

meintlich Exotische und Außergewöhnliche der Reise.¹³³ Die Konvergenz von Surrealismus und Ethnografie unterminiert bei Clifford den Status des Künstlers als »shaman-genius«, der tiefere Wirklichkeiten im Traum, Mythos, in der Halluzination und *écriture automatique* entdecke.¹³⁴ Bei Andrade wird durch die Ausstellung von Fremdmaterial in den Montagen ebenfalls die Position des Autors relativiert und wie bei Mistral eine offene Autorschaft, die mehrere Stimmen bündelt, propagiert. Die Poetik der kleinen Reiseprosa ist bei Andrade eine offene.¹³⁵ Die Montagen Andrades illustrieren die Offenheit der kleinen Reiseprosa dabei ebenso wie die Fotografien. Der Rückgriff auf das Verfahren der Fotografie unterstreicht auf einer weiteren Ebene die veränderte Position des Autors und schlägt erneut eine Brücke zum epistemischen und ästhetischen Projekt der mistralischen Veranschaulichungen Lateinamerikas.

III.4 Fotografieren

Bei Andrade ist das Veranschaulichen ein ambivalentes Verfahren, wie er in seinem zweiten Reisetagebuch *Viagem etnográfica* darlegt:¹³⁶ »Eh! ventos, ventos de Natal,

133 Die Montage von kulinarischen Traditionen, etwa Speisekarten und Menüs, fügt sich in diesen Kontext, siehe TA, S. 75.

134 Vgl. Clifford, J.: *The Predicament of Culture*. S. 147.

135 Die Offenheit wird bei Andrade zu einem zentralen Charakteristikum der kleinen Prosa. Bereits Umberto Eco hatte Offenheit, genauer: eine nicht beschränkbare Mehrdeutigkeit, als eine zentrale Eigenschaft moderner Kunst definiert. Auch wenn sich die Kunst schon immer durch Vieldeutigkeit charakterisiert habe, zeigt Eco unter anderem anhand der Lehre des Vierfachen Schriftsinns den entscheidenden Unterschied zum ›offenen Kunstwerk‹. Gemäß der Lehre vom vierfachen Schriftsinn kann ein Text zwar auf vier verschiedene Weisen interpretiert werden, doch außerhalb dieser Möglichkeiten seien keine weiteren Interpretationen zulässig, was laut Eco erst nach der Romantik mit dem Symbolismus und Künstlern wie Stéphane Mallarmé möglich wurde. Anders verhalte es sich in den Werken von James Joyce und Kafka, die als Beispiel für das »offene Kunstwerk« in der Literatur dienen, wobei Eco diesen Begriff auch auf die Musik und Informationstheorie überträgt. Das Beispiel des vierfachen Schriftsinns illustriert die Veränderung in der Konzeption von Autor und Interpret. Der mittelalterliche Schreiber kontrolliere die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten, wohingegen im offenen Kunstwerk der Interpret im Zentrum stünde. Vgl. Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977. S. 8f., 11, 33f., 37f., 41. Ohne einen Bezug zu Eco herzustellen, verweist Gabara darauf, dass Andrades Collagen die Vorstellung vom vollkommenen Kunstwerk unterminieren, siehe dies.: *Errant Modernism*. S. 62.

136 In ihrer Monografie zu lateinamerikanischen Fotografen des Modernismus konzentriert Gabara sich im ersten Kapitel auf Andrades fotografische Landschaften und rekapituliert hierfür ebenfalls die europäische Tradition der Landschaftsdarstellung, mit welcher der fotografische Blick des Modernisten bricht. Dadurch werden sowohl die eigene Position relativiert

me atravessando como se eu fosse um véu. Sou véu. Não atravanco a paisagem, não tenho obrigação de ver coisas exóticas... Estou vivendo a vida de meu país...¹³⁷ [Oh Winde, Winde aus Natal, die ihr mich durchstreift, als ob ich ein Schleier wäre. Ich bin ein Schleier, behindere die Landschaft nicht, habe keinerlei Verpflichtung, Exotisches zu sehen... Ich bin im Inbegriff, das Leben meines Landes zu leben...] Die Alliterationen des Buchstabens ›V‹ setzt die Begriffe »vento«, »véu«, »ver«, »ver« und »vida« in Relation zueinander. Die Metapher des Schleiers exemplifiziert, dass der Erzähler die Landschaft nicht durch die Aufdrängung seiner Betrachtung und Konstruktion behindern möchte. Der Erzähler propagiert nicht das Enthüllen, die Entzifferung und Aneignung der Landschaft, sondern ihre Verschleierung und stellt damit die Spannung zwischen einer Lust am Sehen und einem Widerstand gegen das wissenschaftliche, aneignende Sehen der Ethnografie dar, wie es auch Pratt mit dem Blick des sehenden Mannes verbindet.

Die Lust am Sehen, die für den Erzähler durch die Beobachtung der Natur zum Tragen kommt, lässt sich im ersten Reisetagebuch, *O turista aprendiz*, nicht in Literatur transformieren: »Não sei, adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais porém, quando vou descrever, ela não me interessa mais. Tem qualquer coisa de sexual o meu prazer das vistas e não sei como dizer.« (TA, S. 74) [Ich weiß nicht, ich liebe wollüstig die Natur und genieße sie zuweilen so sehr, dass, wenn ich sie beschreiben möchte, das Interesse an ihr abhandenkommt. Meine Lust am Sehen hat etwas Sexuelles und ich weiß nicht, wie ich sie ausdrücken soll.] Die Sinnlichkeit und der sexuelle Charakter des Sehens werden durch das Adverb »voluptuosamente« [wollüstig] und das Verb »gozar« [genießen, heute: einen Orgasmus haben] betont. Gerade diese Lustempfindung bedingt jedoch auch die sprachliche Understbarkeit des Sehens und wird somit zu einem Moment des Widerstands, den der Erzähler wenig später erneut aufgreift: »É uma delícia [...] se deixar viver só quase pelo sentido da vista, sem pensamentear, olhando o mato próximo, que muitas vezes bate no navio.« (TA, S. 87) [Es ist ein Genuss [...] sein Leben nur am Sehsinn auszurichten, ohne zu grübeln, und das nahe Dickicht zu betrachten, das oftmals das Schiff trifft.]

