

Lena Bader

Quelques visages de Paris (1925). Reiselust und bewanderte Bilder aus Brasilien

»The deeply rooted assumption that travel is an experience that tests and refines the character of the traveler is demonstrated by the German adjective *bewandert*, which currently means ›astute‹, ›skilled‹, or ›clever‹ but originally (in fifteenth-century texts) meant merely ›well-traveled.‹¹ Dieser Zusammenhang stand Pate, als am DFK Paris Anfang 2016 das Programm *Travelling Art Histories. Transregional Networks in Exchange Between Latin America and Europe* ins Leben gerufen wurde: Ein neuer Forschungsschwerpunkt, der als mobiles Forschungsprojekt um eine Reihe transregionaler Akademien herum an jeweils wechselnden Orten in Lateinamerika konzipiert wurde.² Das Projekt steht in kritischer Abgrenzung zum binären Beziehungsmodell von Zentrum und Peripherie; es wurde bewusst als ein Netzwerk entworfen, das hegemoniale Asymmetrien reflektiert, aber nicht abbildet, um einer Unterscheidung in (›klassische‹) Akteure und (›exotische‹) Objekte der Untersuchung von Beginn an entgegenzuwirken. Das mobile Forscherkolleg steht im Kontext einer dekolonialen Ausrahmung des Fachs und sucht seinerseits, über die Erfahrung des Ortswechsels zur Reflexion von Diversität beizutragen. Im Folgenden soll dafür die Publikation eines bewanderten Künstlers als Fallbeispiel dienen: Ein Kunstwerk, das nicht nur aus einer transregionalen Reiseerfahrung hervorgeht, sondern diese auch mit seinen eigenen Mitteln thematisiert – eine Reise, die sich in Paris konkretisiert, aber weder dort begann noch dort endete.

1 Eric J. Leed, *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, New York 1991, S. 6. Vgl. u. a. Eintrag »bewandern« in *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 1, Sp. 1766. Ich danke Jannik Konle und Leonie Maurer für ihre Unterstützung bei der Recherche zu diesem Aufsatz.

2 Für weitere Informationen: <https://dfk-paris.org/de/research-project/travelling-art-histories-1625.html> [letzter Zugriff: 17. 09. 2018].

»Brésilien de France«³

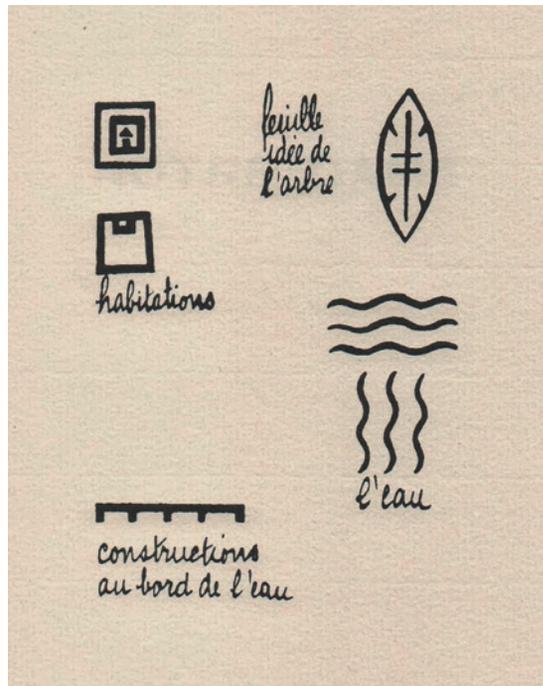
Vicente do Rego Monteiro (1899–1970) stammt ursprünglich aus dem Nordosten Brasiliens, aus Recife im Bundestaat Pernambuco. Anders als die bekannteren Modernisten aus São Paulo, die zur Künstlerausbildung nach Europa gehen, verbringt Rego Monteiro bereits seine Kindheit in Paris. Als Elfjähriger mit der Familie in die französische Hauptstadt umgezogen, findet er früh Eintritt in die Kunstinstitutionen der Zeit und entwickelt von hier aus ein Leben zwischen zwei Ländern.⁴ Als engagierter Brückenbauer bringt er 1930, gemeinsam mit Géo-Charles, die erste Ausstellung zur *École de Paris* nach Brasilien.⁵ Fünf Jahre zuvor veröffentlicht der »Brasilianer aus Frankreich« den Bildband *Quelques visages de Paris*, ein Künstlerbuch in limitierter Ausgabe von 300 Exemplaren. Es umfasst neben einem Vorwort von Fernand Divoire und einer einführenden Bemerkung an den Leser insgesamt zehn Bildtafeln mit begleitender Beschreibung in Versform: Allesamt schwarz-weiß, auf Vergé-Papier gedruckt, nicht paginiert und mit einer Kordel verbunden. Achtzig Jahre müssen vergehen, bis die brasilianische Übersetzung erscheint; seitdem hat die von Jorge Schwartz herausgegebene und kommentierte Faksimile-Ausgabe eine Reihe von neuen Untersuchungen motiviert.⁶

3 Vicente do Rego Monteiro. *Brésilien de France*, Ausst.-Kat. Echirrolles, Musée Géo-Charles, Echirrolles 1986.

4 Rego Monteiro hat von Seiten der Historiografie nicht die Anerkennung erfahren, die ihm angesichts seiner wichtigen Rolle in den 1920er- und 30er-Jahren gebührt. Gründe mögen in der Vielseitigkeit seines Œuvres liegen (Skulptur, Malerei, Dichtung, Verlagstätigkeit etc.), das sich einer eindeutigen Zuordnung ebenso verweigert wie seine Bewegungen zwischen Frankreich und Brasilien, zumal er neben Einflüssen beider Länder auch japanische Holzschnitte, russisches Ballett, assyrische Reliefdarstellungen u. a. verarbeitet. Hinzu kommt, dass er sich in späteren Jahren zum Estado Novo bekennt und rechtsextreme Positionen der Integralisten unterstützt, während er in den 20er-Jahren im Kreis linker Avantgarde-Künstler, namentlich im Umkreis der Galerie L'Effet moderne, verkehrt. Siehe einführend: Walter Zanini, *Vicente do Rego Monteiro. Artista e Poeta. 1899–1970*, São Paulo 1997. 1925 huldigte Sergio Milliet ihn als »un des jeunes peintres brésiliens le plus en vue«: Sérgio Milliet, [Rezension] »Quelques visages de Paris«, in: *Revue de l'Amérique latine* 9/40, 1925, S. 356. Gilberto Freyre, bekannter Wortführer der Regionalisten aus dem Nordosten, nannte Rego Monteiro einen »Ausnahmefall, eine paradoxe Mischung, ein unregelmäßiges Verb«: Gilberto Freyre, »Notas a lapis sobre um pintor indiferente«, in: *Revista do Brasil* 22/87, 1923, S. 236–238, hier S. 236, Übers. der Verf.

5 Siehe Moacir dos Anjos JR und Jorge Ventura Morais, »Picasso ›visita‹ o Recife. A exposição da Escola de Paris em março de 1930«, in: *Estudos avançados* 34, 1998, S. 313–335. Vgl. dazu das Dossier »L'École de Paris au Brésil, expositions et conférences organisées par la Revue ›Montparnasse‹«, in: *Montparnasse* 58, Januar 1930.

