

Sensible Ethnographien

Modernistische Empfindsamkeit als Modus
einer ethnographischen Ästhetik

Silvy Chakkalakal

»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, vague flutings, drum
Give mood a surer voice and fancy wings more fleet
Than declarations positive and sweet
Of orchestras; I hear song fragments come
From the far end of the cornfields with the wind
Which bring me magic, inarticulate,
More than the studied ecstasy of great
Singers in gesture.«

Or he would work at a piece of music which someone ›had thought as good as Richard Strauss.‹ And Ruth Benedict firmly continued to keep the parts of her life separate, signing her married name (›which I always think of as a *nom de plume*‹, she used to say) to such papers as ›A Matter for the Field Worker in Folklore‹ in the *American Journal of Folk-Lore*, and not publishing her poems at all.«

(Margaret Mead 1959: xviii)

1. GEGENTÖNE: ETHNOGRAPHIE ALS ÄSTHETISCHE PRAXIS

Margaret Mead erinnert sich hier an den Zirkel befreundeter KulturanthropologInnen, die neben ihren Forschungstätigkeiten auch künstlerisch tätig waren. Neben Mead gehörten dazu Ruth Benedict, Edward Sapir und ihr gemeinsamer Mentor Franz Boas, der erste Lehrstuhlinhaber der Kulturanthropologie an der New Yorker Columbia University. Alle drei – Benedict, Sapir und Mead – schrieben Gedichte, kommentierten diese untereinander und publizierten auch in bekannten Lyrikmagazinen der Zeit. Während Sapir neben der lyrischen Tätigkeit zudem Musik komponierte, entwickelte Mead in ihrer weiteren Laufbahn ein großes Interesse an Fotografie und Film. Ihre persönlichen Beziehungen untereinander waren nicht nur geprägt durch einen theoretischen und forschungspraktischen, sondern auch durch einen künstlerischen Austausch.

In ihren biographischen Ausführungen stellt Mead die sich um 1900 formierende Kulturanthropologie als mühsame Pionierarbeit dar, als eine »highly technical work, so technical that it tempted no humanist within its pages« (Mead 1959: xviii). Bezeichnenderweise werden im Eingangszitat Musik und Lyrik als Kontrapunkte zur kulturanthropologischen Arbeit gesetzt. Demgegenüber offenbart jedoch die Form des erinnernden Textes, dass es weniger um harsche Gegensätze zwischen Kunst und Wissenschaft geht als vielmehr um eine Art Mehrstimmigkeit. So taucht mitten in der biographischen Schreibweise ein Gedicht auf, das wie eine Art Begleitmelodie zur technischen anthropologischen Arbeit klingt.

Folgender Beitrag möchte dieser Verflechtung von künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis im kulturanthropologischen Feld der 1920er Jahre nachgehen. Ausgehend von der Frage, welche Rolle Ästhetik und ästhetisch-aisthetische Forschungs- und Darstellungspraktiken in diesem kulturanthropologischen Zusammenhang gespielt haben, werde ich in den folgenden Abschnitten einen übergreifenden Bogen über die Felder der US-amerikanischen Kulturanthropologie, Politik, Literatur und Kunst spannen. Dabei verstehe ich die kulturanthropologischen Arbeiten – und hier Margaret Meads ethnographische Unternehmungen im Besonderen – als aisthetische und ästhetische Praktiken. Vor diesem Hintergrund möchte ich Ethnographie im zeithistorischen Kontext als eine Forschungsweise *und* als ein literarisch-künstlerisches Genre begreifen.

Mead ist nicht nur bekannt für ihre ethnographischen Monographien wie *Coming of Age in Samoa* (1928) und *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* (1935), sondern sie publizierte mit *Balinese Character* (Bateson/Mead 1942) auch eine der ersten Fotoethnographien. Zudem drehte sie anthropologische Filme, schrieb Methodenbücher und gestaltete als Kuratorin am New Yorker American Museum of Natural History Ausstellungen. Gerade diese experimentelle Verknüpfung von Text, Bild, Film, Objekt und Gedicht bringt visuelle, sensuelle und poetische Wirkungen hervor und verweist damit auf eine kulturanthro-

pologisch-ästhetische Relation, wie sie auch im Eingangszitat deutlich hervortritt.

Um sich der Frage nach der Bedeutung von Ästhetik-Aisthetik in diesem Zusammenhang zu nähern, lohnt es sich, das einleitende Zitat Meads noch einmal näher zu betrachten. Mead erzählt vom wechselseitigen Ineinandergreifen von Kunst und Wissenschaft. Die Prosa wird unvermittelt durch ein Gedicht in Form eines direkten Zitats durchbrochen. Mead beschreibt nicht, dass Sapir Gedichte schrieb, sondern sie lässt seine Lyrik selbst zu Wort kommen. Die Ausdrücke *strumming, strings, flutings, drum, voice, orchestras, song fragments* funktionieren wie eine semantische und sinnliche Erweiterung der anthropologischen Textformate, wie sie Mead mit Bezug auf Boas' »nearly extinct American language« und Sapirs »Nootka texts« sowie Benedicts »A Matter for the Field Worker in Folklore« in the *American Journal of Folk-Lore*« benennt (Mead 1959: xviii). Klänge, Musik, Wind und Gewisper vermitteln dabei auditive Eindrücke, verstärkt durch die Rhythmik der Verse. Sie geben einen Hinweis auf die Stimmung innerhalb des kulturalanthropologischen Zirkels. Doch es ist nicht einfach nur Atmosphäre, die hier erzeugt wird. Vielmehr macht das lyrische Format einen semantischen Mehrwert sichtbar, der mit den kulturellen Texten und Artefakten einhergeht. Es ermöglicht, den Facettenreichtum der kulturalanthropologischen Praktiken des Entzifferns, Lesens, Übersetzens und Festhaltens, der mit Text allein nur schwer zum Ausdruck zu bringen ist, auf andere Art sichtbar zu machen. So verweisen die Begriffe »song fragments« und »inarticulate« (Mead 1959: xviii) auf den Rhythmus und Klang der fremden Sprache, aber auch auf das Bruchstückhafte und Nicht-Verstehbare, das kaum beschrieben werden kann. Die Wahrnehmung dieses »Mehr« und die Suche nach geeigneten Ausdrucksformen ist elementarer Bestandteil der Wissenspraxis, die ich als ästhetisch und aisthetisch begreife.

Das Sichtbarmachen von Bedeutungsüberschüssen, das Verlautbaren von Zwischentönen, aber auch die Vorstellung von Leerstellen und Synkopen verweisen auf die enge Verflechtung von Aisthetik und Ästhetik. Letztere meint hier nun eine spezifische Form der sinnlichen Wahrnehmung. Im Anschluss an Alexander Gottlieb Baumgartens Konzept von Ästhetik möchte ich diese im weitesten Sinne als die »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« (Baumgarten [1750-1758] 2007: 11) verstehen. Baumgarten entwickelte seine Theorie vor dem Hintergrund einer Anthropologisierung der Sinne im 18. Jahrhundert, die die »unteren Sinnesvermögen« wie sinnliche Wahrnehmung, Gedächtnis und Imagination in Kontrast zu den »höheren Verstandes- und Vernunftvermögen« aufwertete (Chakkalalak 2014b). Die erkenntnistheoretische Schrittabfolge war dabei folgende: Eindrücke sammeln, Erfahrungen machen, Erkenntnis bilden (Chakkalalak 2014a). Baumgartens Ausarbeitung ähnelt dabei dem Empirismus John Lockes, der beinhalten wollte, dass erst der physische Einfluss auf die Sinnesorgane (»sensations«) zu Wahrnehmung, Erkenntnis und Denken (»reflections«) führen würde und Ideen oder moralische Prinzipien aufgrund dieses Zusammenspiels der sinnlichen Tätigkeit

