

Alexander Honold

Der ethnografische Roman

26 Seiten

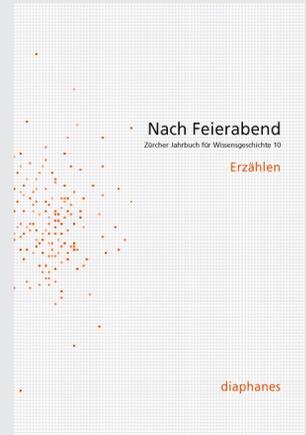
DOI 10.4472/9783037347539.0005

Zusammenfassung

Innerhalb der Ethnologie als der »Wissenschaft vom kulturell Fremden« stellt die literarische Verarbeitung ethnographischen Wissens einen seit Beginn der Neuzeit und des Entdeckungszeitalters zunehmend bedeutsamen Schauplatz und Vermittlungsweg dar. Der Beitrag untersucht die Rolle der ethnografischen Situation im Roman ausgehend von Defoe, Montesquieu und Swift bis in die Literatur der Moderne und der Gegenwart. Gezeigt wird, dass ein analytisches Verständnis kultureller Praxen je schon an die epistemologische Voraussetzung des fremden (später dann auch des selbstreflexiven) Blicks geknüpft ist.

Schlagworte

Epistemologie, Erzählen, Narrativ, Wissen, Wissensbildung, Wissensgeschichte, Zirkulation



David Gugerli (Hg.), Michael Hagner (Hg.), Caspar Hirschi (Hg.), Andreas B. Kilcher (Hg.), Patricia Purtschert (Hg.), Philipp Sarasin (Hg.), Jakob Tanner (Hg.)

**Nach Feierabend 2014
Erzählen**

200 Seiten, Broschur
ISBN 978-3-03734-712-6
ISSN 2235-4654

Zürich-Berlin 2014

Mit Beiträgen von
Christina Brandt, Donna Haraway, Alexander Honold, Florian Kappeler, Andreas B. Kilcher, Satya P. Mohanty, Jacques Rancière, Stefan Rieger, Philipp Sarasin, Liliane Weissberg, u.a.

Alexander Honold

Der ethnografische Roman

1. Ein Südseetraum

Im Spätsommer 1913 erhält der norddeutsche Maler Emil Nolde ein ebenso überraschendes wie verlockendes Angebot. Der Göttinger Augenarzt und Universitätsprofessor Paul Leber ließ anfragen, ob er, Nolde, sich vorstellen könne, an einer von den Kolonialbehörden des Deutschen Reiches unterstützten Neuguinea-Expedition teilzunehmen. Nolde, in seiner expressionistischen Kunstauffassung vehement gegen das kleinbühnige Raffinement der französischen Impressionisten gerichtet und stets auf kräftige, die eingeübten Sehgewohnheiten sprengende Anregungen erpicht, zeigte sich interessiert. Bei einem ohnehin geplanten Besuch im Berliner Museum für Völkerkunde nahm er sich in der ethnologischen Sammlung nun besonders die Abteilung mit den Südsee-Objekten vor, wo die »schwach erleuchteten Vitrinen« mit »Werken polynesischer, mikronesischer und melanesischer Kunst« aufwarteten. »Genau genommen waren es keine Kunstwerke, sondern Gebrauchsgegenstände wie zum Betelkauen dienende Holzlöffel oder mit Bast umwickelte Harpunen, die mit dornengespickten Krallen und Klauen nach dem Besucher griffen, um ihn mit ihren Reißzähnen zu zerfleischen.«¹

Schon im Vorjahr hatte der Maler viele Stunden in diesen Sammlungen zugebracht, »in stummer Zwiesprache mit federgeschmückten Masken«, deren farbenprächtige Motive sich bald auch auf seinen Gemälden wiederfinden sollten, oder mit Skulpturen, die von Kaurimuscheln verziert waren. Eigentlich hatte Nolde im Sinn gehabt, ein Buch über die Kunst der Naturvölker zu schreiben; doch nun waren plötzlich ungleich konkretere Absichten aufgetaucht, mussten Reisepläne geschmiedet, medizinische und alltagspraktische Vorbereitungen getroffen werden. Obwohl es in eines der vom Deutschen Reich erst jüngst »erworbenen« Kolonialgebiete gehen sollte, nämlich nach Rabaul, der vom Reichskolonialamt per Dekret festgelegten Verwaltungshauptstadt von Deutsch-Neuguinea, war der Aufwand, waren die Sorgen vor der Abreise erheblich. Immerhin würde schon die wochenlange Fahrt dorthin um die halbe Welt herum führen, und dann sollten die Reisenden im Zielgebiet ja, wie man hörte, noch Steinzeit-ähnliche Verhältnisse erwarten, so dass die koloniale Ordnung unter den Bewohnern oft mit harter Hand durchgesetzt werden musste. Was die politischen oder gar moralischen Aspekte der deutschen Kolonialherrschaft in Übersee anbetraf, besaß Nolde, wie die meisten seiner Landsleute und wie auch die anderen Mitreisenden der kleinen

Expeditionsgruppe, eine bemerkenswerte Unbekümmertheit. Vielmehr indes beunruhigte ihn die sinnliche und geistige Intensität jener Artefakte, die ihm da unter dem künstlichen Licht der Glaskästen des Museums entgegentraten und die schon einen starken Vorgeschmack boten auf die verstörenden Erlebnisse in der fernen Südsee.

»Alles quoll durcheinander, Mann und Weib, Pflanze und Tier wurden eins: Fischmäuler klappten zwischen den Beinen der Frauen, Brüste sprossen wie Kürbisse aus ihren Leibern, den Männern wuchsen Schnäbel an den Lenden, aus denen Eidechsen und Skorpione sprangen, und die Grenze zwischen Natur und Unnatur verschwamm im Schattenreich der Magie.«

Von wegen: Primitivismus. War es nicht vielmehr so, dass mit dem Ausdrucksgebaren jener Völker ein Äußerstes, ein Extremwert der Kunst wie auch der Menschlichkeit, schon erreicht worden war? So zumindest will es, in einer Stunde der Anfechtung, dem Maler Nolde erscheinen. »Und nach reiflicher Überlegung wurde ihm klar, dass die Urvölker nicht am Anfang, sondern am Ende der Menschheitsentwicklung standen, auf dem Höhepunkt einer Kultur, die zu sang- und klanglosem Verschwinden im Orkus der Geschichte verurteilt war.«

Eindrücke eines womöglich verwirrten Malers, gewonnen in flüchtig aufblitzenden Kunstbegegnungen. Die Episode ist selber schon das Ergebnis einer mehrschichtigen teilnehmenden Beobachtung, denn sie geht ihrerseits aus einem Konglomerat von Reisen, Schreiben und Lesen hervor. Dieser Emil Nolde, der da angesichts der wild durcheinanderstrebenden ozeanischen Körperformen in eine Art erotisch-exotischen Taumel gerät und die erste Seekrankheit seiner Reise gleichsam schon auf dem festen Lande, in den nüchternen Wandelgängen eines Völkerkundemuseums durchlebt, ist naturgemäß kein geschichtlich verbürgtes Phänomen, sondern literarische Erfindung. Die geschilderte Szene entstammt dem im Herbst 2013, also hundert Jahre nach der beschriebenen Kolonialfahrt, erschienenen Roman des Berliner Reiseschriftstellers Hans Christoph Buch: *Nolde und ich. Ein Südseetraum*. Und doch ist die Südseereise Emil Noldes und der deutschen Kolonialwissenschaftler keine Fiktion; sie ist ebenso faktisch verbürgt wie der kuriose Umstand, dass dem künstlerischen Exkursionsteilnehmer bei der Rückreise nach Europa der Ausbruch des Ersten Weltkriegs in die Quere kam und Nolde auf den englischen Stationen unterwegs plötzlich als suspekter Person und Angehöriger eines feindlichen Staates galt, so dass er nur mit Verzögerung und auf Umwegen wieder nach Deutschland gelangen konnte. Ähnliches übrigens widerfuhr dem expressionistischen Künstlerkollegen Max Pechstein, der gleichfalls in

die Südsee gereist war und bei Kriegsbeginn in Palau, auf einer der Karolineninseln, festsass.²

Das geschichtliche Faktengerüst lässt sich dokumentarisch absichern, doch ergeben sich daraus allein kaum Anhaltspunkte, um sich die Fremderfahrungen jener Reisenden in einer konkreten Situation vergegenwärtigen zu können. Darauf wiederum, auf sinnliche Evidenz nämlich, richten sich das Erkenntnisziel und die Arbeitsweise jener literarischen Nach- und Ausgestaltung, wie sie der Schriftsteller mit seiner Figur, mit ihrem geschichtlichen Umfeld und mit den eigenen Reiseerfahrungen unternehmen kann. Der Autor hat sich dem Gegenstand auf mehreren Wegen angenähert: über die Auswertung von historischen Dokumenten, durch intensive Betrachtungen von Noldes einschlägigen Kunstwerken, durch das Aufsuchen jener ethnografischen Sammlerstücke, die Nolde seinerzeit gesehen haben mochte, und, nicht zu vernachlässigen, durch eigene Reiseerlebnisse, gefunden und gesammelt in den von Noldes Exkursionsgruppe einst bereisten Gebieten. Das Schreibverfahren dieses Reiseschriftstellers ist nicht untypisch für die Art, wie sich zeitgenössische Autoren mit fernen Ländern und fremden Kulturen auseinandersetzen. An die Stelle einer vermeintlich ursprünglichen, abenteuerlichen Erkundung ist eine mehrschichtige Auseinandersetzung getreten, die sich weiterhin sowohl mit den bereisten Regionen selbst beschäftigt, daneben, und oft zuerst, aber auch mit der Geschichte und den Spuren vorangegangener Reisender, so dass auch deren Wahrnehmungen und Erlebnisse mit zum Thema werden.

