 1993 als „seltene Zeremonie“ beschrieben, bei der zwei Schamanen weitab auf einer Insel im

¹¹⁷ Von Charly Coffee u.a. MRZ FHH 8-22; Sando ebd. FHH 9-14. Siehe separater Anhang S. 16.

¹¹⁸ MRZ FHH 9-6; FHH 18-3. Siehe separater Anhang S. 18.

¹¹⁹ MRZ FHH 8-24 sowie separater Anhang S. 19.

¹²⁰ MRZ FHH 9-9 sowie separater Anhang S. 18.

¹²¹ MRZ FHH 9-19; FHH 10-28. Siehe separater Anhang S. 18.

¹²² MRZ FHH 14-21 sowie separater Anhang S. 21.

¹²³ Vgl. Peterson, *The Changing Photographic Contract*, S. 139.

Kuskokwim den Seehund zerteilten – „like a huge sausage!“.¹²⁴ Die Analogie der Wurst ist den Fotografien zufolge durchaus zutreffend, doch hatte er die Abgelegenheit der Vorgänge falsch in Erinnerung. So zeigen mehrere Aufnahmen den von Menschen umringten Seehund, den zwei Männer vor den Augen des Publikums in dicke Scheiben schnitten.¹²⁵ Weitere Aktivitäten, wie einen Esswettkampf oder das gemütliche Beisammensein, liess Himmelheber in den schriftlichen Erzählungen ebenfalls unerwähnt, hatte sie aber mit der Kamera festgehalten.¹²⁶

Die Diskrepanz zwischen dem, was Himmelheber von seiner Reise erzählte und dem, was die Fotografien zeigen, ist besonders im Falle seiner Begleitpersonen frappant. In der Einleitung seiner Publikationen verdankte er immer wieder die Lehrerin Mary McDougal, die Krankenschwester Mrs. Heron und den Zahnarzt Leuman Maurice Waugh, die ihn massgeblich bei seiner Forschung am Kuskokwim unterstützten. Die Beziehung zu den Personen ist aber kaum aus den Bildern zu lesen, da sie meistens nur im Hintergrund einer Szene auftauchen und selten das zentrale Motiv der Aufnahmen sind. Es findet sich im Bestand kein einziges freundschaftliches Gruppenbild, lediglich einige lustige Schnappschüsse und Erinnerungsfotos von gemeinsamen Strandspaziergängen oder Kajak- und Bootsfahrten.¹²⁷ Besonders mit Mary McDougal, nach der Heirat dann Mary Gillispie Wrangel, unternahm Himmelheber zahlreiche Ausflüge in die umliegenden Siedlungen von Bethel.¹²⁸ Die Tochter einer Yupik-Mutter und eines nicht indigenen Vaters brachte Himmelheber mit den Anwohnern in Kontakt und übersetzte ihm die vorgetragenen Erzählungen der Künstler für seine Forschungsnotizen.¹²⁹ Eine solche Situation zeigt Mary McDougal im Inneren eines Zelttes, wie sie neben dem Maler Lane Jacob und seiner Frau sitzt und aufmerksam seinen Erklärungen folgt.¹³⁰ Das Vertrauen, das die Bewohner von Bethel Mary McDougal entgegenbrachten, öffnete Himmelheber Tür und Tor zu künstlerischen Praktiken wie dem Masken-Schnitzen, dem Malen mit Nasenblut oder der Herstellung von Holzschalen.¹³¹

Eine zweite wichtige Figur war der wohlhabende New Yorker Zahnarzt und hohe Beamte beim *U.S. Public Health Service*, Leuman Waugh, der im Sommer 1936 im Auftrag der US-

¹²⁴ Himmelheber, *Eskimo Artists*, S. 6.

¹²⁵ MRZ FHH 14-3, FHH 14-6 und FHH 14-7. Siehe separater Anhang S. 22.

¹²⁶ Esswettkampf MRZ FHH 14-20; FHH 14-29. Siehe separater Anhang S. 23.

¹²⁷ Bootsfahren MRZ FHH 11-5; FHH 23-39; FHH 23-41; Strandspaziergang ebd. FHH 34-15 – 34-21. Siehe separater Anhang S. 24/25.

¹²⁸ Vgl. MRZ HH.02-1985, Himmelheber, Brief an Mary Gillispie Wrangel, 22. Oktober 1985.

¹²⁹ MRZ FHH 25-3 und 25-4.

¹³⁰ MRZ FHH 25-3 sowie separater Anhang S. 26.

¹³¹ Masken MRZ FHH 18-5 – 18-24; Nasenbluten ebd. FHH 26-8 – 26-14; Schale ebd. FHH 16-9 – 16-20.

Regierung mehrere Expeditionen in die Dörfer der Region unternahm. Auf seinem privaten Segelschiff konnte nicht nur Himmelheber, sondern ein ständig rotierendes Netzwerk an befreundeten Wissenschaftlern und Staatsangestellten – darunter auch die Krankenschwester Mrs. Heron – in abgelegene Siedlungen reisen.¹³² Für Himmelheber waren die Tagesausflüge nach Napaskiak, Jestlands Post und Kukok einmalige Möglichkeiten, seine Forschung und die Sammlungsaktivität auf ein umfangreicheres Gebiet zu erweitern. In der Siedlung Kukok schien die Ankunft des Schiffes grosses Aufsehen zu erregen, was auch Himmelhebers Neugier weckte. In einer längeren Bildsequenz verfolgte er als Aussenstehender die Begegnungen zwischen den Forschern und den Yupik.¹³³ Die dabei entstandenen Aufnahmen zeigen die Interaktion zwischen dem Fotografen Waugh und den posierenden Yupik und das Vorgehen der anderen Forscher*innen, die umringt von Jugendlichen auf einem Baumstumpf sassen.¹³⁴ Die Zeit mit Waugh, anderen Europäern und nicht indigenen Amerikanern endete aber nicht mit den Expeditionstagen, sondern ging in Bethel bei gemeinsamen Abendessen oder Kirchgängen weiter – was jedoch in keiner Fotografie festgehalten wurde.¹³⁵

Der Sommer in Bethel war für Himmelheber aber nicht nur in Bezug auf die zahlreichen Bekanntschaften, sondern auch im Hinblick auf die Sammlungsaufträge erfolgreich. Er kaufte von der Yupik-Bevölkerung diverse Alltagsgegenstände wie Schüsseln und Teller, Kunstobjekte wie Elfenbeinschnitzereien, rituelle Gegenstände wie Masken und Holzschalen und ein Spezifikum der Region, die sogenannten *story-knives*. Die langen Krummesser wurden von Yupik-Mädchen im Gebiet zwischen dem Yukon und dem Kuskokwim für das traditionelle *story-kniving*, das Geschichtenerzählen mit einem Elfenbeinmesser, verwendet. Dabei illustrierten sie Erzählungen, die sie in Gruppen austauschten oder sich alleine ausdachten, mit in die Erde oder den Sand geritzten Strichzeichnungen. Die einzelnen Szenen der Geschichte wurden durch Details ergänzt oder durch neue Zeichnungen ersetzt.¹³⁶ Statt des traditionelleren Elfenbeinmessers verwendeten

¹³² Vgl. Pahn, Leuman M. Waugh.

¹³³ MRZ FHH 20-20 – 20-39.

¹³⁴ MRZ FHH 20-21; FHH 20-35. Siehe separater Anhang S. 27.

¹³⁵ Dazu siehe das Feldtagebuch NMAI, LMWC, Box 1, Folder 10, S. 15f. Die ausführlichen Erzählungen des Forscheralltags würden auf unzähligen Seiten weitergehen, doch steht das Feldtagebuch noch nicht digital zur Verfügung. Die Archivarin Emily Moazami hat mir netterweise einige Auszüge per E-Mail zugesandt. Vermutlich hätten auch die im zweiten Weltkrieg verbrannten Tagebücher von Himmelheber mehr Aufschluss über die Interaktion mit anderen Forschern und seine Freizeitaktivitäten geben können. Vgl. Fischer, Einleitung, S. 15f.

¹³⁶ MRZ FHH 19-15 – 19-17. Siehe separater Anhang S. 26 (FHH 19-17).

die Kinder einfachheitshalber auch Holzstöcke oder Küchenmesser aus Metall.¹³⁷ In Europa ist dieses Kinderspielzeug heute ein wertvolles ethnografisches Stück, das Himmelheber schon damals für Basel und Genf erwerben konnte.¹³⁸

Für die ethnografischen Objekte, die er via Schiff und Flugzeug zurück in die Schweiz sandte, nahm er nicht nur schriftlich, sondern teils auch fotografisch den Bestand auf. Vor allem zu Beginn der Reise knipste er die Sammlungsstücke spontan, auf dem Untergrund, den er gerade vorfand, und anscheinend ohne genaue Vorstellung, wie er sie im Hinblick auf Perspektive oder Hintergrund systematisch dokumentieren wollte.¹³⁹ Gewisse Muster sind trotzdem erkennbar. Die Masken hängte oder lehnte er häufig an eine Holzwand und lichtete sie aus einigen Metern Entfernung ab.¹⁴⁰ Die Holzschalen und Elfenbeinfiguren legte er jeweils auf Tücher oder platzierte sie auf halbhohen Tischen, wobei es ihn aber nicht störte, wenn noch andere, anscheinend zufällig herumliegende Dinge mit im Bild waren.¹⁴¹ Auch die bemalten Trommelbespannungen legte er auf weisse Tücher oder zwei Personen hoben sie in die Luft, sodass die abgebildete Zeichnung im Sonnenlicht gut sichtbar war.¹⁴² Seine Bemühungen, die Objekte ästhetisch zu präsentieren, sie ideal auszuleuchten, unterschiedliche Perspektiven auszuprobieren, oder den Hintergrund zu wechseln, waren dementsprechend limitiert.¹⁴³ Erstaunlich ist auch, wie unvollständig die Bestandsaufnahme blieb, da er bei weitem nicht alle Stücke, die er für die Museen in Basel und Genf sammelte, abfotografierte.¹⁴⁴

Ein Objekt, das er hingegen ausgiebig dokumentierte, ist ein Inuit-Skelett, welches er in Bethel zusammen mit anderen Forschern hinter einem Haus ausgrub. Sie fanden die Überreste des ca. fünfzigjährigen Mannes in der Seitenlage und mit angewinkelten Knien in

¹³⁷ Das *story-kniving* ist eine Freizeitbeschäftigung, die selten von Erwachsenen und nur von weiblichen Yupik oder Yuk im Süden Alaskas (ohne die Insel Nunivak) betrieben wurde. Mehr diesbezüglich siehe Kapitel 3.3. in dieser Arbeit. Ausserdem Oswald, *Traditional Storyknife Tales*, S. 310-312.

¹³⁸ Zwei Aufnahmen zeigen drei ausgelegte *story-knives*, welche Himmelheber vermutlich erworben hatte. MRZ FHH 21-8; FHH 21-13. Siehe im separaten Anhang S. 28. Im Museumskatalog von Basel trägt das Objekt die Nr. VII 666. Dazu vgl. Brust, Objektliste.

¹³⁹ Oftmals sind die Objekte oben angeschnitten, MRZ FHH 27-1; ungenau fotografiert ebd. FHH 21-13; oder er platzierte sie im Gras mit ungünstigem Schattenwurf ebd. FHH 18-30. Siehe separater Anhang S. 28-31.

¹⁴⁰ MRZ FHH 21-6; FHH 44-27. Siehe separater Anhang S. 30.

¹⁴¹ Holzschale MRZ FHH 22-24; Figuren ebd. FHH 21-10 und FHH 21-11. Siehe separater Anhang S. 31.

¹⁴² MRZ FHH 25-21 sowie separater Anhang S. 32.

¹⁴³ Eine Ausnahme sind Nahaufnahmen von Trommelstöcken MRZ FHH 27-4 – 27-7. Siehe separater Anhang S. 32 (FHH 27-4).

¹⁴⁴ Einige Trommelzeichnungen vergab er bereits 1936 an die Universität Fairbanks in Alaska. Zu den Objekten im MKB vgl. Brust, Objektliste und im MEG vgl. MEG, *Collections Amérique*, <<https://www.ville-ge.ch/meg/musinfo00.php?what=Himmelheber+Alaska&dpt=ETHAM&debut=0&bool=AND>> [Stand: 1.12.2019].

einer Birkenrinde eingewickelt wenige Meter unter der Erde vor.¹⁴⁵ Auf mehreren Bildern ist der Vorgang der Ausgrabung dokumentiert, bei dem die westlich gekleideten Männern, deren Gesichter unter Hüten mit Fliegennetzen verdeckt sind, die Gebeine des Verstorbenen zu Tage förderten und für den Versand in Kisten verpackten.¹⁴⁶ Zumindest der Schädel des Mannes war für das Musée d'ethnographie in Genf gedacht gewesen, respektive für seinen damaligen Direktor Eugène Pittard, der sich bekanntermassen für die Somatologie und besonders die Schädelvermessung interessierte.¹⁴⁷ Das Skelett versprach er dem Museum in Basel, wobei er das ausgegrabene Objekt in einem Brief an die Museumsdirektoren als ein „effektvolles Ausstellungsstück“ anpries und es mit den anderen teuren Ankäufen wie einer alten Maske, einem Federmantel und einer Axt aus Elfenbein aufzählte.¹⁴⁸ Himmelhebers Bemühungen, für Pittard und das Museum in Basel Gebeine aus Alaska zu exportieren, geschah ohne die Erlaubnis der indigenen Bevölkerung, die sich gegen solche Ausgrabungen wehrte.¹⁴⁹

Es sollte an diesem Punkt klar festgehalten werden, dass Himmelheber in seiner gesamten Forscherlaufbahn kein Interesse an der Phrenologie, geschweige denn an der Eugenik zeigte, wie sie in Deutschland und dem Rest Europas damals betrieben wurde. Vielmehr zeigt diese Episode die Selbstverständlichkeit, mit der Himmelheber seine Rolle als Sammler einnahm, eine solche Grabung durchführte und die menschlichen Überreste als legitimes und ethisch vertretbares Ausstellungs- und Forschungsobjekt einschätzte. Sie zeigt auch, wie sich die gesellschaftliche Einstellung gegenüber solchen Sammlungsstrategien und wissenschaftlichen Praktiken seit 1936 verändert hat. Obwohl noch immer unzählige kulturelle Artefakte, Kunstobjekte und menschliche Überreste aus ehemaligen Kolonien in europäischen Museen lagern, hat in einzelnen Fällen die Repatriierung dieser „sensiblen Objekte“¹⁵⁰ begonnen.¹⁵¹ Fest steht, dass auch die Schweizer Museen nicht von dieser

¹⁴⁵ Vgl. Ingold, Praktikumsbericht, S. 5.

¹⁴⁶ MRZ FHH 24-1 – 24-23. Siehe separater Anhang S. 32/33 (FHH 24-4; FHH 24-6; FHH 24-9; FHH 24-10).

¹⁴⁷ Vgl. Goehrke, Eugène Pittard, HLS.

¹⁴⁸ Vgl. MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 31. Juli 1936. Die erwähnten Objekte, jedoch nicht das Skelett, befinden sich heute noch in der Sammlung des MKB. Dazu siehe Brust, Objektliste.

¹⁴⁹ Diesbezüglich schrieb Himmelheber an Pittard: „[...] j'ai fait des efforts de trouver des crânes pur vous. Ce n'est pas facile, parce que les indigènes ne le permettent pas.“ MEG 350.A. 1.1.2.3/9, Himmelheber, Brief an Eugène Pittard, 9. August 1936.

¹⁵⁰ Unter die Kategorie „sensible Objekte“ fallen nicht nur menschliche Überreste, sondern auch Objekte, die aus einem Unrechtskontext entwendet worden sind. Dazu siehe Brandstetter/Hierholzer, Sensible Dinge, S. 11f.

¹⁵¹ Ein prominentes Beispiel ist die Restitution der menschlichen Überreste von Sarah Baartman, der „Hottentottenvenus“, von Frankreich an Südafrika. Das Musée de l'Homme in Paris erhob auf ihre Knochen und Präparate den Anspruch des *patrimoine culturel* und restituierte die Überreste erst 2002 nach langjährigen Verhandlungen an Südafrika. Dazu siehe Krüger, Afrikanisches Kulturerbe; zu Humain Remains im Allgemeinen siehe dies., Knochen im Transfer, S. 477-492.

Problematik befreit sind. Das Skelett, das Himmelheber ausgrub, fand im Jahresbericht von 1936 noch unter „Neuanschaffungen der Anthropologischen Sammlung“ des Museums für Völkerkunde Erwähnung. Heute ist das Inuit-Skelett aus Alaska in der Anatomischen Sammlung des Naturhistorischen Museums Basel beherbergt.¹⁵²

2.4. Unterwegs auf der *North Star*

Im Juli 1936 präsentierte sich für Himmelheber eine „ausserordentliche Möglichkeit“, wie er es seinem Geldgeber in Basel mitteilte. Mit einem Vorschuss von zweihundert Dollar, den er vom Museum für Völkerkunde erbat, konnte er auf einem Regierungsschiff des *Bureau of Indian Affairs* (BIA) entlang der Westküste, von Bethel bis Point Barrow, an die nördlichste Landspitze Alaskas reisen.¹⁵³ Die Fahrt des Schiffes *North Star*, die Himmelheber begleiten konnte, diente der Nahrungsmittelversorgung entlegener Handelsposten und Siedlungen in Alaska, die nur in den kurzen Sommermonaten zugänglich waren, bevor das arktische Meer wieder zufror.¹⁵⁴ Die Schiffsroute führte in die Gebiete der nördlichen Iñupiat und sibirischen Yupik auf St. Lawrence, King Island und den Diomedes-Inseln, wo Himmelheber bei regelmässigen Landgängen die nordalaskischen Lebensformen und Inuit-Kulturen kennen lernte. Dass er auf dieser Reise nur einen oberflächlichen Eindruck der verschiedenen Inuit-Gemeinschaften erhielt, wird aus den dabei entstandenen Fotografien klar, die sich an dem straff organisierten Expeditionsalltag der *North Star* orientierten. Die Bilder zeigen, wie die kurze Aufenthaltsdauer in den einzelnen Ortschaften und der Versorgungszweck der Reise seinen persönlichen Handlungsspielraum einschränkten. Seine Forschungsmöglichkeiten beschränkten sich darauf, die Umgebung zu erkunden und die Vorgänge in den Siedlungen zu beobachten.

Die Ankunft der *North Star* spielte sich jeweils nach einem jeweils wiederkehrenden Muster ab. Bereits vom Deck aus fotografierte Himmelheber die sich nähernden Siedlungen und den Küstenstreifen, an dem eine wartende Menschenmenge die Besatzung des Schiffes

¹⁵² Der zuständige Kurator Gerhard Hotz bestätigte mir gegenüber in einer E-Mail vom 4.12.2019, dass sich das Inuit-Skelett in der Sammlung des Naturhistorischen Museums in Basel befindet. Dazu vgl. Ingold, Praktikumsbericht, S. 5-9. Zur Übergabe schrieb der Amerika-Kurator des Museums der Kulturen in Basel Alexander Brust am 16. Oktober 2019 in einer E-Mail, dass das Skelett im Jahresbericht 1936 unter „Neuanschaffungen der Anthropologischen Sammlung“ aufgelistet war, diese jedoch an das Naturhistorische Museum übergangen.

¹⁵³ Die dem Innenministerium unterstellte Behörde wechselte seit ihrer Gründung als *Office of Indian Affairs* (1824-1849) mehrmals den Namen und wurde zwischenzeitlich *Indian Bureau* oder *Indian Office* genannt. Ihre Geschichte ist geprägt durch die problematische Beziehung zur indigenen Bevölkerung, für deren Angelegenheiten sie bis heute zuständig sind. Dazu siehe Fixico, *Bureau of Indian Affairs*, S. xi.

¹⁵⁴ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 31. Juli 1936.

empfang, um gemeinsam die Fracht zu entladen und die Ware ins Dorf zu tragen.¹⁵⁵ Männer, Frauen und Kinder packten beim Schleppen der Kisten mit an¹⁵⁶, wohingegen Himmelheber die kulturellen Begebenheiten und baulichen Besonderheiten der Region fotografisch erkundete. In Point Hope schien er sich insbesondere für einen Friedhof zu interessieren, der sich von den bis anhin fotografierten Begräbnisstätten im südlichen Alaska unterschied. Die weiten, unbegrenzten Grabfelder und geschnitzten Holzstelen der südlichen Yupik standen im starken Kontrast zu dem mit Walkknochen eingezäunten Friedhof der Inuit, dessen Eingang zwei mannshohe Walkknochen flankierten und dessen Gräber mit Walkknochen oder Tiergeweihen gekennzeichnet waren.¹⁵⁷ Auch die veränderte Bauweise der Inuit-Dörfer, deren originelle architektonische Lösungen vor allem das Dorfbild auf King Island und auf den Diomedes-Inseln prägten, schien es Himmelheber angetan zu haben. Ausgiebig dokumentierte er die Holzhäuser, die in King Island auf hohen Pfählen über dem Meer thronten, und die in die steilen Hänge gebauten Konstruktionen auf den Diomedes-Inseln.¹⁵⁸ Ansonsten kam er nur vereinzelt mit den Einheimischen in Kontakt, die sich von Himmelheber aber in ihren Alltagsaktivitäten wie der Essenzubereitung ablichten liessen.¹⁵⁹ Auch kulturelle Praktiken sah er bei den kurzen Landgängen nur selten, da die Bewohner*innen offenbar auf die Ankunft des Schiffes fokussiert waren und sich niemand für eine Künstlerstudie zur Verfügung stellte, oder Himmelheber schlicht nicht darum bat. Einzig unterhaltsame Fadenspiele und einige Tänze und Gesänge wurden den Ankömmlingen am Strand vorgeführt.¹⁶⁰ Nach den kurzen Begegnungen an Land fotografierte Himmelheber zurück auf der *North Star* die logistischen Abläufe des Schiffbeladen, bei dem Beiboote, Menschen auf Tragflächen und Schlittenhunde mit um den Bauch gebundenen Seilen auf das Deck manövriert wurden.¹⁶¹ Sobald die *North Star* wieder Fahrt aufnahm, fotografierte er vor allem die vorbeiziehende Landschaft am Horizont. Fasziniert von den eindrucklichen Lichtverhältnissen, hielt er den einen oder anderen

¹⁵⁵ MRZ FHH 27-27 – 27-37; FHH 30-21 – 30-25. Siehe separater Anhang S. 34-37 (FHH 27-31; FHH 30-5; FHH 27-37; FHH 30-21).

¹⁵⁶ MRZ FHH 35-25 sowie separater Anhang S. 37.

¹⁵⁷ MRZ FHH 31-3 – 31-12; FHH 31-29 – 31-34. Siehe separater Anhang S. 37-39 (HH 31-2; FHH 31-5; FHH 31-11).

¹⁵⁸ King Island MRZ FHH 34-1 – 34-14; FHH 34-25 – 34-32; separater Anhang S. 39/40 (FHH 34-9; FHH 34-25). Diomedes-Inseln ebd. FHH 35-1 – 35-34; separater Anhang S. 40/41 (FHH 35-19; FHH 35-20).

¹⁵⁹ MRZ FHH 32-22 – 32-26. Siehe separater Anhang S. 41 (FHH 32-25).

¹⁶⁰ Tanz MRZ FHH 30-27 – 30-29; Fadenspiel ebd. FHH 30-34 – 30-37.

¹⁶¹ Menschen MRZ FHH 27-15; Hunde ebd. FHH 31-19; FHH 31-14; Beiboote ebd. FHH 35-13. Siehe separater Anhang S. 43.

Sonnenuntergang fest, wobei die schwarz-weiß Aufnahmen der Originalszenerie wohl kaum gerecht werden konnten.¹⁶²

Seine Anwesenheit auf der *North Star* weckte auch das Interesse einiger Lokalzeitungen in Indiana, New York und Illinois, die jeweils in kurzen Beiträgen Neues aus der Welt der Wissenschaft publizierten. Die Lokalzeitung *Muncie Evening* druckte am 19. Oktober 1936 folgenden kurzen Abschnitt über Hans Himmelhebers Forschung im südlichen Alaska:

Aboard U.S. North Star off Alaskan Peninsula [...] Discovery of primitive Eskimo "Blood Painting" on dried walrus and seal intestines, closely resembling hieroglyphics of prehistoric European cave dwellers, were described today as a probable solution to the riddle of the Eskimos' origin [...]. Dr. Hans Himmelheber, German anthropologist, who unearthed the paintings near Kuskokwim Delta, in Southwestern Alaska, said the paintings might be another key to the deciphering of stone age paintings.¹⁶³

Solche und ähnliche Berichte setzten die Inuit und deren Kunstwerke mit Höhlenmalereien eines prähistorischen Europas gleich, was die vermeintliche Primitivität der Inuit unterstreichen sollte. Die koloniale Vorstellung der Inuit als archaische und prähistorische Gemeinschaft, die sich zivilisatorisch nicht mit der modernen europäischen Gesellschaft messen könne, wird durch den Wert, der den Nasenblutzeichnungen zugeschrieben wird, nicht relativiert, sondern erhärtet.¹⁶⁴ Indem die Inuit-Kunst nur in Verbindung mit der europäischen Vergangenheit an Bedeutung gewinnt, wird die indigene Gemeinschaft zum empirischen Untersuchungsgegenstand eines historischen und theoretisierbaren Europas gemacht. Darüber schreibt Dipesh Chakrabarty: "Only 'Europe', the argument would appear to be, is *theoretically* (that is, at the level of the fundamental categories that shape historical thinking) knowable; all other histories are matter of empirical research that fleshes out a theoretical skeleton that is substantially 'Europe'."¹⁶⁵ Auch die Vorgänge der sogenannten „Entdeckung“, die im Artikel als Ausgrabungsfund beschrieben wird, werden innerhalb des kolonialen Verständnisses der Inuit-Kultur erklärt. Himmelhebers Fotografien zeigen deutlich, wie die Yupik-Künstler die Zeichnungen in Bethel in der Anwesenheit und auf Verlangen von Himmelheber herstellten. Ein gegenseitiger Wissensaustausch und die aktive Produktion von Kunst hätte aber nicht in das Narrativ einer prähistorischen Gesellschaft gepasst, deren Kunst auf mysteriöse Art und Weise aus einer geschichtslosen Vergangenheit

¹⁶² Landschaft MRZ FHH 35-33; Sonnenuntergang ebd. FHH 32-27. Siehe separater Anhang S. 43/44.

¹⁶³ Muncie Evening Press, *Discovery Solution to Eskimos' Origin?*, 19. Oktober 1936.

¹⁶⁴ Die Zeichnungen werden in anderen Artikeln sogar als möglicher „Rosetta Stone“ zur Entzifferung von steinzeitlichen Wandmalereien gehandelt. Vgl. Vidette Mesenger of Porter County, *Aboard U.S. MS. North Star*, 21. Oktober 1936.

¹⁶⁵ Chakrabarty, *Provincializing Europe*, S. 29.

ausgegraben werden konnte. Dass Himmelheber dabei, neben der wissenschaftlichen Bezeichnung als Anthropologe, implizit auch als Entdecker dargestellt wurde, schien ihn vermutlich nicht zu stören, da er den Topos des einsamen Abenteurers und Sammlers auch für sich selber in Anspruch nahm.

