

Die Hoffnung aufs Bild : zur Illustration im Reisebericht der Spätaufklärung am Beispiel John Webbers

Autor(en): **Burgi, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **37 (1994)**

Heft 1

PDF erstellt am: **08.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388570>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ANDREAS BÜRGI (ZÜRICH)

DIE HOFFNUNG AUFS BILD

Zur Illustration im Reisebericht der Spätaufklärung am Beispiel John Webbers

«Wer kann hier beschreiben?» Seume

«Unsere mühevollte Reise wurde nun durch die ausgebreitete Aussicht reichlich belohnt. Hätte ich Gessners oder Wüstens Ausdruck der Natur, ich würde das fürchterlich Majestätische der gegen Morgen und Mittag liegenden Riesengebirge mahlen; . . . aber ich habe diesen glücklichen Ausdruck dieser unserer jetztlebenden Mahler nicht; nur mangelhaft beschreibe ich den Horizont; vielleicht gelingt es mir einst, ihn zu berichtigen, und dann diese Beschreibung brauchbarer zu machen!»

Unter all den Reisenden des späten 18. Jahrhunderts ist Salomon Schinz nicht der einzige, der sich kaum zu helfen weiß, wenn er beschreiben soll, was schier unermesslich vor seinen Augen sich ausdehnt. Er resigniert und begnügt sich mit der dürren Aufzählung geographischer Auffälligkeiten und einem enthusiastischen Lob der herrlichen Aussicht. Daneben bleibt der Verweis auf die Malerei, die weit besser als ein Text geeignet sei, derartige Aussichten darzustellen. Immer wieder wird im Reisebericht der Spätaufklärung mit Bedauern vermerkt, daß man – notdürftig genug – bloß die Feder und nicht auch den Pinsel handhaben könne. Und nicht nur im Reisebericht, auch in der Berichterstattung über die aufsehenerregenden Panoramen, die gegen Ende des Jahrhunderts in den großen Städten Europas errichtet wurden, finden sich vergleichbare Beteuerungen². Sobald sie die als Höhepunkte der Reise erlebten Momente schildern sollten, verschlügt es den Reisenden buchstäblich die Sprache. Sie strecken die Feder und verweisen auf Bilder. Die Beteuerung der Sprachlosigkeit und die Hoffnung aufs Bild beziehen sich stets auf weiträumige Aus-

sichten, die ihre Wirkung im Augenblick tun, eine Wirkung, die verpufft, wenn sie ins Nacheinander der Zeilen zerdehnt wird. Für den Bericht verloren ist so beides, der Gegenstand und seine mögliche Wirkung.

Doch ist es nur das eigene Unvermögen, wie Schinz es formuliert, das in dieser Erfahrung manifest wird? Das eigentlich Beunruhigende, ja Bedrohliche, scheint tiefer zu liegen. Für einen Augenblick bricht ein Problem auf, das die Reisenden sogleich wieder zur Seite schieben; nur Goethe vermag sich und dem Publikum einzustellen, wie grundsätzlich das Berichten vom Reisen davon tangiert ist:

«Und doch tritt gar zu oft das Lückenhafte der Bemerkungen hervor, und wenn die Reise dem, der sie vollbracht hat, in einem Flusse vorüberzuziehen scheint und in der Einbildungskraft als eine stetige Folge hervortritt, so fühlt man doch, daß eine eigentliche Mitteilung unmöglich sei. Der Erzählende muß alles einzeln hinstellen: wie soll daraus in der Seele des Dritten ein Ganzes gebildet werden^{3,2}»

Fast scheint es, als ob hier das Bedürfnis nach dem Film angemeldet würde. Einzig eine Folge von Bildern taugte zur Darstellung des in der Einbildungskraft vorüberziehenden Erinnerungsflusses und rief auch im Betrachter denjenigen Eindruck hervor, den die durchreiste Wirklichkeit im Reisenden erzeugt hatte. Goethe erfährt in seinem Reisebericht eine Grenze der Beschreibung, und zwar viel grundsätzlicher als all die stammelnden Autoren, die sich unfähig fühlen, eine Aussicht zu beschreiben. Nicht der fixierte Augenblick beschäftigt ihn, sondern die Komplexität des Erinnerungsflusses, die Bilderfolge, die

sich der Sprache nicht fügen will. Ähnlich wie bei Schinz und andern ist bei ihm die Befürchtung zu spüren, er häufe im Erzählen nur eine Reihe disparater Einzelheiten an. Die eigene Reise hielt Goethe denn auch in zahlreichen Bildern fest, er zeichnete und ließ zeichnen.

Die hier nur angedeuteten Probleme der Sprachlosigkeit finden sich in vielen Reiseberichten des späten 18. Jahrhunderts. Sie als rhetorische Strategie der Autoren abzutun, die damit unliebsame Schilderungen elegant umgehen, wäre verfehlt, denn es geht hier um Darstellungsprobleme, die eng mit der Entwicklung des Reiseberichts zusammenhängen⁴. Vielmehr scheint dieses Phänomen in einer gewissen Nähe zu Diskussionen zu stehen, die in einem anderen Zusammenhang über die Grenzen der Malerei und Poesie geführt wurden. Wenn es richtig ist, daß das Berichten vom Reisen gegen Ende des 18. Jahrhunderts ganz spezifische Darstellungsprobleme mit sich bringt, die andere Medien des Ausdrucks erfordern, so stellt sich die Frage, ob der Reisebericht dieses Zeitraums nicht nur ein Text-, sondern auch ein Bildmedium ist. Dieser Frage soll im folgenden am Beispiel eines der schönsten Reisewerke des 18. Jahrhunderts nachgegangen werden, die von John Webber illustrierte dritte Reise James Cooks⁵.

Die Entstehung des Reisewerks

John Webber wurde von Carl Daniel Solander für die dritte Cook-Expedition empfohlen. Solander war Botaniker und hatte Joseph Banks auf der ersten Reise Cooks begleitet. In der Royal Academy-Ausstellung von 1776 fiel ihm ein von Webber gemaltes Porträt auf, er besuchte den Künstler und überzeugte sich von dessen Fähigkeiten in der Porträt- und Landschaftsmalerei. Gleich die erste Ausstellung hatte dem jungen Künstler also zu einem großen Erfolg verholfen.

Der 1751 in London geborene John Webber war als Sechsjähriger nach Bern zu seiner Tante Rosalie Wäber gekommen, die den Knaben erzog. Sie entlastete damit ihren Bruder Abraham, ein armer Bildhauer, der in den vierziger Jahren nach London übersiedelt war. In die Malerei wurde der junge Webber von Johann Ludwig Aberli eingeführt, 1770 ermöglichte ihm ein Stipendium der Stadt Bern die weitere Ausbildung an der Pariser Académie Royale, daneben unterrichtete ihn Jean-Georges Wille in Landschaftsmalerei. Fünf Jahre später kehrte er nach London zurück und fand seine erste Anstellung bei einem Architekten, für den er Häuser mit Landschaften ausmalen mußte. Ein Jahr später wurde der damals vierundzwanzigjährige Maler von der Admiralität engagiert, nur drei Wochen, bevor die «Resolution» und die «Discovery» auslaufen sollten.

In den Instruktionen, die dieses Gremium für Cook ausarbeitete, findet sich ein Abschnitt, in dem Funktion und Aufgabe des Expeditionszeichners genau festgelegt sind:

«Whereas we have engaged Mr John Webber Draughtsman and Landskip Painter to proceed in His Majesty's Sloop under your Command on her present intended voyage, in order to make Drawings and Paintings of such places in the Countries you may touch at in the course of the said Voyage as may be proper to give a more perfect Idea thereof than can be formed by written descriptions only; You are hereby required and directed to receive the said Mr John Webber on board giving him all proper assistance, Victualling him as the Sloop's company, and taking care that he does diligently employ himself in making Drawings or Paintings of such places as you may touch at, that may be worthy of notice, in the course of your Voyage, as also such other objects and things as may fall within the compass of His abilities⁶.»

Offenbar war man auch um Lord Sandwich der Ansicht, daß es Dinge gibt, die

besser bildlich als schriftlich dargestellt werden können⁷. Doch ist laut Instruktion das Bild dem Text eindeutig untergeordnet; nur wenn ein Gegenstand sprachlich nicht zu bewältigen ist, soll ein Bild angefertigt werden. Das kommt auch in der Hierarchie zum Ausdruck. Cook, der selber den Bericht schreiben soll, hat darauf zu achten, daß Webber die geeigneten Gegenstände auswählt und im Bild festhält. Die Admiralität gab ihm also Weisungsrecht. Im übrigen ist die Instruktion völlig offen, wohl im Vertrauen auf die Zuverlässigkeit des erfahrenen Kapitäns und Entdeckers. Wie Cook selber den Auftrag gegenüber Webber auflegte, geht weder aus dem Bericht noch aus seinen Tagebüchern hervor, die Hinweise auf den Maler sind spärlich, beschränken sich – ganz im Sinn der Instruktion – meist auf die Bemerkung, daß Webbers Zeichnung einen besseren Eindruck vermittele als die Beschreibung⁸. Manchmal erwähnt er auch, er sei zusammen mit Webber an Land gegangen, wo dieser gezeichnet habe⁹. Vermutlich machte auch der Schiffsarzt William Anderson den Zeichner auf Gegenstände der Naturgeschichte aufmerksam¹⁰. Webber selbst hinterließ nur ein einziges Dokument über seine Arbeit während der Reise; darin schildert er, wie ihm ein Nootka-Indianer sämtliche Knöpfe seines Rockes abgehandelt habe, bevor er ihm die Erlaubnis gab, die in die Pfosten eines Hauses geschnitzten Götterbilder (Abb. 10) abzuzeichnen¹¹. Mehr als 200 Zeichnungen und Aquarelle brachte er von der Reise mit, sie bildeten die Grundlage für die Illustrierung des offiziellen Reiseberichts.

Das Erscheinen des Berichts verzögerte sich, schuld daran war vor allem¹² der Bildatlas, dessen Herstellung sich als sehr kompliziert und mühselig erwies. Zunächst wählte ein achtköpfiges Gremium, darunter Webber, aus den mitgebrachten Zeichnungen und Aquarellen die für die Illustration geeigneten aus, danach mußten die Zeichnungen so ausgearbeitet werden, daß sie sich für die Umsetzung in Kupferstiche

eigneten, Stecher – 25 waren es schließlich – mußten beauftragt, geeignetes Papier gekauft, ein Drucker ausgewählt werden; Schwierigkeiten bei der Papierlieferung und saumselige Stecher verzögerten die Fertigstellung zusätzlich¹³. Doch das Resultat lohnte die Mühe. Als klug erwies sich der Entscheid für die aufwendigere Variante, die eine Trennung von Text und Bildern vorsah, denn in Großfolio konnten die 61 Kupfer eine ungleich bessere Wirkung entfalten, als wenn sie auf das Großquart der drei Textbände hätten reduziert werden müssen. Dies geht auch aus dem Vergleich mit der deutschen Übersetzung hervor, die die Bilder in den Text integrierte und deshalb zum Teil Schwierigkeiten mit dem Format bekam. Sie mußten in ihren Ausmaßen dem Quart der Ausgabe angepaßt und darum zum Teil beschnitten oder erweitert werden¹⁴.

Das Werk erschien im Juni 1784, vier Jahre erst nach der Heimkehr der Expedition. Die ganze Auflage von 2000 Exemplaren war nach drei Tagen ausverkauft. Der Bericht galt in jeder Hinsicht als mustergültig und setzte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Maßstäbe für die Publikation von Entdeckungsreisen¹⁵. Die Reaktionen waren einhellig, zitiert seien hier nur einige aus Deutschland, wo das Reisewerk sogleich zur Kenntnis genommen wurde: «So was herrliches läßt sich nicht denken, viel weniger beschreiben¹⁶», hatte Georg Forster schon im Januar bemerkt, nachdem ihm die englische Admiralität fünfzig Probeabzüge der Webberschen Bilder geschickt hatte. Die «Allgemeine Literatur-Zeitung» brachte über mehrere Nummern eine ausführliche Besprechung, die gleich zu Beginn die epochale Bedeutung des Werks hervorhob: «Dieses äusserst wichtige und kostbare Werk gehört sowohl wegen des Inhalts als der damit verbundenen Kunstarbeiten zu den ausserordentlichsten Produkten unsers Jahrhunderts¹⁷.» Lichtenberg, nachdem er den zweiten Teil der deutschen Übersetzung gelesen hatte, schrieb

an Forster: «Gerechter Himmel was für Kupferstiche, (etwa die Charten ausgenommen) und welche Uebersetzung! Ich kan mich nicht satt sehen und lesen¹⁸.» Als wie bedeutend diese Edition angesehen wurde, geht auch aus einer Anzeige in Meusels «Museum» hervor, wo ein Exemplar des Werks, «das an Pracht, Vortreflichkeit der Kupfer, Wichtigkeit und Interesse des Inhalts seines gleichen nicht hat¹⁹», zum Kauf angeboten wurde. Schon die Zeitgenossen also erkannten das Exzeptionelle dieses Werks, und noch heute bestätigen die Fachleute dieses erste Urteil²⁰.

