

Die verzeichnete Fremde (Auf-)Zeichnen, 1800-1900

von Joachim Rees

Zeichnen sei „allgemeine Menschensache“, befand der Schweizer Reformpädagoge Johann Heinrich Pestalozzi im Jahre 1800.¹ Die Maxime ist Behauptung und Vision in einem. Pestalozzi erhebt das Zeichnen in den Rang einer anthropologischen Grundtatsache, die jeder ethnischen, kulturellen, sozialen und professionellen Ausdifferenzierung vorgelagert sein soll. Die hier proklamierte Egalisierung und Universalisierung des Zeichnens bedeutete vor dem Hintergrund der europäischen Tradition zugleich eine subtile Lösung vom vorherrschenden Kunstparadigma, in welches das Zeichnen seit der Etablierung der Disegno-Theorie in der Renaissance eingebettet gewesen war. Dieser privilegierte Status des Zeichnens als gemeinsame Basis der bildenden Künste war nicht nur den auf die Abgrenzung vom Handwerklichen bedachten Künstlern zugute gekommen, sondern hatte dem Zeichnen auch im kulturellen Repertoire der europäischen Oberschichten einen festen Platz gesichert. Zeichnerische Artikulationsfähigkeit gehörte zu jenen Kulturtechniken, deren Beherrschung von Angehörigen der adligen und bürgerlichen Führungseliten erwartet wurde. Durch Lehrbücher, Zeichenlehrer und private Zeichenschulen wurden die Methoden der akademischen Kunstpraxis im Ausbildungsgang und Lebensstil der Oberschichten verankert. Theorie und Praxis des Laien-Zeichnens unterschieden sich zwar hinsichtlich ihrer Anforderungsprofile, nicht aber in bezug auf den übergeordneten ästhetischen Kategorienapparat und seine „Wahrheitsregeln“ von der professionellen Künstlerzeichnung.

Der anthropologische Diskurs der Aufklärung stellte der bis dahin weithin akzeptierten Subordination der Zeichnung unter den Primat von „Kunst und Könnerschaft“ die „Naturalisierung“ des Zeichnens gegenüber. Im „Menschen“ wurde nunmehr eine „Anlage“, eine „Begierde“ oder ein „Trieb“ zum Zeichnen vermutet.² Individualgenetisch konnte diese Vermutung durch Beobachtungen zum zeichnerischen Verhalten von Kindern gestützt werden, die menscheitsgeschichtliche Validierung dieser These einer allgemeinen zeichnerischen Disposition stand einstweilen noch aus.

Es ist sicher kein Zufall, dass die anthropologische Fundierung des Zeichnens in eine Phase fiel, in der das Zeichnen und die mit ihm verwandten grafischen und koloristischen Techniken unter dem Signum des Dilettantismus zu einem kulturprägenden Phänomen von erheblicher gesellschaftlicher Reichweite geworden war. Wohl nie wieder in der europäischen Kulturgeschichte war das Zeichnen von Laien jenseits von Alters-, Geschlechter- und Standesgrenzen derart ausgeprägt wie in den Jahrzehnten um 1800. Zu einem Massenphänomen geworden, erfuhr der bildkünstlerische Dilettantismus in jenen Jahren seine erste theoretische Grundlegung, nicht ohne vor den potenziell schädlichen Folgen dieser zeichnerischen Praxis für die Ausübenden und das professionelle „Kunstsystem“ zu warnen.³

Wie Wolfgang Kemp betont hat, setzt der Dilettantismus um 1800 einen voll entwickelten Begriff von Künstlertum voraus und bleibt auf diesen bezogen.⁴ Damit ist zugleich angedeutet, dass von dieser kulturellen Formation insgesamt kaum Impulse ausgehen konnten, um zu einer Bestimmung des Zeichnens zu gelangen, die sich vom Motiv des Nacheiferns von Meisterschaft und der Imitation eines künstlerischen Habitus hätte emanzipieren können. Ansätze für die Herausbildung einer Legitimation des Zeichnens jenseits eines normativen Begriffs von könnerschaftlicher Darstellungskompetenz entwickelten sich indessen auf einem Gebiet mit traditionell unscharfen Grenzen zwischen laienhafter und professioneller Bildproduktion, waren hier doch heterogene Darstellungsaufgaben zu bewältigen, die von einem kunstästhetisch geprägten Bildbegriff allein nicht abgedeckt werden konnten. Gemeint ist die nicht nur im geografischen Sinne transgressive Praxis des Reisens, die im 18. Jahrhundert einen bis dahin unbekanntem Prozess der Vergesellschaftung durchlief und – beflügelt von einem alle Wissensgebiete erfassenden Empirisierungspostulat – ein hoch differenziertes Instrumentarium von Beobachtungs- und Dokumentationstechniken entwickelte. Im medialen Repertoire des Reisens übernahm die zeichnerische Fixierung eines Objekts oder einer Begebenheit die Funktion des bewahrenden Zurück-Tragens von Informationen an den Ausgangspunkt der Reisebewegung, sie war mithin „Reportage“ in einem wörtlich zu verstehenden Sinne. Diese funktionelle Bestimmung schließt die konstitutive Bindung des Bildes an den Text, zumeist niedergelegt als ein den gesamten Reiseverlauf protokollierendes Tagebuch, mit ein. Schreiben und Zeichnen stehen hier in einer unverkennbar genetischen Beziehung, sie erscheinen als modale Ausprägungen einer Schrift und Figuration überwölbenden Hand-Fertigkeit.

