

Margaret Meads Anthropologie der Sinne | Ethnographie als ästhetische und ästhetische Praxis | Silvy Chakkalakal

Margaret Mead (1901-1978) ist gemeinhin bekannt für ihre Arbeiten wie *Coming of Age in Samoa* (1928) und *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* (1935), in denen sie wie ihr Lehrer Franz Boas einen kulturellrelativistischen Ansatz vertrat. Neben ihren in der Kulturanthropologie viel rezipierten Werken hat sie ebenso ethnographische Fotostudien unternommen, Filme gedreht, Ausstellungen kuratiert und – was weit weniger bekannt ist – Gedichte geschrieben. Der folgende Beitrag begreift Meads ethnographische Unternehmungen und Texte als ein relationales Feld, innerhalb dessen sie unterschiedliche Arten von Medien und Materialien zusammenbrachte. Ich beleuchte Ethnographie – in ihrer Doppelbedeutung als Forschungsweise und Textgenre – als eine ästhetische und ästhetische Praxis¹, die durch die experimentelle Verknüpfung von Text, Bild, Film, Objekt und Gedicht visuelle, sensorische und poetische Wirkungen ermöglicht und damit anthropologisches Wissen auf spezifische Weise hervorbringt und zugänglich macht. Die erkenntnisleitenden Fragen nach den ethnographischen Modi korrespondieren dabei eng mit dem Thema der Tagung der Gesellschaft für Ethnographie »Zwischen Objekt, Text, Bild und Performance: Repräsentationspraktiken ethnographischen Wissens«: Was sind die visuellen, sensorischen und poetischen Modalitäten und Möglichkeiten ethnographischer Repräsentationsformen? Welche Figuren, Materialien und Methoden bringen Ethnographie als ästhetische und ästhetische Praxis hervor? Wie wird sinnliche Evidenz generiert und was sind die epistemologischen, ethnographischen und politischen Wirkungsweisen dieses Wissens? Wie wird das kulturell Andere als einer der zentralen Referenzpunkte des eigenen sensorischen Verhaltens entworfen? Auf welche Arten und Weisen hat der Boas'sche Kulturrelativismus Imaginationen von Andersheit (*Otherness*) geprägt und bestimmte ethnographische Praktiken des Sehens, Beobachtens und der Visualisierung von anderen Gesellschaften erzeugt? Hiermit sind die übergreifenden Überlegungen meiner derzeitigen Forschung umrissen, die ich in diesem Rahmen nur andeuten kann.² An dieser Stelle dienen sie als Kompass, der es ermöglicht, eine mögliche Richtung durch das relationale Feld von wissenschaftlichen, künstlerischen und aktivistischen Praktiken zu bestimmen.

Ethnographie an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft

Mit dem Einsatz von unterschiedlichen Medien widmete sich Mead nicht zuletzt Repräsentationsfragen, bei ihrer Suche nach alternativen Methoden der Erfassung und Darstellung des kulturell Anderen. Im Gegensatz zu den bis in die 1930er Jahren vorherrschenden evolutionistischen Theorien der Anthropologie ging es ihr als Boas-Schülerin darum, andere Gesellschaften in ihrer sozialen und kulturellen Eigenart zu beleuchten. Die Devise war, individuelles Handeln als kulturell situiert zu verstehen, und nicht als durch *race* mit ihren biologistischen Determinanten konstituiert: »The idea that our every thought and movement was a product not of race, not of instinct, but derived from the society within which an individual was reared, was new and unfamiliar.« (Mead 2001, xxv) Für die Kulturrelativist_innen waren Kulturen nicht auf einem evolutionären Zeitstrahl miteinander vergleichbar. Indem sie ihr Augenmerk von anthropologischen Gemeinsamkeiten auf die Unterschiede lenkten, verwarfen sie ethnozentristische Perspektiven und propagierten stattdessen, dass jede Kultur ihren eigenen Wert hätte und nur aus sich heraus zu verstehen sei. Auch wenn die Bestrebungen der Boas-Schüler_innen anti-essentialistisch waren, brachten ihre modernistische Sensibilität (Handler 1990; Stocking 1989) und ihr Primitivismus (Torgovnick 1990) – diese komplexe Liebe für das »kulturell Andere« – ein holistisches Verständnis von Kultur hervor. An dieser Stelle möchte ich die These formulieren, dass die alternativen Repräsentationsmodi wie Gedichte, Filme und Fotografien es Mead ermöglichten, ihr primitivistisches Verlangen und ihr holistisches Kulturkonzept in einen ästhetischen Bereich übergehen zu lassen.

»We needed some sense of whole cultures, of whole ways to bring home to us what anthropology was really about.

Meanwhile we lived, in a sense, lives in which the arts and the sciences fought uneven battles for pre-eminence. Boas would leave his office and his labor over the particularities of some nearly extinct American language to spend the evening improvising at his piano. Sapir would let his Nootka texts half-finished while he wrote [»Distant Strumming of Strings.«] Or he would work at a piece of music (...). And Ruth Benedict firmly continued to keep the parts of her life separate, signing her married name (...) to (...) papers (...) and not publishing her poems at all.« (Mead 1959, xviii)

Einerseits werden Kunst und ihre ästhetische Sphäre gebraucht als ein Raum persönlicher Reflexion; andererseits eröffnen künstlerische Praktiken einen alternativen Weg, ganze Kulturen wahrzunehmen. Kunst an sich wird zu einem anthropologischen Phänomen: sie ist komplex, einzigartig, sinnlich und

abstrakt. Hier wird die Nähe zum kulturrelativistischen Kulturbegriff deutlich: All diese Eigenschaften gelten auch für Kultur. In *Balinese Character* (1942) begreift Mead Kultur nicht lediglich als ein Set von *customs* (Bräuchen), sondern als Abstraktion: »*This is not a book about Balinese custom, but about the Balinese – about the way in which they, as living persons, moving, standing, eating, sleeping, dancing, and going into trance, embody that abstraction which (after we have abstracted it) we technically call culture.*« (Mead 1942, xii) Beides – Kunst und Kultur – können als eine Abstraktion von menschlicher Wirklichkeit verstanden werden, als Weg mit der Realität symbolisch umzugehen.³ Das Imaginäre und Fiktive der Kunst ist also vergleichbar mit dem Imaginären einer Kultur: »*Once I had satisfied myself that human cultures were far more complex than anything I could create [...], I had no further desire to write fiction.*« (Mead 1995, 189)

