

# REWORKING THE ARCHIVES

*Himmelheber  
Working Paper #9*



*Nanina Guyer*

## **Vorwärts in die Vergangenheit: Künstlerische Forschung und Mitautorenschaft in Hans Himmelhebers Fotografien aus dem Kongo 1938/39**

Erstpublikation in: Holzer, Anton und Sophie Junge (Hg.): *Den Blick Erwidern. Fotografie und Kolonialismus.* Fotogeschichte, Heft 162. Wien, 2021.

<https://www.fotogeschichte.info/bisher-erschienen/hefte-ab-150/162/>

Abb. Titelseite:

David Shongo:  
*Colonial Binary*, aus der Serie  
*Blackout Poetry, Idea's Genealogy*,  
UV-Direktdruck auf Dibond,  
Lubumbashi, DR Kongo, 2020,  
100 × 100 cm [Museum Rietberg  
Zürich, 2020.274.5].

\* Ansichten von Frauen und  
Mädchen, die in erotisierender Weise  
dargestellt sind und Fotografien von  
unbekleideten Kindern wurden im  
Folgenden unkenntlich gemacht.

### Abstract

Dieser Aufsatz erkundet am Beispiel der Fotografien von Hans Himmelheber den multiperspektivischen Umgang mit kolonialen Bildersammlungen und rückt die zeitgenössische künstlerische Forschung als neuere Methode ins Zentrum.

### Nanina Guyer

Nanina Guyer ist seit 2018 Kuratorin für Fotografie am Museum Rietberg in Zürich. Sie studierte Ethnologie sowie Wirtschafts- und Sozialgeschichte an der Universität Zürich und promovierte an der Universität Basel mit einer Arbeit über historische Fotografien in Sierra Leone und Liberia. Im Rahmen des Nationalfondsprojekts *Hans Himmelheber – Kunst Afrikas und verflochtene Wissensproduktion* (2019–2023) hat sie zur Fotografie der 1930er-Jahre im Kongo geforscht.

Ihr kuratorisches Interesse gilt verschiedenen Aspekten der globalen Fotografiegeschichte und deren ortsspezifischen Eigenheiten (siehe dazu die Ausstellungen *Traumbild Ägypten – Frühe Fotografien von Pascal Sebah und Émile Bécard*, 2018; «*The Future is Blinking*» – *Frühe Fotografie aus West- und Zentralafrika*, 2022), dem kritischen Umgang mit ethnografischer und kolonialer Fotografie (*FIKTION KONGO – Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, 2019; *Kunst im Blick – Fotografien von Eberhard Fischer um 1970 aus Westafrika und Indien*, 2021; *Look Closer – Kunst Afrikas im Archiv Himmelheber*, 2023) sowie zeitgenössischen Künstler\*innen, die sich in ihrem Schaffen mit der kolonialen Fotografie auseinandersetzen (CAP Prize Ausstellung im Rieterpark 2022, eine weitere Ausstellung dazu wird im Frühjahr 2026 eröffnet).

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

Guyer, Nanina: «Vorwärts in die Vergangenheit. Künstlerische Forschung und Mitautorenschaft in Hans Himmelhebers Fotografien aus dem Kongo 1938/39». In: Holzer, Anton und Sophie Junge (Hg.): *Den Blick Erwidern. Fotografie und Kolonialismus*. Fotogeschichte, Heft 162. Wien, 2021.  
<https://www.fotogeschichte.info/bisher-erschienen/hefte-ab-150/162/>

In einigen Fällen konnten die Urheber- und Abdruckrechte nicht ermittelt werden. Berechtigte Ansprüche werden bei entsprechendem Nachweis im Rahmen der üblichen Honorarvereinbarungen abgegolten.

© Copyright der Texte bei den Autorinnen und Autoren

ISSN 3042-4704

DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-260951>

[www.africa-art-archive.ch](http://www.africa-art-archive.ch)

# Vorwärts in die Vergangenheit: Künstlerische Forschung und Mitautorenschaft in Hans Himmelhebers Fotografien aus dem Kongo 1938/39

Die um die Jahrtausendwende einsetzende Digitalisierung und die damit einhergehende Zugänglichkeit von Archiven führen dazu, dass sich vermehrt KünstlerInnen aus dem globalen Süden in ihren Arbeiten mit Archivbeständen (Text, Bild, Objekt, Sound) befassen.<sup>1</sup> Auch die Demokratische Republik Kongo (DR Kongo) verfügt über eine aktive Szene von Kunstschaffenden, die sich anhand von Archivmaterialien mit der schwierigen Kolonialgeschichte des Landes auseinandersetzen.<sup>2</sup> Für die von Michaela Oberhofer und mir kuratierte Ausstellung *Fiktion Kongo – Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, die vom 22. November 2019 bis zum 13. März 2020 im Museum Rietberg in Zürich gezeigt wurde, haben die zeitgenössischen kongolesischen KünstlerInnen Sammy Baloji, Michèle Magema, David Shongo und Yves Sambu die Kongo-Fotografien des deutschen Ethnologen und Kunsthändlers Hans Himmelheber (1908–2003) kritisch befragt. Himmelheber hat mit seinen Forschungen zur Künstlerpersönlichkeit und zu ästhetischen Prinzipien in der Kunst West- und Zentralafrikas das Studium der materiellen Kultur Afrikas maßgeblich geprägt.<sup>3</sup> Von seinen zwischen 1933 und 1976 durchgeführten 14 Forschungsreisen nach Alaska, Côte d’Ivoire, Gabun, Kamerun, DR Kongo, Liberia und Mexiko zeugen nebst zahlreichen Publikationen auch tausende von ihm erworbene Objekte, ein umfassendes Schriftenarchiv und mehr als 15’000 Fotografien.<sup>4</sup> Himmelheber reiste zwischen Mai 1938 und Juni 1939 in die damalige Kolonie Belgisch-Kongo (heute DR Kongo) und nahm rund 1400 Fotografien auf. Die in Auseinandersetzung mit diesen Fotografien entstandenen zeitgenössischen Kunstwerke ermöglichen als visuelle Gegengeschichten neue Perspektiven auf das Bildarchiv. Die französische Kulturtheoretikerin Lotte Arndt hat davor gewarnt, die Erforschung des «Unbehagens», das die europäischen Kolonialsammlungen aufgrund ihres problematischen Entstehungskontexts umgibt, ausschließlich auf KünstlerInnen abzuwälzen.<sup>5</sup> Am Beispiel der Fotografien von Himmelheber plädiere ich deshalb in diesem

Mein herzlicher Dank gilt  
Christraud M. Geary, Bigna  
Guyer, Sophie Junge und  
Michaela Oberhofer für ihre  
wertvollen Kommentare zum  
Manuskript dieses Aufsatzes.