Am Anfang aller Reiseerzählungen stand, und steht, die Faszination des Unerhörten und Unvorstellbaren, gepaart mit der Legitimität des berichtenden Erzählers, welcher bekräftigt, all das Wundersame und Absonderliche, wovon er Zeugnis gibt, auch wirklich selbst gesehen und erlebt zu haben. Das Prinzip *Autopsie*, also die Vor-Ort-Recherche mit den eigenen Augen, ist bis heute eine Grundregel wahrhaftiger Reportagen (und auch gewissenhafter Quellenarbeit) geblieben. Überlagert aber, oft sogar durchkreuzt, wird dieses Autopsieprinzip im literarischen Reisebericht von den mindestens gleich wichtigen Quellen des Gelesenen oder Ausgedachten, der intertextuellen und der imaginativen Reiseformen; auch sie bergen faszinierende Fremderlebnisse, die mit gewissem Recht gleichfalls ›Erfahrungen‹ genannt werden können. Zu den stilprägenden Protagonisten solcher literarisch-ethnografischen Grenzgänge, die in ihrer Arbeitsweise das Erkunden, Erleben und Erfinden des Fremden miteinander verknüpften, zählten etwa Bruce Chatwin, Ryszard Kapuściński oder Cees Nooteboom, im deutschsprachigen Raum neben Hans Christoph Buch besonders Hubert Fichte, Christoph Ransmayr und Michael Roes sowie in jüngerer Zeit Felicitas Hoppe, Ilja Trojanow, Alex Capus und viele weitere Autoren.³ In ihren Arbeiten ist die eigene Reise immer noch (oder wieder

aufs Neue) eine wichtige Triebfeder des reflektierten Wahrnehmens, Erlebens und dann auch Schreibens; hinzu kommen meist ein ›historisches Vorbild‹ (oder deren mehrere) auf der eigenen Reiseroute sowie das fantasievolle Durchdenken, Umbilden und Erweitern der durch die Reise selbst oder ihre medialen Begleitformen (Karten und Bilder, Tagebuch- und Briefzeugnisse, sonstige Unterlagen) gestützten äußeren und inneren Handlungsvorgänge.

In der mal schichtweisen, mal durcheinanderlaufenden Überlagerung von Texten, Spuren und Bewegungen, die der literarischen und der ethnografischen Reiseerzählung gemeinsam sind, spiegelt sich also auf verschobene Weise auch der Gegensatz zwischen Vertrautem und Fremdem. Unterwegs zu sein ist eine Hauptquelle für die Anregung des Reflexionsvermögens, des Staunens und Befremdens, aber auch der Empathie und des grenzüberschreitenden, travestierenden Rollenspiels. Ein großer, beachtlicher Traditionsstrang neuzeitlicher Romanliteratur teilt mit den faktografisch ausgerichteten Reiseerzählungen und den ethnografischen Berichten diese Ausrichtung ›nach draußen‹, ins ›Feld‹ einer verlockend unbekanntem Szenerie, die nur auf abenteuerlichen Wegen zu erreichen ist und in welcher die Reisenden der Kontakt mit fremden Ethnien und Kulturen erwartet.

2. Das Wissen der Ethnologie

Ethnologie als die »Wissenschaft vom kulturell Fremden« (Karl-Heinz Kohl) formierte sich in Ansätzen bereits in der Antike.⁴ Anders als in die durch mathematisch-geometrische Gesetze vindizierbare Ordnung der physischen Welt floss in die Berichte über ferne Regionen eine unentwirrbare Mischung aus Fantasie und Hörensagen ein. Was vom Rande der den Griechen vertrauten Ökumene kam, entzog sich der rationalen Durchdringung und der empirischen Überprüfbarkeit. Der »Kunde« von fremden Ländern und Menschen, den Exkursionen in die Ferne der Zeit wie des Raumes, gaben Herodots *Historien* auf eine Weise Gestalt, die noch den (post-)modernen *crossover*-Experimenten zwischen Literatur und Wissenschaft zum Vorbild diente. Von »seinem« Herodot sprach Hubert Fichte 1976 in seinem provokativen Vortrag vor der Frobenius-Gesellschaft als einem Zeugen der Grenzüberschreitung von Anthropologie und Poesie.⁵ Am Reisebericht haftet seit der frühen Etablierung dieses Genres etwas Fabelhaftes; die Schilderungen weit entfernter Kulturen sind selbst tangiert von den Abenteuern, denen sie sich verdanken.

Zu einer strengen, methodisch verfassten Wissensordnung entwickelte sich die ethnologische Praxis vor allem durch die enorme Schubkraft der beiden Entdeckungszeitalter, nach 1500 und um 1750. Zunächst bestimmte ein taxonomisches,

archivierendes Sprachwissen, später eher klimageografische und anthropometrische Beobachtungsreihen den Grundbestand ethnologischer Daten. Im Zuge des historistischen Denkens der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heftet sich ein genealogisches Erklärungsinteresse an das Studium des Fremden. Die geografisch fernstehenden, ethnisch als »primitiv« taxierten Kulturen sind Residuen aus den Anfangskapiteln der Menschheit; sie halten den Europäern das Bild ihrer phylogenetischen Abkunft vor Augen. Die Kunde vom Fremden wird, ausgerechnet im Zeitalter der Herstellung zuvor ungekannter globaler Synchronie, zur »Ur-Geschichte«, zum Rückwendungs- und Suchunternehmen nach den Wurzeln und Quellen der Kultur. Anders die religionswissenschaftlichen und psychohistorischen Fragestellungen, die sich etwa in der Auseinandersetzung mit dem Animismus (Frazer, Lévy-Bruhl) herausbildeten:⁶ Sie versuchten die Herausforderung der westlichen Moderne durch fremde Kulturen mit erzählenden, komparatistischen Methoden aufzunehmen. Freuds Lektüre dieser Schriften in *Totem und Tabu* führte ihn zur vergleichenden Entdeckung des Unbewussten im Triebgeschehen seiner Wiener Patienten.

Die Wechselwirkung von *ego* und *alter* trat als das entscheidende Momentum des ethnografischen Blicks hervor, als nach 1900 die Generation der »*armchair*«-Ethnologen durch das neue Ethos der »Feldforschung« abgelöst wurde. Statt Quellen- und Archivstudium war nun auch hier Autopsie gefragt, die aufwendige Reise zu entlegensten Regionen und Ethnien, der längerfristige Aufenthalt »vor Ort« und möglichst nahe den lebenden Studienobjekten. Das von Bronisław Malinowski aufgestellte Prinzip der teilnehmenden Beobachtung stellt den ebenso ingeniösen wie riskanten Versuch dar, aus der Betrachterabhängigkeit des ethnografischen Forschens dessen wissenschaftliches Selbstverständnis zu gewinnen. Als methodische Haltungen sind empathische Teilnahme und distanzierte Beobachtung prinzipiell unvereinbar; im ethnografischen Lebensexperiment war ihr Konflikt nie auszuräumen, wie Malinowskis spät publik gewordene private Tagebuch-Mitschriften zu den offiziellen Beobachtungs-Protokollen verrieten.⁷ Vorurteile, Wünsche und Ängste des Ethnologen schreiben mit an den Ergebnissen; seine Texte sind, vergleichbar den Werken der Romanautoren und der Historiker, von rhetorischen und ästhetischen Figuren durchzogen.⁸

Die reflexive Wendung des ethnologischen Wissens, der Weg vom Archiv fremdartiger Sitten und Gebräuche zur Aufmerksamkeit für die Zwischenposition des Beobachters, ist in der amerikanischen *Writing-Culture*-Debatte als methodisches, aber auch als moralisches Problem bedacht worden.⁹ Aus den Aporien der Ethnologie als einer Wissenschaft vom Fremden, die im eigenen Diskurs ›die Anderen‹ zur Sprache kommen lassen will, erwachsen offenbar Motive und Fragestellungen,

die eine besondere Affinität zur literarischen Ästhetik erkennen lassen: Erkundungen nach der subjektiven Autorschaft, der erzählerischen Perspektivierung und den Redeformen, nach Fiktionalität und Polysemie, Fragen nach der Projektion und Imagination anlässlich der Begegnung mit dem Fremden, nach der Darstellbarkeit von Gewalt; vor allem aber: Neugier, Erstaunen, Erschrecken. Die »Krise der Repräsentation« haben die aus der Feldforschung berichtenden Ethnologen empirischer erfahren als die am Schreibtisch den Texten nachspürenden Philologen. Schon die als Vorläufer der neuerlich diskutierten Grenzüberschreitung zwischen Wissenschaft und Poesie geltenden Afrikareisenden Victor Segalen und Michel Leiris haben die Komplexität der Begegnung mit der Fremde und deren Präsenz im Schreibakt reflektiert. Der zugereiste Forscher teilt nicht nur mit, was er sieht und in Erfahrung bringt, sondern er registriert auch »das Echo seiner Präsenz«, den in der Konfrontation sich auswirkenden Transfer der Kulturen.¹⁰

In diesem Sinne gehören nicht nur Feldstudien unter, wie es bezeichnenderweise hieß, »wildfremden« Menschen zur ethnografischen Praxis, sondern auch binnenkulturelle Rezeptionsformen und exotistische Surrogate: die Inszenierung des Fremden in Museen und Völkerschauen, die Herstellung und Verbreitung exotischer Ikonografie in Zeitschriften und Reklame, der architektonische Einsatz orientalischer Stilzitate und »tropischer« Interieurs, die Jagd nach neuartigen ästhetischen Valeurs in Bild- und Wortkunst, nicht zuletzt die philosophische Hinwendung zur *pensée sauvage* magisch-animistischer Rituale oder zu den Religionen außereuropäischer Hochkulturen. All diese Bestrebungen, die so offensichtlich im Banne des Fremden stehen, betreiben auch, oder sogar überwiegend, Selbsterkundung; sie arbeiten an der Sichtbarkeit von Kultur durch Differenz.

Gerade der prosperierende Bereich des »Fremde-Wissens« zeigt: Die Beobachtung kultureller Muster gelingt am ehesten *nicht* bei der eigenen Kultur, sondern bei jener der anderen. Auf diesem Umweg wird sichtbar, was den je eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten transparent und darum unsichtbar bleibt. Als methodische Innovation ist das Verfremdungspotential des interkulturellen Blicks eng verbunden mit der Herausbildung kulturwissenschaftlicher Arbeitsweisen, die ihren Blick auf kollektive Symbolbestände, Mentalitäten und Praktiken am Außereuropäischen schulten. So reiste Aby Warburg 1896 durch das Gebiet der Pueblo-Indianer Neumexikos, um deren Maskentänze als Paradigma heidnischer Religiosität zu studieren; doch waren die Rituale der Indios mehrfach überschrieben durch Schichten spanisch-katholischer und nordamerikanischer Erziehung und mussten gleichsam wie ein literarisches Palimpsest herauspräpariert und entziffert werden.¹¹ Auch in der Archäologie und Kunstgeschichte wird Alterität zur entscheidenden Signatur der Gegenstände. So hat insbesondere die Ikonografie

Erwin Panofskys die konstitutive Leistung der aufgekündigten Sinntransparenz betont.¹² An Gesten, Posen und weiteren Körpersignalen, die in der europäischen Alltagskultur einen genau definierten pragmatischen Aussagewert haben, lehrt uns Panofsky das Arbiträre, die kulturelle Konstruktion zu sehen – durch Verfremdung, also den Hinweis auf abweichende Semantisierung dieser Gesten in anderen Kulturen.¹³ Das nur scheinbar naturwüchsige Band zwischen Körpersprache und Bedeutung wird gelockert. Dadurch erst kann »Verkörperung« als kulturelle Zeichenpraxis und performative Dimension in der Kulturanalyse eine Rolle spielen.

