

Silvy Chakkalaka

„SENSITIVE PATTERNING‘ – GESELLSCHAFT GESTALTEN. DIE FRÜHE US-AMERIKANISCHE CULTURAL ANTHROPOLOGY UND IHRE KUNST DES EINFÜHLENS

STAND UP AND SING

„It is no secret between us that I look upon your poems as infinitely more important than anything, no matter how brilliant, you are fated to contribute to anthropology. Don't affect an apologetic Muse, dear. Stand up and sing.“¹

„Erhebe Dich und singe“, ruft Edward Sapir (1884–1939) Ruth Benedict (1887–1948) in seinem Brief vom 11. März 1926 zu. Die poetische Stimme erheben war für die zweite Generation von Franz Boas' Studentinnen und Studenten der frühen Kulturanthropologie nicht lediglich kreative Nebenbeschäftigung, sondern ein wichtiger Ort der disziplinären, intellektuellen und künstlerischen Zusammenarbeit. Sapirs, Benedicts und Margaret Meads (1901–1978) kulturanthropologische Arbeiten der 1920er und 1940er Jahren sind von künstlerischen Praxen und wahrnehmungstheoretischen Überlegungen durchzogen. Ihre Einsätze von Lyrik, Bild und Musik sind Teil einer andauernden Aushandlung über die Generierung und Medialisierung kulturanthropologischen Wissens. Während alle drei in Lyrikmagazinen der Zeit wie in *The Dial* and *Poetry* über 900 Gedichte publiziert hatten, komponierte Sapir neben seiner lyrischen Tätigkeit auch Musik; Mead hingegen entwickelte in ihrer weiteren Laufbahn ein großes Interesse für Fotografie und Film. Ihre persönlichen Beziehungen untereinander waren nicht nur geprägt durch theoretische und forschungspraktische Diskussionen, sondern auch durch einen künstlerischen Austausch. Alle drei haben ihre Gedichte einander gewidmet, miteinander diskutiert und immer wieder ihre wissenschaftlichen Tätigkeiten zu ihren künstlerischen Aktivitäten in Relation gesetzt.

Ich möchte hier noch weiter gehen und sagen, dass Kunst- und Kulturverständnis in diesem Kontext aufs Engste miteinander verknüpft waren. Mit ihrer repräsentationstheoretischen Selbstreflexivität wiesen die ethnografischen Forschungen dieser

¹ Letter from Edward Sapir to Ruth Benedict Chicago, Illinois, March 11, 1926. In: Mead, Margaret (Hg.): *An Anthropologist at Work: Writings of Ruth Benedict*. Boston 1959, S. 181–182.

Generation der Kulturrelativistinnen und Kulturrelativisten Ähnlichkeiten mit modernistischen Diskursen der Zeit auf², die nicht selten ihre Hoffnungen ebenfalls auf gesellschaftliche Humanisierung und Egalisierung an einen emanzipatorischen Kunst- und Kulturbegriff koppelten. Letztere trugen dabei mit ihrem starken Impetus, Gesellschaft zu transformieren, nichtsdestotrotz auch klare reaktionäre Aspekte in sich: Primitivismus, Konservatismus, Rassismus und Evolutionismus waren in diesen kulturanthropologisch-künstlerischen Diskursen nicht losgelöst von dem Verlangen, eigene soziale Strukturen zu hinterfragen. Vielmehr waren sie miteinander verquickt und müssen in ihrer Verbundenheit analysiert werden.³

Im Rahmen dieses Panels möchte ich einer ethnografisch-einfühlenden Ästhetik der Zeit nachgehen, in der künstlerische Medien eine wichtige Rolle bei der sinnlichen Erkenntnis und Vermittlung spielen. In einer feldübergreifenden Analyse will ich die ästhetischen Überlegungen und Praktiken der Kulturanthropologinnen und Kulturanthropologen auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern wie der Literatur, der Kunst und Wissenschaft verfolgen und in Relation zueinander setzen. Auch wenn die einzelnen Protagonistinnen und Protagonisten wie Benedict, Sapir und Mead durchaus unterschiedliche Positionen vertraten⁴, geht es mir um die umfassenderen Konzepte, Begriffe und Vorstellungen des Ästhetisch-Asthetischen, die das Feld der Kulturanthropologie bedingen und bisweilen auch über dieses hinausweisen.