- 1 Siehe Erika Nimis: «In Search of African History», in: *Social Dynamics*, Jg. 40, Heft 3, 2014, S. 556–566, und Okwui Enwezor: *Archivfieber*, Göttingen 2008.
- 2 Für einen Überblick siehe Interview mit Sandrine Colard, in: Nanina Guyer, Michaela Oberhofer: *Fiktion Kongo*, Zürich 2020, S. 307–319. Wegweisend für künstlerische Neubetrachtungen von kolonialen Bildbeständen im Kongo waren Sammy Balojis Arbeiten *Mémoire* (2006–2007) und *Congo Far West* (2011). Siehe Sandrine Colard: «Archival Turn Table», in: *Création, Arts et Patrimoines*, Heft 6, 2019, S. 141–162.
- 3 Hans Himmelheber: *N—kunst und N—künstler*, Braunschweig 1960.
- 4 Himmelhebers schriftliches und fotografisches Archiv sowie bedeutende von ihm erworbene Objekte befinden sich im Museum Rietberg Zürich. Teile des Bestandes können unter <https://rietberg.ch/sammlung> eingesehen werden (Zugriff: 11.10.2021). Im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojektes wird derzeit Himmelhebers Wirken untersucht: <https://www.hist.uzh.ch/de/fachbereiche/neuzeit/lehrstuehle/krueger/forschung/Projekte/Himmelheber.html> (Zugriff: 13.2.2021).
- 5 Lotte Arndt: *Vestiges of Oblivion*, 2013: <http://www.darkmatter101.orgsite/2013/11/18/vestigis-ofoblivion-sammy-baloji's-works-on-skulls-in-europeanmuseum-collections/> (Zugriff: 11.10.2021).

Aufsatz für einen multiperspektivischen Umgang mit kolonialen Bildersammlungen, die sowohl postkoloniale Bilddeutungen als auch die Analyse der Mitautorenschaft fotografiertes Subjekte und künstlerische Forschung mit einschließt. Im ersten Teil dieses Aufsatzes möchte ich anhand der Werke von David Shongo, Michèle Magema und Yves Sambu zeitgenössische künstlerische Forschung als einen neueren Ansatz vorstellen, mit dessen Hilfe der Angebotscharakter kolonialer Fotografien für Geschichte(n) in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ausgelotet werden kann.

## Visuelle Gegengeschichten

Der in Lubumbashi lebende Künstler, Komponist und Informatiker David Shongo (\*1994) hat sich im Rahmen der Ausstellung *Fiktion Kongo* – sowie darüber hinaus im Kontext des erwähnten Forschungsprojektes zu Hans Himmelheber – mit dem Porträt einer jungen Frau aus Himmelhebers Bildarchiv beschäftigt (Abb. 1). Der Frau begegnete Himmelheber im Januar 1939 in einem Dorf unweit von Mushenge, der Hauptstadt der Kuba-Region.<sup>6</sup> Sie ist im Halbporträt abgebildet und trägt um die Hüften ein Wickeltuch. Auf ihrem Bauch über dem Wickeltuch sind Ziernarben im Stil der Kuba-Muster erkennbar. Ihr Oberkörper ist unbekleidet, lediglich ihr Hals ist mit feinen Silberdrähten geschmückt. Sie neigt ihren Kopf leicht der Kamera zu. Die markanten Schatten unter ihrem Kinn und den Brüsten verraten, dass das Foto zur Mittagszeit aufgenommen wurde. Im Sinne einer postkolonialen Bilddeutung, die Fotografien in erster Linie als ein von Weißen kontrolliertes technologisches Werkzeug begreift, um den fremden Blick auf den globalen Süden festzuhalten, kann das Porträt der jungen Frau als verbildlichte Kolonialfantasie gelesen werden, in der der schwarze weibliche Körper zur Projektionsfläche westlicher männlicher Sehnsüchte wird.<sup>7</sup> Dieser Blick stellt eine zentrale Befragungsachse sowohl im künstlerischen Werk von David Shongo als auch in meinen Überlegungen zum Umgang mit den Fotografien Himmelhebers dar. Beim Betrachten der Fotografie ist der Blick Himmelhebers auf dem Körper der jungen Frau deutlich zu spüren. Ihr zugleich unnahbarer, kummervoller und souveräner Blick wirkt wie ein unsichtbarer und doch anwesender Vorhang: In der Art, wie die junge Frau in die Kamera schaut, lässt sich eine minimale und intime Strategie der Verweigerung erkennen, die eine zarte, aber konstante Vibration, ein schwaches, aber kontinuierliches Murmeln verbreitet.<sup>8</sup> In ihrem Buch *Listening to Images* schlägt die Kulturwissenschaftlerin Tina Campt einen multisensorischen Ansatz bei der Deutung von Fotografien vor. Laut Campt können Fotografien nicht nur gesehen, sondern auch gehört werden, weil vom fotografischen Subjekt

- 6 Wir verfügen über keine weiteren Angaben zu den Umständen der Bildentstehung oder der Identität der Frau.
- 7 Zur postkolonialen Bilddeutung siehe Thomas Theye: *Der Geraubte Schatten*, München 1989; Wolfram Hartmann: *The Colonising Camera*, Cape Town 1999; Elizabeth Edwards, Robert Fischer: *Anthropology and Photography, 1860–1920*, London 1992. Zur Abbildungsgeschichte subalternen Frauen siehe Malek Alloula: *The Colonial Harem*, Manchester 1987; Deborah Willis, Carla Williams: *The Black Female Body. A Photographic History*, Philadelphia 2002.
- 8 Tina M. Campt: *Listening to Images*, Durham 2017. Siehe Colard, (Anm. 2) für eine Anwendung dieses Ansatzes auf Sammy Balojis Werk.