In der vorliegenden Studie wird das Visualisieren und Fotografieren innerhalb Andrades kleiner Reiseprosa dem Sammeln zugeordnet, eine Konstellation, die auch in der Theoriegeschichte der Fotografie nachvollzogen werden kann: Susan Sontag verbindet in den verschiedenen Essays ihres Bandes *On Photography* Sammeln und Fotografieren miteinander, indem sie etwa ausführt, dass bereits

als auch die Mechanismen der visuellen Macht demaskiert, siehe dies.: Errant Modernism. S. 37f., 43, 57.

¹³⁷ Andrade, M. d.: *O turista aprendiz: viagem etnográfica*. S. 277. Für eine weitere Kommentierung dieser Passage siehe Gabara, E.: Errant Modernism. S. 74, 79.

die Leichtigkeit, Preiswertigkeit und Transportierbarkeit der Fotografie zur Anhäufung einlade.¹³⁸ Sammler und Fotograf gleichen sich für Sontag auch in ihrem Verhältnis zum Vergangenen, das beide weder ordnen noch sortieren, sondern »antisystematisch« aufbereiten.¹³⁹ In der Ethnografie diente die Fotografie um 1900 zudem dem Inventarisieren und Sammeln.¹⁴⁰

Parallel zu seinen schriftlichen Notizen fertigte Andrade ein großes Reservoir an Fotografien an, das nicht in der 1976 publizierten Version des Reisetagebuchs, sondern erst im Jahr 1993 veröffentlicht wurde; die Herausgeberinnen der vorliegenden kritischen Ausgabe bezeichnen diese als *Os Diários do Fotógrafo* [Die Tagebücher des Fotografen].¹⁴¹ Mit einer Kodak-Handkamera nahm er auf der ersten Reise durch den Amazonas 529 Fotografien auf, von denen er keine im Laufe seines Lebens veröffentlichte.¹⁴² Umso stärker ist die Publikation der Fotografien also, wie es die Einleitung bereits andeutet, ein Produkt der Literaturwissenschaft, auch wenn Andrade ein passionierter Hobbyfotograf war und die Negative sorgfältig in seinem East Negative Album beschrifte.¹⁴³ Bereits vor seiner Reise beschäftigte Andrade sich mit der Fotografie und abonnierte europäische Avantgardezeitschriften wie den *Querschnitt*. Diese dienten ihm auf seiner Amazonas-Reise als Quelle für seine Experimente mit fotografischen Techniken wie der Mehrfachbeleuchtung und liefern somit Hinweise für die Schulung seines fotografischen Blicks.¹⁴⁴

Ein Großteil der Fotografien, die Andrade auf der ersten Reise 1927 in den Amazonas erstellte, lichten Menschen, die Architektur und die Überfahrt ab.¹⁴⁵ Nur ein

¹³⁸ Vgl. Sontag, Susan: *On Photography*. London u.a.: Penguin 2008. S. 3.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 77.

¹⁴⁰ Vgl. Wiener, Michael: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. München: Trickster 1990. S. 105.

¹⁴¹ Vgl. Mário de Andrade. *Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB USP 1993. Die Fotografien in dieser Ausgabe sind aufgrund der Bearbeitungen jedoch als Quelle ungeeignet, dazu Klengel, S.: Mário de Andrade – Lehrling in Sachen Primitivismus? S. 264. Aufgrund der späteren Veröffentlichung sind erst in den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten vereinzelte Aufsätze und Monografien zu den Fotografien entstanden.

¹⁴² Vgl. Lopez, T. A. u. L. R. Fernandes: *Os diários do fotógrafo*. S. 453.

¹⁴³ Vgl. Lopez, T. A.: *O turista aprendiz na Amazônia*. S. 137. Lopez, T. A. u. L. R. Fernandes: *Os diários do fotógrafo*. S. 453. Gabara präzisiert die Beschriftungen Andrades und führt aus, dass er neben technischen Informationen ebenfalls den Sonnenstand notierte, siehe dies.: *Errant Modernism*. S. 44.

¹⁴⁴ Vgl. ebd. Zu den weiteren Zeitschriften, die Andrade konsultierte, gehören die *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Le Cinéma* und *L'Esprit Nouveau*. Der *Querschnitt* stellte Werke von namhaften Fotografen wie Man Ray, Franz Schneider und Gerhard Riebicke aus, siehe Lopez, T. A.: *O turista aprendiz na Amazônia*. S. 136f. Vgl. dies.: *As viagens e o fotógrafo*. S. 110.

¹⁴⁵ Dieses Interesse verknüpft Lopez mit Andrades Lektüre der europäischen Avantgardezeitschrift *Der Querschnitt*, siehe ebd. S. 114.

Fünftel der Bilder stellt die Natur motivisch dar. Der im Unterkapitel zu Schreibszenen entfalteten These folgend, gemäß welcher die Länge der Reise auch die Länge der Notizen bedinge, konditionierte die zeitliche Dauer des Aufenthalts auf dem Schiff die Menge an Fotografien. Die Konzentration auf Architektur – größtenteils auf einfache Wohnhäuser verschiedenster Art – bestätigt Andrades Interesse für Alltagskultur, wie es das Kapitel zur Montage herausgearbeitet hat.