(»experience«) entstünden (Moravia 1978).¹ Wichtig ist an diesem Punkt festzuhalten, dass sich hier nicht nur eine Rehabilitierung des Sinnlichen vollzog, sondern dass das Schöne nun als Erkenntnisgegenstand etabliert wurde, mehr noch: »[D]ie sich formierende Ästhetik [machte] an Qualitäten wie dem Schönen den spezifischen Erkenntnischarakter allen sinnlichen Wahrnehmens klar« (Menke 2002). Ästhetik muss hier als eine Wissenspraktik verstanden werden. »Schön zu denken« umfasste nach Baumgarten also immer beides: Erkenntnisfähigkeit und Sinnlichkeit.²

An diesem Verständnis von ästhetischer Praxis als sinnlicher Wissensform setzt meine Untersuchung der frühen Kulturanthropologie in den USA der 1910er bis 1930er Jahre an. Auch wenn die einzelnen ProtagonistInnen wie Benedict, Sapir und Mead durchaus unterschiedliche Positionen vertraten (Handler 1986), geht es mir um die umfassenderen Konzepte, Begriffe und Vorstellungen des Ästhetisch-Asthetischen, die das Feld der Kulturanthropologie bisweilen auch überschreiten. Ich forsche hier einer ethnographisch-einfühlenden Ästhetik der Zeit nach, in der künstlerische Werke wie auch bei Baumgarten eine wichtige Rolle bei der sinnlichen Erkenntnis und Vermittlung spielen. In einer feldübergreifenden Analyse möchte ich die ästhetischen Überlegungen und Praktiken der KulturanthropologInnen auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern wie der Literatur, der Kunst und Wissenschaft verfolgen und in Relation zueinander setzen.³

2. BEEN THERE — BRINGING HOME: KULTURANTHROPOLOGINNEN ALS AKTIVISTINNEN

Bis in die 1930er Jahre hinein waren kulturanthropologische Untersuchungen vom vorherrschenden Paradigma des Evolutionismus beeinflusst, der unterschiedlichen Kulturen mehr oder weniger fortgeschrittene Positionen auf einem übergreifenden Entwicklungszeitstrahl zuwies. In starker Opposition dazu plädierten die KulturrelativistInnen um Franz Boas dafür, dass jede Kultur in sich ihren eigenen Wert besitzt (Barkan 2000). Sie lenkten den Blick weg von den vermeintlichen entwicklungsgeschichtlichen Gemeinsamkeiten hin zu den Eigenarten und Besonderheiten des untersuchten kulturellen Kontextes. Diese Sicht-

1 | Baumgarten ist hier jedoch nicht als Empirist zu verstehen, sondern seine Aufwertung der Sinne findet interessanterweise im Kontext des philosophischen Rationalismus statt (vgl. hierzu auch Askin u.a. 2014: 8-10).

2 | Vgl. hierzu Dagmar Mirbachs Einführung zur Übersetzung von Baumgartens *Aesthetica* (Mirbach 2007: IV-LXXX).

3 | Siehe hierzu die Analysen von Rippl (1996) und Schweighauser (2006) aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, die sich ebenfalls der Überschneidung von literarischen und anthropologischen Feldern widmen.

weise mündete in ein holistisches Verständnis von Kultur als ein Ganzes, das dementsprechend auch allumfassend dokumentiert und studiert werden müsste: »We needed some sense of whole cultures, of whole ways to bring home to us what anthropology was really about.« (Mead 1959: xviii) Die Ethnographie stieg dabei zu *der* Forschungsmethode auf; mit ihr dachte man, gegenwärtige Gesellschaften vollständig und differenziert beschreiben zu können. Feldforschung zu betreiben, »ins Feld zu gehen«, bildete sich zur primären Methode der KulturrelativistInnen heraus (Geertz 1988: 4-5). Der ethnographische Text fungierte auch als Beweis, dass man wirklich »dort war«.

»Been there« umfasste für die Boas-SchülerInnen das detaillierte Beobachten, Sammeln und Darstellen individueller Geschichte(n). Die Nähe zwischen den Begriffen *Geschichte/history* und *Geschichte/story (his/her story)* ist hier keine zufällige Überschneidung der Felder der Kulturanthropologie und der Literatur. »[W]hole ways to bring home« (Mead 1959: xviii) macht klar, dass die Geschichten der »Anderen« – mehr noch, ihre Geschichten *in Gänze* – mit nach Hause gebracht werden können und sollen. Es verweist gleichzeitig auf Fragen, wie diese am besten in den eigenen Kontext, in die eigene Sprache und die eigenen Bedeutungs- und Wissensschemata transferiert werden können. Mead, die sich intensiv mit Fragen der Repräsentation auseinandersetzte, problematisierte hierbei grundlegend die Fähigkeit von Sprache, die kulturellen Differenzenerfahrungen in den Text und damit auch in den eigenen Gesellschaftskontext zu »übersetzen«. ⁴ So schrieb sie über die frühe Geschichte der Kulturanthropologie: »[E]thnographic enquiries came to depend upon words, and words and words, during the period that anthropology was maturing as a science.« (Mead 2003: 5) Mead kritisierte immer wieder die Reduktion der Felderfahrung auf geschriebene Sprache, die wiederum eng einhergeht mit der Formierung der Kulturanthropologie als Wissenschaftsdisziplin:

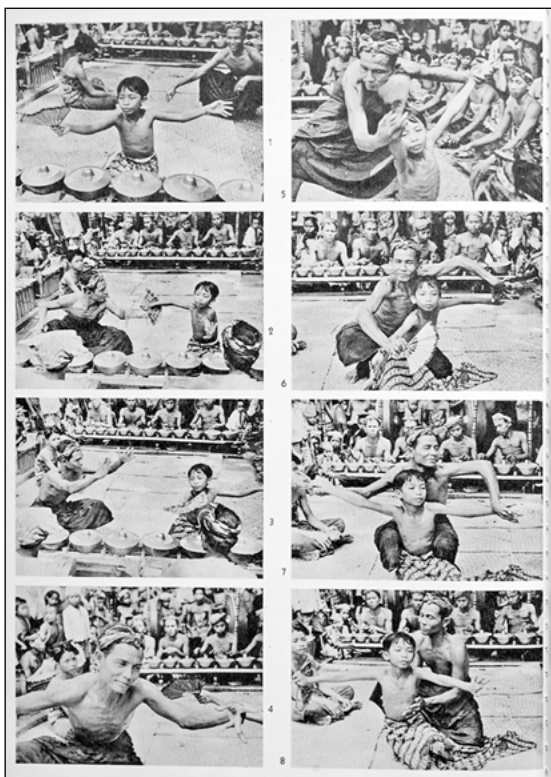
»Relying on words (the words of informants whose gestures we had no means of preserving, words of ethnographers who had no war dances to photograph), anthropology became a science of words, and those who relied on words have been very unwilling to let their pupils use the new tools, while the neophytes have only too often slavishly followed the outmoded methods that their predecessors used.« (Mead 2003: 5)

Bei dieser immer wieder geäußerten Skepsis gegenüber der ethnographischen Sprache verwundert es kaum, dass sich Mead zeitlebens für die Anfertigung audiovisuellen Materials im Feld aussprach (Mead 1942, 1953, 1977, 2003) und selber