KREATIVE KOOPERATIONEN – EINE FIGURATION VON KUNST UND KULTURANTHROPOLOGIE

Meine bisherige Archivrecherche im *Margaret Mead-Archiv* in der *Library of Congress*, Washington, D. C., zeigt ganz klar, dass die kulturanthropologischen Arbeiten Sapirs, Benedicts und Meads auf Zusammenarbeit und Diskussion basieren. Im Falle Margaret Meads haben wir es mit einem breiten Netzwerk unterschiedlichster Menschen zu tun: mit Kulturanthropologinnen und Kulturanthropologen sowie Kolleginnen und Kollegen verschiedenster Fächer, aber auch mit Künstlerinnen und Künstlern der Zeit sowohl im Feld als auch in den USA, wo Mead ihr Material arrangierte. Aus diesem Grund möchte ich die frühe Cultural Anthropology – und hier die *Boasian Anthropology* in den 1920–1940er Jahren im Besonderen – als ein kooperatives Feld verstehen, das in der Zeit mit einem sozialen Milieu verbunden war, innerhalb des-

² Susan Hegeman bemerkt 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“, in: Dies.: *Patterns for America: Modernism and the Concept of Culture*. Princeton 1999, S. 16.

³ Vgl. Michael Levenson: *Modernism as Racism*. In: Ders. (Hg.): *Modernism*. New Haven, CT 2011, S. 99ff.

⁴ Richard Handler: *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 1986, S. 127–155.

sen Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Musikerinnen, Filmemacherinnen, Tänzerinnen und Wissenschaftlerinnen aus unterschiedlichen Disziplinen kooperierten, an Projekten und an theoretischen und methodischen Konzepten zusammenarbeiteten. Diese Verknüpfung der Konzepte ‚Kunst‘ und ‚Kultur‘, die in den USA bereits in den 1910er Jahren begann, eröffnet einen faszinierenden Einblick in eine vernetzte Kulturanthropologie, die sich in gesellschaftliche Debatten der Zeit zu Rassismus, Einwanderung und Nationalismus aktiv einmischte. Dieses gesellschaftspolitische und eben auch methodische Verhältnis von Kunst und Kultur zeigt sich in den künstlerischen und ethnografischen Werken, aber auch in Form von Diskussionen über Repräsentation, Übersetzung und Ausdruck.

Methodologisch fasse ich diesen kooperativen und künstlerisch-sinnlichen Nexus als eine Figuration von Kunst und Kulturanthropologie in der Zeit.⁵ Hier bietet sich Norbert Elias' Figurationskonzept an, das Figuration als ein reziprokes Verhältnis mit einem Fokus auf Prozesse statt auf statische Funktionen versteht; als eine Verflechtung, eine Interaktion und einen Austausch. Laut Elias sind die vorhergegangenen Aspekte weiterhin dadurch gekennzeichnet, dass komplexe Machtrelationen durch sie verlaufen. Als Figuration verstanden, formen das künstlerische Feld und die Kulturanthropologie der Kulturrelativistinnen und Kulturrelativisten ein dynamisches Netzwerk, das durch Spannungen gekennzeichnet ist. In der von mir untersuchten Zeit sind künstlerisch-sinnliche und kulturanthropologische Praktiken miteinander verbunden und bilden eine besondere historische Konstellation.

Die figurative Praxis zeigt sich bei jeder und jedem dieser drei Protagonistinnen und Protagonisten auf eigene Weise: Sapir hat Komposition bei dem Pianisten und Komponisten Edward MacDowell studiert, verfasste musiktheoretische Schriften⁶ und komponierte neben seiner lyrischen Aktivität auch selbst Musik. Seine Lyrik umfasst ca. 500 Gedichte, von denen Sapir ungefähr 200 in Lyrikmagazinen publiziert hat. Ruth Benedict schrieb Gedichte unter den Pseudonymen Ruth Stanhope, Edgar Stanhope und Anne Singleton. Mit Mead und deren Freundinnen, den Autorinnen Léonie Adams, Louise Bogan und Eda Lou Walton tauschte sie ihre Schriften aus. Sie alle diskutierten ihre Lyrik miteinander und widmeten sie sich auch gegenseitig. Zwischen 1923 und 1925 entwickelten sich zwischen Benedict und Sapir neben dem kulturanthropologischen Austausch auch intensive poetologische Diskussionen.⁷ Während Sapir seine sinnlichen Überlegungen auf Sprache und Auditives konzentrierte, war Margaret Mead schon in ihrer anfänglichen lyrischen Arbeit mit Sprache, dem (Audio-)Visuellen und dem Kinästhetischen beschäftigt. Über ihre Feldforschung in

5 Vgl. zur Methodologie einer historischen Figurationsanalyse Silvy Chakkalakal: Kap. 1: Deutsch-indische Figurationen. Einige methodologische Überlegungen. In: Dies.: *Indienliebe. Die frühe Ethnographie und ihre Bilder*. Berlin 2017 (im Erscheinen).