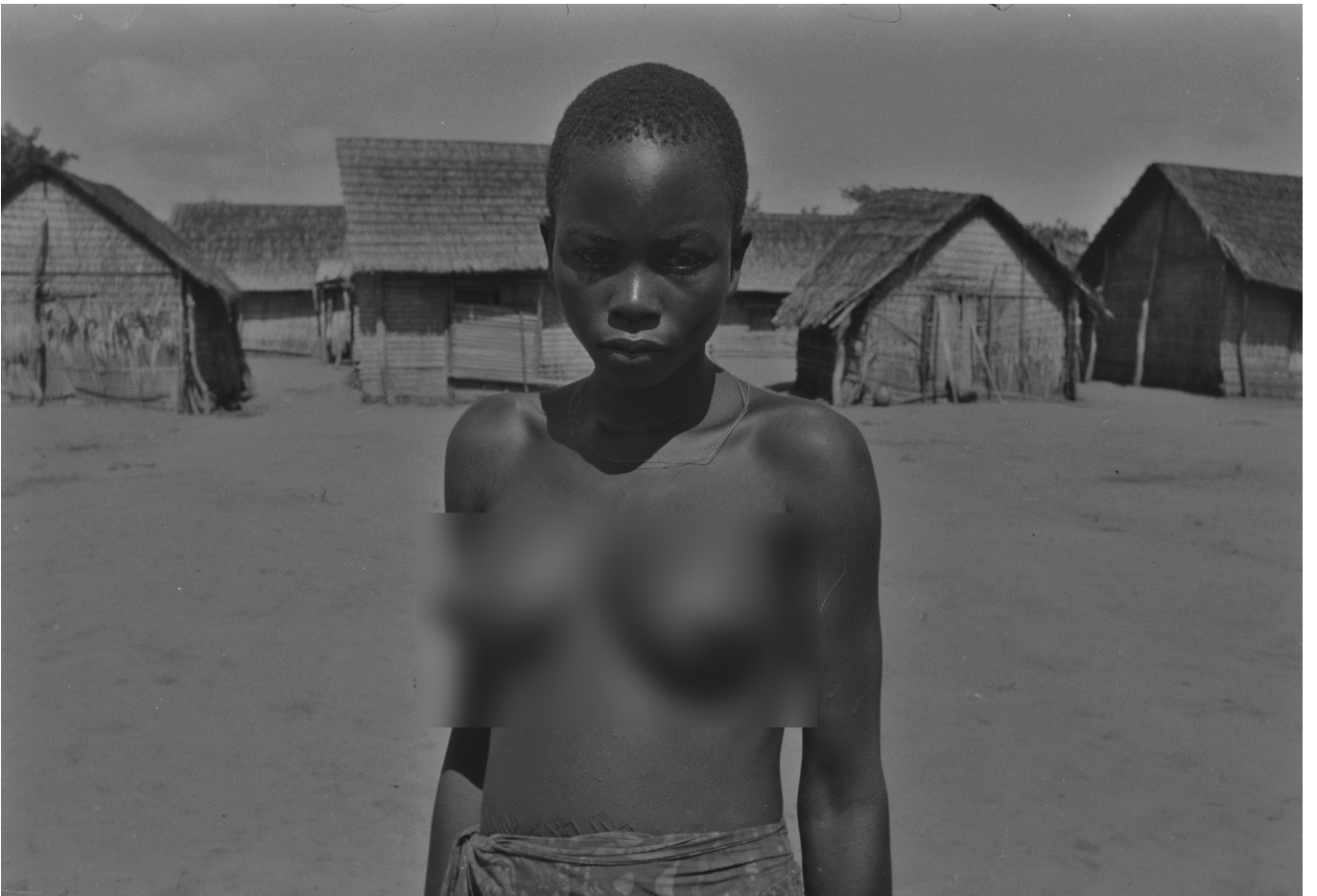


Abb. 1  
Hans Himmelheber: Porträt  
einer jungen Frau, invertiertes  
SW-Negativ, Belgisch Kongo,  
Januar 1939 [Museum Rietberg  
Zürich, FHH 182-11].

Schwingungen oder Frequenzen ausgehen, die vergessene Geschichten übertragen. Es sind genau diese Schwingungen im Bild, die David Shongo fesselten.<sup>9</sup>

In der Arbeit *Bugs* (zu Deutsch: Programmfehler) aus dem Jahr 2019 dekonstruiert Shongo am Beispiel der Fotografie von Himmelheber den ausbeuterischen kolonialen Blick auf den schwarzen Frauenkörper. Shongo verdeckt die Brüste der Frau mit einem Strichcode und akzentuiert damit den Blick Himmelhebers auf die Frau (Abb. 2). Der Strichcode verweist auf Himmelhebers Wahrnehmung des Frauenkörpers als Ware; der Akt des Bedeckens gibt der jungen Frau ihre Würde zurück. Für Shongo steht der Frauenkörper als Projektionsfläche sinnbildlich für das historische und aktuelle Bild des Kongo als eines Raums für Extraktion und Ausbeutung. In unserem digitalen Zeitalter wird die Region wegen der reichlich vorhandenen Rohstoffe wie Coltan, das für Handys, E-Motoren oder Computer benötigt wird, ausgebeutet. Darauf verweist Shongo mit den Mustern von elektronischen Leiterplatten im Hintergrund seiner Fotocollage. Indem Shongo die Frau aus ihrer realen kolonialen Lebenswelt herauskopiert und in die postkoloniale, digitale Umgebung der elektronischen Leiterplatten einfügt, vermischt er Vergangenheit und Gegenwart. Er verweist damit auf die andauernden toxischen ökonomischen und ökologischen Beziehungen, durch die der Kongo nach wie vor in die Welt eingebunden ist; es scheint, als ob die koloniale Vergangenheit nicht vergehen kann.

Mit dem Film *Irrésolution* (2020) legt Shongo die Fortsetzung seiner Beschäftigung mit der von Himmelheber fotografierten Frau vor. Der Film beginnt mit Nahaufnahmen ihres Körpers. Shongo präsentiert ihn als Fragmente ihrer Narben. Sie stehen für die Schönheit und den Schmerz, die sich in den Körper der Frau eingeschrieben haben. In der zweiten Sequenz spürt Shongo auf den Straßen Kinshasas einer möglichen Geschichte der Porträtierten nach. Dazu imaginieren PassantInnen die Entstehung des Fotos und die Biografie der Frau. Diese GeschichtenerzählerInnen lesen aus der Fotografie heraus, dass die Frau wütend und traurig, aber gleichwohl stark gewesen sei. Von ihr gehe eine große Einsamkeit aus, die durch den leeren Bildhintergrund und die fehlenden Menschen, Ziegen und Hühner verstärkt werde. Sie mutmaßen, dass die Frau für den fotografischen Moment im leeren Raum isoliert wurde. Shongo versteht dieses Erzählen als einen politischen Akt, der den KongolesInnen die Macht verleiht, (ihre) Geschichte(n) neu zu schreiben. Diese Imaginationen werden zu Alternativszenarien, abseits der großen europäischen Kolonialgeschichte und der Perspektive Hans Himmelhebers.

Im Film unterstreicht Shongo die fragmentierte und unauflösbare Geschichte durch den Einsatz von Sound als

9 Während einer gemeinsamen Residency zwischen dem Museum Rietberg und der Biennale von Lubumbashi 2019 entstanden der Film *Bugs* sowie die Arbeit *Blackout Poetry*, *Idea's Genealogy*.