4 | Die Ähnlichkeiten zu Fragen der Repräsentation des kulturell »Anderen« der *Writing Culture Debate* in den 1980er Jahre liegen auf der Hand. Man kann durchaus behaupten, dass diese Reflexion der eigenen Text- und Wissensproduktion einen wichtigen Referenzpunkt innerhalb der späteren kritischen Hinterfragung der anthropologischen Autorität ausgemacht hat (Clifford/Marcus 1986: 2-4; Geertz 1988).

mit diesen Techniken arbeitete. Allein in ihrer Bali-Feldforschung produzierten Mead und Gregory Bateson mehr als 25.000 Photographien und 6.700 Meter Filmmaterial. *Balinese Character* – eine Fotoethnographie – wurde 1942 publiziert und zeigt eine Auswahl von 759 Photographien. Zusätzliches Material veröffentlichten Mead und Frances C. Macgregor 1951 in *Growth and Culture*; zeitgleich entstand eine Serie von sieben Filmen über Bali (Mead 1951, 1952a, 1952b, 1954a, 1954b, 1978; Mead u.a. 1952c).⁵

Abbildung 1: Margaret Mead und Gregory Bateson:
Visual and Kinaesthetic Learning II, Plate 16



Wie im Eingangszitat legt Mead in ihren ethnographischen Arbeiten den Fokus auf sinnliche Dimensionen – spürbar z.B. im Tanz und in Gesten –, denen der »reine« kulturanthropologische Text ihrer Meinung nach nicht gewachsen ist. Dabei geht es in Abb. 1 nicht nur um die Tanzperformance des Einzelnen, son-

5 | Der größte Teil dieses audio-visuellen Materials von über 500 Rollen von Film und mehr als 1.000 Audioaufnahmen liegt unanalysiert in den South Pacific Ethnographic Archives in der Library of Congress.

dern um die sinnliche Konstitution der gesamten kulturellen Situation. Mead und Bateson nehmen die balinesische Kultur *im Ganzen* als sinnlich organisierte wahr und stellen deswegen die einzelnen Tänzer als performative Bestandteile der gesamten Gesellschaft dar. Die Körper der Vielen bilden die Hintergrundkulisse für die individuell tanzenden Körper (Chakkalalak 2014c).

Meads Einsatz von Gedichten, Filmen und Fotografien muss als Teil einer andauernden Aushandlung darüber verstanden werden, wie anthropologisches Wissen generiert und präsentiert werden kann. Als Kulturrelativistin war Mead wohl eine der ersten AnthropologInnen, die annahmen, »that the poetic and the political are inseparable, that science is in, not above, historical and linguistic processes« (Clifford/Marcus 1986: 2). Die Beschäftigung mit dem ästhetisch-sinnlichen »Mehr« von kulturellen Texten, Objekten und Praktiken besitzt eine für diese Analyse wichtige (wissenschafts-)politische und soziale Dimension. Die KulturanthropologInnen setzten sich nicht nur mit dem kulturell »Anderen« auseinander, sie verhandelten in ihren Repräsentationen stets auch gesellschaftspolitische Fragen »at home«. Denn die emphatischen Aussagen der KulturrelativistInnen, dass Ethnographie Inhalte von »anderen« Kulturen sammeln und bewahren müsse, können nur vor dem Hintergrund der gesellschaftspolitischen Umwälzungen der Zeit verstanden werden, in der sich die Kulturanthropologie als Disziplin professionalisierte. In den 1910er und 1920er Jahren kam es als Reaktion auf eine neue Immigration in die USA zu weitreichenden Amerikanisierungskampagnen. Es ging hier nicht nur um die Anzahl von ImmigrantInnen, sondern um deren ethnisch-religiöse Zusammensetzung. In Bildungs- und Erziehungsprogrammen, an denen eine Vielzahl von AkteurInnen auf lokaler wie überregionaler Ebene beteiligt waren, sollten eine vereinte US-amerikanische Identität und ein gemeinsames Geschichtsverständnis modelliert werden (Van Nuys 2002). Mit dem Eintritt in den Ersten Weltkrieg verstärkten sich diese nationalistischen Tendenzen: »In immigrant neighborhood posters asked: ›Are you 100 % American?‹ ›Prove it! Buy U.S. Government Bonds.‹ Another read: ›Remember Your First Thrill of American Liberty --- YOUR DUTY --- Buy United States Government Bonds.‹« (Ford 2008: 58)

In diesem politischen Klima erlebte auch der Ku Klux Klan eine landesweite Wiederbelebung. Sogenannte »Kleagles« – Anwerber für den Klan – rekrutierten Mitglieder und propagierten die Botschaft »100 percent American«. In Atlanta, von wo aus die Neugründung des Klans begonnen hatte, besaß dieser 1921 bereits 48.000 Mitglieder (McVeigh 2009: 21; Pegram 2011). Innerhalb dieser Atmosphäre der Xenophobie und der Debatten um eine homogene kulturelle Identität begann die frühe Generation der Boas-SchülerInnen ihre ersten kulturanthropologischen Arbeiten zu schreiben.

In diesem Sinne müssen der Kulturrelativismus sowie das Verweilen im Feld auch als politische Aktivitäten gelesen werden, so dass man die frühe Kulturanthropologie durchaus als gegenkulturelles Feld verstehen kann. 1916 schreibt Franz Boas in einem Leserbrief in der *New York Times* gegen einen einseitigen US-amerikanischen Nationalismus an:

»I have always been of the opinion that we have no right to impose our ideals upon other nations, no matter how strange it may seem to us that they enjoy the kind of life they lead, how slow they may be in utilizing the resources of their countries, or how much opposed their ideals may be to ours. [...] The very standpoint that we are right and they are wrong is opposed to the fundamental idea that nations have distinctive individualities, which are expressed in their modes of life, thought and feeling.« (Boas 1969: 170-171)

KulturanthropologInnen verstanden ihre wissenschaftliche Praxis als produktive Einmischung in das aktuelle, gesamtgesellschaftliche Geschehen. Mead beispielsweise bewegte sich in den 1920er Jahren im Milieu der Greenwich Village Bohème, hatte zahlreiche Kontakte zu KünstlerInnen und verstand sich selbst als eine politisch denkende Intellektuelle. Die Mitglieder der von ihr mitgegründeten Gruppe »Ash Can Cats« gingen ins Village, diskutierten Lyrik und führten politische Diskussionen (Banner 2003: 163). Der Aspekt des »Bewahrens« fremder Kulturen muss vor allem im Hinblick auf das »bringing home« begriffen werden – in ein Zuhause, das als reaktionär und rassistisch empfunden wurde. Von »anderen« Lebensweisen, Geschichten und »fremden« Verhalten erhofften sich die ZeitgenossInnen eine Belebung, Verbesserung und Erweiterung der eigenen Gesellschaft, sie glaubten, den Amerikanisierungswahn damit entgegenwirken zu können. Die ethnographischen Forschungen dieser Zeit müssen demnach auch als politische Interventionen verstanden werden.