Ähnlich wie die *camera obscura*, und doch mit ganz anderen Mitteln und Absichten, sind die ästhetischen Experimente, die Collagen und Montagen der Moderne darauf aus, etablierte Sehgewohnheiten auf den Kopf zu stellen. Die Wurzeln derartiger Einsichten, die im *anthropological turn* der Geisteswissenschaften ebenso produktiv wurden wie bereits in den ästhetischen Verfremdungs-Schulen der Moderne (etwa des Surrealismus und des Brecht'schen Theaters), reichen weit zurück – mindestens bis zum Entdecker-Enthusiasmus der Aufklärung und seiner Ansätze einer reflexiven ethnografischen Selbstbeobachtung, wie sie die Swift'sche *Gulliver*-Figur oder Montesquieues *Lettres persanes* unternehmen.

Das Fremde ist die kulturelle Ressource der Moderne schlechthin. Weiter zurückreichend, ist die gesamte Geschichte der Neuzeit »nach Kolumbus« durch die Bedeutung des Kontaktes mit den als exotisch erfahrenen Menschen und Landschaften in überseeischen Gebieten geprägt. Das Neue »entdecken« und ihm altvertraute Gewänder anlegen waren oft komplementäre Verhaltensmuster im Angesicht einer tiefen Verstörung. Zwei nachhaltige Ersütterungen hatte das Zeitalter der Entdeckungen zur Folge: Da war einerseits der ethnografische Schock über die verschobenen Grenzen des Menschseins und andererseits die gewaltsame Dynamik des europäischen Kolonialismus. Der Schock bestand nicht zuletzt darin, dass sich die Blickrichtung jederzeit umkehren konnte. Die alte Frage *Was ist der Mensch?* gewann durch die Erfahrungen fundamentaler Alterität in der Begegnung mit den »Wildfremden« eine neue Dimension. Es sind die Auftritte der Fremden, die Aufschluss geben über den Stand des zeitgenössischen Wissens vom Menschen: Dieser Zusammenhang ist nicht erst im anthropologischen Erkenntnisinteresse der Geschichts- und Gesellschaftstheorien des 18. Jahrhunderts zu enormer wissenschaftlicher und kultureller Produktivität gelangt, er ist bereits in der langen und wandlungsreichen Formengeschichte des Romans als der literarischen Leitgattung der europäischen Moderne als treibende Kraft anzusehen.

3. Die ethnografische Situation des neuzeitlichen Romans

Eine der Grundkonstellationen des europäischen Romans lässt sich, beginnend mit paradigmatischen Werken wie Cervantes' *Don Quijote* oder Defoes *Robinson Crusoe*, als diejenige der Inszenierung und Durcharbeitung von ethnografischen Situationen beschreiben. Im Lichte einer literarisch imaginierten Kontaktzone zwischen der vertrauten Alltagswelt und dem Unbekannten finden die Helden jener Werke, Don Quijote als reisender Leser von Ritterromanen wie auch der Kauffahrer Robinson Crusoe als Urtyp des risikofreudigen Unternehmers, den entscheidenden Ansatzpunkt, der die Belebung ihrer Welt zu einem literarischen Handlungsraum erst ermöglicht. Die Herausbildung des neuzeitlichen Romans ist auch in historischer Hinsicht eng verbunden mit der Verarbeitung kultureller Fremderfahrungen, insbesondere mit der Entdeckung der ›Neuen Welt‹ und den transatlantischen Verkehrsräumen und Handelsperspektiven.

Die Handlungsmuster und Erzählformen des hierbei sich etablierenden Narrativs orientieren sich am Strukturmuster der abenteuerlichen Reise. Dabei gestattet es die genrekonstitutive Offenheit des Romans als Form offenbar, einerseits eine Fülle von ethnografischen Realien aufzunehmen, während sie andererseits mit dem spielerisch eingesetzten Merkmal der Fiktionalität und den Verfahren multiperspektivischen Erzählens grundsätzlichen Erfahrungen kultureller Fremdheit, insbesondere der Divergenz von Welten bzw. Weltbezügen, prägnanten ästhetischen Ausdruck zu geben vermag. Das Reisen ist, wenn Defoes Geschichte des schiffbrüchigen Robinson Crusoe bei ihrem moralischen Nennwert ernst genommen wird, nicht etwa nur ein Ausdruck kultureller Neugier. Am Ursprung der Reise steht vielmehr die notorische Unzufriedenheit des Menschen mit dem kleinen, häuslich-familialen Lebensraum, in den ihn Gott und die Natur hineingestellt haben. Diese Unrast kann deshalb sogar als eine Art Ursünde, als »*original sin*« des modernen Menschen angesehen werden. Dies jedenfalls suggeriert jene Reise- und Abenteuergeschichte, mit der nach Ian Watts *The Rise of the Novel* die Gattung des »bürgerlichen Romans« beginnt und zugleich, wie sich hinzufügen lässt, auch der Roman der Ethnografie.¹⁴ Defoes *Robinson Crusoe* erzählt vom Sündenfall der Moderne und tut dies naturgemäß so, dass die Sünde ungleich faszinierender wirkt als die spätere Reue und Buße.

Von allen neuzeitlichen Romanfiguren dürfte Robinson die wohl mit Abstand berühmteste Geschichte haben, die sich von seinem Romantext vollständig emanzipiert hat – und dies nicht ohne Grund. Robinsons Schicksal dient als Grundmodell für das bürgerliche Individuum, als ein Sinnbild für die Isolierung des Einzelnen, seiner ›Verinselung‹. Der Held Defoes ist als ein Privatmann, der sich selbst hilft, der *homo oeconomicus* schlechthin, der es über viele Rückschläge hin-

weg immer wieder schafft, »*master of his business*« zu werden. Robinsons *original sin*, die den Protagonisten dazu hinausdrängt, Abenteuer und Risiko zu suchen, ist die des Zeitalters selbst. Der Philosoph John Locke sah, fast zeitgleich zu Defoe, den grundlegenden Antrieb menschlicher Willenskraft in einem unbestimmten »Unbehagen« (*uneasiness*), einer allgemeinen Unzufriedenheit im Bestehenden und Vorhandenen.¹⁵ Der kühne Seefahrer, der unbebaute Wanderer, der einsame Spaziergänger – in dieser Typologie der Rastlosigkeit hat die Moderne ihre Grundtendenz personifiziert, die eigenen Grenzen immer weiter hinauszuschieben. Reisen, im emphatischen Sinne eines Aufbruchs ins Unbekannte, ist als Bewegungsform *die* metonymische Praxis der modernen Mobilität.¹⁶

Das Reisen fungiert als kulturelles Pendant dessen, was im Wirtschaftsleben Risiko heißt,¹⁷ es ist ein bewusst eingegangener, wiewohl unkalkulierbarer Faktor der Unsicherheit. Aber Defoes *Robinson Crusoe* ist nicht nur der Musterfall des *homo oeconomicus*; zugleich fungiert der Text als ein Prototyp dessen, was man als ethnografischen Roman bezeichnen kann. Wenn wir unter Ethnografie die Beschreibung von Sitten und Gebräuchen fremder Völker verstehen, werden wir auf Robinsons einsamer Insel bekanntlich erst gegen Ende fündig, als Robinson auf eine Gruppe von »Kannibalen« stößt, eines ihrer Opfer noch rechtzeitig errettet und zu seinem Begleiter macht. Zuvor hatten »die Wilden« für den Schiffbrüchigen jahrzehntelang nur als angsterfüllte Projektion existiert, bis ihn eines Tages die Begegnung mit einer fremden Fußspur aus der Sicherheit seines solipsistischen Daseins herausreißt.¹⁸ Die *fremde Fußspur*, dieses allerbescheidenste Zeichen menschlicher Anwesenheit, bildet einen der unheimlichsten Auftritte, die der Figur des *Anderen* literarisch bereitet wurden.

Die Fabel der *one-man-world* gibt sich nun deutlich als Arbeitsfiktion zu erkennen, denn sie erlaubt es, die Begegnung mit dem Fremden gleichsam ab ovo, ohne die intermittierenden Kräfte der Gesellschaft, zu reinszenieren. Defoes Roman macht mit der Erkenntnis ernst, dass wir über den anderen so gut wie nichts wissen – vor allem nicht, wie man sich mit ihm verständigen könnte. Es gibt für diesen Fall keine Regeln, denn Robinsons Insel befindet sich im Ausnahmezustand. Hatte die Verschiebung und Isolierung Robinson zunächst zum Archäologen seiner eigenen Kultur werden lassen, die er *in absentia* zu rekonstruieren gezwungen war, so muss er nun den vermeintlichen Menschenfressern verständlich machen, dass er aus England kommt und was das bedeutet. Am Ende aber, in dieses um dreißig Jahre weiterentwickelte England zurückgekehrt, wird Robinson feststellen, dass er nur auf seiner abgelegenen Insel noch als Engländer durchgehen konnte. »When I came to England, I was as perfect a stranger to all the world as if I had never been known there.«¹⁹