Die Praxis des Reisens mit ihren spezifischen Dokumentationsmedien konstituierte mithin einen „Raum“, in dem verbunden werden konnte, was in der Theorie auf verschiedene Diskursebenen verteilt war: die Entpflichtung des zeichnenden Laien vom Habitus des Künstlerischen, der „Export“ europäischer Zeichenpraktiken in „fremde“ Kulturen und nicht zuletzt die Überprüfung der Frage, was „Zeichnen“ seiner neu formulierten anthropologischen Bestimmung nach sein könne, da die neuzeitlich-europäische „Zeichenkunst“ nicht länger als entwicklungsgeschichtliches Ziel, sondern zunehmend als historisch-kultureller Sonderfall identifiziert wurde. Im Folgenden werden Stationen dieser „Re-Vision“ des Zeichnens vor dem Hintergrund einer europäischen Explorations- und Expansionsgeschichte schlaglichtartig beleuchtet. Von „Fremdzeichnen“, wie man Ethnografie wohl wörtlich übersetzen müsste, ist

insofern die Rede, als die hier deutlich werdenden Dispositive zeichnerischer Praxis im historischen Abstand selbst als Elemente einer „fremden“ (visuellen) Kultur identifizierbar sind, die längst von anderen medialen Konfigurationen verdrängt worden ist.

Peripherer Dilettantismus

Als Kapitän James Cook am 26. August 1768 im Auftrag der Royal Society zu einer Expedition in den Pazifikraum in See stach, schien zugleich eine neue Etappe dessen angebrochen, was der Anthropologe Stephen A. Tyler „the Vision Quest of the West“ genannt hat: der Drang der westlichen Kultur nach Sichtbarmachung, der sich epistemologisch um so unangreifbarer macht, als er kognitive Prozesse mit Metaphern des Sehens und Erkennens plausibilisiert.⁵ Sichtbarmachung hieß im Falle dieser ersten und der beiden weiteren Expeditionen, die Cook bis 1779 absolvieren sollte, vor allem: Dingfestmachung durch



Zeichnung. Auftrag und Zusammensetzung der Expedition spiegeln diesen Anspruch direkt wider. Cook verdankte seine Ernennung zum Kommandanten des Expeditionsschiffes „Endeavour“ nicht zuletzt seinen hervorragenden kartografischen Fähigkeiten, und wenn die Reise auch ihr Hauptziel, die Entdeckung eines sagenumwobenen Südkontinents verfehlte, so brachte Cook doch Dutzende, mit großer Präzision gezeichnete Seekarten heim, die erstmals die Küstenverläufe Tahitis, Neuseelands und des östlichen Australiens verlässlich fixierten. Die Royal Society als Initiator der Forschungsreise hatte, vom Naturrechtsgedanken der Aufklärung durchdrungen, jede Inbesitznahme von Land für die englische Krone von vornherein für illegitim erklärt, doch Cooks Karten, die bis weit in das 19. Jahrhundert nautische Referenzwerke darstellten, waren gleichwohl gezeichnetes Herrschaftswissen, das für kolonialistische Praktiken nutzbar blieb.⁶

Auch für Sir Joseph Banks (1743–1820), einen vermögenden Gentleman-Botaniker, der seine Teilnahme an der Expedition selbst finanzierte, war das „Aufzeichnen“ von Beobachtungen in Wort und Bild ein konstitutiver Bestandteil der Unternehmung. Zu diesem Zweck hatte er mit Alexander Buchan und Sydney Parkinson gleich zwei Künstler mit deutlich voneinander abgegrenzten Darstellungsaufgaben engagiert. Parkinson war mit der zeichnerischen Dokumentation von Pflanzen und Tieren betraut, während

Joseph Banks, Tauschgeschäft eines Maori mit einem englischen Seeoffizier (ca. 1769)

London, British Museum, Department of Manuscripts, Add. MS 15508, fol. 11 (a).