6 Edward Sapir: *Representative Music*. In: *The Musical Quarterly* 4 (1918), S. 161–167; Ders.: *The Heuristic Value of Rhyme*. In: *Queen's Quarterly* 27 (1920), S. 309–312; Ders.: *The Musical Foundation of Verse*. In: *Journal of English and Germanic Philology* 20 (1921), S. 213–228.

7 Margaret Mead (Hg.): *An Anthropologist at Work: Writings of Ruth Benedict*. Boston 1959, S. 90.

Bali mit Gregory Bateson (1904–1980) schreibt sie rückblickend in ihren „*Letters from the Field*“ (1925–1975):

„In Bali we worked in cooperation with Jane Belo [Kulturanthropologin] and Colin McPhee [Komponist], Walter Spies, the German Painter, Beryl de Zoete [Balletttänzerin und Tanzforscherin], and Katherine Mershon, a former dancer. We found a gifted Balinese boy, I Madé Kaler, who became our invaluable secretary and trained two other young Balinese, Goesti Madé Soemoeng and I Moerdah, as secretaries for Jane Belo and Katherine Mershon.“⁸

Dieser O-Ton führt nur einen kleinen Ausschnitt des kooperativen Netzwerkes in Bali vor Augen; tatsächlich bezog die Arbeit am Bali-Material (u. a. 25.000 Fotografien und 6.700 Meter Film) einen weiten interdisziplinären Kreis von Kolleginnen und Kollegen sowie Künstlerinnen und Künstlern mit ein. Ich möchte hier in Anlehnung an das Konzept der „Creative Collaboration“⁹ im Kunstfeld von kreativen Kooperationen sprechen, die Aspekte wie die der Ko-Konstruktion von Wissen, Werkzeug und Material, des Konzeptionierens und Analysierens als sozialem Prozess sowie der künstlerischen und wissenschaftlichen Partnerschaft¹⁰ in die Analyse mit einbezieht. Betrachtet man Sapirs, Benedicts und Meads kulturanthropologisches Arbeiten mit dem Verständnis der kreativ-sinnlichen Kooperation, dann werden die stilistischen, disziplinären und konzeptuellen Unterschiede sichtbar, die deren Zusammenarbeit und das kollaborative Denken antreiben. Die zeitgenössische Hervorbringung einer kulturanthropologischen Methodik und Ästhetik verstehe ich hierbei als Diskussions-, Streit- und Annäherungsprozess, innerhalb dessen unterschiedliche sinnliche, kinästhetische und textliche Stile, Modalitäten und Methoden zusammentreffen.¹¹

WIE GREIFT MAN DAS NICHT-GREIFBARE?

Schaut man sich exemplarisch das sinnlich-methodische Vorgehen von Mead und Bateson an, erkennt man sehr schnell, dass dieses mit ihren theoretischen Konzepten eng verknüpft ist. In ihrer Bali-Forschung zwischen 1936 und 1938 haben sie – neben dem intensiven Gebrauch von Fotografien und 16mm Film – auch Geschichten und Fabeln, Zeichnungen und Kunstobjekte gesammelt, Interviews geführt, Feldnotizen und -beobachtungen geschrieben, Karten gezeichnet und nicht zuletzt psychologische Tests durchgeführt. Das Feldmaterial in der *Library of Congress* ist schier unübersehbar und das allein schon für den Fall der Bali-Forschung. Zurück in die USA brachten die beiden mehr als 25.000 Fotografien und Filmmaterial von einer

8 Margaret Mead: *Letters from the Field, 1925–1975*. New York 2011, S. 164.

9 Vera John-Steiner: *Creative Collaboration*. Oxford, New York 2000.

10 Vgl. Helena M Pycior; Nancy G Slack; Prina G Abir-Am: *Creative Couples in the Sciences*. New Brunswick, N.J. 1996.

11 Im Rahmen meines SNF-Forschungsprojektes „*Anthropology of the Senses. Ethnography as an Aesthetic and Collaborative Practice in the Works of Margaret Mead*“ gehe ich unter anderem der folgenden Frage nach: Wie wird Sinnlichkeit kooperativ hervorgebracht?