John Webber verdankte dieser Arbeit seinen künstlerischen Durchbruch. In den folgenden Jahren wertete er die von der Reise mitgebrachten Zeichnungen und Aquarelle weiter aus, unter anderem in verschiedenen Gemälden, die er in den jährlichen Ausstellungen der Royal Academy präsentierte, vor allem aber in der Kupferstichfolge «Views in the South Seas» (ab 1786), mit der er an den Erfolg des Bildatlasses von 1784 anknüpfte. Daneben betätigte er sich als Porträtist; als Landschaftsmaler suchte er neue Motive auf mehreren Reisen in Großbritannien, der Schweiz, vor allem im Berner Oberland, seiner engeren Heimat, in Oberitalien und Savoyen. Höhepunkt seiner Karriere bildete die 1791, zwei Jahre vor seinem frühen Tod, erfolgte Ernennung zum Mitglied der Royal Academy. In der Öffentlichkeit blieb sein Name zeitlebens mit dem Cookschen Bildatlas verbunden²¹. Wie nur ganz wenige Künstler verdankte Webber seinen Ruf einem einzigen Illustrationsauftrag, ein Ruf übrigens, der im angelsächsischen und im pazifischen Raum noch heute intakt ist.

Was zeichnet nun dieses so über alle Maßen bewunderte Reisewerk aus, von der Sorgfalt und dem Aufwand bei seiner Herstellung einmal abgesehen? Der Bildatlas ist gleich strukturiert wie der Bericht, er folgt dem Verlauf der Reise und dokumentiert deren wichtigste Stationen, von Christmas-Harbour auf der Kergueleninsel bis

zu den «Summer and Winter Habitations in Kamschatka». Die Darstellungen konzentrieren sich ausschließlich auf die fremden Gebiete, insbesondere die neuentdeckten Sandwichinseln (Hawaii) und ihre Bewohner, das Leben an Bord etwa erscheint nie im Bild. Jede Region ist mit einem Frauen-



J.D. Mottet, Porträt John Webber, 1812, Öl auf Leinwand, 67,2 × 55,2 cm, Oval, in viereckigem Goldrahmen, Bernisches Historisches Museum.

und einem Männerporträt sowie mindestens einer Landschaft repräsentiert. Dabei bemühte sich Webber sichtlich, in seinen Landschaften zugleich Siedlungsformen, Fahrzeuge (Kanus) und Tätigkeiten ihrer Bewohner zu zeigen. Außerdem hielt er wichtige Ereignisse fest, vor allem Begegnungen zwischen den Engländern und den Eingeborenen, aber auch rituelle, die Europäer fremd oder gar unheimlich an-

mutende Handlungen auf den Südseeinseln. Schließlich sind besondere Dinge, etwa Kleidungsstücke, Masken, Fortbewegungsmittel wie Kajaks, Kanus oder Schlitten, Geräte und Waffen einzeln abgebildet. Es lassen sich grob vier Gruppen von Bildern unterscheiden: Bildnis, Landschaft, historische Darstellung und wissenschaftliche Zeichnung²².

Bildnisse

Ein erstes Merkmal des Bildatlasses, seine Systematik, zeigt sich am augenfälligsten bei den Porträts. Sie sind konsequent durchgestaltet. Von jedem abgebildeten Volk arbeitete Webber das Brustbild einer Frau und eines Mannes aus. Stets sind es junge Erwachsene, sie werden frontal, häufiger noch im Halb- oder Viertelprofil dargestellt. Der Hintergrund ist neutral, wolkig, dunkel am unteren, sich aufhellend gegen den oberen Biltrand, so daß der Kopf sich schärfer gegen den Hintergrund abhebt als der Oberkörper. Darauf, auf das Gesicht, das das Bildzentrum beherrscht, wird der Blick des Betrachters gelenkt. Die abgebildeten Personen sind keine Individuen, sondern sie repräsentieren ihr Volk, sie sind Beispiele einer bestimmten Ethnie. Deshalb werden die Bilder auch nicht mit den Namen der Abgebildeten unterschrieben, sondern immer mit «A Man of...» respektive «A Woman of...»²³. Vergleicht man die Kupferstiche mit den ihnen zugrunde liegenden Zeichnungen, wird die Vereinheitlichung besonders deutlich. Als Beispiel mögen die Vorlagen zu den ersten beiden Porträts des Atlases dienen, die einen Mann und eine Frau von Van Diemensland (Tasmanien) zeigen (Abb. 1 und 2). Webber zeichnete die beiden in Halbkörpergröße, bis knapp über die Geschlechtsteile²⁴. Gegenüber dem Kupfer ist beim Mann die Anordnung der Tätowierungen auf dem Oberkörper erkennbar sowie die laut Text für Männer typische Stellung²⁵. Auch die

Frau erscheint gegenüber der Zeichnung verändert. Sie hat ein Känguruhfell um Bauch und Rücken geschlungen, in dem sie ihr schlafendes Kind trägt. Auf dem Stich sieht man nur noch einen Zipfel des Fells, so daß es als Tragvorrichtung nicht mehr zu erkennen ist. Der Kopf des Kindes liegt jetzt auf ihrer Schulter, während er vorher nach hinten fiel, was den Eindruck von Unbequemlichkeit und Unzweckmäßigkeit hervorrief. Zudem wurde die schlaffe Brust auf der Zeichnung im Stich in eine straffe verwandelt, was auch der Beobachtung Andersons widerspricht, wonach die Brüste der Frauen, die Kinder geboren hatten, «schlaff und hängend²⁶» seien. Die ersten Bilder vermitteln also mehr, auch präzisere Informationen als die Kupferstiche, und Ähnliches läßt sich noch bei einigen anderen Porträts feststellen²⁷. Die Frage stellt sich, weshalb man diese Reduktion in Kauf nahm bei einem Werk, das doch seinem Anspruch nach so viele Beobachtungen als immer möglich vermitteln sollte. Die großzügige Anlage des Atlases hätte durchaus verschiedene Formate erlaubt, also auch Darstellungen, in denen mehr als nur Gesicht und Oberkörper hätten gezeigt werden können.

Das Gesicht löste im 18. Jahrhundert die leidenschaftlichsten Debatten aus. Den Schriftstellern ging es dabei vor allem um die Beschreibbarkeit des Gesichts²⁸. Sie stießen auf die gleichen Schwierigkeiten wie sie schon von der Schilderung weiträumiger Landschaften her bekannt sind, und mit fast denselben Formulierungen werden die Probleme der Beschreibung namhaft gemacht. Hier wie dort geht es um das Nacheinander der Schrift, das der räumlichen Ordnung des Bildes nicht gewachsen ist. Im «Laokoon» schreibt Lessing über den Dichter:

«Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinandergeordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinandergeordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf

sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann²⁹.»

Nicht über die menschliche Einbildung, kommentiert von Matt, sondern über die menschliche Sprache gehe es, diese Verhältnisse zu benennen, wie schon Wilhelm von Humboldt anlässlich eines Besuchs bei Lavater bemerkte. Wie die Landschaft muß auch das Gesicht im Bild dargestellt werden, soll seine «Wahrheit» an den Tag kommen. Damit ist das Problem aber nur verschoben, denn die Verständigung über ein Gesicht ist wiederum nur sprachlich möglich. Das Gesicht muß «gelesen» werden, soll es nicht mit vagen Gefühleindrücken sein Bewenden haben. Ein Gesicht bedeutet etwas, es verweist auf anderes. In den hitzigen physiognomischen Debatten des Jahrhunderts war dieser Verweisungszusammenhang ein moralischer. Demnach setzten sich, salopp gesagt, die Falten der Seele in denen der Haut fort, die Wölbungen der Physiognomie ließen auf die Beulen des Charakters schließen.

Darum ging es bei den Darstellungen fremder Völker nicht oder nicht in erster Linie. Der Verweisungszusammenhang war ein völkerkundlicher, auch wenn dieser nicht frei war von moralischen Implikationen. In den völkerkundlichen Aussagen des Berichts kommt dem Gesicht die wichtigste Bedeutung zu. In allen Beschreibungen werden der Körper und seine Proportionen, die Bewegungen und Gesten eher knapp abgehandelt, die Gesichter dagegen jener Feinbeobachtung unterzogen, wie sie auch in der Physiognomik üblich ist: Haare, Stirn, Augen, Nase, Wangen, Mund, Lippen, Zähne und Hals sind die Fixpunkte, die man minuziös prüft. Daran werden die maßgeblichen körperlichen Merkmale eines

Volkes sichtbar. Über die erste Begegnung mit den Tasmaniern steht zu lesen:

«Sie gingen ganz unbekleidet, und hatten gar keine Zierrathen, wenn man nicht etwa die punktirten krummen und geraden Linien an verschiedenen Theilen ihres Körpers dafür gelten lassen will. Sie waren von mittlerer Größe, und ziemlich schlank. Die Farbe ihrer Haut war schwarz, und das Haar so kraus und wollicht, wie bey irgend einem Einwohner von Guinea. Doch bemerkten wir an ihnen weder platte Nasen noch dicke Lippen. Ihre Züge waren vielmehr angenehm, und ihre Augen und Zähne ziemlich gut; nur die letztern sehr schmutzig. Die Haupt- und die Bart-Haare nebst dem Gesichte hatten die meisten mit einer rothen Salbe beschmiert³⁰.»

Daß Cook besonders auf die «wollichten» Haare achtet und gleichzeitig betont, die Tasmanier hätten «weder platte Nasen noch dicke Lippen», verweist auf den Diskussionszusammenhang, in dem diese Porträts zu verstehen sind und damals auch verstanden wurden: Es ging um die Bestimmung der ethnischen Zugehörigkeit der «Neuholländer», die auf den ersten Blick so sehr den Afrikanern glichen. Cook war deshalb unsicher, weil er auf seiner ersten Reise im Norden Australiens auf Menschen gestoßen war, die ihr Haar so kurz trugen, daß man nicht sicher sein konnte, ob es kraus war oder nicht. Er nahm an, alle Aborigines hätten gerades Haar, und führte das krause Haar der Tasmanier auf die Behandlung mit Ockersalbe zurück, wurde aber von Kapitän Clerke widerlegt, der ihn auf Knaben mit krausem und noch ungefärbtem Haar hingewiesen hatte. Eine Verwandtschaft zwischen Australiern und Afrikanern hatten auch Knochenvergleiche ausgeschlossen, wie Forster in seiner Übersetzung anmerkt und dieses Faktum ausdrücklich hervorstreicht, damit «nicht irgend ein Weiser im Lehnstuhl, der erst seine Hypothese kunstmäßig entwirft, und dann entweder die Natur hineinzwängt, oder den Beobachter der Blindheit beschul-

dig, eine Kolonie von Negern nach Neuholland wandern lasse³¹». Alle Spekulationen über eine Verwandtschaft zwischen Afrikanern und Australiern sollten von vornherein unterbunden werden. Mit dieser Bemerkung spielt er auf ein weiteres Thema der Völkerkunde an, auf die Diskussion um die Verbreitung des Menschen, auf die Migrationstheorien, die erklären sollten, wie die Menschen, von denen die Mehrheit der Wissenschaftler annahm, sie stammten von einem einzigen Paar ab, sich über die Welt verteilt hatten³². Derartige, sehr ins Detail gehende Fragestellungen beschäftigten die Wissenschaftler und machten ihr Interesse an Webbers Porträts aus. Schon Forsters erste Reaktion auf die Kupferstiche ist dafür bezeichnend: «Erstaunlich auffallend ist es, daß bey aller charakteristischen Verschiedenheit der mancherley Nordamerikaner, die abgebildet sind, doch im Ganzen ein allgemeiner Charakter im Gesicht herrschend ist, der mir bekannt war, und den ich, wie ich mich recht erinnerte, auch wirklich im Pescheräh vom Feuerlande gesehen hatte³³.»