Ganze Abteilungen der ethnografischen Fachliteratur haben sich darauf spezialisiert, empirische Dokumente und Zeugnisse dessen zusammenzutragen, was sie als *first contact* bezeichnen – die aufregende, sprachlose und nicht selten gewalttätige erste Begegnung zwischen den Abgesandten Europas und ihren außereuropäischen Studienobjekten. Kolumbus bei den Einwohnern Guanahanis, Captain Cook in der Dusky Bay, der deutsche Afrikaforscher Rohlfs bei den legendären Pygmäen Zentralafrikas: Immer wieder umkreisen die Reiseberichte derartige Urszenen, die vom schockhaften Auftritt der Fremden berichten, von der Konfrontation vor aller Kommunikation. Wo die Berichte darüber tatsächlich ethnografische Fremdheit zulassen, umgehen sie das Sprach- und Verständigungsproblem nicht, sondern halten zunächst den performativen Status der Szene fest.²⁰ Bei Cooks Begegnung mit den Maoris etwa, indem die Ankömmlinge den Eingeborenen ostentativ »etliche Bogen weiß Papier« reichen:²¹ Seht, wir kommen in friedlicher Absicht – noch haben wir nichts geschrieben. Der Schriftakt sanktioniert mit Gesetzeskraft die Besitzergreifung, und die Benennung überführt das Unbekannte ins eigene Deutungssystem, wie Tzvetan Todorov am Beispiel Kolumbus' gezeigt hat.²²

Die Zeugnisse des *first contact* sind eindrucksvoll, doch keineswegs frei von literarischer Konvention. Stephen Greenblatt hat für die auch von Todorov untersuchte koloniale Landnahme der Spanier in Mexiko darauf hingewiesen, dass die fundamentalste Form der Besitzergreifung schon mit dem naiven Staunen über die wundersame neue Welt einsetzt.²³ Alles nur Erdenkliche und Wünschenswerte ist in dieser neuen Welt im Überfluss vorhanden, »*a maravillas*«, wie die Spanier sagen: Cortez in Wonderland. Dass man *El Dorado* finden würde, stand für die spanischen Abenteurer freilich schon vorher fest. Ihr so kindlich anmutender Wunderglaube war indes höchst funktional, gestattete er doch, die Geschichte und die gewachsenen Sozialstrukturen der überseeischen Territorien schlechterdings zu ignorieren. Hieraus ergibt sich die Arbeitshypothese, dass man, ausgehend von Greenblatts Einsicht in die Dynamik dieser »*marvellous possessions*«, die landläufige Version des Zeitalters der Entdeckungen geradezu auf den Kopf stellen muss: Das weiße Blatt Papier, die weißen Flecken auf der Landkarte sind nicht der Ausgangszustand, sondern ihrerseits ein kulturelles Produkt, eine Erfindung Europas. Erst wenn man zuvor *tabula rasa* gemacht hat, sind Entdeckungen möglich.

In der scheinbar unbedarften Konstellation des *first contact* verbirgt sich eine komplexe kulturelle Leistung. Wenn wir davon ausgehen, dass im kollektiven Gedächtnis der Völker das Wissen um kulturelle Wanderungen und Strömungen, die über Generationen überlieferte Kunde davon, was sich an den Rändern der eigenen Welt abspielen mochte, immer einen bedeutsamen Platz einnahm, dann ist die Fähigkeit Europas, mit verwundertem Staunen plötzlich zu entdecken, dass

man nicht allein ist auf der Welt, ihrerseits eine geradezu abenteuerlich originelle Leistung. Robinsons Schock ist derjenige Alteuropas, das mit Verwunderung feststellen musste, nicht allein auf der Welt zu sein. Von Fremden umgeben, lernt es, sich zu positionieren; man erobert die Meere, füllt die Landkarten, eine eurozentrische Überlegenheit globalen Ausmaßes konstituiert sich vor allem dadurch, dass man allen anderen zuvorkommt.

Kaum eine Fiktion war in ihrer Dreistigkeit erfolgreicher als die des *ersten Mals*. Sie ist ebenso verwegen wie großartig. Und sie wurde in gewissem Sinne um so wirkungsmächtiger, je mehr die Ressourcen globaler Exotik unter Auszehrung zu leiden hatten; erst durch die erdumspannenden Entdeckungsreisen, sodann durch die alltägliche Gewalt kolonialer Ausbeutung, und schließlich durch organisierten Tourismus und unorganisierte Migration. Andererseits ist deutlich zu sehen, dass »ethnografische Situationen«²⁴ weiterhin auf der Prämisse eines solchen Erstkontakts beruhen: Die Begegnung mit dem Fremden, und zwar jede Form einer solchen Begegnung, erscheint als Neuauflage jenes allerersten fast mythischen Staunens, mit dem sich unterschiedliche Ethnien und Kulturen einander konfrontiert sahen.

4. Der Reisende, der bleibt: Die Figur des Überläufers

Unter den im Zusammenhang mit der Kolonisation entstandenen Zeugnissen über spontane »*encounter*«-Situationen und weitergehende kulturelle Kontakte ragten im 16. Jahrhundert jene Berichte heraus, die einen längeren Aufenthalt inmitten einer als fremd erlebten Ethnie schildern: Gonzalo Guerrero und Álvaro Núñez Cabeza de Vaca in Mittelamerika, in Brasilien der Deutsche Hans Staden.²⁵ Zu solchen Grenzgängen oder sogar Übertritten konnte es aus verschiedenen Gründen und Anlässen kommen: durch Gefangennahme infolge eines verlorenen Gefechts oder nach einem Hinterhalt, durch unkriegerische Missgeschicke wie das Vom-Weg-Abkommen oder eine Schiffshavarie, schließlich auch durch den freiwilligen Entschluss bzw. das kalkulierte Desertieren, mit dem einzelne Europäer sich entweder vom kolonialen Eroberungsprojekt distanzieren oder umgekehrt versuchten, es auf eigene Faust und zur privaten Bereicherung fortzusetzen.

Die Skala der diversen Spielarten des Überläufertums weist demnach unterscheidende Grade an Freiwilligkeit und an Spontaneität oder gezielter Planung auf. In den Verlaufsformen des Seitenwechsels konnte massive Gewalt den Ton angeben, lockende Verführung oder schicksalhafte Verstrickung, und je nach Länge und Intensität der Fremderfahrung führte sie im Ergebnis dann wiederum zu ganz unterschiedlichen Graden der Assimilation. Abenteuerliche Reise-Episoden wie

die genannten sind wichtige Gegenstände und Materialquellen einer »Geschichte des kulturellen Überläufertums«, wie sie Karl-Heinz Kohl in Umrissen skizziert hat und dabei den grundsätzlichen Konflikt zwischen Formen oberflächlicher Anpassung und Erfahrungen tiefgreifender kultureller Konversion ins Zentrum rückte.²⁶

Dieses Spannungsverhältnis kann sowohl von der Seite des Verhaltens als eine Frage kultureller Strategie des ›Lebens unter Fremden‹ diskutiert werden, wie auch und dabei freilich mindestens ebenso ergiebig von der Seite der literarischen Darstellungsformen her. Die retrospektiv vorgelegten Berichte über solche Grenzgänge sind einerseits als Legitimationsversuche für das jeweilige Verhalten konzipiert, andererseits nutzen sie gerne den Spielraum, den die Lizenz des singulären, authentischen Augenzeugen zur ästhetischen und fiktionalen Ausgestaltung einer ›offenen‹ experimentellen Anordnung bietet, zu der die ethnografische Situation auch schon unter kolonialen Bedingungen hin und wieder geraten konnte. Von Beginn an zeigen sich die überseeischen Expeditionen und Eroberungszüge sowie die daraus erwachsenden Fremderfahrungen als zutiefst ambivalente Phänomene, bei denen die Motivlagen von Gewalt, Habgier, Neugier und Lust oft untrennbar ineinander verwoben sind.²⁷

In solchen Fällen der »stationären Reise«,²⁸ des zeitweiligen oder dauerhaften kulturellen Übertritts, reduzierte sich die ansonsten in einem geschlossenen, militärischen Verband auftretende Seite der Kolonisatoren auf wenige Figuren oder gar auf eine einzelne Person, die im Kreise der Indianer ihre Gefährlichkeit einbüßte und, da sie nun ohne ihren angestammten Sozialverband dastand, unter enormen Anpassungsdruck geriet. Der Gefahrenaspekt der Gefangenschaft (bis hin zum befürchteten Kannibalismus) steht einem Faszinationsaspekt gegenüber, der im Laufe der Aufenthaltsdauer sogar in manchen Fällen die Oberhand gewinnen konnte. Wie groß die Zahl dieser »Zivilisationsflüchtlinge« zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert tatsächlich war, ist aufgrund der eingeschränkten Quellenlage kaum zu ermitteln; doch bietet die Reihe der überlieferten Fälle eines freiwilligen Überläufertums Anlass genug, um einige Beobachtungen und Vermutungen zu den Motiven und Interessen, zu den Erfahrungen und zur sozialen Dynamik dieser Form des Aussteigertums anzustellen. Auch hier füllt die literarische Einbildungskraft mit Vorliebe jene Zonen des Nichtwissens und der Spekulation aus, die das kaum vorstellbare (und darum imaginativ so faszinierende) Leben auf der ›anderen Seite‹ betreffen, und trägt auf diese Weise dazu bei, die Zivilisationsflucht-Fantasien ihrer jeweiligen Zeit zu bedienen.

Mit Herman Melvilles Südseeromanen *Typee* und *Omoo* (1846, 1847) wird die Geschichte transkultureller Grenzgänge um die nachhaltige wirksame Figur des

»*beachcombers*« bereichert, des Aussteigers, der am Strand einer exotischen Insel seiner Herkunftswelt und Mission entsagt, um sich ganz dem einfachen Leben unter lebenswürdigen und friedfertigen Menschen hinzugeben. Indem Melvilles autobiografisch gefärbte Romane das attraktive Leben auf den Inseln Polynesiens in scharfen Kontrast setzen zum missionarischen Eifer, Herrschaftsgebaren und Profitstreben der dort um sich greifenden europäischen und nordamerikanischen Usurpation, greift der Autor damit die bereits in der Zivilisationskritik des 18. Jahrhunderts bedeutsame Figur des »Edlen Wilden« wieder auf.²⁹ Vor allem aber stellt Melville den aus solchen kulturellen Diskrepanz-Erfahrungen entspringenden Sehnsüchten ein konkretes geografisches Ziel vor Augen, dem später andere Poeten und Künstler wie Robert Louis Stevenson oder Paul Gauguin nachreisten – um dann zunehmend problematischere Züge ihres vermeintlichen Südsee-Paradieses zu entdecken. *Typee*, der von einem Ich-Erzähler mit den Zügen Melvilles vorgelegte Bericht eines Walfänger-Matrosen über seine Flucht und den Aufenthalt auf der Marquesas-Insel Nukahiwa, ist das Dokument einer doppelten Initiation. Sie führt den entlaufenen Matrosen in die Gemeinschaft der gleichnamigen Ethnie ein. Den Schreibenden machte diese Initiation zu einem gefragten und populären literarischen Autor, dessen Bücher in die *Home and Colonial Library* des Londoner Verlegers Murray aufgenommen wurden und dadurch rasch über das ganze englische Empire hin Verbreitung fanden.