6 Jorge Schwartz (Hg.), *Do Amazonas a Paris: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*, São Paulo 2005. Siehe dazu u. a. Maria Luíza Guarnieri Atik, »Vicente do Rego Monteiro. De



1. Bild-Legende von Vicente do Rego Monteiro (1925)

Über den Hintergrund der Publikation informiert der Künstler in seiner Eingangsbemerkung: Die Veröffentlichung gehe auf die Reiseindrücke eines Indianerhäuptlings zurück. Der brasilianisch-französische Autor habe den »chef sauvage« auf einer seiner Reisen ins Innere des Amazonas getroffen, wo dieser ihm seine Eindrücke über Paris und seine *in situ* gemachten Skizzen vermacht habe. Rego Monteiro habe das Material daraufhin zu einem Bildband unter dem Titel *Quelques visages de Paris* vereint. Lediglich eine informelle Bildlegende mit vier wiederkehrenden Symbolen habe er

la palabra a la imagen«, in: *Cuadernos Literarios* 7, 2007, S. 83–105, URL: <https://www.ucss.edu.pe/publicaciones/cuadernos-literarios-n-7-media-literatura.html> [letzter Zugriff: 17.09.2018]; Letícia Coelho Squeff, »Paris sob o olho selvagem. Quelques Visages de Paris (1925), De Vicente do Rego Monteiro«, in: Alexander Gaiotto Miyoshi (Hg.), *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*, Campinas 2010, S. 56–81; Kenneth David Jackson, »Des cannibales à Paris. Le primitivisme satirique d'Oswald de Andrade et de Vicente do Rego Monteiro«, in: Vanda Anastácio et al. (Hg.), *L'Atlantique comme pont. L'Europe et l'espace lusophone (XVI^e–XX^e siècles)*, Clermont-Ferrand 2013, S. 65–80; María Elena Lucero, »Modernismo cultural e historias locales Intercambios estéticos y simbólicos en la gráfica de Vicente do Rego Monteiro«, in: *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos* 5, 2017, S. 124–154, URL: <https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/view/2041> [letzter Zugriff: 17.09.2018]. Aufgrund der präzisen Berücksichtigung des zeithistorischen Kontextes sei hier insbesondere hervorgehoben: Edith Wolfe, »Paris as Periphery. Vicente do Rego Monteiro and Brazil's Discrepant Cosmopolitanism«, in: *The Art Bulletin* 96/1, 2014, S. 98–119. Für den Aufsatz konsultiert wurde ein gebundenes Exemplar aus der BNF Paris, Signatur: 8-LK7-48128.

hinzugefügt, um die Interpretation der Bilder zu unterstützen: habitations, feuille / idée de l'arbre, l'eau, constructions au bord de l'eau (Abb. 1).

Die Symbole sind Teil einer ausführlichen Liste von Zeichen bzw. Hieroglyphen, die in Brasilien (Marajó), Mexiko, China und Ägypten Anwendung finden, und die Rego Monteiro zwei Jahre zuvor in *Legendes, croyances et talismans des Indiens* (500 Exemplare) publiziert hatte. Die Zusammenstellung basiert auf den Forschungen von Ladislau Netto, dem damaligen Direktor des 2018 fatalerweise einem Brand zum Opfer gefallenen Nationalmuseums in Rio de Janeiro. Netto hatte 1867 die ersten archäologischen Expeditionen im Amazonas lanciert und sich engagiert für die Erforschung der Marajó-Kultur eingesetzt. 1885 veröffentlichte er eine ausführliche Studie über die »Caracteres simbolicos comparados« in den *Archivos do Museu Nacional*.⁷ Von hier aus finden die Zeichen Eingang in Rego Monteiros Arbeit: zunächst in tabellarisch strukturierter, systematischer Form (1923) und später als loses Montage-Echo in stark reduzierter Form (1925). Der Erfolg des Bildbands *Legendes, croyances et talismans des Indiens* und der anschließenden Ballettaufführungen mit François Malkovsky hatte Rego Monteiro eine wichtige Stellung in der Pariser Kunstszene verschafft. Mit *Quelques visages de Paris* wurde – pünktlich zur »Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes« – der brasilianische Beitrag zur einer neuen transnationalen Bewegung lanciert: »Art Déco Marajoara«.⁸

Avantgarde-Indianismus

Die ca. 50 000 km² große Insel Marajó im nördlichen Mündungsgebiet des Amazonas ist bekannt für eine frühe, präkolumbische Hochkultur; erhaltene Keramikfunde gehen bis auf 3000 Jahre zurück. Die Marajoara-Kultur verweist auf eine brasilianische Vor-Geschichte, die der sogenannten »Entdeckung« Brasiliens durch Pedro Álvares Cabral vorausgeht; sie war zwar zur Zeit der Eroberung bereits untergegangen, konnte

7 Ladisláu Netto, »Caracteres simbolicos comparados«, in: *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro* 6, 1885, S. 454–465.

8 Márcio Alves Roiter, »A Influência Marajoara no Art Déco Brasileiro«, in: *Revista UFG* 8/12, Juli 2010, S. 19–27, hier S. 21. »The Marajoara manifestation of the Art Deco style in Brazil facilitated the Brazilian Modernist search for a new modern national aesthetic – a search that can be considered as a Brazilian Modernist primitivist undertaking.« Patricia A. Soler, *Sleek Words: Art Deco And Brazilian Modernism*, Diss., Georgetown University 2014, S. 125. Siehe dazu Paulo Herkenhoff, »The Jungle in Brazilian Modern Design«, in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 21, 1995, S. 239–258.

aber mithilfe einiger Indiogruppen stellenweise nachleben. Die Begeisterung für die präcabra'sche Keramik, die Spekulationen um frühe transregionale Kunstbeziehungen zu den Hochkulturen der Mayas und Azteken, sowie damit einhergehende Diskussionen um Fragen kultureller Identität, Memoria und Narration, gehören zu den wiederkehrenden Topoi im Kontext der Nationenwerdung Brasiliens.⁹

Die Idee einer brasilianischen Antike wurde in zahlreichen Ausstellungsprojekten in und außerhalb Brasiliens gefördert, auch im Rahmen der Pariser Weltausstellung 1889. Zwar stand kein eigener Landespavillon zur Verfügung, aber ein *Palais de l'Amazonie*, den Ladislau Netto mit zahlreichen Objekten aus Rio bespielte. Sein Vortrag im Rahmen des *Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistoriques* lässt keinen Zweifel an der kulturpolitischen Mission, die er mit den »merveilleux spécimens de l'art primitif des anciens potiers de l'Amazonie« verknüpft.¹⁰ Kunst, Ethnologie, Archäologie und Kulturkritik agieren hier Hand in Hand.

Spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts, im Zuge der Hundertjahrfeier der brasilianischen Unabhängigkeit, wird der »Avantgarde-Indianismus« (»indianismo de vanguardia«¹¹) fester Bestandteil der Diskussionen um die Zukunft Brasiliens. Dahinter steht der komplexe Versuch, eine eigene nationale Kunst ins Leben zu rufen, die sich neokolonialen Diktaten, insbesondere dem aus Europa importierten Akademismus, zu entziehen weiß. 1923 zu einem Vortrag an die Sorbonne eingeladen, bringt der Schriftsteller Oswald de Andrade das Problem der Repräsentation prägnant auf den Punkt: »Il manquait l'éclosion des réalités présentes, où fond et forme, matière, sentiment et expression pussent donner au Brésil d'aujourd'hui la mesure intellectuelle de sa mobilisation industrielle, technique et agricole.«¹² Seine Kritik an der »imitation déplacée de l'Europe« und damit verbundenen imperialistischen Fortschrittsmodellen warnt indes zugleich vor isolationistischen Tendenzen, regionalistischen Engpässen, roman-

9 Siehe beispielsweise Daniela Kern, »The Amazonian Idol. The Naissance of a national Symbol in the Empire of Brazil (1848–1885)«, in: Antonello Biagini u. a. (Hg.), *Empires and Nations from the Eighteenth to the Twentieth Century*, New Castle upon Tyne 2014, S. 214–221.

10 O. A., *Guide Bleu du Figaro et du Petit Journal* 1889, S. 170–173, hier S. 173. Siehe dazu Sven Schuster, »The ›Brazilian Native‹ on Display: Indianist Artwork and Ethnographic Exhibits at the World's Fairs, 1862–1889«, in: *RIHA Journal* 127, 2015, online unter <http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jul-sep/schuster-the-brazilian-native-on-display> [letzter Zugriff: 17.09.2018].

11 Jorge Schwartz, »¿Do Rego Monteiro, antropófago?«, in: *Diario de Poesía, Dossier Poesía y Pintura* 74, 2007, Buenos Aires, 2007, S. 21–23.

12 Oswald de Andrade, »L'Effort intellectuel du Brésil contemporain«, in: *Revue de l'Amérique latine* 20, 1923, S. 197–207, hier S. 202.

tischen Eskapismen und reaktionären Ursprungsmythen (»bizarrerie indigène«¹³). Sein *Anthropophages Manifest* von 1928 sollte daraus ein folgenreiches Projekt im Zeichen einer zukunfts-gewandten Erinnerung indigener Völker und ihres verdrängten kulturellen Erbes ableiten: »Tupy, or not tupy that is the question« – lautet ein paradigmatischer Schlüsselsatz (in Anspielung auf die Tupinambá).¹⁴ Das emblematische Wortspiel ist Programm und setzt das Projekt zugleich performativ um. Statt der Rückkehr zu einem vermeintlichen Ursprung entwirft das Manifest einen dritten Weg jenseits von unterwerfender Nachahmung und nationalistischem Alleingang: »the eternal return with a difference«, wie Silviano Santiago prägnant festhält.¹⁵ Für den brasilianischen Kritiker markiert demnach die gemeinsame Reise, die die Modernisten aus São Paulo 1924 mit Blaise Cendrars ins Landesinnere nach Minas Gerais unternahmen, das entscheidende Schlüsselerlebnis für die Geschichte der brasilianischen Moderne: »The journey sets a date, an important moment to discuss the emergence not only of the native past (Mineiro, Baroque, etc.), but of the past as an instrument for a primitive (or naive) aesthetic manifestation«.¹⁶

Die Avantgarden in Brasilien entwickeln sich auf Grundlage einer intensiven Auseinandersetzung mit der eigenen Kulturgeschichte. Sie können mit Aby Warburg als kritische »Erinnerungsgemeinschaft«¹⁷ beschrieben werden, wobei sie ihr aufgrund der

13 Ebd., S. 205–206.

14 Das Manifest wurde in der ersten Ausgabe der *Revista de Antropofagia* im Mai 1928 veröffentlicht. Siehe dazu die jüngste deutsche Übersetzung: Oswald de Andrade, »Anthropophages Manifest« [1928], in: ders., *Manifeste. Portugiesisch-Deutsch*, übers. von Oliver Precht, Wien/Berlin 2016. Mit seinem Bekenntnis zum Anthropophagen entlarvt das Manifest den neokolonialen Eurozentrismus der brasilianischen Elite: Während populäre *whitening*-Theorien den Aufstieg von der dunklen Bevölkerung zum zivilisierten Brasilianer versprochen und romantische Visionen die Figur des edlen Wilden zur Konstruktion brasilianischer Ursprungsmythen verklärten, holt das Manifest mithilfe des wilden Wilden zu einem folgenreichen Gegenschlag aus. Hier wird eine »kritische Theorie der brasilianischen Kultur« entwickelt, für welche das vier Jahre zuvor veröffentlichte *Manifest der Pau-Brasil Dichtung* bereits den Weg geebnet hatte: »Es ist das Ideal des *Manifests der Pau-Brasil-Dichtung*, die indigene Kultur mit der erneuerten intellektuellen Kultur, den *Urwald* und die *Schule* in einer hybriden Verbindung zu vereinen.« Benedito Nunes, »Anthropophagie für Alle«, in: ebd., S. 68–97, hier S. 73, 76.

15 Silviano Santiago, »The Permanence of the Discourse of Tradition in Modernism«, in: ders., *The space in-between. Essays on Latin American culture*, Durham/London 2001, S. 93–110, hier S. 106.

16 Ebd., S. 96. »The emergence of the historical discourse in modernism aims at a valuing of the national in politics, and of primitivism in art«. Ebd., S. 105.

17 Der Begriff der Erinnerungsgemeinschaft taucht erstmals 1913 bei Warburg auf. Siehe dazu Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987, S. 176. Warburgs Studie zu Manets *Früh-*

eigenen soziokulturellen Verankerung ein eigenes Profil verleihen werden, indem sie neben der sogenannten ›klassischen‹ Antike andere Bezugsmodelle zur Geltung bringen. Rego Monteiros Auseinandersetzung mit der Marajó-Kultur bei gleichzeitiger Anbindung an die *École de Paris* ist ebenfalls Ausdruck dieser doppelten Bewegung von Internationalismus und Nationalismus.¹⁸ Mit *Quelques visages de Paris* legt er davon ein anschauliches Zeugnis ab.