Länge von mehr als 12 Stunden. Dieses exzessive Anhäufen von Daten lässt sich auch als ein Sammeln von Eindrücken begreifen. Gesammelt werden Emotionen, Instinkte und Geist (*spirit*) der untersuchten Gesellschaft. Diese finden die Kulturanthropologinnen und Kulturanthropologen in Geschichten und Mythen, aber auch in alltäglichen Handlungen, einfachen Gesten und Körperhaltungen, in rituellen und zeremoniellen Handlungen. Die eigenen sprachlichen Mittel werden dabei als unzulänglich betrachtet. Mead und Bateson schreiben in der Einleitung zu „Balinese Character“ (1942) über den hermeneutischen Käfig der eigenen Sprache („*the weight of culturally limited connotations*“¹²). Sie suchen in ihrem Buch – der ersten Fotoethnografie – nach neuen Darstellungsformen:

„*The form of presentation used in this monograph is an experimental innovation. During the period from 1928 to 1936 we were separately engaged in efforts to translate aspects of culture never successfully recorded by the scientist, although often caught by the artist, into some form of communication sufficiently clear and sufficiently unequivocal to satisfy the requirements of scientific enquiry. ‚Coming of Age in Samoa,‘ ‚Growing up in New Guinea,‘ and ‚Sex and Temperament‘ all attempted to communicate those intangible aspects of culture which had been vaguely referred to as ethos.*“¹³

In der Suche nach einer geeigneten Repräsentationsweise, die weder exotisierend und damit fiktionalisierend ist und weder zu analytisch und damit schematisch, drückt sich die Frage nach dem ‚Was‘ der Repräsentation aus. Was wollen die Kulturanthropologinnen und Kulturanthropologen darstellen? Was ist der Forschungsgegenstand? Was haben Künstlerinnen und Künstler zuvor geschafft, einzufangen, und was ist Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern bisher entgangen? Was ist mit „intangible aspects of culture“ gemeint?

Dieses ‚Was‘ wird zunächst als „ethos of a culture“ bezeichnet. Bateson definiert den Ethos einer Kultur in seinem Buch „Naven“ (1936) wie folgt: als „the culturally standardized system of organisation of the instincts and emotions of individuals“¹⁴. An anderer Stelle beschreibt er Ethos aus dem Oxford English Dictionary: „The characteristic spirit, prevalent tone of sentiment of a people or community; the ‚genius‘ of an institution or system.“¹⁵ Diese Definitionen ähneln dem Kulturkonzept Edward Sapirs, der in seinem berühmten Essay „Culture, Genuine and Spurious“ (1924) schreibt:

„*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.*“¹⁶

12 Gregory Bateson und Margaret Mead: Balinese Character. A Photographic Analysis. New York 1942, S. xi (Hervorh. S.C.).

13 Ebd. [Hervorh. i. O.].

14 Gregory Bateson: Naven. A survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea tribe drawn from three points of view. Cambridge 1936, S. 220.

15 Ebd., S. 2.

16 Edward Sapir: Culture, Genuine and Spurious. In: The American Journal of Sociology 29 (1924), 4, S. 401–429, hier S. 406.

Kultur ist Geist, Ton, Empfindung und Stimmung, Instinkt und Emotion, die sich in konkreten Manifestationen äußert.¹⁷ Die Aufgabe der Kulturanthropologinnen und Kulturanthropologen ist es, diese zu sammeln, verständlich und als Teil eines standardisierten Organisationssystems sichtbar zu machen. Struktur und Funktion spielen eine Rolle, diese können aber nur durch eine detaillierte Beobachtung jener immateriellen (*intangible*) Aspekte wie Genius und Geist begriffen werden.