Wie im vorgängigen Kapitel besprochen, befand sich Himmelheber in einem stetigen Austausch mit Wissenschaftler*innen, Regierungsbeamten und der Lokalbevölkerung, die seine Forschungsunternehmung erst ermöglichten. Trotzdem präsentierte er sich gerne als Einzelgänger und abenteuerlichen Entdecker, wie dies eine langen Bildsequenz verdeutlicht, in der Himmelheber auf einer Strickleiter der *North Star* posierte.¹⁶⁶ Dafür kletterte Himmelheber mit einem traditionellen Fellparka bekleidet eine Strickleiter hoch, richtete den Blick in die weite Ferne und hielt sich teilweise tollkühn mit einer Hand an den Seilen fest, wobei er mit dem anderen angewinkelten Arm das Ausschauhalten der Matrosen nach fernem Land oder nahenden Gefahren imitierte.¹⁶⁷ Andere solche Bildsequenzen zeigen ihn auf der Insel Nunivak als Selbstversorger, wie er in der eisigen Kälte Fisch fängt oder die eingefrorenen Fleischreserven eigenhändig mit der Axt bearbeitet.¹⁶⁸ Die explizit männlich konnotierten Tätigkeiten wie Seefahren und Nahrungsmittelbeschaffung förderten das Verständnis seiner Persona als Abenteurer, Jäger und Sammler. All dies sind wiederkehrende Motive in der Expeditions- und Reiseliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts und somit auch des kolonialen Diskurses, dem Himmelheber als Ethnologe und europäischer Mann unterworfen war.¹⁶⁹ Auch schriftlich verlieh er seinem Unterfangen, den Winter als einziger Weisser unter rund zweihundert Cup'ig auf der Insel Nunivak zu verbringen, in einem Brief an das Museum für Völkerkunde in Basel eine abenteuerliche Note:

Es wird ein eisiges und einsames Vergnuegen sein, mit nur 4 Stunden Tageslicht und keinerlei Verbindungen mit dem Festland. Acht Monate muss ich dableiben, weil in dieser Zeit das Meer voller Eis ist und kein Uebergang erlaubt. Leider bin ich sehr schlecht ausgeruestet, weil ich einmal fast kein Geld mehr hatte und zweitens nur 3 Stunden zum Einkaufen in Nome. So habe ich nicht einmal Buecher fuer die langen Naechte, und keine Marmelade! Ich habe aber schon gelernt, gefrorene rohe Fische zu essen.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Die ganze Serie MRZ FHH 28-28 – 28-30; FHH 29-1 – 29-8; FHH 29-13 – 29-15.

¹⁶⁷ MRZ FHH 29-5; FHH 29-15. Siehe separater Anhang S. 44/45.

¹⁶⁸ Eisfischen MRZ FHH 38-13; Fleisch hacken ebd. FHH 40-15 – 40-20. Siehe separater Anhang S. 49 (FHH 38-13).

¹⁶⁹ Zum kolonialen Diskurs in Himmelhebers Fotografien siehe Kapitel 3. dieser Arbeit; vgl. Fierz, *The Making-of Gardis*, S. 316.

¹⁷⁰ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 30. Oktober 1936.

Seine Darstellung betont die Abgeschlossenheit und Unberührtheit der Insel, wodurch er seine Risiko- und Einsatzbereitschaft als Wissenschaftler und Sammler hervorhebt und zugleich den Wert seiner Forschung und, im Sinne der Museen, der Sammlung unterstreicht. Die Wildnis und Einsamkeit der Insel Nunivak wird durch die Absenz der geliebten Bücher und der Marmelade hervorgehoben, welche hier sinnbildlich für die moderne, europäische „Zivilisation“ stehen. Es soll dabei nicht in Abrede gestellt werden, dass die abenteuerlichen Beschreibungen und Fotografien nicht auch tatsächlich Teile seiner Selbst repräsentiert hätten.¹⁷¹ Er musste durchaus ein risikofreudiger Mensch gewesen sein, der sich alleine nach Alaska aufmachte, in einer Zeit als die Organisation von Reisen noch ein mühsames und kostspieliges Unterfangen war und ohne klare Gewissheit darüber, was ihn während der neun Monate erwarten würde.

2.5. Auf der Insel Nunivak

Wie in seinem Brief an das Museum für Völkerkunde angekündigt, verbrachte Hans Himmelheber fünf Monate, von November 1936 bis März 1937, auf der Insel Nunivak, wo er zunächst drei Monate in Mekoryuk am Cape Etolin und danach zwei Monate in Nash Harbor verbrachte.¹⁷² Für seine ethnologische Forschung war der lange Winter ausgesprochen ergiebig, da er als erster Ethnologe das vielbeschriebene Blasenfest, das *Nagatschuchadelu'ting*, selbst miterlebte. Der Name des Festes leitet sich vom Cup'ig Wort *Natschuch* für Blase ab und wird auch *Ugsachelu'ting*, die Winterfeier genannt.¹⁷³ Das sechstägige Fest ist eine der wichtigsten Feierlichkeiten bei den Cup'ig und dient dazu, die Seelen der getöteten Seehunde zu beschwichtigen, den Tieren neues Leben einzuhauchen und sie aufzufordern, sich wieder vom gleichen Jäger fangen zu lassen. Im religiösen Verständnis der Cup'ig haust die Seele aller Tiere in der Blase, weshalb sie das Zentrum der aufwendigen Festlichkeiten bildet.¹⁷⁴ Die unterschiedlichen Teile, das aufwändige Geschenkgeben, die Herstellung von Holzschalen und die Bemalung der Blasen, die rituellen Gesänge, Tänze und Trommelspiele sowie das gemeinsame Essen und Geschichtenerzählen, hielt Himmelheber in schriftlichen Aufzeichnungen mit grosser Detailtreue fest, doch existiert davon keine einzige Fotografie. Auch zwei weitere Festlichkeiten, die Himmelheber während seiner Zeit auf Nunivak beobachten konnte, hielt

¹⁷¹ Vgl. Chakraborty, *Provincializing Europe*, S. 36.

¹⁷² Siehe die Karte der Insel Nunivak im Anhang Abb. 2.

¹⁷³ Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 117.

¹⁷⁴ Vgl. Himmelheber, *Ethnographische Notizen*, S. 10f.; Lantis, *Social Culture*, S. 182f.

er nicht fotografisch fest.¹⁷⁵ Einige Jahre später konnte er sich nicht mehr daran erinnern, „ob sich die Nunivaker das Photographieren verboten hatten, oder ob ich freiwillig darauf verzichtete, weil ich fürchtete, dass sie mir sonst manches verbergen würden.“¹⁷⁶

Gemäss Himmelheber war der Zugang zur Bevölkerung anfänglich ein schwieriges Unterfangen und es brauchte Zeit, um ihr Vertrauen zu gewinnen. Ein Wendepunkt war offenbar im Dezember das rituelle Schwitzbad am dritten Tag des Blasenfestes, als Himmelheber der extremen Hitze standhielt und, wie er es interpretierte, sich so die Anerkennung der Bevölkerung verdiente.¹⁷⁷ In Mekoryuk, damals die grösste Siedlung Nunivaks, verbrachte Himmelheber viel Zeit im *qasgiq*, dem kommunalen Männerhaus, doch wohnte er bei der Familie des englischsprechenden Händlers Paul Ivanoff und seiner Frau Mae. Auf diversen Aufnahmen sind Ivanoffs Kinder zu sehen, wie sie miteinander vor dem Haus spielten, in Parkas eher widerwillig für Himmelheber posierten oder sich von ihm hochheben liessen¹⁷⁸. Sie nahmen Himmelheber auch zum Eisfischen mit, vermutlich in Begleitung und unter Anleitung von Paul Ivanoff selbst. So ist vermutlich auf zwei Bildern zu sehen, wie Ivanoff zunächst hinter seiner Tochter Emma und ihren Freundinnen steht und beobachtet, wie sie die Holzrute mit der befestigten Schnur und dem Fischhaken fachmännisch durch das Eisloch halten.¹⁷⁹ Im zweiten Bild steht er hinter seinem Gast, der mit angestrenzter Miene vor dem Eisloch sitzt und ebenfalls die Rute ins Wasser hält.¹⁸⁰

Tatsächlich war Paul Ivanoff, der in Himmelhebers Augen ein „geschickter und gebildeter“¹⁸¹ Mann war, Hauptverantwortlicher der Rentierzucht auf Nunivak, die von der Lomen Company kommerziell betrieben wurde. Die Lomen Brothers hatten die ersten Rentierherden 1920 in Nunviak angesiedelt, da sich die karge Landschaft der Insel dafür anbot und die Tiere dort keine natürlichen Feinde hatten. Die Firma besass in den USA bis

¹⁷⁵ Im November erlebte er in der Nähe von Mekoryuk das *Agaiach*, das Frauentanzen, zur Feier der beendeten Robbenjagd und im März beobachtete er in Nash Harbor das *Kokchlu'ting*, oder auch das Halbieren, bei dem sich zwei Männergruppen mit Geschenken überhäuften und diejenige Partei das Fest „gewann“, welche mehr und exquisitere Geschenke vergab. Zum *Agaiach* vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 108-117; für das *Kokchlu'ting* ebd., S. 130f.

¹⁷⁶ Himmelheber, *Ethnographische Notizen*, S. 6.

¹⁷⁷ Vgl. Himmelheber, *Ethnographische Notizen*, S. 14.

¹⁷⁸ MRZ FHH 39-16 und FHH 40-24 sowie separater Anhang S. 47.

¹⁷⁹ MRZ FHH 38-8 sowie separater Anhang S. 49.

¹⁸⁰ MRZ FHH 38-13 sowie separater Anhang S. 49.

¹⁸¹ Himmelheber, *Eskimo Artists*, S. 7.

in die 1930er Jahre das Monopol auf die Rentierzucht und den Verkauf von Rentierfleisch.¹⁸² In der Biografie von Carl Lomen findet Ivanoff sogar persönlich Erwähnung und wird wie folgt beschrieben: „He understood the rudiments of business, was a fair bookkeeper, was a trapper and knew fur; he was an expert in reindeer raising; an excellent mechanic; a teacher; he sang well, and played both the piano and organ.“¹⁸³ Diese Beschreibung eines tüchtigen Geschäftsmannes und gut vernetzten Händlers deckt sich mit der gastfreundlichen Erfahrung, die Himmelheber machte, steht aber im Widerspruch zu Himmelhebers Darstellungen der zurückgezogenen und scheuen Nunivaker Bevölkerung, deren Respekt er sich in der Winterzeremonie zunächst verdienen musste.¹⁸⁴ In seinen Schriften blendete Himmelheber den amerikanischen Einfluss einer sich wandelnden Cup'ig-Gesellschaft generell aus. Obwohl Himmelheber in seinen Schriften regelmässig die Vorstellung einer unberührten, „traditionellen“ Gesellschaft auf Nunivak evozierte, spiegelte sich diese in seinen Bildern nicht wieder.¹⁸⁵ Der zunehmende Einfluss von kommerzieller Erschliessung, staatlichen Eingriffen und christlichen Missionierungsbestrebungen sind in seinen fotografischen Aufnahmen gut sichtbar. So zeigt der Blick auf Mekoryuk, den er von einem Aussichtspunkt aus fotografierte, die traditionellen, in die Erde gegrabenen Grassodenhäuser neben verschiedenen Blockhäusern, in denen die Kirche von Nunivak und der Commercial Company Store untergebracht waren.¹⁸⁶ Auch Ivanoffs achtköpfige Familie lebte vermutlich bereits in einem Einfamilienhaus und nicht in den unterirdischen Grassodenhäusern, da Himmelheber die Kinder von Ivanoff mehrmals vor einem Holzhaus ablichtete.¹⁸⁷

Die kommerziell ausgerichtete Rentierzucht und die traditionelle Robbenjagd, die nebeneinander bestanden und deren alternative Lebensweisen die Bewohner*innen von Nunivak in sich vereinten, fotografierte Himmelheber mit grossem Interesse in

¹⁸² Die Lomen-Familie dominierte zwischen 1914 und 1937 die Rentierzucht und den Verkauf von Rentierfleisch in den USA. Den Inuit wurde zwar die Fürsorge der Tiere übertragen, doch hatten sie nur wenig Mitspracherecht. Wegen wachsender Spannungen zwischen den Hirten, Händlern und der Firma trat 1937 der *Reindeer Industry Act* in Kraft, wodurch alle Rentierherden an die Bundesregierung übergingen. Die Behörde *Bureau of Indian Affairs* kümmerte sich fortan um die Verteilung der Tiere und des Weidelandes. Dazu siehe Christie/Finstad, *Reindeer*, S. 361f.; Lomen, *Fifty Year*, S. 174-180.

¹⁸³ Lomen, *Fifty Years*, S. 179.

¹⁸⁴ Paul Ivanoff war auch für die Ethnologin Margaret Lantis, die den Winter 1939/40 auf Nunivak verbrachte, eine wichtige Bezugsperson. Dazu siehe VanStone, *Nunivak Island*, S. 6.

¹⁸⁵ MRZ FHH 36-17 sowie separater Anhang S. 48.

¹⁸⁶ Bereits 1900 eröffneten Händler einen ersten Laden mit Gütern vom Festland, doch blieb der Laden nicht lange bestehen. Erst 1920 etablierte sich ein zweiter Händler, der mit dem Northern Commercial Company Store in St. Michael Handel führte und so Güter auf die Insel brachte. Vgl. VanStone, *Nunivak Island*, S. 5; MRZ FHH 36-17.

¹⁸⁷ MRZ FHH 39-17 sowie separater Anhang S. 48.

ausgesprochen langen Bildfolgen.¹⁸⁸ So begleitete er Robbenjäger aus Mekoryuk im November 1936 nach Aqitumiut in ein *seal camp*, wo die Männer wochenweise in temporären Behausungen fernab der Siedlungen lebten und die letzten Robben vor Wintereinbruch jagten. Himmelheber dokumentierte ausführlich, wie eine solche Robbenjagd mit Netzen vonstatten ging. Die Cup'ig Männer spannten dafür grosse Netze in der Bucht aus und warteten an Land oder zu Wasser in zusammengebundenen Kajaks, bis ihnen ein Tier in die Falle ging. Dann erschlugen sie die darin gefangene Robbe mit ihrem Kajakpaddel, zogen sie in einem gemeinsamen Kraftakt die steinigen Klippen hoch, häuteten sie und liessen die Robbenhäute und -pelze auf zwischen Holzpfählen gespannten Seilen, sogenannten *cagqivviit*, trocknen.¹⁸⁹ In einer anschaulichen Aufnahme hielt er einen festen Bestandteil der Jagd fest, nämlich die langen Wartezeiten der Männer, die dicht nebeneinander auf einer windigen Klippe sassen und auf dem unruhigen Meer nach den Robben Ausschau hielten.¹⁹⁰

Eine zweite Bildserie zeigt den relativ neuen Wirtschaftszweig der Rentierzucht (seit 1920), den Himmelheber in Begleitung des Nunivakers Fred Weston, seinem Freund und Dolmetscher, miterlebte.¹⁹¹ In langen Sequenzen fotografierte Himmelheber mehrheitlich von einem Hügel aus, wie die Rentierhirten zu Fuss oder auf Hundeschlitten die trabende Herde zusammentrieben.¹⁹² Manchmal fuhr Himmelheber selber nahe an die Herde heran, was er in waghalsigen Aufnahmen, schräg und unscharf, mit Blick auf die eingespannten und laufenden Hunde im Vordergrund und der aufgescheuchten Rentierherde im Hintergrund, festhielt.¹⁹³

Weitere zwei Monate verbachte Himmelheber in Nash Harbor westlich von Cape Etolin, beim Lehrer Arthur Nagazruk und seiner Frau. Was er in der Zeit unternahm, bleibt sowohl im Bild als auch in seinem schriftlichen Nachlass weitgehend unergründet.¹⁹⁴ Vermutlich konnte er in jener Zeit ungestört an seiner Publikation über die „Eskimokünstler“ schreiben und unzählige traditionelle Mythen und Legenden sammeln, die ihm die Nunivaker Awegyar

¹⁸⁸ Bis ins 19. Jahrhundert war das Karibu das wichtigste Landtier auf Nunivak, doch rotteten Jäger die Tierbestände bis circa 1880 komplett aus. Vgl. VanStone, Nunivak Island, S. 7-15.

¹⁸⁹ Details zum Ablauf der Robbenjagd mit Netzen bei Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 3 und 12. Die Bilder zur Robbenjagd und der Aufenthalt im *seal camp* MRZ FHH 36-22 – 36-25; ebd., FHH 37-1 – 37-30. Siehe separater Anhang S. 49-51. (FHH 36-25; FHH 37-8; FHH 37-21; FHH 37-25; FHH 37-28).

¹⁹⁰ MRZ FHH 37-1 sowie separater Anhang S. 51.

¹⁹¹ Die ganze Rentiersequenz MRZ FHH 42-1 – 42-27; ebd. FHH 43-1 – 43-33. Diese Fotografien zeigen Fred Weston MRZ FHH 42-5; ebd. FHH 42-23. Siehe separater Anhang S. 52-54. (FHH 42-5; FHH 42-7; FHH 42-26; FHH 43-1; FHH 43-27).

¹⁹² MRZ FHH 42-26; FHH 43-1. Siehe separater Anhang S. 52.

¹⁹³ MRZ FHH 43-27 sowie separater Anhang S. 52.

¹⁹⁴ Vgl. Himmelheber, *Eskimo Artists*, S. 8.

und Gangelich in den langen Winternächten erzählten.¹⁹⁵ Die vereinzelt Bilder, die Nash Harbor und die Umgebung zeigen, sind idyllische Aufnahmen des Dorfes, der weitgestreckten Buchtmündung, des verschneiten Graslands und der zugefrorenen Meeresarme.¹⁹⁶ Ansonsten fotografierte er hauptsächlich Kinder oder Jugendliche beim Spielen und Kräfteressen.¹⁹⁷ Bereits auf dem Festland hatte er seinen Blick immer wieder auf die Yupik-Kinder und ihre Freizeitaktivitäten gelegt, doch entwickelte es sich auf Nunivak zu einem seiner liebsten Motive.¹⁹⁸ Das Interesse, das er den Inselbewohner*innen entgegenbrachte und die Beziehung, die er über die Wochen hinweg zu ihnen aufgebaut hatte, sind in den Bildern gut ersichtlich. Das gewonnene Vertrauen veranlasste Himmelheber dazu, sich bei alltäglichen Situationen dazuzugesellen und sich für die Fotografien Zeit zu lassen, wodurch ganze Sequenzen und nicht nur vereinzelt Bilder der Personen entstanden.¹⁹⁹ Besonders die Kinder waren seine Anwesenheit offenbar gewohnt und liessen sich von der Kamera in ihrem täglichen Spiel nicht stören. Interessanterweise bleibt sein persönlicher Alltag auch auf Nunivak weitgehend undokumentiert.²⁰⁰ Der spärliche Einsatz der Kamera gegen Ende seiner Reise hat vermutlich damit zu tun, dass ihm keine Filme mehr zur Verfügung standen, oder er die Kamera tatsächlich vermehrt zur Dokumentation seiner Forschung und weniger für das Festhalten persönlicher Erlebnisse einsetzte.²⁰¹ Eine der letzten Bildserien des Alaskabestandes zeigt den Abschied von Nunivak und das von Menschen umringte Propellerflugzeug, das ihn zurück aufs Festland brachte.²⁰² Er konnte vermutlich wieder bei Leuman Waugh mitreisen, dem Zahnarzt, den

¹⁹⁵ Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 47-51; MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 27. April 1937.

¹⁹⁶ MRZ FHH 40-1 – 40-12; ebd. FHH 41-27. Siehe separater Anhang S. 54/55 (FHH 40-2; FHH 40-10; FHH 41-27).

¹⁹⁷ Siehe mehr zu den Kinderbildern in Kapitel 3.3. in dieser Arbeit. Spielen und Beisammensein MRZ FHH 41-10; FHH 41-13. Kräfteressen ebd. FHH 41-36. Siehe separater Anhang S. 56.

¹⁹⁸ Dazu siehe Kapitel 3.3.

¹⁹⁹ Dazu siehe alltägliche Szenen wie im Schnee essen MRZ FHH 40-14; Schlitten stossen ebd. FHH 40-31; Kinder hüten ebd. FHH 41-26. Siehe separater Anhang S. 57.

²⁰⁰ Einmal liess er sich von Rex Mathlaw beim Fleisch Hacken auf dem Dach fotografieren und ein anderes Mal beim Eisfischen in Mekoryuk. Fleisch hacken MRZ FHH 40-15 – 40-20; Eisfischen MRZ FHH 38-12 und 38-13. Siehe separater Anhang S. 46.

²⁰¹ In einem Brief an Basel schrieb er: „Ich war finanziell nicht für diese Verlängerung meiner Reise vorbereitet und hatte deshalb nicht genügend Tausch-Artikel.“ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 27. April 1937.

²⁰² MRZ FHH 44-7 – 44-23. Siehe separater Anhang S. 58 (FHH 44-18).

er in Bethel kennengelernt hatte und der seinerseits im Winter 1936/37 das südwestliche Alaska bereiste.²⁰³

Obschon die Zeit auf Nunivak für Himmelheber eine eindrückliche persönliche Erfahrung gewesen sein musste, war er sammlungstechnisch weniger erfolgreich gewesen. Nüchtern stellte er in einem Brief an das Museum für Völkerkunde fest, dass er trotz einer vollständigen Monographie und einem „Band Märchen“, nur mit einer „ganz kärglichen Sammlung“ von Nunivak zurückgekehrt sei.²⁰⁴ Er war weder finanziell auf die Verlängerung vorbereitet gewesen, noch hatte er sich genügend darüber informiert, welche Objekte es zu sammeln gab. Da die Cup'ig die meisten, rituellen Gegenstände der Festivitäten zerstörten und er selber kaum mehr Tauschobjekte oder Geld bei sich hatte, konnte er nur einige „sehr unscheinbare“ Objekte wie Speerspitzen, Schalen und Messer erwerben.²⁰⁵ Auch die Aufteilung der Gegenstände stellte sich als komplizierter heraus als angenommen. So musste Himmelheber Charles Ratton, der „etwas ungeduldig“ auf Objekte wartete, bereits von Nunivak aus mit dem Versand einiger Stücke zufrieden stellen.²⁰⁶ Der französische Händler verzichtete auf weitere Besitzansprüche an die Alaska-Sammlung, doch mussten die Gegenstände, die bereits in Basel eingetroffen waren, immer noch zwischen dem Musée d'ethnographie in Genf und dem Museum für Völkerkunde in Basel aufgeteilt werden. Himmelheber versuchte beide Museen mit spektakulären Objekten aus Afrika oder sogar einer Rückzahlung des Geldes milde zu stimmen.²⁰⁷ Die Verwirrung über die Besitzverhältnisse hielt bis zur definitiven Aufteilung 1942 an, da beide Museen darauf bestanden, sowohl Objekte aus Alaska als auch von der darauffolgenden Reise in den Kongo (1937-1939) zu erhalten.²⁰⁸ Die Reise in den Kongo kann als Flucht nach vorne verstanden werden, da Himmelheber, wie er es selber sagte, all seine finanziellen Reserven aufgezehrt hatte und bei den Museen in Basel und Genf verschuldet war.²⁰⁹ Dabei reiste er im April 1937 noch an die *University of Alaska* in Fairbanks, um allenfalls Gelder für einen zweiten Aufenthalt auf Nunivak zu akquirieren. Er verkaufte einige bedeutende Sammlungsstücke und sogar seine Leica-Kamera. Dennoch reichten die Mittel nicht für die Fortsetzung seiner

²⁰³ Waugh verbrachte im März 1937 einige Tage in Nash Harbor, was zeitlich mit Himmelhebers Rückreise übereinstimmt. Vermutlich ist Waugh auch auf einer von Himmelhebers Fotografien aus Nunivak zu sehen vgl. MRZ FHH 43-11. Zu den Reisedaten vgl. Krupnik/Kaneshiro, *Faces We Remember*, S. 20; ein Portrait von Waugh findet sich bei Porter, *In Memoriam Leuman Maurice Waugh*, S. 536.

²⁰⁴ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 27. April 1937.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd., 20. Juli 1937.

²⁰⁷ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 27. April 1937; ebd., 20. Juli 1937.

²⁰⁸ Ebd., MVB, Brief an Madame E. Dellenbach, 26. Februar 1942; ebd., Notiz Sammlungsauftteilung, 5. November 1942.

²⁰⁹ Ebd., Himmelheber, Brief an MVB, 2. Juni 1937; ebd., 20. Juli 1937.

Forschung.²¹⁰ Im Mai 1937 hatte er noch gehofft, mit einer zweiten ethnologischen Expedition nach Labrador, deren Leitung ihm übertragen worden war, die Sammlungen der Museen erweitern zu können. Doch bereits im Juni war die von einem Studenten der *Columbia University* angedachte Reise wieder vom Tisch und Himmelheber sah sich gezwungen, nach Deutschland zurückzukehren.²¹¹ Bereits im August 1937 war er wieder auf der Ausreise nach Westafrika, wo er mit Artefakten aus der Region seine Schulden bezüglich der Alaska-Reise begleichen wollte.²¹²

Es folgten turbulente Jahre, in denen Himmelheber direkt nach seiner Rückkehr aus dem Kongo im Oktober 1939 Militärdienst leisten musste. Das daran angeknüpfte Medizinstudium schloss er 1948 mit einer Doktorarbeit über die Tätowierungen bei den Inuit ab.²¹³ Zehn weitere ethnologische Expeditionen folgten, doch er bereiste fortan – teilweise in Begleitung seiner Frau Ulrike Himmelheber – nur noch den afrikanischen Kontinent. Die Vorgänge, die ihn damals dazu veranlassten, Alaska zu verlassen und erst 1985 als Privatperson mit seinem Sohn Martin Himmelheber zurückzukehren, stellte er rückblickend als eine unfreiwillige und schwierige Entscheidung dar. In einem persönlichen Brief an die Psychologin Margaret Berendes, die er 1985 in Bethel kennenlernte, drückte er es wie folgt aus:

Wissen Sie, es ist seltsam: in Afrika habe ich 13 Expedition gemacht, alles so zwischen einem und zwei Jahren, und doch habe ich überhaupt kein Heimweh nach diesem Land und den Negern, bei all' seiner Buntheit und der reichen Eingeborenen-Kulturen. Aber zu dem einsamen spröden Land Alaska habe ich ein richtiges Heimat-Verhältnis. Ich wollte auch damals, 1937, eigentlich nicht nach Deutschland zurück – aber ich hatte einfach kein Geld mehr.²¹⁴

²¹⁰ Die bemalten Trommelbespannungen und einige Robbendarmfenster verschenkte er an Froelich Rainey, einen Anthropologie-Dozenten an der Universität von Alaska in Fairbanks. Vgl. Himmelheber, *Eskimo Artists*, S. 8.

²¹¹ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 25. Mai 1937, ebd., 2. Juni 1937.

²¹² Ebd., 20. Juli 1937.

²¹³ Himmelheber, Medizinische Doktorarbeit; MRZ, Findmittel Schriftlicher Nachlass, S. 200f.

²¹⁴ MRZ HH.02-1985, Himmelheber, Brief an Margaret Berendes, 28. Oktober 1985.

3. Das imaginierte Alaska: Die diskursive Verortung der Bilder

Margaret Rogers, die bereits erwähnte Cup'ig Frau, welche 1936 auf der Insel Nunivak von Hans Himmelheber vor einer schneebedeckten Landschaft abgelichtet wurde, posierte an jenem Tag allerdings nicht nur für einen, sondern für zwei Fotografen.²¹⁵ Eine zweite Fotografie des Alaskabestandes zeigt den verlängerten Moment des Posierens, der offenbar über die Interaktion mit Himmelheber hinausging. Die Mimik der Frau wirkt strenger, der Blick ernster und dieses Mal umspielt kein Lächeln ihre Lippen. Ungefähr einen Meter von ihr entfernt steht ein Mann, der Himmelheber und der Kamera den Rücken zugewandt hat. Obschon die Kopfbedeckung und das Schuhwerk des Mannes der lokalen Bekleidung entsprechen – er trägt eine Fellkappe und wadenhohe Fellstiefel mit einem breiten, verzierten Saum – lassen der dunkle Rollkragenpullover und die Stoffhosen eine andere Herkunft vermuten. Die eingenommene Distanz sowie die Körperhaltung mit leicht nach unten geneigtem Kopf und angewinkelten Armen, weisen auf eine fotografische Aufnahmesituation hin. Anstelle einer Kleinbildkamera, wie sie Himmelheber verwendete und die dieser mit erhobenem Arm vor das Auge führen musste, bediente der zweite Fotograf vermutlich eine Boxkamera, die er auf Brusthöhe hielt. Die breite Statur des Mannes weist grosse Ähnlichkeiten mit Leuman Waugh auf, dessen Fotopraxis Himmelheber bereits im Sommer 1936 am Kuskokwim dokumentiert hatte.²¹⁶

Das Beispiel zeigt, dass die Betrachtung einer einzelnen Fotografie der ihr zugrunde liegenden komplexen Aufnahmesituation oftmals nicht gerecht wird. Fragen zur persönlichen Motivation von Margaret Rogers, der eingenommenen Pose oder der zwischenmenschlichen Beziehung zu den beiden Fotografen müssen deshalb in erster Linie an den Produktionskontext des Bildes und weniger an die Biografie der abgebildeten Person gerichtet werden.²¹⁷ In den folgenden Kapiteln stehen diese Interaktionen zwischen Fotografen und Fotografierten im Vordergrund, insbesondere im Hinblick auf die implizit vorhandenen Machtverhältnisse und die gesellschafts- und zeitspezifischen Vorstellungen, die das Bild der Inuit prägten.²¹⁸

²¹⁵ MRZ FHH 43-9 sowie separater Anhang S. 59.