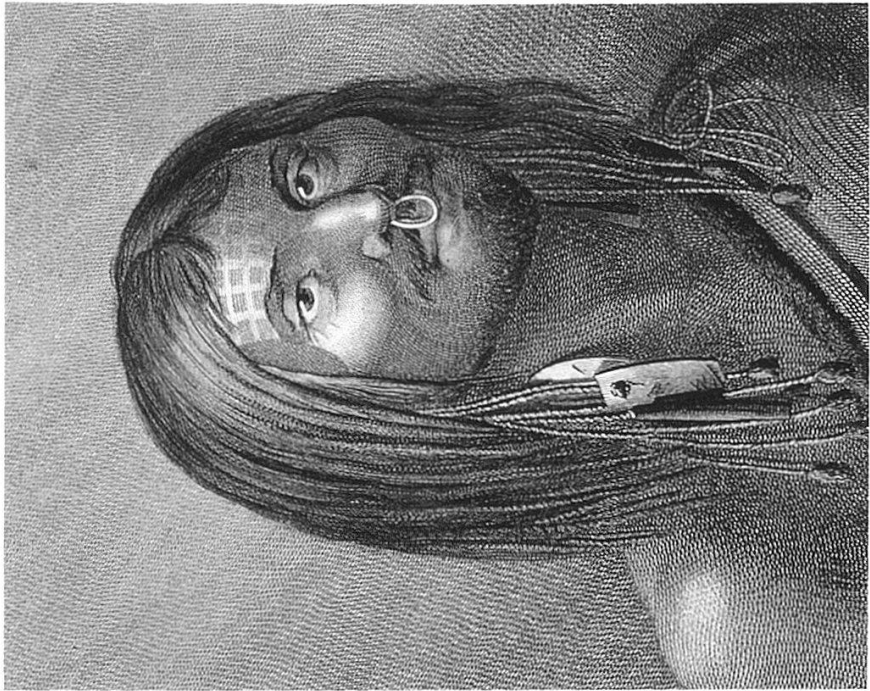
Von seiten der Wissenschaft war eine möglichst große Genauigkeit und Exaktheit gefragt, und diese Qualität wurde Webber attestiert, im Gegensatz etwa zu William Hodges, der auf Cooks zweiter Reise zeichnete³⁴. Es entstanden Porträts von hoher Genauigkeit, wie etwa «A Man of Nootka Sound» (Abb. 3), wo bis ins Detail am Bild nachzuvollziehen ist, was Cooks Beschreibung an relevanten Merkmalen aufführt: «Das Gesicht ist mehrentheils rund und voll, oft auch breit mit hohen hervorragenden Backen (Jochbeinen?), über welche hinaus es gleichsam zusammengedrückt oder zwischen den Schläfen eingefallen ist. Die Nase ist an der Wurzel platt, am Ende abgerundet, und die Nasenlöcher ziemlich weit. Die Stirn ist niedrig; die Augen sind klein, schwarz, eher schmach tend als funkelnd; der Mund ist rund, mit dicken runden (wulstähnlichen?) Lippen; die Zähne sind ziemlich gut gebildet und

eben, allein nicht sehr weiß³⁵.» Die Klammern stammen vom Übersetzer Georg Forster und verdeutlichen, daß ihm diese Beschreibung noch zu ungenau war, ihre Widersprüchlichkeit tadelt er in einer Anmerkung. Die Kombination von Text und Bild ergibt ein Optimum an Information, der Text verweist den Leser auf die völkerkundlich relevanten Gesichtsmkmale; das Bild integriert in einen Gesamteindruck, was sprachlich nur disparate Einzelheit wäre, «Enumeration», wie Lessing schreibt.

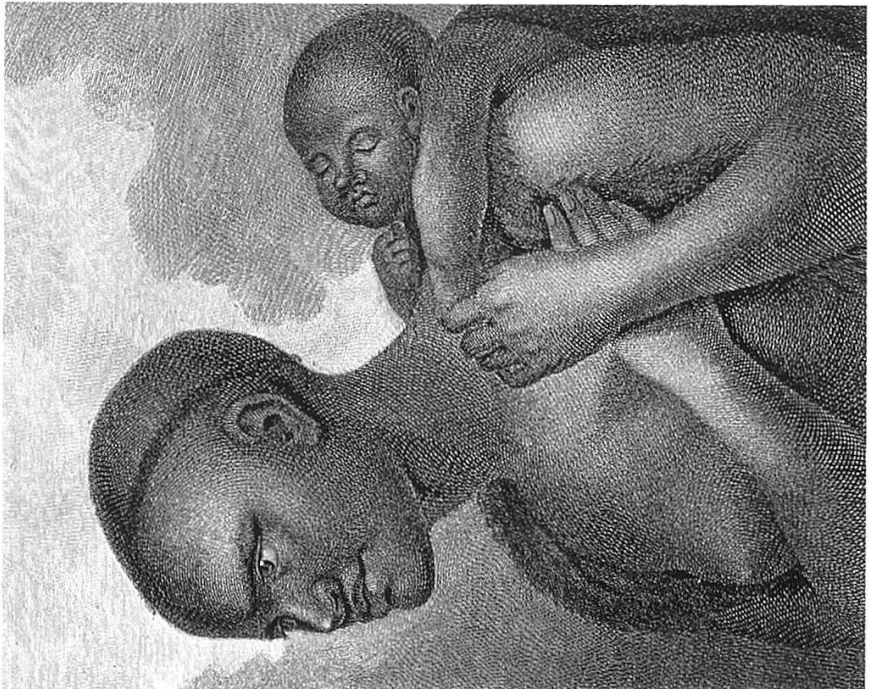
Es ist jedoch nicht nur die Detailgenauigkeit einer szientifisch geleiteten Beobachtung, die hier das Bild auf den Kontext wissenschaftlicher Welterfahrung festlegt. Das Serielle der Porträts im Atlas erlaubt neben der Analyse der Gesichter im einzelnen auch den Vergleich der Ethnien untereinander. Völkerkundliche Aussagen erscheinen in den Reiseberichten stets als vergleichende Beobachtungen. Von einer Station, ja von einer Reise zur nächsten werden sorgfältig Unterschiede und Ge-

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT SEITEN

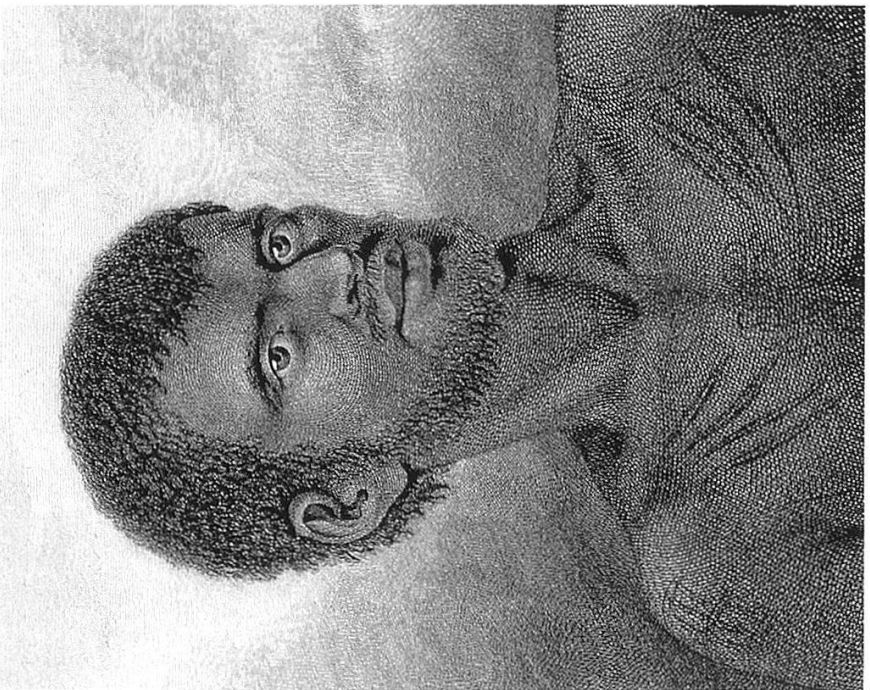
- 1 J. Webber und J. Caldwell, *A Man of Van Diemen's Land*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 6.
- 2 J. Webber und J. Caldwell, *A Woman of Van Diemen's Land*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 7.
- 3 J. Webber und W. Sharp, *A Man of Nootka Sound*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 38.
- 4 J. Webber und Newton, *A View of Christmas Harbour, in Kerguelen's Land*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 4.
- 5 J. Webber und W. Byrne, *A View of Huaheine*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 31.
- 6 J. Webber und W. Byrne, *A View at Anamooka*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 13.
- 7 J. Webber und W. Ellis, *A View of Snug Corner Cove, in Prince William's Sound*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 45.
- 8 J. Webber, *The Resolution and Discovery in Ship Cove*. 1778, Federzeichnung laviert und Aquarell, 598 mm × 1486 mm, unsigniert, National Maritime Museum, London.
- 9 J. Webber und S. Smith, *A View of the Habitations in Nootka Sound*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 41.
- 10 J. Webber und W. Sharp, *The Inside of a House in Nootka Sound*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 42.