Abb. 2  
David Shongo: *Bugs*  
aus der Serie *Blackout Poetry*,  
*Idea's Genealogy*, UV-Direktdruck  
auf Dibond, Lubumbashi,  
DR Kongo, 2019, 100 × 100 cm  
[Museum Rietberg Zürich,  
2020.274.3].

Stilmittel. Er legt sämtliche auf den Straßen Kinshasas eingefangenen Stimmen als Narrative übereinander und lässt sie zur Kakophonie anschwellen. Diese wird durchbrochen vom repetitiven Geräusch eines Stempels. Die ZuschauerIn sieht, wie jede GeschichtenerzählerIn die Fotografie der Frau mit dem Wort «Irrésolution» stempelt (Abb. 3). Ihr Körper erscheint nunmehr durch Invertierung als weisse Fläche. Mit dem Akt des Stempelns tragen die ErzählerInnen eine neue Schicht auf die Oberfläche der Fotografie auf, Verdrie sich wie eine weitere Narbe in den Körper der jungen Frau einbrennt. Gleichzeitig werden neue Narrative in die erzählerischen Tiefen des Bildes eingempft.

In der nächsten Sequenz des Films erweckt eine Doppelgängerin die junge Frau zum Leben. Sie tritt aus der Fotografie hervor und hört sich ihre imaginierte Biografie und das Stempeln ihrer Haut an. Eine ältere Frau erscheint – sie könnte ihre Mutter sein. Sie weint und bringt damit den Schmerz und das Trauma der erlebten Kolonialerfahrung der KongolesInnen zum Ausdruck. In dieser Sequenz vermischt Shongo bewusst die koloniale Lebenswelt mit der aktuellen Realität in Kinshasa. Zuletzt übermalt die «Mutter» die Brüste der jungen Frau mit dicken schwarzen Strichen; ihr Körper als Projektionsfläche wird damit ausgelöscht.

## *Spuren persönlicher Geschichte*

Auch im Werk von Michèle Magma (\*1977) spielen Körper als konstitutive Elemente der Erinnerung und des Bewusstseins eine wichtige Rolle.<sup>10</sup> Magma, die in der Nähe von Paris lebt und arbeitet, ist eine der wenigen Künstlerinnen aus der DR Kongo und seiner Diaspora. Die Installationsarbeit *Evolve* (2019), die Magma in Auseinandersetzung mit dem Fotoarchiv von Hans Himmelheber geschaffen hat, stellt eine fiktive Begegnung zwischen Magemas Großeltern väterlicherseits und Himmelheber um 1939 dar (Abb. 4).<sup>11</sup> Dafür hat Magma 26 Fotografien aus Himmelhebers Kongo-Archiv mit schwarzen Tuschestrichen abgezeichnet. Magma sagt, dass sie jene Fotografien ausgewählt hat, in denen Himmelhebers Blick auf den Kongo für sie greifbar war, etwa sein Blick auf die Körper und die Schönheit der Menschen, die er fotografierte. Unter den von Magma nach diesem Kriterium ausgewählten Fotos finden sich Porträts von Männern und Frauen mit traditionellen Frisuren und Kleidern, aber auch solche, die importierte Accessoires wie Schirme und Schuhe oder westliche Kleidung wie Anzüge oder Hosen tragen. Diese wertet Magma als Stigmata der kolonialen Besetzung. In ihren Zeichnungen hat die Künstlerin nicht nur schemenhaft die abgebildeten Momente übernommen, sondern auch

10 Lesley Nicole Braun: «The Moving Parts in Michèle Magma's Body of Work», in: *African Arts*, Jg. 53, Heft 3, August 2020, S. 22–29, hier S. 22.

11 Siehe auch Michèle Magma: «Evolve: Erinnerungen eines Evolué», in: Guyer/Oberhofer, (Anm. 2), S. 96–103. Die Installationsarbeit *Mémoire hévéa* (2015) thematisiert ihre Großmutter mütterlicherseits.





Abb. 3  
David Shongo, Filmstill  
aus dem Video *Irrésolution*,  
Kinshasa, DR Kongo, 2020,  
21 min [Museum Rietberg Zürich,  
2020.323].

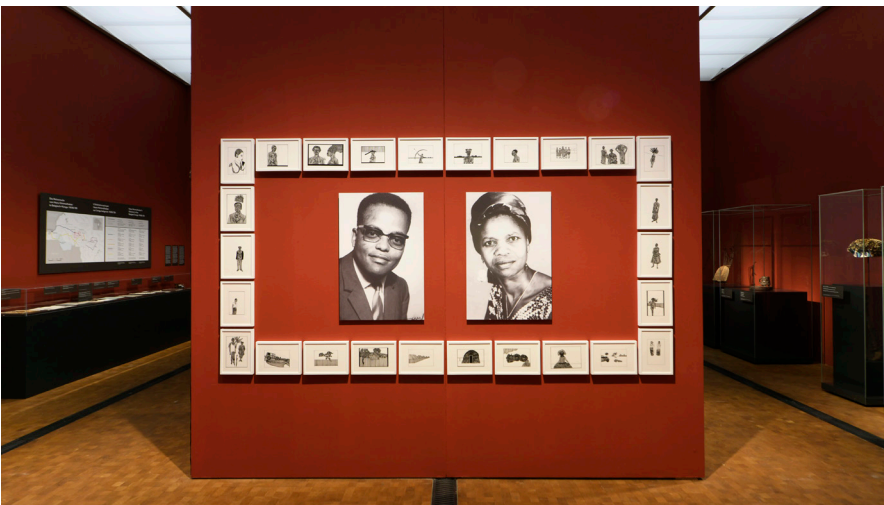


Abb. 4  
Michèle Magma:  
*Evolve*, Frankreich, 2019,  
Tusche auf Papier und SW-Positiv  
[Museum Rietberg Zürich,  
2020.269–1.28].

einen Riss in Himmelhebers Negativ als Linie in ihre Zeichnung übertragen (Abb. 5, 6). Damit verweist sie direkt auf das Medium der Fotografie, als einen Informationsträger, aber ebenso auf seine Materialität und Gebrauchsspuren.

Auch dem Blick von Himmelheber auf die Landschaft spürt Magma nach. Dafür wählte sie Fotos aus, die auf die Kolonisierung der Region verweisen, wie zum Beispiel Aufnahmen von Himmelhebers Auto oder von einem Kunstkauf. Dem gegenüber stellt Magma Fotografien von traditioneller Architektur, leeren Dörfern und scheinbar unberührter Natur. Mit dieser Auswahl spielt sie bewusst mit der mittlerweile überholten Ansicht, dass es sich bei den Konzepten «Tradition» und «Moderne» um zwei vermeintlich unverbundene Gegenstücke handelt – eine Ansicht, die sich auch in Himmelhebers Blick zeigt, wie wir weiter unten sehen werden.