Das Jahr 1839 galt mit der offiziellen Erfindung der Daguerreotypie als Geburtsstunde der Fotografie, deren Apparatur sich 1899 durch die leicht handhabbaren und erschwinglichen Kodakmodelle zu einem Massenartikel wandelte und in Lateinamerika nahezu zeitgleich mit Frankreich auf den Markt kam.¹⁴⁶ Der italienische Futurismus entdeckte die Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel, wobei diese Kunstströmung und ihre Sehnsucht nach Geschwindigkeit und Technologie Andrade und den gesamten Modernismus ohnehin faszinierten und auch die Betitelung der Aufnahmen prägten.¹⁴⁷ Auf den Futurismus übte die Fotografie aufgrund ihrer Affinität zum Technischen und ihrer Neuheit eine besondere Strahlkraft aus; die durch sie hervorgerufene Veränderung und Beschleunigung der Sehgewohnheiten kamen etwa der futuristischen Lust an Geschwindigkeit entgegen.¹⁴⁸ Die Fotografie beeinflusste verschiedene Strömungen der Avantgarde: Sontag setzt beispielsweise einen Schwerpunkt auf ihren Gebrauch im Surrealismus.¹⁴⁹ Für Clifford ist die Collage ein zentrales Verfahren, das die Praktiken der Ethnografie und des Surrealismus verbindet.¹⁵⁰ Eine ebensolche Schnittstelle lässt sich auch in den Aufnahmen Andrades identifizieren, in denen Kunstdokumentationen und ethnografische Forschung verschmelzen. Die Fotografie, die im Sammelband *Writing Culture* keinen Platz erhielt, ist jedoch unter denselben Prämissen wie das Schreiben in der Ethnografie zu hinterfragen.¹⁵¹

¹⁴⁶ Vgl. Gautrand, Jean-Claude: Spontanes Fotografieren. Schnappschüsse und Momentaufnahmen. In: Neue Geschichte der Fotografie. Hg. von Michel Frizot. Köln: Könemann 1998. S. 233–241. S. 238. Vgl. Gabara, E.: Errant Modernism. S. 13.

¹⁴⁷ Vgl. Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart: Metzler 1987. S. 95. Siehe Andrade, M. d.: Os diários do fotógrafo. Nr. 94, 215. Zum Einfluss des Futurismus auf den brasilianischen Modernismus Rössner, M.: Spuren der europäischen Avantgarde im modernistischen Jahrzehnt in Brasilien. S. 34f.

¹⁴⁸ Vgl. Koppen, E.: Literatur und Photographie. S. 95. Sontag, S.: On Photography. S. 124.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 52.

¹⁵⁰ Vgl. Clifford, J.: The Predicament of Culture. S. 117–151. Detaillierter zur Schnittstelle von Ethnografie und Kunst Hägele, Ulrich: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen: TVV 2007. S. 234.

¹⁵¹ Vgl. Clifford, J.: Introduction. S. 19. Gabara führt aus, dass die Fotografie den lateinamerikanischen Intellektuellen dazu diente, Begriffe wie »Wahrheit«, »Wissen« und »Repräsentation« zu hinterfragen und Andrade in seinen Überlegungen und Fotografien gerade mit dem Umstand kämpfe, dass Repräsentation immer sprachliche und fotografische »capture« sei, vgl. dies.: Errant Modernism. S. 21, 59.

Andrades Fotografien sind im wortwörtlichen Sinne aufgrund ihres winzigen Formats (hochgerundet 6x4 Zentimeter) kleine Formen des Visuellen, die der Schriftsteller niemals öffentlich ausstellte.¹⁵² Wie die Fotografie stehen kleine Formen, wie die Erzählung oder *crônica*, für das Vergängliche und Ephemerse.¹⁵³ Die Autorposition Andrades kann in Analogie zur Diskussion um den Kunstcharakter der Fotografie betrachtet werden: Sontag stellt in ihrem Essay *In Plato's Cave* etwa dar, dass die Fotografie erst mit der Industrialisierung auf die Anerkennung als Kunst pochte.¹⁵⁴ Die technische Seite der Fotografie erinnert an Andrades Rekurs auf die Montage und Mistral's Poetik, die sich für die handwerkliche Seite von Kunst interessiert. Doch bereits die Konzentration auf das Verfahren des Sammelns in *O turista aprendiz* grenzt sich von der Vorstellung, Literatur sei das Produkt eines genialen Schöpfers, ab.¹⁵⁵

Sontag rekurriert in *On Photography* immer wieder auf Metaphern des Kleinen, um das Wesen der Fotografie und ihr Wirken zu bestimmen. Die Fotografie sei eine Miniatur der Welt, die selegiere und verdichte, prominent entwickelt Sontag das Bild der »thin slice« und der »small units«, um die Selektion und Sondierung von Raum und Zeit auszudrücken.¹⁵⁶ Durch die Fotografie werde die Welt, so Sontag, in mobile Entitäten geteilt: »Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *fauts divers*. The camera makes reality atomic, manageable, and opaque.«¹⁵⁷ Sontag greift nicht nur auf Metaphern des Kleinen und Mobilen zurück, sondern auch auf Vergleiche zu kleinen Formen der Literatur, wie der Anekdote, dem *fauts divers*, Fragment und Zitat.¹⁵⁸

Barthes wählte für seine Auseinandersetzung mit der Fotografie selbst eine kleine Form, nämlich den Essay.¹⁵⁹ Die Fotografie versieht er mit Attributen wie

¹⁵² Vgl. Kapitel I, Fußnote 14.

¹⁵³ Während Roman und Film aufgrund ihrer seriellen Ästhetik vergleichbar seien, stellt Gerardo Piña-Rosales die These auf, die Fotografie ähnele insofern der Erzählung, als sie einen bestimmten Moment selegiere und darstelle, siehe dens.: *El cuento: Anatomía de un género literario*. In: *Hispania* 92 (2009) H. 3. S. 476-487. S. 485.

¹⁵⁴ Vgl. Sontag, S.: *On Photography*. S. 8.

¹⁵⁵ Jahre später sollte Andrade dieses Verständnis auch im Essay *O artista e o artesão* bekräftigen, siehe dens.: *O artista e o artesão*. In: ders.: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora 1963. S. 9-34. S. 11ff. Vgl. dazu Jardim, E.: *Eu sou trezentos*. S. 156. Zur veränderten Autor-Konzeption in Hinblick auf das Sammeln siehe ebenso Stadler, U. u. Wieland, M.: *Gesammelte Welten*. S. 131f.

¹⁵⁶ Vgl. Sontag, S.: *On Photography*. S. 4, 22.