Der literarische Durchbruch Melvilles mit den beiden Südseeromanen bescherte ihm das Renommee eines beliebten Schriftstellers von Abenteuer- und Seefahrtsgeschichten, eine Erfolgssträhne, die bis zur Publikation von *Moby-Dick* anhielt, um dann einen drastischen Einbruch zu verzeichnen. Nach der Publikation seines Erstlings indes rätselte die Kritik über den Wahrheitsgehalt der mitgeteilten Erlebnisse und der ethnografischen Informationen, teils empörte man sich auch über die unverhohlenen Schilderungen erotischer Freizügigkeit, die freilich auch zur Faszination des Romans beitrugen. Melville war für mehrere Jahre an Bord von Walfängern und Marineschiffen unterwegs gewesen, hatte die Weltmeere durchquert und kannte besonders die südpazifische Inselwelt – Tahiti, Hawaii, die Marquesas – aus eigener Anschauung.

Vor allem der Roman *Typee* entspricht in seinen Grundzügen den ersten Erfahrungen Melvilles in Polynesien,³⁰ andere Erfahrungen seiner großen Reise werden in den Romanen *Omoo*, *Mardi* und *Moby-Dick* aufgenommen. In einem Südseeroman musste von Kannibalismus die Rede sein, von primitiver Religiosität und auch von den sonderbaren Tätowierungen der Polynesier. Melvilles Roman verhält sich zu vorhandenen Erwartungen und Klischees seiner Leser diplomatisch: Er greift sie auf und bedient sie, aber er verwandelt sie dadurch zugleich. Ausdrücklich lässt

Melville den Ich-Erzähler auf die Berichte und Beschreibungen früherer Reisender zu den Marquesas und anderen Südseeinseln eingehen. So kann der Protagonist im Zusammenhang mit der Erörterung der religiösen Gebräuche Polynesiens u.a. mit Kenntnissen über die großen Weltumsegler Cook, Carteret, Byron, Kotzebue und Vancouver aufwarten – für einen getürmten Matrosen schon eine erstaunliche Lektürebasis. Melvilles Aussteiger und stationärer Reisender erhebt, anders als die von ihm kritisierten Missionare, nicht den Anspruch, die Lebensweise der Menschen auf den Marquesas zu verändern oder auch nur moralisch zu bewerten. Er passt sich seinen Gastgebern so gut wie möglich an, getreu der Devise: »When at Rome do as the Romans do.«³¹ Er lernt und *versteht*, weil und indem er *nachahmt*.

Zu den erwartbaren und unvermeidlichen Themen in Melvilles Roman gehören ferner zwei Begriffe, die aus den Kulturen Polynesiens in die europäischen Sprachen eingewandert sind, *Tabu* und *Tatoo*. Im Folgeband *Omoo*, der Melvilles Erlebnisse nach der Flucht aus Nukahiva, seine Aufenthalte auf Tahiti und Hawaii, zum Gegenstand hat, betont der Autor den methodischen Vorteil seines Erkundungsverfahrens, das auf persönlicher Teilnahme und einfachster, anspruchloser Lebensweise beruht. »Als umherstreichender Matrose verbrachte der Verfasser ungefähr drei Monate in verschiedenen Teilen der Inseln Tahiti und Imeeo, und zwar unter Umständen, die für die genaue Beobachtung der sozialen Verhältnisse der Eingeborenen besonders günstig waren.«³²

5. Die Umkehrung des ethnografischen Blicks

Reisen bildet, indem es Abstand schafft. Die Fähigkeit, mit kritischer Distanz und Selbstironie auf die Sitten und Gebräuche Europas zu blicken, wächst mit den Möglichkeiten einer außereuropäischen Perspektive, wie sie die Reisen in ferne Weltgegenden seit der frühen Neuzeit eröffneten. Als literarische Form lassen sich die fiktional ›umgekehrten Reisen‹ schon früh nachweisen. Sie sind so alt wie die Reiseberichte selbst und erleben in der frühen Neuzeit einen enormen Aufschwung; auch die Wahl eines exotischen Handlungsträgers und Berichterstatters kommt dabei gelegentlich vor. 1684 legte der Genueser Jean-Paul Marana das in Briefen verfasste Erzählwerk *Der türkische Spion und seine geheimen Berichte an die Hohe Pforte* vor, in dem die Fiktion des reisenden Fremden mit einem Geheimreport über die europäischen Höfe und Herrschaftszentren begründet wird.

Vor allem die orientalische Herkunft war als Kulisse und Drapierung beliebt. Zu erinnern ist hierbei natürlich auch an den Erfolg der Geschichtensammlung von *Tausendundeiner Nacht*, die in Gallands Übersetzung zwischen 1704 und 1717

in Frankreich erschien. Sie, und die Orientalismus-Mode im allgemeinen, gaben auch die Anregung für Montesquieus *Lettres Persanes*, in welchen das Prinzip, die eigene Gesellschaft mit den Augen fremdländischer Besucher wahrnehmen und beschreiben zu lassen, erstmals zum Kompositionsprinzip eines philosophisch-literarischen Erzählwerks gemacht wird. Montesquieu bedient sich dabei der Form des Briefes bzw. des Briefromans, einer Erzählweise, die allenfalls vom Vorwort und den editorischen Bemerkungen eines (in der Regel fiktiven) Herausgebers zusammengehalten wird und ansonsten von der hin und herlaufenden Korrespondenz der Beteiligten lebt – ein zeitgemäßes und von Montesquieu originell gehandhabtes Genre.

Eine kleine Reisegruppe hochgestellter Persönlichkeiten aus Persien bereist Frankreich; man sieht und erlebt Paris, berichtet über die französischen Sitten und Gebräuche, insbesondere dort, wo sie von den eigenen, orientalischen abweichen. Eingearbeitet sind auch die Schreiben der in Persien verbliebenen Freunde und Bekannten, vor allem der Haremsdamen des Protagonisten, die sich in der Abwesenheit ihres Herrschers und Gebieters bis aufs Blut in die furchtbarsten Streitereien verwickeln. Dass in Frankreich weder die Verschleierung noch die häusliche Arrestierung der Frau an der Tagesordnung sind, nehmen die fremden Besucher erstaunt zur Kenntnis; ebenso verwunderlich dünken sie die Auswüchse des französischen Gesellschaftslebens, in denen jeder versucht, mehr zu scheinen, als er ist.

Die persischen Briefe enthalten zahlreiche ironische Spitzen gegen die Geistlichkeit, gegen korrupte Verwaltungsbeamte und Steuereintreiber, sie geißeln die Oberflächlichkeit der in den Salons brillierenden Philosophen und Literaten. Alles in allem knüpft Montesquieus Bestandsaufnahme fast nahtlos an die von großer Skepsis getragenen Betrachtungen der französischen Moralistik an, die in ihren großen Protagonisten Pascal, La Rochefoucauld und La Bruyère bereits Mitte bis Ende des 17. Jahrhunderts zu einer umfassenden Kritik der zivilisatorischen Entfremdungserscheinungen angesetzt hatten. Derartige Überlegungen nun auch aus der Feder einer Gruppe von unparteiischen und unbefangenen Besuchern zu lesen, gibt dieser Gesellschaftskritik eine zusätzliche Dimension, ist sie nun mit einem faszinierenden Gegenentwurf verbunden. Genauso viel wie die Perser des Romans über Frankreich lernen, erfahren die Leser des Romans über Persien und seine exotisch-märchenhaften Züge. Damit inszeniert Montesquieu 1721 unter Pseudonym und in Amsterdam erschienener Briefroman in polyperspektivischer Vielstimmigkeit ein fortwirkendes Muster des ethnografischen Kulturvergleichs.

Montesquieus kontrastive Methode hat ihr unmittelbares Echo in den 1726 erstmals und unter dem Originaltitel vorgelegten *Travels into Several Remote Nations Of The World*, die der Ire Jonathan Swift einen englischen Schiffsarzt namens

Lemuel Gulliver unternehmen lässt. Die journalistischen und literarischen Arbeiten Swifts waren von der Lust an Satire und Polemik bestimmt. Zu seinen bevorzugten Techniken zählen die grobe Zuspitzung, die humorvolle Übertreibung und die feinsinnige Umwendung oder Verdrehung gewohnter Denkschemata. Politisch arbeitete Swift der aufklärerisch-republikanischen Richtung zu, opponierte also gegen die monarchisch-legitimistische Partei der »Whigs«. Er gab für einige Jahre die wichtige Zeitung *The Examiner* heraus und gehörte zum Royalismuskritischen Zirkel um John Gay (den Autor der *Beggar's Opera*) und den humanistischen Philosophen Alexander Pope. Als Zeitgenosse Daniel Defoes ist Swift in gewisser Weise auch dessen Nachfolger und Fortsetzer auf dem Gebiet des ethnografischen Erzählens.

Im Gefolge des Robinson-Modells befindet sich Swift mit seinem Reiseroman insofern, als auch er den Abstand und Kulturkontrast nutzt, um die Selbstverständlichkeit des von England eingenommenen normativen Blickwinkels als dem natürlichen Gipfelpunkt menschlicher Zivilisation einer Belastungsprobe auszusetzen. Bei Defoe freilich bewährte sich die Überlebenstugend des englischen *private man* auch und gerade fernab von den stützenden Institutionen und Instrumenten des Mutterlandes. Robinsons Selbstbehelfe sind Beweis der entelechialen Folgerichtigkeit eines zivilisatorischen Entwicklungsganges, der zu seiner Leistungsbilanz die kluge Nutzung natürlicher Ressourcen zählen darf, die ausbalancierte arbeitsteilige Betätigung menschlichen Fleißes und Erfindergeistes und schließlich die seelische Unerschütterlichkeit und Zuversicht, die es braucht, um auf sich allein gestellt über diese endlos langen Inseljahre hin auszuhalten, ohne ein greifbares Ziel oder die Rettung vor Augen. Mitentscheidend für den Erfolg des Selbsthelfers sind seine Ausdauer und Beharrlichkeit, die in einem weitgespannten erzählerischen Bogen zur Geltung gebracht werden, der, wie sein Protagonist, auf die Zerstreungswirkung wechselnder Schauplätze und Konstellationen verzichten muss. Damit ist Defoes Roman, seiner Beschwörung des Lasters menschlicher Unruhe zum Trotz, ein asketisches Exerzitium, denn es versagt sich, bis zum ultimativen Auftritt des rettenden Schiffes, den Einsatz dramaturgischer *ex machina*-Wendungen.