²¹⁶ Auf dem Bild MRZ FHH 20-21 ist ein ähnlich bulliger Mann mit Hut und Mantel zu sehen, dort aber im Profil und mit einer Boxkamera vor der Brust. Die Leuman Maurice Waugh Collection enthält eine grosse Anzahl an quadratischen Glasdias, die man mit einer solchen Kamera aufnehmen konnte. Zudem überschneidet sich der Aufenthalt von Waugh in Nash Harbor, Nunivak, zeitlich mit dem von Himmelheber. Dazu siehe NMAI AC, Leuman Maurice Waugh Papers; Krupnik/Kaneshiro, *Faces We Remember*, S. 20.

²¹⁷ Für Michaela Unterholzer beinhaltet der Produktionskontext alle Fragen rund um die Entstehung der Fotografie, von den technischen Details der Kamera bis zur Beziehung zwischen den interagierenden Personen und deren Machtsymmetrien. Vgl. Unterholzer, *Verwendung historischer Fotografien*, S. 166.

²¹⁸ Vgl. Banks/Vokes, *Introduction: Anthropology*, S. 337f.

3.1. Das Andere konstruieren

Die Fotografien des Alaskabestands sind aufgrund der Autorenschaft und des Entstehungskontexts der ethnologischen Fotopraxis zuzuordnen, wobei die Gebiete Fotografie und Ethnologie eine „parallele, sich gegenseitig stützende Geschichte“²¹⁹ verbindet. Die Geburtsstunde der Fotografie um 1840²²⁰ fällt sowohl mit den Anfängen der anthropologischen Disziplin als auch mit der kolonialen Expansion der europäischen Mächte zusammen. Die territoriale und politische Machtausdehnung in Übersee ab dem 19. Jahrhundert regte die oft gewaltvolle Begegnung mit anderen Gesellschaften an, deren Lebensweise und kulturellen Ausprägungen die Europäer zu studieren, kategorisieren und klassifizieren begannen. Zu dem Zeitpunkt kann noch nicht von einem homogenen anthropologischen Diskurs gesprochen werden, vielmehr setzte sich die Wissenschaft noch aus verschiedenen Forschungsrichtungen zusammen, die sich alle für den Ursprung und die Entwicklung menschlicher Gesellschaften interessierten.²²¹ Die Fotokamera war dabei ein beliebtes Instrument zur Darlegung und Dokumentation wissenschaftlicher Befunde, weil der mechanische Prozess – im Gegensatz zur schriftlichen Aufzeichnung und der von Hand gefertigten Zeichnung – vermeintlich objektive und vergleichbare Ergebnisse produzierte.²²²

Gewisse Strömungen der Anthropologie gingen von der Verbindung zwischen den physischen Eigenschaften und den psychologischen Ausprägungen eines Menschen oder ganzer Volksgruppen aus und verwendeten die Kamera für Vergleichsstudien der „menschlichen Rassen“, für die sie Personen in standardisierten Posen und mit entblößten Körpern posieren liessen.²²³ Der Glaube an die Überlegenheit der „weissen Rasse“ und deren Lebensweise machte das „kaukasische“ Schönheitsideal und die kulturellen und moralischen Werte Europas zum Vergleichswert der dargestellten Gesellschaften.²²⁴ Asymmetrische Machtverhältnisse sollten bei der anthropologischen Fotopraxis also stets in Betracht

²¹⁹ Edwards, *Andere ordnen*, S. 335.

²²⁰ Die Erfinder der Fotografie sind im gängigen Verständnis der Franzose Louis Daguerre und der Engländer Henry Fox Talbot, die unabhängig voneinander zwei unterschiedliche fotografische Prozesse entwickelten und im selben Jahr der Öffentlichkeit vorstellten. Die sogenannten Daguerreotypien waren Unikate auf beschichteten Metallplatten und das Verfahren von Fox Talbot ein Negativ-Positiv Verfahren auf Papier. Vgl. Pinney, *Photography and Anthropology*, S. 5f. und 17.

²²¹ Zur Geschichte der Fotografie und Ethnologie siehe Pinney, *Photography and Anthropology*, S. 17; Edwards, *Andere ordnen*, S. 335f.; dies., *Introduction Anthropology and Photography*, S. 5f.

²²² Vgl. Edwards, *Andere ordnen*, S. 340.

²²³ Vgl. Wallis, *Black Bodies*, S. 44-49. Zur statistischen Erfassung von Menschentypen nach Francis Galton und dem anthropometrischen System von Alphonse Bertillon vgl. Sekula, *Body and Archive*, S. 3-64. Siehe auch Edwards, *Introduction Anthropology and Photography*, S. 5f.

²²⁴ Vgl. Chakrabarty, *Provincializing Europe*, S. 42-46; Sekula, *Body and Archive*, S. 11 und 22.

gezogen werden und ein möglicher Gewaltkontext oder rassistisches Gedankengut aus der Aufnahmesituation, den Darstellungskonventionen oder der späteren Verwendung der Bilder rekonstruiert werden.²²⁵ Die Vorurteile, die bis in die Gegenwart über gewisse Weltregionen bestehen, können als ein Konglomerat von stereotypen Darstellungen verstanden werden, die mehrheitlich europäischen Fantasien entstammen und wenig mit der indigenen Realität zu tun hatten und haben.²²⁶

Das Bild der Inuit war in Europa und Nordamerika bis ins 20. Jahrhundert geprägt von einer Ambivalenz, die zwischen Bewunderung und Abschätzung schwankte und die arktischen Bewohner einerseits als „noble Wilde“ und andererseits als „primitive Eskimos“ darstellte.²²⁷ Die früheste bekannte Darstellung der Inuit stammt von der *Carta marina* von Olaus Magnus (1490-1557) aus dem Jahr 1539. Sie wurden darauf in kämpferischen Auseinandersetzungen mit den Europäern gezeigt. Einmal ist der Inuit als Winzling und mit einem Speer dargestellt, der auf der als Grönland bezeichneten Landfläche gegen einen Skandinavier einen Kampf austrägt. Ein zweiter Inuit, diesmal von normaler Statur, beschiesst ein sich näherndes, europäisches Schiff mit Pfeil und Bogen. Nahe der Küste ist ein Gefährt gezeichnet, das vermutlich ein Kajak oder ein Umiak darstellen sollte, jedoch, wie die Figuren auch, der Fantasie des Autors entsprang.²²⁸ Eine spätere Zeichnung des Engländers John White (?-1593) stellte den gewaltvollen Zusammenstoß zwischen der Schiffsmannschaft der englischen Frobisher-Expedition und den Bewohnern der Baffininsel 1577 dar. Er zeichnete den Kampf als bewaffneten Angriff der Inuit, bei dem ein Ruderboot voller englischer Seemänner von der Klippe aus mit Pfeilen beschossen wird, was die Engländer ihrerseits mit Gewehrschüssen erwidern. Im Hintergrund ist die Verstärkung der Inuit zu sehen, die sich in Kajaks der Kampfszene nähert.²²⁹ Solche und andere Illustrationen stellten die konfliktreiche Natur des Aufeinandertreffens, zwischen Inuit und Europäern, überspitzt dar. Die Darstellung der Inuit als kriegerisches und blutrünstiges Volk, das den Engländern mit Feindseligkeit entgegentrat, erinnert an das Bild der kampfbereiten „Indianer“ Nordamerikas. Während die indigene Bevölkerung der USA in der Populärkultur zum Teil noch immer mit solchen Merkmalen in Verbindung gebracht wird, stellten sich diese Vorstellungen mit Blick auf die Polarregion und ihre Einwohner als nicht besonders

²²⁵ Vgl. Brink/Wegerer, Gewalt im Bild, S. 5-8.

²²⁶ Vgl. Scherer, The Photographic Document, S. 33; Said, Orientalism, S. 11.

²²⁷ Vgl. Trott, The Dialectic of Us and Other, S. 172.

²²⁸ Vgl. Oswald, Eskimos and Explorers, S. 21.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 31.

langlebig heraus. Stattdessen wandelten sich diese hin zu einer Imaginierung der Inuit als „friedfertiges Naturvolk“.²³⁰

Der euro-amerikanische Einfluss in der Polarregion beschränkte sich bis ins späte 19. Jahrhundert vornehmlich auf wissenschaftliche Expeditionen, weil das Territorium mit Ausnahme der Nordpassage kaum strategische Vorteile brachte und erst ab dem auslaufenden 19. und dem frühen 20. Jahrhundert aufgrund von Gold- und Ölfunden ökonomisch attraktiv wurde.²³¹ Dahingegen war die Erforschung der nördlichen Bevölkerungsgruppen laut Igor Krupnik „a major European enterprise that may be properly labeled Arctic exploration science.“²³² Ab den 1880er-Jahren wuchs die Inuit-Forschung, dazumal noch *Eskimology* genannt, zu einem eigenständigen Gebiet innerhalb der Ethnologie heran. Die Smithsonian Institution (ab 1848), das Amerikanische *Bureau of Ethnology* (1879), die russische Geografische Gesellschaft und deren Subdivision für Ethnologie (1849), oder die dänische Kommission für wissenschaftliche Untersuchungen in Grönland (1878) waren treibende Kräfte hinter der Professionalisierung des Forschungszweiges. Bereits 1871 bemerkte der Anthropologe Lewis Henry Morgan kritisch, dass nur noch wenig zum bereits vorhandenen Wissen über die Inuit beigetragen werden könne, da sie doch schon minutiös erforscht worden seien.²³³ Trotzdem trugen Ethnologen, Geografen, Geologen sowie Kenner der Region in den folgenden Jahrzehnten auf diversen Forschungsexpeditionen weiterhin Wissen über die arktische Region und ihre Bevölkerung zusammen, die sie in mehrbändigen Monographien und eigens dafür kreierte Journalen publizierten.²³⁴ Die Wissenschaftler verwendeten dort einen holistischen Ansatz und präsentierten in ihren Publikationen zoologische, biologische, anthropologische und ethnologische Ergebnisse nebeneinander. Somit wurden nicht nur alle arktischen Gesellschaften zwischen Grönland und Alaska in den gleichen Topf geworfen, sondern auch die indigene Kultur und Geschichte implizit mit naturwissenschaftlichen Befunden gleichgesetzt. Solche Darstellungen naturalisierten das kulturelle Erbe indigener Gesellschaften, die als zeitlose und ursprüngliche Form der Mensch-Umwelt-Beziehung wahrgenommen wurden, deren Mitglieder in Balance und Harmonie mit der Natur lebten.²³⁵

²³⁰ Vgl. Condon, *The Dialectics of Us and Other*, S. 172f.

²³¹ Vgl. Condon, *The Dialectics of Us and Other*, S. 172f.

²³² Krupnik, *From Boas to Burch*, S. 1.

²³³ Vgl. ebd., S. 1f.

²³⁴ Verschiedene bekannte Expeditionen sind die Jesup North Pacific Expedition (1897-1902), die Harriman Alaska Expedition (1899), die Russian Sibiryako (1894-1896) und die Ryaboushinski Aleut-Kamchatka (1908-1910). Mehr dazu vgl. ebd., S. 2 und 5f.

²³⁵ Vgl. Morrison, *Provincializing the Anthropocene*, S. 80; zur wissenschaftlichen Gleichsetzung von aussereuropäischen Gesellschaften mit Naturgeschichte vgl. Bal, *Kulturanalyse*, S. 72-116.

Nebst der Naturalisierung der indigenen Völker verwendeten die Wissenschaftler für das Polargebiet auch die kolonial geprägten Topoi der Entdeckung, Bezwingung und Aneignung. Dies obschon die tatsächliche territoriale und politische Einmischung vielerorts erst nach dem Ersten Weltkrieg einsetzte.²³⁶ Einer der frühen Fotografen und Entdecker, Robert E. Peary (1856-1920), bezeichnete den Nordpol in einer Ansprache bei der *National Geographic Society* 1903 als „den letzten grossen geografischen Preis, den die Welt zu bieten hat“²³⁷. Die patriarchalische und kolonial geprägte Vorstellung der Arktis und ihrer Bewohner als Preis, den es für die Amerikaner zu gewinnen gab, drückte sich auch in seinen Fotografien aus.²³⁸ Sein zweibändiges Werk *Northward over the Great Ice* entstand 1886 und 1891-1897 auf mehreren Expeditionen nach Grönland und enthält klassische Typenfotografien, bei denen das fotografierte Subjekt nicht als Individuum, sondern als Teil des anthropologischen Projekts porträtiert wurde.²³⁹ Wie ein Beispiel zeigt, fotografierte Peary jeweils Mann und Frau in standardisierten Posen, wobei er die Personen sowohl nackt als auch in „traditionellen“ Kleidern ablichtete. Die Posen entsprachen denjenigen der Typenfotografien, d.h. Peary hatte seine Modelle jeweils mit den Armen eng an der Seite, im Profil, in der Frontal- und Hinteransicht aufgenommen.²⁴⁰ Andere Fotografien des Buches unterstrichen die rassistisch geprägten Vorstellungen einer „unzivilisierten und primitiven“ Gesellschaft, die sich noch von rohem Fleisch ernährte und deren männliche Mitglieder leicht bekleidet Ringkämpfe austrugen.²⁴¹

Inwiefern die abgelichteten Personen im Austausch für den Akt des Posierens etwas erhielten und was dies gewesen sein könnte, kann im Nachhinein nicht rekonstruiert werden. Es ist aber zu betonen, dass die Fotografierten keine passiven Opfer des Aufnahmeprozesses waren, da bereits der Akt des Posierens das Einverständnis der fotografierten Person erforderte und die Vorstellung des völligen Ausgeliefertseins sie zu „Objekten jederzeit durchsetzbarer kolonialer Herrschaft“²⁴² reduzieren würde.²⁴³ Nichtsdestotrotz war ihr persönlicher Ausdruck aufgrund der klaren fotografischen Vorgaben beschränkt und es ist

²³⁶ Vgl. Huhndorf, Nanook, S. 126.

²³⁷ Eigene Übersetzung durch Sina Jenny, zitiert nach ebd., S. 130.

²³⁸ Peary dokumentierte während zwanzig Jahren das Leben der arktischen Bevölkerung von der ersten Expedition nach Grönland 1888 bis zu seiner letzten Nordpol-Expedition 1909. Vgl. Condon, *Arctic Photography*, S. 61.

²³⁹ Vgl. Banks/Vokes, *Introduction: Anthropology*, S. 337.

²⁴⁰ Vgl. Peary, *Northward*, S. 482 und 486. Zu den Posen der Typenfotografie siehe Ryan, *Picturing Empire*, S. 142. Zudem siehe im Anhang Abb. 3.

²⁴¹ Das Bild eines Mädchens trägt den Untertitel „Eating Raw Walrus Meat“, vgl. Peary, *Northward*, S. 484; andere Fotografien zeigen junge Männer beim Spiel und Kampf, ebd., S. 492-495.

²⁴² Krüger, *Zirkulation, Umdeutung*, S. 7.

²⁴³ Vgl. ebd.

fraglich, ob sich die Personen im Hinblick auf ihre entblößten Körper wohl fühlten oder ob sie während des Aufnahmeprozesses vielleicht Scham und Unsicherheit empfanden.²⁴⁴ Die Nacktheit ist ein verbreitetes Motiv der Kolonialfotografie, deren sexualisierte und erotische Darstellung nur selten mit der tatsächlichen Lebensform der dargestellten Gesellschaft überein stimmte, sondern vor allem die Fantasie der Fotografen und Wissenschaftler repräsentierte.²⁴⁵ Dies wird umso deutlicher durch den direkten Vergleich mit Aufnahmen von Hans Himmelheber, der auf der Insel Nunivak ähnliche Spiele und Kampfszenen von jungen Männern aufnahm, wie sie auch Peary in Grönland beobachtet hatte, nur sind die Personen in Himmelhebers Fall vollständig bekleidet abgebildet.²⁴⁶ Dass dafür die winterlichen Temperaturen auf Nunivak oder die lokalen Unterschiede ausschlaggebend waren, ist zu bezweifeln. Wahrscheinlicher ist es, dass Himmelheber keine derartige Ambitionen verfolgte, da im Alaskabestand keinerlei forcierte oder kolonial geprägte Motive zu finden sind. Himmelhebers Aufnahmen zeigen weder rigid posierende Personen noch anzügliche Posen oder nackte Körper.

Eine subtilere, doch ebenso verbreitete koloniale Denkweise, war der Kulturrelativismus und das *salvage paradigm*, wie es der bekannte Ethnologe Franz Boas für die Inuit-Forschung prägte.²⁴⁷ Während Robert Peary für die Ethnologie den rücksichtslosen Entdecker verkörperte, pflegte Boas das Image des gutwilligen Patriarchen, der die Arktis und deren Bewohner nicht bezwingen, sondern lediglich beschützen und bewahren wollte.²⁴⁸ Sein wissenschaftlicher Ansatz platzierte die „echte“ und „authentische“ Kultur der Inuit daher auch in die Vergangenheit, woraus er das Aussterben der indigenen Lebensweise in der Zukunft ableitete.²⁴⁹ Die Idee einer *vanishing race* ist unweigerlich mit dem Namen Edward Curtis verbunden, der mit seinem Projekt *The North American Indian* das Bild der nordamerikanischen „Indianer“ und „Eskimos“ für Generationen prägte.

Das zwanzigbändige Werk, mit illustriertem Texte und dazugehörigen fotografischen Portfolios, ist sowohl eine visuelle wie auch ethnografische Studie von rund achtzig indigenen Gruppen Nordamerikas und Alaskas, die er mit der Hilfe von unzähligen Ethnologen, Assistent*innen, lokalen Übersetzern und technischen Helfern während vier

²⁴⁴ Zu den fotografischen Vorgaben in der Typenfotografie siehe Wallis, *Black Bodies*, S. 48f.; zu den Empfindungen der fotografierten Subjekte siehe Maxwell, *Colonial Photography*, S. 99.

²⁴⁵ Vgl. Wallis, *Black Bodies*, S. 54.

²⁴⁶ MRZ FHH 41-30 – 41-37.

²⁴⁷ Zu Boas siehe Krupnik, *Franz Boas and the Inuit*, S. 73-85.

²⁴⁸ Vgl. Huhndorf, *Nanook*, S. 132.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 127.

Jahrzehnten (1890-1930) durchführte.²⁵⁰ Neben den visuellen Quellen legten die Mitwirkenden einen umfangreichen ethnografischen Datensatz an, der schriftliche Daten zu indigenen Mythen und Geschichten sowie unzählige Tonaufnahmen von Gesang und Musik beinhaltete. Das Projekt sollte die indigene Lebensweisen konservieren, die Curtis und andere durch Assimilierungsprozesse des *Bureau of Indian Affairs* und Wohlfahrtsprogramme des Staates bedroht sahen.²⁵¹ Die Unternehmung war von Beginn an als umfassendes, nationales Projekt angelegt, das die politische Unterstützung von Präsident Theodor Roosevelt und finanzielle Mittel des Banker J. Pierpont Morgan erhielt. Jedoch zog sich die lange Produktionsphase über den ersten Weltkrieg und die Weltwirtschaftskrise hin. Bis zur letzten Publikation 1930 war das Interesse der finanziellen und politischen Elite verblasst und Curtis blieb mit einem zerrütteten Privatleben und einem Schuldenberg zurück. Sein Lebenswerk ist aber nicht zuletzt wegen der künstlerischen Qualität der Abbildungen eines der eindrucklichsten fotografischen Zeugnisse seiner Zeit.²⁵² Denn Curtis, der sich vorerst als Fotograf verstand, legte grossen Wert auf die visuelle Komposition und künstlerische Präsentation der Bilder. Dies wird besonders durch das gewählte Silberdruckverfahren deutlich, das einen nostalgischen Sepiaton hervorbringt und den Fotogravuren eine weiche und ausgewaschene Qualität verleiht. Zudem überliess er beim Aufnahmeprozess nichts dem Zufall und komponierte die Aufnahmen bis ins letzte Detail, von der Kleidung über die Haltung bis zur Mimik der fotografierten Person.²⁵³ Die Inszenierung und Manipulation der Fotografien, sowohl am Aufnahmeort wie auch in der Dunkelkammer, wurde von Ethnologen vielfach kritisiert, da es nicht den wissenschaftlichen Kriterien der Disziplin entsprach. Nichtsdestotrotz setzten seine Fotografien neue Standards in Bezug auf die Ästhetik, Komposition und Klarheit der Bildsprache.²⁵⁴

Der Einfluss von *The North American Indian* erreichte auch Himmelheber in Deutschland. Er war mit Curtis' Werk vertraut und liess sich auf der Insel Nunivak offensichtlich von einigen seiner Motive inspirieren.²⁵⁵ Edward Curtis hatte einige Jahre zuvor, im Sommer 1929, die Insel Nunivak besucht und den letzten Band über „the Alaskan

²⁵⁰ Vgl. Gidley, Edward Curtis Incorporated, S. 3.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 41f.

²⁵² Vgl. Condon, Arctic Photography, S. 71.

²⁵³ Die Fotografien von Curtis zählen in der Fotogeschichte zur Strömung des Piktorialismus, begründet durch Peter Henry Emerson. Dabei wählten die Fotografen mehrheitlich naturalistische Sujets, wobei sie nicht zwingend ein detailgetreues Abbild der Realität anstrebten, sondern ein verschwommenes, märchenhaftes Bild, das dem Blick des Auges nachempfunden war. Dazu vgl. Warner Marien, Photography, S. 171 und zu Curtis selbst ebd., S. 195. Siehe auch ebd., S. 71.

²⁵⁴ Vgl. Condon, Arctic Photography, S. 71.

²⁵⁵ In der Bibliografie von Eskimo Artists ist der 20. Band von Curtis *The North American Indian* aufgeführt. Vgl. Himmelheber, Eskimo Artists, S. 83.

Eskimo“ abgeschlossen. Besonders eine der darin enthaltenen Fotografien – die eines aufgestockten Kajakerippes – hatte es Himmelheber wohl angetan, da die Ähnlichkeit der Sujetwahl und der Bildkomposition frappant ist.²⁵⁶ Curtis hatte das auf vier gekreuzten Holzpfehlen aufgestellte Holzgerippe im Sommer auf einer Wiese frontal, eingemittelt und aus einigen Metern Entfernung fotografiert.²⁵⁷ Himmelheber fotografierte ein identisches Gerippe im Winter aus einer ähnlichen Distanz, hatte das Sujet jedoch leicht in die untere Bildhälfte verschoben und mit etwas schrägem Horizont aufgenommen.²⁵⁸ Himmelheber versuchte sich vereinzelt auch an romantisierenden Portraits von posierenden Männern in Fellparkas oder gestellten Jagdszenen, doch kamen seine Aufnahmen nicht an Curtis‘ poetische Bildsprache und Detailtreue heran.²⁵⁹ Besonders die Portraits besetzte Curtis stets mit einer gewissen Nostalgie, wofür er die Gesichter bildfüllend, vor einem verdunkelten oder verschwommenen Hintergrund fotografierte, während sich der ernste Blick der Männer und Frauen in die Ferne richtete, einer vermeintlich schwarzen und unbekanntem Zukunft entgegen. Er nahm die Personen auch gerne vor einer naturbelassenen Umgebung auf, in der jeglicher Einfluss von Technik oder Modernität ausgeblendet wurde. Die Szenen, in denen Frauen und Kinder traditionelle Winterparkas trugen, während sie auf steilen Klippen mit vom Wind zerzausten Haaren für Curtis posierten, waren eigentlich immer gestellt²⁶⁰. Die für die sommerlichen Temperaturen viel zu dicken Fellparkas sind auf die Vorgaben des Fotografen zurück zu führen, der mithilfe der „typischen“ Bekleidung den Gegensatz zwischen Tradition und Moderne zu betonen versuchte. Sowohl die Yupik am Kuskokwim wie auch die Cup’ig auf Nunivak trugen im Sommer leichte Kleidung aus Baumwolle oder *imarnin*, dünne Robbendarmparkas gegen Wind und Regen, wie dies unzählige Fotografien von Himmelheber und anderen Durchreisenden bestätigen.²⁶¹ Indigene Personen, die in Winterparkas auf grünen Sommerwiesen für die Kamera posieren, waren für die Region aber keine Besonderheit, sondern ein sehr beliebtes Motiv.²⁶² Aufnahmen von Frauen und

²⁵⁶ Vgl. Soldat, In Fotografien verstecken sich, S. 42f.

²⁵⁷ Vgl. Curtis, North American Indian 20, S. 44. Siehe im Anhang Abb. 4.

²⁵⁸ MRZ FHH 38-27 und FHH 38-28 sowie separater Anhang S. 60.

²⁵⁹ Posierende Männer MRZ FHH 30-8; FHH 39-12; Mann mit Pfeil und Bogen MRZ FHH 8-34 – 8-36. Siehe separater Anhang S. 61/62.

²⁶⁰ Vgl. Curtis, North American Indian 20, S. 25. Siehe im Anhang Abb. 5.

²⁶¹ NMAI, LMWC, L02711, Native dance in Karig (?), Bethel, circa 1930; ebd., L02694, Ayalpik and his wife, Bethel, 1935-1936. Siehe im Anhang Abb. 6. Ausserdem vgl. Condon, Arctic Photography, S. 71; Fienup-Riordan, Where the Echo, S. 3.

²⁶² Dazu gibt es im Bestand von Leuman Waugh diverse Beispiele. Interessant ist der direkte Vergleich innerhalb eines Bildes aus Napaskiak, wobei Kinder und Frauen Fellparkas und die Männer im Hintergrund westliche Anzüge tragen. Vgl. NMAI, LMWC, L02287, Yup’ik community, Napaskiak, 1935-1936. Siehe Anhang Abb. 7.

Kindern in Winterparkas auf saftigen Wiesen lassen sich vereinzelt auch in Himmelhebers Alaskabestand wiederfinden, der aber wohlgemerkt nur eine geringe Anzahl inszenierter Fotografien beinhaltet.²⁶³

Auch wenn die Mehrheit der Aufnahmen eine schnörkellose Bildsprache sprechen und Himmelheber weder die dargestellten Personen noch die fotografierten Objekte mithilfe nostalgischer Inszenierungen zu romantisieren versuchte, ist das *salvage paradigm*²⁶⁴ sehr wohl in Himmelhebers schriftlichen Nachlass zu finden. Die Rhetorik einer zu bewahrenden indigenen Kultur spiegelt sich in seiner Korrespondenz mit Schweizer Museen wider, in welcher er festhält, dass „wenigstens noch die Nunivaker unberührt geblieben sind“, er aber ihre „authentische“ Lebensweise durch die Ankunft von Missionaren bedroht sehe.²⁶⁵ Auch noch Jahre später drückte er 1985 in einer Kindersendung des Radiosenders SWF seine Enttäuschung über die „verlorenen Sitten“ und den Verlust der typischen Behausungen am Kuskokwim aus. Solche und andere Aussagen essentialisieren die Kultur der Inuit und Yupik, indem sie implizieren, dass diese entweder ursprünglich und authentisch sein kann oder ansonsten nicht (mehr) existiert. Mithilfe von Konzepten wie „Tradition“ und „Authentizität“ wird argumentiert, dass lediglich die westliche Kultur historisch ist und sich entsprechend wandeln kann, während indigene Kulturen ahistorische Gesellschaftsformen sind, die in einer undefinierbaren Vergangenheit Bestand hatten und in einer ungewissen Zukunft verschwinden.²⁶⁶ Im Radiointerview wurde Himmelheber von der Moderatorin ausserdem als Experte vorgestellt, der in der Lage sei „den jungen Eskimos mehr [zu] erzählen über ihre Sippen, als die selber wissen.“²⁶⁷ Den Status des Kenners und Botschafters einer nunmehr verloren gegangenen indigenen Kultur haben Himmelheber, Boas, Curtis und diverse anderen Ethnologen somit gemein. In Bezug auf die aussereuropäische Kunst wurde diese Rhetorik auch oftmals dafür verwendet, den Wert der Objekte zu steigern und die teils unrechtmässige Aneignung von Artefakten in Übersee zu legitimieren.²⁶⁸

²⁶³ Frau die in einem Winterparka einen Weg hinunterkommt MRZ FHH 15-21 und 15-22; die posierende Maggie Lind ebd. FHH 15-27. Siehe separater Anhang S. 63.