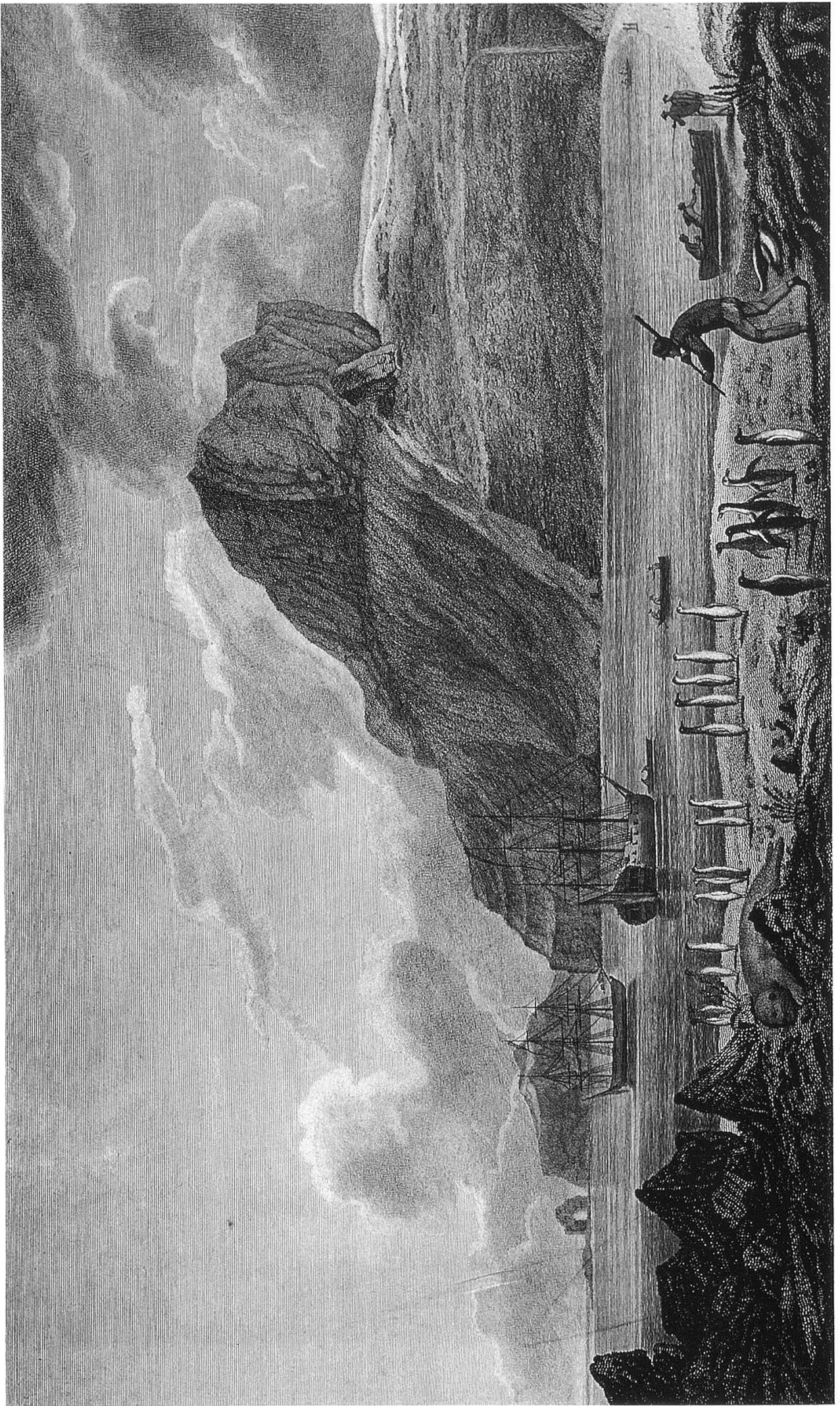
3

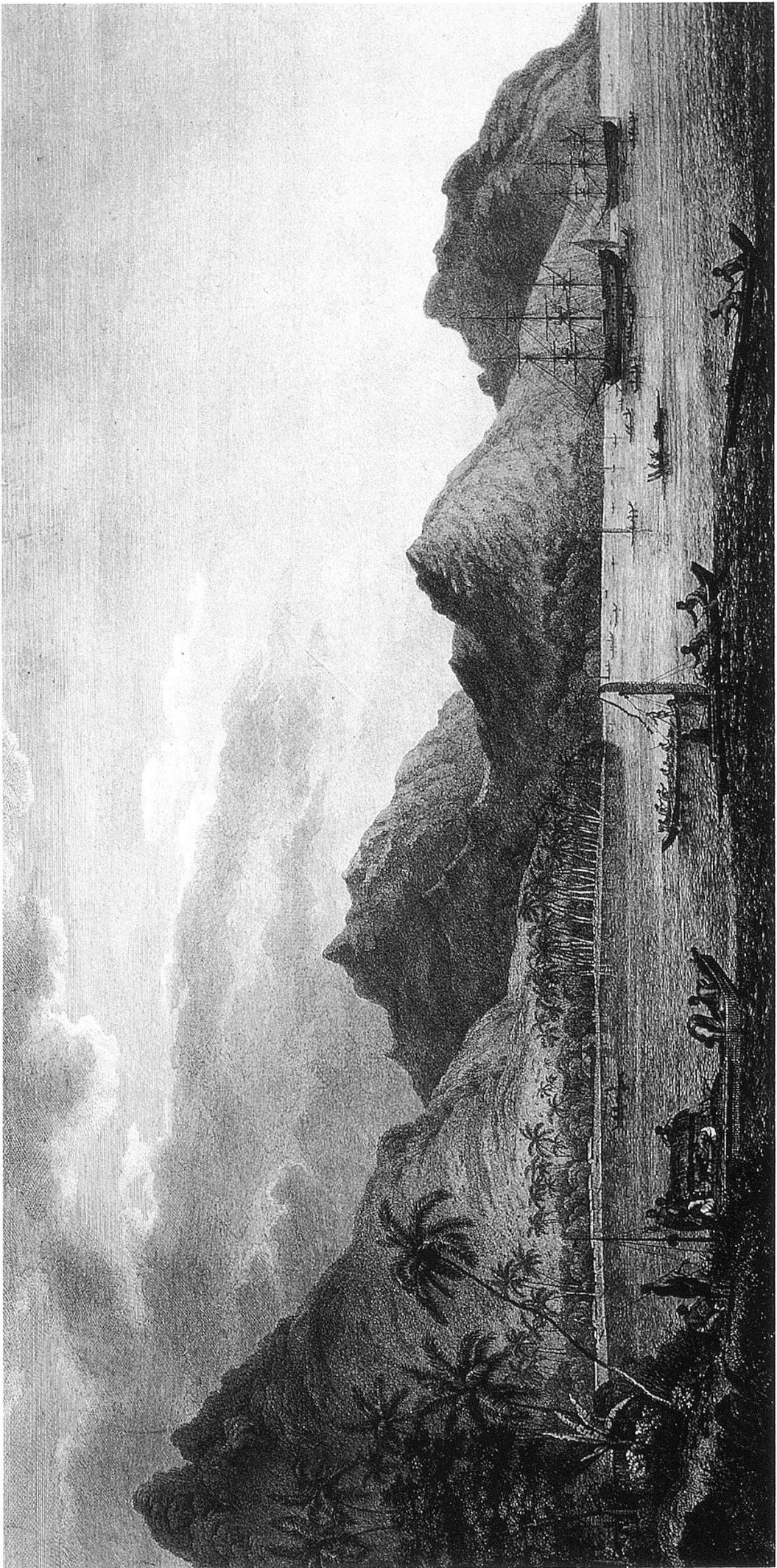


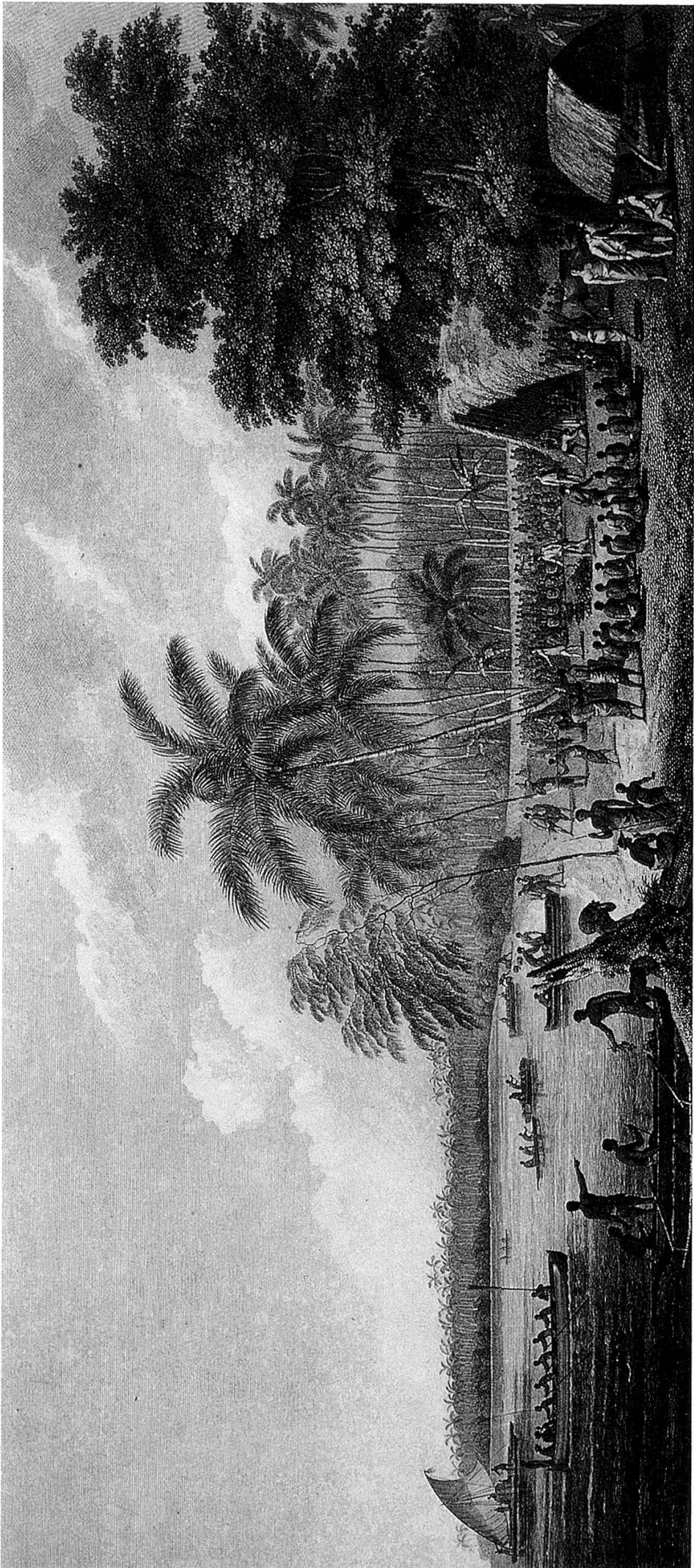
3

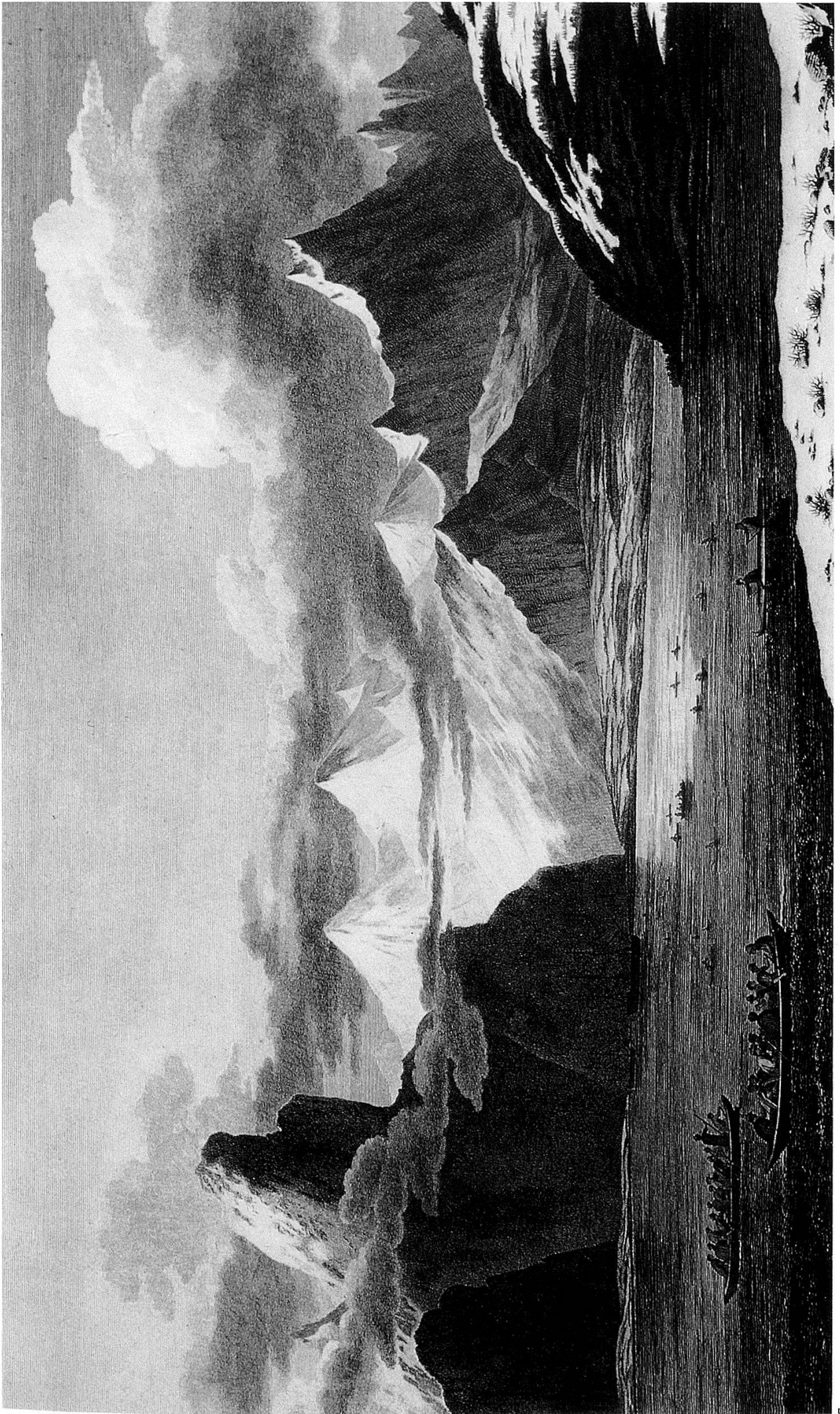


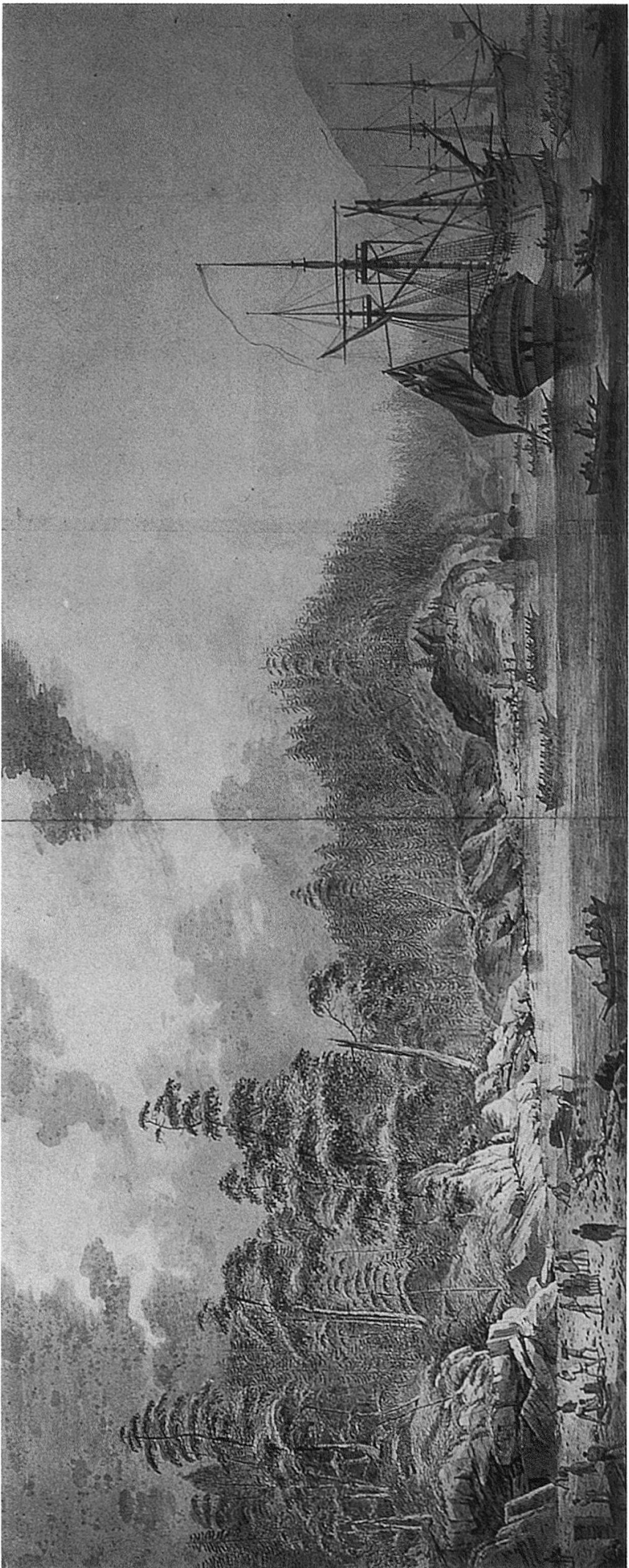
1

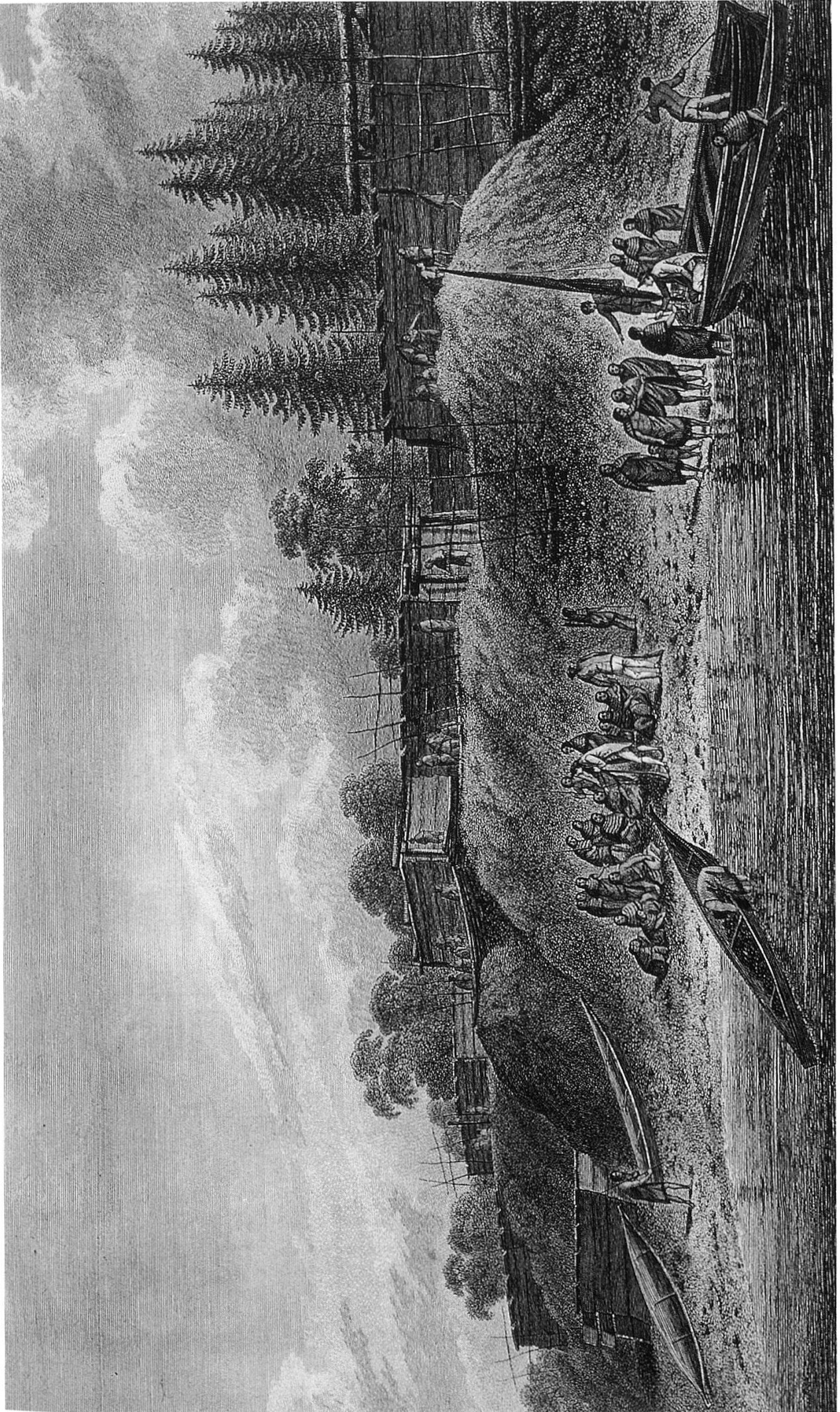


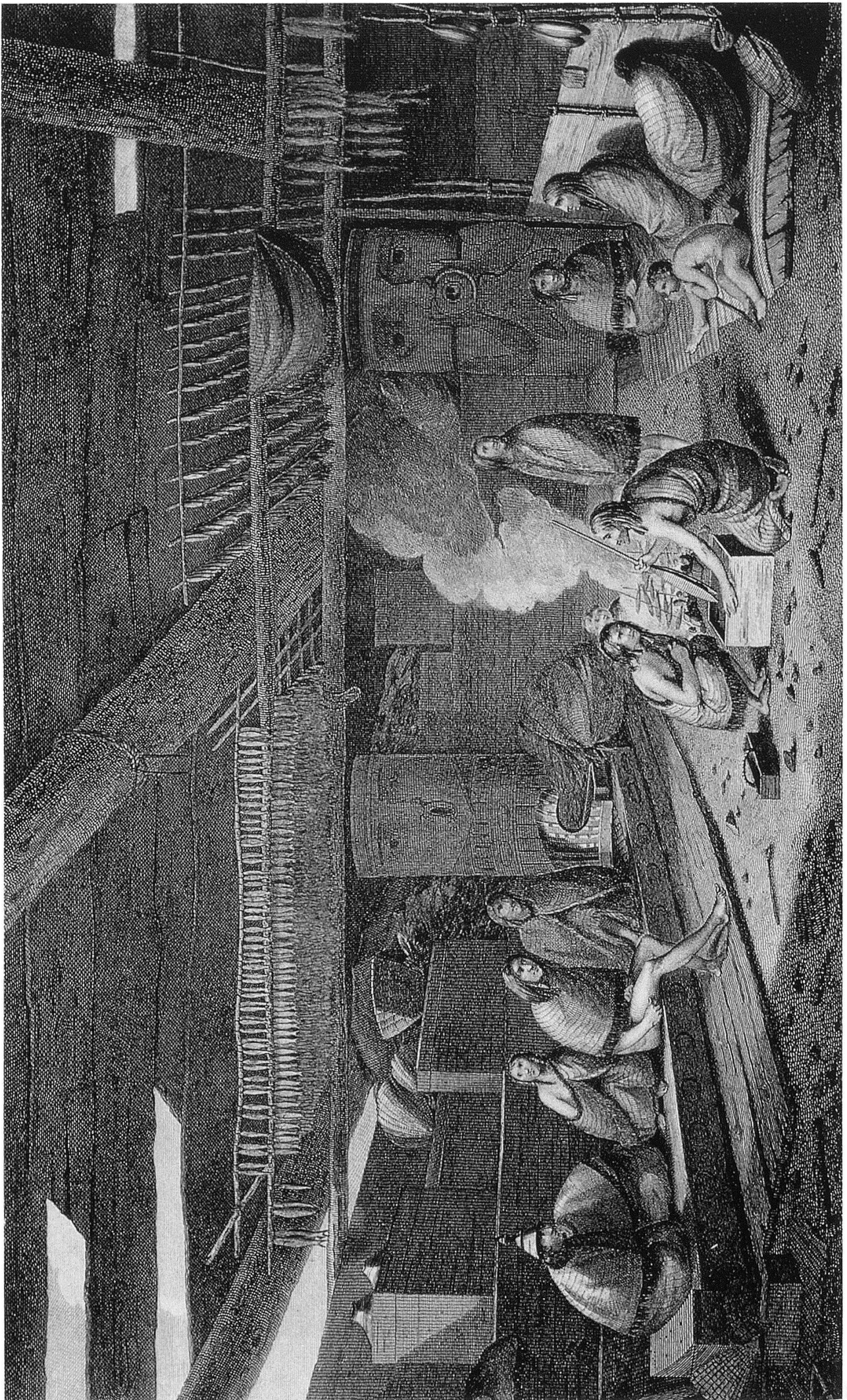












meinsamkeiten der besuchten Völker festgehalten und miteinander verglichen. Ex negativo verweist denn auch Webbers Bildatlas auf andere, frühere Abbildungen. Im ganzen Atlas findet sich kein Maori-Porträt und auch kein Porträt von den Gesellschaftsinseln, obschon sich im Skizzenmaterial Webbers durchaus geeignete Vorlagen fanden. Doch diese Regionen hatten Sydney Parkinson und William Hodges schon während der beiden vorangegangenen Reisen erkundet. So erstreckt sich der Vergleich zwischen den einzelnen Typen, die im Atlas als Repräsentanten ihrer Völker abgebildet wurden, weit über dieses Reisewerk hinaus. Die von Webber angefertigte Serie ist Teil einer imaginären universellen Galerie, die die unterschiedlichen Gesichter der Menschheit versammelt und aufbewahrt.

Bei allen Unterschieden des individuellen Ausdrucks gestaltete Webber seine Porträts gleich wie vor ihm Hodges und zum Teil auch Parkinson: Mehrheitlich junge Leute, Mann und Frau, Beschränkung auf Kopf und Oberkörper in frontaler respektive in Halb- oder Viertelprofilardarstellung, derselbe