Art obscur

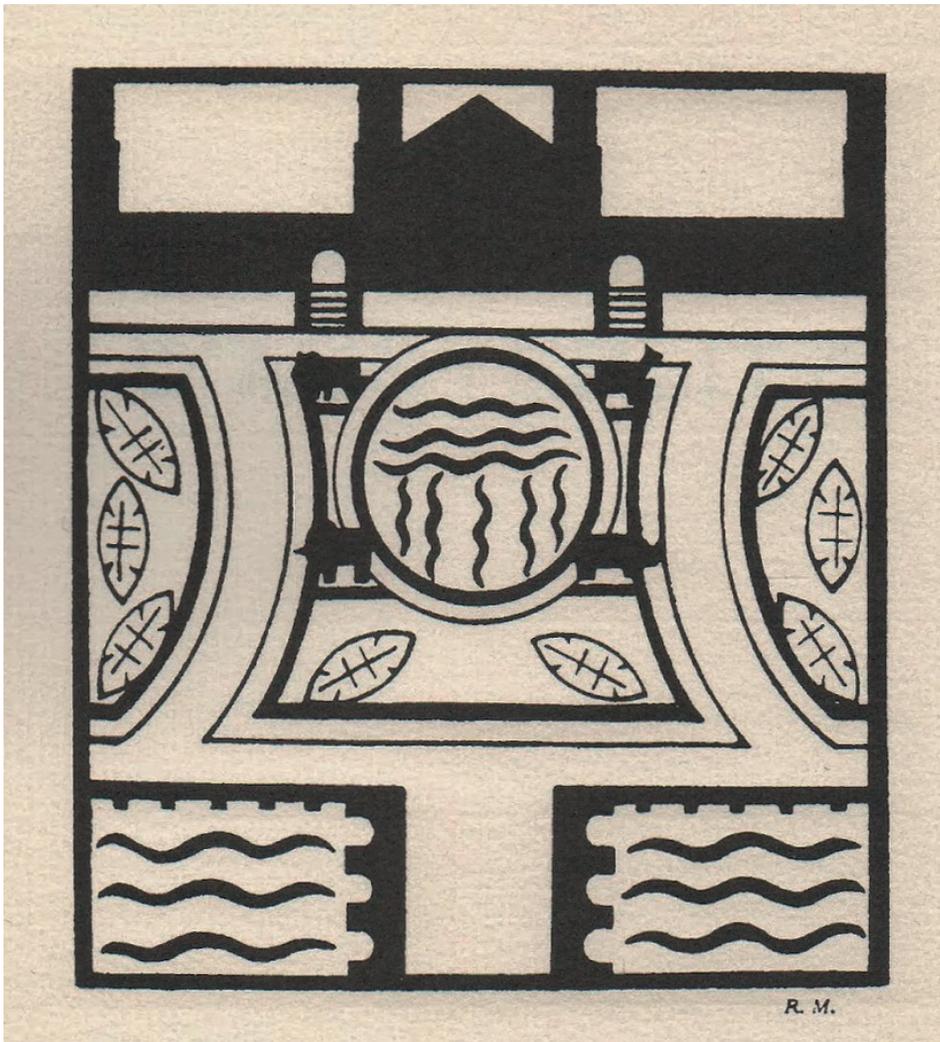
Die Darstellung des Trocadéro-Ensembles zeigt die inzwischen zerstörte Version des Palais, mitsamt dem Pont d'Iéna, der Seine links und rechts davon, sowie der mit verschiedenen Skulpturen bestückten Parkanlage (Abb. 2). Das Palais sticht als schwarze Schablone im Hintergrund der Komposition hervor. Die begleitenden Strophen beschreiben die Anlage als Haus eines großen Kriegers und würdigen dessen Trophäen. Sein Talent in der Kunst der Einbalsamierung und der Ausstopfung von Kriegsfeinden findet eigens Erwähnung. Der Reisende aus dem Amazonas fügt jedoch hinzu: »ce fut avec le plus grand/ serrement de cœur, que je/ vis mes ancêtres dans de/ si drôles postures.«¹⁹ Wengleich der Text keinen expliziteren Hinweis gibt, scheint der Bezug auf das Musée d'ethnographie du Trocadéro, dem ersten ethnografischen Museum in Paris, eindringlich. Die »obskure Kunst«²⁰ der Amazonas-Indianer, wie Georges Henri Rivière sie 1928 nannte, war in den 1920er-, 1930er-Jahren, nach dem Erfolg der *art nègre*, zum neuen Faszinosum in der »Ville lumière« geworden. Die präkolumbische Kunst wurde in verschiedenen Ausstellungen gefeiert und in der Galerie d'Amérique des Trocadéro-Museums dauerhaft ausgestellt.

stück im Grünen bietet hier interessante Anknüpfungspunkte, nicht zuletzt mit Blick auf die Idee vom Vorwärtsschreiten »durch Rückwärtswendung«, siehe Lena Bader, »Verdrängte Orte und einverlebte Bilder. Die Antropofagia-Bewegung im Spiegel transregionaler Bilderwanderungen«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81, 2018, S. 242–255.

18 Siehe u. a. Aracy Amaral, »O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20«, in: *Revista USP* 94, 2012, S. 9–18, hier S. 11.

19 Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, Paris 1925, S. [14]

20 Georges Henri Rivière 1928 zit. nach Christine Laurière, »Introduction«, in: dies., André Delpuech und Carine Peltier-Caroff (Hg.), *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28–37*, Paris 2017, S. 7–45, hier S. 16.



2. Vicente do Rego Monteiro, *Trocadéro*, 1925

Indem der Reisende aus der Ferne von seinen Eindrücken und Beobachtungen Zeugnis ablegt («que je vis»), deutet er zugleich darauf hin, dass hier eine wichtige Umkehr stattfindet bezüglich dessen, was Jean-Paul Sartre 1948 als ungleiches Blickregime beschrieb: »le blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie«. ²¹ Der konsternierte Blick des fremden Beobachters erinnert an die dunkle Seite der klassischen Moderne: »its taste for appropriating or redeeming otherness, for constituting

21 Jean-Paul Sartre, »Orphée Noir«, in: *Léopold Sédar Senghor, Anthologie de la Nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris 1948, S. IX.

non-Western art in its own image, for discovering universal, ahistorical ›human capacities.«²² In seinen Mitteilungen wird eine profunde Enttäuschung darüber manifest. Sie ist Ausdruck eines situierten Blicks, für den kulturelle Verortung eine entscheidungsrelevante Kategorie ist und der folglich einen dezentralen, relationalen Primitivismus jenseits universalistischer Entwürfe zu imaginieren weiß.

Ungleich dem Baudelaire'schen *flâneur* wandelt der ›wilde‹ Beobachter nicht auf Augenhöhe mit den Passanten aus Paris. Seine Eindrücke sind größtenteils topografisch wiedergegeben, als seien sie aus der Luft aufgenommen. Paris wird von oben gesehen, wie sich die Stadt einige Jahre zuvor dem brasilianischen Flugpionier Alberto Santos Dumont an Bord seines Heißluftballons *L'Amérique* (1898) und der kleineren Variante *Le Brésil* gezeigt hatte, bevor er 1900 seine berühmten Paris-Überflüge per Luftschiff unternahm, die sich für viele Jahre in die Ikonografie des Eiffelturms einschreiben sollten.²³ Der ›fremde‹ Blick legt Zeugnis ab von jenem »basculement du regard«, den die moderne Luftbildfotografie zuvor eingeläutet hatte.²⁴ Die berühmten Ansichten aus dem Bildband *Paris vu en ballon et ses environs*,²⁵ die nicht zuletzt in Delaunays farbenfrohen Eiffelturmbildern nachleben, scheinen hier in Verbindung mit Beobachtungen aus der Bodenperspektive zu einem interessanten *Pastiche* vereint, in dem sich verschiedene Blickachsen konfundieren. Der scheinbar primitive Blick verleibt sich die jüngsten Versionen Paris' ein.

Quelques visages

Neben dem Trocadéro werden neun weitere Monumente präsentiert: Notre Dame, begleitet von dem Hinweis, »die Alten« sagten, vor ihr tanze ein schönes Mädchen; der Eiffelturm, beschrieben als großer Kamin; der Viadukt von Austerlitz als halb-kreisförmige Brücke; die Passy-Brücke (heute Bir-Hakeim-Brücke) als zwei vermutlich aus Platzgründen übereinanderliegende Brücken; Sacré-Cœur als Kirche, die sich von selbst auf den Hügel gesetzt habe; die Place de la Concorde als Ort der Sonnenuhr; der

22 James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard 1988, S. 193.

23 Siehe u. a. seine eigene Publikation: Alberto Santos-Dumont, *Dans l'Air*, Paris 1904. (Vgl. Abb. 5)

24 Thierry Gervais, »Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne 1855–1914«, in: *Études photographiques* 9, Mai 2001, Online unter <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/916> [letzter Zugriff: 17.09.2018].