²⁶⁴ Dazu vgl. Clifford, *The Others*, S. 73-75.

²⁶⁵ Dazu schreibt er: „Es ist ein Glück, dass wenigstens noch die Nunivaker unberührt geblieben sind. Aber bald wird sicher dort auch ein Jesuitenpater auftun. Angesichts dieser Tatsache haben die amerikanischen Ethnologen nicht gescheidteres zu tun, als in der Erde nach alten Eskimokulturen zu graben, was sie in tausend Jahren noch tun koennten. Deshalb werde ich mich jetzt um die Suedeskimo kuemmern.“ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 30. Oktober 1936.

²⁶⁶ Vgl. Clifford, *The Others*, S. 74.

²⁶⁷ Kinderfunk SWF, 9. Dezember 1985. Die MP3-Datei wurde mir freundlicherweise von Martin Himmelheber zur Verfügung gestellt.

²⁶⁸ Vgl. Soldat, *In Fotografien verstecken sich*, S. 42.

Eine letzte, zentrale Vorstellung über die Inuit lässt sich anhand des Filmes *Nanook of the North* von Robert Flaherty aus dem Jahr 1922 herausarbeiten. Der gefeierte Stummfilm über das Leben einer fünfköpfigen „Eskimo“-Familie in Kanada zog in den Zwischenkriegsjahren nicht nur die amerikanische, sondern auch die europäische Bevölkerung in ihren Bann. Der gelernte Mineningenieur und spätere Filmmacher Flaherty hatte vor der Erscheinung des Filmes längere Zeit mit den Inuit in Kanada gelebt und ihr Leben bereits fotografisch wie auch filmisch dokumentiert.²⁶⁹ Die Besonderheit seines Erstlingswerkes *Nanook of the North* war der innovative Ansatz, die Menschen in ihrer gewohnten Umgebung und bei ihren alltäglichen Aufgaben zu filmen – womit er unter anderem das heutige Genre des Dokumentarfilms mitbegründete. Das dokumentarische Material sollte die Essenz der Inuit-Gesellschaft offenbaren und den Zuschauern die Sicht der Inuit auf die Welt näherbringen. Ihre Geschicklichkeit und ihr Mut, für die Flaherty sie aufrichtig bewunderte, sollte durch einen ungetrübten und unschuldigen Blick an ein breites Publikum vermittelt werden.²⁷⁰

Viele Szenen waren von Flaherty aber dahingehend manipuliert worden, als dass das Bild auf der Leinwand dem Bild in den Köpfen der Zuschauer entsprechen sollte.²⁷¹ Der Reiz des Filmes lag nämlich nicht nur in der vermeintlichen „Authentizität“ der Aufnahmen, sondern auch in Flahertys romantischer Vision eines selbstbestimmten Volkes, das im Einklang mit der Natur lebte. Im krisengeschüttelten Amerika wurde die archaische Lebensweise als alternativer Ethos zur technologisierten Moderne hochstilisiert und löste in Hollywood sowie in breiten Bevölkerungsschichten eine regelrechte „Nanookmania“ aus.²⁷² Der Erfolg des Filmes ist gemäss Shari Huhndorf auf die kollektive Sehnsucht nach Selbstbestimmung und Freiheit zurückzuführen, die das Publikum auf die Unberührtheit des Landes und die Tugendhaftigkeit ihrer Bewohner projizierte: „The Arctic landscape thus seemed to provide the ideal environment for cultivating many of the characteristics most valued in Western society. Here, in nature's most intense Darwinian struggle, only the strongest and cleverest survived, and men could determine their own fates and distinguish themselves by their strengths and abilities.“²⁷³

Flahertys Zusammenspiel von Fiktion und Dokumentation kreierte ein komplexes Bild einer von westlichen Werten geprägten, der US-amerikanischen Selbstwahrnehmung aber

²⁶⁹ Vgl. Condon, *Arctic Photography*, S. 76.

²⁷⁰ Vgl. Grimshaw, *Ethnographer's Eye*, S. 46-49.

²⁷¹ Vgl. Huhndorf, *Nanook*, S. 144.

²⁷² Die Faszination mit dem hohen Norden inspirierte Individualreisenden, die sich in der Arktis auf die Suche nach den populären Erzählungen machte. Vgl. ebd., S. 125f.; Trott, *The Dialectic of Us and Other*, S. 171.

²⁷³ Vgl. Huhndorf, *Nanook*, S. 134.

dennoch diametral entgegengesetzten Gesellschaft.²⁷⁴ Den gesellschaftlichen Unterschied erklärte Flaherty, wie bereits andere vor ihm, durch die Verortung der im Film gezeigten Ereignisse in der Vergangenheit und der vermeintlichen Unkenntnis moderner Technologien durch die Porträtierten.²⁷⁵ Eine Schlüsselszene in *Nanook of the North* verfolgte die Reaktion des Hauptdarstellers Nanook, der an einem westlichen Handelsposten beim Anblick eines Grammophons vom starken, mutigen Jäger in die Rolle des kindlichen und fröhlichen „Eskimos“ wechselte, als ihm die Händler die technischen Vorgänge des Gerätes erklären mussten, welche ihn offenbar sehr zu vergnügen schienen.²⁷⁶ Dass der Alltag der arktischen Bevölkerung bereits seit Jahrzehnten von technischen Apparaten dominiert war, wurde dabei grosszügig ignoriert.²⁷⁷ Andere Vorstellungen wie die Kernfamilie, geschlechterspezifische Rollenverteilungen und die Männlichkeitsattribute, die der Film transportiert, sind wiederum den Normen der amerikanischen Mehrheitsgesellschaft nachempfunden. Christopher Trott geht in seinem Aufsatz *The Dialectic of ‚Us‘ and ‚Other‘* so weit, dass er eine Exotisierung der Inuit-Gesellschaften fordert, da sie in der populären Vorstellung und der Wissenschaft zu oft wie eine ursprünglichere und unschuldigere Version des „Westens“ dargestellt worden seien. Dies würde aber wiederum die dichotomen Kategorien zwischen „uns“ und den „anderen“ perpetuieren, anstatt die präsentierten Darstellungsmuster als einen Verhandlungsspielraum zwischen Darstellenden und Dargestellten zu verstehen, in dem beide ihren Einfluss zur Geltung bringen konnten.²⁷⁸

3.2. Sich selber präsentieren

Eine filmartige Bildsequenz aus dem Alaskabestand von Hans Himmelheber dokumentiert eine Kontaktsituation zwischen der indigenen Bevölkerung und den durchreisenden Wissenschaftler*innen in der Siedlung Kukok am Kuskokwim, wohin Himmelheber den Zahnarzt und *Dental Director* des *U.S. Public Health Service* Leuman Maurice Waugh im

²⁷⁴ Vgl. Prins, *Coming to Light*, S. 894.

²⁷⁵ Vgl. Huhndorf, *Nanook*, S. 136.

²⁷⁶ Die frühe anthropologische Literatur ist voll von Berichten über feindselige und misstrauische Reaktionen der indigenen Bevölkerung im Umgang mit Kameras und technischen Aufnahmegeräten. Die reale Angst und der Schrecken, die gegenüber technischen Apparaturen und den Kolonialisten empfunden wurden, ist oftmals als Aberglaube oder Unwissen abgetan worden. Die Interpretation solcher Reaktionen sollte aber immer über die eurozentrische Vorstellung des „geraubten Schattens“ ausgehen. Dazu vgl. Krüger, *Zirkulation, Umdeutung*, S. 3–11; Ryan, *Picturing Empire*, S. 143. Zur Faszination mit der Kamera schreibt Pinney zudem: „The native’s ‚difficulty‘ with photography provides the alibi for the modern’s own desire to find in the photographer the descendants of ‚augurus and haruspices‘.“ Pinney, *Photography and Anthropology*, S. 70.

²⁷⁷ Vgl. Huhndorf, *Nanook*, S. 140.

²⁷⁸ Vgl. Trott, *The Dialectic of Us and Others*, S. 171-173.

Sommer 1936 begleitet hatte. Für den in New York geborenen Zahnarzt war es bereits der zweite Sommer im Gebiet des unteren Kuskokwims, wo er zu Forschungszwecken verschiedene Yupik-Siedlungen entlang des Flusses besuchte. Er war der erste Zahnmediziner, der im Auftrag des US-amerikanischen Staates im Gebiet von Alaska und der Beringstrasse tätig war und auf unzähligen Reisen empirische Daten zur Zahnhygiene und der Ernährung indigener Gesellschaften sammelte. Neben den wissenschaftlichen Befunden hielt er als leidenschaftlicher Fotograf auch seine persönlichen Begegnungen mit der Bevölkerung und deren Kultur in Foto- und Filmaufnahmen fest.²⁷⁹ Neunzehn Bilder des Alaskabestandes zeichnen den Ablauf des Austausches fragmentarisch nach.²⁸⁰ Der Ansatz der *contact zone* von Mary Louise Pratt kann dabei hilfreich sein, die Begegnung von Personen, die zuvor geografisch und historisch getrennt waren, als ein zeitliches und räumliches Nebeneinander der Subjekte zu verstehen.²⁸¹ Sie führt dazu aus:

A ‚contact‘ perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and ‘travelees’, not in terms of seperatness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.²⁸²

Diese Perspektive kann also dazu dienen, die Aufnahmesituation als gemeinsamen Gestaltungsraum des Fotografen und der Fotografierten zu verstehen und die Handlungsmacht und Spielräume der daran beteiligten Person zu analysieren.

Die fotografischen Erzeugnisse von Waugh sind mehrheitlich inszenierte Portraits und Gruppenbilder, die sich durch eine durchdachte Bildkomposition und ästhetische Motivwahl ausweisen, da er offenbar eine klare Vorstellung des anvisierten fotografischen Endresultates vor Augen hatte.²⁸³ Auf mindestens zwei Fotografien der Serie von Kukok dokumentierte Himmelheber die konkrete fotografische Produktion, für die Waugh, mit einem langen Mantel und einem Stoffhut bekleidet, seine Boxkamera auf Brusthöhe hielt und mit leicht gesenktem Kopf von oben herab durch den Sucher auf die für ihn posierende Person blickte. Eines der Negative ist leider genau im Bereich des Kopfes des Abgebildeten beschädigt, trotzdem ist die Pose und die Bekleidung des älteren Mannes gut erkennbar. Er

²⁷⁹ Ob Waugh, wie er es selber sagte, tatsächlich der allererste Zahnarzt überhaupt war, ist nicht verifizierbar, doch war er sicherlich ein Pionier in der professionellen zahnärztlichen Versorgung für die indigene Bevölkerung Alaskas. Vgl. Krupnik/Kaneshiro, *Faces We Remember*, S. 28f.

²⁸⁰ MRZ FHH 20-21 – 20-39. Siehe separater Anhang S. 65 (FHH 20-32; FHH 20-36; FHH 20-37).

²⁸¹ Vgl. Pratt, *Imperial Eyes*, S. 7.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Zum Bestand und den Biografischen Angaben vgl. Porter, *In Memoriam*, S. 535-537; NMAI AC, Leuman Maurice Waugh Papers.

trägt die damals übliche Sommerbekleidung der Yupik, ein Stoffhemd und -hose mit wadenhohen Stiefeln, während er seine Arme seitlich neben seinem Körper herabhängen lässt. Das Gesicht hat er der Kamera zugewandt.²⁸⁴ Eine ähnliche Szene zeigt eine junge Frau, die, wie bereits der Mann, mit den Füßen parallel zueinander und den Armen steif an der Seite, diesmal aber in einem traditionellen Winterparka für Waugh posierte.²⁸⁵ Dass Waugh die Fotografien mehrheitlich inszenierte und den dargestellten Personen Vorgaben zu Pose und Mimik gab, kann nicht nur aus den beschriebenen Bildern, sondern auch aus einer weiteren interessanten Quelle der *Leuman Maurice Waugh Collection* geschlossen werden. Es handelt sich dabei um eine kolorierte Bleistiftzeichnung von Joane Brown – einer jungen Bewohnerin der Hooper Bay – die im Sommer 1936 illustrierte, wie sich der Akt des Fotografierens für zwei junge Mädchen abgespielt haben musste. Sie zeichnete zwei Mädchen von der Seite in farbigen Kleidern und übergestülpten Fellparkas, wie sie der Kamera und dem Fotografen Waugh gegenüberstehen. Darunter schrieb sie mit Bleistift: „Doctor Waugh taking picture this [sic.] two girls. Doctor Waugh said stand straight and smiling two [sic].“²⁸⁶ Vermutlich war es weder das erste noch das einzige Mal, dass jemand diese Anweisung von Waugh hörte. Tatsächlich zeigen viele seiner Portraits lachende Personen, die entspannt und fröhlich in die Kamera blicken.²⁸⁷

Trotz der Vorgaben und der sorgfältigen Komposition der Bilder durch den Fotografen Waugh, nahmen sich die dargestellten Personen gewisse Freiheiten heraus, um sich selber zu präsentieren. Dies verdeutlicht ein Gruppenbild dreier Frauen aus Kukok, die so arrangiert sind, dass eine ältere Frau in der Mitte auf einem Holzstumpf zwischen zwei stehenden Frauen sitzt. Von der arrangierten Gruppe tragen zwei der Frauen einen traditionellen Winterparka, während die dritte Frau einen Cardigan und einen knielangen Stoffrock trägt.²⁸⁸ Himmelhebers Fotografien des Nationalfeiertages am 4. Juli 1936 in Bethel weisen darauf hin, dass sich die Yupik für besondere Anlässe nicht zwingend in ihren traditionellen Fellparkas, sondern in ihren schönsten Stücken euro-amerikanischer Kleidung präsentierten, die von wadenlangen Kleidern mit Blumen-Muster bis hin zu aufgesetzten Barrets oder Stoffmänteln mit Fellkragen variieren konnten. Es ist also möglich, dass sich

²⁸⁴ MRZ FHH 20-21 sowie separater Anhang S. 64.

²⁸⁵ MRZ FHH 20-25 sowie separater Anhang S. 64.

²⁸⁶ Waugh sammelte über Jahre hinweg Zeichnungen der jungen Bewohner*innen, die sie für ihn oder von ihm angefertigt hatten. Hier vgl. NMAI, LMWC, Box 2, Folder 2, 26/5707, Brown, Drawing “Doctor Waugh taking picture this two girls. Doctor Waugh said stand straight and smiling [smiling] two”, 1936. Siehe im Anhang Abb. 8.

²⁸⁷ Einzelne Portraits aus der Kuskokwim-Region wurden in Fienup-Riordan, Yup’ik Words of Wisdom, S. 124-125 publiziert. Siehe Anhang Abb. 9.

²⁸⁸ MRZ FHH 20-27 und FHH 20-28 sowie separater Anhang, S. 64.

die Frau in ihrem liebsten Rock und schönsten Pullover hinstellte, weil der Akt des *dressing-up* nicht nur in Europa, sondern auch in Alaska den damaligen Konventionen der Portraitfotografie entsprach.²⁸⁹ Aus Sicht des Fotografen Waugh war die „moderne“ Bekleidung der Frau entweder kein Grund, sie von vornherein von der Inszenierung auszuschliessen; vielleicht fügte er sich auch ihrem Wunsch oder Drängen, in dieser Kleidung fotografiert zu werden. Die Tatsache, dass Verhandlungen immer wieder Teil des fotografischen Prozesses waren, notierte Waugh auch stichwortartig in seinem Feldtagebuch: „In the afternoon took the Mikininni²⁹⁰ to Bethel Island for pictures of dancing but old lady did not want to dance there, so I exposed [the film] on natives etc. Everywhere they are now ready to pose because of having seen the movies made of natives last year.“²⁹¹ Waugh's Bemerkung über den Unwillen der alten Frau zeigt auf, wie der Handlungsspielraum des Fotografen durch die *Agency* der Fotografierten geformt wurde. Seine Aussage über die „movies“ legt darüber hinaus nahe, dass er der lokalen Bevölkerung die anlässlich seines Besuchs im Jahr zuvor gedrehten Filme gezeigt oder zur Verfügung gestellt hatte. Dies verdeutlicht, dass die Filme und Fotos nicht nur bei ihrer Aufnahmesituation ein gemeinsames Produkt von Fotograf und Fotografierten war, sondern dass auch das Endresultat gemeinsam rezipiert wurde.

Der Produktionskontext der Alaskafotografien von Himmelheber weist ebenfalls eine vielschichtige Rollenverteilung zwischen Fotograf und Fotografierten auf. Er nahm meistens nur minimal Einfluss auf die Gestaltung der Bilder und fing die Momente so ein, wie er sie vorfand. Dementsprechend liessen seine fotografischen Prozesse einen grossen Handlungsspielraum für die dargestellten Personen zu. Am deutlichsten ist dies bei den Künstlerstudien zu sehen, für die Himmelheber die arbeitenden Künstler in langen Bildsequenzen aus unterschiedlichen Perspektiven fotografierte. Die aufgenommenen Szenen beobachtete er meistens aus einigen Metern Entfernung und ohne sich in die damit verbundenen Prozesse einzumischen. Nur selten gab er fotografische Anweisungen, um gewisse Aspekte visuell abgedeckt zu haben. Bei seiner ersten Studie in St. Michael, Alaska, liess er beispielsweise die beiden Schnitzer Sando und Jack ihre Arme parallel ausstrecken, sodass er die Ober- und Unterseite der arbeitenden Hände aufnehmen konnte.²⁹² Andere Aufnahmesituationen entstanden wiederum spontan und sind vermutlich auf Initiative der

²⁸⁹ Vgl. Jacknis, Edward S. Curtis, S. 90.

²⁹⁰ Seine selbstgebaute Yacht hiess *Nanuk mik-in-inni*, was Bärenjunge bedeutet. Vgl. Krupnik/Kaneshiro, *Faces We Remember*, S. 22.

²⁹¹ NMAI, LMWC, Box 1, Folder 10, S. 15.

²⁹² MRZ FHH 10-1 und FHH 10-2 sowie separater Anhang S. 66.

dargestellten Person entstanden. Eine solche Aufnahme aus Tuliksak zeigt die beiden Schnitzer Zigeb und Alexi, wie sie stolz ihre fertigen Masken präsentieren.²⁹³ Die Körperhaltung und die Mimik der beiden Männer wirken entspannt. Sie haben sich für die Selbstinszenierung einige Meter von der Kamera entfernt ins Gras gekniet, an der Stelle, an der sie zuvor geschnitzt hatten, mit den Armen locker auf den Knien abgestützt. Zigebs Blick blitzt gerade noch unter dem Rand der hochgeschlagenen Kapuze durch, welche er während des ganzen Herstellungsprozesses getragen hatte. Alexi hingegen hat für die Aufnahme extra eine Sonnenbrille aufgesetzt und blickt damit lässig in die Kamera.²⁹⁴

Dass gewisse Künstlerportraits auf Wunsch der Künstler hin oder im Spiel mit der Kamera entstanden sein mussten, verdeutlicht eine weitere Aufnahme des Schnitzers Andrew aus Kukok, auf der dieser seiner geschnitzten Maske eine Kappe angezogen hat, die er zuvor getragen hatte. Sein verschmitzt lächelndes Gesicht und die geschnitzte Maske sind dabei direkt in die Kamera gerichtet und bilden eine humorvolle Verdoppelung des Künstlerportraits.²⁹⁵ Nebst der Pose und der Mimik kann auch die Bekleidung der Künstler ein Hinweis dafür sein, dass Himmelheber wenig Einfluss auf die visuelle Gestaltung der Bilder nahm und kein überstilisiertes Resultat anstrebte. Die Männer sind nämlich stets in ihrer alltäglichen Kleidung zu sehen, in knielangen Gewändern mit Kapuze oder schlichten Baumwollhemden, mit Hosen und Stiefeln bekleidet. Oftmals tragen sie auch eine Kopfbedeckung in Form von Hüten oder Kappen, die ihre Gesichter ungünstig verdunkeln, oder bei geneigtem Kopf sogar vollständig verdecken.²⁹⁶

Die verschiedenen Bedürfnisse, die in den *contact zones* aufeinandertrafen, definierten nicht nur die Gestaltung, sondern auch den Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme. So wird aus Himmelhebers Beschreibung seiner Interaktion mit dem Schnitzer Kusma klar, wie sehr er auf die Kooperation der Künstler angewiesen war: „When I approached him for the first time for a demonstration, he said: ‚I don’t feel like painting right now.‘ I: ‚Just what *do* you feel like doing?‘ He: ‚Feeding my dogs.‘“²⁹⁷ An anderen Stellen beschreibt Himmelheber weiter wie die Künstler und nicht er, den Rhythmus des Herstellungsprozesses vorgaben und sie die in Auftrag gegebenen Objekte in unregelmässigen Abständen fertigstellten.²⁹⁸ Für

²⁹³ Zur Ortsangabe vgl. Himmelheber, *Eskimo Artists*, S. 82.

²⁹⁴ MRZ FHH 14-9 sowie separater Anhang S. 67.

²⁹⁵ MRZ FHH 18-7 sowie ebd.

²⁹⁶ In *Jestlands Post* zog der Künstler während der Herstellung einer Holzschale seine Kappe aus und legte sie beiseite. Es kann hier nur spekuliert werden, ob er die Kopfbedeckung freiwillig oder auf Verlangen von Himmelheber auszog. Im Vergleich mit den restlichen Bildsequenzen ist Letzteres zu bezweifeln. MRZ FHH 17-21 und FHH 17-22 sowie separater Anhang S. 68.

²⁹⁷ Himmelheber, *Eskimo Artists*, S. 53.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 68.

das fotografische Endresultat bedeutet das also, dass die fotografierten Personen nicht nur den konkreten Moment, sondern auch die Dauer und die visuelle Ausgestaltung des fotografischen Prozesses massgeblich mitformten.

Himmelhebers spontaner Kameraeinsatz und der geringe Einfluss, den er teilweise auf den festgehaltenen Moment nehmen konnte, wird auch in einer Szene auf der *North Star* sichtbar, in welcher er mit seiner Kamera auf der Seitenreling des Schiffes von einer Personengruppe umringt wird. Es handelte sich um die Demonstration eines Fadenspiels, für welche ein lachender Mann einen zwischen seinen Fingern aufgespannten Faden in die Kamera streckt.²⁹⁹ Neben und hinter ihm stehen zahlreiche Männer und Frauen, die sich ins Bild zwängen und für eine bessere Sicht auf das Geschehen sogar auf die Reling oder die Schultern ihrer Kameraden kletterten. Ihre lachenden und mit Fellkapuzen umrandeten Gesichter reichen bis zum Bildrand. Himmelheber drückte dabei drei Mal in der Folge auf den Auslöser, um die in und aus dem Bild rückenden Personen im Spiel mit der Kamera aufzunehmen. Auf einer der drei Fotografien hat ein junger Mann seinen Kopf unter den ausgestreckten Armen des spielenden Mannes hindurchgezwängt und zwinkert Himmelheber freundschaftlich zu.³⁰⁰

Ein subtileres Beispiel ist eine ruhige Gruppenszene auf den Diomedes-Inseln, bei der elf Männer und Knaben in einem Halbkreis stehen und der Kamera keine grosse Beachtung schenken.³⁰¹ Den Mittelpunkt der Fotografie bildet ein Mann in einem windfesten Robbendarmparka, der von zwei jüngeren Knaben flankiert ist, um welche sich wiederum die restlichen Personen versammelt haben. Die Männer haben ihre Oberkörper und die mit Kapuzen umrahmten Gesichter einander zugewandt und unterhalten sich lachend und schwatzend in einer entspannten Stimmung. Die ungezwungene Haltung und Mimik der Männer, die Himmelheber in ihrem alltäglichen und vertrauten Umgang miteinander fotografieren konnte, kreierte dabei eine intime Atmosphäre.

Selbstverständlich orientierte sich auch Himmelheber für gewisse Aufnahmen an klar konstruierten Posen. So liess er etwa Donald Baker, Chester und Harry Westley sowie Kay Hendrickson auf Nunivak mit ernstem Blick und gerader Haltung für sich posieren. Wie die danach folgenden Bilder zeigen, war er jedoch nicht nur an dieser inszenierten Pose interessiert, sondern drückte er auch auf den Auslöser, als sich die Personen aus der steifen

²⁹⁹ Zum Fadenspiel als Freizeitbeschäftigung bei den Cup'ig siehe Lantis, *Social Culture*, S. 217-222.

³⁰⁰ MRZ FHH 30-35 – 30-37, siehe separater Anhang S. 69.

³⁰¹ MRZ FHH 35-10, ebd.

Haltung lösten und entspannt miteinander zu sprechen begannen.³⁰² Besonders auf Nunivak wechselte Himmelheber teilweise auch vor die Kamera und überliess die Regie dem jungen Mann Rex Mathlaw, der ihn beim Fleischhacken, beim Eisfischen und beim Spiel mit den Kindern von Paul Ivanoff fotografierte.³⁰³ Die stimmungsvollen Momentaufnahmen zeigen, wie geschickt Rex Mathlaw mit der Kamera umging und wie geübt er darin war, die passende Zeit und Blende einzustellen, sodass auch bewegte Szenen scharf resultierten. Das Beispiel verdeutlicht, dass neben der gemeinsam produzierten Aufnahmesituation, auch das Wissen über die Fotografie, den Apparat und die Technik ein geteiltes Wissen war.

In den wenigen Fällen, in denen es wirkt, als ob Himmelheber ohne Einwilligung fotografiert hätte, handelte es sich vornehmlich um Aufnahmen von erwachsenen Frauen und Mädchen. Dies kann damit zusammenhängen, dass Himmelheber als europäischer Mann zwar grosszügig Einblick in die männliche, doch selten in die weibliche Sphäre der einheimischen Gesellschaft erhielt. Szenen von passierenden Frauengruppen, die er aus einigen Metern Entfernung schnapschussartig fotografierte, sind meistens nur verschwommen zu erkennen. Manchmal erntete er auch kritische Blicke für seinen Kameraeinsatz.³⁰⁴ Die Reaktionen sollten jedoch nicht zwingend als Feindseligkeit, sondern vor allem als Zurückhaltung interpretiert werden. Auf den Tagesausflügen in die Siedlungen am Kuskokwim fotografierte Himmelheber jeweils den Alltag der Bewohner*innen, wobei die Frauen allenfalls kurz ihren Kopf hoben, um dann mit ihren Koch- oder Rüstarbeiten fortzufahren, während die Männer lachend ihren Kopf aus dem Zelt streckten, für den Fotografen innehielten und posierten.³⁰⁵ Der unterschiedliche Umgang mit der Kamera ist vor allem auf einer Fotografie aus Jestlands Post zu erkennen, auf der eine Gruppe junger Mädchen zu sehen ist, die draussen vor einem Holzhaus sitzt. Drei der fotografierten Mädchen verdecken ihr Gesicht mit beiden Händen oder haben ihren Kopf leicht von der Kamera weggedreht, während ein Knabe, der im Hintergrund neben der Eingangstür steht, frontal in die Kamera blickt und seine Hände locker in den Hosentaschen verstaut hat.³⁰⁶

³⁰² Die veränderte Körperposition ist zu erkennen in der Bildfolge MRZ FHH 40-25 – 40-27. Siehe separater Anhang S. 71.

³⁰³ So schrieb Himmelheber in einem Brief: „Fred Weston used to interpret for me, and Rex Mathlaw, then a boy of 12, took the enclosed photo of me, cutting reindeer meat with an axe. The other photo show me catching fish on the river in front of Mekoryuk.“ MRZ HH.02-1985, Himmelheber, Brief an Ed J. Shavings, 31. Oktober 1985. Die Bilder beim Fleisch hacken MRZ FHH 40-15 – 40-20; Eisfischen ebd. FHH 38-12 und FHH 38-13; Spiel ebd. FHH 40-21 – 40-24.

³⁰⁴ MRZ FHH 10-3 sowie separater Anhang S. 71.