Photo: Joppien/Smith 1985, Tafel 51.

Buchan für die Anfertigung von Landschaften und die Darstellung von Einheimischen zuständig war. Die vom Auftraggeber verfügte Arbeitsteilung war von der traditionellen doppelten Funktionszuweisung an die Kunst des Erfreuens und Belehrens angeleitet: Während Parkinsons Pflanzenstudien einer botanischen Taxonomie zuarbeiteten sollten, versprach sich Banks von Buchans Land-und-Leute-Bildern vor allem einen illustrativen Nutzen beim unterhaltenden Bericht über die Reise im heimischen Freundeskreis.⁷

Es mag Banks' Selbstverständnis als virtuoso entsprochen haben, dass er sich während der Expedition selbst zeichnerisch betätigte, und zwar nicht nur im botanischen Fach, sondern auch im Bereich der Landschafts- und Menschendarstellung, damit selbstbewusst jene Spezialisierung negierend, die er seinen Auftragszeichnern verordnet hatte. Aufgrund seiner sozialen Herkunft pflegte er den kulturellen Habitus der englischen Oberschicht, in der das Zeichnen als standesgemäße Beschäftigung traditionell einen hohen Stellenwert genoss.⁸ Banks' Zeichnungen, ausschließlich zum persönlichen Gebrauch angefertigt und seinem im British Museum bewahrten Nachlass beigelegt, wurden erst 1968 publiziert.⁹ Die Darstellungen sind, wie dies für Reisezeichnungen von Dilettanten insgesamt behauptet werden kann, Supplemente der Beschreibung, sie sind eng auf das Reisetagebuch bezogen, wenngleich sie nie physisch in das Journal inkorporiert waren. Vor allem eine Zeichnung der erhaltenen acht Blätter kann verdeutlichen, wie die Laien-Zeichnung eine eigene Perspektivik auf das zentrale Geschehen des Kulturkontakts etabliert, die sich damaligen, öffentlich akzeptablen Bildkonventionen entzog und eben darum die Möglichkeit zu einer „Re-Vision“ des manifesten Bildsinns eröffnet. Der australische Historiker Bronwen Douglas hat gerade auf der Basis des reichen Bildmaterials, das die Cook-Reisen über den pazifischen Raum hervorgebracht haben, nachdrücklich auf die Präsenz von „indigenous countersigns“ – Gesten, Handlungen, Zeichen der „Eingeborenen“ – verwiesen, die sich, die auktoriale Bildregie unterlaufend, in die Darstellungen eingeschrieben haben und durch eine nicht-affirmative, ethnohistorisch und postkolonialistisch kalibrierte Lektüre dechiffriert werden können.¹⁰

Banks' aquarellierte Bleistiftzeichnung eines Tauschgeschäfts zwischen einem englischen Seeoffizier und einem Maori besticht durch eine konsequente Reduktion der bildtragenden Elemente auf eben diesen Vorgang des Tauschens. Zwischen beiden Personen entspannt sich ein intrikates gestisches Wechselspiel des Gebens und Nehmens. Das grafisch differenzierteste Gebilde dieser Zeichnung ist der Hummer, den die Schiffsbesatzung ausweislich von Banks' Tagebuch an der neuseeländischen Küste durch Offerierung von Gegengaben in großen Mengen zu erwerben trachtete. Die Asymmetrie dieses Warentausches wird unmittelbar einsichtig: mit dem detailliert gezeichneten und sorgfältig kolorierten Hummer kontrastiert ein indifferentes, weißes Stück Stoff, das der Offizier überreicht; ein „Kunstprodukt“, in dem sich das Inkarnat des Europäers und die vermeintlich neutrale Weißheit des Papiers, auf dem die Szene arrangiert worden ist, metonymisch verdichten.¹¹ Der nahe liegende Gedanke, das „Eigene“ werde hier in seinem überlegenen Status dadurch festgeschrieben, indem es als Norm(alität) gezeigt wird, während das „Fremde“ nur als Abweichung von dieser Norm sein Vorkommen hat, bricht