Anders nun verhält es sich im Falle Swifts, des beißenden Satirikers, und seines reisenden Helden Gulliver. Die Abenteuer des Schiffszurtes Lemuel Gulliver sind episodischer Natur und weisen keine sukzessive Entwicklungsrichtung auf. Zwar hatte auch Robinson mehrere abenteuerliche Episoden durchlaufen; er verbrachte nach den ersten Ausfahrten ein fast genretypisch zu nennendes Jahr der Gefangenschaft unter Wilden und lebte anschließend als Siedler und Plantagenbesitzer im brasilianischen Amerika. Doch all dies waren nur Präliminarien, ein Vorgeplänkel, das dem Schiffbrüchigen als vergleichsweise angenehme Prüfungen im Gedächtnis

bleiben, wenn es dann im Hauptteil des Romans gilt, die *eine* große Herausforderung seines Lebens zu bestehen. *Gulliver's Travels* hingegen stehen demonstrativ im Plural,³³ sie gewinnen ihre Bedeutung nicht durch die Einzelepisoden als solche – so detailreich und gewitzt diese auch ausfabuliert sind –, sondern durch deren Konstellation, durch die kontrastreiche sequenzielle Anordnung. Im Kulturvergleich als solchem liegt die Dramaturgie dieser ständig wechselnden Situationen; die Reisen Gullivers schaffen nicht *eine*, sondern *viele* Gegenentwürfe zur vertrauten Welt – indem sie perspektivisch tatsächlich ganze Welten gegeneinander setzen.

Swifts geniale Erfindung stellt ein soziales Experiment im Modus des philosophisch-utopischen Romans dar. Ohne Frage sieht dieses Werk sein Ziel in der Selbstaufklärung und Verbesserung Europas und gehört insofern in eine Reihe, die von fabulierenden Sozialentwürfen wie Thomas Morus' *Utopia* bis hin zu jenem Modell eines idealen Erziehungskonzeptes reicht, das Rousseau in seinem *Emile* auf ebenfalls fiktionale und narrative Weise durchspielt. In Swifts *Gulliver* verbinden sich gesellschaftliches Panorama und individuelle Lernprozesse, da der Protagonist als Reisender in wechselnde soziale Ordnungen jeweils versuchsweise für eine Weile eintaucht, um sie hernach mit anders gearteten Gesellschaften und den dort gemachten Erfahrungen zu vergleichen.

Gulliver's Travels ist das erste literarische Werk, dessen zentraler Gegenstand und Angriffspunkt die Macht der Gewohnheit ist. Nicht Fremdheit ist das genuine Studienobjekt dieser Versuchsanordnung, sondern das Selbstverständliche in seiner normierenden Kraft. Das Programm Gullivers heißt schlichtweg: Lernen aus Gegensätzen. Dies wird vorgeführt, indem der Roman die Vorstellungen europäischer ›Normalität‹ durch die hypothetische Fiktion der Existenz ganz anders gearteter Gegenwelten erst grob erschüttert und im Ergebnis dann sanft relativiert. Er betritt damit nicht nur literarisches Neuland, sondern erschließt zugleich einen wichtigen ethnografischen Aufgabenbereich: den Kulturvergleich, und als dessen methodisch zu nutzenden Erkenntnisgewinn wiederum die kritische Auseinandersetzung mit den ansonsten un hinterfragten Standards europäischer Zivilisationsgeschichte. Wo eingeschliffene Orientierungsmuster vorherrschen, müssen erfundene Geschichten dagegengesetzt werden, die zur Lockerung zunächst einmal geografische Desorientierung betreiben.

Wohin auch immer Gullivers Reisen ihn führen, es sind Schauplätze diesseits der Grenze zum Wunderbaren. Noch das Unwahrscheinlichste in seinen Schilderungen unterliegt den Gesetzen der inneren Schlüssigkeit und der Verträglichkeit mit dem Weltbild des empirischen Zeitalters. Ausdrücklich verabschiedet Swift, und auch das hat er mit Defoe gemein, die frühneuzeitliche Textsorte der fantastischen

Reise mit ihren möglichst skurrilen Beschreibungen von *Mirabilia* und *Monstra* zugunsten eines nüchternen Blicks auf die Divergenz menschlicher Lebensbedingungen. Der Reiseroman Swifts kennt und beschreibt nichts anderes als Orte, die allesamt auf ein und demselben Planeten liegen.

Doch erscheint dabei jede Lokalisierung nur in Form einer Dislozierung. Bei der Reise ins Land der Riesen etwa gerät Gullivers Schiff in einen Seesturm und wird dabei auf dem Weg zur Straße von Madagaskar, »etwa fünfhundert Seemeilen ostwärts abgetrieben«, schätzt der Erzähler, »so daß selbst die ältesten Seeleute an Bord nicht mehr wußten, in welchem Teil der Welt wir uns befanden«. ³⁴ Es gilt, die vertrauten Maßstäbe für die Entfaltung des Ungewohnten und Ungedachten zu lockern. Die Textbewegung führt vom geografischen Raum in die ethnografische Situation, und dies mehrfach nach gleichem Schema. Die Seereisen Gullivers betreiben eine kulturelle Form der Horizonterweiterung, für die der physisch ausgedehnte Raum letztlich kaum eine Rolle spielt. Der Übertritt in andere Erfahrungsmodi muss zwar auf geografisch nachvollziehbarem Wege geschehen, doch bedarf es zusätzlicher Begleitumstände, die stets den Charakter einer Ausnahmesituation haben. Auch bei Gullivers erster bedeutsamer Reise, jener ins Lande Lilliput, war es ein Seesturm, der die geplante Fahrt beendete und Gulliver aus dem Verband seiner Gefährten löste. Als einziger Überlebender sieht sich der Held in gänzlich unbekanntem Gewässern für eine knappe Stunde lang »der Willkür der Wellen« ausgesetzt – also einer Art strömungstechnischem Zufallsgenerator –, um hernach an die Küste eines nicht minder unbekanntem Landes gespült zu werden. ³⁵

Vorangetrieben wird der Schiffbrüchige allein von der kompositorischen ›Logik‹ der Narration. Unwetter, Schiffbruch, zufallsbedingte Rettung bilden eine unwahrscheinliche Verkettung von Selektionsschritten, die den Erzähler aus seiner Umgebung ausschält und zum alleinigen Medium der dann folgenden ethnografischen Initiation werden lässt. Man muss sich schon auf Gullivers Bericht verlassen, war er doch bei allen bedeutsamen Erlebnissen allein unterwegs – will sagen, als einziger Engländer und als einziger, der retrospektiv Zeugnis abzulegen vermag. Der dramaturgische Kniff des Schiffbruchs erlaubt sowohl die Isolierung des Reisenden wie auch die lange Dauer seines Aufenthaltes plausibel zu begründen, die ihn zum Träger einer tiefgreifenden Fremderfahrung prädestiniert.

Auf den späteren Reisen Gullivers wird dieses Schema des kulturellen Übertritts leicht variiert und doch in seiner narrativen Funktion beibehalten. Mal ist es so, dass der Protagonist allein an den Strand gespült wird. Beim folgenden Schiffbruch landet er auf dem unbekanntem Terrain dagegen mit einer Reihe von Kameraden, die allerdings bald vor einem der Riesen die Flucht ergreifen, wobei sie ausgerech-

net Gulliver zurücklassen müssen. Stets setzt der Übergang in die fremde Welt die Ablösung von den mitgebrachten Gefährten und Hilfsmitteln aus der eigenen Herkunftswelt voraus. Zu den exotischen Inselwelten, die der dritte Teil des Romans entwirft, erhält der Erzähler Zutritt, nachdem ihn Piraten überfallen und dann allein in einem Boot auf offener See ausgesetzt haben. Im letzten Viertel, das ausschließlich dem Reich der wundersamen Pferde gewidmet ist, wird Gulliver, der nun erstmals sogar als Kapitän eines eigenen Schiffes fungiert, prompt das Opfer einer üblen Bande von Meuterern, die jedoch sein Leben verschonen und ihn zum nächstbesten Küstenabschnitt bringen. Vier Reisen, die wie eine Matrix sämtliche Varianten für den Beginn eines unfreiwilligen Aufenthaltes durchspielen. Zweimal sind es die Unbilden der Natur, zweimal erzwingt Menschenwerk und Menschentücke die Abweichung vom vorgesehenen Plan. Zweimal erreicht Gulliver die fremde Welt allein auf dem Wasserweg, zweimal wird er (mal in freundlicher, mal in feindlicher Absicht) von anderen Mitreisenden an Land gesetzt, die danach das Weite suchen. Ähnliche Narrationsmuster einer seriellen Variation bewerkstelligen dann jeweils auch die Beendigung der einzelnen Aufenthalte.