¹⁵⁷ Ebd. S. 22f. Herv. i. O.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 71.

¹⁵⁹ Vgl. Barthes, Roland: *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Étoile/Gallimard/Seuil 1980. S. 13f.

Ephemeritalität und Momenthaftigkeit, die auch verschiedene kleine Formen charakterisieren.¹⁶⁰ Für die Analyse der Fotografie entwickelte Barthes bekanntlich die Begriffe *punctum* und *studium*; das *punctum* beschreibt Barthes mithilfe von Substantiven aus dem semantischen Feld des Kleinen, etwa »petit trou« [»kleines Loch«], »petite tache« [»kleiner Fleck«] und »petite coupure« [»kleiner Schnitt«].¹⁶¹ Der lateinische Begriff *punctum* [Punkt] kennzeichnet in der Bedeutung als Spitze eine körperliche Dimension der Empfindung; bewusst spielt der Name auch auf den Punkt als kleinen Bestandteilen der Typografie an, der umso entscheidender für das Verständnis und die Sinngebung eines Textes sei.¹⁶² Das *punctum* ist in seiner Definition als *Detail* auch dem semantischen Feld des Kleinen zuzuordnen.¹⁶³ Barthes' und Sontags essayistische Auseinandersetzungen mit dem Medium zeugen von einer erhöhten Aufmerksamkeit für die Kleinheit der Fotografie, die ich ebenfalls als eine kleine Form in meine Untersuchungen einschließe.

Von jeher riet man Reisenden, ihren Fotoapparat mit in die Ferne zu nehmen, sodass es kaum überrascht, dass in den 1850er Jahren die East India Company die Fotografie zum Bestandteil des Unterrichts und der Ausbildung für Tätigkeiten in der Kolonie festlegte.¹⁶⁴ In den Vereinigten Staaten stellte die Firma Kodak in den Einfahrten zu Städten Schilder mit potentiellen Motiven auf, womit sich auch hier Mobilität und Fotografie bedingten.¹⁶⁵ Die Konvergenz von Fotografieren und Reisen führt Sontag auf die Aneignung des Raums durch das Medium zurück:

As photographs give people an imaginary possession of a past that is unreal, they also help people to take possession of space in which they are insecure. Thus, photography develops in tandem with one of the most characteristic of modern activities: tourism.¹⁶⁶

Sontag untersucht, wie in den USA Tourismus und Fotografie mit der Einnahme der westlichen Gebiete einhergingen, indem auch durch die Fotografie kolonisiert

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 15f.

¹⁶¹ Vgl. Barthes, R.: *La Chambre claire*. S. 49. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S. 36. Öhlschläger bezieht sich in ihren Analysen von Städtebildern ebenfalls auf Barthes' Kategorie des *punctum* und setzt es in Dialog zur kleinen Form, wobei sie die Frage nach der Zeiterfahrung in den Vordergrund rückt, siehe dies.: *Das punctum der Moderne. Feuilletonistische und fotografische Städtebilder der späten 1920er und frühen 1930er Jahre*: Benjamin, Kracauer, von Bucovich, Moi Ver. In: *Zeitschrift für Germanistik* 22 (2012) H. 3. S. 540-557.

¹⁶² Vgl. Barthes, R.: *La Chambre claire*. S. 49.

¹⁶³ Vgl. ebd. S. 69, 71.

¹⁶⁴ Vgl. Wiener, M.: *Ikonographie des Wilden*. S. 98, 104.

¹⁶⁵ Vgl. Sontag, S.: *On Photography*. S. 65.

¹⁶⁶ Ebd. S. 9.

wurde – mit desaströsen Folgen für die autochthone Bevölkerung.¹⁶⁷ Die Fotografie ging mit der Kolonisation also Hand in Hand als »direkter Begleiter und williger Berichterstatter territorialer Erschließung«¹⁶⁸.

Die Reisenden, die im späten 19. Jahrhundert zum Fotoapparat griffen, waren eine äußerst diverse Gruppe, die es aus religiösen, wirtschaftlichen, politischen oder touristischen Gründen in die Ferne zog – oftmals verschwammen im Medium der Fotografie die Grenzen zwischen Tourist und Wissenschaftler.¹⁶⁹ Die Amateur-Fotografen rekurrerten ab dem 19. Jahrhundert auf zahlreiche Handbücher, etwa auf das im Jahre 1847 herausgegebene Taschenbuch *Notes and Queries on Anthropology*, die neben Ausführungen zu fotografischen Praktiken genaue Techniken zur Erfassung der Anthropometrie lieferten.¹⁷⁰ Diese Aufnahmen von Ethnografen, die sich selbst wiederum nur selten ablichteten, dienten der Inventarisierung des gesammelten Wissens über verschiedene Menschengruppen.¹⁷¹

Clifford kritisiert ethnografische Berichte, welche die autochthone Bevölkerung nicht für sich selbst sprechen lassen und sie zu Objekten degradieren.¹⁷² In der Fotografie werden Autochthone ebenfalls zu passiven Objekten erklärt, wenn sie wie Dinge inventarisiert und gesammelt werden. Die Subjekt-Objekt-Relation wird dadurch verstärkt, dass die fotografierten Menschen oftmals keinen Namen erhalten und ganz im Gegenteil »ausschließlich als Merkmalsträger und typische Vertreter« ihrer ethnischen Herkunft aufgefasst werden.¹⁷³ In *Notes and Queries on Anthropology*, das viele Ethnografen und Reisende begleitete, wie etwa Malinowski auf seiner Feldforschung auf den Trobriand-Inseln, findet sich etwa die folgende Anleitung wieder:

A certain number of typical individuals should always be taken as large as possible, full face and exact side view; the lens should be on a level with the face, and the eyes of the subject should be directed to a mark fixed at their own height from the ground, or to the horizon.¹⁷⁴

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 64.

¹⁶⁸ Wiener, M.: Ikonographie des Wilden. S. 103.

¹⁶⁹ Siehe ebd. S. 96, 99.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 96, 119.

¹⁷¹ Vgl. ebd. S. 97, 105.