sich indessen an der nivellierenden Tendenz von Banks diagrammatischem Zeichnen: Seine schematische Körper- und Gesichtsbehandlung macht seine Zeichnung nicht nur für die Zwecke einer vergleichenden „Völkerphysiognomik“, die im späten 18. Jahrhundert den Versuch einer globalen Klassifizierung von Ethnien nach Maßgabe differenter Merkmale unternimmt, schlichtweg unbrauchbar. Auch für die Demonstration eines „überlegenen“ europäischen Repräsentationssystems, wie sie die professionellen Künstler der Cook-Expeditionen bisweilen vor den Augen der „Eingeborenen“ veranstalteten, waren die Arbeiten des Dilettanten kaum geeignet.¹² Gerade diese sperrige Dysfunktionalität im System einer eurozentrischen Bildrhetorik könnte die Laienzeichnung zu einem wichtigen Referenzpunkt in einer interkulturellen Bildwissenschaft machen, die jenseits eingeschliffener Dichotomien Möglichkeiten eines hybriden oder „dritten Raumes“ im Sinne Homi K. Bhabhas sondiert: eines Raumes, der von keinem Repräsentationssystem ganz kontrolliert wird, der das „Fremde“, oder auch nur das Verdrängte im „Eigenen“ präsent hält.¹³

Für Banks' Zeichnungen gab es zum Zeitpunkt ihres Entstehens keinen Rezeptionsrahmen. Nach Maßgabe akademisch formierter Zeichenstile trugen sie allzu deutlich den Index des „Nicht-Könnens“. Dass Zeichnungen dieser Art überhaupt aufbewahrt wurden, ist primär auf die außergewöhnlichen Umstände ihrer Entstehung und den „exotischen“ Darstellungsinhalt zurückzuführen. Die Exzeptionalität zumal der überseeischen Reiseerfahrung sicherte der Laienzeichnung noch bis in das 19. Jahrhundert hinein eine Legitimation, die sie in einem zunehmend professionell ausdifferenzierten Kunst- und Wissenschaftssystem sonst allenthalben einbüßte. Das Fortleben eines „aristokratisch“ definierten Typus unspezialisierter Zeichen- und Wissenschaftspraxis unter den Bedingungen zunehmender Professionalisierung kann exemplarisch Prinz Maximilian zu Wied (1782-1867) vertreten, der nach dem Vorbild Alexander von Humboldts 1815 ohne institutionellen Auftrag eine zweijährige Brasilienreise antrat. Als Spross einer rheinischen Fürstenfamilie war Zeichenunterricht für Wied – wie auch im Falle Humboldts – ein selbstverständlicher Teil seiner Privaterziehung gewesen. Der Prinz war offenbar bestrebt, die Reise zeichnerisch ebenso sorgfältig zu dokumentieren wie es für die schriftliche Berichterstattung im Tagebuch ohnehin selbstverständlich war. Über 230 erhaltene Arbeiten, zumeist kolorierte Feder- und Bleistiftzeichnungen, bezeugen diese doppelgleisige Dokumentationspraxis.¹⁴ Den Darstellungen eignet ein ausgesprochen reportagehafter Zug, da Wied die häufig mühsame und mitunter gefährvolle Fortbewegung im Amazonasbecken selbst zum Bildgegenstand macht. Der Forschungsreisende entwickelt dadurch eine externe Beobachterposition auf sein eigenes Tun und führt die Bedingung der Möglichkeit seines Zeichnens selbstreflexiv vor. Zugleich erhalten die Zeichnungen dadurch eine raum-zeitliche Dynamik, die sich aus dem beständigen Aufkommen neuer Sinnesdaten und ihrer sukzessiven Verarbeitung durch den Beobachter speist. Ein Beispiel aus der ersten Phase der Reise kann die Komplexität dieses „Aufzeichnungssystems“ verdeutlichen. Das eigenhändig betitelte Blatt „Schiffahrt auf dem Rio Doce. Decembr. 1815“ zeigt ein mit acht Personen besetztes Boot, darunter Wied und seine Begleiter.¹⁵ Die Bewegungsrichtung des Bootes wird durch üppigen Bewuchs und umgestürzte Bäume behindert.

Über diese narrative Verlaufsform legt sich eine zeichnerisch-deskriptive Taxonomie, die das, was als undurchdringliche Ufervegetation erscheinen könnte, in ein Ensemble bezeichnen- und benennbarer Spezies überführt. Die botanische Nomenklatur (einschließlich möglicher Zweifelsfälle) wird in die abbreviative zeichnerische Figuration eingetragen, weitere Indices verweisen auf Erläuterungen außerhalb des Bildfeldes. Für den taxonomischen Blick des Botanikers Wied, der, auch hierin Humboldt folgend, nicht an der Herauspräparierung einzelner Spezies, sondern an ihrer „Vergesellschaftung“ im ökologischen Habitat interessiert war, stellte diese Art des „Ikonotexts“ fraglos eine effiziente Form der anschaulichen Informationsbewahrung dar.