Mead hat sich während ihrer ganzen Karriere mit den beiden Sphären, der wissenschaftlichen und der ästhetischen, auseinandergesetzt. Auch wenn sie oft versuchte, beide voneinander zu trennen, kommen sie in ihrer anthropologischen Praxis doch beide zur Geltung. Denn das künstlerisch Ästhetische macht, so Mead, die Komplexität menschlicher Kulturen *anders* erfahrbar. Hier spielen Visualität und darüber hinausgehende sinnliche Erfahrungen eine elementare Rolle bei der Produktion und Rezeption anthropologischen Wissens. Mit dieser Einstellung kritisierte sie eine ikonophobe Haltung in den Wissenschaften, in denen die Dimensionen und Verwendungsmöglichkeiten von Fotografie und Film noch unhinterfragt waren. Der reine Einsatz von wissenschaftlichem Text war ihr zu beschränkt und zudem suspekt. In ihrem Gedicht *Warning* kommt diese textskeptische Haltung gegenüber einem westlichen Logozentrismus zum Tragen:

»Warning.

Give not thy treasured vision
To the custody of words,
As soon lay thy first-born
On drawn swords.

Words are avid to betray thee,
Conspiring to the last
To besmirch this bright adventure
With things past.

Rudely fingering the uniqueness
This one hour has for thee,
Confusing it with others, muddied
By eternity.

But take instead a palate;
Colors own no guilty past,
Mixed anew in this thy moment,
See, they last.

Wouldst thou find another casket
Than thy all remembering heart,
Choose colors, but from old words
Stay apart.

July 10, 1924.« (Mead 1924)

Da Worte immer einen historischen und semiotischen Ballast mit sich führen, erscheint die Repräsentation via Text schwierig. Im Gedicht geht es dabei vor allen Dingen um den Modus der Beschreibung von neuen Zusammenhängen. Gerade das Neue – man könnte im Rahmen des Kulturrelativismus das Divergente sagen – lässt sich durch *alte Worte* nicht adäquat erfassen. Die Malerei mit ihren Farben wird als Ausdrucksform den Worten entgegengesetzt. Farben lassen sich mixen, so dass neue Schattierungen entstehen, Nuancen ausgearbeitet werden und Töne ineinanderfließen können.

Tatsächlich arbeitet Mead in ihrer Lyrik stark mit visuellen Mitteln. In ihren Gedichten kommen konzentriert poetische Bilder sowie Beschreibungen von Farben, Geräuschen und haptischer Wahrnehmung zum Einsatz. Dieses visuelle und sinnliche Erfassen ihrer Umgebung findet sich ebenso in ihren ethnographischen Arbeiten. In Samoa schreibt sie 1925 in einem Brief aus dem Feld:

»If modern wanderers are to repeat the thrills which early travelers experienced, they will have to cultivate the much neglected sense of taste and smell. The movies and the phonograph have eventually eliminated the other two senses and touch doesn't seem to have much of a role here. But taste and smell are still untampered with by Asia and Pathé News. And here alone I get my real sense of being in a strange land. The morning I landed in Honolulu, I had papaya for breakfast and Honolulu will always taste like papaya with Chinese oranges. Samoa tastes like papaya without Chinese oranges. There is a great difference here. Papaya and coconut oil and taro, that tasteless yet individual carbohydrate, serve for taste and the frangipani blossoms with their heavy oppressive odor for smell, mixed on the warm breeze with the odor of slightly fermented overripe bananas, an odor which is like bee-stung grapes.« (Mead 2001, 28)

Es sind Geschmack und Geruch, die erst einen *echten* Zugang zur Fremdheit ermöglichen – weswegen Mead so vehement für die Kultivierung der sensuellen Wahrnehmung plädiert. Sie eröffnet so eine neue Dimension der

körperlich-sinnlichen Erfahrung des kulturell *Anderen*, über die überhaupt erst der »Thrill« ermöglicht werden kann, den sie mit frühen Entdeckungsreisen verbindet. Ohne Frage tritt mit dem Schmecken und Riechen von Honolulu oder Samoa der Topos des Einverleibens des kulturell *Anderen* deutlich zutage. Die modernistische Sensibilität, die hier so stark zum Ausdruck kommt, beinhaltet dabei bisweilen das Verlangen, mit der anderen Kultur verschmelzen zu wollen.

Versteht man Meads Arbeiten also in ihrer ästhetischen – poetischen und sinnlichen – Dimension, dann erschließt man auch die Bedeutung, die Mead der menschlichen Wahrnehmung beimisst. Gerade in kulturtheoretischer Hinsicht sind die Sinne für sie ein wichtiges Mittel kultureller Interaktion. In ihrem Feldforschungsmanual *The Study of Culture at a Distance* (1953) vermittelt sie den Student_innen die Kunst des ethnographischen Einfühlens:

»It is the contention of this Manual that all cultural behaviour is mediated by human beings who not only hear and speak and communicate through words, but also use all their senses, in ways that are equally systematic, to see and to project what they see in concrete forms – in design, costume, and architecture – and to communicate through the mutual perception of visual images; to taste and smell and to pattern their capacities to taste and smell, so that the traditional cuisine of a people can be as distinctive and as organized as a language.« (Mead 1953, 16)