Hier eröffnet sich eine weitere Ebene in der Beantwortung der Frage nach der Ästhetik und ästhetisch-ästhetischen Praxis im kulturanthropologischen Zusammenhang. Mit ihrer politischen Selbstreflexivität wiesen die ethnographischen Forschungen eine gewisse Ähnlichkeit zu dem zeitgleich entstehenden künstlerischen Modernismus auf, innerhalb dessen manche VertreterInnen ebenfalls ihre Hoffnungen auf Befreiung und Egalisierung an einen emanzipatorischen Kunst- und Kulturbegriff koppelten.⁶ Dieses Zusammenwirken der frühen KulturrelativistInnen mit modernistischen AutorInnen charakterisiert der Literaturwissenschaftler Brad Evans wie folgt:

6 | Wilfried Raussert unterscheidet das Kunstverständnis in den USA von dem in Europa, wobei letzteres die Autonomie der Kunst vom Alltag der Menschen unterstreiche. Diese »Trennung von Kunst und Lebenspraxis [erreicht] im Ästhetizismus des späten 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt in der europäisch-bürgerlichen Gesellschaft« (Raussert 2003: 35). In den USA hingegen grenzen sich zentrale Stimmen wie Walt Whitman und Ralph Waldo Emerson von dieser Dichotomie ab, eine Absage, der die europäische Avantgarde folgen wird (Raussert 2003: 34ff.). Das Konzept des Modernismus umfasst ein sehr heterogenes Feld von politischen und künstlerischen Positionierungen. Es soll an dieser Stelle keinesfalls eine Einheitlichkeit suggeriert werden. Vgl. hierzu auch Eysteinsons 1990: 8-49.

»The concept [of culture] is understood to have been ›domesticated‹ sometime after 1910, and not so much as the result of innovators like Tylor or Boas, or of eccentric types like Frank Hamilton Cushing, arguably the first American anthropologist to have used the term in the plural in the late nineteenth century, but by the second generation of Boas's graduate students and modernist authors. The emphasis, in other words, has fallen instead both on anthropologists like Edward Sapir, Ruth Benedict, Margaret Mead, and Melville Herskovits and on poets and novelists like T.S. Eliot and James Joyce.« (Evans 2005: 5)

Ich möchte behaupten, dass das »Andere« der Kulturanthropologie hier mit dem »Neuen« des Modernismus korrespondiert, dem Drang, »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). Beide, »Anderes« und »Neues«, sollen einer Befremdung gewohnter Sichtweisen dienen. Ihnen wird die Macht zugeschrieben, festgefahrene Konventionen sichtbar zu machen.

3. THE SENSITIVE ETHNOLOGIST: MODERNISMUS UND DIE SUCHE NACH SELBSTAUSDRUCK

Die konzeptuelle Verknüpfung von Kunst und Kultur wird am besten in Edward Sapirs *Culture, Genuine and Spurious* (1924) deutlich. Kultur wird hier als der spezifische Ausdruck einer Gesellschaft verstanden:

»Culture thus becomes nearly synonymous with the ›spirit‹ or ›genius‹ of a people, yet not altogether, for whereas these loosely used terms refer rather to a psychological, or pseudo-psychological, background of national civilization, culture includes with this background a series of concrete manifestations which are believed to be peculiarly symptomatic of it.« (Sapir 1924: 406)

Dieser »Geist«, dieser »Genius« manifestiert sich in unterschiedlichen Ausdrucksformen und kann von KulturanthropologInnen überall beobachtet werden: in Artefakten, künstlerischen Werken, Romanen, Kompositionen, aber auch in Ritualen oder individuellen Verhaltensweisen. Durch dieses analoge Verständnis wird einerseits Verhalten ästhetisiert und gleichzeitig Kunst mit der Sphäre der Lebenspraxis verbunden.

Auf dieser Grundlage entwickelt Sapir das Konzept der *genuine culture*:

»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)

Die *genuine culture* hüllt den Menschen ein (»warm embrace of a culture«), in ihr hat alles eine Bedeutung und »macht Sinn«. Diesem Konzept stellt Sapir das der *spurious culture* entgegen. Sie zeichnet sich durch Entfremdung aus, in ihr kann das Individuum keinen zusammenhängenden Sinn in seiner Existenz erkennen (»the cold air of fragmentary existence«) (Sapir 1924: 414). *Genuine* ist demgegenüber eine Gesellschaft, in der die Individuen in der Lage sind, sich sinngebend zur Welt in Beziehung zu setzen. Sapir entwirft hier die Figur des »natural man«: »The major activities of the individual must directly satisfy his own creative and emotional impulses, must always be something more than means to an end« (Sapir 1924: 411). *Genuine* bedeutet nicht nur echt und unverfälscht, sondern auch kreativ und schöpferisch. Selbst grundlegende Handlungen bekommen eine kulturell bedeutungsvolle Dimension. Das »Mehr-als-Mittel-zum-Zweck-Sein« (»more than means to an end«) bezeichnet dabei genau den kulturellen Mehrwert, nach dem ich eingangs gefragt habe. Es wird hier ganz deutlich, dass das »kulturelle Mehr« ein semantischer und ästhetischer Mehrwert ist, der eine funktionalistische und didaktisch-erzieherische Vorstellung von Kultur, wie sie in den Konzepten Zivilisation und Hochkultur durchklingt, überschreitet. Das »Mehr« versteht Sapir analog zu künstlerischen Kreisen der Zeit als etwas Kreatives und Spirituelles – als eine bildend schaffende Kraft. Auch wenn dieses Argument im Kontext des Modernismus ästhetisch und politisch ganz unterschiedlich eingesetzt wurde, ist es an dieser Stelle wichtig festzuhalten, dass wir es hier mit Auseinandersetzungen mit Gesellschaft, Geschichte oder Realität zu tun haben (Eysteinsson 1990: 9-18). Sapirs Kulturkonzept ähnelt hier beispielsweise T. S. Eliots Kunstkonzept. Eliot beschreibt jenes in einer Reaktion auf James Joyces *Ulysses* (1922) mit den Worten: »It [Joyces künstlerische Methode, S.C.] is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.« (Eliot 1975: 177)

Diese vereinende, formende und verbindende Kraft der Kunst erinnert dabei stark an das Konzept der »ganzen Kultur« im Kulturrelativismus. Kultur und Kunst sind hier in Anlehnung an Eysteinssons Analyse des modernistischen Paradigmas beides, »on the one hand a cultural force, and on the other [...] an aesthetic project« (Eysteinsson 1990: 16). Sapir wiederum diagnostiziert der *spurious culture* das Fehlen von Ausdruckskraft und dementsprechend einen verfälschten Ausdruck. In der Reaktion auf die Krise der Spiritualität und Kreativität erhebt er dabei das »Sich-ausdrücken-wollen« zur menschlichen Qualität überhaupt. Der gesellschaftliche Möglichkeitsraum, sich ausdrücken zu *können*, wird dabei zur Voraussetzung der echten und unverfälschten (*genuine*) Kultur.