Für die grafische Aufbereitung des Blatts im Rahmen der Publikation von Wieds Reisebericht musste dieser homogene Übergang von Zeichnen und Schreiben jedoch wieder rückgängig gemacht werden. Auf das Prinzip des „Illusionsraumes“ verpflichtet, der keine Anleihen an ihm fremden Zeichensystemen machen durfte, wurden im Kupferstich die botanischen Notate wieder getilgt. Zu dieser Konzession fand sich Wied im Vorfeld der Publikation ebenso bereit wie zur Überarbeitung aller seiner Skizzen durch akademisch geschulte Künstler. Der Laie sah diesen Transformationsvorgang seiner Zeichnungen durch professionelle Bildproduzenten mit unentschiedener Ambivalenz. Im Vorwort zu seinem Reisewerk teilt Wied mit, seine „an Ort und Stelle“ angefertigten Skizzen seien nachher „vollkommener ausgeführt worden“, doch hätten sich bei der Präparation für den Druck „einige Unrichtigkeiten eingeschlichen“.¹⁶ In diesem Dilemma zwischen dem Anspruch auf bildkünstlerische „Vollkommenheit“ einerseits und dem Risiko dokumentarischer „Unrichtigkeit“ andererseits sah der Laie nur den Ausweg, die eigene zeichnerische Praxis zu suspendieren. Auf seine nächste große Reise zu den Prärieindianern Nordamerikas nahm

Wied einen professionellen Künstler mit und zog sich auf die schriftliche Dokumentation des Reiseverlaufs zurück.¹⁷ Mit Banks' Südsee-Zeichnungen teilen Wieds Brasilien-Blätter das Schicksal einer extrem verzögerten öffentlichen Rezeption.¹⁸ Erst die Seherfahrungen der Moderne und die Heraufkunft eines Künstlertypus, der demonstrativ auf „Anti-Kompetenz als positives Zeichen von Modernität“¹⁹ setzte, haben Zeichnungen dieser Art vom Stigma des Defizitären befreien können.

Indigenes Zeichnen

Im medialen Repertoire der Reisens wurde das Zeichnen im Verlaufe der 19. Jahrhunderts immer weiter zurückgestuft. Die zunehmende Praktikabilität fotografischer Bildverfahren, wesentlich vorangetrieben von zeichnenden Dilettanten²⁰ und von reisenden Laienzeichnern wie Alexander von Humboldt enthusiastisch begrüßt,²¹ reduzierte den Status der Zeichnung allmählich auf den Rang eines mnemonischen Notats, das allenfalls noch für die interne Dokumentationspraxis von Bedeutung war. In der disziplinär und institutionell noch weit gehend unreglementierten ethnografischen Praxis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wuchs dem Zeichnen jedoch eine neue Funktion zu, die Pestalozzis eingangs zitiertes Postulat, Zeichnen sei „allgemeine Menschensache“, mit empirisch erhobenen Material zu stützen suchte.