neutrale Hintergrund, dieselbe Aufhellung von unten nach oben, die den Kopf ins Zentrum rückt und den Blick des Betrachters auf das abgebildete Gesicht lenkt. Webbers Porträts erscheinen in den Zusammenhang eines riesigen völkerkundlichen Forschungsprogramms eingeordnet, das sich nicht an künstlerischen, sondern an wissenschaftlichen Parametern orientiert. Gleichwohl lassen sich die Porträts nicht einfach auf ihren dokumentarischen Wert reduzieren. Die Reaktionen der Öffentlichkeit zeigen, wie diese Bildnisse in ein Spiel unterschiedlicher Diskurse geraten, die an ihnen immer wieder andere Seiten hervorheben und damit deren Mehrdeutigkeit belegen. Die Betrachter spiegeln sie im Text des Berichts, um sie dann auf aktuelle völkerkundliche, philosophische oder ästhetische Diskussionen zu beziehen. Um die Mechanismen dieses Vorgangs zu

veranschaulichen, sollen zunächst noch einmal die beiden Tasmanierporträts betrachtet werden. Ihrer äußeren Erscheinung nach wirkten die Tasmanier in der Schilderung Cooks und Andersons sympathisch. Doch die Reisenden beobachteten nicht nur Körperbau und Gesichtsbildung, sondern auch Lebensgewohnheiten, Sitten, handwerkliche Fertigkeiten, religiöses Leben und vieles andere. Und da schnitten alle australischen Ureinwohner denkbar schlecht ab, eine Negativbewertung, die ihrerseits wiederum auf einen größeren Zusammenhang verweist.