Die Idee des Echten (*genuine*) offenbart sich wohl am Eindrücklichsten in der zeitgenössischen Kategorie des »Primitiven« (Torgovnick 1990), die man im nordamerikanischen Kontext oft in der Form des »Native American« verhandelte

und die keine explizit abwertende Konnotation besaß. Ganz im Geiste von Rousseaus und Montaignes zivilisationskritischer Figur des »Edlen Wilden« kam dem »Native« zur Zeit der Kolonialisierung vielmehr eine entscheidende positiv-identifikatorische Rolle zu: »[T]he idea that the American colonist was, like the Indian, natural and virtuous by contrast with the corrupt, over-civilized European court was a constant motif in independence rhetoric.« (Carr 1996: 24)⁷ Auch auf den Feldern der Kulturanthropologie und der modernistischen Kunst und Literatur gewann das Konzept des »Primitiven« an gesellschaftskritischer Bedeutung. Es diente aber nicht nur als Projektionsfläche für die Kritik an der eigenen Gesellschaft, sondern es wurde zu einer feldübergreifenden ästhetischen Schlüsselkategorie. Es stand für das »Mehr-als-Mittel-zum-Zweck« (Sapir 1924) und wurde zum Spirituellen, Lebendigen und zum echten, authentischen Ausdruck von sinnhaftem Leben. Aus diesem Grund konnte das »Primitive« inhaltlich je nach Rahmung ganz unterschiedlich gefüllt werden: Mal war es das Urwüchsige, Tierische und Triebhafte; es konnte aber auch für das Unschuldige und Harmonische oder sogar für den modernistischen Künstler selbst stehen (Rosetti 2006; Torgovnik 1990).⁸ Die unterschiedlichen Konnotationen korrelierten dabei miteinander, wobei das verbindende Element in einer angenommenen übersteigerten Sinnlichkeit des »Primitiven« bestand (Abb. 1). Dies lag zunächst in der kolonialen Konstituiertheit der Kategorie begründet: Im 18. Jahrhundert waren sowohl die Figur des Kindes als auch die des »Edlen Wilden« eine Kontrastfolie zum rationalen erwachsenen Europäer, dessen Mündigkeit sich eben dadurch auszeichnete, dass er seine Sinne gebändigt hatte und nur auf dieser Grundlage Erkenntnis erlangen konnte (Chakkalalak 2014a). Der Wilde und in seiner Nachfolge auch der »Primitive« waren dieser Einschätzung folgend vollständig von ihrer sinnlichen Seite bestimmt.⁹ Der Primitivismus – diese ambivalente Liebe zum »Anderen« – diagnostizierte das Fehlen von Sinnlichkeit in der eigenen Gesellschaft.

In diesem Sinne kann »das Primitive« auch als ein ästhetisch-aisthetisches Konzept verstanden werden, ging es den KulturrelativistInnen doch vornehmlich darum, im Rekurs auf diese Kategorie das ursprünglich Sinnliche von Kultur

7 | Margaret Mead beispielsweise hat sich positiv auf diese frühe amerikanische Pioniersidentität berufen (Lutkehaus 1995: 29f.). Diese steht natürlich auch in engem Verhältnis zur Praxis der feldforschenden Kulturanthropologin, in der es immer auch um eine Überschreitung von kulturellen Grenzen geht.

8 | Das Bild des »Primitiven« bedient sich aus einem kolonialen Bilderrepertoire, das – auch wenn es identifikatorisch in Form einer Zivilisationskritik eingesetzt wird – rassistische und nicht selten auch evolutionistische Züge trägt (Torgovnick 1990).

9 | Die obsessive Verhandlung der Figur des wilden Kindes im 18. Jahrhundert ist eine übersteigerte Form dieses kulturellen Narrativs (Lane 1985). Auch Meads Obsession mit indigenen Kindern ist wohl hier einzuordnen. Sie bilden das meist dargestellte Motiv in der Sammlung ihrer ethnographischen Photographien und des Filmmaterials in der Library of Congress.

und kulturellen Praktiken wieder sicht- und spürbar zu machen. Auch aus diesem Grund standen vor allen Dingen die Tätigkeitsformen wie Rituale, spirituelle Aufführungen und die Benutzung religiöser Artefakte im Mittelpunkt ihrer Feldforschungen.

Analog zur unentfremdeten und sinnlichen *genuine culture* entwickelt Sapir die Figur des *sensitive ethnologists*: Nur sensible EthnologInnen, die über entsprechende Einfühlungskraft und kreative Imaginationskraft verfügen, können die *genuine culture* erfassen und in den eigenen kulturellen Kontext transferieren (Sapir 1924: 414). Interessanterweise findet sich eine ähnliche Figur auch auf dem literarischen Feld des Modernismus. So beschreibt T. S. Eliot paradigmatisch den/die modernistische/n Poet/in: »[T]he pre-logical mentality persists in civilized man, but becomes available only to or through the poet.« (Eliot 1933: 141) Der Autor wird zum *sensitive author*, er ist »more primitive, as well as more civilized, than his contemporaries. His experience is deeper than civilization, and he uses the phenomena of civilization in expressing it« (Eliot 1933: 141). Die außergewöhnliche Gabe modernistischer AutorInnen ist es, auf das Unmittelbare und Spirituelle zugreifen zu können (»being more primitive«), um diese ausdrücken und als genuine Erfahrungen in die eigene Kultur übersetzen zu können (»being more civilized«). Der kreative Schöpfungsakt des Autorsubjektes wird dabei analog gesetzt zur sinnlich-spirituellen Existenz des »Wilden«. Denn erst die übersteigerte Sinnlichkeit befähigt den primitiven Menschen dazu, auf spirituelle Ebenen zugreifen zu können: »the pre-logical or mystical mentality, though at a low level, plays a much greater part in the daily life of the savage than in that of civilized man« (Eliot 1933: 141). Meines Erachtens lässt sich hier von einer kulturanthropologischen Ästhetik sprechen, die von der modernistischen Sensibilität der KulturkritikerInnen der Zeit angetrieben und hervorgebracht wurde. »Einfühlen« wird dabei sowohl zu einer kulturanthropologischen wie auch zu einer künstlerischen Methode, die sich hier wohl am klarsten als ästhetische Praxis zeigt.

4. KRITIK EINER ETHNOGRAPHISCHEN ÄSTHETIK

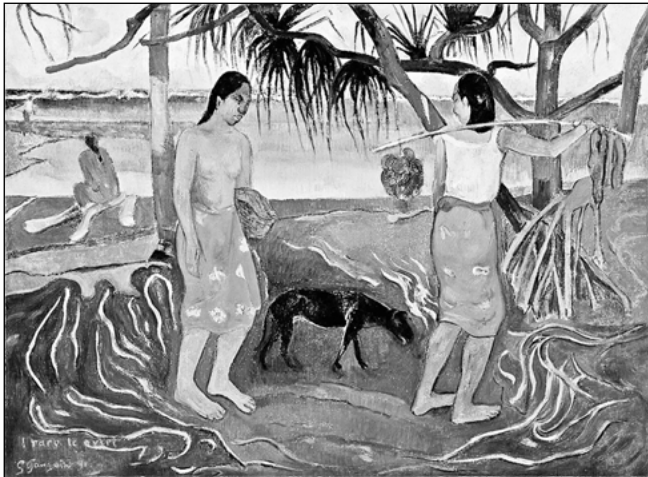
»A DAY IN SAMOA

The life of the day begins at dawn, or if the moon has shown until daylight, the shouts of the young men may be heard before dawn from the hillside. Uneasy in the night, populous with ghosts, they shout lustily to one another as they hasten with their work. As the dawn begins to fall among the soft brown roofs and the slender palm trees stand out against a colourless, gleaming sea, lovers slip home from trysts beneath the palm trees or in the shadow of beached canoes, that the light may find each sleeper in his appointed place. Cocks crow, negligently, and a shrill-voiced bird cries from the breadfruit trees. The insistent roar of the reef seems muted to an undertone for the sounds of a waking village. Babies cry, a few short wails before sleepy mothers give them the breast. Restless little children roll out of their sheets and wander drowsily down to the beach to freshen their faces in the sea. Boys,

bent upon an early fishing, start collecting their tackle and go to rouse their more laggard companions. Fires are lit, here and there, the white smoke hardly visible against the paleness of the dawn. The whole village, sheeted and frowsy, stirs, rubs its eyes, and stumbles towards the beach. ›Talofa!‹ ›Talofa!‹.« (Mead 1928: 14)