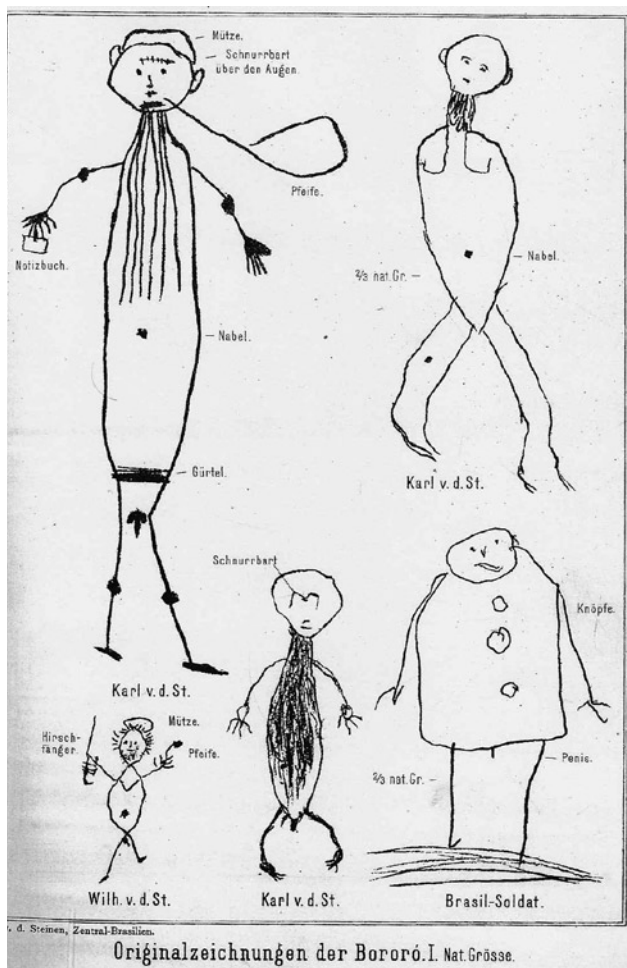


Einer der ersten Ethnografen aus dem deutschsprachigen Raum, der nicht nur, wie es längst gängiger Praxis entsprach, zeichnerische Abbildungen vornehmlich „unerforschter“ indigener Bevölkerungen von seinen Reisen mitbrachte, sondern „Eingeborene“ selbst zum Zeichnen in mitgeführten Notizbüchern animierte, war Karl von den Steinen (1855–1929).²² Auf seiner ersten Reise zu den Quellen des zentralbrasilianischen Xingú-Flusses im Jahre 1884, die von den Steinen mit dem Anspruch eines Pioniers, aber ohne klar definiertes Forschungsprogramm unternahm, ergaben sich diese Zeichen-Situationen eher okkasionell und dienten primär zur Anbahnung und Stabilisierung freundschaftlicher Beziehungen zu den besuchten Ethnien. Besonders plastisch schildert von den Steinen eine solche Zeichen-Situation bei dem Stamme der Suyá am Oberlauf des Xingú, die sich nach einer langwierigen Phase der schrittweisen Annäherung ergeben hatte.²³ Eine dem 1886 publizierten Reisebericht beigegebene Illustration, entstanden nach einer Skizze des Malers Wilhelm von den Steinen, ein Cousin des Ethnografen, führt die während einer Vollmondnacht im Schein von Kerzen und Petroleumlampen veranstaltete „Zeichenstunde“ bildhaft vor. Die Suyá, kenntlich an ihren Lippen- und Ohrenscheiben, haben sich auf dem Lagerplatz der Reisenden niedergelassen und zeichnen mit Bleistift in die dargebotenen Skizzenbücher. In bezeichnender Widersprüchlichkeit berichtet Karl von den Steinen über die näheren Umstände dieser Zeichenpraxis: Einerseits hätten die Suyá, nachdem sie dem mitschreibenden Ethnografen geduldig Auskunft über ihren Wortschatz gegeben hatten, selbst Bleistift und Papier „begehrt“; andererseits vermerkt der Autor, die zeichnerische Leistung der Eingeborenen sei mit Gebrauchsgegenständen wie Küchenmessern entlohnt worden. Die Aussicht auf ein solches Tauschgeschäft habe dem Zeichnen unter den Suyá zu einer unverhofften, dem Ethnografen bald beschwerlich werdenden Popularität verholfen.²⁴ Was auf dieser ersten Reise als informelle, situativ gebundene Praxis begann, vollzog von den Steinen auf seiner zweiten, 1887–1888 anberaumten Xingú-Expedition in systematischer, vergleichender Absicht. Nun wurden Zeichenproben von verschiedenen Stämmen gesammelt, die als Faksimiles im nachfolgend veröffentlichten Reisebericht publiziert wurden.²⁵ Dabei verkehrte sich das bis dahin gültige Verhältnis zwischen (europäischem) Zeichner und (indigenem) „Modell“ auf markante Weise. Ein ums andere Mal hielt Karl von den Steinen seine Probanden an, ihn, den Ethnografen, und seine Begleiter zu zeichnen. So entstand eine Reihe von Porträts der europäischen Reisenden, die für die Publikation zu „Gruppenbildnissen“ arrangiert wurden. Ergänzt wurde diese, in Anlehnung an die europäische Kunstpraxis als „Original“- oder „Handzeichnungen“ benannten Arbeiten um eine Theorie indigenen Zeichnens, das Karl von den Steinen entwicklungsgeschichtlich aus der „erklärende[n] Geberde“ abzuleiten suchte.²⁶ Er stützte sich dabei primär auf die von ihm initiierten kleinformatischen Bleistiftzeichnungen, die für eine solche Theorie über die Geburt des Zeichnens aus dem Geist der Gestik kaum zu vereinnahmen sind.

Es lag in der Konsequenz dieser Aneignungspraxis, dass der Ethnograf Theodor Koch-Grünberg noch vor der Publikation seines Berichts über seinen Forschungsaufenthalt in Brasilien in den Jahren 1903–1904 unter dem Titel „Anfänge der Kunst im Urwald“ ein Album von „Indianer-Handzeichnungen“ vorlegte.²⁷ Die Sammlung von Faksimiles verstand sich als Fortsetzung der Forschungen von den Steinen

und ging zugleich darüber hinaus, indem diese Arbeiten von nunmehr namentlich genannten indigenen Zeichnern ausdrücklich unter das Paradigma „Kunst“ subsumiert sein wollten. Zwar beteuerte Koch-Grünberg, er als Ethnograf habe an der Entstehung dieser Zeichnungen „den geringsten Anteil“ gehabt, vielmehr stellten sie „ein reines geistiges Eigentum“ seiner „braunen Freunde“ dar²⁸, doch lässt sich kaum übersehen, dass die präsentierten Arbeiten ihr Entstehen zuallererst der Darreichung europäischer Zeichenutensilien wie Bleistift und Skizzenbuch verdanken.