An dieser Stelle wird deutlich, dass die ästhetische Umsetzung kultureller Erfahrung eng mit ästhetischen Überlegungen verknüpft ist. Dabei wird Aisthesis als das Studium des sinnlichen und körperlichen Empfindens und Wahrnehmens sowie der sinnlich-ästhetischen Wissensproduktion verstanden. Wenn ich also von Ethnographie als einer ästhetischen Praxis spreche, dann meine ich Ethnographie als eine Praxis der Wahrnehmung. Hier wird die Doppelläufigkeit der Mead'schen Ethnographie sichtbar: als Verknüpfung von ästhetischer Forschungsweise *und* ästhetisch umgesetzter Schreibweise. Mead ist dabei neben ihrer Studienkollegin Zora Neale Hurston eine Protagonistin der romanhaften Ethnographie (Ludktehaus 1995), wobei Hurston dieses Genre noch konsequenter auf die Seite des Literarischen gezogen hat (Lemke 1996).

Anthropologie als gegenkulturelles Feld

Meads experimenteller Einsatz unterschiedlicher Medien lässt sich dabei nur im Kontext ihrer Zeit verstehen. Es gibt deutliche Hinweise, dass die ersten Kulturrelativist_innen Anthropologie als ein politisch-aktivistisches Feld verstanden haben (Matthews 1970; Coben 1991). In Opposition zur dominanten evolutionistischen Schule propagierten Franz Boas und seine Student_innen, dass Kulturen

minutiös und detailliert beobachtet und studiert werden müssten, um individuelle und spezifische Geschichten rekonstruieren zu können. Die Nähe der Begriffe *Geschichte/history* und *Geschichte/story* ist hier sicherlich auch keine zufällige Überschneidung der Felder der Anthropologie und der Literatur. Im Zuge der Immigration der 1910er Jahre und dem Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg begannen große Amerikanisierungskampagnen, in denen eine möglichst homogene amerikanische Identität modelliert werden sollte (Van Nuys 2002). Vor allem die zweite Generation der Boas-Schüler_innen setzte sich im Kontrast dazu für eine Diversifizierung der angloamerikanischen Gesellschaft ein.

Mead bewegte sich in den 1920er Jahren im gegenkulturellen Milieu der *Greenwich Village Boheme*, hatte Kontakte zur *Harlem Renaissance* und gründete als Studentin einen intellektuellen Frauenzirkel, der sich die *Ash Can Cats* nannte. In dieser Gruppe lasen und diskutierten sie Lyrik, führten politische Debatten und gingen gemeinsam ins *Village*. Verfolgt man diese Spuren von Mead, ihre Kontakte, ihre Diskussionspartner_innen und Freund_innen, dann kann man soweit gehen und behaupten, dass ihre anthropologischen, imaginativ-sensuellen Interventionen als eine alternative, wenn nicht sogar gegenkulturelle Praktik innerhalb der sozialen und politischen Arena ihrer Zeit verstanden werden müssen.

Cultural Anthropology wurde in dieser Zeit nicht nur als eine *salvage ethnography* im Blick auf die kulturell *Anderen* betrieben, sondern auch als eine Art Rettung für die eigene Gesellschaft angesehen. Ich verfolge hier die These, dass *Cultural Anthropology* gerade in ihren ästhetischen und sinnlichen Wahrnehmungs- und Wirkungsweisen als ein Weg verstanden wurde, die eigene weiße angloamerikanische Gesellschaft zu beleben, zu beseelen und in eine reichere, spirituellere und lebendigere Kultur zu transformieren. Edward Sapir, der ebenso Boas-Schüler war wie Mead, Gedichte schrieb und mit ihr eine Zeit lang eine Beziehung führte, schreibt in seinem grundlegenden Artikel *Culture, Genuine and Spurious* (1924):

»The genuine culture is not of necessity either high or low; it is merely inherently harmonious, balanced, self-satisfactory. It is the expression of a richly varied and yet somehow unified and consistent attitude toward life, an attitude which sees the significance of any one element of civilization in its relation to all others. It is, ideally speaking, a culture in which nothing is spiritually meaningless, in which no important part of the general functioning brings with it a sense of frustration, of misdirected or unsympathetic effort.« (Sapir 1924, 410)

Der Kulturbegriff, den Sapir hier entwickelt, birgt in sich ein politisches Element: Er richtet sich gegen eine skalierende und effizienzorientierte Bewertung unterschiedlicher Gesellschaften im Hinblick auf ihren zivilisatorischen Fortschritt.

Im Gegensatz dazu legt das Konzept von *genuine culture* und vom *genius* einer Gesellschaft seine Aufmerksamkeit auf die kreativen und sinngebenden Impulse kultureller Verhaltensweisen. Sapir deutet Angehörige einer *genuine culture* als eine Art Künstler, die der sie umgebenden Welt Sinnhaftigkeit verleihen und auf diese Weise einen Platz in ihr finden. Angehörige der angloamerikanischen Kultur erscheinen in Kontrast dazu als in der Welt verloren: »*In other words, our spiritual selves go hungry, for the most part, pretty much all of the time*« (Sapir 1924, 417).

Die *sensitive ethnologists* (Sapir 1924, 414) werden hier zu Kulturkritikern. Dabei ist die Einfühlungskraft – die immer auch als eine kreative Imaginierungskraft beschrieben wird – Mittel dafür, die unentfremdete, organische und intrinsische *genuine culture* zu erfassen und mit in den eigenen kulturellen Kontext zu bringen. *Genuine* ist hier neben der Bedeutung als *echt* und *unverfälscht* vor allen Dingen als *schöpferisch* und *kreativ* zu verstehen. Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass die gegenkulturelle Rebellion der Kulturrelativist_innen begleitet wurde von einer ästhetischen Faszination für *Native pueblos*, Südseeesellschaften und volkstümliche Gemeinschaften (Stocking 1989). In diesem Sinne möchte ich dafür plädieren, die Kategorien des Echten und Lebendigen zum einen als ästhetische und sinnliche Kategorien offen zu legen, und zum anderen den anthropologischen Primitivismus als einen ästhetischen Diskurs zu behandeln, dem man sich nur annähern kann, wenn man die künstlerischen Kontexte der Zeit in die Analyse miteinbezieht.