³⁰⁵ Frauen und Männer bei ihrem täglichen Tun in Kukok oder Jestland Post MRZ FHH 17-24 – 17-30. Siehe separater Anhang S. 72/73. (FHH 15-12; FHH 17-27; FHH 17-30).

³⁰⁶ MRZ FHH 17-36 sowie separater Anhang S. 73.

Die verhaltenen Reaktionen und die spärliche Präsenz der Frauen in Himmelhebers Fotografien sind aber im Vergleich zum Fotobestand von Leuman Waugh nicht repräsentativ zu verstehen. So finden sich bei Waugh unzählige Bilder, für die sich Frauen aller Altersgruppen fotografieren liessen.³⁰⁷ Vermutlich reichte Himmelhebers Interesse schlicht nicht über die oberflächliche Auseinandersetzung mit der weiblichen Lebenswelt hinaus, die er in den öffentlichen Räumen beobachten und stellenweise fotografieren konnte. Er nahm die Frauen durchaus in den Blick und liess sie auch für sich posieren. Mehrheitlich tauchen sie aber im Hintergrund zwischen den anderen Schaulustigen auf, oder er fotografierte sie in Begleitung der Männer.³⁰⁸ Umso erstaunlicher sind die vielen Bilder von Kindern und jungen Erwachsenen, die er an verschiedenen Stationen seiner Reise ablichtete, obschon sie in seiner Forschung keine grosse Rolle spielten. Das wiederkehrende Motiv von spielenden und posierenden Kindern im Alaskabestand verdient deshalb besondere Aufmerksamkeit.

3.3. Den Blick nach unten richten

Bei den Kinderfotografien des Alaskabestands kann grob zwischen zwei Kategorien unterschieden werden. Bei der ersten handelt es sich um abgeschlossene Bildsequenzen, in denen Himmelheber Yupik- und Cup'ig-Kinder im öffentlichen Raum bei einer spielerischen Freizeittätigkeit fotografierte. Die Aktivitäten waren meistens nach Geschlechtern getrennt und hatten teilweise rituelle Funktionen, im Sinne von *rites de passage*. So zeigt eine Sequenz von insgesamt neun Bildern die Vogeljagd zweier junger Yupik, die auf einer ausgedehnten Grasfläche mit hölzernen Bogen und Pfeilen ausgerüstet nach Singvögeln Ausschau hielten.³⁰⁹ Für die männlichen Yupik markierte der erste erlegte Vogel den Moment des Erwachsenwerdens und wurde mit einem Schwitzbad im Männerhaus sowie am Blasenfest im Dezember gebührend gefeiert.³¹⁰ Der Abschuss des ersten Vogels musste vorab aber etliche Male geübt werden. Im Zuge einer solchen Übung begleitete Himmelheber zwei Jungen mit der Kamera dabei, wie sie gemeinsam über die Wiese stapften oder im hohen Gras den Vögeln auflauerten. Sie konnten bereits geschickt den Bogen spannen und damit auf die Beute zielen, obschon die Jagdbogen, an denen sie sich übten, ihnen noch über den Kopf hinausragten. Für die Jagd trugen sie ihre

³⁰⁷ Dazu vgl. Fienup-Riordan, *Yup'ik Words of Wisdom*, S. 124-125. Siehe Anhang Abb. 10.

³⁰⁸ MRZ FHH 16-30; ebd. FHH 44-21; separater Anhang S. 74.

³⁰⁹ MRZ FHH 17-6 – 17-14. Siehe separater Anhang S. 75/76 (FHH 17-7; FHH 17-9; FHH 17-13; FHH 17-14).

³¹⁰ Der Junge durfte am Blasenfest den erlegten und getrockneten Vogel zwischen den Robbendärmen der erwachsenen Männer im Männerhaus aufhängen. Vgl. Himmelheber, *Ethnographische Notizen*, S. 44.

Alltagskleider, bestehend aus einer dunklen Latzhose mit einem karierten Hemd und einem hellen Anorak. Er fotografierte die beiden aus wechselnder Entfernung, indem er sich ihnen entweder annäherte oder von ihnen wegrückte. Für zwei Bilder war er nahe an sie herangetreten und hatte den Moment des Abschusses festgehalten. Die beiden Nahaufnahmen fokussieren auf das konzentrierte Gesicht des einen Jungen im Profil und zeigen, wie er den Bogen gegen den Himmel richtet, während ihm der andere Junge verstohlen von der Seite zuschaut und seinen eigenen Pfeil für den Abschuss bereit legt.³¹¹

In einer zweiten, fünfteiligen Serie dokumentierte Himmelheber die Freizeitbeschäftigung dreier Jungen, deren Familien sich für die Sommermonate zum Fischfangen am Flussdelta des Kuskokwims angesiedelt hatten.³¹² Die Drei rutschten dabei bäuchlings den verschlammten, flachen Hang eines breiten Grabens hinunter, den die Ebbe in die Graslandschaft geformt hatte.³¹³ Himmelheber hatte sich dem Vergnügen von der Seite genähert und fotografierte aus einigen Metern Entfernung, wie die Jungen Anlauf nahmen und sich in den weichen Schlamm warfen. Er fotografierte sie auch frontal, wie sie sich oben am Hang zum Rutschen aufstellten. Himmelheber wollte sich den Spass offenbar nicht entgehen lassen, denn in vier Bildern ist er selber zu sehen, wie er nur noch mit Unterhosen bekleidet gemeinsam mit den Jungen bäuchlings den Hang hinabrutscht.³¹⁴ Dass sich Himmelheber persönlich am Spiel der Kinder beteiligte, ist eher aussergewöhnlich, auch wenn es in der Ethnologie durchaus vorkommt, dass sich erwachsene Ethnolog*innen an kindlichen Aktivitäten beteiligten, um so das Vertrauen der jüngsten Mitglieder der untersuchten Gesellschaft zu gewinnen.³¹⁵ Interessanterweise liess sich Himmelheber aber selber fotografieren, da er nicht nur das Spiel an sich, sondern auch seinen persönlichen Spass dokumentiert haben wollte. Auffällig ist zudem, dass auf den Bildern von Himmelheber nur noch zwei der anfänglich drei Jungen zu sehen sind, was die Vermutung zulässt, dass er einen der drei Jungen damit beauftragt hatte, sein Bild zu schiessen.³¹⁶ Dies wäre wiederum ein Hinweis auf die geteilte Fotopraxis und das mit ihr vorhandene Wissen zwischen dem Ethnologen und der indigenen Bevölkerung.

Während der restlichen spielerischen Aktivitäten, die Himmelheber mit der Kamera dokumentierte, blieb er seiner Rolle als Beobachter treu, oder liess sich zumindest nicht

³¹¹ Die beiden Nahaufnahmen MRZ FHH 17-13 und 17-14. Siehe separater Anhang S. 76.

³¹² MRZ FHH 19-1 – 19-5. Siehe separater Anhang S. 77 (FHH 19-2; FHH 19-5).

³¹³ Vgl. Himmelheber, Ethnographische Notizen, S. 43.

³¹⁴ MRZ FHH 19-6 – 19-9. Siehe separater Anhang S. 78 (FHH 19-7; FHH 19-9).

³¹⁵ Vgl. Dick, Kinder im Augenblick, S. 46f.

³¹⁶ Die ganze Bildserie MRZ FHH 19-1 – 19-9. Nur auf zwei Aufnahmen sind drei Jungen zu sehen ebd. FHH 19-2 und 19-3.

mehr bei der Partizipation fotografieren. Auf Nunviak schaute er den jungen Männern von Nash Harbor zu, wie sie, in traditionelle Lummfellparkas gekleidet, zwischen den verschneiten Grassodenhäusern gegeneinander zum Kräftemessen antraten.³¹⁷ Donald Baker und ein Freund duellierten sich vor der Kamera mithilfe eines zusammengebundenen Seiles, das sie zwischen ihre Köpfe spannten, in welches sie sich mit den Füßen einhakten, oder an dem sie kräftig mit den Armen zogen. Das Spiel sollte in Erfahrung bringen, wer das stärkere Bein oder den stärkeren Nacken hatte und wurde daher *Cingillertuutellriig* (das stärkere Bein) und *Talirnertutelrig* (der stärkere Nacken) genannt.³¹⁸ Das Kräftemessen wurden von herumstehenden Mädchen beobachtet, die sich kichernd die Hand vor den Mund hielten oder unverblümt ins Bild spazierten.³¹⁹

Die Mädchen der Kuskokwim-Region vergnügten sich mit einer eigenen Freizeitbeschäftigung, dem bereits erwähnten *story-kniving*, das laut Himmelheber zu jedem Dorfbild gehörte und eines der grössten Vergnügen junger Mädchen war. Er beschreibt die anzutreffenden Mädchengruppen wie folgt:

One immediately notices the group because the children seem to have something very important to do. They put their heads close together, don't look around, and one sees then, how the narratress alternately draws with the cutting-edge, and then, after she has turned the knife around, with the prongs on the point, spits on the drawing, smooths the ground again and draws the next scene.³²⁰

In Bethel hatte die erwachsene Frau Maggie Lind das Geschichtenzeichnen bereits für Himmelhebers Kamera vorgeführt, und auch in den Sand geritzte Strichzeichnungen hatte er bereits dokumentieren können.³²¹ Doch nur einmal stiess Himmelheber mit der Kamera auf ein im Spiel versunkenes Mädchen, das alleine im Gras lag und eine Geschichte illustrierte. Eine Abfolge von drei Bildern zeigt, wie er sich dem Mädchen aus einiger Distanz näherte und ihm schliesslich eine Nahaufnahme ihres liegenden Körpers, der zeichnenden Hand mit dem *story-knife* und dem über die Zeichnung gebeugten Gesicht gelang.³²²

Himmelhebers Motivation, die hier beschriebenen Spiele fotografisch festzuhalten, hängt eindeutig mit seinem breit abgestützten ethnologischen Interesse zusammen, das sich neben der Rolle der Künstler auch auf die orale Tradition oder die Kinderspiele der Yupik bezog.

³¹⁷ MRZ FHH 41-29 – 41-37. Siehe separater Anhang S. 79 (FHH 41-30; FHH 41-32; FHH 41-33).

³¹⁸ Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 176.

³¹⁹ MRZ FHH 41-30 und FHH 41-31; FHH 41-35 – 41-37. Siehe separater Anhang S. 79 (FHH 41-30).

³²⁰ Vgl. Himmelheber, *Eskimo Artists*, S. 28.

³²¹ Maggie Lind MRZ FHH 15-31 sowie separater Anhang S. 24; Zeichnungen im Sand ebd. FHH 15-14 – 15-17 sowie separater Anhang S. 80.

³²² MRZ FHH 19-15 – 19-17. Siehe separater Anhang S. 80.

So finden alle abgebildeten Spiele in seinen 1980 publizierten „Ethnographischen Notizen“ Erwähnung. Die restlichen Kinderbilder des Bestandes können bei genauer Betrachtung aber nicht in Bezug auf seine Forschung erklärt werden. Es stellt sich diesbezüglich die Frage, weshalb er während der gesamten Reise Fotografien von Kindern schoss und somit in allen erdenklichen Situationen den Blick “nach unten“ richtete.

Bei der zweiten Kategorie der Kinderbilder handelt es sich teils um Bildabfolgen, teils um lose Aufnahmen, die nicht primär mit Himmelhebers Forschungsinteressen zusammenhängen. Aus fotografischer Sicht sind Kinder nämlich ein dankbares Sujet, da sie sich im Gegensatz zu erwachsenen Personen noch zu wenig soziales und kulturelles Wissen angeeignet haben, um sich ihrer Position vor der Kamera bewusst zu sein.³²³ Zum einen empfinden sie in Bezug auf ihr Aussehen und Auftreten weniger Verlegenheit. Zum anderen haben sie noch keine genaue Vorstellung über mögliche Verwendungszwecke der Bilder. Diese Prämissen vereinfachten den Akt des Fotografierens für Himmelheber erheblich, wenn er seine Kamera statt auf fremde Erwachsene auf Kinder richtete, die dem Fotografen und der Kamera mit Neugier und nur selten mit Misstrauen entgegentraten.³²⁴

So fotografierte Himmelheber kurz nach seiner Ankunft auf Nunivak eine Gruppe von sechs bis sieben Kindern, denen er am Strand von Mekoryuk begegnete.³²⁵ Er sah die Gruppe bereits von Weitem auf sich zukommen, bis sie neugierig bei ihm stehen blieben und ihn umringten. Die Jungen und Mädchen kamen offenbar von einer gemeinsamen Vogeljagd. So hält im Bild eines der Mädchen die Beine eines toten Vogels mit der Hand umklammert. Sie ist im Gegensatz zu den anderen Kindern, die Mäntel und Mützen tragen, noch recht sommerlich gekleidet, mit einem kurzärmeligen Baumwollkleid und Stiefeln.³²⁶ Himmelheber begleitete die Gruppe offenbar zurück in die Siedlung, denn er schoss ein Foto von den Kindern wie sie mit ihrem Fang den Hügel hinauf stiegen.³²⁷

Ein ähnliches Beisammensein einer Kindergruppe fotografierte er ebenfalls auf Nunivak vor der Schule in Nash Harbor.³²⁸ Dabei verfolgte er mit der Kamera das Spiel der Mädchen

³²³ Zum sozialen und kulturellen Kapital vgl. Bourdieu, *Ökonomisches Kapital*, S. 183-198; Kinder als eine unreife Form der Erwachsenen zu verstehen, prägt seit der Aufklärung das westliche Verständnis von Kindern und Kindheit. Während sie im Mittelalter noch als eine Art Miniatur-Erwachsene verstanden wurden, die sich ausser der Grösse nicht von diesen unterschieden, wurden Kinder später als eine von den erwachsenen Personen von Natur aus unterschiedliche und abgetrennte Kategorie konzeptualisiert. Vgl. Holloway/Valentine, *Children's geographies*, S. 3f.

³²⁴ Vgl. Peterson, *The Changing Photographic Contract*, S. 139f.

³²⁵ MRZ FHH 36-1 – 36-5.

³²⁶ MRZ FHH 36-3 sowie separater Anhang S. 82.

³²⁷ MRZ FHH 36-5 sowie ebd.

³²⁸ Mindestens eine Person pro Bild blickt jeweils direkt in die Kamera. Die ganze Sequenz vor der Schule MRZ FHH 41-5 – 41-14. Siehe separater Anhang S. 83/84 (FHH 41-6; FHH 41-8; FHH 41-11).

und Jungen, die sich gegenseitig hinterherrannten, Schnee zuwarfen oder mit den Schlittenhunden herumtollten. Es ist unklar, wie sehr sie auch Himmelheber in das Spiel miteinbezogen, ob sie ihm allenfalls Schneebälle zuwarfen, oder sich lediglich durch gelegentliche Blicke in die Kamera seiner Präsenz versicherten. Auf jeden Fall zeigen beide Sequenzen, dass Himmelheber Kindern gegenüber selbstbewusst die Kamera einsetzte und sie auch für längere Zeit auf sie gerichtet hielt. Von Seiten der Kinder setzte dies ein Minimum an Akzeptanz voraus. Sie goutierten Himmelheber anscheinend als Beistehender und liessen sich durch seine Anwesenheit nicht verunsichern oder stören.

Eine geringe Anzahl an Kinderaufnahmen in Himmelhebers Alaskabestand zeigt die konkrete Interaktion mit der Kamera vonseiten der Kinder selbst. In einem Fall posierten die beiden Töchter von Paul Ivanoff auf der Holzveranda eines Hauses spielerisch für die Kamera, ohne dabei zur Ruhe zu kommen.³²⁹ Die ältere und grössere Eva Ryan hatte sich dafür hinter Emma Moses, die ihr knapp bis zur Brust reichte, hingestellt, ihr unter den Armen durchgefasst und die Brust der kleinen Schwester mit beiden Händen umfasst.³³⁰ Beide lachen mit vom Wind zerzausten Haaren verschmitzt in die Kamera. Der Moment des Posierens wird jedoch von ihrem kleinen Bruder unterbrochen, der sich bei ihnen befand, doch nicht genau wusste, was er in der Zwischenzeit mit sich anstellen sollte. So steht er einmal teilnahmslos neben den posierenden Mädchen, den Blick zur Seite gerichtet, einmal läuft er Himmelheber direkt vor die Linse und schliesslich fängt er an zu weinen, woraufhin die Mädchen ihre Aufmerksamkeit von der Kamera abwenden und auf ihren Bruder richten.³³¹ Die Bereitschaft der Kinder, sich auf Himmelheber und seine Kamera einzulassen, kann aber nicht nur bei den Kindern von Nunivak festgestellt werden, die sich wohlgekannt an seine Anwesenheit gewöhnen konnten, sondern auch bei den Kindern, die er in den Siedlungen am Kuskokwim und auf seiner Reise an der Westküste Alaskas antraf. Auch diese liessen sich ohne Weiteres auf ein Spiel mit der Kamera ein, blieben kurz für sie stehen, wandten sich ihr zu und lachten sie fröhlich und offen an.³³²

Zuletzt soll verdeutlicht werden, dass bei dieser kurzen Ausführung zu den Kinderbildern die Rolle der Erwachsenen weitgehend ausgeblendet wurde. Nichtsdestotrotz war die Beziehung zwischen Himmelheber und den Kindern durch die Bereitschaft und Motivation der Erwachsenen geformt, die Himmelheber gewähren liessen, oder teilweise aktiv die

³²⁹ MRZ FHH 39-17 – 39-21.

³³⁰ Zur Identifikation der beiden Mädchen siehe Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. xxvi.

³³¹ MRZ FHH 39-19 – 39-21. Siehe separater Anhang S. 85.

³³² Lachendes Kind in einem Türeingang MRZ FHH 23-9; Kind das mit Hund spielt und in die Kamera blickt ebd. FHH 10-6; Kind das kurz stehen bleibt und mit einer Kiste oder einem Sack posiert ebd. FHH 35-28; FHH 30-23. Siehe separater Anhang S. 86/87.

Kinder vor die Kamera stellten. Dabei ist in der ethnologischen Forschung bekannt, dass Kinder in Aufnahmesituationen von Erwachsenen manchmal als Stellvertreter verwendet wurden, oder wie Nicolas Peterson es ausdrückte, als Ablenkungsmanöver, um das Interesse des Fotografen abzulenken.³³³ Die erwachsenen Yupik waren sich zwar den Einsatz der Kamera gewohnt und posierten auch breitwillig, trotzdem ist die Interpretation, wonach Himmelheber die Kinder manchmal *anstelle* der Erwachsenen fotografierte, durchaus plausibel.³³⁴

³³³ Vgl. Peterson, *The Changing Photographic Contract*, S. 140.

³³⁴ So zeigt z.B. eine Bildfolge, wie eine erwachsene Person den Fellparka eines Kindes zurechtrückt und es vermutlich dazu auffordert, vor Himmelheber zu posieren. MRZ FHH 23-35; FHH 23-38. Siehe separater Anhang S. 88.

4. Auswahl, Zirkulation und Verwendung der Bilder

4.1. In der Forschung

Die Aufnahme von Margaret Rogers, die für Himmelheber auf Nunivak im Schnee posierte, ist in der Publikation von Ann Fienup-Riordan *Where the Echo Began* (2000) auf der linken Seite einer Doppelseite mit einem breiten weissen Rand abgedruckt. Die hochformatige Fotografie bebildert den Kapitelanfang von „Translation and Transcription“ im hinteren Teil des mehr als zweihundertseitigen Buches über die orale Tradition der südwestlichen Yupik, deren Mythen und Geschichten Hans Himmelheber während seines Aufenthalts 1936/37 in Alaska niedergeschrieben hatte.³³⁵ Das Ziel der Publikation war es, nach dem bereits 1993 ins Englische übersetzten *Eskimokünstler* (1938), nun auch Himmelhebers Geschichtensammlung *Der gefrorene Pfad: Mythen, Märchen und Legenden der Eskimo* (1951), seine *Ethnographischen Notizen von den Nunivak-Eskimo* (1980) und ausgewählte Publikationen über das *Nasenblut als Bindemittel für Mal-Farben bei den Eskimos* (1968) und die *Unvorstellbaren Wundertaten in Westafrikanischer und eskimoischer Dichtung* (1975) in einer Publikation zu vereinen und sie durch die Übersetzung ins Englische einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.³³⁶ Die Übersetzung der Schriften baute eine Sprachbarriere ab und ermöglichte nicht nur amerikanischen Inuit- und Yupik-Forscher*innen, sondern auch der Yupik-Gemeinschaft selber, sich mit dem gesammelten Material von Himmelheber zu befassen.

Das Buch bebilderte Fienup-Riordan mit rund hundert Aufnahmen aus dem Alaskabestand, deren Bedeutung sich durch detaillierte Bildtitel auf unerwartete Weise zu entfalten begann, wie das Beispiel einer Aufnahme von drei kleinen Jungen zeigt. Für das ungeschulte Auge einer Betrachterin, die sich nicht näher mit der Yupik-Kultur auskennt, sind darauf drei Jungen zu sehen, die, in dicke Parkas gepackt, nebeneinander im Schnee sitzen und mit dem Löffel genüsslich aus kleinen Tellern essen. Im Buch wird das Bild etwas differenzierter beschrieben:

Boys enjoying berry food or *akutar*, consisting of snow, seal oil, tallow, and berries. The boys on the left (possibly Arthur Nagazruk's children) wear black-soled Inupiat-style boots made from seal skins dried before removing the hair, while the boy on the right has Nunivak-style light-soled boots, from which the hair was removed before drying.³³⁷

³³⁵ Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. xi.

³³⁶ Zu den Publikationen von Himmelheber siehe die Bibliografie in ebd., S. 201-203.

³³⁷ Ebd., S. 58. Ausserdem MRZ FHH 40-14 sowie separater Anhang S. 57.

Der detaillierte Bildtitel verortet die Aufnahme nicht nur in den korrekten kulturellen Kontext, sondern identifiziert auch die dargestellten Personen und ihre mögliche Beziehung zueinander, was ihren persönlichen Geschichten Leben einhaucht.³³⁸ Die Identifikation der abgebildeten Personen gelang Fienup-Riordan in Zusammenarbeit mit den Gemeinschaften vor Ort, den Nachfahren der Portraitierten oder den Bewohner*innen der Siedlungen, die sich selber oder andere auf den Fotografien wiedererkannten.³³⁹ Fienup-Riordans Publikation ist nur eine von vielen, für die Inuit-Forscher*innen auf das in den fotografischen Objekten gespeicherte Wissen zurückgreifen. Igor Krupnik publizierte gemeinsam mit Vera Oovi Kaneshiro das Buch *Faces we Remember* (2011), in der sie Fotografien von Leuman Waugh aus St. Lawrence (1928/29) von der Gemeinschaft und deren Ältesten beschreiben und interpretieren liessen. Vonseiten der Inuit-Gesellschaften ist dabei von einer „Repatriierung des Wissens“³⁴⁰ zu sprechen, die dabei helfen kann, die kollektive Erinnerung der Gemeinschaft, oder das persönliche Wissen über die eigenen Vorfahren, zu erweitern.³⁴¹

Für die Publikation *Where the Echo Began* wurden die Original-Negative von Deutschland nach Alaska gesandt, wo der Fotograf James Barker eigens für die Publikation Abzüge anfertigte.³⁴² Die Auswahl enthielt auch einige Fotografien, die noch nie zuvor publiziert worden waren – unter anderem das Bild von Margaret Rogers. In der gedruckten Version ist die Figur von Margaret Rogers zu sehen, wie sie perfekt eingemittet vor der schneebedeckten Landschaft steht. Der fotografierende Schatten von Himmelheber ist in der Druckversion vollständig abgeschnitten, obschon er auf dem Original-Negativ die gesamte untere linke Ecke ausfüllt. Durch die neue Passform gingen somit nicht nur der Entstehungskontext der Aufnahme, sondern auch grosse Teile des Hintergrundes verloren, weshalb es so wirkt, als stehe die Person, losgelöst von Raum und Zeit, an einem undefinierbaren, verschneiten Ort. Der Bildbeschrieb gibt diesbezüglich zwar einen Hinweis, doch ist er im Gegensatz zu anderen Bildtiteln äusserst kurz gehalten. Es steht lediglich, was bereits bekannt ist: „Margaret Rogers, Nunivak.“³⁴³ Tatsächlich sind für die Publikation beinahe alle Negative in der Dunkelkammer nachbearbeitet oder beschnitten

³³⁸ Ein ähnliches Beispiel doch mit dem Bild MRZ FHH 37-14 machte Anja Soldat. Dazu vgl. Dies., In Fotografien verstecken sich, S. 40f.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 30.

³⁴⁰ Krupnik/Mikhailova, *Landscapes, Faces and Memories*, S. 93.

³⁴¹ Zur Bedeutung von Fotografien in der kollektiven Erinnerungskultur und deren Bedeutung für die Yupik-Gemeinschaft siehe Kapitel 5. dieser Arbeit. Vgl. ebd.

³⁴² Darüber informierte mich James Baker per E-Mail am 8. Oktober 2019.

³⁴³ Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 189.

worden³⁴⁴: Viele wurden aufgehellt, sodass dunkle und schattige Stellen besser zur Geltung kommen³⁴⁵; die meisten wurden im Vergleich mit dem Original links und rechts minimal beschnitten, um sie dem Layout des Buches anzupassen; und andere, wie im Fall von Margaret Rogers, wurden stark beschnitten, sodass sich die Interpretationsmöglichkeiten der Aufnahmen durch ausgeblendete Personen oder Gegenstände veränderten.³⁴⁶

Die zugeschnittenen, vergrößerten oder aufgehellten Abzüge verströmen durch die Bearbeitung eine neue Ästhetik, die besonders im Hinblick auf die getroffene Bildauswahl zum Denken anregt.³⁴⁷ Denn obschon eine Vielzahl der Bilder des Alaskabestands die amerikanischen Einflüsse auf die Kleidung, Hausbauten und Fortbewegungsmittel der Yupik darlegen, entschied sich Fienup-Riordan, den Leser*innen ein eher idealisiertes Bild einer traditionsbewussten Gesellschaft zu vermitteln.³⁴⁸ Dies wird vor allem bei der Wahl des Portraits von Nanuch deutlich, welches sowohl bei Fienup-Riordan wie auch bereits bei Himmelheber im Gedichtband *Der gefrorene Pfad* (1951) abgedruckt wurde.³⁴⁹ Die Fotografie zeigt Nanuch, einen Bewohner der Insel Nunivak, der auch unter dem Namen Luke Smith bekannt war, und der in einem traditionellen Fellparka bekleidet, mit hochgeschlagener Kapuze, kniend auf einem Grassodenhaus für die Kamera posierte.³⁵⁰ Drei weitere Negative, die in derselben Aufnahmesituation entstanden sein mussten, zeigen ebenfalls den posierenden Nanuch, doch ist seine Person nun vor dem Hintergrund des dörflichen Lebens von Mekoryuk eingebettet. Mehrere Bildelemente weisen auf die Verschmelzung der indigenen und amerikanischen Lebensweise hin.³⁵¹ So steht Nanuchs Fellparka im Kontrast zur Bekleidung eines Mannes, der in einem zweiteiligen Hosenanzug und einer Wollmütze im Hintergrund abgebildet ist; neben dem Haus, auf dem Nanuch

³⁴⁴ Nur 5 der 99 gedruckten Bilder sind mit den Negativen identisch: MRZ, FHH 16-2; FHH 16-13; FHH 16-14; FHH 27-4; FHH 36-14. Bei Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 161; S. xxxiv; S. 166; S. 111; S. 7.

³⁴⁵ Bei einer Fotografie im Inneren eines Männerhauses sind die wenigen Lichtquellen aufgehellt worden und ein kleiner Junge, der durch den Eingang kommt, ist plötzlich gut erkennbar. Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 6.

³⁴⁶ Bei den Spielen der jungen Männer auf Nunivak sind die Bilder MRZ FHH 41-30; FHH 41-31; FHH 41-33 eingemittelt, begradigt und in Form gebracht worden, wofür bei den ersten beiden ein rechts im Bild zu sehendes Mädchen abgeschnitten wurde. Vgl. ebd., S. 176.

³⁴⁷ Dazu vgl. Krüger, *Zirkulation, Umdeutung*, S.6; Edwards, *Raw Histories*, S. 13.