Sowohl Karl von den Steinen, ausgebildeter Facharzt für Psychiatrie, als auch Theodor Koch-Grünberg, ursprünglich Gymnasiallehrer, fertigten – hierin noch in der Tradition des Dilettantismus des 18. Jahrhunderts stehend – auf ihren Reisen Skizzen als Supplemente ihrer geografischen, botanischen und ethnografischen Beschreibungen an. Doch hielten sie ihre Zeichnungen hinter den für die öffentliche Rezeption maßgeblichen Produkten der mitreisenden professionellen Künstler und Fotografen sorgsam verborgen. Der Laienzeichner reichte stattdessen Bleistift und Skizzenbuch an den „Urwaldkünstler“ weiter, dessen „Originalzeichnungen“ eine öffentliche Aufmerksamkeit zuteil wurde, die der Dilettant aus Europa für seine Arbeiten schon nicht mehr zu erhoffen wagte.



Anmerkungen

¹ Zitiert nach Wolfgang Kemp, „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“: Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, ein Handbuch, Frankfurt/M. 1979 (Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung, Bd. 2), S. 154.

² Vgl. Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 150f.

³ Zu nennen ist hier vor allem die von Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller zwischen 1795 und 1805 erarbeitete Theorie des Dilettantismus, vgl. dazu Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 85-93.

⁴ Vgl. das Kapitel „Die Dilettanten“, in: Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 81-115.

⁵ Vgl. Stephen A. Tyler, *The Unspeakable. Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World*, Madison (Wisconsin)/London 1987, S. 149-170.

⁶ Vgl. Robert Clancy, *The Mapping of Terra Australis*, Sydney 1995, S. 15f.

⁷ Zu Joseph Banks als Auftraggeber und zur zeichnerischen Produktion von Sydney Parkinson und Alexander Buchan, der im April 1769 während der Reise verstarb, vgl. Rüdiger Joppien, Bernard Smith, *The Art of Captain Cook's Voyages*, Bd. 1: *The Voyage of the „Endeavour“ 1768-1771*, New Haven/ London 1985; bes. S. 73 f.; ferner: Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, New Haven/New York 1985, S. 8.

⁸ Zur Sozialgeschichte des Zeichnens in England siehe: Ann Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven/London 2000 und Ausst. Kat. „A Noble Art“: *Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*, hrsg. von Kim Sloan, British Museum, London 2000.

⁹ Die nicht signierten Zeichnungen, auszugsweise von Rex und Thea Rienits, *The Voyages of Captain Cook*, London 1968, publiziert, galten lange als Arbeiten eines anonymen Zeichners (so g. „Artist of the Chief Mourner“) und wurden von Rüdiger Joppien und Bernard Smith als Zeichnungen von Joseph Banks identifiziert, vgl. Joppien/ Smith 1985 (wie Anm. 6), S. 60f.

¹⁰ Bronwen Douglas, *Art as Ethno-historical Text: Science, Representation and Indigenous Presence in Eighteenth and Nineteenth Century Oceanic Voyage Literature*, in: Nicholas Thomas, Diane Losche (Hg.), *Double Vision. Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*, Cambridge/New York/ Melbourne 1999, S. 65-99. Douglas stützt sich allerdings ausschließlich auf die Darstellungen professioneller Künstler und zieht die Laienzeichnungen, die seine Argumente noch nachdrücklicher stützen könnten, nicht in Betracht.

¹¹ Es ist nicht zweifelsfrei zu entscheiden, ob es sich bei der Gabe des Seeoffiziers um ein Textil oder Papier handelt; Georg Forster, der an Cooks zweiter Weltumsegelung 1772-75 als Zeichner teilnahm, berichtet, dass der Kommandeur bei der Begrüßung von Eingeborenen bisweilen weißes Papier überreicht habe, um sie von seinen friedvollen Absichten zu überzeugen; vgl. Forsters Schilderung von Cooks Zusammentreffen mit einem Maori im März 1773: „Der Kapitän nahm nun einige Bogen weißes Papier in die Hand, stieg unbewaffnet auf den Felsen und reichte dem Wilden das Papier. Der gute Kerl zitterte nun über und über, nahm aber endlich, wenn auch immer noch mit Furcht, das Papier an.“ Georg Forster, *Entdeckungsreise nach Tahiti und in die Südsee, 1772-1775*, neu hrsg. von Hermann Homann, Stuttgart/Wien 1995, S. 66.