Das erste inhaltliche Kapitel in Meads ethnographischer Studie *Coming of Age in Samoa* (1928) liest sich wie der Beginn eines Südseeromans. Dabei entwickelt Mead eine bildgewaltige Sprache, die Samoa in all seiner Pracht zu erfassen sucht: sei es das Spiel zwischen Licht und Schatten (*dawn; moon; daylight; night; ghosts; shadows: paleness of the dawn*), die Geräusche (*shouts; cock crow; shrill-voiced bird cries; roar of the reef; undertone, sound, babies cry*) oder die unberührte Natur (*slender palm trees; colourless, gleaming sea; breadfruit trees; reef; beach*). Dieser gezielte Einsatz sinnlicher Eindrücke ermöglicht es Mead, von Anfang an ein nachempfindbares Bild Samoas zu evozieren, das in der europäischen Vorstellungswelt spätestens seit den Reiseberichten von James Cook und Georg Forsters existiert (Smith 1985, 1992) und auch in der modernen Kunst, beispielsweise in den Bildern Gauguins zum Ausdruck kommt (Abb. 2). Die starke Analogie zwischen künstlerischem und anthropologischem Primitivismus deutet darauf hin, dass die ProtagonistInnen aus ähnlichen gegenkulturellen Avantgarde-Milieus stammten. Das »Primitive« wird hier sowohl als ästhetische und anthropologische Kategorie sichtbar, auf die das Verlangen nach gesellschaftlicher und politischer Erneuerung projiziert werden konnte. Gauguin hielt in den 1890er Jahren in seinem *Tahiti Journal* fest: »It was Europe – the Europe which I had thought to shake off – and that under the aggravating circumstances of colonial snobbism, and the imitation, grotesque even to the point of caricature, of our customs, fashions, vices, and absurdities of civilization.« (Gauguin 1985: 2)

Abbildung 2: Paul Gauguin: *I Raro te Oviri*, 1891



Auch hier wird wieder deutlich, dass »primitiv« als eine gesellschaftskritische Kategorie verstanden werden muss, die für den Willen zur Neugestaltung und zum Selbstaussdruck stand, den US-amerikanische sowie europäische KünstlerInnen und Intellektuelle in ihren eigenen Gesellschaften schmerzlich vermissen.

So ist das erste Kapitel von Meads *Coming of Age in Samoa* durchgehend von dieser primitivistischen Blickweise und dem damit verbundenen literarischen Stil gekennzeichnet. Auch wenn sie hier noch nicht wie in späteren Studien methodisch Fotografien einsetzte, machte sie dennoch eine ganze Reihe von Aufnahmen auf Samoa (Abb. 3). Einige davon wurden später in ihrer Studie publiziert, die meisten verblieben jedoch im Archiv. Wie etwa dieses Bild von der schönen Samoanerin zeigt, inszenierte Mead auch in ihren Fotos das harmonische Inselleben ganz im Stil des künstlerischen Primitivismus.¹⁰

Abbildung 3: Margaret Mead: *Untitled*, 1925



10 | Dieses Foto kann an dieser Stelle leider nicht analysiert werden. Es erinnert jedoch nicht nur zufällig an frühe US-amerikanische *Pin-Ups* der Zeit und auch an koloniale Bilder des zu erobernden Landes in der Form einer sich anbietenden Frau (man denkt natürlich sofort an Jan van der Straets und Theodore Galles »Vespucci«-entdeckt Amerika« aus dem 16. Jahrhundert). Hier wird einmal mehr das vergeschlechtlichte und sexualisierte Bild des »Primitiven« sichtbar.

Während Mead im Auftakt ihrer Studie einen ganzen samoanischen Tag von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang in den schillerndsten Farben beschreibt, beginnt sie den zweiten Teil in einem ganz anderen Stil. Die Überschrift lautet »The Education of the Samoan Child«, der Text folgt einer durch und durch nüchternen Beschreibungsweise: »Birthdays are of little account in Samoa. But for the birth itself of the baby of high rank, a great feast will be held, and much property given away.« (Mead 1928: 20) Klare anthropologische Parameter wie Bildung, Erziehung, Geburt, soziale Position, Rang, Ritual und Fest stehen im Mittelpunkt. Während dieser schnörkellose und funktionalistische Stil auf den ersten Blick im Widerspruch zum ersten Kapitel steht, korreliert er eng mit dessen expressionistischer Schreibweise. Erst vor dem Hintergrund des einleitenden primitivistischen Samoabildes entwickeln die Strukturbeschreibungen der weiteren Kapitel ihre spezifische Wirkungsweise. Nicht bloß die »nüchternen Fakten« strukturieren die ethnographischen Beobachtungen, sondern gerade die vorherigen ausdrucksstarken Bilder und Atmosphären bringen den ethnographischen Text in eine bestimmte Ordnung. Mead entwickelt hier den Grundsatz, dass EthnographInnen zunächst ein Gefühl für die kulturelle Situation, die Stimmung und die Atmosphäre erlangen sollten, um dann mittels funktionalistischer Beschreibungen einen größeren Sinn erschließen zu können. Die kulturalanthropologische Analyse erfolgt erst vor dem Hintergrund einer Erahnung der »ganzen Kultur«. Die Arbeit mit Kontrasten ist dabei erkenntnisbildendes Instrument: »We know that our subtlest perceptions, our highest values, are all based upon contrast; that light without darkness or beauty without ugliness would lose the qualities which they now appear to us to have« (Mead 1928: 12). Mit den hier beschriebenen Facetten des Kontrasts korrespondiert in enger Weise die kulturelle Grenz- und Kontrasterfahrung, die überhaupt erst zu den Wahrnehmungen befähigt:

»And similarly, if we would appreciate our own civilisation, this elaborate pattern of life which we have made for ourselves as a people and which we are at such pains to pass on to our children, we must set our civilisation over against other very different ones. The traveller in Europe returns to America, sensitive to nuances in his own manners and philosophies which have hitherto gone unremarked, yet Europe and America are parts of one civilisation.« (Mead 1928: 12)

Die hier beschriebene *sensitivity* versetzt KulturanthropologInnen in die Lage, den eigenen kulturellen Kontext zu hinterfragen. Visualität im ethnographischen Text – hier in der Dialektik von Licht- und Schattenverhältnissen, von Kontrast und Form – muss als eine Praxis der Markierung verstanden werden. Das, was »anders« ist, wird durch eine visuelle und expressionistische Sprache analytisch in den Blick genommen. Meads ethnographischer Text ist so immer beides: literarisch-expressionistisch und funktionalistisch-nüchtern, wobei es sich hier nicht nur um stilistische Kategorien, sondern zugleich um erkenntnistheoretische und methodische handelt. Das Literarische versucht das »Mehr« des Kulturellen aus-

zudrücken und der anthropologische Text zeichnet sich eben durch sein Ausdrücken- und Evozieren-Wollen aus. Man könnte diese erkenntnistheoretische Praxis mit Wolfgang Iser als »Akt des Fingierens« (Iser 1983) bezeichnen. So wirken die poetischen Dimensionen in die funktionalistischen Teile des Textes und gleichzeitig ragen die strukturellen Beschreibungen in den literarisch-expressionistischen Bereich hinein – ganz gemäß der Beschreibung Iasers, dass der »Akt des Fingierens [...] folglich ein solcher der Grenzüberschreitung« (Iser 1983: 123) ist. In diesem überschreitenden Spiel des Mead'schen Textes wird das Ausdrücken-Wollen sichtbar, das eben eine Verstehbarkeit und Erfahrbarkeit der »anderen« Realität zum Ziel hat.