Meads wissenschaftliche und künstlerische Artikulationen gingen aus dem Drang hervor, sich in andere Gesellschaften einzufühlen. Damit tragen sie modernistische Züge im Sinne des Paradigmas »*to make it new, to modify if not overturn existing modes and subjects of representation, partly by pushing them towards the abstract or the introspective, and to express the new sensibilities of their time*« (Childs 2008, 4-5). Diese modernistische Sensibilität und ihr Interesse am Neuen verknüpfen die ästhetische und ästhetische Dimension eng miteinander. Ein so verstandener Zugang zur Ethnographie eröffnete einen methodologischen Weg, speziell das schöpferisch-gestaltende Moment an Kulturen zu verstehen. So ist es naheliegend, dass *sensitive ethnologists* selbst auch künstlerische Wege gingen. Die Verwendung der Kamera und der ästhetisierende Blick brachten dabei eine Darstellungsweise hervor, die auch Raum für Irritationen anthropologischen und gesellschaftlichen Wissens bot.

Aussteigen – Aufnehmen – Arrangieren: Die sinnlich-ästhetische Seite von Foto- und Filmethnographie

Während ihrer Bali-Feldforschung haben Mead und Gregory Bateson rund 25.000 Fotografien und 6.700 Meter Filmmaterial produziert. Die Fotoethnographie *Balinese Character*, 1942 publiziert, zeigt eine Auswahl von 759 Fotografien.

Zusätzliches Material veröffentlichten Mead und Frances C. MacGregor 1951 in *Growth and Culture*. Zeitgleich entstand eine Serie von sieben Filmen über Bali (Mead 1951b; 1952a; 1952b; 1954a; 1954b; 1978; Mead/Bateson/Belo 1952c). Das meiste dieses audiovisuellen Materials von über 500 Filmrollen und mehr als 1.000 Audioaufnahmen liegt unanalysiert in den *South Pacific Ethnographic Archives in der Library of Congress*.⁴

Als Mead und Bateson 1936 in Bali ankamen, hatten sie zuerst Kontakt mit Walter Spies, einem deutschen Künstler, der dort mit anderen eine Künstlerkolonie gegründet hatte. An einem Zitat Meads über Spies wird deutlich, wie sich die Bohème-Aussteigermentalität in Spies' künstlerischer Praxis spiegelte:

»Walter lived in a world which he made as claimless as possible, even his own genius as a painter was allowed to lay no heavy duties on his spirit. [...] In his paintings themselves, one can feel time passing, as some of the figures throw their shadows from the sunrise and others from the sunset.« (Mead 1964, 359)

Mead lernte Bali auch über Spies' Bilder kennen: Stimmungen, Atmosphäre, Flora, Fauna und Menschen fügen sich darin zu einem harmonisierenden Landschaftsbild zusammen. Die andere Gesellschaft wird als organische Landschaft wahrgenommen, die es dem Individuum ermöglicht, als Einzelne_r darin aufzugehen. Es ist der *genius* Spies, der die Kultur erfasst, begreift und zum Bild arrangiert. *Genuine culture* und Künstlergenius hängen aufs Engste miteinander zusammen (Abb.1).

In einem Brief aus Bali hält Mead 1936 ähnliche Impressionen fest. Da sie am Tag des Neujahrfestes ankam, konnte sie die Landschaft ohne Störung wahrnehmen:

»And a lovely land it is! With some twenty equally beautiful and different scenes which repeat over and over in astonishing and unpredictable rhythms. [...] The animals and the people all fit so well into this landscape that after one has once seen them together it is a little hard to think of one without the other. The water buffalos are a beautiful gray, rather like ashes of roses, and the young ones are actually pink when they are scrubbed. The little brown cattle are a neat fawn color and the ducks, which people drive in flocks, are a softly gray-brown.« (Mead 2001, 169)

Mead transportiert mit diesen Eindrücken ein Landschaftsbild, in denen die Balines_innen als natürlicher Teil der Landschaft erscheinen. In diesem Bali-Tableau können wir erneut den Kulturbegriff der *genuine culture* entdecken, der sich hier als ein organologisches Konzept⁵ offenbart: »*It must be looked upon as a sturdy plant growth, each remotest leaf and twig of which is organically fed by*