¹⁷² Vgl. Clifford, J.: Introduction. S. 10.

¹⁷³ Vgl. Wiener, M.: Ikonographie des Wilden. S. 125.

¹⁷⁴ Freire-Marreco, Barbara u. John Linton Myres (Hg.): *Notes and Queries on Anthropology: For the Use of Travellers and Residents in Uncivilized Lands*. 4. Aufl. London: The Royal Anthropological Institute 1912. S. 269f. Vgl. dazu Young, Michael W.: *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography, 1915-1918*. Chicago u.a.: University of Chicago Press 1998. S. 4, 101f.

Gegen das Fotografieren gab es erhebliche Widerstände von autochthoner Seite, die nicht nur mit kulturellen und religiösen Vorbehalten zusammenhingen.¹⁷⁵ Andrade erzählt in einer Anekdoten in *O turista aprendiz* beispielsweise von einem Mann, der im Zuge der Kautschuk-Produktion von einem nordamerikanischen Unternehmen fotografiert wurde (vgl. TA, S. 87f.).¹⁷⁶ Das Unternehmen sah vor, in den Abbildungen die Qualität des Standortes einzufangen, zu der auch die lokale Bevölkerung und deren Wert als Arbeitskräfte zählten. Als seine Familie abgelichtet werden sollte, verhüllte ein Vater seinen gesamten Körper bis auf die Nase in einem Netz, und wurde danach dennoch depressiv aus Angst davor, die Fotografie hätte ihn »gefangen« (vgl. TA, S. 88). Die Anekdoten endet mit dem Rückzug der Amerikaner und dem Tod des Mannes als Exemplum eines patriotischen Brasilianers, womit die Kamera bereits in *O turista aprendiz* als ein »Instrument der Macht«¹⁷⁷ imaginiert wird.

Die Institutionen der Kolonialmächte griffen auf die Fotografie zurück, um Menschen zu inventarisieren und sie infolgedessen als Typen ihrer Individualität zu berauben, wie sich nicht zuletzt anhand der Aufnahmen von Gefangenen mit Fußfesseln und Messlatten manifestierte.¹⁷⁸ Die fotografierten Menschen mussten bestimmte Positionen für die Aufnahmen einnehmen und ihre Kleidung ablegen, die man ihnen dem europäischen Geschmack entsprechend noch kurze Zeit zuvor aufgebürdet hatte.¹⁷⁹ Bereits im Europa des 19. Jahrhunderts diente die Kamera als Überwachungs- und Kontrollinstrument, wovon die Aufnahmen der Mitglieder der Pariser Kommune zeugen, die mithilfe von Fotografien identifiziert und in der Folge hingerichtet wurden.¹⁸⁰

Andrade eignet sich durch seine Fotografie eine Technik des Globalen Nordens an, die nicht nur im europäischen Kolonialismus, sondern auch im Spanisch-Amerikanischen-Krieg als Werkzeug der Macht diente.¹⁸¹ Diese Aneignung drückt sich nicht zuletzt sprachlich durch die Benennung der Kamera als »codaquinha« [Kodakchen] aus, womit der Markenname des Apparats durchscheint und sich mit

¹⁷⁵ Vgl. Wiener, M.: Ikonographie des Wilden. S. 188, 192ff.

¹⁷⁶ Für eine weitere Lektüre dieser Szene siehe Rosenberg, F. J.: The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America. S. 123.

¹⁷⁷ Wiener, M.: Ikonographie des Wilden. S. 126.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 122, 125.

¹⁷⁹ Vgl. dazu ebd. S. 126.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S. 125. Siehe Sontag, S.: On Photography. S. 5, 21. Diese beiden Bereiche – die Darstellung von Autochthonen und Gefängnisinsassen – benennt Gabara ebenfalls als konstitutive Bestandteile der Porträtfotografie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, siehe dies.: Errant Modernism. S. 83.

¹⁸¹ Vgl. ebd. S. 2, 4, 75f.

dem in der brasilianischen Varietät so häufig gebrauchten Diminutiv vermengt.¹⁸² Im Gegensatz zur Mehrheit der Ethnografen seiner Zeit lichtete Andrade sich in verschiedensten Posen selbst ab und machte sich damit zu einem Studienobjekt.¹⁸³ Die Selbstaufnahmen reichen von touristischen Souvenirs zu humorvollen und spielerischen Verkleidungen, deren Beschriftungen in einem süffisanten Ton gehalten sind. Auf einer Darstellung erscheint Andrade in einer Halbnahen vor dem Hintergrund eines einfachen Hauses und stellt an seinem Körper verschiedene Objekte aus, nämlich einen Fächer, einen Spazierstock, einen Sonnenhut, eine Armbanduhr sowie eine Banane und Sonnenbrille; die Bildunterschrift lautet: »Eine lächerliche Wette in Tefé/12. Juni 1927«¹⁸⁴ (siehe Abb. 5).

Die Objekte lassen sich verschieden deuten, wobei sie sich durch ihren Status und ihre Beschaffenheit unterscheiden: Fächer, Hut, Brille und Stock sind Industrieprodukte, die Banane dagegen ist ein Naturprodukt. Die Banane grenzt sich auch insofern von den anderen Dingen ab, als sie im Gegensatz zu Fächer und Spazierstock, die Komfort garantieren, der Befriedigung eines Grundbedürfnisses dient. Die Andrade-Forschung hat die Objekte als Symbole des europäischen, autochthonen und afrikanischen Erbes Brasiliens gedeutet, wobei die Auslegung der Banane als Symbol der autochthonen und afrikanischen Bevölkerung, im Gegensatz zu Spazierstock und Fächer der europäischen, den kolonialistischen Gegensatz von Natur (Afrika und Lateinamerika) und Kultur (Europa) perpetuiert.¹⁸⁵ Ebenso ist es möglich in der abgebildeten Person und den Objekten vereint, den Blick der europäischen Reisenden, symbolisiert durch Spazierstock und Hut, auf Brasilien und damit eine »performance of otherness«¹⁸⁶ zu erkennen, wie es etwa in der Forschung konstatiert wurde. Viel eher, so lautet meine These, scheint durch die Banane jedoch eine Klassendifferenz markiert zu werden, stellt das Obst in Brasilien doch ein sehr erschwingliches Nahrungsmittel dar, wovon nicht zuletzt

¹⁸² Vgl. ebd. S. 4. An dieser Stelle gibt Gabara allerdings nicht an, woher sie diese Information bezieht; in *O turista aprendiz* konnte ich jedenfalls keinen Nachweis für diesen Begriff finden.