Es gab zur Zeit von Cooks dritter Reise, allen kulturellrelativistischen Erwägungen zum Trotz, bereits so etwas wie eine stillschweigend etablierte Hierarchie unter den sogenannten Naturvölkern, an der auch die neuentdeckten gemessen wurden. Diese Hierarchie ist nirgendwo explizit formuliert, aber sie ist überall spürbar, wo von Begegnungen zwischen Europäern und Eingeborenen die Rede ist. Rund um die südliche Halbkugel, etwa um den dreißigsten Breitengrad, zog sich eine Art moralischer Wendekreis, eine Scheidelinie der Sympathie. Pech hatten jene Völker, die südlich davon lebten, allen voran Bougainvilles «Pécherais», die Feuerlandindianer, die in der Skala ganz unten rangierten. Über ihnen, aber noch immer auf einem sehr tiefen Niveau, wurden die Patagonier, die Maoris, die Aborigines und vor allem die Hottentotten plaziert, wie denn überhaupt die Afrikaner auf eine sehr tiefe Stufe der menschlichen Entwicklung verwiesen wurden. Vom schlechten Ansehen ihrer südlichen Verwandten waren auch die Nordwestküstenindianer betroffen, von denen Forster bemerkt hatte, wie sehr sie den Feuerländern glichen. Von allen außer-europäischen Völkern am höchsten eingeschätzt waren die Polynesier zwischen den Wendekreisen, insbesondere jene der Gesellschaftsinseln³⁶. In der zeitgenössischen Diskussion standen also auch die Tasmanier, die Webber gezeichnet hatte, auf

einer tiefen Stufe. Das geht aus der resümierenden Bemerkung Andersons hervor: «Sie scheinen beynahe noch weniger Geist zu haben, als die halbleblosen Bewohner des Feuerlands, die nicht erfinderisch genug sind, sich gegen die Kälte ihres rauhen Himmelsstrichs zu schützen, ob sie gleich die Materialien dazu in Händen haben. Bey unsern Neuholländern sahen wir eben so wenig Etwas, das nur den geringsten Grad von mechanischer Geschicklichkeit vermuthen ließ³⁷.» Als sicheres Merkmal einer äußerst primitiven Entwicklungsstufe galt auch, daß sie sich achtlos und gleichgültig gegen alles Fremde zeigten und noch nicht einmal in der Lage waren, Errungenschaften wie zum Beispiel die Schiffe der Besucher zu würdigen oder wenigstens, wie sogar noch die Maori, darüber zu staunen. Geschenke nahmen sie ohne sichtbare Gefühlsregung an. Denselben «stumpfen Verstand» hatte schon Forster bei den Feuerländern festgestellt³⁸.

Die Tasmanier schnitten in der Beurteilung ihrer Besucher denkbar schlecht ab, doch stellten weder Cook noch Anderson einen Zusammenhang zwischen ihrem Äußeren und ihrer angeblich niedrigen Entwicklungsstufe her. Wohl aber einzelne Betrachter der Porträts. In der Rezeption dieser Texte wurde die ganze Einschätzung der Reisenden ohne Umschweife auf die Gesichter rückprojiziert. Der Rezensent der «Allgemeinen Literatur-Zeitung» schreibt über die Kupferstiche mit den Tasmaniern: «Richtige Abdrücke der viehischen Dummheit die man dort an den Menschen bemerkte.» Ähnliche Bemerkungen finden sich über die Porträts der an der Westküste Nordamerikas beheimateten Indianer, etwa über das oben erwähnte «A Man of Nootka Sound» (Abb. 3):

«No. 38. das nackende Brustbild eines Mannes auf Nootkasound, von Sharp gestochen; ein Kopf, an welchem sich alles vereinigt einen widrigen und zugleich traurigen Anblick zu geben. Das Haupthaar in viele einzelne Flechten, die unten in Knoten

sich enden, gewunden, hängen wie Schlangen um das magre Gesicht her zu beyden Schultern herab, und an einige dieser Flechten sind kleine Stückgen Holz zur Zierde befestiget. In der Nase trägt er einen Ring, der über den eckelhaften Stutzbart bis auf die Lippen hängt. Die Backenknochen sind ungemein starck. Seine kalten verwornen Blicke geben ihm das Ansehen eines complete Tollhäuslers, und die gitterförmig eingebeizten Streifen auf der schmalen Stirne scheinen sehr treffend auf die dicke Finsterniß hinzudeuten, in der seine Geistes Kräfte eingekerkert liegen³⁹.»

Schaut man sich die Porträts an, sind derartige Bewertungen nicht nachvollziehbar, mit dem Bericht haben sie nicht das Geringste zu tun. Wie in der vorangegangenen über die Tasmanier ist auch in dieser Schilderung eine rabiata agierende Physiognomik am Werk⁴⁰. Außerdem spricht aus dieser Passage eine tiefe ästhetische Verunsicherung. Wohl nicht zufällig taucht darin das Bild der Medusa auf, spielte diese doch eine Rolle in der Diskussion über die Abgrenzung von erträglicher und unerträglicher Darstellung des Schrecklichen in der Malerei⁴¹. Manifest wird in der Beschreibung des Rezensenten, was Lessing von der Darstellung des Häßlichen erwartete und befürchtete: Unwillen und Abscheu⁴². Vermutlich fiel bei Lessing das Bild sogar unter die Kategorie des Ekelhaften, wofür auch im «Laokoon» einmal mehr «gepletschte Nasen» und die Hottentotten herhalten müssen. Allerdings hatte Lessing klar zwischen bloßer Nachahmung und Kunst unterschieden:

«Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu: als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken⁴³.»

Vom Standpunkt der Dokumentation ließe sich demnach nichts gegen derartige

Porträts einwenden. Doch was sollten jene Betrachter, die sich nicht für die Lage von Jochbeinen, für aufgeworfene Lippen und die Form der Augen interessierten, mit diesen Abbildungen anfangen? Eine ästhetische Reaktion ist um so naheliegender, als man auf der andern Seite die Schönheit anderer Naturvölker, etwa der Polynesier⁴⁴, nicht genug rühmen konnte. Von diesen, dem Winckelmannschen Ideal griechischer Helden angeglichenen Figuren⁴⁵ ließen sich aber keine Antworten ablesen, die eine sinnvolle Erweiterung des ästhetischen Diskurses erlaubt hätten und über ein bloßes Darstellungsverbot hinausgegangen wären.

So stürzten diese Porträts ab, gerieten in die Sphäre der ästhetisch tabuisierten unangenehmen Empfindungen. In diesem Vakuum konnten sich die Ängste breitmachen, die der Anblick dieser Menschen auslöste und von denen so mancher Reisebericht bezeugt Zeugnis ablegt. Die Bilder multiplizierten diesen Effekt, viele Betrachter reagierten auf sie nicht anders als manche Reisende, die bisweilen einen weit weniger kühlen Kopf bewahrten als Cook⁴⁶. Diese kurzen Hinweise zeigen, wie weit die Bilder über den engeren (Kon)Text des Reiseberichts hinausweisen auf Diskussionen und vor allem auf Emotionen, die davon unabhängig die öffentlichen Auseinandersetzungen bestimmen.

Eines darf jedoch nicht übersehen werden: Langfristig widersetzen diese Porträts sich derartigen Aburteilungen, denn sie bieten die Chance der Reinterpretation. Das ist nicht zu unterschätzen, wenn man sich vor Augen hält, welche simple Bilder über diese Völker in der Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts kursierten. In Schubarts «Vaterländischer Chronik» finden sich im Jahresrückblick 1787 auch ein paar Zeilen über den Pazifik, kurz und bündig: «Der Tahitianer und Malikoleser ermattet unter'm vollen Lebensgenusse, und der Feuerländer und Pecherai frieren und schmachten zwischen ewigen Eisgebirgen⁴⁷.»

Anders als die Porträts sind die Landschaften im Text kaum erwähnt. Nur zweimal läßt Cook sich auf eine ausführlichere Beschreibung ein. Die erste betrifft Christmas Harbour auf der Kergueleninsel (Abb. 4):

«Aber noch kenntlicher ist sie dadurch, daß sich die südliche Spitze in einem hohen Felsen endiget, der, von einer Seite zur andern durchbohrt, dem Bogen einer Brücke ähnlich ist. Auf der ganzen Küste ist, so viel wir gesehen haben, dieser Felsen, der Gestalt nach, der einzige in seiner Art.

Außerdem giebt es aber auch in dem Hafen selbst ein unterscheidendes Kennzeichen; nemlich einen Stein oder Felsen von ungeheurer Größe, der auf der Spitze eines Hügels an der Südseite des Hafens liegt. Diesem gegenüber ist, auf der Nordseite, ein kleinerer Hügel belegen, der mit dem ersteren viele Aehnlichkeit hat. Im Innersten, oder im Hintergrunde, des Hafens ist ein kleiner Strand, wo wir gewöhnlich landeten, und hinter demselben eine sanfte Anhöhe vorhanden, auf deren Gipfel wir einen Teich mit frischem Wasser fanden. An beyden Seiten der Bay, die sich gegen Westen und West-Nordwesten etwa zwey Englische Meilen weit ins Land hineinzieht, ist das Land bergicht⁴⁸.»

Diese Schilderung ist von einem nautischen Interesse bestimmt. Die Berichtigung der geographischen Position der nach ihrem Entdecker Yves Joseph de Kerguelen-Trémarec benannten Insel war ein bescheidener, aber immerhin ein Erfolg dieser Reise. An der von Kerguelen verzeichneten Stelle fand man die Insel nicht, Cook mußte sie suchen. Er war erst ihr zweiter Besucher, es war also ratsam, für die nachfolgenden Seefahrer die Beschreibung eines Hafens mitzuteilen, der den Schiffen sicheren Ankergrund bot. Cook ist sehr genau; auf Webbers Bild sind all die erwähnten markanten Punkte leicht zu erkennen, mit Ausnahme der nördlichen Seite des Hafens,

von wo aus das Bild aufgenommen wurde. Die zweite Beschreibung gilt der Karakooa-Bay auf Hawaii, wo Cook später umkommen sollte. Auch diese richtet sich in erster Linie an den Seefahrer und empfiehlt die Bucht als Ankerplatz.

Der Atlas enthält neun mit «A View...» bezeichnete Darstellungen. Analog zu den Gesichtern wurden vor allem Gegenden abgebildet, die auf den vorangegangenen Reisen nicht besucht worden waren. Die meisten Ansichten sind dem nördlichen Pazifik und Hawaii, je eine den Freundschafts- und den Gesellschaftsinseln gewidmet. Auch diese Bilder haben in erster Linie dokumentarische Funktion, und die schießen sie zur Zufriedenheit der Betrachter erfüllt zu haben. Im erwähnten Brief an Lichtenberg schreibt Forster: «Stellen Sie sich mein Vergnügen vor; ich erkannte drey Landschaften gleich auf den ersten Blick, ohne daß etwas drunter geschrieben war⁴⁹.» Noch heute sind einzelne Ansichten geographisch genau lokalisierbar, etwa das befestigte Maori-Dorf auf Motuara Island oder die Details der erwähnten Karakooa-Bay⁵⁰. Kleinste Details sind mit minutiöser Präzision festgehalten, etwa die im ruhigen Wasser sich spiegelnden Häuser von St. Peter und Paul auf Kamtschatka oder die Palmenhaine an der äußersten Spitze der Bucht in «A View of Huaheine» (Abb. 5).

Die Instruktion der Admiralität ließ Weber bei der Gestaltung der Landschaften wenig Spielraum. Im Prinzip bestand seine einzige Freiheit in der Auswahl des Bildausschnittes, vorausgesetzt, er hatte nicht entsprechende Weisungen von Cook. Darüber ist aber nichts bekannt. Zudem konnte er seine Gestaltungsvorstellungen im Arrangement der Staffage realisieren. In der Huaheine-Ansicht etwa nutzte er die weite Wasserfläche, um verschiedene Bootstypen der Gesellschaftsinseln abzubilden. Im linken Vordergrund liegt ein Kanu am Ufer mit einer Art Katamaranrumpf und einem Kajütaufbau. Das Auslegerboot

mit dem Segel im mittleren Vordergrund hatte er auf Tahiti gezeichnet⁵¹. Das Kanu rechts davon wurde gegenüber dem auf der Reise aufgenommenen Aquarell weiter nach rechts verschoben und zwei ursprünglich auf dem Bug plazierte Figuren, eine stehend, eine kauern, weggelassen. Größer als in der ursprünglichen Vorlage ist die Anzahl der Kanus, die um die beiden Schiffe schwimmen, wodurch der Eindruck von Betriebsamkeit erhöht wird. Sowohl die «Resolution» wie die «Discovery» sind auf dem Stich in diesen Austausch einbezogen. Insgesamt wirkt der Kupferstich lebhafter als das ihm zugrundeliegende Aquarell, nicht zuletzt deshalb, weil er ein anderes Format hat. Der höhere Himmel des Aquarells wurde abgeschnitten, und die wie ein abgeschlossenes Gewässer wirkende Bucht öffnet sich rechts nach dem Meer hin. Beides schwächt die idyllische Ruhe des Aquarells ab und verstärkt dafür den Eindruck einer friedlichen Begegnung und des lebhaften Austausches zwischen Europäern und Eingeborenen. Zudem ergänzt es das Wissen über die Fortbewegungsmittel der Polynesier, ein stets auch im Bericht ausführlich behandeltes Thema, dem deshalb große Aufmerksamkeit zuteil wurde, weil man über die Besiedlung der pazifischen Inselwelt noch wenig wußte⁵².