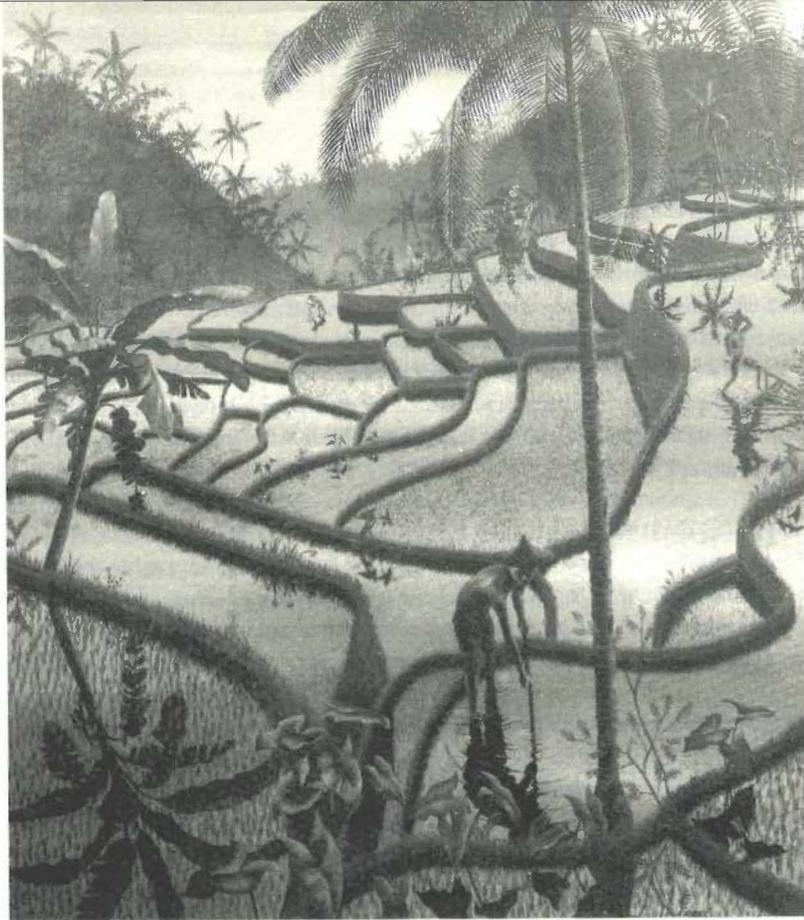


Abb. 1: Sawahs im Preangergebirge, Walter Spies, 1923.

the sap at the core« (Sapir 1924, 412). Erst die ausgewählten Szenen, Rhythmen und Farbarrangements machen die organische Gesellschaft als *schön* und *ganz* wahrnehmbar.

Um die sinnlichen Eindrücke adäquat festhalten zu können, wandte sich Mead der Fotografie und dem Film als ethnographischen Dokumentationsmedien zu. Innerhalb einer organologischen Ästhetik Balis erfasste sie so den *fremden* Körper konsequent im Bild. Für eine Beschäftigung mit Meads Anthropologie der Sinne bedeutet dies, nicht nur die Praxis des Fotografierens und des Films selbst zu analysieren, sondern auch die Bildinhalte, die Bilderarrangements und das damit produzierte anthropologische Bildwissen zu untersuchen.

In *Balinese Character* arrangieren Mead und Bateson Bilderserien in Tableaus, um Bewegungen und Abläufe zu imitieren (Abb. 2). Während wir auf der rechten Seite das Bildtableau finden, erklärt der auf der linken Buchseite stehende Text zunächst in einem verdichtenden Abstract das Bildthema, gefolgt von einer kleineren Bildbeschreibung jedes einzelnen Fotos. Dabei ist es die balinesische Kultur selbst, die den Wissenschaftler_innen vorgibt, sinnlich

zu ethnographieren: Das visuelle und kinaesthetische Verhalten der Balinesen mache eine visuelle Methode des Sammelns und Festhaltens von ethnographischen Informationen notwendig. Der nebenstehende Text erklärt die Abb. 2:

»Among the Balinese, learning is very rarely dependent upon verbal teaching. Instead, the methods of learning are visual and kinaesthetic. The pupil either watches some other individual perform the act or he is made to perform the act by the teacher who holds his limbs and moves them correctly.« (Mead/Bateson 1942, 84)

Worte und Text sind also unsinnlich und dementsprechend ungeeignet, kinaesthetisches Verhalten darzustellen. Die sensuellen Handlungen der Balines_innen sind zu direkt und unumwunden körperlich:

»The Balinese learn virtually nothing from verbal instruction and most Balinese adults are incapable of following out three consecutive orders which we regard as the sign of a normal three-year-old intelligence. [...] Only by such laborious assimilation of words into word gestures made by oneself, do words come to have any meaning for action.« (Mead/Bateson 1942, 15)

Das Wort wird zum Zeichen des zivilisierten Westens – komplexer Spracherwerb zum Indikator einer westlichen Gesellschaft. Implizit zeigt sich hier ein Entwicklungsparadigma im Vergleich zum eigenen gesellschaftlichen Kontext: *Einfache* Gesellschaften bräuchten auch eine unmittelbarere Art des Erfassens und des Festhaltens. So ergeben sich einerseits die Methoden des ethnographischen Fotografierens und Filmens aus der ästhetischen Konstitution der *primitiven* Gesellschaften heraus; andererseits werden sie erst durch diese visuellen Methoden als ästhetisch-sinnliche Objekte konstituiert.

Das Medium Film ermöglichte es Mead und Bateson, zusätzlich Rhythmus und Musik sowie Bewegung im Tanz als kombinierte Momente von Ästhetik und kulturellem Verhalten darzustellen (Abb. 3). Versinnlichung und Ästhetisierung müssen in diesem Kontext als Wissenspraktiken verstanden werden, die das kulturell *Andere* erst auf spezifische Weise darstellbar machen. Die Menschen und ihre Praktiken werden zu Bildern, die angeschaut, konsumiert und archiviert werden können. Das Arrangement von unterschiedlichen Bildsequenzen imitiert dabei Rhythmus und Bewegung.⁶ Die Komposition der Körper des Lehrers und des Schülers vor den Musikern und den Zuschauern als Hintergrundkulisse lässt den balinesischen Körper als einzelnen hervortreten und macht ihn dennoch als Teil eines Ganzen ersichtlich. Die Betrachter können das Muskel- und Fächerspiel, die Körperspannung und die Mimik der Tänzer erkennen. Der Körper wird sowohl zu einem ethnographischen