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 9, 33.

¹⁸⁴ Das Reisetagebuch thematisiert die Wette ebenfalls, vgl. TA, S. 105f. Für eine weitere Beschäftigung mit dieser Fotografie sei verwiesen auf Lopez, T. A.: *O turista aprendiz na Amazônia*. S. 142.

¹⁸⁵ Vgl. Gabara, E.: Errant Modernism. S. 93. Mit Anführungsstrichen versucht Gabara, Distanz zur Banane als Symbol der »Afro-Brazilians and indigenous »savages« zu gewinnen. Trotzdem ist die Symbolik mehr als nur problematisch, nicht umsonst gilt die Banane als eine weit verbreitete rassistische Anfeindung, wie etwa das Werfen von Bananen auf Schwarze Fußballspieler unterstreicht.

¹⁸⁶ Ebd. S. 94.

die Redewendung »a preço de banana« [spottbillig, wortwörtlich: so günstig wie Banane] zeugt.¹⁸⁷

Abbildung 5: »Aposta de Ridiculo [sic!] em Tefé 12-VI-27.«



Arquivo IEB-USP/Sammlung Mário de Andrade, MA-F-0273

Die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten zeigen, dass die Fotografie Simultaneität darstellt: das vermeintlich Weibliche (Fächer) und Männliche (Spazierstock), das Urbane und Rurale sowie Reichtum und Armut. Die Dimensionen Brasiliens sind in »Aposta de Ridiculo [sic!]« auf einen Blick sichtbar, womit zugleich

187 Diese Klassendifferenz deutet Gabara an, wenn sie den Fächer einer »mistress of plantation« zuordnet, ebd. S. 93.

die Simultaneität des Mediums Fotografie inszeniert wird. Ein weiteres Detail sollte der Analyse nicht entgehen: Die Banane ist ein Nahrungsmittel und auf dem Bild bereits geschält und angebissen, was das Bild auch in Relation zur Metaphorik des Essens setzt. Diese zirkulierte bereits in der historischen Avantgarde und gipfelte im brasilianischen Modernismus 1928 mit Oswald de Andrades *Manifesto antropófago* in die metaphorische Menschenfresserei.¹⁸⁸ Die im Verzehr begriffene Banane deutet folglich auf die metaphorische Inkorporation verschiedener Kulturen und Traditionen, wie der europäischen, autochthonen und afrikanischen, in Brasilien hin.¹⁸⁹

Am 21. Juni 1927 lichtete Andrade sich in einer weiteren Maskerade ab und versah die Abbildung mit der Unterschrift: »Eu tomado de acesso de heroísmo... peruanos«¹⁹⁰ [Ich in einem Anfall... peruanischen Heldenstums] (siehe Abb. 6). Das Bild parodiert ebenfalls den europäischen Blick auf Brasilien, indem es die Suche nach dem Wilden humorvoll inszeniert.¹⁹¹ Andrade stellt das charakteristische Attribut der autochthonen Bevölkerung aus, den Federschmuck, der seit der Frühen Neuzeit mitsamt der Nacktheit das hervorstechende Attribut allegorischer Amerika-Darstellungen war.¹⁹²

Von Andrade existieren nicht wenige Selbstaufnahmen, in denen er sich mit seiner Kamera ablichtete und den Blick des Fotografen spiegelte (siehe Abb. 7). Andrades Selbstinszenierungen lassen sich innerhalb der ethnografischen Tradition verorten, in der als prominente Selbstdarsteller etwa Malinowski, Lévi-Strauss oder Franz Boas zu benennen sind.¹⁹³ Letzterer stellte sich 1895 im Rahmen von Vorbereitungen für die Ausstellung des American Museum of National History in New York als Autochthoner der Kwakiutl dar, um den Trance-Tanz in der Reihe »Hamats'a coming out of secret room« vorzuführen.¹⁹⁴ Für die Weltausstellung in Chicago 1893 sollte Boas dann ebenfalls, um die Anthropologie als wissenschaft-

¹⁸⁸ Im Jahr 1902 zitierte Alfred Jarry den Kannibalismus als »Appropriationsmetapher« und im Jahre 1920 publizierte Francis Picabia das *Manifeste Cannibale Dada*, vgl. Schulze, P. W.: Strategien ›kultureller Kannibilisierung. S. 68.

¹⁸⁹ Siehe detaillierter zur *Antropofagia* ebd. S. 57-116.

¹⁹⁰ In ihren Interpretationen der Fotografien evoziert Gabara immer wieder den Begriff der ›Maske‹ und spricht ebenso in Bezug auf die Fotografien »Netuno« und »Aposta de Ridículo [sic!]« von einer »performance of race«, vgl. dies.: Errant Modernism. S. 83, 97, 113.

¹⁹¹ Gabara interpretiert die Brille als zurückwerfenden Blick und Andrades Körperhaltung als Darstellung der drei größten Bevölkerungsgruppen, vgl. ebd. S. 94.

¹⁹² Vgl. dazu etwa Poeschel, S.: Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts. S. 187.

¹⁹³ Vgl. Hägele, U.: Foto-Ethnographie. S. 88, 99.

¹⁹⁴ Vgl. dazu ebd. S. 96. Siehe o.V.: Hamats'a coming out of secret room. 1895, 18x10. National Anthropological Archives, Smithsonian Institution.