Der performative Akt des Abzeichnens der 26 Fotografien wirkt in Magemas Werk auf vielschichtige Weise konstitutiv. Sie versuche damit, die Seelen der abgebildeten Männer und Frauen einzufangen und ihnen ein zweites Leben einzuhauchen, sagt Magma. Gleichzeitig bedeuteten für sie die repetitiven Bewegungen, die das Abzeichnen erfordere, einen Akt der Wiedergutmachung und Versöhnung mit ihrer eigenen Familiengeschichte. Für die Ethnologin Lesley Braun sind «die gespenstischen Linien ihrer persönlichen Geschichte» in Magemas Werk bemerkenswert präsent.<sup>12</sup> Diese Beobachtung lässt sich auch auf das Werk *Evolve* übertragen. Hier rahmen die Tuschezeichnungen zwei großformatige Fotografien ihrer Großeltern, Malongo Isaac Magma und Ndenga Mpuntu Marie. Malongo Isaac Magma war ein *Evolué*, jene von den Belgiern erschaffene Elite in den Städten, die Zugang zu westlicher Bildung, Kleidung und Arbeitsmöglichkeiten im Verwaltungsapparat hatte. Wie Himmelheber war er als hoher Beamter bei der Steuerbehörde ein Nutznießer vom kolonialen Projekt der Belgier. Indem Magma auf ihre eigene Geschichte und die ambivalente Bewertung der kolonialen Verdienste in ihrer Familie Bezug nimmt, verkompliziert sie die Dichotomie von kolonisierten KongolesInnen und kolonisierenden EuropäerInnen und verweist auf den Umstand, dass auch einige KongolesInnen – obschon deutlich in der Minderheit – vom kolonialen System profitierten.

Während Magma die westlichen Accessoires der fotografierten Frauen und Männer als Ausdruck kolonialer Unterdrückung bewertet, hat der kongolesische Fotograf Yves Sambu (\*1980) eine völlig andere Sichtweise auf solche Fotografien. Laut Sambu haben die Dorfvorsteher in Himmelhebers Aufnahmen eine frappante Ähnlichkeit zu Fotos sogenannter *Sapeurs* (abgeleitet von *la Sape, Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*), die er zwischen 2015 und 2019 in Kinshasa fotografiert hatte (Abb. 7). Mit ihrer extravaganten

12 Braun, (Anm. 11), hier S. 22.  
Magma, (Anm. 12), S. 96–103.



Abb. 5  
Hans Himmelheber:  
Porträt eines Chiefs, invertiertes  
SW-Negativ, Belgisch Kongo,  
1938 [Museum Rietberg Zürich,  
FHH 157-3].



Abb. 6  
Michèle Magma:  
Tuschezeichnung aus der Serie  
*Evolve*, Frankreich, 2019, Tusche  
auf Papier, 23 × 32 cm [Museum  
Rietberg Zürich, 2020.269.9].



Abb. 7  
Yves Sambu: *Kadhitoza  
Imperator* aus der Serie  
*Vanité apparente*, Farbfotografie,  
Kinshasa, DR Kongo, 2016, 80 ×  
120 cm [Museum Rietberg Zürich,  
2020.270.2].



Kleidung und ihrem exzentrischen Auftreten widersetzen sich die Sapeurs aus der Megalopolis Brazzaville/Kinshasa ihrer harten und entbehrungsreichen Realität.<sup>13</sup> Für die Ausstellung *Fiktion Kongo* hat Sambu deshalb den historischen Fotos seine eigenen gegenübergestellt. Die damit konstruierte visuelle Zeitgenossenschaft lässt Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen; die Ähnlichkeit der Outfits und der Selbstdarstellung zwischen den Chiefs aus dem kolonisierten ländlichen Kongo und den städtischen Sapeurs von heute tritt deutlich hervor. Die Geschichte von *la Sape* kann damit neu zwischen Stadt und Land, zwischen Vergangenheit und Gegenwart verortet und der koloniale Blick überwunden werden.

## *Im Klammergriff des kolonialen Blicks*

Himmelhebers Reise in den Kongo 1938/39 lässt sich zwischen ethnologischer Forschung und globalem Kunstmarkt verorten.<sup>14</sup> Himmelheber begab sich in das Gebiet zwischen den Flüssen Kwango und Kasai, um im Auftrag der ethnologischen Museen in Basel und Genf sowie der Galerien *Weyhe* in New York und *Ratton* in Paris Objekte zu erwerben. Gleichzeitig trieb er seine Forschungen voran, indem er Schnitzer zu ihrer Arbeitsweise befragte und die Auftritte von Maskengestalten sowie die Herstellung verschiedener Kunstgegenstände dokumentierte. Die rund 1400 Fotografien, die Himmelheber dabei aufnahm, waren für ihn erstens Forschungs- und Dokumentationswerkzeug. Dazu gehören Serien von KünstlerInnen, die Kunstwerke wie Masken oder Töpfe anfertigen, oder die filmähnlichen, sequenziellen Dokumentationen von Maskenauftritten, aber auch die Fotos erworbener Masken und Figuren, die deren Authentizität belegen sollten. Zweitens hat Himmelheber, einem visuellen Tagebuch gleich, seine Reise dokumentiert. Dazu zähle ich Fotografien von Landschaften, seinem Reisealltag oder die spontanen, aus dem Auto heraus aufgenommenen Schnappschüsse. Drittens gibt es Fotografien, die zur Bildung von zwischenmenschlichen Beziehungen aufgenommen wurden, etwa als Gefallen an einen Chief oder zwecks Annäherung an eine bestimmte Person.<sup>15</sup>

Die Kulturhistorikerin Clementine Deliss hat jüngst angemerkt, dass koloniale (Bilder-) Sammlungen aufgrund ihrer Genese im kolonisierten Raum und aufgrund ihrer exotisierenden Präsentationsformen vielfältig kontaminiert seien.<sup>16</sup> Mit der Verortung der Fotografien in Zeit und Raum ihrer Entstehung lässt sich die koloniale Machtmatrix sichtbar machen, die die Fotografien wie ein durchsichtiges Netz überzieht. Zur Zeit von Himmelhebers Reise war die DR Kongo bereits seit einem halben Jahrhundert von einem starken strukturellen Machtungleichgewicht geprägt. Die blutige

13 Didier Gondola: «Ego, Identity, Illusion», in: Dominique Malanquais (Hg.): *Kinshasa Chroniques*, Montreuil 2019, S. 186–207. Nanina Guyer: *Sapeurs damals und heute in der Fotografie*, in: Dies./Oberhofer, (Anm. 2), S. 166–172.