Die Kompositionsweise des Romans illustriert, dass das kontrastive Prinzip der »Gegenwelten« Priorität genießt vor anderen literarischen Effekten wie dem Aufbau eines narrativen Spannungsbogens oder der zerstreuten Vielfalt disparater Erlebnisse. Die einzelnen Reiseabenteuer sind zwar episodisch gefügt, aber dabei exakt aufeinander bezogen. Gegenwelten durchfährt dieser Reisende in mehrererlei Hinsicht: Er bricht auf zu denkbar exotischen Zielen und er unternimmt eine Seereise nach der anderen, um mit möglichst geringen Unterbrechungen jahre- und jahrzehntelang seiner Abenteuerlust zu frönen. Das Auffallendste an Gullivers Reisen ist die alles durchwirkende Symmetrie. Auf den Besuch des Landes Lilliput, dessen winzig kleine Leute Gulliver zum Riesen machen, folgen Erlebnisse im Reiche Brobdingnag, wo Gulliver sich angesichts der ungeheuren Dimensionen von Menschen, Tieren und Pflanzen auf Zwergengröße geschrumpft vorkommen muss. Nach den Menschen auf der Zauberinsel Glubbdubdrib, die in der Lage sind, mit den Toten zu verkehren, und zwar bis weit in die griechische Antike zurück, hört Gulliver auf der Nachbarinsel vom sagenhaften Geschlecht der Struldbruggs oder Unsterblichen, die so alt werden, dass sie in die fernste Zukunft sehen und planen können. Während ihn die Luftbewohner der schwebenden Insel Laputa als glänzende Astronomen und erfolgreiche Ingenieure beeindruckten, wird Gulliver im Reiche Lagado Zeuge des absurden Treibens einer Akademie gescheiterter Erfinder. Dort wollte man den Gedankenaustausch der Einwohnerschaft dadurch befördern, dass man vorschlug, alle Köpfe in der Mitte auseinander zu sägen und in neuen Kombinationen wieder zusammzusetzen. Manche der besuchten Kulturen sind

ausgesucht freundlich, andere eher grob. So richtig gefährlich aber wird dem Reisenden erstaunlicherweise keiner seiner Aufenthalte, obwohl ihn die Wechselbäder dieser Abenteuer durch das ganze Spektrum von höchster Machtfülle bis zu tiefer Machtlosigkeit jagen und mal als subalternen Pferdeknecht, mal als verliebten Gartenzwerg erscheinen lassen. Um unter solchen extrem disparaten Lebensbedingungen bestehen zu können, braucht Gulliver nichts mehr als ein allzeit waches und geschmeidiges Anpassungsvermögen und eine ausgeprägte, stets aufmerksame Beobachtungsgabe.

6. Erinnerung und Unterwanderung des Kolonialismus

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert hingegen waren es die Erfahrungen eines zunehmend aggressiver auftretenden, imperialistischen Kolonialismus, die auf die Fremdheitsträume der Literatur desillusionierend wirkten. »Dieser Erde wird jede Exotik ausgetrieben« klagte Henri Michaux 1928.³⁶ Schon beim Aufbruch zu seiner großen Südamerikareise weiß er: »sie wird Seiten ergeben, mehr nicht«. Was vom Gestus her noch als Fahrt ins Unbekannte daherkommt, ergibt kein Abenteuer, sondern bestenfalls einen Text.

»Es ist nicht mehr möglich zu leben, wir bersten, wir führen Krieg, wir machen alles schlecht, das Dasein auf dieser Erdkruste macht uns fertig. Wir leiden tödlich: an der Dimension, an der Zukunft der Dimension, die uns vorenthalten wird, wo wir doch nun bis zum Überdruß die Erde umkreist haben.«³⁷

Aus exotistischer Sicht bietet das 20. Jahrhundert kaum noch Gelegenheiten zu authentischer Fremderfahrung, allenfalls für erotische oder militärische Abenteuer. Der koloniale Traum wendet sich ins Melancholische. Ernst Jünger konstatiert 1932:

»Die Entfernung von der örtlichen Gegenwart stellt sich dar als die Flucht aus einem durchaus gesicherten und vom Bewußtsein durchdrungenen Raum, und daher schmilzt im gleichen Verhältnis mit dem Siegeszuge der Technik als dem schärfsten Mittel des Bewußtseins die Zahl der romantischen Landschaften ein. Gestern noch lagen sie vielleicht ›weit in der Türkei‹ oder in Spanien und Griechenland, heute noch in dem Urwaldgürtel um den Äquator oder an den Eiskappen der Pole, aber morgen werden die letzten weißen Flecke dieser wunderbaren Landkarte der menschlichen Sehnsucht verschwunden sein.«³⁸

Die abenteuerliche Reise, ein romantisches Projekt, das stets aus dem Ungenügen an der Gegenwart (im zeitlichen wie räumlichen Sinne) sich nährte, scheint an ihr Ende gekommen, sobald sie jederzeit, überall und fast immer ungestraft durchgeführt werden kann. Mit dem Kulturbruch des Ersten Weltkriegs und der zynischen Kolonialatmosphäre Französisch-Schwarzafrikas nimmt Louis-Ferdinand Céline gleich zwei ›antizivilisatorische‹ Tendenzen der Moderne auf, um sie in seinem 1932 erschienenen Roman *Voyage au bout de la nuit* gestalterisch zu verarbeiten. »Unsere Reise hier findet ganz und gar in der Fantasie statt. Das ist ihre Stärke«,³⁹ heißt es im Vorspruch des Romans, der noch einmal in die Hölle des zermürbenden Stellungskrieges zurückführt, um danach in die alltägliche Misere einer Krankenstation in den Tropen umzuschwenken, durchaus mit zeitkritischer Genauigkeit und eng an den biografischen Erfahrungen des Autors entlang. Wenn Ferdinand Bardamu, *alter ego* des Autors, im Überlebenskampf an der Front einen gleichgesinnten, in seiner tatkräftigen Entschlossenheit aber auch vorbildhaften Freund namens »Robinson« findet, so ist damit zugleich die allegorisch überschießende Bedeutungsdimension dieser langen, epochalen Reise markiert. Es ist eine Reise in jene Abgründe, die Zivilisation und Barbarei miteinander vereinen.

Eine Umkehrung des ethnografischen Blicks würde im »Zeitalter der Extreme« (Hobsbawm) nicht mehr nur die Errungenschaften und Selbstverständlichkeiten der europäischen Zivilisation ins Visier zu nehmen haben, sondern auch deren ureigene, intrinsische Gewalttätigkeit, Gier und Herrschsucht. Auch wenn es eine ›unschuldige‹ ethnografische Neugier auf das Fremde niemals gegeben hatte, so wuchs doch erst in der Moderne, und zwar sowohl mit den geschichtlichen Kenntnissen über die Kolonialregime wie auch angesichts der verbrecherischen Vernichtungskriege des 20. Jahrhunderts, die Erkenntnis heran, wie stark auch das völkerkundlich-ethnologische Interesse an überseeischen Kulturen in die barbarische Seite der europäischen Expansionsbestrebungen und Herrschaftsformen verstrickt gewesen war.

Der stark vom Expressionismus geprägte Berliner Autor Alfred Döblin fand, durch Zufall eigentlich, Mitte der 1930er Jahre in seinem Pariser Exil zu einem Stoff, an dem ihn gerade diese doppelte Sichtweise faszinierte. Der Amazonas-Urwald, über den sich Döblin im Lesesaal der Pariser Nationalbibliothek mit Landkarten und Geschichtswerken informierte, lockte die Erfindungsgabe des Autors als ein elementarer, kräftiger Naturraum, in dem das Wasser noch in ursprünglicher Schöpfungsmacht regierte. Zugleich aber hatte der Schriftsteller mit der kolonialen Geschichte Südamerikas einen paradigmatischen Schauplatz europäischer Ausbeutungs- und Vernichtungstaten vor Augen, dessen unbeschreibliche Leidensgeschichte nur durch die fantastische Prägung des Faktischen zu

vergegenwärtigen sein würde. Alfred Döblins Südamerika-Trilogie,⁴⁰ entstanden von 1935 bis 1937, bildet innerhalb seines vielgestaltigen, von exzessiver Fabulierkunst getragenen Romanwerks eines der wichtigsten Massive: schroff aufragend in faszinierender Fremdheit, dann wieder breit fließend, von einem vertrauten, verbindlichen Erzählton getragen; ausgestattet mit reichhaltigem Figurenpersonal, dessen Geschicke vielsträngig verzweigt und miteinander verflochten werden; in den Handlungslinien von zahlreichen Sprüngen und teils abrupten Schauplatzwechseln durchsetzt, so dass der Erzählvorgang immer wieder zu anderer Stelle und Zeit aufs Neue ansetzt, ohne dabei sein Thema aus den Augen zu verlieren. Denn das Gestaltungsziel des *Amazonas*-Romans ist, in großem Bogen über die drei Teilbände hin gespannt, nichts Geringeres als der gesamte südamerikanische Kontinent und die vierhundertjährige Kolonial- und Gewaltgeschichte seiner europäischen Durchdringung und Inbesitznahme.

Der magische Name »Amazonas« wird zum Zauberschlüssel, mit dem für den nahezu mittellosen Emigranten das Eintauchen in eine andere Welt beginnt. »Bald fing ich jedenfalls an zu schreiben, mit der einzigen Idee: diesem Flußmeer zu geben, was des Flußmeeres war, auch seine Menschen als zu ihm gehörig zu zeichnen, und die Weißen nicht aufkommen zu lassen.«⁴¹ Immer wieder kommen die Naturgeister als Gegenkräfte zu den europäischen Eroberern zu Wort; von ihren Kommentaren und ihrem gelegentlichen, verblüffend wirkungsvollen Eingreifen in den Handlungsverlauf geht eine korrigierende Wirkung aus, die dem Prozess der Landnahme durch die Kolonisatoren eine andere, weniger einseitige Bilanz entgegenstellt. Ähnliches gilt auch für die im Erzählvorgang durchaus präsente Perspektive der Indios, aus deren Stimmen Döblin eine alternative, eine autochthone Sicht auf die Pflanzen- und Tierwelt samt der geografischen Gegebenheiten zur Geltung bringt.

Döblin hat bei seinen Archivstudien neben den großen Kartenwerken zwei weitere große Quellenbestände ausgewertet; zum einen waren dies Berichte von ethnologischen Forschungsreisenden in die Amazonasregion und die südlicheren Indianergebiete sowie die aus solchen Exkursionen hervorgegangenen ethnografischen Dokumentationen; zum anderen geschichtliche Abhandlungen über die Akteure der spanisch-portugiesischen Kolonisation und über das Wirken der Jesuiten in der Indianermission. Während Döblin die Geschichtswerke nutzte, um innerhalb der europäischen Kolonialmächte unterschiedliche Positionen und Entwicklungen herauszuarbeiten, konnte er den ethnologischen Arbeiten zahlreiche Einzelheiten über Lebensweise, Kultur und religiöse Vorstellungen der Indianer entnehmen; darin waren die Überlieferungen indianischer Mythen und Märchen

gesammelt worden, auf die der Autor auch zur Anreicherung seiner Erzählweise zurückgriff.⁴²

Aus den Stimmen und Gedanken der indianischen Amazonas-Bevölkerung formt der Roman eine Gegenerzählung zur europäischen Sicht auf das kulturelle Zusammentreffen beider Welten in der kolonialen Situation. Die europäische Historiografie der lateinamerikanischen Kolonialgeschichte war über weite Strecken eine Geschichtsschreibung aus der Perspektive der Sieger, also der im kulturellen Fremdkontakt sich durchsetzenden Europäer geblieben. Dass der Literatur hier die Rolle eines kritischen, das hierarchische Verhältnis zwischen den Kulturen umwendenden Gegenentwurfs zukommen könnte, ist ein in Döblins Werk mehrfach variiertes Grundgedanke. Damit steht sein Werk, obwohl es nur das Ergebnis von Bibliotheksstudien war und sein konnte, am Ausgangspunkt jener kritisch rekonstruierenden Reiseliteratur, die im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, etwa mit Hubert Fichte und Michael Roes, zu einer Neubestimmung dessen gelangte, was der ethnografische Roman zu leisten imstande ist.