Abbildung 6: »Eu tomado de acesso de heroísmo ... peruano 21-VI-27«



Arquivo IEB-USP/Sammlung Mário de Andrade, MA-F-0304

liche Disziplin zu propagieren, ein Reenactment der Bräuche und Lebensweisen anderer autochthoner Gruppen vorführen.¹⁹⁵

Wenn Andrade sich in seinen Fotografien zuweilen sogar mit seiner Kamera in der Hand selbst aufnahm (siehe Abb. 7), so parodierte er den europäischen Blick auf die Autochthonen Brasiliens und kritisierte die Fotografie als Medium kultureller

195 Vgl. Hägele, U.: Foto-Ethnographie. S. 96.

Repräsentation, das Machtverhältnisse festigte und erzeugte. Die Position, welche Andrade von sich entwirft, ist in vielfacher Hinsicht mit Cliffords Ausführungen zum selbstreflexiven Feldforschungsbericht kongruent: Dieser greife, so Clifford, auf die erste Person Singular sowie auf Strategien der Autobiografie und des ironischen Selbstporträts zurück.¹⁹⁶ Der Ethnograf inszeniere sich in ihm als fiktiver Charakter im Zentrum des Berichts.¹⁹⁷

Analysiert man die Darstellungen autochthoner Gruppen und Kulturen in den *Diários do fotógrafo*, so sticht ins Auge, dass nur wenige Aufnahmen existieren, die in ihren Unterschriften explizit auf die autochthone Herkunft der abgebildeten Menschen hinweisen.¹⁹⁸ Zudem werden nahezu ausschließlich Menschen der Tapuio dargestellt, die im Reisetagebuch nur am Rande Erwähnung finden.¹⁹⁹ Damit zeigt sich eine Diskrepanz zwischen Tagebuch und Fotografien, die auf die unterschiedlichen Gebrauchskontexte der Medien zurückzuführen ist: Während Andrade die Absicht hegte, *O turista aprendiz* zu veröffentlichen, schienen die Fotografien ausschließlich für den privaten Gebrauch als Arbeitsmaterial bestimmt. Im Rahmen der für die Veröffentlichung bestimmten Produkte der Reise wollte Andrade also nicht über die Kultur der Tapuio schreiben, sie schien ihn jedoch trotzdem so sehr zu interessieren, dass er von den Menschen und ihren Häusern zahlreiche Fotografien anfertigte, wie die Abbildung eines Jungen vom 2. Juni 1927, die Andrade mit »Tapuio aus Parintins« beschriftete.²⁰⁰

Bei der Fotografie handelt es sich so um eine Nahaufnahme des Gesichtes eines kleinen Jungen. Neben dem Gesicht ist auch die Kleidung ansatzweise erkennbar, etwa der Hut auf seinem Kopf und das weiße Hemd. Der Junge blickt direkt in die Kamera, ein Teil seines Gesichts jedoch ist von der Aufnahme abgeschnitten. Die Nahaufnahme bricht durch ihre Formatwahl bereits mit ethnografischen Konventionen.²⁰¹ Die fehlende Distanz zwischen dem Fotoapparat und dem Gesicht führen dazu, dass seine Konturen verschwimmen und es kaum erkannt werden kann, womit es auf keinerlei Art und Weise als Nachweis ethnografischer Forschung zu gebrauchen ist. Doch zugleich verfährt Andrade wie die europäischen Ethnografen

¹⁹⁶ Vgl. Clifford, J.: Introduction. S. 14.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Als Ausnahmen sind jedoch die Abbildungen zu benennen, die auf den Tapuio-Ursprung der Abgelichteten hinweisen, siehe Andrade, M. d.: Os diários do fotógrafo. Nr. 81-83, 139, 207. Fotografien ausgewertet mit der Software MAXQDA.

¹⁹⁹ Vgl. TA S. 79, 89, 115, 145, 166, 168, 176, 185.

²⁰⁰ Vgl. »Tapuio de Parintins/2 junho 1927.« Andrade, M. d.: Os diários do fotógrafo. Nr. 80. Aus Respekt gegenüber der autochthonen Bevölkerung werden diese Abbildungen derzeit nicht für wissenschaftliche Publikationen freigegeben.

²⁰¹ Die Fotografien von Claude Lévi-Strauss brechen durch ihre Nähe ebenfalls mit der ethnografischen Tradition, vgl. dazu Hägele, U.: Foto-Ethnographie. S. 243.

Abbildung 7: »Bordo do Pedro I 18-V-27.«



Arquivo IEB-USP/Sammlung Mário de Andrade, MA-F-0160

seiner Zeit und lässt den Jungen namenlos bleiben.²⁰² Die Anweisungen des Handbuchs *Notes and Queries on Anthropology* forderten Präzision und Genauigkeit in der Darstellung von Gesichtern, sodass Andrades Fotografien einen Bruch zu dieser Traditionslinie illustrieren. Bei Fotografen der Avantgarde wie Man Ray hingegen,

202 Vgl. Gabara, E.: Errant Modernism. S. 88f. Die Fotografie sei, so Gabara auf denselben Seiten, eine Reproduktion des »inquiring, even invasive gaze of ethnography«.

deren Fotografien Andrade im *Querschnitt* betrachten konnte, liegt eine große Vorliebe zur Nahaufnahme vor, wofür etwa die einzige die Beine ablichtende Fotografie *Eine Amerikanerin* ein Beispiel ist.²⁰³

Die Beziehung zwischen dem Fotografen und dem Jungen gestaltet sich als vertraut und tritt vor dem Motiv selbst in den Vordergrund.²⁰⁴ Das Gesicht ist in einer so extremen Nahaufnahme aufgenommen, dass nicht nur eine Familiarität zwischen dem Fotografen und dem Jungen, sondern ebenso zwischen dem Jungen und seinen Betrachtern entsteht. Es soll kein eindeutiges Bild des jungen Mannes konstruiert werden, so deutet es die fehlende Schärfe des Bildes an;²⁰⁵ der fotografische Blick wird wortwörtlich zum Schleier und drückt die zu Beginn des Unterkapitels referierte Ambivalenz des Sehens aus.