14 Siehe Michaela Oberhofer: «Im Spannungsfeld zwischen Forschen und Sammeln. Hans Himmelheber im Kongo 1938/39», in: Guyer/Oberhofer, (Anm. 2), S. 30–51.

15 Für eine ausführliche Charakterisierung der Fotografien siehe Nanina Guyer: «Wirkliche Momente, visuelle Fiktionen», in: Dies./Oberhofer, (Anm. 2), S. 52–71.

16 Andrew Wiener: *The Museum in Reverse? Decolonizing the Ethnographic Collection*, 2016: <https://opensource.sfmoma.org/2016/04/andrew-wiener/> (Zugriff: 11.10.2021).



Kolonialgeschichte im Kongo nahm 1884/85 ihren Anfang, als auf der Berliner Kongo-Konferenz das riesige Territorium dem belgischen König Leopold II. (r. 1865–1909) zugeschlagen wurde. Das anschließende Terrorregime des Kongo-Freistaates, in dem die Bevölkerung gnadenlos ausgebeutet und zur Ernte von Kautschuk gezwungen wurde, gilt als eines der blutigsten Kapitel der Kolonialgeschichte.<sup>17</sup> 1908 übernahm der belgische Staat die Privatkolonie des Königs. Auch unter belgischer Verwaltung waren Zwangssteuern und Zwangsarbeit eine alltägliche Erfahrung der kolonisierten KongoleInnen. In den Fotos lassen sich die asymmetrischen Machtstrukturen etwa im abgebildeten kolonisierten Raum der belgischen Kolonie Kongo festmachen. Ein Beispiel dafür ist das Foto eines nach belgischen Hygienerichtlinien neu errichteten Dorfes – ein leerer Raum, erfüllt von Macht (Abb. 8). Auch den Alltag der kolonisierten KongoleInnen hält Himmelheber etwa in der Aufnahme von Zwangsarbeitern beim Straßenbau oder in den Bildern der Träger, die Himmelheber tagelang auf einer Hängematte (*tipoye*) durch unwegsames Gelände transportierten, fest. Besonders erschütternd ist das Bild, das Himmelheber von der *tipoye* aus schoss; im Vordergrund sind Himmelhebers polierte Stiefel erkennbar, im Hintergrund der Rücken des Trägers, der die Hälfte von Himmelhebers Gewicht schultert (Abb. 9).

Die koloniale Machtmatrix offenbart sich in Himmelhebers Fotografien nicht direkt; auf den ersten Blick erwecken die Bilder vielmehr den Anschein einer von der Außenwelt unberührten dörflichen Idylle. Als Bildhintergrund wählte er häufig weite, menschenleere Ebenen oder Dörfer (siehe Abb. 1 und 8). Himmelheber setzte Bildausschnitte so, dass traditionell gekleidete KongoleInnen nicht zusammen mit Menschen, die importierte Kleidung trugen, auf einer Fotografie zu sehen waren. Auch die im Kasai vorhandene Infrastruktur wie Bahnlinien und Baumwollplantagen oder koloniale Bauten hat Himmelheber nicht fotografiert. Dieser Blick Himmelhebers, der sich in der Auswahl der Sujets und Bildausschnitte zeigt, erzeugt ein romantisches Bild vom ländlichen Kongo, das der ruralen Bevölkerung jegliche Zeitgenossenschaft abspricht.<sup>18</sup> So ist Himmelhebers Blick ebenfalls eine der Ursachen für die von Deliss beschriebenen Kontaminationen kolonialer Sammlungen. Doch selbst im historischen Kontext ihrer Entstehung lassen sich Fotografien aus dem Klammergriff des kolonialen Blicks herauslösen. Solche Lesarten sind in den Bildern selbst angelegt, wie ich im folgenden Abschnitt an zwei Beispielen aufzeigen werde.

17 Siehe David van Reybrouck: *Kongo. Eine Geschichte*, Berlin 2012.

18 Siehe Johannes Fabian: *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York 1983.



Abb. 8  
Hans Himmelheber:  
Menschenleeres, auf Befehl der  
Belgier errichtetes Dorf, invertiertes  
SW-Negativ, Belgisch Kongo,  
1939 [Museum Rietberg Zürich,  
FHH 180-8].



Abb. 9  
Hans Himmelheber:  
Schnappschuss aus der *tipoye*,  
invertiertes SW-Negativ, Belgisch  
Kongo, 1938/39 [Museum Rietberg  
Zürich, FHH 176-8].

## *Der Beitrag der ‹Anderen›*

Am 8. März 1939 kam Himmelheber auf der Suche nach Alltagskunst in ein Dorf in der Kuba-Region, das von einer Frau regiert wurde, deren Namen wir nicht kennen. Die «imponierende Aristokratin» beeindruckte ihn, wie Himmelheber in seinem Tagebuch vermerkte, und er liess sich mit ihr in einer nachgestellten Ankaufsszene ablichten (Abb. 10).<sup>19</sup> Das feinmaschige Netz kolonialer Machtverhältnisse lässt sich daran feststellen, dass Himmelheber höher als die Frau auf einem Klappstuhl am Tisch sitzt, während seine Verkaufspartnerin auf dem Boden sitzt. Die Münzen auf dem Tisch und die Objekte auf dem Boden belegen die Monetarisierung der Gegend und verweisen auch auf den Zwang, an Geld zu kommen, um die von den Belgiern auferlegten Steuern zu bezahlen. Dennoch greift der alleinige Rückschluss auf die Machtverhältnisse bei der Deutung von Kolonialbildern häufig zu kurz; der britische Historiker James Ryan hat bereits 1997 davor gewarnt, die Wirkmacht der Fotografie als ein Vehikel imperialistischer Unterdrückung zu überschätzen.<sup>20</sup> Im Zuge dieser Kritik haben ForscherInnen wie Christopher Pinney, Paul Jenkins oder Eleanor Hight die Mitautorenschaft der fotografierten und kolonisierten Subjekte bei der Entstehung der Bilder betont und argumentiert, dass die abgebildeten Personen in ethnografischen oder kolonialen Bildern einen gewissen Spielraum, sich selbst zu artikulieren oder darzustellen, besaßen, selbst wenn dieser oft nur verschwindend klein war.