Ein ähnliches Thema hat «A View at Anamooka» (Abb. 6). Auch hier handelt es sich um die Aussicht auf eine Bucht. Die beiden englischen Schiffe sind außerhalb des Bildes, doch läßt der Bootverkehr auf regen Handel zwischen Besuchern und Einwohnern schließen. Wiederum werden dem Betrachter verschiedene Kanus vorgeführt. Die im Zentrum unter den Kokospalmen abgebildete Situation entspricht genau Cooks Schilderung: Astronomische Beobachtung, Rekreation der mitgeführten Pferde und des Viehs an Land, kontrollierter Handel unter Bewachung der Marinesoldaten, Auffrischung der Wasservorräte, worauf die im hinteren Teil der Bucht mit Booten an Land gebrachten Tönnen hin-

weisen⁵³. Um das Bild gegen rechts abzuschließen, setzte Webber für den Kupferstich mit dem großen Brotfruchtbaum einen markanten Akzent. Gegenüber dem Entwurf verschwand eine Hütte aus dem Bild, die gleich aussah wie jene im rechten Vordergrund, also keine zusätzliche Information gebracht hätte. Dafür gewann das Bild durch den prägnanten Abschluß in künstlerischer Hinsicht, war doch damit die Regel der Begrenzung des Bildrandes eingehalten. Im Gegensatz zu «A View of Huaheine», wo Webber mit den großen Bergzügen die topographische Situation der Insel vermittelt, stellt er hier einen ganz unspezifischen, typischen Strand dar, wie er in der Südsee häufig zu finden ist. Webber geht es in diesem Bild um die Begegnungsszene, die, wie jeder Leser Cooks und anderer Reiseberichte aus der Südsee weiß, sich so unzählige Male abgespielt hatte. Fast hat man den Eindruck, als ob mit «A View at Anamooka» Propaganda gemacht werden sollte, als ob das Bild keinen anderen Zweck hätte als die friedliche, wenngleich alle gebotenen Vorsichtsmaßnahmen beachtende Begegnung zwischen Eingeborenen und Engländern gewissermaßen zu beweisen⁵⁴. Beide, Reisebericht und Bild, lenken die Aufmerksamkeit des Lesers und Betrachters auf diese Szene, und die Landschaft hat keine andere Funktion, als dafür den idyllischen Rahmen abzugeben. Ähnlich wie die Porträts, wo keine Individuen, sondern Typen abgebildet sind, zeigt dieses Bild keine spezifische, sondern eine typische Landschaft. Benutzt werden dazu jene Versatzstücke, ohne die bis heute keine Südseeidylle auskommt: Palmen, Strand und eine vom Wind leicht gekräuselte Wasserfläche.

Mit «A View of Snug Corner Cove, in Prince William's Sound» (Abb. 7) zeigt Webber eine Landschaft, deren Bedeutung dem Publikum aus den zeitgenössischen Alpen Darstellungen bekannt war, eine einsame, unwirtliche Bucht an der Nordwestküste Amerikas. Die bizarren, schneebedeckten

Gebirgsketten, der wolkenverhangene Himmel, die steilabfallende Küste, die weite Wasserfläche – all dies war geeignet, den Eindruck des Erhabenen hervorzurufen, der im Kupferstich noch stärker ist als in den Entwürfen Webbers, wo die Kontraste durch die Sepia gemildert erscheinen. Im Kupfer stechen die helleren Töne der Schneegebirge viel härter gegen die dunkleren der im Schatten liegenden Felswände ab. Bei diesem Motiv benutzt Webber die Anordnung der Figuren, um den Eindruck der Verlassenheit noch zu intensivieren. Die zusammen mit der «Discovery» im Hintergrund liegende «Resolution» war im Entwurf im Bildzentrum plaziert und füllte dadurch die weite Fläche auf, während jetzt die Leere durch die winzigen, zerstreuten Kajaks noch unterstrichen wird. Cook beschreibt den «Snug Corner Cove» nicht, doch die Stimmung, die das Blatt vermittelt, dominiert auch den Ton der Schilderung dieses Reiseabschnitts, wenn der Kapitän von Nebel, Kälte, häufigem Regen und heftigen Winden schreibt und von den schneebedeckten Bergspitzen, die die Küstenlinie dominieren.

Annäherung

Webbers Landschaften bedienen sich zwar der Konventionen europäischer Landschaftsmalerei, etwa in der Auswahl des Gesichtspunktes, in der Staffierung oder in der Anspielung auf geläufige Themen⁵⁵, doch sie lassen sich nicht darauf reduzieren. Als wichtigster Unterschied muß die strikte Verpflichtung des Expeditionszeichners auf die reine Nachahmung beachtet werden, die in der Auffassung des 18. Jahrhunderts nicht als Kunst gelten konnte, bildete der Maler doch damit bloß die Zufälligkeiten der vorgefundenen Natur ab, anstatt ihre inneren Gesetzmäßigkeiten zum Ausdruck zu bringen, was nur im bewußt komponierten, nach künstlerischen Regeln gebauten Bild möglich war. Dieses war den Traditionen verpflichtet, wie sie im 17. Jahrhun-

dert Nicolas Poussin und Claude Lorrain entwickelt hatten. Wer bloß die Natur nachahmte, bewegte sich auf der Stufe der Vorstudien zur Landschaftsmalerei⁵⁶. Deutlich zeigt sich der Unterschied zwischen Webbers Dokumentationen und der zeitgenössischen Landschaftsmalerei in einem Regelverstoß auf dem Bild «A View of Christmas Harbour in Kerguelen's Land» (Abb. 4), das eine nach beiden Seiten offene Landschaft zeigt, eine Art der Darstellung, die erst nach 1800 in die Landschaftsmalerei eingeführt wurde.

Doch es ist weniger ein derartiger einzelner Bruch der Konvention, als vielmehr das Programm, das Webbers Landschaften in einen anderen Zusammenhang als den der traditionellen Landschaftsdarstellung stellt. Analog zu den Gesichtern, die als Teil einer Galerie der Menschheit fungieren, sind auch die Landschaften nicht isoliert zu begreifen. Man kann ihr Bildprogramm als konsequente visuelle Annäherung und Inbesitznahme einer Region bezeichnen. Dieser Vorgang läßt sich im Atlas besonders gut an der Darstellung einer Region beobachten, von der noch kein Bildmaterial zur Verfügung stand, an der Darstellung des Nootka Sounds (King George's Sound)⁵⁷. Während des fast einmonatigen Aufenthalts (29. März bis 26. April 1778) hatte Webber eine große Anzahl von Zeichnungen angefertigt, darunter von mehreren Männern und Frauen, Landschaften, Studien von Bäumen und Gesteinsformationen, die Innenansicht einer Behausung, einzelne Gegenstände und Masken, Kanus⁵⁸. Diese Bilder vollziehen, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, einen Zoom, eine Bewegung des Näherrückens. Sie ist in ihrem Ablauf ähnlich der Cooks im Bericht, führt von der See ans Ufer, immer näher an die Umgebung der Menschen, an ihre Behausungen heran, in ihre Behausungen hinein bis an die Gegenstände des Hausrates sowie an die Körper und Gesichter.

Cook widmet drei Kapitel, «Hauptstücke» übersetzt Forster, der Beschreibung

seines Besuchs im Nootka Sound⁵⁹. Das 33. Kapitel beschreibt die Ankunft und erzählt in groben Zügen den Aufenthalt, vorwiegend unter dem Aspekt der Rechenhaftigkeit des Expeditionsleiters gegenüber der vorgesetzten Behörde. Vor allem die ungewöhnliche Länge mußte Cook begründen, sie war bedingt durch Mißgeschicke bei der Reparatur von Fock- und Besanmast. Die zwei weiteren Kapitel beschäftigen sich mit der Gegend und ihren Bewohnern. Cook hatte nur gerade vom 20. bis zur Abreise am 26. April Zeit, die Umgebung zu erkunden; die Wochen zuvor beaufsichtigte er die Reparaturarbeiten.

Die Beschreibung folgt einem Schema, wie es leicht variiert für jeden Reiseabschnitt Anwendung findet. Sie setzt ein mit der Bewegung des Schiffes, das sich der Küste nähert. Cook erwähnt den Namen der Bucht, ihre Lage sowie die nötigen nautischen Informationen über Wassertiefe und Beschaffenheit des Meeresgrundes. Es folgt eine panoramatische Schilderung des Nootka Sounds; sie führt zum Wetter und über die Pflanzen, Tiere sowie die geologischen Verhältnisse schließlich zu den Bewohnern und ihrem Äußeren. Gegenstand ist zunächst der einzelne Mensch, seine Kleidung, sein Schmuck, sein Charakter. Danach, im 35. Kapitel, wendet sich Cook dem Kollektiv zu. Er schildert die Siedlungen, die Bauart der Häuser, das Zusammenleben in den Häusern, die von mehreren Familien bewohnt wurden, ihre Ausstattung und die einzelnen Gegenstände des Hausrats. Es folgen Informationen über die ökonomische, soziale, politische und religiöse Organisation dieses Volks, bis hin wiederum zu Einzelheiten wie Kanus, Fanggeräte und Angeln, Waffen, Handarbeiten, Götterbilder. Als besondere Auffälligkeit vermerkt Cook den Gebrauch verschiedener Metalle, was ihn veranlaßt, über die Beziehungen der Nootkas zu benachbarten Völkern zu spekulieren. Den Abschluß machen einige Bemerkungen von William Anderson über die Sprache sowie die Ergeb-

nisse der im Nootka Sound angestellten astronomischen Beobachtungen.

Im Atlas finden sich vom Nootka Sound sechs Bilder: Zwei Porträts, die Ansicht einer Siedlung, das Innere eines Hauses, ein Blatt, auf dem vier Masken und eine Rassel abgebildet sind, auch das Bild des Seeotters gehört dazu. Dieser hat in der Bilderfolge eine besondere Stellung. Cook beschreibt ihn ausführlicher als die übrigen Tiere, denn das Fell des Seeotters galt als sehr profitables Handelsobjekt: «Mit Recht behaupten die Russischen Nachrichten, dieses Pelzwerk sey das weichste und schönste der Welt; und aus eben diesem Grunde kann die Entdeckung eines Theils von Amerika, wo man eine so kostbare Waare antrifft, nichts weniger als gleichgültig seyn⁶⁰.» Das war Grund genug, dem Seeotter eine der wenigen Tierabbildungen des Atlases zu widmen.

Alle übrigen Bilder beschäftigen sich mit dem Leben der Nootkas. Dabei treten zunächst auch die Engländer in Erscheinung, doch je näher Webber an die Indianer herangeht, desto mehr verschwinden die Besucher aus den Bildern. Von Akteuren werden sie zu Beobachtern, genau wie in Cooks Berichterstattung. Schildert er im 33. Kapitel ein Geschehen, in das die Besucher involviert sind, so wechselt er in den beiden folgenden Kapiteln auf den Standpunkt des Beobachters, der über die fremde Region und ihre Bewohner alles Wissenswerte berichtet.

Die nicht in den Atlas aufgenommene Ansicht vom Ship Cove (Abb. 8) ist die Darstellung einer Bucht mit den bekannten Elementen. Man sieht die beiden Schiffe, am Ufer die Engländer, die sich mit frischem Wasser und Holz versorgen und mit den Indianern handeln; um die Schiffe herum bewegen sich zahlreiche Kanus. Links unten ist die Schmiede zu erkennen, die für die Reparaturarbeiten am Ufer aufgebaut wurde. Das Bild stellt eine ähnliche Situation dar wie jenes von Anamooka und wurde vielleicht deshalb nicht in den Atlas aufgenommen.

Das nächste Bild (Abb. 9) ist vom Wasser aus gezeichnet und zeigt eine der beiden Siedlungen im Ship Cove. Sie liegt auf einer Böschung, davor stehen am Ufer die Indianer im Gespräch und beim Handel mit den Engländern, wodurch die von Cook erwähnte Handelstüchtigkeit der Nootkas unterstrichen wird. Auf dem Ufer liegende, von verschiedenen Seiten gezeichnete Kanus geben einen Einblick in die Schiffsbaukünste dieses Volkes. Die vor den Hütten aufgestellten Gitter dienen dem Trocknen von Fischen.

Es folgt ein Bild über den Innenraum einer Hütte (Abb. 10), das zahlreiche, über alle drei Kapitel verstreute Beobachtungen Cooks verdeutlicht und umgekehrt durch den Text erst verständlich wird. Im Hintergrund erkennt man zwei als Götterbilder geschnitzte Pfosten. Man sieht die verschiebbaren Deckenbretter, mit denen das Licht reguliert wird. Dargestellt ist eine der Konservierungsarten für Fisch, der zuerst nahe dem Feuer geräuchert und dann an der Decke in immer größerer Entfernung von Rauch und Hitze aufbewahrt wird. Außerdem veranschaulicht das Bild, wie in dem viereckigen Kasten gekocht wird, in den so lange heiße Steine gelegt werden, bis das Fleisch gar ist. Man erkennt die von den verschiedenen Parteien benutzten Abteile mit den Schlafstellen und dem Hausrat, schließlich deutet Webber auch die von Cook erwähnte Unordnung und den in den gemeinsam benutzten Teilen des Hauses aufgehäuften Unrat an, von dem sich die Engländer so sehr abgestoßen fühlten.