25 André Schelcher und Albert Omer-Décugi, *Paris vu en ballon et ses environs*, Paris 1909.

Louvre als Geschäft des reichsten Kunsthändlers Frankreichs; der Jardin des Plantes als umzäuntes Gehege, das an die Arche Noah erinnere und schließlich der Triumphbogen als Grabanlage für einen unbekanntem Soldaten. Mündliche Überlieferungen, intertextuelle Verweise (Bibel, Romane) und persönliche Beobachtungen durchziehen die Strophen, auf deren Grundlage verschiedene Vermutungen angelegt werden: »les vieux disent«, »il paraît«, »à juger«, »je vis«, »ça doit être«, »je crois«, »les anciens parisiens«, »je me demande«, »on m'a dit«, »cela me semble«. Ihr Komposit lebt von der Spannung aus Modernität und Tradition, Aktualität und Überlieferung.²⁶

Die Auswahl vereint bekannte Sehenswürdigkeiten und moderne Ingenieurskunst mit einer Pariser Urwaldversion, dem Jardin des Plantes, wo ab 1817 das Skelett der als »Hottentot Venus« bekannt gewordenen Khoikhoi Saartjie Baartmans ausgestellt worden war, bevor es 1878 in das Musée d'ethnographie du Trocadéro verlegt wurde. Indem der fremde Besucher die Eindrücke vor Ort aus seinem eigenen Erfahrungshorizont heraus interpretiert, baut er Brücken zwischen den Kulturen, stiftet aber auch Konfusion. Er verweist auf verwandte Rituale der Gemeinschaftsbildung, befragt unbekannt Gewohnheiten, schreibt Missverständnisse fest und bekundet sein Befremden, auch seinen Argwohn gegenüber kolonialen Praktiken. Der Standpunkt des Betrachters wird dabei ebenso evident wie die Perspektivität der Wahrnehmung und des Wahrgenommenen. Vielleicht ist die exponierte Subjektivität des wilden Stadtführers in Reaktion auf das eurozentristische Porträt, das Paul Adam 1910 in *Les visages du Brésil* veröffentlicht hatte, zu sehen?²⁷ Mit seinem schlechten Bonmot hatte der Schriftsteller Arthur de Gobineau den dahinter liegenden Imperialismus statuiert: »un Brésilien est un homme qui désire passionnément aller habiter à Paris.«²⁸

Quelques visages de Paris liefert eine originelle Antwort auf frühe Reiseberichte, die infolge der Bemühungen um die französische Kolonie France Antarctique entstanden sind (Thevet, Lery, Staden etc.) und tiefe Beziehungen zwischen den beiden Ländern gestiftet haben, wovon nicht zuletzt auch Jean-Baptiste Debrets *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1835–1839) berichtet. Ähnlich den Beobachtern aus Europa gibt der Reisende aus dem Amazonas vor, seine Eindrücke zu »übersetzen«. Rego Monteiro

26 »É o moderno (cidade) e o tradicional (fala) em ponto de tensão«. Régis Ferreira Brasilio dos Santos, *Vicente do Rego Monteiro: Primitivismo Modernista e Identidades Regionais*, Masterarbeit, Päpstlich-Katholische Universität von São Paulo, 2011, S. 91.

27 Paul Adam, *Les visages du Brésil*, Paris 1914, S. 150–151.

28 Brief an seine Ehefrau, 7.6.1869, zit. nach Georges Raeders, *Le comte de Gobineau au Brésil*, Nouvelles Editions Latines, Paris 1934, S. 53.

reicht sich mit seinem Porträt in eine lange Tradition von *entangled histories* ein.²⁹ Hier wird nicht nur Paris einverleibt, sondern auch eine bestehende literarische Gattung, um sie mit eigenen Ansichten zu konfrontieren. Das gilt insbesondere für eine Reihe von Essays und Büchern, die auf Grundlage fiktiver, imaginierter oder parodierter Reisen jene »merveilleuse distance« umkreisen, die Montaigne, ganz ohne zu verreisen, zu seinem Essay *Des Cannibales* (1595) verleitet hatte, und die nicht zuletzt auch für Briefromane wie die *Lettres persanes* von Montesquieu (1721) oder Voltaires *L'Ingénu* (1767) konstitutiv war.³⁰ Auch bei Rego Monteiro wirft die Wahl der Sprache irritierende Fragen der Autorschaft auf: Soll Paris für ein französisches Publikum, noch dazu in gotischen Lettern (mit diskreten Rechtschreibfehlern), beschrieben werden?

Naive Moderne

Die Zeichnungen, die – anders als im Vorwort erwähnt – keine Skizzen sind, sondern vollendete Kompositionen, werden von Zeitgenossen teils als »extrêmement curieux et décoratifs«³¹ beschrieben, teils als inszenierte Darstellungen (»sous une apparence de simplicité expressément recherchée«³²), teils als dokumentarische Aufnahmen (»on a l'intuition qu'un chef sauvage ressentirait exactement ce genre d'impressions et les exprimerait de cette façon, s'il cherchait à les exprimer«). Der »guide naïf«³³ wirft kuriöse Fragen auf, die von Seiten der zeitgenössischen Kommentatoren nicht einstimmig diskutiert werden. Der brasilianische Korrespondent, Sergio Milliet, fordert gar mehr Naivität ein: »Je reprocherais même à Rego Monteiro d'être trop intelligent. J'aimerais sentir en lui plus de naïveté.«³⁴ Die Vielfalt der Reaktionen ist symptomatisch.

29 Zur Komplexität einer französisch-brasilianischen *histoire croisée* von Reiseberichten u. a. Robert Stam und Ella Shohat, »Transnationalizing Comparison: The Uses and Abuses of Cross-Cultural Analogy«, in: *New Literary History* 40/3, 2009, 473–499.

30 Michel de Montaigne, »Des Cannibales«, *Essais*, Paris 1950, S. 251. Vgl. dazu Percy G. Adams, *Travelers and travel liars 1660–1800*, New York 1980; Winfried Weisshaupt, *Europa sieht sich mit fremdem Blick. Werke nach dem Schema der »Lettres persanes« in der europäischen, insbesondere der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, 3. Bde., Frankfurt am Main 1979.