Aus der Perspektive der abgebildeten Dorfchefin lässt sich Himmelhebers Bild als ein Manifest femininer Macht lesen. Die Teilnahme am fotografischen Moment und damit an der Inszenierung der verschiedenen Aufnahmen in Anwesenheit der ganzen Dorfbevölkerung hat das Prestige der Chefin vergrößert, da sie sich so einem internationalen Publikum als wichtige Person präsentieren konnte.<sup>21</sup> Als politisches Oberhaupt des Dorfes bildet sie das Zentrum des Geschehens, die Männer sind reine Zuschauer an der Peripherie. Sie ist die Besitzerin der Kunstwerke und damit aktive Verkaufspartnerin von Himmelheber. In einer weiteren Aufnahme, die die Herrscherin frontal zeigt, unterstreicht ihr direkter Blick in die Kamera ihre stolze und würdevolle Haltung (Abb. 11).

Dass die Abgebildeten auf die Bildgestaltung in kolonialen oder ethnologischen Fotosammlungen Einfluss nahmen, zeigt sich auch in einer Reihe von Fotografien, die Himmelheber von Dorfvorstehern machte. Wie bereits oben ausgeführt, inszenierten sie sich vor Himmelhebers Kamera als modisch gekleidete Dandys (siehe Abb. 6). Durch ihren Kleidungsstil und ihre Posen beharrten sie auf ihrer Zeitgenossenschaft und

19 Hans Himmelheber: *Kongo Tagebuch 1939*, Archiv Museum Rietberg.

20 James Ryan: *Picturing Empire*, Chicago 1997, S. 219.

21 Nanina Guyer: «Die Chefin, die Kunst und die Fotografie», in: Dies./Oberhofer, (Anm. 2), S. 91.





Abb. 10  
 Hans Himmelheber:  
 Ankaufszene mit Dorfchefin,  
 invertiertes SW-Negativ, Belgisch  
 Kongo, 8.3.1939 [Museum Rietberg  
 Zürich, FHH 185-35].



Abb. 11  
 Hans Himmelheber:  
 Porträt der Dorfchefin, invertiertes  
 SW-Negativ, Belgisch Kongo,  
 8.3.1939 [Museum Rietberg  
 Zürich, FHH 185-30].



verwehrt sich dem kolonialen und ethnografischen Blick Himmelhebers, der sie als ‹Andere› aus seiner Gegenwart ent-rückte. Dieser sah den dokumentarischen Anspruch an seine Fotografien gerade durch ihre Posen verfälscht: ‹Das erinnert mich an meine Schwierigkeiten mit den Eingeborenen beim Fotografie Gegenren; hatte ich endlich eine ansprechende Szene gefunden, beispielsweise zwei Chiefs im Rat, und ich mich mit meiner Leica ihnen näherte, so schrie mein Koch oder ein Polizist: ‹Steht gerade, der Weisse wird ein Foto machen.› Wie von einem Stromschlag erfasst, richteten sich die beiden Chiefs auf, es verlässt sie jeglicher Gesichtsausdruck, Beine und Arme werden reglos, und ich mache aus Höflichkeit dieses Foto, ‹zu Händen der beiden Eingeborenen.›»<sup>22</sup>

Himmelheber beschreibt hier implizit eine typische Pose, die sich auf vielen historischen Studioporträts von lokalen Fotografen in Teilen West- und Zentralafrikas wiederfindet. Es sind Ganzkörperaufnahmen, in denen die Abgebildeten breitbeinig sitzend, die Hände gut sichtbar auf den Oberschenkeln abgestützt, reglos und starr in die Kamera blicken.<sup>23</sup> Sie ist den Darstellungsprinzipien der traditionellen figürlichen Kunst in der Region entlehnt und sollte nicht die Individualität der Abgebildeten, sondern idealtypische soziale Rollen vermitteln.<sup>24</sup> Somit verweisen die Fotos der Chiefs auf die Existenz einer eigenen Kultur der fotografischen Selbstdarstellung, die nicht mit den Ansprüchen des kolonialen und ethnografischen Blicks kompatibel war.

## *Orte historischer Einbildungskraft*

Die KünstlerInnen Magma, Shongo und Sambu sowie ich als Ko-Kuratorin der Ausstellung im Museum Rietberg haben uns trotz der 1400 zur Auswahl stehenden Bilder in Hans Himmelhebers Archiv immer wieder mit denselben Fotografien beschäftigt. Ich meine, dass dies im Sinne von Campt mit den besonderen Schwingungen zu tun hat, die von den Bildern ausgehen. In der Auseinandersetzung mit den Fotografien haben wir alle diese Schwingungen gespürt.

In diesem Aufsatz habe ich gezeigt, dass koloniale Bildersammlungen Ausdruck und Produkt asymmetrischer Machtverhältnisse sind. Über die Kolonialkritik hinaus erlauben es die Fotografien jedoch, die Handlungsspielräume der fotografischen Subjekte auszuloten und damit vielfältige Bildinterpretationen gegen den kolonialen Blick vorzunehmen. Die westliche Deutungshoheit abzugeben, die Kategorien von Evidenz auszuweiten und mögliche, sich widersprechende Geschichten gelten zu lassen, sind notwendige Schritte im Umgang mit kolonialen Fotografien. Den hier diskutierten künstlerischen Befragungen von Hans Himmelhebers Fotografien aus dem Kongo ist gemein,

22 Meine Übersetzung, Hans Himmelheber: ‹Art et Artistes Batshiok›, in: Brousse, Heft 3, 1939, ohne Seitenzahl.

23 Stephen Sprague: ‹Yoruba Photography. How the Yoruba see Themselves›, in: *African Arts*, Jg. 12, November 1978, S. 52–59, 107.

24 Lorena Rizzo und Jürg Schneider (Hg.): ‹Fotografie in Afrika›, *Fotogeschichte*, Heft 141, 2016.

dass sie die historischen Fotografien aus ihrer Geschichtslosigkeit hervorgeholt haben. Die Wi(e)derbetrachtungen, Neukonstellationen und Neukompositionen überführen die Fotografien in einen Gegenwartskontext und erlauben, die in den Bildern unsichtbaren globalen Verstrickungen des Kongo damals und heute greifbar zu machen. Als Orte der historischen Einbildungskraft sind die Fotografien für die kongole-sischen KünstlerInnen ein Mittel der Wiederaneignung ihrer Geschichtsschreibung. Indem sie Vergangenheit und Gegenwart miteinander verweben, entstehen neue Geschichten für die Zukunft. Die Fotografien agieren dabei als Vehikel für Zeitreisen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Hier liegt das Potential von Fotografien und (Bild-) Archiven begründet; sie sind ein Aufbewahrungsort für die Zukunft, ein Start-, und nicht ein Endpunkt.<sup>25</sup> Dies wird in der afrofuturistischen Arbeit von David Shongo besonders deutlich (Abb. 12): Indem er einem von Himmelheber fotografierten Mann eine Virtual-Reality-Brille aufsetzt, lässt er ihn selbst – aus den Tiefen des Archivs – in seine Zukunft blicken und sich seine eigene Geschichte imaginieren.