Dieser kulturanalytische Ansatz lässt sich gut an der folgenden Tafel aus „Balinese Character“ exemplifizieren:

Bild 1 des Tableaus zeigt einen Mann, der ein Flugzeug anschaut. „In looking up at this strange and surprising object, he has, from habit, put his hands in a posture of ceremonial respect.“¹⁸ Bild 2 ist eine Fotografie des Goenoeng Agoeng, einem hohem Berg auf Bali, auf dem Götter wohnen. Bild 3 bildet eine Trance-Tänzerin ab, die von Engeln „besessen“ ist. Da sie in dem Moment heilig ist, tanzt sie erhöht auf den Schultern der Männer. Die nächste Illustration führt dasselbe Motiv vor, nur dass wir es hier mit einer balinesischen Zeichnung zu tun haben. Auf dem Foto der Abbildung 5 sehen wir einen Schauspieler in einem balinesischen Drama, der in einer Pose des Respektes auf den Prinz wartet. Zuletzt präsentiert Bild 6 den gemalten Traum eines balinesischen Künstlers. Der Bildkommentar besteht zunächst aus der Traumbeschreibung des Künstlers und folgend aus der Interpretation von Mead und Bateson.

Im Aufbau des Bildtableaus erscheinen diverse Bildquellen, die sich jedoch relational aufeinander beziehen. Ihre jeweilige Bedeutung ergibt sich aus dem gesamten Bildarrangement. Erst die Arbeit an der Komposition des Tableaus ermöglicht es Mead und Bateson, das Bildprogramm „Elevation and Respect“ zu entwickeln. Alltägliche Bildausschnitte (Mann schaut nach Flugzeug), Landschaftsbilder (Bild vom Berg), Traumbilder, religiöse Zeichnungen, zeremonielle Handlungen und Theater bringen die unterschiedlichsten Kontexte zusammen, um in ihnen ein und dasselbe Motiv erkennbar zu machen.

Hier wird sehr gut ersichtlich, was mit „culture as ethos“ gemeint ist – das Immaterielle und Ungreifbare wird deutlich gemacht in Form dieser unterschiedlichen medialen Manifestationen. Die Kulturanthropologinnen und -anthropologen machen ‚Kultur‘ erst dadurch sichtbar, dass sie eine bestimmte bildlich-textliche Komposition erschaffen. Die Wissenspraxis ist hier also, Eindrücke zu sammeln (*impression*), um sie auf eine erkenntnisfördernde Art und Weise auszudrücken. Der Ausdruck (*expression*) – und hier ist eben die Nähe zur Kunst zu sehen – rückt in den Mittelpunkt der kulturanthropologischen Analyse.

17 Hier beziehen sich Bateson und Sapir auf Franz Boas' Konzept des Herderschen „Volksgeistes“, das in den Worten von George W. Jr. Stocking den kulturelrelativistischen Blick auf unterschiedliche „Kulturen“ in ihrem eigenen Wert, mit ihrem eigenen Geist hervorbrachte: „by constituting, for each cultural group, a permanent archive of cultural materials which, free of the contamination of European categories, would be true representations of ‚the native point of view“, in: George W. Jr. Stocking (Hg.): „Volksgeist“ as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition. Madison 1996, S. 8.

18 Bateson/Mead: Balinese Character (wie Anm. 12), S. 75.



1



2



3



4



5



6

Ruth Benedict schreibt in ihrem unveröffentlichten Essay „The Sense of Symbolism“ (ca. 1909):

„Man is always reaching out beyond the world he sees and hears. In every age since history began, he has tried to express, even amid the confusions of his thoughts and the crudities of his language, something of that other world he only feels and does not touch or see – the world of thoughts and ideals.“¹⁹

Es geht hier um ein Durch- und Überschreiten der sichtbaren und hörbaren Wirklichkeit, um das Transzendieren von Kultur durch das, was fühlbar ist. Kultur geht über das bloße Wahrnehmbare hinaus; dieses ‚mehr‘ von Kultur wird Benedict und ihren kulturrelativistischen Kolleginnen und Kollegen zufolge durch Kreativität und Persönlichkeit zum Ausdruck gebracht.²⁰ Hier rücken explizit die Narrative, Mythen, Tänze, Gesänge, künstlerischen Objekte, Bilder und Zeichnungen in das kulturanthropologische Interesse. Im Interesse daran, wie der individuelle und künstlerische Ausdruck mit größeren kulturellen Narrativen zusammenhängt, steckt dabei die übergreifende Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Kultur. Das Spannungsverhältnis zwischen Kreativität und individuellem Ausdruck einerseits und den kulturellen Rahmenbedingungen andererseits, die den oder die Einzelne beeinflussen, artikuliert sich immer wieder auch als generelles Erkenntnisinteresse daran, wie man sich die eigene Kultur, in der man lebt – mit all ihren Grenzen, Regeln und Ordnungen – bewusst machen kann. Das Ziel dabei ist letztlich, diese damit auch verändern zu können.²¹

¹⁹ Ruth Benedict: The Sense of Symbolism. In: Mead: An Anthropologist at Work (wie Anm. 7), S. 113. Mead datiert den Essay um 1909, als Benedict eine College Studentin war.