31 Maurice Raynal, »Les petites Expositions«, in: *L'Intransigeant*, 6.2.1925, S. 4.

32 O. A., »M. de Rego Monteiro, Dessinateur et Peintre Brésilien«, in: *The Paris Times* 241, 2. 2. 1925, S. 6.

33 Ebd.

34 Sérgio Milliet, »Brésiliens. Quelques visages de Paris«, in: *Revue de l'Amérique latine* 9/40, 1915, S. 356.

Quelques visages de Paris wirft tradierte Kategorien durcheinander; die »europäische Diskursgeschichte des Entdeckers«³⁵ gerät ins Wanken: ›Der‹ Indianer, traditionellerweise Gegenstand der Betrachtung, passiv, immobil, stumm und zeitlos, ist nunmehr ›der‹ international Reisende, der am Austausch teilhat und (für ihn) unbekanntes Terrain erforscht. Er tut dies aber mithilfe eines mindestens zweisprachigen Künstlers, der zwischen Brasilien und Frankreich pendelt. Und um die Konfusion zusätzlich auf die Spitze zu treiben, suggeriert das Vorwort schließlich, Rego Monteiro selbst sei eventuell »cet homme de la forêt vierge«.³⁶

Die »Rationalität der Fiktion«³⁷ bringt überlieferte Subjekt-Objekt-Beziehungen durcheinander und sprengt den Gegensatz zwischen Wirklichem und Künstlichem. Als »Spuren einer wahren Fiktion«³⁸ lassen die geschilderten Erlebnisse die jeder interkulturellen Begegnung inhärenten epistemologischen Herausforderungen erkennen, wie sie zeitgleich von einer Vielzahl von Akteuren verhandelt werden, die James Clifford als »ethnografische Surrealisten« beschreibt: »is not every ethnographer something of a surrealist, a reinventor and reshuffler of realities? Ethnography, the science of cultural jeopardy, presupposes a constant willingness to be surprised, to unmake interpretive syntheses, and to value – when it comes – the unclassified, unsought Other.«³⁹ Die Verschiebung von einem vermeintlich rational-neutral, registrierenden (positivistischen) Blick hin zu einer poetischen, künstlerischen Auseinandersetzung wird nicht zuletzt in der Transformation der vorangestellten Bildlegende deutlich: von Netto (1885) über Rego Monteiros Publikation von 1923 bis hin zur poetischen Assemblage von 1925. Hier wird kein Anspruch auf Authentizität erhoben, es sei denn, die Authentizität der Subjektivität. Eine zeitgenössische Besprechung hält fest: »la fantaisie est un sens très précis des réalités«.⁴⁰ Die unmögliche Repräsentation geht mit einer unmöglichen Begegnung

35 Birgit Haehnel, »Vom Reisen, Wandern und Nomadisieren. Mobilitätskonzepte in der Kunst als Erfahrung von Welt«, in: Irene Below und Beatrice von Bismarck (Hg.), *Globalisierung, Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 88–105, hier S. 89.

36 Rego Monteiro 1925 (Anm. 19), Vorwort von Fernand Divoire, S. [1].

37 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, Berlin 2006, S. 57.

38 Horst Bredekamp, »Bildakte als Zeugnis und Urteil«, in: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Bd. 1, Ausst.-Kat. Berlin 2004 (Mainz 2004), S. 29–66, hier S. 47.

39 James Clifford, »On Ethnographic Surrealism«, in: *Comparative Studies in Society and History* 23/4, 1981, S. 539–564, hier S. 564. Vgl. auch Vincent Debaene, *L'adieu au voyage*, Paris 2010.

40 O. A., »Beaux Arts: Quelques visages de Paris«, in: *Comoedia*, 4.2.1925, S. 3.

Hand in Hand: Ein Indianerhäuptling aus einer ausgestorbenen Kultur begegnet einem Autor aus dem 20. Jahrhundert. Der »sauvage imaginaire« besucht nicht ein vorge-schichtliches Europa, sondern die Metropole der ›vie moderne«. Vor dem Hintergrund von Cliffords Überlegungen zum »ethnographic present« als einem »special, ambi-guous, temporal status« ließen sich interessante Bezüge zu William Kentridges Video-Installation *The Refusal of Time* (2012) herausarbeiten: »an anticolonial act directed against an imposed European time regime«. ⁴¹ Der Reisebericht von »Vicente/ cacique«⁴² ist die Fiktion einer unmöglichen Begegnung in Zeit und Ort, in welcher nicht zuletzt auch die Probleme territorialer, geopolitischer und temporaler, teleologischer Setzun-gen verhandelt werden.

Devenir sauvage

Die Erfahrung von Transkulturalität als dynamischem Prozess, als Reise und Bewe-gung, die nicht linear von A nach B führt, sondern zirkulär, transversal und im besten Sinne chaotisch verläuft, wird hier selbst im Kleinsten durchgespielt, indem sie ein Motiv transportiert und zugleich transformiert: Einem »travelling concept«⁴³ gleich durchzieht der Triumphbogen *Quelques visages de Paris* bis hin zu einer enigmatischen Vignette, die das Vorwort abschließt (Abb. 3). Es bleibt offen, wer hier wen stützt: Ist es der amerikanische Kontinent, der den Pariser Triumphbogen besetzt oder trägt dieser vielmehr die »neue Welt«? In jedem Fall berühren sie sich, so viel steht fest: Sie beste-hen beide nebeneinander. Ihre Montage ergibt ein transmodernes *Pastiche*, das zum

41 James Clifford, »The Others. Beyond the ›Salvage Paradigm«, in: *Third Text* 3/6, 1989, Issue: Magiciens de la Terre, S. 73–78, hier S. 73. Andreas Huyssen, »Memories of Europe in the Art From Elsewhere«, in: *Stedelijk Studies* 6, 2018, S. 1–10, hier S. 6. »This avant-gardism from simultane-ously outside and inside European borders offers an intriguing paradox: it implodes the distinction between tradition and the avant-garde, because it transforms the critique of modernity, which was always already part of European avant-gardism itself, for a postcolonial globalizing world and its memories of Europe.« Ebd., S. 10.

42 Régis Ferreira Brasilio dos Santos, *Vicente do Rego Monteiro: Moderno e tradição/ruptura e per-manência*, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo 2011, S. 12, online unter http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300453357_ARQUIVO_VRMMODERNOETRADICAO,RUPTURAEPERMANENCIA.pdf [letzter Zugriff: 17.09.2018].

43 Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto u. a. 2012 [2002].



3. Vicente do Rego Monteiro, Detail aus dem Vorwort, 1925

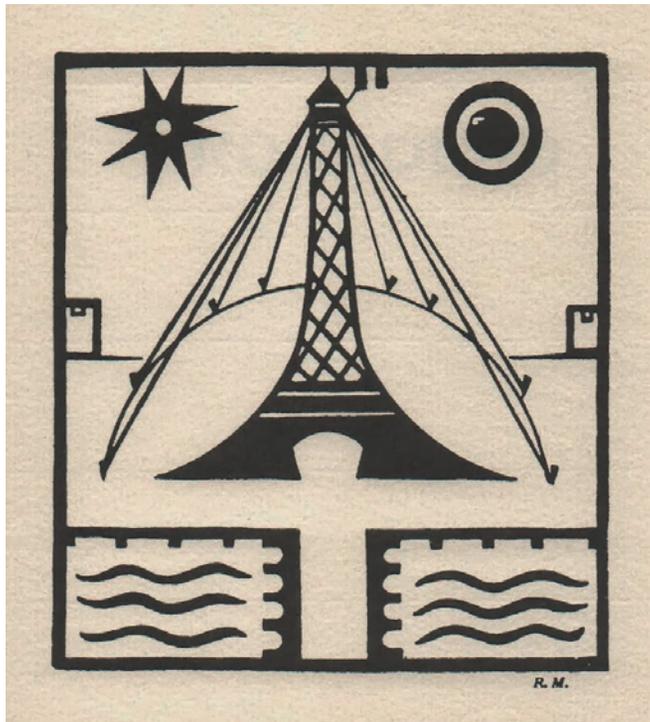
interkulturellen Dialog einlädt.⁴⁴ Wenngleich die Darstellungen Rego Monteiros sich gerade nicht als Illustrationen präsentieren und vielmehr ihre gestalterische Qualitäten ins Bild setzen, liefert diese das Buch eröffnende »Kontaktzone«⁴⁵ einen eindringlichen Appell an den Leser und Betrachter.