25 So argumentiert die Kuratorin Anna Harding, in: Dies.: *Potential: Ongoing Archive*, Amsterdam 2002.



Abb. 12  
David Shongo:  
*Colonial Binary*, aus der Serie  
*Blackout Poetry, Idea's Genealogy*,  
UV-Direktdruck auf Dibond,  
Lubumbashi, DR Kongo, 2020,  
100 x 100 cm [Museum Rietberg  
Zürich, 2020.274.5].

- Bernatzik, Hugo Adolf: *Afrika. Handbuch der angewandten Völkerkunde*. Innsbruck, 1947.
- Colard, Sandrine: *Pre-Figuring Kinshasa City Dwellers in the Streets of Léopoldville: The Photography of Jean Depara*. (21.2.2019), [https://post.at.moma.org/content\\_items/1248-pre-figuring-kinshasa-city-dwellers-in-the-streets-of-leopoldville-the-photography-of-jean-depara?fbclid=IwAR36eBPnDO7jJsL1MhmqHTXkelD5LHP0bEwP3-JHo9AVAd-eQ0lCnYnDBg,ESSAYS](https://post.at.moma.org/content_items/1248-pre-figuring-kinshasa-city-dwellers-in-the-streets-of-leopoldville-the-photography-of-jean-depara?fbclid=IwAR36eBPnDO7jJsL1MhmqHTXkelD5LHP0bEwP3-JHo9AVAd-eQ0lCnYnDBg,ESSAYS), eingesehen am 15.7.2019.
- Enwezor, Okwui; Zaya, Octavio: «Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers». In: Bell, Clare: *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present: Solomon Guggenheim Museum, May 24 – September 29, 1996*. New York, 1996, S. 17–48.
- Fabian, Johannes: *Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. Berkeley, 2000.
- Fall, N’Goné (Hrsg.): *Photographies Kinshasa*. Paris, 2001.
- Fischer, Eberhard; Mayer-Himmelheber, Clara (Hrsg.): *Zaire 1938/39: Hans Himmelheber. Photographic Documents on the Arts of the Yaka, Pende, Tshokwe and Kuba / Fotodokumente zur Kunst bei den Yaka, Pende, Tshokwe und Kuba*. Zürich, 1993.
- Geary, Christraud M.: *In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885–1960*, with an essay by Krzysztof Pluskota, London, 2002.
- Geary, Christraud M.: «Wie der Mythos fortgeschrieben wurde: Bilder aus dem Kuba-Königreich und westliche Fantasien (1920er- bis 1950er-Jahre)». in Nanina Guyer und Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*. Zürich, 2020.
- Guyer, Nanina: «Die Chefin, die Kunst und die Fotografie». in Nanina Guyer und Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*. Zürich, 2019a.
- Guyer, Nanina: «Extending the Stage: Photography and Sande Initiates in the Early Twentieth-Century». In: Grootaers, Jan-Lodewijk; Bortolot, Alexander (Hrsg.): *Visions from the forests: the art of Liberia and Sierra Leone*. Minneapolis, 2014, S. 42–55.
- Guyer, Nanina: «Unvertraute Anblicke, unerwartete Einblicke. Zur Geschichte und Rezeption von Postkarten aus Westafrika». In: Burmeister, R.; Oberhofer, M.; Tisa-Francini, E. (Hrsg.): *Dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*. Zürich, 2016, S. 109–113.
- Guyer, Nanina: «Von der Kraftfigur zum Museumsstück: Die bewegte Geschichte des <Yankima von Mitembe>». in Nanina Guyer und Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*. Zürich, 2019b.
- Hahn, Hans Peter: «On the Circulation of Colonial Pictures, Polyphony and Fragmentation». In: Helff, Sissy; Michels, Stefanie (Hrsg.): *Global Photographies, Memory – History – Archives*. Bielefeld, 2018, S. 89–101.
- Himmelheber, Hans: «Les Masques Bayaka et leurs sculpteurs». In: *Brousse*, H. 1 (1939a), S. 3–23.
- Himmelheber, Hans: «Art et Artistes Batshiok». In: *Brousse* H. 3 (1939b), S. 17–31.



- Mack, John: «Documenting the Cultures of Southern Zaire: The Photographs of the Torday Expeditions 1900–1909». In: *African Arts* Bd. 24, H. 4 (1991), S. 60–69, 100.
- Magama, Michèle: «Evolve: Erinnerungen eines Évolué». in Nanina Guyer und Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*. Zürich, 2020.
- Morton, Christopher: «Double alienation Evans–Pritchard’s Zande and Nuer photographs in comparative perspective». In: Vokes, Richard (Hrsg.): *Photography in Africa: ethnographic perspectives*. Woodbridge, 2012, S. 33–55.
- Oberhofer, Michaela: «Im Spannungsfeld zwischen Forschen und Sammeln: Hans Himmelheber im Kongo 1938/39». in Nanina Guyer und Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*. Zürich, 2020.
- Saint Léon, P. M.: *Anthologie de la photographie africaine et de l’Océan Indien*. 2. Aufl. Paris, 1999.
- Schildkrout, Enid: «The Spectacle of Africa through the Lens of Herbert Lang: Belgian Congo Photographs 1909–1915». In: *African Arts* Bd. 24, H. 4 (1991), S. 70–85, 100.
- Shongo, David: «Blackout Poetry, Idea’s Genealogy». in Nanina Guyer und Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*. Zürich, 2020.
- Strother, Z. S.; Kakema, Nzomba Dugo: «Fotoessay: Die Rolle der Masken beim Mukanda der Ost-Pende». in Nanina Guyer und Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*. Zürich, 2020.
- Theye, Thomas: *Der Geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument*. München, 1989.
- Thoss, Michael: «Spotted Vision, Fotografische Fantasien und Visionen». In: Czekelius, Annette; Thoss, Michael (Hrsg.): *Porträt Afrika, Fotografische Positionen eines Jahrhunderts*. Berlin, 2000, S. 8–20.
- Vansina, Jan: «Photographs of the Sankuru and Kasai River Basin Expedition undertaken by Emil Torday (1876–1931) and M.W. Hilton Simpson (1881–1936)». In: Edwards, Elizabeth; Fischer, Robert: *Anthropology and Photography, 1860–1920*. London, 1992, S. 193–205.
- Wendl, Tobias; Behrend, Heike (Hrsg.): *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*. München, 1998.