²⁰ Mead schreibt über Sapir: „In Edward Sapir's work, devoted for many ear to primitive materials, there was a contrasting search as he tried, in what Ruth Benedict called ‚his desire to prove that culture doesn't matter,‘ [Fußnote 2] to find in literature some affirmation of the importance of individuality that would transcend culture“, Mead: An Anthropologist at Work (wie Anm. 7), S. 20. Vgl. auch Karin Roffman: From the Modernist Annex: American Women Writers in Museums and Libraries. Tuscaloosa 2010, S. 158–170.

²¹ Siehe hier die Ausführungen zur frühen Kulturanthropologie als gegenkulturelles Feld, Silvy Chakkalaka: Sensible Ethnographien. Modernistische Empfindsamkeit als Modus einer ethnographischen Ästhetik. In: Göbel, Hanna; Prinz, Sophia (Hg.): Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur. Bielefeld 2015, S. 341–361, hier S. 347–354; Silvy Chakkalaka: Margaret Meads Anthropologie der Sinne. Ethnographie als ästhetische und ästhetische Praxis. In: Hoffmann, Beatrix; Mayer, Steffen (Hg.): Objekt, Bild und Performance. Repräsentationen ethnographischen Wissens. Berliner Blätter 67 (2014), S.14–28.

KREATIVES UND SENSIBLES ‚PATTERNING‘ UND DIE MÖGLICHKEITEN, GESELLSCHAFT ZU GESTALTEN

In seiner einflussreichen Studie „The Concept of Modernism“ (1990) schreibt Astradur Eysteinnsson über die modernistische Leidenschaft zur Ordnung (*rage for order*) und bezieht sich dabei explizit auf T. S. Eliots Kunstverständnis, wie er es in seinem Aufsatz „Ulysses, Order, and Myth“ (1923) formuliert hat:²²

„Here Eliot strikes a chord that has been sounded in innumerable theories of modernism to this day. Modernism is viewed as a kind of aesthetic heroism, which in the face of the chaos of the modern world (very much a „fallen“ world) sees art as the only dependable reality and as ordering principle of a quasi-religious kind. The unity of art is supposedly a salvation from the shattered order of modern reality.“²³

Die einende Kraft der Kunst (*wholeness*) klingt auch im ganzheitlichen Kulturbegriff der Kulturrelativistinnen und Kulturrelativisten an. Franz Boas formuliert dieses holistische Kulturkonzept schon sehr früh: „The growth of the myths of Bella Coola can be understood only when we consider the culture of the tribe as a whole. All traits of culture can be fully understood only in connection with the whole culture of a tribe.“²⁴ Mit der Annahme der Ganzheit von Kultur und Kunst werden Kulturanthropologinnen und -anthropologen sowie Künstlerinnen und Künstler zu Expertinnen und Experten der Exegese und Interpretation ganzer Gesellschaften.²⁵ Ruth Benedict schreibt in diesem Sinne in „Patterns of Culture“ (1934) über die „Möglichkeit intelligenter Interpretation“:

„Cultures, likewise, are more than the sum of other traits. We may know all about the distribution of a tribe's form of marriage, ritual dances, and puberty initiations, and yet understand nothing of the culture as a whole which has used these elements to its own purpose. (...) The process of course need never be conscious during its whole course, but to overlook it in the study of the patternings of human behaviour is to renounce the possibility of intelligent interpretation.“²⁶

Dabei betont das Konzept der Ganzheit immer die Einzigartigkeit der zu untersuchenden Kultur und widerspricht damit einem evolutionistischen Modell, das ähnliche Muster, Strukturen und Verhalten einer Kultur mit anderen vergleicht und darauf aufbauend entwicklungstheoretische, rassifizierende und universalistische Ordnungen erstellt. Stattdessen geht es innerhalb dieses kulturrelativistischen Ansatzes eben nicht so sehr um große, unterschiedliche Gesellschaften umgreifende Entwicklungslinien, sondern vielmehr um das Verhältnis des einzelnen Individuums zur Kultur, in der es lebt: „the usefulness of viewing the integration of a culture with-

22 Eysteinnsson zitiert Eliots Kunstverständnis in dessen 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“, in: T. S. Eliot: *Ulysses, Order and Myth*. In: Kermodé, Frank (Hg.): *Selected Prose of T. S. Eliot*. London 1975, S. 175–177, hier S. 177. Vgl. Astradur Eysteinnsson: *The Concept of Modernism*. Ithaca, NY 1990, S. 9.