³⁴⁸ Man bedenke, dass Fotografien den Forscherinnen ermöglichen, die eigene erlebte Realität an andere zu vermitteln und einen direkten sowie verständlichen Zugang zum Untersuchungsgegenstand zu schaffen. Vgl. Dick, *Kinder im Augenblick*, S. 43f.; zur konkreten Kritik an Fienup-Riordans Auswahl siehe auch Soldat, *In Fotografien verstecken sich*, S. 46f.

³⁴⁹ Himmelheber nennt ihn „Nanuch (Eisbär) von der Insel Nunivak“ vgl. ders., *Der gefrorene Pfad*, Aufschlagseite; bei Fienup-Riordan ist er auch als Luke Smith bezeichnet vgl. dies., *Where the Echo Began*, S. 117.

³⁵⁰ MRZ FHH 41-24 sowie separater Anhang S. 89.

³⁵¹ MRZ FHH 41-21 – 41-23.

posierte, ist ein Schlitten abgestellt, an dessen Knauf eine metallene Schüssel hängt; und das Holzhaus, das zwischen den anderen Grassodenhäusern zu sehen ist, weist auf unterschiedliche Einflüsse im Hausbau hin.³⁵² Anstatt diese komplexe und im Wandel begriffene Realität der indigenen Bevölkerung zu thematisieren und stereotype Vorstellungen aufzubrechen, erreicht das Portrait genau das Gegenteil. Es forciert eine klischeehafte Darstellung der Yupik, die von der Betrachter*in mit der eigenen Fantasie oder falschen Assoziationen ausgeschmückt werden kann. Nichtsdestotrotz sind die rund hundert Bilder die vielfältigste und repräsentativste Auswahl der Alaskafotografien, die bis anhin publiziert wurde.

Der US-amerikanische Forscher James W. VanStone (1925-2001), bekannt für seine ethnografischen und historischen Studien über die Arktis sowie für seine langjährige Tätigkeit als Museumskurator im Field Museums in Chicago (1961-2001)³⁵³, verwendete in seiner Publikation über die Technologien und materielle Kultur der Bewohner*innen der Insel Nunivak (1987) insgesamt fünf Fotografien von Himmelheber. Für seine Studie stützte er sich massgeblich auf die Feldnotizen und Fotografien von Margaret Lantis (1906-2006), selber eine Koryphäe der amerikanischen Anthropologie, die jahrzehntelang zur zeremoniellen Kultur und den sozialen Strukturen der indigenen Bevölkerung Alaskas forschte. Unter den Illustrationen, die VanStone von Lantis publizierte, befanden sich auch einige Aufnahmen des Alaskabestands, welche Himmelheber der Forscherin bereits einige Jahre zuvor für Forschungszwecke zur Verfügung gestellt hatte.³⁵⁴ Die fünf Aufnahmen von Himmelheber hielten offenbar Aspekte der indigenen Lebenswelt fest, die Lantis selbst nicht einfangen konnte. Sie hatte 1939/40, 1946 und 1956 ebenfalls mehrere Monate auf der Insel Nunivak verbracht und die Arbeitsprozesse, Wohnformen und Zeremonien der Cup'ig untersucht.³⁵⁵ In ihrer publizierten Studie über die „soziale Kultur“ der Nunivak-Eskimo (1946) verwendete sie jedoch keine der unzähligen Zeichnungen oder Fotografien, die sie während ihres Aufenthalts angefertigt hatte.³⁵⁶

³⁵² MRZ FHH 41-23 sowie separater Anhang S. 90.

³⁵³ Er gehörte zusammen mit anderen Ethnologinnen wie Frederica De Laguna oder Alés Hrdlička zu einer Generation von amerikanischen Anthropologen, die sich an einer von Franz Boas geprägten theoretischen und empirischen Anthropologie orientierten und in ihrer Forschung einen holistischen Ansatz verfolgten. Vgl. Rooney/Kusimba, *The Legacy of James W. VanStone*, S. 221.

³⁵⁴ Dazu schrieb sie in einem Brief an Himmelheber 1985: „I am giving him my photographs that may be useful and have sent him a few of those pictures that you gave me a long time ago. If he wants to use any of them – giving you credit, of course – he or I will write to you, asking your permission.“ MRZ HH.1985, Lantis, Brief an Hans Himmelheber, 6. November 1985.

³⁵⁵ AM MLC B2010.023; Hughes, *Review Eskimo Childhood*, S. 1133.

³⁵⁶ Vgl. Lantis, *Social Culture*.

Bei der von VanStone publizierten Auswahl handelt es sich unter anderem um das eben erwähnte Portrait von Nanuch, den VanStone im Bilduntertitel lediglich als einen „elderly man“³⁵⁷ bezeichnete und daran die traditionellen Parkas aus Eichhörnchenpelz und die Hosen aus Seehundefell der Cup’ig illustrierte. Auch die restlichen Bilder von Himmelheber dienen dazu, dem Leser einen Einblick in die Lebenswelt der Nunivaker Bevölkerung zu geben und anhand der Aufnahmen die verwendeten Utensilien oder angewandten Techniken zu erklären.³⁵⁸ VanStones rein inhaltliches Interesse an den Bildern des Alaskabestandes hing vermutlich mit ihrem hohen dokumentarischen Wert zusammen, da es Himmelheber gelungen war, gewisse kulturelle Praktiken und Spezifika der Region mit der Kamera festzuhalten, von denen nur wenige fotografische Pendants existierten. Dazu gehörten sicherlich die jugendlichen Spiele auf Nunivak, das Eisfischen in der Nähe von Cape Etolin und die Robbenjagd im *seal camp* in Aqitumiut, wohin Himmelheber die Männer aus Mekoryuk im Winter 1936 begleiten durfte.³⁵⁹ Dieselben Bilder, die VanStone verwendet, oder andere Teile derselben Serien, wählten auch Fienup-Riordan und Himmelheber für ihre Publikationen.³⁶⁰

Eine weitere Besonderheit des Alaskabestandes sind eindeutig die Aufnahmen der bekannten Geschichtenerzählerin Maggie Lind aus Bethel und des unbekanntes, jungen Mädchens am Kuskokwim, die Himmelheber bei der konkreten Durchführung des Spieles mit dem *story-knife* fotografierte.³⁶¹ Er publizierte sie beide in seiner frühesten Publikation *Eskimokünstler* und beschrieb die Bilder als „Geschichtenzeichnen mit einem langen Elfenbeinmesser“³⁶² und „ein kleines Mädchen entwirft für sich alleine.“³⁶³ Himmelheber

³⁵⁷ Vgl. VanStone, Nunivak Island Eskimo, S. 106.

³⁵⁸ So weist VanStone bei der Fotografie der kämpfenden Nunivaker Männer lediglich auf die traditionellen Lummenfellparkas hin, welche die beiden Jungen tragen, und die Technik des Eisfischens mit Rute und Haken demonstriert er an der Fotografie des jungen Nunivakers Tomtom. Vgl. ders., Nunivak Island Eskimo, S. 104 und S. 61.

³⁵⁹ Margaret Lantis war der Aufenthalt im *seal camp* vermutlich aufgrund ihres Geschlechtes verwehrt geblieben, obschon sie zur selben Jahreszeit wie Himmelheber Nunivak besuchte. Dazu siehe Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 3 und S. 12. Zudem siehe separater Anhang S. 19f. und S. 90 (FHH 37-30).

³⁶⁰ Robbenjagd vgl. VanStone, Nunivak Island Eskimo, S. 54; Himmelheber, *Ethnographische Notizen*, Abb. 4; Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 12. Junge Nunivaker beim Kräftemessen vgl. ebd., S. 104; ebd., Abb. 25-27: ebd., S. 176. Eisfischen vgl. VanStone, Nunivak Island Eskimo, S. 61; Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 74.

³⁶¹ Maggie Lind war die bekannteste und beliebteste Geschichtenerzählerin der Kuskokwim-Region. Dazu siehe Barker, *Seeing Wisley, Crying Wolf*, S. 80. Himmelhebers Fotografie von Maggie Lind wurde zum hundertsten Jubiläum von Bethel in der Lokalgeschichte „Bethel. The First 100 years“ von Mary Lenz und James H. Baker publiziert. Zudem verwendete sie Michael Engelhard in einem Artikel über das *story-kniving* in Alaska. Dazu siehe Engelhard, *Cutting Both Ways*, S. 48-49. Siehe separater Anhang S. 91 (FHH 15-32; FHH 15-14).

³⁶² Himmelheber, *Eskimokünstler*, Tafel I.

³⁶³ Ebd.

war bis in die 1960er-Jahre der einzige europäische Ethnologe, der das regional geprägte Spiel in seiner Forschung ernsthaft behandelte und darin einen Ausdruck von Kreativität und künstlerischen Talentes sah.³⁶⁴ Gemäss Himmelheber war das Spiel der Mädchen eine der wenigen Tätigkeiten bei den Yupik, die aus purer Freude am kreativen Prozess durchgeführt wurde. Ansonsten meinte Himmelheber wenige Hinweise dafür gefunden zu haben, dass die südwestlichen Yupik in ihrer Freizeit „Kunst um der Kunst Willen“ herstellten.³⁶⁵ In Himmelhebers eigenen Publikationen standen zwar Fotografien von künstlerischen Prozessen im Vordergrund, diese waren jedoch laut Himmelheber meistens auf seine Bitte hin ausgeführt worden und repräsentierten damit nicht ein Kunsthandwerk, welches auf eine „intrinsische Motivation“ zum Kunstschaffen vonseiten der Urheber zurückgeführt werden konnte.

In Bezug auf Alaska verwendete Himmelheber in seinen Publikationen eine Auswahl an Bildern, in denen er regionsspezifische kulturelle Artefakte der Yup'ik oder deren Herstellung dokumentierte. Dazu gehörten beispielsweise das Zeichnen mit Nasenblut und die davon entstandenen Zeichnungen auf Robbendärmen³⁶⁶; die Trommelbemalung durch den Künstler John Boss in Bethel³⁶⁷; die Herstellung und Bearbeitung einer Holzschale mit besonderem Augenmerk auf die Beugung des Randbretts der Schale³⁶⁸; sowie das Abbild einer Zeichnung auf einer Trommelbespannung, welche die kurze, unterhaltsame Geschichte eines Liebespaars illustriert, das einem Wolf begegnete³⁶⁹:

He went with her on a walk in the tundra. It was evening. Suddenly a huge wolf was standing in front of them with his jaws greedily gaping wide. The woman had the marvelous idea to tear her clothes from her body, and thus she stood totally naked in front of the monster. Rooted on the spot by surprise, the wolf could not move. Curious things had occurred in his life already, but he had never seen such a strange thing!³⁷⁰

³⁶⁴ So meinte Wendell Oswalt, einer der führenden Yupik-Forscher: “Himmelheber [...], who visited the central sector of Alaska's Bering Sea coast in the 1930's, is the only ethnographer to have discussed previously the complex as it occurs on the Alaskan mainland.” Ders., *Traditional Storyknife Tales*, S. 311.

³⁶⁵ Sowohl die Schnitzarbeiten wie auch die Herstellung einer Trommel, Schüssel oder Illustration eines Robbendarms fanden immer im Zusammenhang mit einer Zeremonie oder im Auftrag des Schamanen statt. Dazu vgl. Himmelheber, *Eskimo Artists*, S. 52f.

³⁶⁶ Vgl. Himmelheber, *Nasenblut als Bindemittel*, S. 29; ders., *Eskimo Artists*, S. 62; MRZ FHH 26-10 und FHH 26-12. Siehe separater Anhang S. 92 (FHH 26-10; FHH 26-12).

³⁶⁷ Vgl. ders., *Eskimokünstler*, Tafel VI; ders., *Nasenblut als Bindemittel*, S. 30; ders., *Eskimo Artists*, S. 51; MRZ FHH 21-1. Siehe separater Anhang S. 93 (FHH 21-1).

³⁶⁸ Vgl. ders., *Ethnographische Notizen*, Abb. 15-21; ders., *Eskimo Artists*, S. 70f.; MRZ FHH 16-14 – 16-20. Siehe separater Anhang S. 94 (FHH 16-14; FHH 16-16).

³⁶⁹ Vgl. ders., *Eskimokünstler*, Tafel II; ders., *Eskimo Artists*, S. 20; MRZ FHH 22-15. Siehe separater Anhang S. 93 (FHH 22-15).

³⁷⁰ Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. 98.

Das Beispiel ist deshalb interessant, weil Himmelheber die Geschichte offenbar des Öfteren zum Besten gab und dabei die Fotografie stellvertretend für das Objekt verwendete.³⁷¹ Er erzählte die Geschichte wahrscheinlich, weil sie so eingängig war und dem Publikum einen humorvollen Zugang zur Yupik-Kultur anbot. Im Rahmen seiner Publikationen fungierte die mündlich überlieferte Geschichte einerseits als Bildunterschrift und zugleich als Begleittext zum abgebildeten Kunstobjekt. So wird in diesem Fall die Logik des ethnografischen Museums in den Publikationen sozusagen reproduziert, indem Himmelheber den Leser*innen via die Betrachtung der Fotografie und des Lesens der Bildlegende ermöglichte – ähnlich wie bei der Betrachtung des Objektes selbst – an der Kunstproduktion der Yupik und ihrer narrativen Einbettung Anteil zu nehmen.

4.2. Im Museum

Der Verwendungszweck von Fotografien im Kontext der wissenschaftlichen Forschung unterscheidet sich vom musealen Kontext dahingehend, als dass Fotografien in Museen nicht nur eine Realität vermitteln, sondern diese auch erklären und dokumentieren sollen. In ethnologischen Museen belegen Fotografien bis heute die Doppelrolle eines eigenständigen Objektes und einer Quelle zur Forschung am ethnografischen Museumsobjekt.³⁷² Diese ambivalente Rolle prägte gemäss Elizabeth Edwards lange die Stellung fotografischer Sammlungen in Museen: „Photograph collections, in and of themselves, are thus relatively new arrivals with museums and occupy an uneasy space within the hierarchies of value that make certain things collectable in museums terms and others not.”³⁷³ Weil die Fotografien, besonders in der anthropologischen Forschung, auf ihren dokumentarischen Wert und somit auf die inhaltliche Abbildung reduziert wurden, gab es wenig Verständnis dafür, Fotografien als eigenständige Objekte zu werten, geschweige denn, sie als solche zu sammeln.³⁷⁴ In ethnografischen Museen erhielten Fotografien meistens keinen eigenen Eintrag im Eingangsbuch des Museums, sondern wurden als Teil der Dokumentation der eingehenden Artefakte registriert, die für die Kuratoren aber unentbehrlich war, da sie ihnen erlaubte, das

³⁷¹ Gemäss eines Artikels in der Zeitung *Lincoln Star* aus Nebraska führte er die Fotografie der Trommelbemalung als eigenständige Kunstprobe vor, auf der, wie es der Reporter humoristisch ausdrückt, ein wichtiger Notfall graphisch dargestellt ist. Vgl. *Lincoln Star*, Eskimo Inventivness, 24.05.1937.

³⁷² Vgl. Museum für Kulturen Basel, Sammlungen, <<https://www.mkb.ch/de/museum/sammlung.html>> [Stand: 3.12.2019].

³⁷³ Edwards, *Patterns of Collecting*.

³⁷⁴ Das Museum Rietberg in Zürich beispielsweise sammelte seit 1952 Fotografien und lancierte 2010 das erste wissenschaftliche Aufarbeitungsprojekt des Fotobestandes von Alice Boner. Vgl. Soldat, In *Fotografien stecken*, S. 28f.; zudem Edwards, *Patterns of Collecting*.

ethnografische Objekt als solches zu definieren und seinen Verwendungszweck im kulturellen Kontext zu verstehen.³⁷⁵

Himmelheber war sich dieser Erwartung an seine Fotografien eindeutig bewusst und betonte in der Korrespondenz mit den Schweizer Museen mehrfach, dass er ihnen fotografisches Material zu den Objekten mitliefern würde, um deren kulturelle Bedeutung oder praktischen Anwendungsbereiche besser verstehen zu können.³⁷⁶ Schliesslich hatte er den Herstellungsprozess bestimmter Kunstgegenstände im Detail mit der Kamera festgehalten und in seiner Publikation von 1938 bereits ausführlich über die handwerkliche Technik und ihre Meister geschrieben. Zur Anschaffung der Objekte, sprich dem Preis, den Verhandlungen oder den Ein- und Ausfuhrzöllen, gibt es im Fall der gesammelten Objekte aus Alaska hingegen wenig bis gar keine Angaben.³⁷⁷ Dies ist für private Sammler des 19. und frühen 20. Jahrhundert keine Besonderheit, da die Ausfuhr von kulturellen Gütern in den meisten Ländern noch weitgehend unregelt war und die Museumsdirektoren zu Hause auch nicht zwingend danach fragten.³⁷⁸ Himmelheber stellte den Museen letztendlich nur einen kleinen Teil der über Tausend Fotos zur Verfügung, die er auf seiner Alaska-Reise schoss und die heute im Museum Rietberg archiviert sind. Vermutlich kamen dem Austausch von fotografischem Material die turbulenten Jahre nach der Rückkehr aus Alaska in die Quere. So blieb Himmelheber den Museen bis 1942 die versprochene Sammlungsaufteilung, weiterführende Informationen zu den Objekten und ein konkretes Verzeichnis der gekauften Artefakte schuldig, weshalb die Museen ihrerseits mit der Katalogisierung der bei ihnen eingetroffenen, doch ohne Kontextinformationen unbrauchbaren Sammlung abwarten mussten.³⁷⁹

Dies mag der Grund sein, weshalb sich im Fotoarchiv des Museums der Kulturen in Basel lediglich sieben Fotografien aus dem Alaskabestand von Himmelheber befinden.³⁸⁰ Von den rund 480 Objekten, die Himmelheber für Basel erworben hatte, sind nachträglich nur zwei Holzschalen, ein Pinsel, ein Jagdbogen, ein Elfenbeinmesser, ein Feuerbohrer und ein Kanu

³⁷⁵ Vgl. Edwards/Morton, *Between Art and Information*, S. 8.

³⁷⁶ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 20. Juli 1936; ebd., 31. Juli 1936.

³⁷⁷ In einem Brief rechnet Himmelheber dem MVB vor, wie seine Ausgaben zustande kamen und welche Stücke er für sie ersteigert hatte, jedoch ohne konkrete Preise zu nennen. MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, Brief an MVB, 31. Juli 1936.

³⁷⁸ Vgl. van Beurden, *Treasures in Trusted Hands*, S. 42.

³⁷⁹ MKB 05-0057, 05, 04, Himmelheber, 16. Dezember 1939.

³⁸⁰ In der Museumsdatenbank sind die von Himmelheber eingegangenen Fotografien als „Geschenk 1948“ vermerkt. Dazu siehe Kähli, *Fotoliste*.

mit visuellem Material weiterführend dokumentiert.³⁸¹ Die fotografische Dokumentation des Objektes VII 645 – einer Holzschale, die im Katalog als Essschüssel der Yupik-Frauen aufgelistet ist³⁸² – besteht aus drei Aufnahmen. Alle drei illustrieren den spezifischen Moment im Herstellungsprozess, in dem der Schnitzer den Holzring der Schale zurechtbiegt.³⁸³ Die schwarz-Weiss Abzüge sind auf dickes, kartonähnliches Papier geklebt und oberhalb des oberen Bildrandes und an der rechten Seite mit Tinte beschriftet worden. Die zuständige Person verzeichnete jeweils die Inventarnummer des Museumobjektes, die ungefähre Herkunft und unterstellte Ethnie der abgebildeten Person („Alaska, Eskimo“) sowie den Namen des Fotografen und Sammlers („Himmelheber“).³⁸⁴ Weder das genaue Jahr noch die Region oder der Name der abgebildeten Person finden Erwähnung, obschon der Schnitzer Himmelheber als Vasil aus Jestlands Post bekannt war und er dessen Arbeitsprozess mit zehn weiteren Negativen ausführlich abfotografiert hatte.³⁸⁵ Zusätzlich ist die Anwendung des im Museum beherbergten Feuerbohrers und Jagdbogens mit nur je einer Fotografie erklärt, obschon Himmelheber davon dutzende weitere Aufnahmen gemacht hatte.³⁸⁶

Diese Diskrepanz verdeutlicht, welches Potenzial in der Verknüpfung des aufgearbeiteten Fotobestandes von Hans Himmelheber im Museum Rietberg mit den Objekten der bewahrenden Institutionen in Basel und Genf steckt. So befinden sich im Alaskabestand unzählige Fotografien, die eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Sammlungsgeschichte beider Museen anregen könnten. Die Provenienzforschung wäre vor allem im Falle der oben aufgeführten Objekte aus Basel äusserst fruchtbar, da diese auf den Fotografien und in der Korrespondenz von Himmelheber eindeutig identifiziert werden können. Doch auch im Falle des Musée d'ethnographie in Genf kann der fotografische Bestand von Himmelheber ein wichtiger Ausgangspunkt zur Kontextualisierung der Sammlung sein, selbst wenn das

³⁸¹ Holzschale (VII 645) vgl. MKB (F)VII 366-368; Holzschale (VII 682) vgl. ebd. (F)VII 375; Pinsel (VII 661) vgl. ebd. (F)VII 369; Elfenbeinmesser (VII 667) vgl. ebd. (F)VII 370 – 371; Jagdbogen (VII 669) vgl. ebd. (F)VII 372; ein Feuerbohrer (VII 680) vgl. ebd. (F)VII 373; Kanumodell (VII 681), vgl. ebd. (F)VII 374.

³⁸² Vgl. Brust, Objektliste.

³⁸³ MRZ FHH 16-15; FHH 16-18; FHH 16-20. Siehe separater Anhang S. 95.

³⁸⁴ MKB (F)VII 366-368.

³⁸⁵ Zwei weitere Fotografien aus dem Bildarchiv des MKB können die hergestellte Holzschale noch in einen breiteren Kontext setzen. So zeigen sie einerseits, dass der Schnitzer nach der Fertigstellung der Holzschale mit einem feinen Pinsel sein Familienzeichen am Boden der Schüssel verewigte und andererseits, dass solche Schalen auch Teil des Totenkults waren, da die Besitzungen eines Yupik am Grabpfahl befestigt wurde. Dazu siehe Himmelheber, Eskimo Artists, S. 47, ausserdem das Familienzeichen und das Grabfeld im separaten Anhang S. 68 (FHH 17-21) und S. 96 (FHH 23-3).

³⁸⁶ Die Anwendung des Feuerbohrers in Jestlands Post vor einer Schar von Zuschauer hielt Himmelheber mit insgesamt vierzehn Negativen fest MRZ FHH 16-21 – 16-35; die Vorführung des Jagdbogens bei der Vogeljagd mit insgesamt acht Aufnahmen MRZ FHH 17-6 – 17-14.

Musée d'ethnographie lediglich kleinere Objekte wie Speerspitzen, Beile, Harpunen oder Schneidmesser besitzt, die dazumal ohne fotografische Dokumentation im Museum eingingen und den Aufnahmen des Alaskabestandes nicht eindeutig zugeordnet werden können.³⁸⁷ Die Biografie der Museumsobjekte zu erforschen heisst zum Glück nicht, sie nur im Hinblick auf die Erwerbs- und Sammlungsstrategien des Sammlers zu untersuchen, sondern auch die Beziehung zwischen dem Objekt, den Menschen und ihrer Umgebung in den Blick zu nehmen – was die Fotografien von Himmelheber bieten können.³⁸⁸

Die Initianten des *Network Arctic Collections Switzerland* (seit 2017) möchten an diesem Punkt ansetzen und die Zusammenarbeit unter den Schweizer Museen hinsichtlich ihrer ethnografischen Sammlungen aus der Arktis fördern. Zu den Gründern des Netzwerks gehören das Historische und Völkerkundemuseum in St. Gallen, das NONAM (Nordamerika Native Museum) in Zürich, das Bernische Historische Museum und das Museum Cerny Inuit Collection³⁸⁹ aus Bern.³⁹⁰ Die Vereinigung schätzt den Umfang der insgesamt in der Schweiz beherbergten ethnologischen und archäologischen Sammlungen aus der Arktisregion auf rund 6000 Objekte, plus mehrere Tausend Fotografien. Nicht nur ist die schiere Anzahl an Artefakten, sondern auch die Bandbreite der darin repräsentierten indigenen Kulturen eindrucklich. Die Region Alaska ist mit rund 3000 Objekten (einschliesslich Fotos und archäologischer Fundstücke) am stärksten vertreten, darauf folgt Kanada mit rund 1500 Objekten, dann Grönland mit circa 500 sowie Sibirien und das arktische Russland mit 650 Objekten. Lediglich die samische Kultur Nordeuropas und Islands ist relativ unterrepräsentiert.³⁹¹ Diese Zahlen sind beeindruckend, wenn man bedenkt, dass die Schweiz in der Arktisregion keine territorialen kolonialen Ambitionen verfolgte. Auf Initiative einiger wohlhabender Schweizer Bürger*innen, die ihrerseits jedoch in wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht am Kolonialismus beteiligt waren, konnten die Museen trotzdem mit tausenden ethnografischen Objekten gefüllt werden.³⁹²

³⁸⁷ Vgl. MEG, Collections Amérique, <<https://www.ville-ge.ch/meg/musinfo00.php?what=Himmelheber+Alaska&dpt=ETHAM&debut=0&bool=AND>> [Stand: 1.12.2019].

³⁸⁸ Vgl. Brandstetter/Hierholzer, *Sensible Dinge*, S. 17.

³⁸⁹ Das Museum Cerny Inuit Collection aus Bern ist ein Privatmuseum, gegründet von Martha und Peter Cerny, mit einem Schwerpunkt auf historische und zeitgenössische Inuit-Kunst aus Kanada.

³⁹⁰ An der letzten Versammlung waren auch internationale Vertreter wie Igor Krupnik, des National Museum of Natural History (Smithsonian Institution) und Martin Schultz des Statens museer för världskultur aus Stockholm anwesend, um über zukünftige Kooperationen zu sprechen. Vgl. Gredig/Krupnik/Schultz, *ASC Newsletter* 2018, S. 52.

³⁹¹ Vgl. ebd.

³⁹² Vgl. ebd., S. 55. Zur Thematik der kolonialen Schweiz vgl. zusammenfassend Purtschert/Fischer-Tiné, *Introduction*, S. 1-25.

Das erklärte Ziel der Vereinigung ist es, die umfangreichen Schätze, die bis anhin eher unbekannterweise in der Schweiz lagerten, besser untereinander zu vernetzen und sie mithilfe der Digitalisierung einem breiteren Publikum im In- und Ausland zugänglich zu machen, damit sich in Zukunft auch die Herkunftsgesellschaften, Inuit-Forscher*innen oder Arktis-Interessierte mit den Sammlungsstücken in der Schweiz befassen können.

Der digitale Zugang ist aber auch unentbehrlich, wenn museale Institutionen ihre Funktion als „autoritäre Zeigeanstalt“³⁹³ abgeben möchten und Kooperationen mit der Herkunftsgesellschaft oder anderen Museen anstreben. Hier kommt nochmals das von Mary Louise Pratt 1991 vorgeschlagene und von James Clifford 1997 auf das Museum angewandte Konzept der *contact zone* ins Spiel. In dem Zusammenhang beschreibt es die Verhandlungsprozesse zwischen den Vertreter*innen der Herkunftsgesellschaft und den Museumsverantwortlichen, welche die Artefakte zwar bewahren, deren Deutungshoheit über die Präsentation und Interpretation der Objekte jedoch in Frage gestellt wird.³⁹⁴ Der Ansatz hat sich seit den Nullerjahren zu einem *participatory turn* gewandelt, bei dem Museen vermehrt auf kooperative und inklusive Ausstellungskonzeptionen und Sammlungsinterventionen setzen.³⁹⁵ Für die Polarregion belegt die Smithsonian Institution in den USA eine Vorreiterrolle, da sie das technische Wissen, die kulturelle Bedeutung und die Geschichte der Museumsobjekte seit längerem in gemeinsamen Projekten mit Expert*innen der Herkunftsgesellschaft erforscht.³⁹⁶

Ähnliche Ideen hegte auch die Kuratorin des *Yugtarnvik* Regionalmuseums in Bethel, Elizabeth A. Mayock, die sich diesbezüglich dem grossen Potenzial des himmelheberschen Bildbestandes bewusst war. Sie setzte 1985 zusammen mit dem Ethnologen einen Vertrag über die Nutzungsrechte der Alaskafotografien auf. Darin einigten sie sich, dass eine Auswahl der Abzüge bei einer möglichen Übergabe an das Museum nur im Kontext von Ausstellungen, also im Sinne eines Museumsobjektes, verwendet werden durften. Sie dürften weder abfotografiert noch vervielfältigt werden.³⁹⁷ Zu einem späteren Zeitpunkt bat die Kuratorin Himmelheber, die Negative und deren Bildrechte ganz dem Museum zu

³⁹³ Die seit den 1960er-Jahren laut werdenden Kritik an den Museen richtet sich gegen die Institution als „autoritäre Zeige-Anstalt, die dem Publikum, so der Vorwurf, bestimmte Deutungskonstrukte aufzwingt und es überdies durch die beim Besuch wirksam werdenden institutionellen Regeln diszipliniert.“ Fayet, Deutungsabstinenz als Programm, S. 75.