Auch das kuriose Eiffelturm-Indianerzelt könnte davon betroffen sein (Abb. 4). Der imaginäre Wilde erkennt darin die möglichen »Überreste vom Turm zu Babel«. Die begleitenden Strophen vermuten, dass der Turm, aus Angst er könne aufgrund seiner mangelnden Standfestigkeit umkippen, zur Sicherung mittels Kordeln am Boden festgebunden wurde.⁴⁶ Die Spekulation ist unberechtigt, greift aber einen verbreiteten Topos

44 Der Begriff wird hier im Sinne von Kravagnas Konzept einer »Kunstgeschichte des Kontakts« verwendet: »Die Transmoderne als Bezeichnung einer dekolonialen Kraft innerhalb der Moderne stellt den Versuch dar, ihre Transkulturalität (sowohl als Praxis wie als Reflexionsgegenstand), ihre transgressiven Verfahren und ihre transformatorischen Agenden in einem Begriff zu verdichten.« Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017, S. 11.

45 Siehe Mary Louise Pratt, »Arts of the Contact Zone«, in: *Profession*, 1991, S. 33–40.

46 »une grande cheminée / où tour de combat / il paraît qu'elle / n'est pas très solide / où, bien d'aplomb / de peur qu'elle ne / tombe on l'a attachée / a terre de tous les / côtés par plusieurs / cordes bien tendues. / est-ce les débris de / la tour de Babel!« Rego Monteiro 1925 (Anm. 19), S. [10].



4. Vicente do Rego Monteiro,
Tour Eiffel, 1925

der Zeit auf, die Rettung des Eiffelturms (Abb. 5): »Heureusement la Tour fut sauvée par les savants. Observatoire météorologique des plus précieux, la Tour, au lendemain de la mise en pratique de la télégraphie sans fil, se trouva être d'un merveilleux emploi pour l'utilisation de l'industrie nouvelle. C'est de là que Paris aujourd'hui, converse avec le monde.«⁴⁷ Das biblische Thema der Sprachverwirrung kehrt darin in transformierter Form wieder. Die Linien, die in Rego Monteiros Zeichnung vom Eiffelturm ausgehen, waren für die zeitgenössischen Betrachter Sinnbild für »un de plus grands progrès de l'humanité«⁴⁸: die Antennen der Radiotelegrafie, welche aus dem ohnehin modernen Bauwerk einen Pionier der Mediengeschichte gemacht hatten, denn von hier aus erfolgte die Ausstrahlung des ersten öffentlichen Radioprogramms in Europa. Es ist nicht auszuschließen, dass Rego Monteiro diese Dialektik modern-archaisch hier abermals auslotet, indem, einem Palimpsest gleich, bewandert und bereichert, Indianerzelt und Radiosender zusammenfinden, und sei es nur für das Gedankenexperiment einer *concordia discors*. Anachronistische Kombinationen dieser Art durchziehen sein Werk;

47 O. A., »Les vingt-cinq ans de la Tour Eiffel. Son utilisation actuelle pour la télégraphie sans fil«, in: *Supplément illustré du Petit Journal* 122, 19.04.1914.

48 Ebd.

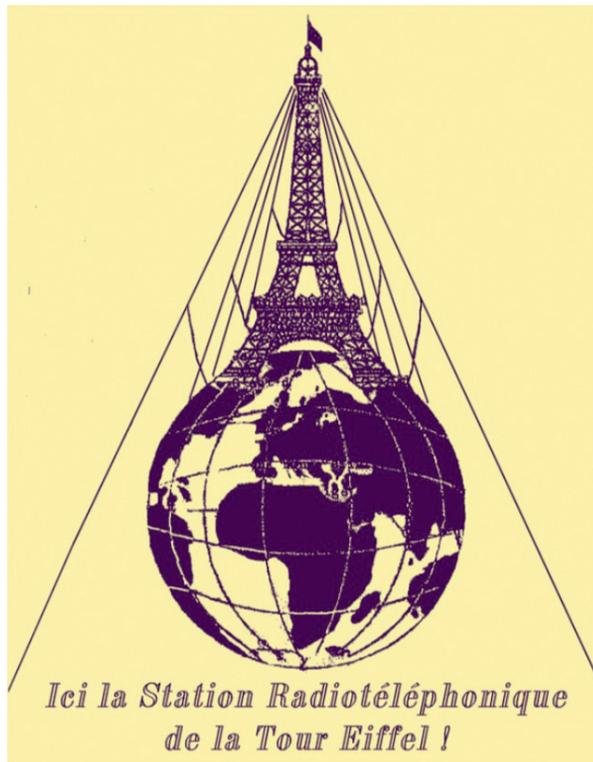


5. »Rettung« des Eiffelturms durch die drahtlose Telegrafie, Darstellung von 1914

sie durchbrechen die hierarchischen Oppositionsmodelle teleologischer Fortschrittsgeschichten.

Vor diesem Hintergrund erweist sich ein frühes Logo der Station als interessantes Pendant zur kleinen Kontaktzone Rego Monteiros (Abb. 6): zwei Darstellungen, die von Übertragungen und Weitergabe handeln und auf jeweils unterschiedliche Art und Weise transkulturelle Austauschprozesse ins Bild setzen.⁴⁹ Im französischen Beispiel scheint der Eiffelturm mit seinen Antennen einer futuristischen Schutzmantelmadonna gleich die Welt global zu umfassen; Paris ist der Mittelpunkt der Welt, von dem aus alles geschieht und hervorgeht, von hier aus wird die Welt koordiniert (Abb. 5). In Rego Monteiros Beispiel hingegen werden die linearen Verbindungslinien aufgebrochen; auch steht nicht Brasilien im Mittelpunkt der Welt oder die brasilianische Hauptstadt,

49 Ich danke Jean-Marc Printz für die Bereitstellung des Bildmaterials und seine hilfreichen Auskünfte dazu: »cette image est une reconstitution que j'ai réalisée il y a de nombreuses années à partir d'une lettre de 1927 de la station et de son papier à lettre puisque ce motif, beaucoup moins contrasté, occupait la totalité du papier en format A4. A l'époque, j'avais donc retiré un texte dactylographié sur ce logo d'une lettre envoyée par la station, lettre par lettre, reconstitué les parties effacées et apporté du contraste au motif, via photoshop.« Aus einer E-Mail an die Verf., 06.02.2019.