23 Ebd.

24 Franz Boas: *The Mythology of the Bella Coola Indians*. New York 1898, S. 127.

25 Siehe hier meine Analyse in Chakkalakal: *Sensible Ethnographien* (wie Anm. 21), S. 349–352.

26 Ruth Benedict: *Patterns of Culture*. Boston, New York 1973, S. 47.

in an area in the light of the way individuals with specific temperaments integrated items from within their cultural heritage“²⁷. Mit „Patterning“ ist also die Beziehung zwischen diesen Details und dem kulturell Ganzen gemeint. Die verschiedenen Relationen – zwischen Individuum und Tradierung, zwischen Subjekt und Gemeinschaft, zwischen Biografie und Geschichte – lassen sich mit dieser kulturrelativistischen Perspektive nur über die detaillierte, minutiöse ethnografische und einführende Analyse der einzelnen Kultur beleuchten.

Interpretation, kulturelle Kreation und Ausdruck hängen hier auf das Engste miteinander zusammen. Ethnografische Monografien werden somit zu künstlerischen Tableaus. Ich möchte für die interpretierende, arrangierende und zusammenfügende Tätigkeit der Kulturanthropologinnen und Kulturanthropologen den Begriff *Patterning* übernehmen. *Patterning* will die Handlungen der Einzelnen im Ganzen der Kultur sichtbar machen. Die ethnographische Arbeit muss dabei selbst als eine ästhetische Praxis begriffen werden, die ganz bestimmte visuelle, sensorische und poetische Effekte produziert, indem sie Menschen, Texte, Fotografien, Filme, materielle Objekte sowie Geschichten und Gedichte miteinander kombiniert und verflechtet. Diese Verknüpfung von Kunstverständnis und Kulturkonzept, die in den USA bereits in den 1910er Jahren beginnt, zeigt sich in der frühen US-amerikanischen Kulturanthropologie in Form von Diskussionen über Repräsentation, Übersetzung und Ausdruck. Die Ganzheit einer Kultur äußert sich also nicht zufällig im kulturellen Ausdruck einer fremden Gesellschaft. Ethnografie wird durch und durch sensorisch verstanden, sie wird eine Methodik der sinnlichen Erkenntnis. Ethnografisch arbeiten bedeutet dann, kulturelle Ausdrucksweisen als sinnliche Praktiken zu beobachten, zu sammeln und zu interpretieren. Dabei wird Ethnographie selbst eine Wissenspraxis der sinnlichen Erkenntnis.²⁸ *Patterning* erschafft durch das Sammeln von Eindrücken neue Kompositionen; Ethnografie wird im Zuge dessen als beides sichtbar – als ästhetisch-ästhetische Praxis und als Genre.

Folgt man meiner Analyse von *Patterning* als sinnlich-ästhetischer Praxis, dann wird Ganzheit als Teil einer spezifischen Ästhetik sichtbar. Die Idee der Einheit und Ganzheit transportiert jedoch auch ein romantisches Verlangen nach Unverfälschtheit, nach Intaktheit und nach Ordnung. Benedict schreibt über das Verlangen nach Einheit (*the old sense of unity*) und die Fähigkeit das große Ganze der Dinge zu erfassen (*broad unity of things*):

„The Modern Age, however, has turned from symbolism to extreme realism. In its nature there must be in symbolism revelation and yet concealment. Our modern civilizations have lost, however, the charm of concealment – the aim of all effort, in science in literature, in life is complete revelation. All the tendencies of the modern world have been in keeping with this development – the growing emphasis on the active life, the spread of education, and especially the development of modern science. It is inevitable also in this restless inquiry into all things for the sake of complete

27 Mead: *An Anthropologist at Work* (wie Anm. 7), S. 210.

28 Vgl. meine epistemologischen Ausführungen zu Ästhetik und Aisthesis (*Ästhetik verstanden als sinnliche Wissenspraktik*) in Chakkalakal: *Sensible Ethnographien* (wie Anm. 21), S. 343–344; 349–358.