³⁹⁴ Vgl. Clifford, Route, S. 192f.; Fayet, Deutungsabstinenz als Programm, S. 75f.

³⁹⁵ Vgl. Laely/Meyer/Schwere, Rethinking Museum Cooperation, S. 7.

³⁹⁶ Daran beteiligt sind das National Museum of Natural History (NMNH), das National Museum of the American Indian (NMAI) und The Arctic Studies Center. Dazu siehe Alaska Native Collections, <<https://alaska.si.edu/>> [Stand: 2.12.2019].

³⁹⁷ MRZ HH.02-1985, Himmelheber und Mayock, Vertrag über die Nutzungsrechte der Himmelheber Fotografien, 22. August 1985.

überlassen, damit das Material über den Museumskontext hinaus für edukative und kulturelle Projekte genutzt werden konnte. Sie führte dazu aus: “I envision utilizing the photos in enlargements for displays, educational videotapes that we co-produce with our local T.V. station KYUK, local documentaries etc.”³⁹⁸ Himmelheber lehnte die Bitte freundlich ab, da er keine Aufteilung des Negativkonvolutes wünschte und die Nutzungsrechte der Bilder bei sich behalten wollte.³⁹⁹ Nichtsdestotrotz deutet die Episode auf den Wert hin, den historische Fotografien für die lokale Bevölkerung als Erinnerungsstücke und Wissensträger haben können.

³⁹⁸ Ebd., Mayock, Brief an Himmelheber, 16. Oktober 1985.

³⁹⁹ Ebd., Himmelheber, Brief an Elizabeth Mayock, 9. November 1985.

5. Deutungsmacht und Erinnerung: Der Wert der Bilder heute

Fotografien waren für Himmelheber offenbar ein passendes Geschenk für seine Bekannten aus Alaska, die er im Sommer 1985 nach beinahe fünfzig Jahren wiedersah. Mit unzähligen Dias und Abzügen der S/W-Negative im Gepäck, kehrte Himmelheber gemeinsam mit seinem jüngsten Sohn Martin Himmelheber für sechs Wochen in die Stadt Bethel und auf die Insel Nunivak zurück. Die Idee der Reise war laut Martin Himmelheber während eines Gespräches an Weihnachten entstanden, in dem sie sich über ihre persönlichen Wünsche ausgetauscht hatten. Für den damals bereits 77-jährigen Himmelheber war es offenbar ein Bedürfnis, noch einmal nach Alaska zurückzukehren, da er seinen Aufenthalt 1936/37 persönlich nie richtig abgeschlossen hatte und es ihn auch in beruflicher Hinsicht beschäftigte, dass seine Literatur nicht so rezipiert worden war, wie er es sich gewünscht hätte.⁴⁰⁰ Zurück in der Region, in der Himmelheber zehn Monate seines Lebens verbracht hatte, war er beeindruckt von den vielen Veränderungen, die in der Zwischenzeit stattgefunden hatten, und die ihm den Ort fremd erscheinen liessen.⁴⁰¹

Seine Ankunft war nicht nur für ihn, sondern auch für die Bewohner*innen von Bethel und Nunivak ein aufregendes Erlebnis. Es kam unter anderem zu einem freudigen Wiedersehen mit seinem ehemaligen Dolmetscher auf Nunivak, Fred Weston, dem damals 12-jährigen Rex Mathlaw, der ihn fotografiert hatte, und einem weiteren Bekannten, Ed Shavings. Unzählige andere, ihm unbekannte Personen interessierten sich für seine Geschichten, die er über die alten Zeiten zu erzählen wusste, und sie kamen zahlreich im Gemeinschaftszentrum in Bethel und in der Schule auf Nunivak für seine Lichtbild-Vorträge zusammen. Die Abzüge der S/W-Negative hatte er in der Hoffnung angefertigt, vor Ort auf Nachfahren der darauf abgebildeten Personen zu treffen, die er mit den Bildern ihrer Verwandten beschenken könnte. Tatsächlich war die Nachfrage nach den historischen Fotografien so gross, dass er, zurück in Deutschland, nochmals zusätzliche Abzüge herstellen musste, da viele Personen ihn um weitere Exemplare gebeten hatten.⁴⁰² Auch den neuen Bekanntschaften, die er und Martin während des Sommers gemacht hatten, schenkte er Fotografien, mit denen er sich bei ihnen für die Gastfreundschaft und die gemeinsame Zeit bedankte.⁴⁰³

⁴⁰⁰ Ich führte am 10. Juni 2019 ein einstündiges Telefongespräch mit Martin Himmelheber, in dem wir über die gemeinsame Alaskareise mit seinem Vater Hans Himmelheber im Sommer 1985 sprachen. Dazu habe ich Gesprächsnotizen erstellt. Nochmals herzlichen Dank für Martin Himmelhebers Bereitschaft.

⁴⁰¹ Martin Himmelheber nannte das Erlebnis für seinen Vater einen "Kulturschock"

⁴⁰² MRZ HH 02-1985, Himmelheber, Brief an Sally Whitman, 30. Oktober 1985.

⁴⁰³ Ebd., Brief an David Marshall, 8. November 1985.

Das grosse Interesse der lokalen Bevölkerung am visuellen Material hängt laut Igor Krupnik damit zusammen, dass sich heutzutage nur wenige historische Aufnahmen von den alten Ortschaften oder bereits verstorbenen Personen in lokalem alaskischen Privatbesitz befinden. Denn nur ein Bruchteil aller getätigter Aufnahmen blieben der Region erhalten oder fanden ihren Weg dorthin zurück. Der Fotobestand von Himmelheber ist dabei keine Ausnahme. Auch die Fotonachlässe anderer durchreisender Ethnolog*innen befinden sich heute hunderte Kilometer von ihrem Entstehungsort entfernt, in musealen oder universitären Sammlungen in Europa oder den USA. Die grosse Distanz zwischen den Archiven und der Herkunftsgesellschaft resultiert in einer Asymmetrie der Zugangsmöglichkeiten zu Fotografien als historischen Dokumenten und Erinnerungsobjekten.⁴⁰⁴

Die orale Tradition, die im Leben der Inuit-Gesellschaften bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielte, reichte das Wissen über ferne Orte und Menschen zuverlässig an zukünftige Generationen weiter. Farbig ausgeschmückte Erzählungen mit Reise- und Jagdmotiven verankerten Namen und lokale Gegebenheiten von Ortschaften im kollektiven Gedächtnis der Gemeinschaft. Ähnlich verhielt es sich mit Erzählungen über Familienangehörige oder längst verstorbene Vorfahren, deren körperliche oder charakter-spezifische Eigenschaften durch die Erzählungen in der Erinnerung lebendig gehalten wurden.⁴⁰⁵ Der Wandel in der indigenen Lebensweise, das Verschwinden religiöser Praktiken und der Einbruch der oralen Tradition wird in der Forschung dabei unterschiedlichen Einflüssen zugeschrieben. Die einen betonen die Hinwendung zu westlichen Familienmodellen und die Vernachlässigung der winterlichen Zeremonien aufgrund des Einflusses der christlichen Missionare.⁴⁰⁶ Andere schreiben den Zerfall der Inuit-Kultur der staatlichen Fürsorge und dem seit dem Zweiten Weltkrieg rasant ansteigenden Alkoholmissbrauch zu, der bis heute eines der schwerwiegendsten gesellschaftlichen Probleme der Region ist.⁴⁰⁷ Diese paternalistisch geprägte Sichtweise eines unausweichlichen Zerfalls der indigenen Kultur lässt ausser Acht, dass die Indigenen Alaskas dem Wandel nicht hilflos ausgeliefert waren, sondern ihm mit Widerstand begegneten und diesen auch mitgestalteten.⁴⁰⁸ Trotzdem bleibt es eine Tatsache, dass die orale Tradition in den Inuit-Gesellschaften heutzutage weniger ausgeprägt ist und deshalb

⁴⁰⁴ Vgl. Krupnik/Mikjailova, *Landscapes, Faces, and Memories*, S. 92f.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.

⁴⁰⁶ Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. x.

⁴⁰⁷ Vgl. Gerdes, *Gar nicht Nacht*, S. 444.

⁴⁰⁸ Die Indigenen Alaskas setzten mit dem 1971 in Kraft tretenden *Alaska Native Claims Settlement Act* durch, dass der Staat ihnen einen Schadenersatz von circa einer Milliarde Dollar zahlen und 17.6 Millionen Hektar Land zurückgeben musste. Dazu siehe ebd., S. 445.

viele Bewohner*innen die abgebildeten Menschen oder Orte nicht mehr auf den Fotografien wiedererkennen können, weil sie diese weder je gesehen noch von ihnen gehört haben.⁴⁰⁹ Welche Bedeutung ein visuelles Zeugnis für eine einzelne Person haben kann, wird dabei noch immer zu wenig erforscht. Nur selten fragen Wissenschaftler*innen danach, wie die Bilder von den Betrachtenden rezipiert werden, welche emotionale Beziehung sie mit den abgebildeten Menschen verbindet und welche persönlichen Erinnerungen bei der Betrachtung der Bilder heraufbeschwört werden. Oftmals steht das kulturelle Wissen im Vordergrund, das aus den abgebildeten Elementen gezogen werden kann.⁴¹⁰

Beide Aspekte betonen die Dringlichkeit, das visuelle Material *aus* der Region wieder *mit* der Region zu verknüpfen und darauf zu achten, welche Effekte dies nicht nur für die einzelnen Mitglieder, sondern auch für die indigene Gemeinschaft als Ganzes hat. So haben es sich zahlreiche indigene Personen zur Aufgabe gemacht, das Verständnis von vergangenen Lebensformen und kulturellen oder religiösen Praktiken in der Gemeinschaft neu zu wecken, das Wissen darüber an die jungen Generationen weiterzugeben und gewisse Traditionen wiederzubeleben.⁴¹¹ Welche Rolle das historische Bildmaterial dabei spielen kann, zeigt das Beispiel der Piikani aus Kanada, die 1979, inspiriert durch Fotografien von Edward Curtis, nach mehr als vier Jahrzehnten wieder den Sonnentanz auf ihrem Land durchführten.⁴¹² Die Reaktionen der indigenen Bevölkerung auf die Fotografien von Edward Curtis sind, wie es Anne Makepeace in ihrem Dokumentarfilm *Coming to Light: Edward S. Curtis and the North American Indian* aufzeigt, aber durchaus widersprüchlich. Die einen kritisierten Curtis dafür, heilige Zeremonien oder Tänze fotografiert zu haben, was sie als einen unangemessenen Einsatz der Kamera bewerteten. Andere hingegen kritisierten ihn für das, was er in seinen Bildern ausliess, nämlich die kulturellen Assimilierungsprozesse und Einschränkungen der indigenen Lebensweise von Seiten des Staates, dessen Behörden das Land und die darauf lebende Bevölkerung harten Richtlinien unterwarfen. Andere wiederum

⁴⁰⁹ Vgl. Krupnik/Mikjailova, *Landscapes, Faces, and Memories*, S. 92f.

⁴¹⁰ Vgl. Peers/Brown, *Just Bringing these Photographs*, S. 265.

⁴¹¹ Es gibt beispielsweise diverse Projekte, welche das traditionelle Tätowieren bei Inuit-Frauen wiederbeleben möchten. So ermöglicht der Körperschmuck einer neuen Generation von Frauen, ihre Zugehörigkeit zur indigenen Kultur auszudrücken und das beinahe verloren gegangene Wissen über die besondere Fadentechnik und die Symbolik zurück in die Gemeinschaft zu tragen. Die Tattoos, welche während des Kolonialismus ein Stigma waren, werden heute als Zeichen des Stolzes und des kulturellen Widerstandes getragen. Dazu siehe Howerton, *Keeping Tradition Alive*; ders., *Inuit Women Producing Film about Tribal Tattoos Project*.

⁴¹² Die Piikani sind eine von drei grossen Volksgruppen in Kanada. Dazu siehe Dempsey, Piikani; Jacknis, *Edward S. Curtis*, S. 89.

schätzen die alten Dokumente sehr, da sie ihnen erlaubten, zurück in die Vergangenheit und in die Gesichter ihrer Vorfahren zu blicken.⁴¹³

Die Gespaltenheit der indigenen Gemeinschaft über den korrekten Umgang mit dem anthropologischen Bildmaterial beschränkt sich nicht nur auf die indigene Bevölkerung der Polarregion. Auch die afroamerikanische Community in den USA, die First Nations in Australien oder die San in Südafrika stellen sich die Frage, wie die Öffnung der kolonialen Archive für ihre Geschichte und ihr kulturelles Erbe fruchtbar gemacht werden kann.⁴¹⁴ Gerade Fotografien, die in einem gewaltvollen Kontext entstanden sind, oder konkrete Gewaltanwendung darstellen, spalten die Meinungen. Die einen Mitglieder fürchten eine Re-Traumatisierung durch die Visualisierung der Erlebnisse, andere hingegen fordern eine direkte Konfrontation mit den visuellen Zeugnissen, um rassistisch inspirierte Missinterpretationen der kolonialen Gewaltausübung widerlegen zu können. Die meisten Mitglieder der betroffenen Gesellschaft sehen das historische Bildmaterial aber als eine Möglichkeit, eine andere Perspektive auf die historischen Ereignisse zu bieten und die abgebildete Geschichte aus ihrer Sicht zu erzählen.⁴¹⁵ Joanna Sassoon definiert die Rolle, welche Fotografien in einem solchen Prozess haben können, wie folgt: „Rather than seeing the photograph as image and as a passive object, it can be seen as a material document that has played an active role in history.“⁴¹⁶ Fotografien spielen aber nicht nur eine aktive Rolle in der Geschichte, sondern die Geschichte kann auch anhand der Fotografien neu geschrieben werden. Indem der Blick auf das Material anders gelenkt wird, können alte Dinge neu in den Fokus geraten und anhand derselben Quelle alternative Perspektiven aufgezeigt werden.⁴¹⁷

Die Auseinandersetzung mit der eigenen konfliktreichen Geschichte und indigenen Identität kann über die Aneignung und Umdeutung des historischen Bildmaterials hinausreichen. So lancierte Brian Adams zusammen mit ICC Alaska (Inuit Circumpolar Council) das Projekt I AM INUIT, für das er 2015 rund zwanzig Siedlungen in Alaska besuchte und die individuellen Geschichten, Träume und Schicksale der indigenen

⁴¹³ Vgl. Jacknis, Edward S. Curtis, S. 88f.

⁴¹⁴ Ein Beispiel dafür ist die „Miscast“ Ausstellung von 1997 in der *South African National Gallery* in Kapstadt, die aus Sicht der Kuratorin auf die Missstände der San aufmerksam machen sollte. Sie erntete jedoch harsche Kritik von Teilen der San-Gemeinschaft, da diese den Einsatz der historischen Fotografien – mit denen der Boden, über den die Besucher*innen laufen mussten, ausgelegt war – als abwertend und respektlos empfand. Vgl. Kasfir Littlefield, Cast, S. 1-9. Siehe auch die Debatte, welche das Projekt *Representation. Remembrance and the Memorial* auslöste, das 2016 ein Denkmal für die indigenen Opfer des australischen Grenzkrieges definierte. Dazu siehe Andrew/Neath, *Legacy Images*, S. 217f.

⁴¹⁵ Vgl. Andrew/Neath, *Legacy Images*, S. 217f.; Lydon, *Democratising the photographic archive*, S. 19.

⁴¹⁶ Sassoon, *Photographic Materiality*, S. 199.

⁴¹⁷ Vgl. Kaphar, *Kann Kunst die Geschichte ändern?*

Bevölkerung dokumentierte.⁴¹⁸ Die Portraits, die dabei entstanden, reflektieren die verschiedenen indigenen Realitäten des 21. Jahrhunderts, die er mit einem ehrlichen und unvoreingenommenen Blick einfing. Zu den Portraits gehören auch immer kurze Erzählungen, Anekdoten oder Zitate der dargestellten Personen, deren Stimmen er auf den sozialen Netzwerken veröffentlichte.⁴¹⁹ Eine Aufnahme zeigt die Inupiaq-Rapperin AKU-MATU, die einen Parka mit Fellkapuze trägt, der mit einem grell-farbigen Blumenmuster bedruckt ist. Sie blickt strahlend und selbstbewusst in die Kamera und erklärt in der Bildunterschrift: „I rap as a polar bear, caribou, a whale, an ancestor from the future. I have a song about generational trauma called, ‘My Mom’s Song.’ We have 22 songs. It’s a lot, but for the most part its environmentally focused.“⁴²⁰ Allison Akootchook Warden ist nämlich nicht nur Rapperin, sondern auch eine der einflussreichsten Umweltaktivistinnen Alaskas.⁴²¹

Das Projekt, das 2017 auch in Buchform erschienen ist, hat mit Bildern wie dem von Allison Warden zum Ziel, das Verständnis über die Menschen und das Leben in der Polarregion zu fördern und diesbezüglich vorherrschende Stereotypen abzubauen. Denn allzu oft greifen die Medien immer noch auf historisches Bildmaterial zurück, auf dem die indigene Bevölkerung mit ihren „powwow regalia and headdresses“⁴²² dargestellt ist, anstatt die Gesichter des zeitgenössischen indigenen Alaskas zu zeigen.⁴²³ Diesem Fakt möchte die Plattform *natives photograph*, die Brian Adams mitbegründet hat, entgegenwirken. Die Gruppe indigener Medienschaffenden möchte einen neuen Bildkanon schaffen, der die komplexe Lebensrealität zwischen Tradition und Moderne widerspiegelt und die Geschichten der indigenen Gemeinschaften aus der Sicht der eigenen Mitglieder erzählt.⁴²⁴

Ein zweites Projekt, das sich mit gängigen, stereotypen Darstellungen indigener Frauen auseinandersetzt, ist *An Exploration of Resilience and Resistance* von Kali Spitzer, ebenfalls Mitglied des *native photograph* Netzwerkes. Sie hinterfragt mit ihrer fotografischen Arbeit die erotisierende Darstellung indigener Frauen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und fordert mit ihren aussagekräftigen Portraits von mehrheitlich indigenen Frauen und Transgender-Personen die vorherrschenden Vorstellungen von *gender*, *sex* und *race*

⁴¹⁸ Vgl. Adams, I AM INUIT.

⁴¹⁹ Vgl. Barth, *Revealing Pictures*; Adams, I AM INUIT.

⁴²⁰ Barth, *Revealing Pictures*. Siehe im Anhang Abb. 11.

⁴²¹ Vgl. ebd.

⁴²² Hughes, *Native perspectives from behind the lense*.

⁴²³ Vgl. ebd.

⁴²⁴ Vgl. *Natives Photograph*.

heraus.⁴²⁵ Sie gab der Serie den Namen *Tin Types*, als Anspielung auf die anthropologische Typen-Fotografie und zugleich auf das verwendete fotografische Verfahren, die Ferrotypie, auf englisch *tintype* oder *ferrotype*. Das Direktpositiv-Verfahren entwickelte sich im auslaufenden 19. Jahrhundert zur ersten breitenwirksamen Form der Fotografie, die der Arbeiterklasse mehrheitlich auf Jahrmärkten oder an touristischen Orten feilgeboten wurde. Viele der abgebildeten Personen hätten selber an einem Karneval oder Rodeo fotografiert werden können, wären da nicht ihre zeitgenössische Kleidung, ihr Köperschmuck und die Tattoos gewesen, die mit der Materialität des antiquarischen Trägermaterials kontrastieren und die Betrachter*in dadurch mit ihren eigenen Vorurteilen konfrontiert.⁴²⁶ Diese beiden fotografischen Arbeiten sind lediglich eine kleine Auswahl aus einer Vielzahl an aufschlussreichen Projekten, welche die stereotypen und simplifizierenden Vorstellungen der Inuit und ihrer Kultur herausfordern und eine neue, zeitgenössische Definition von Kultur, Geschlecht und indigener Identität vorschlagen.

⁴²⁵ Vgl. Grunt Gallery, *An Exploration of Resilience and Resistance*

⁴²⁶ Eines der Portraits zeigt eine junge Frau mit geflochtenem Haar, entblösster Brust und in der Profilansicht, deren *baseball cap* mit den Assoziationen der anthropologischen Fotopraxis und kolonialen Epoche bricht. Siehe im Anhang Abb. 12.

6. Schlusswort

Wie im Titel dieser Arbeit angedeutet und in den vergangenen Kapiteln aufgezeigt wurde, kann letztendlich jede der Fotografien im Alaskabestand von Hans Himmelheber in Bezug auf ihre Produktion, ihre Rezeption und ihre Verwendung theoretisiert werden: als spontane Aufnahme, historisches Dokument und Erinnerungsobjekt. Diese drei Bedeutungs- und Interpretationsebenen sollen im Folgenden noch einmal reflektiert werden.

Ein Schnappschuss ist als eine spontan entstandene Fotografie zu verstehen, in der das Motiv so abgebildet wird, wie es vorgefunden wurde. Das Bild von Margaret Rogers, das durch diese Arbeit geführt hat, war ein solcher Schnappschuss. Obschon die Pose der Frau eine statische und inszenierte Ausnahmesituation suggeriert, weist der ins Bild ragende Schatten des Fotografen Himmelheber und die vorhergehende Fotografie auf eine andere Interpretation hin. So ist es wahrscheinlicher, dass die Frau nicht für Himmelheber, sondern für den Fotografen Leuman Waugh posiert hatte, der die Frau aus einer frontalen Perspektive mit seiner Kamera fokussierte, während Himmelheber danebenstand und die fotografische Situation, so wie er sie vorfand, abknipste. Himmelhebers Kameraeinsatz zeugt nämlich nicht nur beim Beispiel von Margaret Rogers, sondern auch bei unzähligen anderen Fotografien von einer ausgeprägten Spontaneität, die es ihm erlaubte, die Persönlichkeit der Menschen und die Lebendigkeit der fotografierten Situationen im Bild einzufangen. Dies bedeutet nicht, dass Himmelheber nicht auch hohe qualitative Ansprüche an das fotografische Endresultat stellte, da er die Fototechnik ausführlich studierte und sein Auge nach formalen Standards der fotografischen Praxis schulte. Über den Produktionskontext der Fotografien, die er von den Menschen in Alaska machte, und die in dieser Arbeit vordergründig behandelt wurden, kann gesagt werden, dass sich darin Fotograf und Fotografierte auf Augenhöhe begegneten. Die Bildanalysen zeigten, dass Himmelheber seinem Gegenüber stets Freiraum liess, um das eigene Abbild (mit-) zu gestalten. Himmelhebers neugieriger und spontaner Einsatz der Kamera schuf also einen Bildbestand, der sich den gängigen Definitionen der anthropologischen und kolonialen Fotopraxis seiner Zeit entzieht. So wie das Bild von Margaret Rogers zwischen Inszenierung und Schnappschuss oszilliert, lassen sich auch die anderen Fotografien des Bestandes keinem eindeutigen Genre oder einer bestimmten Fotopraxis zuweisen.

Selbstverständlich war die Bildproduktion stark durch das Forschungsziel der Reise, die Kunst und Kulturproduktion der Yupik in Alaska zu studieren, bestimmt. Die Annahme, dass Himmelheber die Kamera primär als Dokumentationsmedium für seine ethnologische Forschung einsetzte, kann nicht nur anhand der Motivwahl, sondern auch anhand des

selektiven Einsatzes der Kamera bestätigt werden. So hält die Mehrzahl der Aufnahmen den Herstellungsprozess von Kunstobjekten, die gesammelten Endresultate oder die Lebens- und Wohnweise der unterschiedlichen Inuit-Kulturen fest. Eine beschränkte Anzahl an Fotografien dokumentieren hingegen Himmelhebers Freizeitaktivitäten und die Interaktion mit anderen Menschen. Doch auch hier kann keine abschliessende Aussage getroffen werden, da Himmelheber sich mit gewissen Bildsequenzen, besonders zum Schluss seiner Reise auf der Insel Nunivak, eindringlich mit den interpersonellen Beziehungen seiner Mitmenschen auseinandersetze, für die er sich auch ausserhalb seiner Rolle als Forscher interessierte.

Welche Funktion er den Fotografien bei seiner Forschung in Alaska zusprach, kann zusätzlich anhand der Verwendung und Zirkulation der fotografischen Objekte, sprich den Negativen, ihren Digitalisaten und den davon erstellten Abzügen beantwortet werden. Gemäss meiner Erkenntnisse reduzierten Himmelheber und andere Forscher*innen das publizierte Bildkonvolut in den ethnologischen Publikationen auf deren unmittelbare inhaltliche Ebene. Bis in die 1970er-Jahre dienten die Fotografien in Himmelhebers Publikationen zur Illustration der im Haupttext erklärten ethnologischen Ergebnisse. Und obschon Himmelheber in seiner letzten Publikation, der englischen Ausgabe von „Eskimokünstler“, dem fotografischen Material mehr Gewicht gab, verwendete er die Bilder weiterhin lediglich aufgrund ihrer visuellen Evidenz. Erst der Sammelband *Where the Echo Began* von Ann Fienup-Riordan, an dem Himmelheber teilweise mitarbeitete, deutete die Fotografien erstmals zu Objekten des Wissensaustausches und der geteilten Erinnerung mit der Herkunftsgesellschaft um.

Der anthropologische Bildkanon formte nämlich nicht nur die Wahrnehmung der Inuit im Westen, sondern schuf gleichzeitig ein visuelles Archiv, auf das heutige Generationen zurückgreifen können, um die eigene, kulturelle Identität zwischen abgebildeter „Tradition“ und gelebter „Moderne“ auszuloten. Die Fotografien des Alaskabestands besitzen diesbezüglich ein grosses Potenzial, da sie im Gegensatz zu überstilisierten Portraits oder rigiden Typen-Fotografien den Charakter und die Persönlichkeit der Person widerspiegeln. Es kommt im Zusammenhang mit der ethnografischen Fototradition des 19. und 20. Jahrhunderts ebenso vor, dass Nachfahren der Porträtierten gewisse Darstellungen als unangemessen empfinden und das historische Bildmaterial als Produkt der kolonialen Machtausübung ablehnen. Natürlich muss betont werden, dass auch die Fotografien des Alaskabestandes im Geflecht der sich überlappenden sozialen und politischen Machtdiskurse ihrer Entstehungszeit zu verstehen sind. Jedoch zeigte die Offenlegung und

Analyse der Machtsymmetrien zwischen Fotografen und Fotografierten, dass die Himmelheber-Fotografien aufgrund ihrer speziellen Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte die Möglichkeit bieten, innerhalb der Herkunftsgesellschaft bei Bedarf als wenig belastete Erinnerungsobjekte neue Verwendung zu finden.

Entsprechend plädiere ich dafür, den Alaskabestand von Hans Himmelheber im Museum Rietberg Zürich als ein geteiltes Kulturgut zu verstehen. Auf der einen Seite haben die Nachfahren der Akteure, die an der Produktion des historischen Bildmaterials integral beteiligt waren, einen Anspruch darauf, die Fotografien in ihrem Sinne zu nutzen. Auf der anderen Seite hat das Museum Rietberg als Besitzerin des Fotobestandes ein museales und wissenschaftliches Interesse an der Integrität seiner Sammlung. Letztendlich sind die Alaskafotografien von Hans Himmelheber also ebenso sehr Teil der alaskischen wie auch der europäischen Sozial-, Kultur- und Wissenschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts und müssen deshalb für die Öffentlichkeit an beiden Orten zugänglich gemacht werden. Diesbezüglich kann die Digitalisierung der Bilder, wie dies im Falle des Museums Rietberg bereits vorbildlich getan wurde, eine Lösung bieten. Obschon es nicht dasselbe ist, über den Inhalt des Bildes losgelöst vom archivalischen Objekt zu verfügen, dessen Materialität und haptischen Eigenschaften unersetzlich bleiben, kann auch ein Digitalisat eine Reihe kreativer Projekte anstossen, die es der Herkunftsgesellschaft ermöglicht, sich mit der eigenen Geschichte und Identität zu befassen.