Die so analysierte literarische Textstrategie hängt eng mit dem bereits oben dargestellten sinnlich-kreativ verstandenen Kulturkonzept zusammen. Kulturelles Verhalten verweist für die KulturrelativistInnen – ebenso wie der ethnographische Text – über sich selbst hinaus und wird ebenfalls als Grenzüberschreitung verstanden. In ihrem Feldforschungshandbuch *The Study of Culture at a Distance* (1953) erklärt Mead den StudentInnen die Kunst des ethnographischen Einfühlens als eine Überschreitung der verbalen Wirklichkeit:

»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)

Sinnlichkeit wird hier als das Grundmoment kultureller Interaktion begriffen. Dabei verknüpft Mead die Ebenen der sinnlichen Wahrnehmung mit dem Bereich des kulturellen Ausdrucks. Die Sinnlichkeit der »Anderen«, die sie dazu befähigt die sie umgebende sinnhafte Welt bzw. seine »ganze Kultur« zu erschaffen, wird analog gesetzt zu den Forschungspraktiken der *sensitive ethnologists*, die durch die ethnographische Methode dieses »Ganze« sinnlich und kreativ erfassen, analysieren und ethnographisch beschreiben.

Mit meinem Verständnis von Ethnographie als ästhetischer Praxis gehe ich davon aus, dass ethnographische Beobachtungen, Aufnahmen, Verschriftlichungen und weitere Medialisierungen darauf abzielen, bestimmte ästhetische Wahrnehmungen zu *evozieren*.¹¹ Diese ethnographische Ästhetik zeichnet sich dadurch

11 | Mit Andreas Reckwitz lässt sich der Begriff der ästhetischen Wahrnehmung näher spezifizieren: »Ästhetische Wahrnehmungen schließen eine spezifische Affiziertheit des Subjekts durch einen Gegenstand oder eine Situation ein, eine Befindlichkeit oder Erregung, ein enthusiastisches, betroffenes oder gelassenes Fühlen. Im Bereich des Ästhetischen geht es also nicht um Wahrnehmungen, die auf eine objektive oder instrumentelle,

aus, dass sie die Bandbreite der wissenschaftlichen Sprache auszuloten und zu vergrößern versucht, um das Spektrum und die gesellschaftlichen Wirkungsweisen des bis dahin etablierten anthropologischen Wissens selbst zu erweitern. Das Eingangszitat am Beginn meines Beitrags macht dieses Vorgehen mehr als deutlich: Meads Text *will* berühren, der lyrische Einschub des Gedichts ist als rhetorische Strategie zu verstehen, weitere Bedeutungsebenen spürbar zu machen. Dabei geht es nicht um ein intentionales Unterlaufen von Wirklichkeit, wie man es in dem vermeintlichen Gegensatz von lyrischer Fiktion und Beschreibung der eigenen kulturanthropologischen Forschungspraxis annehmen könnte. Im Gegenteil strukturiert das Gedicht vielmehr die anthropologische Wirklichkeit selbst. Sein Einsatz verdeutlicht, dass das Studium von fremden Sprachen und Geschichten sowie die Auseinandersetzung mit Feldforschung als kulturanthropologischer Methode schon immer mehr ist als ein bloßes »Daten-sammeln« und »Texte-verfassen«.

Die Tatsache, dass Mead vom Ineinandergreifen von Kunst und Wissenschaft spricht (»lives in which the arts and the sciences fought uneven battles for pre-eminence«), zeigt meines Erachtens, dass es ihr tatsächlich um das *Wie* der ethnographischen Forschung geht, sprich um ein einfühlsames Vorgehen. *Sensitive ethnologists* teilen mit den *sensitive authors* die sensible Methode der Weltbeobachtung und -erfassung. Von künstlerischen Darstellungsformaten möchte Mead ihre wissenschaftlichen Werke jedoch unterschieden wissen (Mead 1977: 78). An Meads Verständnis von der Opposition von Kunst und Wissenschaft wird eine weitere Dimension von Ästhetik sichtbar, nämlich eine Bedeutungsebene, die im Stande ist, das wissenschaftliche Wissen zu unterlaufen, ohne dass dies von den AutorInnen intendiert war. So sind Meads anthropologische Werke – ob ethnographische Monographie, Film oder Fotoethnographien – immer auch von dem Bestreben nach (wissenschaftlicher) Kontrolle getragen. Die Bilder des Filmes *Trance and Dance* (1952c) beispielsweise unterlegt sie durchgehend mit einem erklärenden Kommentar; ein Versuch, mit ihrer Stimme die Bilder und Handlungen in einen kulturanthropologischen Kontext zu transferieren und die Gefahr des Abschweifens und Nicht-Verstehens einzudämmen. Die anthropologische Ästhetik soll nach Meinung Meads eine disziplinierte sein, die verstanden werden will. Die Versuche der Kontrolle des semantischen Mehrwertes machen diesen und seine Wirkungen jedoch nur umso deutlicher. Untersuchungen zu einer ethnographischen Ästhetik erschöpfen sich dementsprechend auch nicht in der Erforschung der Intentionen der KulturanthropologInnen und KünstlerInnen. Meine Analyse hat gezeigt, dass sensibel erzeugte Bilder, Wörter und Texte von

scheinbar affektneutrale Erkenntnis von Gegebenheiten ausgerichtet sind, sondern um jene sich vom zweckrationalen Handeln lösenden sinnlichen Akte, die das Subjekt zugleich emotional affizieren, berühren, in Stimmung versetzen« (Reckwitz 2012: 24). Reckwitz folgend geht es beim ästhetischen Wahrnehmen nicht um eine bloße Informationsverarbeitung der Inhalte, sondern um ihre »relative Eigendynamik« (Reckwitz 2012: 23).

einer modernistischen Empfindsamkeit und Gesellschaftskritik angetrieben wurden, die ganz eigene poetische Wirkungen hervorbrachten, die wiederum für die ethnographische Wissensproduktion zentral sind.

An dieser Stelle wird der ästhetisch-aesthetische Aspekt der Praxis der Ethnographie noch einmal deutlich: Sie untersucht nicht nur Ausdrucksweisen verstanden als sinnliche Praktiken, sondern wird selbst eine Wissenspraxis der sinnlichen Erkenntnis. Die Mead'sche Ethnographie ist doppelläufig; sie ist die Verknüpfung von ästhetischer Forschungsweise *und* einem ästhetisch umgesetzten Genre (in Form von Texten, Fotoethnographien oder ethnographischen Filmen).¹² Das Verständnis dieser ethnographischen Ästhetik, die nachfolgende Generationen in ihrer ethnologischen Wissensproduktion geprägt hat und noch immer beeinflusst, kann nur durch eine relationale Analyse der ethnographischen Praktiken und Darstellungsweisen in dem breiteren modernistisch-künstlerischen, historischen und sozio-kulturellen Kontext herausgearbeitet und analysiert werden.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Mead, Margaret/Bateson, Gregory (1936): I Mario of Tabanan Teaching I Dewa P. Djaja of Kedere to Dance, Tabanan, Bali, December 1, 1936, Gelatin silver print. © Manuscript Division, Library of Congress, Washington D.C. (204c)

Abbildung 2: Gauguin, Paul (1891): I Raro te Oviri, Öl auf Leinwand, 73,03 cm x 91,44 cm. © Dallas Museum of Art

Abbildung 3: Mead, Margaret: Untitled (1925), in: Photographic Files, P25 »American Samoa«, Folder 3, Samoa, Mead field trip, 1925-26, uncaptioned. © Manuscript Division, Library of Congress, Washington D.C.