*understanding that the sense of reverence and awe should also be lost. So in our modern reaction from the symbolic we have lost somewhat of the old sense of unity, the old reverence. For symbolism is, in its highest aspect, a reverential search after the highest truth, an acknowledgement of the broad unity of things.*²⁹

Hier zeigt sich nicht nur eine Glorifizierung alter, besserer Zeiten. Es geht um die dialektisch-sensible Methodik einer Ver- und Entzauberung, eben um besagtes ‚Partnering‘ als simultanes Kreieren (Ausdrücken) *und* Interpretieren (Eindrücke sammeln).

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Modernismus und Romantizismus eng miteinander verflochten sind. Sie sind in ihren unterschiedlichsten Bewegungen als relational aufeinander bezogen zu sehen im Sinne von Aushandlungen darüber, wie sich mit Gesellschaft, Geschichte und Realität auseinandergesetzt wird. Es sind eben romantisch-modernistische Aushandlungen, in denen nicht einfach ein Konzept das andere ablöst, sondern in unserem Falle Ganzheit (aber auch beispielsweise Schlüsselkonzepte wie Subjektivität und Persönlichkeit) historisch und methodisch diskutiert werden.

Die Auseinandersetzung mit ‚Wholeness‘ lässt sich sehr gut in Meads Studie „An Anthropologist at Work“ (1959) nachvollziehen, in der die autobiografische und wissenshistorische Erzählung des Entstehungsprozesses von Benedicts „Patterns of Cultures“ (1934) verdeutlicht, wie viele unterschiedlichen Akteurinnen und Akteure, Theorien, Feldaufenthalte, Auseinandersetzungen und Aufeinander-Beziehungen zur letztendlichen Formulierung von Benedicts Methodik geführt haben.³⁰ Im Zuge dieser Narration wird ebenso ersichtlich, dass Ganzheit und Intaktheit eben auch als ein Problem kulturanthropologischer Wissensarbeit gesehen wurde und nicht nur als ein Modell, fremde Kulturen zu verstehen.

²⁹ Ruth Benedict: The Sense of Symbolism. In: Mead: An Anthropologist at Work (wie Anm. 7), S. 116.

³⁰ Margaret Mead: Patterns of Culture, 1922–1934. In: Mead: An Anthropologist at Work (wie Anm. 7), S. 201–212.

Karl Braun, Claus-Marco Dieterich, Thomas Hengartner, Bernhard Tschöfen (Hg.)

KULTUREN DER SINNE
ZUGÄNGE ZUR SENSUALITÄT DER SOZIALEN WELT

INHALT

PLENARVORTRÄGE

Kaspar Maase Leider schön ...? Anmerkungen zum Umgang mit Sinnesempfindungen in Alltag und empirischer Forschung	13
Sarah Pink Sensory Ethnography in a Digital-Material World	29
Klaus Schönberger „But first, LET ME TAKE A SELFIE.“ Oder eine neue Art sich selbst zu betrachten und sich mit anderen zu unterhalten?	37
Valdimar Tr. Hafstein Feeling Manly and Modern and Strong: Wrestling with Modernity	54
Silke Göttisch-Elten Ländlichkeit als sinnliche Erfahrung – zu einem Wahrnehmungsparadigma der Moderne	62
Jörg Niewöhner (Stefan Beck) Phänomenographie: Sinn-volle Ethnographie jenseits des menschlichen Maßstabs	78

SEKTION I: EPISTEMIKEN

Christine Oldörp Dissoziierte Feldforschung? Methodische Überlegungen zur (ton-)technisch gestützten Re-Präsenz im Forschungsprozess	97
Sibylle Künzler Transduktion. Ein möglicher Erkenntnismodus zur Erforschung multisensorischer Praxis?	105
Sonja Windmüller „Economic Plumbing“. Perspektiven auf akademische Modellbildung und die sinnliche Dimensionierung von Wissen(schaft)	111

SEKTION II: RAUMPRODUKTIONEN

Sönke Knopp Musik baut Stadt – Musicals im Hamburger Hafen. Auswirkungen sinnlich erfahrbarer Praktiken auf die Wahrnehmung von Stadträumen	121
--	-----

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2017

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: Satzzentrale GbR, Marburg | www.satzzentrale.de (Fotos: Eva Lüthi)

Gestaltung, Satz und Layout: Satzzentrale GbR, Marburg | www.satzzentrale.de

Projektleitung und Redaktion: Claus-Marco Dieterich

Redaktionelle Mitarbeit: Felix Ruppert, Marlina Briest

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6339-8

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de