6. Darstellung aus dem Briefpapier der Radiostation des Eiffelturms, 1927

sondern der südamerikanische Kontinent, was weitere, auch regionale Beziehungen ins Spiel bringt. Die Darstellungen machen die Konstruktion von Zentrum und Peripherie evident. Die jeweilige Zuordnung ist den einzelnen Regionen nicht intrinsisch eingeschrieben, sie ist das Ergebnis einer politischen Setzung. Hier setzt die Kritik an linearen und binären Erklärungsmodellen transnationaler Beziehungen ein: »cross-cultural comparison risks surreptitiously inscribing one cultural or national zone as original and the other as copy, one culture as ontological real and the other as phenomenal imitation, one culture as substance and the other as accident, one culture as normative and the other as aberrant«.⁵⁰ *Quelques visages de Paris* erinnert an die Bandbreite multikultureller Konzepte und bringt seinerseits ein Modell von Begegnung ein, das unlösbar mit Fragen kolonialer Asymmetrien verknüpft ist.⁵¹

50 Stam und Shohat 2009 (Anm. 29), S. 473.

51 Wie Stam und Shohat in ihrem Aufsatz »Traveling Multiculturalism« hervorheben, sind unterschiedliche, durchaus widersprüchliche Ansätze mit dem Begriff verbunden: »As a ›situated utterance‹, it can be top-down or bottom-up, hegemonic or resistant, or both at the same time. It all depends on who is multiculturalizing whom, from what social position, in response to what hegemonies, to whose benefit, as part of what political project, using what means deploying which

Routen, Routen, Routen

1968, im »Jahr, das nicht zu Ende ging«⁵², kurz vor Ausrufung des fatalen AI-5, der eine drastische Verschärfung der 1964 ausgerufenen Militärdiktatur einläutete, sollte die Band Os Mutantes in ihrem aberwitzigen Song *Bat Macumba* US-amerikanische Unterhaltungsindustrie und afro-brasilianische Religion zusammenführen: Mit einem minimalistischen Text-Kunststück wurden Batman und Macumba in jeweils neuen Varianten in Beziehung zueinander gesetzt: »By itentionally fusing these diverse elements, ›Batmacumba‹ suggests that products of the multinational culture industry like Batman and rock have been ›Brazilianized‹ and, conversely, that Afro-Brazilian religion is central to Brazilian modernity and not to a folkloric vestige of a premodern past«.⁵³ Ähnlich wie der Song *Bat Macumba* Batman »brasilianisiert« hatte, um zugleich die Modernität einer nicht-folkloristischen afro-brasilianischen Religion hervorzuheben, wurde bei Rego Monteiro Paris »amazonisiert«, um prähistorische Indianerkulturen als modernes Design auszuweisen. Dieser aktualisierende Blick steht nicht nur konträr zum exotisierenden Primitivismus aus Europa, sondern auch und vor allem zu neokolonialen Indianermythen aus Brasilien.

Quelques visages de Paris erweist sich als höchst kreative Auseinandersetzung mit Zuschreibungen und Repräsentationen kultureller Identität. Der fremde Blick, der eigene Blick, der Indianer, der Franzose – all diese Containerbegriffe werden auf die Probe gestellt, indem eine Kette komplexer Transfer- und Übersetzungsprozesse konstruiert wird, ohne aber in einem totalen Relativismus zu münden. Stets lenkt die eigene Geschichte, der eigene Standort, die kulturelle Verortung den Blick: Sie bedingen die Realität einer transkulturellen Reiseerfahrung und lassen darin eine andere Pariser Realität aufscheinen.

Der imaginäre Wilde bringt ein Modell von Identität zum Ausdruck, das von Austausch lebt und daraus seine Souveränität schöpft. Er bricht mit romantisierenden

discourses, and so forth. And that is why it has become essential to specify exactly which current within multiculturalism one is speaking about – whence qualifiers such as ›critical‹, ›radical‹, ›polycentric‹, and ›antiracist‹ to delineate our kind of multiculturalism from ›corporate‹, ›co-optive‹, and ›liberal‹ multiculturalism«. Robert Stam und Ella Shohat, »Traveling Multiculturalism: A Trinational Debate in Translation«, in: Ania Loomba (et al.) (Hg.), *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham 2005, S. 293–316, hier S. 296.

52 Zuenir Ventura, 1968 – *O Ano que não terminou*, São Paulo 2008 [1989].

53 Christopher Dunn, *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*, Chapel Hill 2014, S. 105.

Indianermythen und verweist auf eine den trotzig Tropen eigene Modernität. Wie Cildo Meireles später mit seinen berühmt gewordenen Installationen nimmt Rego Monteiro bedeutende »Eingriffe in ideologische Kreisläufe« (*Inserções em circuitos ideológicos*) vor: Er arbeitet mit bestehenden Strukturen, um diese von innen her zu (ver)stören. Die Marajó-Kultur fungiert hier als postkoloniales »Leitfossil«:⁵⁴ ein wiederkehrendes und bewandertes Phantom, das nicht nur zeitliche, sondern auch territoriale Konstellationen zu verknüpfen weiß – ein Nachleben, das Phänomene der Transversalität nicht ausschließt, sondern vielmehr herausarbeitet, um potentiell diffusionistische Diskursfiguren abzuwehren, vor denen selbst anachronistische Ansätze nicht gefeit sind, wenn sie beispielsweise die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie zwar ablehnen, aber von einer ›klassischen‹ Antike ausgehen. Angesichts dieser Verschränkung würde es lohnen, Raumkonzepte der Kunstgeschichte in Anlehnung an Édouard Glissants Archipel-Motiv als nomadische, dezentrale Ortsbezüge zu befragen: »[...] nos histoires diversifiées [...] produisent aujourd’hui un autre dévoilement: celui de leur convergence souterraine. Ce faisant elles nous enseignent une dimension insoupçonnée, parce que trop évidente, de l’agir humain: la *transversalité*.«⁵⁵ Die Erfahrung von Transkulturalität rückt die Verortung von Zeitlichkeit in den Blick und lädt dazu ein, Zeiten und Orte komplexer zu denken.

Rego Monteiros Bildband erinnert uns daran, dass es privilegierte und forcierte Ortswechsel gibt, dass folglich einige Reisen, ja auch einige Reisende, nur als Fiktion möglich sind: »In their passages across borders, some ideas traveled in the holds of ships, while others traveled in first-class cabins«.⁵⁶ Diese brutale Asymmetrie gilt es als kritische Kontrastfolie mit zu bedenken, wenn abermals von einer »Global Art History« die Rede ist; allzu oft ist demonstrative Globalisierungseuphorie Katalysator für einen höchst bedenklichen Verdrängungsmechanismus gegenüber den eklatanten Krisen der Gegenwart.

Auch Rego Monteiros wilder *traveller* ist letztlich Ergebnis einer realen, relativ privilegierten Reiseerfahrung. Und dennoch – oder gerade deswegen – reklamiert das *Anthropophage Manifest* sein eigenes Recht zur Projektion jenseits auferlegter Trajekte und Traditionen: »Routen. Routen. Routen. Routen. Routen. Routen. Routen.«⁵⁷

54 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/Main 1984, S. 349.

55 Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris 1981, S. 134.

56 Stam und Shohat 2005 (Anm. 51), S. 315. Siehe auch Tim Cresswell, »Towards a Politics of Mobility«, in: Mari Hvattum et al. (Hg.), *Routes, Roads and Landscapes*, Farnham u. a. 2011, S. 163–177.

57 De Andrade 1928 (Anm. 14), S. 43.