Auch eine weitere Fotografie greift diese verschleiernde Inszenierung auf. Die Aufnahme Nr. 217 trägt den Titel: »Tapuia-Schönheit. In der Tat war sie hübscher als auf dem Bild. São Salvador, 1. Juli 1927, *Die Venus des Mais*.²⁰⁶ Erneut bricht die Wahl der Perspektive, ein Porträt und eine Nahaufnahme, mit den Erwartungshaltungen an die ethnografische Fotografie. In diesem Fall nun handelt es sich um die Darstellung eines Mädchens, die jedoch nicht in die Kamera, sondern zur Seite blickt. Ihr Gesicht ist zwar deutlicher, doch noch immer nur verschwommen zu erkennen. Der Bildausschnitt ist etwas größer, die Konturen des Hintergrundes lassen sich erahnen und auch Details des Mädchens sind besser erkennbar, wie ihr Kurzhaarschnitt, eine Kette und ein weißes Shirt.

Die weitere Betitelung »A Vênus do milho« [Die Venus des Mais] parodiert die *Venus von Milo*, indem sie mit der Paronomasie von »Milo« und »milho« [Mais] im Portugiesischen spielt. Im Hintergrund der Fotografie sind die Masten eines Schiffes und Wasser erkennbar; die Abbildung spielt also nicht nur mit ihrem Titel, sondern auch mit ihrem Hintergrund auf die aus dem Meeresschaum geborene Venus an. Beide Figuren eint ihre Schönheit und das Fragmentarische, schließlich ist das Pendant zur zerstörten Venus hier nun der partielle Bildausschnitt. Das antike europäische Schönheitsideal wird mokierend gegen ein brasilianisch-autochthones gesetzt, wenn es heißt »A Vênus do milho«. Ein ähnliches Verfahren hat die Studie auch in Mistral's kleiner Reiseprosa entdeckt, die in *El tipo del indio americano* das europäische und, so ihre These, unter anderem von Phidias in seiner Bildhauerei

²⁰³ Vgl. Lopez, T. A.: O turista aprendiz na Amazônia. S. 137. Lopez, T. A.: As viagens e o fotógrafo. S. 110, 114f. Siehe Ray, Man: Eine Amerikanerin. In: Der Querschnitt 5 (1925) H. 9. o.P.

²⁰⁴ Siehe Gabara, E.: Errant Modernism. S. 89.

²⁰⁵ Vgl. ebd. S. 89f.

²⁰⁶ Vgl. »Boniteza tapuia/De fato ela era mais bonita que o retrato São Salvador, 1 julho, 1927/A Vênus do milho.« Andrade, M. d.: Os diários do fotógrafo. Nr. 217. Siehe Anmerkung in Fußnote 200 des vorliegenden Kapitels.

konstruierte Schönheitsideal kritisiert, und von den lateinamerikanischen Künstlern zugleich die Erschaffung eines autochthonen Typus des Schönen fordert.

Der Mais stammt ursprünglich aus Lateinamerika und fiel Kolumbus schon während seiner ersten Reise auf.²⁰⁷ Durch die Portugiesen gelangte er nach Afrika, China, Indien und Europa und wurde zum Grundnahrungsmittel der versklavten Bevölkerung in der Karibik und damit zugleich zum Bestandteil des transatlantischen Dreieckhandels; in den altamerikanischen Kulturen galt er darüber hinaus als heilig.²⁰⁸ Der Mais selbst ist also bereits Bestandteil der (autochthonen) lateinamerikanischen Kulturgeschichte und auch in Oswald de Andrades 1924 veröffentlichter Gedichtsammlung *Pau Brasil* wird dieser in *vicio na fala* [Laster des Sprechens] zitiert: »Para dizerem milho dizem mio²⁰⁹ [Um Mais zu sagen, sagen sie Mai]. Das Gedicht behandelt die vom Portugiesischen aus Portugal divergierende Aussprache der Brasilianer – »mio« anstelle von »milho« –, womit bereits durch das Zitieren des Mais ein sprachpolitischer Kontext mitschwingt. Die Fotografie ordnet sich mit ihrer Betitelung in den Modernismus ein und evoziert mit dem Verweis auf das Grundnahrungsmittel die Alltagskultur Brasiliens.²¹⁰ Neben der Montage ist die Fotografie ein Beispiel für ein Verfahren, das in Andrades Reisetagebuch von der Konvergenz avantgardistischer Ästhetik und ethnografischer Praxis zeugt. In der Fotografie der Tapuia fügen sich textuelle und bildliche Elemente ineinander, wie es auch in den Fotografien und Texten avantgardistischer Strömungen, etwa des Dadaismus und Surrealismus, der Fall war.²¹¹

III.5 Amazonien als Wissensraum

O turista aprendiz weist zwar eine narrative Struktur auf, doch durch die zahlreichen Unterbrechungen des Verlaufs der Reise durch kurze Notizen, Wissensfragmente, Anekdoten und literarische Entwürfe, gerät die Lektüre permanent ins Stocken. Die kleinen Fragmente – Wissen zur Kultur und Sprache – werden durch das Montageverfahren in den Bericht integriert und durch diese kleinen Bausteine erscheint das Reisetagebuch Andrades als Vorform eines Nachschlagewerks über das Leben und die Kultur der Amazonasregion. Das Reisetagebuch als Enzyklopädie zu bezeichnen, würde jedoch zu weit führen, da fundamentale Bestandteile dieser

²⁰⁷ Vgl. Kaller-Dietrich, Martina: Mais – Ernährung und Kolonialismus. In: Mais. Geschichte und Nutzung einer Kulturpflanze. Hg. von Daniela Ingruber u. Maria Dabringher. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2001. S. 13–33. S. 14.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 14ff., 32.

²⁰⁹ Andrade, Oswald de: *vicio na fala*. In: Pau Brasil. S. 119.

²¹⁰ Die Paronomasie ist bei Oswald de Andrade ohnehin ein beliebtes Stilmittel, dazu Jöhnk, M.: Eine heitere Sehnsucht nach Paris. S. 171.

²¹¹ Vgl. Koppen, E.: Literatur und Photographie. S. 210.