Anmerkungen

¹ Hans Christoph Buch: *Nolde und ich. Ein Südseetraum*, Berlin 2013, S. 14; die weiteren Zitate ebd., S. 14f.

² Vgl. Nana Badenberg: »Südsee-Insulaner als Kunsttrophäen. Mai 1914. Nolde in Neuguinea, Pechstein in Palau«, in: Alexander Honold, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart 2004, S. 438–448.

³ Vgl. Christof Hamann, Alexander Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*, Göttingen 2009.

⁴ Karl-Heinz Kohl: *Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden*, München 1993; Klaus E. Müller: *Geschichte der antiken Ethnologie*, Reinbek 1997; Werner Petermann: *Die Geschichte der Ethnologie*, Wuppertal 2004.

⁵ Hubert Fichte: »Ketznerische Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen (1976)«, in: ders.: *Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen*, Frankfurt/M. 1984, S. 359–365.

⁶ James George Frazer: *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker* (Orig.: *The Golden Bough*, 1922), übers. von Helen von Bauer, Reinbek 1989; Lucien Lévy-Bruhl: *Das Denken der Naturvölker* (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910), Wien, Leipzig 1921.

⁷ Bronislaw Malinowski: *Argonauten des westlichen Pazifiks*, Frankfurt/M. 1979; ders.: *Ein Tagebuch im strikten Sinne des Wortes: Neuguinea 1914–1918*, Frankfurt/M. 1985.

⁸ Auf dem Gebiet der Geschichtsschreibung hat dies exemplarisch Hayden White herausgearbeitet (*Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt/M.

1991); für die Anthropologie vgl. Marshall Sahlins: *Historical Metaphors and Mythical Realities*, Ann Arbor, MI 1981; James Fernández (Hg.): *Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology*, Stanford, CA 1991.

⁹ James Clifford, George E. Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, CA 1986; Clifford Geertz: *Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*, München 1990.

¹⁰ James Clifford: *The Predicament of Culture*, Cambridge, MA 1988, S. 14.

¹¹ Aby Warburg: »Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika«; »Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika« [1923], in: ders.: *Werke in einem Band*, hg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel & Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 524–566, 567–600.

¹² Karl Mannheim: »Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation (1922)«, in: *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, hg. v. Kurt H. Wolff, Berlin 1964, S. 91–154; Erwin Panofsky: »Ikonographie und Ikonologie (1939)«, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1979, S. 207–225.

¹³ Panofsky erläutert die kulturelle Bedingtheit solcher Gesten am Beispiel des Hutziehens: »Weder von einem australischen Buschmann noch von einem alten Griechen könnte man die Erkenntnis erwarten, daß das Ziehen des Hutes nicht nur ein praktisches Ereignis mit gewissen ausdruckshaften Nebenbedeutungen ist, sondern auch ein Zeichen der Höflichkeit.« (Ebd., S. 208.)

¹⁴ »Alle Helden Defoes sind auf der Jagd nach Geld [...]. Crusoes buchhalterisches Gewissen hat einen nachdrücklichen Vorrang vor allen anderen seiner Gedanken und Gefühle gewonnen.« (Ian Watt: *Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung. Defoe – Richardson – Fielding (Orig.: The Rise of the Novel, 1957)*, Frankfurt/M. 1974, S. 69.)

¹⁵ John Locke: *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), II. Buch, Kap. XXI, Abschnitt 31: *Versuch über den menschlichen Verstand*, übers. von C. Winckler. Hamburg 1981, S. 300.

¹⁶ Der australische Anthropologe Nicholas Thomas beschreibt diesen Modernitäts-Aspekt des Reisens folgendermaßen: »Travel [...] may be [...] conceived as a peculiarly modern activity, in so far as it entails expansive steps away from ›traditional‹ ties, and [...] an attitude of extension and displacement towards those traditions.« (Nicholas Thomas: *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government*, Princeton, NJ 1994, S. 5.)

¹⁷ Zum Begriff des Risikos und seiner literarhistorischen Produktivität vgl. Monika Schmitz-Emans, in Zusammenarbeit mit Georg Braungart, Achim Geisenhanslüke und Christine Lubkoll (Hg.): *Literatur als Wagnis – Literature as Risk*, Berlin, Boston, MA 2013.

¹⁸ »It happened one day about noon, going towards my boat, I was exceedingly surprised with the print of a man's naked foot on the shore, which was very plain to be seen in the sand. I stood like one thunderstruck, or as if I had seen an apparition.« (Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), London 1994, S. 152.)

¹⁹ Defoe: *Robinson Crusoe*, a.a.O., S. 272.

- ²⁰ Vgl. hierzu Klaus R. Scherpe: »Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden«, in: *Weimarer Beiträge* 44 (1), 1998, S. 54–73.
- ²¹ Georg Forster: *Reise um die Welt*, hg. von Gerhard Steiner, Frankfurt/M. 1983, S. 147f.; zu dieser Szene vgl. auch nochmals Scherpe: »Die First-Contact-Szene«, in: *Weimarer Beiträge*, a.a.O. und Russell Berman: *Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture*, London, 1998, S. 21–64.
- ²² Tzvetan Todorov: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen (La conquete d’Amerique. La question de l’autre*, Paris 1982), Frankfurt/M. 1985.
- ²³ Stephen Greenblatt: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden. Reisende und Entdecker (Orig.: Marvelous Possessions*, 1991), Berlin 1994.
- ²⁴ Alexander Honold: »Die ethnographische Situation«, in: *kultuRRevolution* 32/33 (*Traurige Tropen – Exotismus*), 1995, S. 29–34.
- ²⁵ Hans Staden berichtet 1557 in seiner *Wahrhaftig Historia und beschreibung eyner landschaft der Wilden / Nacketen / Grimmigen Menschenfresser leuthen / in der Newenwelt America gelegen [...] von einer längeren Gefangenschaft unter Indianern im portugiesischen Kolonialgebiet der Nordostküste Südamerikas*.
- ²⁶ Karl-Heinz Kohl: »Travestie der Lebensformen« oder »kulturelle Konversion«. Zur Geschichte des kulturellen Überläufertums«, in: ders.: *Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie*, Frankfurt/M. 1987, S. 7–38.
- ²⁷ »Das Bewußtsein der militärischen und intellektuellen Überlegenheit genügte freilich nicht immer, die geheimnisvolle Faszinationskraft, die von den archaischen Völkern eben doch ausging, auf der rationalen Ebene einer einseitigen machtpolitischen und wirtschaftlichen Beziehung zu neutralisieren. Magische Vorstellungswelt und scheinbar problemloses Dasein der Eingeborenen übten seit dem Beginn der überseeischen Entdeckungsreisen eine starke Anziehungskraft auf den Europäer aus, lange bevor die literarische Mode des achtzehnten Jahrhunderts die Vision vom »edlen Wilden« kolportierte.« (Urs Bitterli: *Die Wilden und die Zivilisierten*, München 1976, S. 86)
- ²⁸ Zu diesem Konzept vgl. Erhard Schüttpelz: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*, München 2005, S. 337ff.
- ²⁹ Vgl. Karl-Heinz Kohl: *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden*, Frankfurt/M. 1986.
- ³⁰ Herman Melville: *Typee. A Peep at Polynesian Life* (1846), Introduction and Explanatory Commentary by John Bryant, New York 1996. Ders.: *Taipei*, aus dem Amerikanischen von Ilse Hecht, Berlin 2001.
- ³¹ Melville: *Typee* (1846), a.a.O., S. 209.
- ³² Herman Melville: *Typee – Omoo* (1847) – *Weißjackette* (1850), übers. von Richard Mummendey, München 1970, S. 297.
- ³³ Jonathan Swift: *Gulliver’s Travels* (1726), London 1994; dt.: *Gullivers Reisen*, übersetzt von Kurt Heinrich Hansen, München 1958.
- ³⁴ Swift: *Gullivers Reisen*, a.a.O., S. 118.

- ³⁵ »What became of my companions in the boat, as well as of those who escaped on the rock, or where left in the vessel, I cannot tell; but conclude they were all lost. For my own part, I swam as fortune directed me, and was pushed forward by wind and tide.« (Swift: *Gulliver's Travels*, a.a.O., S. 11).
- ³⁶ Henri Michaux: *Ein Barbar auf Reisen*, Frankfurt/M. 1998, S. 29; das nachfolgende Zitat ebd., S. 9.
- ³⁷ Ebd., S. 29f.
- ³⁸ Ernst Jünger: »Der Arbeiter (1932)«, in: ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 8. Stuttgart 1981, S. 57f.
- ³⁹ »Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.« Louis-Ferdinand Céline: *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris 1952, S. 5; dt.: *Reise ans Ende der Nacht*, aus dem Französischen von Hinrich Schmidt-Henkel, Reinbek 2003, S. 7.
- ⁴⁰ Alfred Döblin: *Amazonas*. Romantrilogie, hg. nach der Handschrift textkritisch durchgesehen, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Werner Stauffacher, Olten 1988.
- ⁴¹ Alfred Döblin: »Epilog«, in: *Schriften zu Leben und Werk*, hg. von Erich Kleinschmidt, Solothurn 1986, S. 298.
- ⁴² Als Quellen Döblins sind Studien von Theodor Koch-Grünberg, Fritz Krause und Alfred Métraux nachgewiesen worden (vgl. George Bernard Sperber: *Wegweiser im »Amazonas«*. *Studie zur Rezeption, zu den Quellen und zur Textkritik der Südamerika-Trilogie Alfred Döblins*, München 1975).