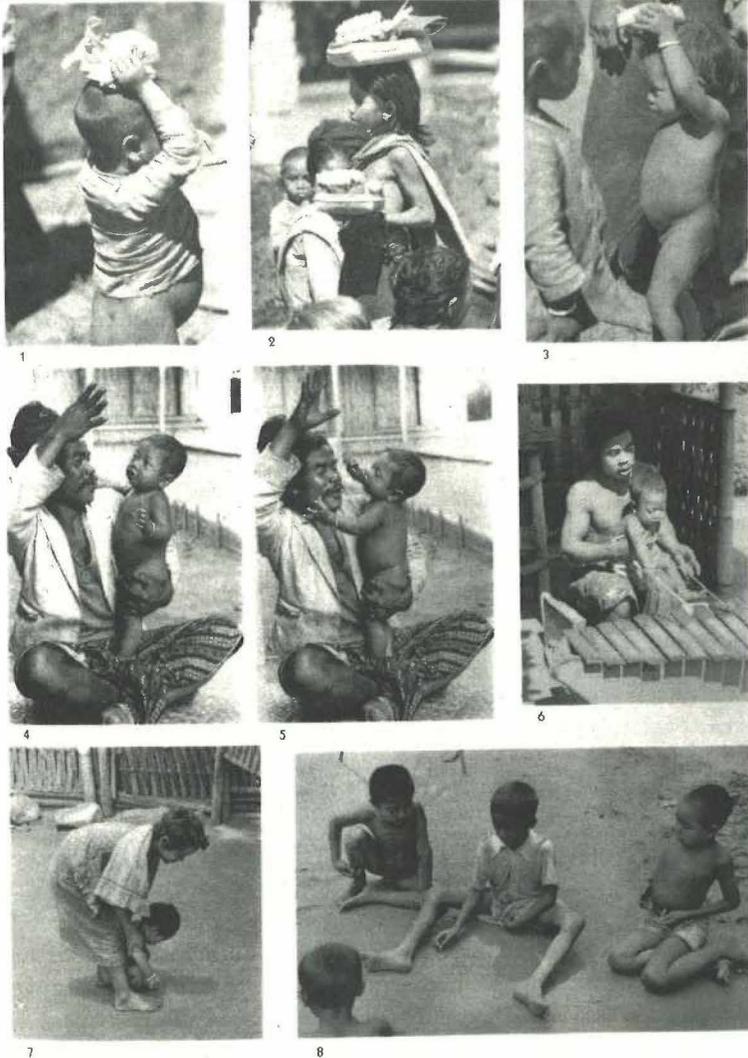


Abb. 2: Visual and Kinaesthetic Learning I, Plate 15, Bateson/Mead, 1942.

Anschauungsobjekt als auch zu einer ästhetischen Figur. Das Foto ist hierbei nicht nur als Träger anthropologischen Wissens und kultureller Bedeutung zu sehen, sondern auch als sinnlich-materieller Gegenstand, der auf seine spezifische visuelle, haptische und rhythmische Art und Weise wirkt (Thomas 1991). Ohne an dieser Stelle in eine detaillierte und relationale Bildanalyse einsteigen zu können, möchte ich anhand dieses Beispiels festhalten, dass Prozesse des Beobachtens, Datensammelns, Schreibens und Fotografierens eine komplexe Verflechtung von rhetorischen Figuren, Metaphern und Tropen beinhalten. Anhand von Meads und Batesons Praxis wird deutlich, dass der wissenschaftliche Bereich zu keinem Zeitpunkt von einer symbolischen, erzähltechnischen und gestalterischen Sphäre getrennt werden kann. Ethnographie beinhaltet immer

auch eine ästhetische Dimension. Diese wird nicht erst bei der Repräsentation des ethnographierten Kontextes relevant, sondern bereits beim Beobachten, Aufnehmen, Auswählen und Arrangieren des Materials. Schon der ethnographische Blick initiiert diese durch und durch ästhetisch-sinnlichen Praktiken.

Ausblick: Sensible Anthropolog_innen als Künstler_innen

Die *salvage ethnography* Meads, die versucht, eine Gesellschaft in Fotografie, Text, biografisch-poetischen Reflexionen, Filmen, Objekten und Architekturen ganz zu erfassen, basiert auf einem ästhetischen Verständnis von Aufnehmen und Arrangieren: nicht nur Beobachten und Archivieren, sondern auch sinnliches Erfahren des kulturell Anderen. Ziel ist, dass der/die Ethnolog_in verändert aus dem Feld hervorgeht, um sodann die eigene Gesellschaft umgestalten zu können. So verwundert es kaum, dass Meads Samoa-Studie den vollen Titel *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation* trägt. Das Primat »für die westliche Gesellschaft« macht das sinnliche Wahrnehmen so wichtig, da Ethnolog_innen neben dem *Aufnehmen* vor allen Dingen *mitnehmen* sollten.

Kultur erscheint in dieser Praxis als imaginärer Raum, innerhalb dessen sich unterschiedliche soziale, historische, psychologische und physisch-kinaesthetische Elemente komplex und einzigartig zusammenfügen. Dieses Konzept von genuiner, schöpferischer Kultur und ihrer Aufnahme brachte künstlerisch-gestalterische Praxen hervor, mittels derer die Kulturrelativist_innen versuchten, die eigene Gesellschaft und ihre eigenen sozialen, geschlechtlichen und nationalen Positionierungen zu hinterfragen. Modernistische Sensibilität ist über die »Suche nach Selbsta Ausdruck« (Handler 1990, 163) hinaus auch der Versuch, einen eigenen Ort in der Welt zu finden.⁷ Eskapistische und primitivistische Motive sind hierbei nicht allein auf eine biografische oder poetische Ebene zu reduzieren, wie es die Anthropologiegeschichte oft getan hat. Stattdessen gilt es zu überlegen, ob die modernistische Empfindsamkeit nicht ganz bestimmte Modi des ethnographischen Arbeitens hervorgebracht hat (Chakkalal 2014). Diese kommen nicht nur in den Spezialfeldern der *Sensory Ethnography* und *Visual Anthropology* zum Tragen, sondern überhaupt in der allgemeinen Fokussierung der ethnographischen Perspektive auf die Begriffe der Beobachtung, Beschreibung, Wahrnehmung und Erfahrung.