- ¹² So berichtet Georg Forster von „erstaunten“ Reaktionen der Tahitianer über die Zeichenkunst des professionellen Künstlers William Hodges, der an der zweiten Cook-Reise teilnahm: „Wir sahen in dieser Hütte [auf Tahiti] das Bild von wahrer Volksglückseligkeit realisiert, und Herr Hodges konnte sich nicht enthalten, verschiedene Zeichnungen zu entwerfen. Aller Insulaner Augen waren auf sein Zeichnen geheftet, aber wie groß war ihr Erstaunen, als sie zwischen seiner Arbeit und den Gesichtszügen einiger ihrer Landsleute eine auffallende Ähnlichkeit gewahr wurden.“ Forster 1995 (wie Anm. 9), S. 130.
- ¹³ Zum Konzept des „dritten Raumes“ als Ort, wo homogene Identitätsmodelle in kulturelle Hybridität überführt werden können, vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994.
- ¹⁴ Vgl. den Katalog der Zeichnungen von Renate Löschner und Birgit Kirschstein-Gamber (Hg.), *Nachlaß des Prinzen Maximilian zu Wied-Neuwied, Teil 1: Illustrationen zur Reise 1815 bis 1817 in Brasilien*, Stuttgart 1988.
- ¹⁵ Zur Zeichnung siehe Löschner/Kirschstein-Gamber 1988 (wie Anm. 10), Kat. Nr. 73.
- ¹⁶ Zitiert nach Löschner/ Kirschstein-Gamber 1988 (wie Anm. 10), S. 16.
- ¹⁷ Renate Löschner wertet die Entscheidung Wieds, die zeichnerische Dokumentation seiner Nordamerikareise von vornherein an einen professionellen Künstler zu delegieren, als Ausdruck der „Resignation vor dem Kunstdiktat der Zeit, dem seine Bilder in keiner Weise entsprachen“. Löschner/ Kirschstein-Gamber 1988 (wie Anm. 10), S. 10.
- ¹⁸ Vgl. die Erstpublikation ausgewählter Zeichnungen von Maximilian zu Wied bei Josef Röder, Hermann Trimborn (Hg.), *Maximilian Prinz zu Wied. Unveröffentlichte Bilder und Handschriften zur Völkerkunde Brasiliens*, Bonn 1954.
- ¹⁹ Vgl. dazu Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 12f.
- ²⁰ Zur Erfindung und Perfektionierung photographischer Verfahren durch zeichnende Dilettanten wie Joseph Niépce und William Henry Talbot, vgl. Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 101-104.
- ²¹ Vgl. Roland Recht, „Daguerres Meisterwerke. Alexander von Humboldt und die Photographie, in: *Ausst. Kat. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens*, Berlin, Haus der Kulturen der Welt; Bonn, Bundeskunsthalle, Ostfildern-Ruit 1999, S. 159.
- ²² Zu Karl von den Steinens ethnographische Arbeiten im Überblick vgl. Anita Hermannstädter, *Abenteuer Ethnologie. Karl von den Steinen und die Xingú-Expeditionen*, in: *Ausst. Kat. Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum, Münster/Berlin 2002, S. 66-85.
- ²³ Karl von den Steinen, *Durch Central-Brasilien. Expedition zur Erforschung des Schingú im Jahre 1884*, Leipzig 1886, S. 212 f.
- ²⁴ Über eine anderntags wiederkehrende Gruppe von Suyá heißt es ironisch im Reisebericht: „Sie wollten auch zeichnen! Sie wollten sich auch Küchenmesser verdienen! Nein, meine Herren, man kann alles übertreiben, selbst die Liebe zur Kunst.“ Von den Steinen 1886 (wie Anm. 23), S. 215.
- ²⁵ Karl von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingú-Expedition 1887-1888*, Berlin 1894.
- ²⁶ Vgl. das Kapitel „Das Zeichnen“ in von den Steinen 1894 (wie Anm. 25), Berlin 1894, S. 243-294.

²⁷. Theodor Koch-Grünberg, Anfänge der Kunst im Urwald. Indianer-Handzeichnungen auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt, Berlin 1905 (Reprint Oosterhout 1969); Auszüge aus dem Vorwort und einzelne Zeichnungen wiederabgedruckt in: Margit Prussat, Wolfgang Till (Hg.), „Neger im Louvre“. Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst, (Fundus-Bücher Bd. 149), Dresden 2001,

S. 47-57.

²⁸. Koch-Grünberg 1905 (wie Anm. 27)