Die Feststellung, dass individuelle und kollektive Erinnerungen durch Fotografien geformt werden können, beschränkt sich selbstverständlich nicht nur auf die indigenen Gesellschaften Alaskas, sondern kann als universelles Phänomen bezeichnet werden. Seit der Erfindung des Mediums ist die Menschheit fasziniert von dieser Technik, die einen flüchtigen Moment offenbar für die Ewigkeit auf ein Trägermaterial bannt und die Geschichte einer Familie oder einer Gemeinschaft mit visuellen Zeugnissen dokumentiert. Das intergenerationelle und kulturelle Wissen, das in Fotografien steckt, sollte folglich ein geteiltes sein, und so sollte, wenn nicht eine Restitution von fotografischen Beständen, so doch zumindest eine Restitution des mit ihnen verbundenen Wissens und der an sie geknüpften Erinnerung beginnen.

7. Bibliografie

7.1. Quellen

7.1.1. Nicht publizierte Quellen

Anchorage Museum (AM)

Margaret Lantis Collection (MLC), B2010.023, Overview of the Collection, 1939-1978.

Musée d'ethnographie Genève (MEG)

350.A.1.1.2.2/8 – 1.1.2.3/9, Correspondances d'Eugène Pittard, du Musée d'ethnographie et du laboratoire d'anthropologie jusqu'en 1952.

350.B. 1/20, Correspondances d'Eugène Pittard, du Musée d'ethnographie et du laboratoire d'anthropologie jusqu'en 1952.

Museum der Kulturen Basel (MKB)

05-0057, 05, 04, Korrespondenz von Sammlern: Hans Himmelheber mit Anmerkungen von B. Gardi, 1934 – 1948.

Brust, Alexander, Objektliste von Hans Himmelhebers Objekten aus Alaska in der Amerika-Sammlung des Museums der Kulturen in Basel, 2019.

Fotoarchiv (F) VII 366-375, Feldfotografie, Alaska, Hans Himmelheber, 1936-1937.

Kähli, Doris, Fotoliste von Hans Himmelhebers Fotografien aus Alaska im Fotoarchiv des Museums der Kulturen in Basel, 2019.

Museum Rietberg Zürich (MRZ)

Fotoarchiv, FHH 1-1 – FHH 44-30, Alaskafotografien, Hans Himmelheber, 1936-1937.

Fotoarchiv, FHH 46-1 – FHH 46-1y, Fotolisten Alaska, Hans Himmelheber.

Fotoarchiv, Pausch, Peter, Fotolisten Alaska Hans Himmelheber transkribiert, 2015.

Fotoarchiv, Soldat, Anja, Info Originalfotolisten, Juni 2017.

Schriftenarchiv, HH.02-1985, Korrespondenz, Hans Himmelheber.

Schriftenarchiv, Müller, Daniela, Findmittel Schriftlicher Nachlass Hans Himmelheber, Zürich 2018.

National Museum of the American Indian (NMAI) Leuman Maurice Waugh Collection (LMWC)

Archive Center (AC) 003, Leuman Maurice Waugh Papers, 1909-1963.

Box 1, Folder 10, Travel Diary: Bethel to Hooper Bay and Related Materials, 1934-1937.

Box 2, Folder 2, Drawings by Hooper Bay Eskimos, c.1936.

Box 6, Original Image Sleeves, undated, Lantern Slides: L01787-L02822, 1036.

Naturhistorisches Museum Basel

Ingold, Pierre, Praktikumsbericht, Praktische Archäologie: Dokumentation, Inventarisierung Museumspraxis, Konservierung und Vermittlung bei Gerhard Hotz, 10.05.2014.

7.1.2. Publierte Quellen

- Adams, Brian: I AM INUIT, 2015. <https://brianadams.photoshelter.com/gallery/I-AM-INUIT/G0000RApRdq_Ee2c/1> [Stand: 8.12.2019].
- Barth, Brian: Revealing pictures shine a new light on Inuit culture, in: National Geographics, 20.11.2018. <<https://www.nationalgeographic.com/culture/2018/11/inuit-native-american-portraits-alaska/>> [Stand: 8.12.2019].
- Curtis, Edward S.: The North American Indian. Being a Series of Volumes Picturing and Describing The Indians of the United States, The Dominion of Canada, and Alaska, Vol. 20, New York 1930.
- Engelhard, Michael: Cutting Both Ways. Snow knives and story knives in Native culture, in: Alaskamagazine, März 2019, S. 48-49.
- Grunt Gallery: An Exploration of Resilience and Resistance by Kali Spitzer, 2019. <<https://grunt.ca/exhibitions/kali-spitzer-an-exploration-of-resilience-and-resistance/>> [Stand: 4.12.2019].
- Himmelheber, Hans: Eskimokünstler. Teilergebnisse einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937, Stuttgart 1938.
- Himmelheber, Hans: Die Tätowierung bei den Eskimo, Medizinische Dissertation, Heidelberg 1948.
- Himmelheber, Hans: Der gefrorene Pfad: Mythen, Märchen und Legenden der Eskimo, Eisenach, Kassel 1951.
- Himmelheber, Hans: Eskimokünstler: Ergebnisse einer Reise in Alaska, Eisenach 1953.
- Himmelheber, Hans: Nasenblut als Bindemittel für Mal-Farbe bei den Eskimos, in: HNO: Wegweiser für die fachärztliche Praxis 16, 1968, S. 29-30.
- Himmelheber, Hans: Unvorstellbare Wundertaten in Westafrikanischer und Eskimoischer Dichtung, in: Tribus 24, 1975, S. 85-86.
- Himmelheber, Hans: Ethnographische Notizen von den Nunivak-Eskimo. Mit 31 Abbildungen und 3 Skizzen, Berlin 1980 (Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden 38).
- Himmelheber, Hans: Eskimo Artists. Fieldwork in Alaska, June 1936 until April 1937, Fairbanks 1993.
- Howerton, Ross: Keeping Tradition Alive: The Inuit Revitalization Project, in: Tattoodo, 6.09.2016. <<https://www.tattoodo.com/a/keeping-tradition-alive-the-inuit-tattoo-revitalization-project-9894>> [Stand: 3.12.2019].
- Howerton, Ross: Inuit Women Producing Film about Tribal Tattoos Project, in: Tattoodo, 9.04.2016. <<https://www.tattoodo.com/a/inuit-women-producing-film-about-tribal-tattoos-project-10137>> [Stand: 3.12.2019].

Hughes, Art: Native Perspectives from Behind the Lense, in: Native American Calling, 7.05.2018. <<https://www.nativeamericacalling.com/monday-may-7-2018-native-perspectives-from-behind-the-lens/>> [Stand: 3.12.2019].

Kaphar, Titus: Kann Kunst die Geschichte ändern?, 2017.
<https://www.ted.com/talks/titus_kaphar_can_art_amend_history?language=de> [Stand: 28.11.2019].

Kinderfunk SWF (Südwestfunk), Interview mit Hans und Martin Himmelheber, 9.12.1985.

Kurmann, Eliane: Afrika im Fokus. Zur Verwendung historischer Fotografien in den Geschichtswissenschaften, in: Ad fontes Tutorium, 2019.
<<https://www.adfontes.uzh.ch/tutorium/afrika-im-fokus-zur-verwendung-historischer-fotografien-in-den-geschichtswissenschaften>> [Stand: 3.12.2019].

Lomen, Carl J.: Fifty Years in Alaska, New York 1954.

Natives Photograph, 2019. <<https://nativesphotograph.com/about>> [Stand: 3.12.2019].

Peary, Robert E.: Northward over the 'Great Ice'. A Narrative of Life and Work along the Shores and upon the Interior Ice-Cap of Northern Greenland in the Years 1886 and 1891-1897, New York 1914.

Zeitungen

Muncie Evening Press (Muncie, Indiana, USA)

Vidette Messenger of Porter County (Valparaiso, Indiana, USA)

The Lincoln Star (Lincoln, Nevada)

7.2. Sekundärliteratur

Andrew, Brook/Neath, Jessica: Encounters with Legacy Images: Decolonizing and Re-imagining Photographic Evidence from the Colonial Archive, in: History of Photography 42, 2018, S. 217-238.

Bal, Mieke: Kulturanalyse, Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef, Frankfurt am Main 2002.

Banks, Marcus/Vokes, Richard: Introduction: Anthropology, Photography and the Archive, in: History and Anthropology 21, 2010, S. 337-349.

Barker, Roland: Seeing Wisely, Crying Wolf: A Cautionary Tale on the Euro-Yup'ik Border, in: Phyllis Morrow/William Schneider (Hg.): When Our Words Return: Writing, Hearing, and Remembering Oral Traditions of Alaska and the Yukon, Utah 1995, S. 78-98.

Barthes, Roland: Die Rhetorik des Bildes (1964), in: Bernd Stiegler (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Ditzingen 2010, S. 78-94.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1989 (16. Auflage 2016).

- Bate, David: Fotografie und der koloniale Blick, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. 2, Frankfurt am Main 2003, S. 115-132.
- van Beurden, Jos: Treasures in Trusted Hands. Negotiating the Future of Colonial Cultural Objects, Leiden 2017 (CLUES Interdisciplinary Studies in Culture, History and Heritage 3).
- Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hg.): Soziale Ungleichheiten, Göttingen 1983, S. 183-198 (Soziale Welt Sonderband 2).
- Brandstetter, Anna-Maria/Hierholzer, Vera: Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen, in: Dies. (Hg.): Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen, Göttingen 2018, S. 11-28.
- Brink, Cornelia/Wegerer, Jonas: Wie kommt die Gewalt ins Bild?, in: Fotogeschichte 125, 2012, S. 5-14.
- Chakrabarty, Dipesh: Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference, Princeton, Oxford 2000.
- Christie, Anne/Finstad, Gregory L.: Reindeer in the "Great Land": Alaska's Red Meat Industry, in: Journal of Agricultural & Food Information 10, 2009, S. 354-373.
- Clifford, James: Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century, Cambridge 1997.
- Clifford, James: The Others: Beyond the 'salvage' paradigm, in: Third Text 3 (6), 2008, S. 73-78.
- Condon, Richard G.: The History and Development of Arctic Photography, in: Arctic Anthropology 26, 1989, S. 46-87.
- Dagen, Philippe: Vie de Charles Ratton, in: Céline Martin-Raget/Musée du quai Branly (Hg.): Charles Ratton. L'Invention des Artes „Primitifs“, Paris 2013, S. 10-39.
- Dagen, Philippe: Ratton, Objets Sauvages, in: Céline Martin-Raget/Musée du quai Branly (Hg.): Charles Ratton. L'Invention des Artes „Primitifs“, Paris 2013, S. 118-147.
- Daley, Patrick J./James, Beverly A.: Cultural Politics and the Mass Media: Alaska Native Voices, Urbana, Chicago 2004 (The History of Communication).
- Dempsey, Hugh A.: Piikani, in: The Canadian Encyclopedia, Februar 2006.
<<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/piikuni-peigan-pikuni>> [Stand: 28.11.2019].
- Dick, Michèle: Kinder im Augenblick. Florence Weiss – Fotografien vom Sepik, Zürich 2015.

- Edwards, Elizabeth: Introduction, in: Dies. (Hg.): *Anthropology and Photography. 1860–1920*, New Haven, London 1992, S. 3-17.
- Edwards, Elizabeth: *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Berg 2001.
- Edwards, Elizabeth: Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien, in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* Bd. 2, Frankfurt am Main 2003, S. 335-355.
- Edwards, Elizabeth: „Ich habe mich stets für das interessiert, was Fotografien auslösen“, in: *Fotogeschichte* 145, 2017, S. 41-43.
- Edwards, Elizabeth: Patterns of Collecting, Institutional Mindsets and the Problems of Hierarchie, in: *Still Searching...*, 15.09.2016 (Institutions and the Production of ‘Photographs’ 1), <https://www.fotomuseum.ch/de/explore/still-searching/series/29333_institutions_and_the_production_of_photographs> [Stand: 3.12.2019].
- Edwards, Elizabeth/Hart, Janice: Introduction: Photographs as Objects, in: Dies. (Hg.): *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London, New York 2005, S. 1-15.
- Edwards, Elizabeth/Morton, Christoph: Between Art and Information: Towards a Collecting History of Photographs, in: Dies. (Hg.): *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information*, London, New York 2015, S. 3-23.
- Faris, James: Navajo and Photography, in: Christopher Pinney/Nicolas Peterson (Hg.): *Photography’s Other Histories*, Durham, London 2003, S. 85-98 (Objects/histories).
- Fayet, Roger: Deutungsabstinenz als Programm, in: Ders.: *Die Logik des Museums. Beiträge zur Museologie*, Baden 2015, S. 69-82.
- Fienup-Riordan, Ann: *Where the Echo Began, and other Oral Traditions from Southwest Alaska recorded by Hans Himmelheber*, Fairbanks 2000.
- Fienup-Riordan, Ann: *Yup’ik Words of Wisdom*, Lincoln 2005.
- Fierz, Gaby: Das Making-of von Gardis Afrika, in: Patricia Purtschert/Barbara Lüthi/Francesca Falk (Hg.): *Postkoloniale Schweiz: Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld 2013, S. 355–378 (Postcolonial Studies 10).
- Fischer, Eberhard: Einleitung, in: Hans Himmelheber: *Die Kultur der Baule. Fotodokumentation an der Elfenbeinküste 1933+34/35 von Hans Himmelheber und Martin Lippmann*, Zürich 1997, S. 7-16.
- Fitzhug, William W.: Solving the “Eskimo Problem”: Henry Bascom Collins and Arctic Archaeology, in: Igor Krupnik (Hg.): *Early Inuit Studies. Themes and Transitions, 1850s–1980s*, Washington D.C. 2016, S. 165-192.
- Fixico, Donald L.: *Bureau of Indian Affairs, Santa Barbara 2012 (Landmarks of the American Mosaic)*.

- Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009.
- Gerdes, Albert: Gar nicht Nacht und durchaus nicht Tag. Die polaren Regionen in der ethnographischen Fotografie, in: Thomas Theye (Hg.): Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie, München 1989, S. 428-445.
- Gidley, Mick: Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated, Cambridge 1998.
- Goehrke, Carsten: Eugène Pittard, in: HLS, 3.2.2010. <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/042938/2010-02-03/>> [Stand: 3.12.2019].
- Gredig, Florian/Krupnik, Igor/Schultz, Martin: Swiss Curators Inaugurate Network for Arctic Museum Collections, in: ASC Newsletter, 2019, S. 52-55.
- Grimshaw, Anna: Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology, Cambridge 2001.
- Hastrup, Kirsten: Knud Rasmussen: Explorer, Ethnographer, and Narrator, in: Igor Krupnik (Hg.): Early Inuit Studies. Themes and Transitions, 1850s–1980s, Washington D.C. 2016, S. 111-135.
- Holloway, Sarah L./Valentine, Gill: Children's geographies and the new social studies of childhood, in: Dies. (Hg.): Children's geographies. Playing, living, learning, London, New York 2000, S. 1-26 (Critical Geographies 8).
- Homberger, Lorenz: In Memoriam: Hans Himmelheber (1908-2003), in: African Arts 37 (1), 2004, S. 10.
- Holschbach, Susanne: Einleitung, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. 2, Frankfurt am Main 2003, S. 7-21.
- Hughes, Charles C.: Reviewed Work(s): Eskimo Childhood and Interpersonal Relationships: Nunivak Biographies and Genealogies by Margaret Lantis, in: American Anthropologist 63, 1961, S. 1133-1135.
- Huhndorf, Shari M.: Nanook and His Contemporaries: Imagining Eskimos in American Culture, 1897-1922, in: Critical Inquiry 27, 2000, S. 122-148.
- Jacknis, Ira: Edward S. Curtis: An Old Picture in a New Frame: Coming to Light: Edward S. Curtis and the North American Indians, in: Visual Anthropology Review 16, 2000, S. 88-92.
- Jenkins, Paul: On using historical missionary photographs in modern discussion, in: Le Fait Missionnaire 10, 2001, S. 71-89.
- Jenkins, Paul: Everyday Life Encapsulated? Two Photographs concerning Women and the Basel Mission in West Africa, c.1900, in: Journal of African Cultural Studies 15, 2002, S. 45-60.

- Kaplan, Lawrence: Inuit or Eskimo? Which name to use?, in: Alaska Native Language Center, 2019. <https://www.uaf.edu/anlc/resources/inuit_or_eskimo.php> [Stand: 7.12.2019].
- Kasfir Littlefield, Sidney: Cast, Miscast. The Curator's Dilemma, in: African Arts 30, 1997, S. 1-93.
- Ketelaar, Eric: Tacit Narratives. The Meanings of Archives, in: Archival Science 1, 2001, S. 131-141.
- Krüger, Gesine: Knochen im Transfer – Zur Restitution sterblicher Überreste in historischer Perspektive, in: Holger Stoecker/Thomas Schnalke/Andreas Winkelmann (Hg.): Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen, Berlin 2013, S. 477-492.
- Krüger, Gesine: Zirkulation, Umdeutung, Aufladung Zur kolonialen Fotografie, in: NCCR Mediality Newsletter (9), 2013, S. 3-11.
- Krüger, Gesine: Afrikanisches Kulturerbe in europäischen Museen: Kann das weg?, 27.01.2019. <<https://geschichtedergewalt.ch/afrikanisches-kulturerbe-in-europaeischen-museen-kann-das-weg/>> [Stand: 4.12.2019].
- Krupnik, Igor: From Boas to Burch: Eskimology Transitions, in: Ders. (Hg.): Early Inuit Studies. Themes and Transitions, 1850s–1980s, Washington D.C. 2016, S. 1-32.
- Krupnik, Igor: Franz Boas and the Inuit: Beyond the Baffin Island Years, in: Ders. (Hg.): Early Inuit Studies. Themes and Transitions, 1850s–1980s, Washington D.C. 2016, S. 73-83.
- Krupnik, Igor/Mikhailova, Elena: Landscapes, Faces, and Memories: Eskimo Photography of Aleksandr Forshtein 1927-1929, in: Alaska Journal of Anthropology 4, 2006, S. 92-112.
- Krupnik, Igor/Kaneshiro, Vera Oovi: Faces We Remember. Neqamikegkaput: Leuman M. Waugh's Photography from St. Lawrence Island, Alaska, 1929-1930, Washington D.C. 2011.
- Laely, Thomas/Meyer, Marc/Schwere, Raphael: Rethinking Museum Cooperation between Africa and Europe. Do we need a new paradigm?, in: Dies. (Hg.): Museum Cooperation between Africa and Europe, Kampala, Bielefeld 2018, S. 3-21 (Museum 33).
- Lantis, Margaret: The Social Culture of the Nunivak Eskimo, in: Transactions of the American Philosophical Society 35, 1946, S. 153-323.
- Linsmayer, Ludwig: Visuelles Gedächtnis der Zukunft: Zum Bedeutungsgewinn fotografischer Quellen in Geschichtswissenschaft und Archiven, in: Archivalische Zeitschrift 88, 2006, S. 557-571.

- Lydon, Jane: Democratising the photographic archive, in: Kirsty Reid/Fiona Paisley (Hg.): Sources and Methods in Histories of Colonialism, London, New York 2017, S. 13-31.
- Maxwell, Anne: Colonial Photography and Exhibitions. Representations of the 'native' and the making of European identities, London 2000.
- Maxwell, Anne: Picture Imperfect. Photography and Eugenics 1870-1940, Brighton, Portland 2008.
- Morrison, Kathleen D.: Provincializing the Anthropocene, in: Seminar a Journal of Germanic Studies 673, 2015, S. 73-80.
- Murphy, Maureen: L'exposition „masques et ivoires esquimaux“, in: Céline Martin-Raget/Musée du quai Branly (Hg.): Charles Ratton. L'Invention des Artes „Primitifs“, Paris 2013, S. 152-153.
- Oswalt, Wendell H.: Traditional Storyknife Tales of Yuk Girls, in: Proceedings of the American Philosophical Society 108, 1964, S. 310-336.
- Oswalt, Wendell H.: Bashful No Longer. An Alaskan Eskimo Ethnohistory, 1778-1988, Norman, London 1990.
- Oswalt, Wendell H.: Eskimos and Explorers, Lincoln, London 1999 (2. Auflage).
- Pahn, Michael: Leuman M. Waugh: Adventurer-Dentist, in: Smithsonian Collections Blog, 15.04.2010. <<http://si-siris.blogspot.com/2010/04/leuman-m-waugh-adventurer-dentist.html>> [Stand: 3.12.2019].
- Peers, Laura/Brown, Alison K.: 'Just bringing These Photographs...': On the Other Meanings of Anthropological Images, in: Elizabeth Edwards/Christopher Morton (Hg.): Photography, Anthropology and History, London, New York 2016, S. 265-280.
- Peterson, Nicolas: The Changing Photographic Contract, in: Ders. (Hg.): Photography's Other Histories, Durham, London 2003, S. 119-145 (Objects/histories).
- Pinney, Christopher: Photography and Anthropology, London 2011.
- Porter, Lowrie J.: In Memoriam. Leuman Maurice Waugh (1877–1972), in: X 62, 1972, S. 535-537.
- Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel writing and Transculturation, London 1992.
- Prins, Harald E. L.: Reviewed Work(s): Coming to Light: Edward S. Curtis and the North American Indians. 2000 by Anne Makepeace Productions, Inc. and Thirteen/WNET; Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated by Mick Gidley, in: American Anthropologist 102, 2000, S. 891-895.

- Purtschert, Patricia/Fischer-Tiné, Harald: Introduction. The End of Innocence: Debating Colonialism in Switzerland, in: Dies. (Hg.): Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins, New York 2015, S. 1-25.
- Putnam, Lara: The Transnational and the Text-Searchable: Digitized Sources and the Shadows They Cast, in: The American Historical Review 121, 2016, S. 377-402.
- Rooney, Jessica M./Kusimba, Chapurukha M.: The Legacy of James W. VanStone in Museum and Arctic Anthropology, in: Fieldiana. Anthropology 36, 2003, S. 221-234.
- Ryan, James R.: Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire, London 1997.
- Said, Edward: Orientalismus, Frankfurt am Main 2014.
- Samuel, Raphael: Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture Bd. 1, London, New York 1994.
- Sassoon, Joanna: Photographic Materiality in Age of Digital Reproduction, in: Elizabeth Edwards/Janice Hart (Hg.): Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images, London, New York 2005, S. 186-201.
- Scherer, Joanna: The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry, in: Elizabeth Edwards (Hg.): Anthropology and Photography. 1860-1920, New Haven, London 1992, S. 32-41.
- Sekula, Allan: The Body and the Archive, in: October 39, 1986, S. 3-64.
- Soldat, Anja: In Fotografien verstecken sich viele Geschichten. Chancen und Gefahren beim Aufarbeiten eines ethnologischen Fotonachlasses, in: Augsburger Volkskundliche Nachrichten 41 (2), 2015, S. 28-50.
- Stiegler, Bernd: Zeigen Fotografien Geschichte?, in: Fotogeschichte 95, 2005, S. 3-14.
- Strassler, Karen: Refracted Visions. Popular Photography and National Modernity in Java, Durham, London 2010.
- Talkenberger, Heike: Von der Illustration zur Interpretation: das Bild als historische Quelle: Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung 21, 1994, S. 289-313.
- Thuesen, Søren: The Formation of Danish Eskimology: From William Thalbitzer to the Greenland Home Rule Era, in: Igor Krupnik (Hg.): Early Inuit Studies. Themes and Transitions, 1850s–1980s, Washington D.C. 2016, S. 245-264.
- Tonkin, Elizabeth: Narrating our Pasts. The Social Construction of Oral History, Cambridge 1995.

- Trott, Christopher G.: The Dialectics of „Us“ and „Other“: Anglican Missionary Photographs of the Inuit, in: *The American Review of Canadian Studies*, 2003, S. 171-190.
- Unterholzer, Michaela: Detaillierte Betrachtungen eines Massenmediums: Zur Verwendung historischer Fotografien als Quellen zur Geschichte Afrikas, in: Geert Castryck et. al. (Hg.): *Sources and Methods for African History and Culture. Essays in Honour of Adam Jones*, Leipzig 2016, S. 163-174.
- VanStone, James W: Nunivak Island Eskimo (Yuit) Technology and Material Culture, in: *Fieldiana, Reihe Anthropology. New Series 1398*, 1989, S. 1-108.
- Vinkovetsky, Ilya: *Russian America. An Overseas Colony of a Continental Empire, 1804-1867*, New York 2011.
- Wallis, Brian: Black Bodies, White Science: Louis Agassiz's Slave Daguerreotypes, in: *American Art* 9, 1995, S. 39-61.
- Warner Marien, Mary: *Photography. A Cultural History*, London 2010.

8. Anhang

8.1. Abbildungen



Abb. 1: Karte südwestliches Alaska von Patrick Jankanish. Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. vi.



Abb. 2: Karte der Insel Nunivak von Robert Drozda. Vgl. Fienup-Riordan, *Where the Echo Began*, S. xvi.



Abb. 3: Female Ethnological Series, vor 1897, Robert E. Peary. Vgl. Peary, Northward over the Great-Ice, S. 486.

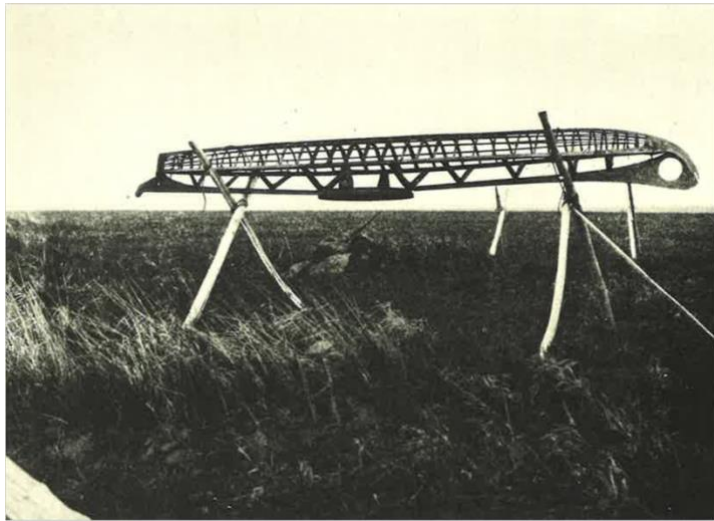


Abb. 4: Kajak Frame, Nunivak, 1930, Edward Curtis. Vgl. Curtis, North American Indian 20, S. 45.



Abb. 5: Waterproof Parkas, Nunivak, 1930, Edward S. Curtis. Vgl. Curtis, North American Indian 20, S. 25.



Abb. 6: Ayalpik and his wife, Bethel, 1935-1936, Leuman Maurice Waugh. Vgl. NMAI, LMWC, Box 6, L02694.



Abb. 7: Yup'ik community, Napaskiak, 1935-1936, Leuman Maurice Waugh. Vgl. NMAI, LMWC, Box 6, L02287.



Abb. 8: Drawing "Doctor Waugh taking picture this two girls. Doctor Waugh said stand straight and smiling [smiling] two", Hooper Bay, Alaska, 1936, Joan Brown. Vgl. NMAI, LMWC, Box 2, 26/5707.



Abb. 9: Mary Ann Sundown smiling out from a “sunshine” ruff made from sealskin, wolverine, and the guard hairs of wolf on the outer rim, Leuman Maurice Waugh. Vgl. NMAI, LMWC, Box 6, L2270.



Abb. 10: A mother carrying her child in a Kuskokwim River style parka on her back in the Yup'ik community of Hooper Bay, Alaska, Leuman Maurice Waugh, Vgl. NMAI, LMWC, Box 6, L2296.



Abb. 11: Allison Akootchook Warden, Anchorage, Alaska, 2016, Brian Adams.



Abb. 12: Tin Types, 2015, Kali Spitzer.