In den 1920er und 1930er Jahren bedeutet *sensibility* für beide – »sensitive ethnologist« (Sapir 1924, 414) und Künstler_in – den imaginären Raum von Kultur und Kunst auszuloten und sich darin gestalterisch mit den eigenen Werken zu verorten. Dabei versteht es sich von selbst, dass dieser semantische Spiel- und Freiraum bekannte Bedeutungen unterlaufen kann und es hier nicht um eine einfache Rekonstruktion einer Autor_innen-Intention geht.⁸ Gerade

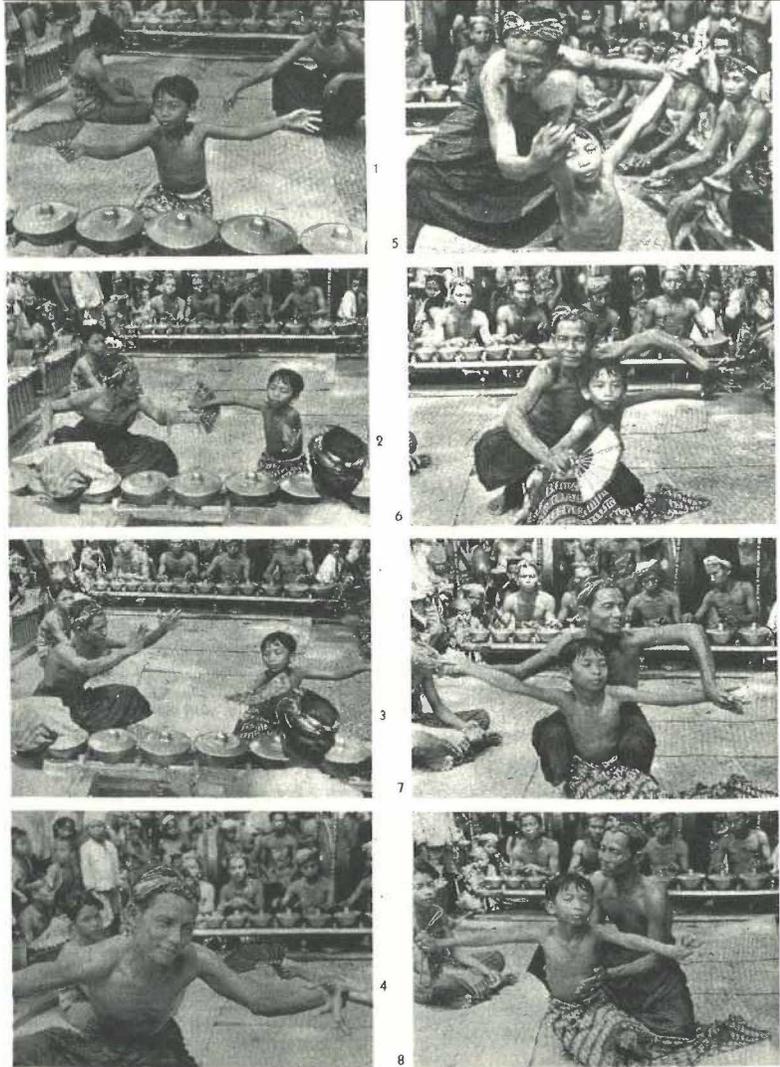


Abb. 3: Visual and Kinaesthetic Learning II, Plate 16, Bateson/Mead, 1942.

Meads kombinatorisches Experimentieren mit Text, Bild, Gedicht, Objekt und Film lenkt den Blick auf Ethnographie als eine ästhetisch-asthetische Praxis, die nicht selten unerwartete und manchmal auch unintendierte Repräsentationen hervorbringt.

Anmerkungen

¹ Alexander Gottlieb Baumgarten verstand den Begriff »Ästhetik« bereits im 18. Jahrhundert als »die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« (Baumgarten 2007 [1750-1758], 11). Auch ich verfolge eine starke Verflechtung der Begriffe »Ästhetik« und

Aisthēsis (sinnliche Wahrnehmung, Empfindung, Gefühl), vgl. hierzu auch die Arbeit von Gernot Böhme (2001).

- ² Es handelt sich hierbei um die allgemeinen Erkenntnisfragen meines Habilitationsprojektes *Anthropology of the Senses. Ethnography as an Aesthetic and Aesthetic Practice in the Works of Margaret Mead*, das Teil des größeren Forschungsantrages *Of Cultural and Medial Alterity: The Scholarship, Poetry, Photographs, and Films of Edward Sapir, Ruth Fulton Benedict, and Margaret Mead* ist. Das Projekt wird ab 2014 vom Schweizer Nationalfond gefördert und ist eine transdisziplinäre Kooperation zwischen dem Institut für Anglistik der Universität Basel (Prof. Philipp Schweighauser), dem Institut für Anglistik der Universität Bern (Prof. Gabriele Rippl; MA Simon Reber) und dem Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel (Prof. Walter Leimgruber; Dr. Silvy Chakkalal).
- ³ Susan Hegeman bemerkt in ihrer Studie *Patterns for America: Modernism and the Concept of Culture* (1999) zum Zusammenhang von Kulturkonzept und modernistischem Kunstverständnis: »[I]t is not a surprise that this new »anthropological« definition of culture is often periodized as arising around the turn of the twentieth century, the moment historically coincident with the beginning of the great modernist experiments of art and literature.« (Hegeman 1999, 16)
- ⁴ Im Frühsommer 2013 habe ich begonnen, dieses Material im Margaret Mead Archive in der Library of Congress, Washington D. C. zu sichten.
- ⁵ Kultur als organologisches Konzept bezieht sich auf ein Verständnis von Organologie, das sich mit der Beschaffenheit und der Funktion von Organen, aus denen sich lebendige Organismen und Körper zusammensetzen, beschäftigt. Kultur wird hier als ein lebender Organismus verstanden, der atmet, wächst und lebt. Vgl. Meyers großes Taschenlexikon 1987, S. 117, Eintrag »Organologie« und S. 116 Stichwort »Organismus«.
- ⁶ Viele Angehörige der Künstlerkolonie um Spies herum hatten einen musikalisch-künstlerischen Hintergrund und beschäftigten sich intensiv mit den Tänzern und der Musik Balis, wie z. B. der kanadische Komponist und Musikwissenschaftler Colin McPhee (1900-1964), seine Ehefrau, die Anthropologin Jane Belo (1904-1968), die Balletttänzerin Beryl de Zoete (1879-1962) oder die Tänzerin Katharine Mershon (vgl. auch de Zoete/Spies 1938).
- ⁷ Damit ist auch ein zentrales Motiv der *culture and personality*-Bewegung benannt, das Mead sowie Benedict und Sapir entschieden mitgeprägt haben (vgl. Sapir 1934; Darnell 1986; Handler 1986).
- ⁸ Vgl. hier Philipp Schweighausers Analyse (2006) zu Ruth Benedicts Lyrik.