LITERATUR

Askin, Ridvan/Hägler, Andreas/Schweighauser, Philipp (2014): »Introduction Aesthetics after the Speculative Turn«, in: dies. (Hg.): *Aesthetics in the 21st Century*, Brooklyn, NY: Punctum Books.

Banner, Lois W. (2003): *Intertwined Lives: Margaret Mead, Ruth Benedict, and Their Circle*, New York: Knopf.

Barkan, Elazar (2000): *The Retreat of Scientific Racism*, Cambridge: Cambridge University Press.

12 | Mead ist dabei neben ihrer Studienkollegin Zora Neale Hurston eine Protagonistin der romanhaften Ethnografie (Ludktehaus 1995), wobei Hurston dieses Genre noch konsequenter auf die Seite des Literarischen gezogen hat (Lemke 1996).

- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007) [1750-1758]: *Ästhetik in zwei Bänden, Bd. 1: Vorbemerkungen* § 1, Hamburg: Meiner.
- Boas, Franz (1969): *Race and Democratic Society*, New York: Biblo & Tannen.
- Carr, Helen (1996): *Inventing the American Primitive: Politics, Gender and the Representation of Native American Literary Traditions, 1789-1936*, Cork: University College Cork.
- Chakkalalal, Silvy (2014a): *Die Welt in Bildern. Erfahrung und Evidenz in Bertuchs »Bilderbuch für Kinder« (1790-1830)*, Göttingen: Wallstein Verlag.
- Chakkalalal, Silvy (2014b): »Lebendige Anschaulichkeit. Anthropologisierung der Sinne und der Erfahrungsbegriff im 18. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 110 (1), S. 33-64.
- Chakkalalal, Silvy (2014c): »Margaret Meads Anthropologie der Sinne – Ethnographie als ästhetische und aistische Praxis«, in: *Berliner Blätter* 64 (2014).
- Childs, Peter (2008): *Modernism*, London: Routledge.
- Clifford, James/Marcus, George (Hg.) (1986): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- Eliot, T. S. (1975): »Ulysses, Order and Myth«, in: Kermodé, Frank (Hg.): *Selected Prose of T. S. Eliot*, London: Faber & Faber, S. 175-177.
- Eliot, T. S. (1933): *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, London: Faber & Faber.
- Evans, Brad (2005): *Before Cultures: The Ethnographic Imagination in American Literature, 1865-1920*, Chicago: University of Chicago Press.
- Eyesteinsson, Astradur (1990): *The Concept of Modernism*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Ford, Nancy Gentile (2008): *The Great War and America*, Westport Conn: Praeger Security International.
- Gauguin, Paul ([1897] 1985): *Noa Noa. The Tahitian Journal*, New York: Dover Publications.
- Geertz, Clifford (1988): *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford: Stanford University Press.
- Handler, Richard (1986): »Vigorous Male and Aspiring Female: Poetry, Personality, and Culture in Edward Sapir and Ruth Benedict«, in: Stocking, George W. Jr. (Hg.): *Malinowski, Rivers, Benedict and Others: Essays on Culture and Personality*, Madison u.a.: The University of Wisconsin Press, S. 127-155.
- Iser, Wolfgang (1983): »Akte des Fingierens oder was ist das Fiktive im fiktionalen Text?«, in: Henrich, Dieter/ders. (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*, München: Fink, S. 121-151.
- Lane, Harlan (1985): *Das wilde Kind von Aveyron: Der Fall des Wolfsjungen*, Frankfurt a.M.: Ullstein.
- Lemke, Sieglinde (1996): »Blurring Generic Boundaries: Zora Neale Hurston: »A Writer of Fiction and Anthropologist«, in: Schlaeger, Jürgen (Hg.): *The Anthropological Turn in Literary Studies*, Tübingen: Narr, S. 163-78.

- Lutkehaus, Nancy C. (1995): »Margaret Mead and the ›Rustling-of-the-Wind-in-the-Palm-Trees School‹ of Ethnographic Writing«, in: Behar, Ruth/Gordon, Deborah, A. (Hg.): *Women Writing Culture*, Berkeley: University of California Press, S. 186-206.
- McVeigh, Rory (2009): *The Rise of the Ku Klux Klan*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mead, Margaret (1928): *Coming of Age in Samoa. A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation*, New York: William Morrow & Company.
- Mead, Margaret (2008 [1935]): *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, New York: Perennial.
- Mead, Margaret/Gregory Bateson (1942): *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York: New York Academy of Sciences.
- Mead, Margaret (1951): *A Balinese Family*, Film, b&w, 20 minutes.
- Mead, Margaret (1952a): *First Days in the Life of a New Guinea Baby*, Film, b&w, 20 minutes.
- Mead, Margaret (1952b): *Karba's First Years: A Study of Balinese Childhood*, Film, b&w, 20 minutes.
- Mead, Margaret/Bateson, Gregory/Belo, Jane (1952c): *Trance and Dance in Bali*, Film, b&w, 22 minutes.
- Mead, Margaret/Metraux, Rhoda (Hg.) (1953): *The Study of Culture at a Distance*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mead, Margaret (1954a): *Bathing Babies in Three Cultures*, Film, b&w, 11 minutes.
- Mead, Margaret (1954b): *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*, Film, b&w, 17 minutes.
- Mead, Margaret (Hg.) (1959): *An Anthropologist at Work: Writings of Ruth Benedict*, Boston: Houghton Mifflin.
- Mead, Margaret/Bateson, Gregory (1977): »On the Use of Camera in Anthropology«, in: *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 4 (2), S. 78-80.
- Mead, Margaret (1978): *Learning to Dance in Bali*, Film, b&w, 13 minutes.
- Mead, Margaret (2003): »Visual Anthropology in a Discipline of Words«, in: Hockings, Paul (Hg.): *Principles of Anthropology*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Menke, Christoph (2002): »Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik«, in: Kern, Andrea/Sonderegger, Ruth (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Moravia, Sergio (1978): »From ›Homme Machine‹ to ›Homme Sensible‹. Changing Eighteenth-Century Models of Man's Image«, in: *Journal of the History of Ideas* 78, S. 45-60.
- Pegram, Thomas R. (2011): *One Hundred Percent American*, Chicago: Ivan R. Dee.
- Raussert, Wilfried (2003): *Avantgarden in den USA*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin: Suhrkamp.
- Rossetti, Gina M. (2006): *Imagining the Primitive in Naturalist and Modernist Literature*, Columbia, Mo.: University of Missouri Press.

-
- Sapir, Edward (1985): *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, hg. von David G. Mandelbaum, Berkeley: University of California Press.
- Sapir, Edward (1924): »Culture, Genuine and Spurious«, in: *The American Journal of Sociology* 29 (4), S. 401-429.
- Smith, Bernard (1985): *European Vision and the South Pacific*, New Haven: Yale University Press.
- Smith, Bernard (1992): *Imagining the Pacific. In the Wake of the Cook Voyages*, New Haven: Yale University Press.
- Torgovnick, Marianna (1990): *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press.
- Van Nuys, Frank (2002): *Americanizing the West: Race, Immigrants, and Citizenship, 1890-1930*, Lawrence: University Press of Kansas.