Literatur

- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007) [1750-1758]: *Ästhetik*. 2 Bde., hier Bd. 1, Vorbermerkungen § 1. Hamburg.
- Böhme, Gernot (2001): *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München.
- Chakkalal, Silvy (2014): *Sensible Ethnographien – Modernistische Empfindsamkeit als Modus einer ethnographischen Ästhetik*. In: Hanna Göbel/Sophia Prinz (Hg.): *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*. Bielefeld [im Erscheinen].
- Childs, Peter (2008): *Modernism*. New York.
- Coben, Stanley (1991): *Rebellion against Victorianism: The Impetus for Cultural Change in 1920s America*. New York.
- Darnell, Regna (1986): *Personality and Culture: The Fate of the Sapirian Alternative*. In: *History of Anthropology* 4, 156-183.
- de Zoete, Beryl/Walter Spies (1938): *Dance and Drama in Bali*. London.

- Handler, Richard (1986): Vigorous Male and Aspiring Female: Poetry, Personality, and Culture in Edward Sapir and Ruth Benedict. In: George W. Stocking Jr. (Hg.): Malinowski, Rivers, Benedict and Others: Essays on Culture and Personality. Madison, 127-155.
- Handler, Richard (1990): Ruth Benedict and the Modernist Sensibility. In: Marc Manganaro (Hg.): *Modernist Anthropology: From Fieldwork to Text*. Princeton, 163-180.
- Hegeman, Susan (1999): *Patterns for America: Modernism and the Concept of Culture*. Princeton.
- Lemke, Sieglinde (1996): Blurring Generic Boundaries: Zora Neale Hurston: »A Writer of Fiction and Anthropologist«. In: Jürgen Schläger (Hg.): *The Anthropological Turn in Literary Studies. Yearbook of Research in English and American Literature 12*. Tübingen, 163-178.
- Ludktehaus, Nancy C. (1995): Margaret Mead and the »Rustling-of-the-Wind-in-the-Palm-Trees School« of Ethnographic Writing. In: Ruth Behar u.a. (Hg.): *Women Writing Culture*. Berkeley, 186-206.
- Matthews, Fred H. (1970): The Revolt against Americanism: Cultural Pluralism and Cultural Relativism as an Ideology of Liberation. In: *Canadian Review of American Studies 1/1*, 4-31.
- Mead, Margaret (July 10, 1924): Warning. In: *The Papers of Margaret Mead*. Library of Congress, MS Q15/7 xlix.
- Dies./Gregory Bateson (1942): *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York.
- Dies. (1951): *A Balinese Family*. Film, b&w, 20 minutes.
- Dies./Frances Cooke Macgregor (1951a): *Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood*. New York.
- Dies. et al. (1952): *Trance and Dance in Bali*. Film, b&w, 22 minutes.
- Dies. (1952a): *First Days in the Life of a New Guinea Baby*. Film, b&w, 20 minutes.
- Dies. (1952b): *Karba's First Years: A Study of Balinese Childhood*. Film, b&w, 20 minutes.
- Dies./Rhoda Mettraux (Hg.) (1953): *The Study of Culture at a Distance*. Chicago.
- Dies. (1954a): *Bathing Babies in Three Cultures*. Film, b&w, 11 minutes.
- Dies. (1954b): *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*. Film, b&w, 17 minutes.
- Dies. (Hg.) (1959): *An Anthropologist at Work: Writings of Ruth Benedict*. Westport.
- Dies. (1964): *Memories of Walter Spies*. In: Hans Rhodius (Hg.): *Schönheit und Reichtum des Lebens. Walter Spies (Maler und Musiker auf Bali 1895-1942)*. Den Haag.
- Dies. (1978): *Learning to Dance in Bali*. Film, b&w, 13 minutes.
- Dies. (2001): *Coming of Age in Samoa*. New York.
- Meyers großes Taschenlexikon (1987): Eintrag »Organologie« und »Organismus«. 24 Bde., hier Band 16, Mannheim.
- Sapir, Edward (1924): Culture, Genuine and Spurious. In: *The American Journal of Sociology 29/4*, 401-429.
- Ders. (1934): The Emergence of the Concept of Personality in a Study of Cultures. In: *Journal of Social Psychology 5*, 408-415.
- Schweighauser, Philipp (2006): *An Anthropologist at Work: Ruth Benedict's Poetry*. In: Rehder, Robert/Patrick Vincent (Hg.): *American Poetry: Whitman to the Present*. Tübingen, 113-125.
- Stocking, George W. Jr. (1989): The Ethnographic Sensibility of the 1920s and the Dualism of the Anthropological Tradition. In: Ders. (Hg.): *Romantic Motives: Essays on Anthropological Sensitivity*. Madison, 208-276.
- Thomas, Nicholas (1991): *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, Mass.
- Torgovnick, Marianna (1990): *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago.
- Van Nuys, Frank (2002): *Americanizing the West: Race, Immigrants, and Citizenship, 1890-1930*. Lawrence.