Bei den Porträts (Abb. 3) läßt sich erneut das Verfahren beobachten, das bereits bei den beiden Tasmaniern zur Anwendung kam. Webber zeichnete zahlreiche Nootkas, darunter Menschengruppen, auch einen Jäger in voller Größe⁶¹. Zumindest von den Männern standen zahlreiche Darstellungen zur Auswahl, nach welchen Kriterien ausgewählt wurde, ist nicht bekannt. Wie alle andern Porträts wurde auch dieses als Brustbild für den Stecher vorbereitet.

Es bleibt das Blatt mit den vier Gegenständen (Abb. 11). Abgebildet sind zwei Vogelmasken, eine Rassel in Form einer Ente, ein Seehundkopf aus Alaska, der wie ein Helm getragen und als Lockvogel bei der Jagd benutzt wurde. Die Masken waren den Europäern unheimlich. Sie sähen schon «wild und wüst genug aus», wenn sie sich bemalten, schreibt Cook über die Nootkas, «aber noch weit ärger, wenn sie ihre ungeheure Verzierungen anlegen». Unheimlich war, daß man den Zweck der Masken nicht begriff. Es sei unklar, ob sie «irgend etwas Gottesdienstliches, oder bloß Zeitvertreib zur Absicht haben; oder ob sie etwa ihren Feinden dadurch Furcht einjagen wollen, wenn sie in den Krieg ziehen; oder ob sie dadurch auf der Jagd den Thieren leichter beizukommen suchen, können wir nicht entscheiden. So viel ist gewiß, daß Reisende, in einem abergläubigen und unwissenden Zeitalter, da man noch an das Daseyn unnatürlicher Wesen, oder an Wunderdinge glaubte, wenn sie einen Haufen so seltsam aufgeputzter Menschen gesehen hätten, ohne nahe genug zu kommen, um genauere Untersuchungen anzustellen, ihren Zeitgenossen unstreitig vorgeschwatzt haben würden: es gebe Geschöpfe, die zu gleicher Zeit Menschen und Thieren ähnlich sähen; zumal, da sie hier nicht nur Thierköpfe auf Menschenschultern, sondern sogar den ganzen Körper dieser menschlichen Ungeheuer mit Fellen vierfüßiger Thiere bekleidet gesehen hätten⁶²» Doch auch die aufgeklärten Reisenden scheinen sich nicht ganz sicher zu sein. Ob sie deshalb wohl die Masken zeichnen, um aller Welt zu demonstrieren, daß es sich wirklich um Masken und nicht um die Gesichter fabelhafter Mischwesen handelt?

Die hier praktizierte Art der Darstellung, die einzelne Objekte auf einem Blatt versammelt, ist zum Zeitpunkt der Entstehung des Reisewerks noch nicht alt. Die isolierte Abbildung eines einzelnen Gegenstandes, das Herausreißen aus allen seinen

Zusammenhängen, begann erst im 18. Jahrhundert⁶³. Im 17. Jahrhundert waren wissenschaftliche Illustrationen als Ereignisse dargestellt, anatomische Illustrationen zum Beispiel zeigten eine Gruppe von Ärzten, zum Teil identifizierbare Persönlichkeiten, beim Sezieren. Erst im 18. Jahrhundert reduzierte man die Illustration auf den aufgeschnittenen Körper oder Körperteil. Bassy sieht in dieser Entwicklung einen Paradigmenwechsel, bei dem das Ereignis durch das Phänomen substituiert wird. Dieser Wechsel hängt aufs engste mit der Entwicklung der neuzeitlichen Wissenschaften zusammen, in denen die Phänomene mittels Experiment und Beobachtung in ein System eingeordnet werden. Damit verbunden ist eine Litteralisierung des illustrativen Bildes, einerseits durch die lineare Ordnung, nach der es strukturiert ist, andererseits durch seine enge Bindung an den Text, mit dem es erläutert werden muß. Der wissenschaftlich analysierte Gegenstand wird im imaginären Raum des Buches rekonstruiert und erhält dadurch eine neue, «eher metaphysische als physische Präsenz», indem er immer beides zugleich ist, Beispiel und universelles Zeichen.

Folgt man Bassys Ausführungen, so wäre die Illustration gerade nicht «das Andere» des Textes, wie es die eingangs erwähnten Autoren vom Bild erhofften, sondern bloß die Fortsetzung des Textes mit anderen Mitteln. Ob diese Überlegung stimmt und vor allem, ob sie über den engeren Bereich wissenschaftlicher Illustration sich *tel quel* auf den Reisebericht übertragen läßt, bedürfte eingehenderer Untersuchungen, als sie hier angestellt werden können. Festhalten läßt sich aber, daß der Zoom, der Vorgang des Näherrückens als Prozeß der Abstraktion zu begreifen ist, als Ausblenden von Zusammenhängen, wodurch so etwas wie ein Objekt allererst hergestellt wird. Daß es sich bei diesen Dingen unter anderem auch um Masken handelt, die den Europäern besonders unheimlich erschienen, darf nicht überbewertet werden, denn

zum Gegenstand solch isolierender Darstellungen wurden im Atlas auch unverfänglichere Dinge wie Schlitten, Kajaks oder Waffen. Alles kann zum Gegenstand werden, auch die Tiere, wie das Beispiel der «kostbaren Waare» Seeotter zeigt⁶⁴, auch die Menschen. Insofern unterscheidet sich der Porträtstich nicht vom Blatt mit den Masken; beiden kommt die Funktion zu, Phänomene so herauszupräparieren, daß sie den Standards eines entwickelten wissenschaftlichen Diskurses genügen. So fällt denn gerade von den unscheinbarsten Blättern des Webberschen Atlases ein bezeichnendes Licht auf die künstlerisch aufwendigsten Stiche, die Landschaften, und hebt an ihnen allererst hervor, was sich dem ersten Anschauen verbirgt. Deutlich wird eine Distanznahme, die nicht nur, wie im Kunstwerk, auf das Schöne oder auf das Erhabene abzielt, sondern als vorbereitender Zugriff zu verstehen ist, der alles unberührt läßt und so die Voraussetzung dafür schafft, das in den Blick Genommene in der Folge ganz und gar zu vereinnahmen. Die Landschaften sind Teil des visuellen Bewältigungsprogrammes der Reise, und nur so erfüllen sie im Reisebericht ihren Zweck. Auch wenn sie sich künstlerischer Verfahren und Techniken bedienen, unterscheiden sie sich doch fundamental von Kunstwerken, da sie ganz bestimmte, im Spannungsfeld politischer Interessen stehende Regionen abbilden. Ihr Changieren zwischen Kunst und Dokumentation wurde in den zeitgenössischen Diskussionen über den Reisebericht nie thematisiert; es war die Voraussetzung dafür, daß in der Folgezeit vor allem die Inseln der Südsee beides bleiben konnten: Gegenstände verträumter Idealisierungen wie Objekte kolonialer Ausbeutung.

Historische Bilder

Um die Umwandlung von Ereignissen in Phänomene geht es auch in der letzten Gruppe von Bildern, den, wie es auf

dem Titelblatt des Reiseberichts heißt, «Historical Representations of Remarkable Incidents». Sie beschäftigen sich fast ausschließlich mit religiösen, kulturellen und politischen Motiven aus dem polynesischen Raum. Das Grundproblem dieser Darstellungen liegt auf der Hand: Wie bildet man ein Ereignis ab? Alle diese Bilder zeigen einen Ausschnitt aus einem längeren Geschehen, im Falle der religiösen Zeremonien konnte es sich über zwei Tage erstrecken, die entsprechenden Beschreibungen Cooks und Andersons sind bis zu fünfzehn Seiten lang. Auch die Tanzveranstaltungen dauerten einen ganzen Tag und bis weit in die Nacht hinein.

Cook war ein Meister im Beschreiben von Ereignissen. Minuziös, ja scheinbar Sekunde für Sekunde, folgte er einem Geschehen, pedantisch darauf bedacht, auch nicht die geringste Einzelheit zu verpassen. Es mag paradox tönen, doch diese detaillierten Schilderungen hängen damit zusammen, daß die Europäer vieles nicht verstanden, was ihnen auf den Südseeinseln zu Gesicht kam. Zum leitenden Erzählprinzip wurde daher die zeitliche Struktur des «und dann», so daß ein Geschehen zwar getreulich rapportiert erscheint, seine Bedeutung jedoch im Dunkeln bleibt.

Dafür ein auffallendes Beispiel ist das Ereignis, das Webber in «The Natche, a Ceremony in Honour of the King's Son, in Tongataboo» (Abb. 12) darstellt. Der Stich zeigt eine Feierlichkeit, von der Cook annahm, sie gelte der Initiation des Sohnes von Poulaho. Das Bild sagt wenig. Man sieht eine lange Reihe von Leuten, die Gaben bringen, wie man annehmen kann, dem unter dem Dach sitzenden Sohn des Häuptlings. Andere Leute schauen zu. Cook braucht dreizehn Seiten, um die zweitägigen Feierlichkeiten zu beschreiben. Um sich nur ja nichts entgehen zu lassen, verletzete er fortwährend Tabuvorschriften, bis es fast zu offenen Feindseligkeiten kam; er respektierte das allen Anwesenden auferlegte Bewegungsverbot nicht, schlich sich

überall ans Geschehen und begriff doch nichts vom Ganzen. Doch je weniger er begriff, desto leidenschaftlicher beobachtete er. Cook ging mit einem eminenten Fortschrittsbewußtsein ans Werk, für ihn stand außer Frage, daß dereinst in seiner Bedeutung aufgeschlüsselt werden würde, was er so detailliert festhielt, ja, daß es um so besser aufgeschlüsselt werden könne, je genauer die Beschreibung ausfalle. Die abgebildete Szene scheint vom zweiten Tag zu stammen, in der Beschreibung heißt es:

«Auf die erste Procession folgte eine zweyte, welche lauter Körbe, aus geflochtenen Palmblättern, trug, die denen ähnlich waren, worin die hiesigen Insulaner gewöhnlich ihre Lebensmittel aufbewahren. Endlich folgte eine dritte Procession, worin jeder an einem gabelförmigen Stecken einen Fisch brachte. Die Körbe übergab man einem alten Manne, der dem Prinzen zur Rechten außerhalb des Daches saß, und den ich für eine Art von Hohenpriester hielt. Er hielt jeden Korb in der Hand, bis er eine kurze Gebetsformel ausgesprochen hatte, legte ihn dann bey Seite, und forderte einen andern, über welchen er dieselben Worte aussprach. Auf diese Art ging er die ganze Anzahl von Körben durch⁶⁵.»

Weshalb gerade diese Phase des Festes festgehalten wurde, bleibt unklar. Ein Grund könnte vielleicht sein, daß im Verlauf der Zeremonie mehrmals Gaben überreicht wurden, was von den Engländern also als wichtiges Element der Feierlichkeiten betrachtet worden wäre. Doch das ist nur eine Vermutung. Hier zeigt sich, daß das Unverständnis das Bild ganz wesentlich tangiert. Es bleibt buchstäblich nichts sagend. So hält sich denn auch der Rezensent der «Allgemeinen Literatur-Zeitung» eher an die Szenerie als an die dargestellte Zeremonie:

«Das Blatt ist schön gearbeitet, und besonders reich an Figuren; aber etwas eintöniger als die übrigen. ... Die Luft, eine mit einer Verzäunung umschlossene grosse Gruppe von Bäumen auf der rechten Seite, und das

Buschwerk im Hintergrunde, sind darin vorzüglich schöne Partien⁶⁶.»

Es gibt aber auch Darstellungen von Ereignissen, an denen es nichts zu begreifen gab, weil sie im strikten Sinn keinerlei Bedeutung zu haben schienen und spontan mit vergleichbaren Tätigkeiten der eigenen Kultur identifiziert wurden, kurz, weil sie einfach als Zeitvertreib, Unterhaltung, Vergnügen angeschaut wurden. Dazu gehörten die Tanzdarbietungen (Heivas) und andere Lustbarkeiten, die die Südseebewohner zu ihrer und der Gäste Kurzweil veranstalteten (Abb. 13). So jedenfalls stellt es Cook dar. Die Engländer erlebten zahlreiche Heivas auf den polynesischen Inseln. Die Beschreibungen, etwa die Andersons von Hapae⁶⁷, fallen reichlich spröde aus, indem einfach die einzelnen Schritte und Figuren der Tanzenden in ihrer Abfolge aufgezählt werden. Freilich betont auch Anderson die Grazie und Anmut, auch die Musikalität der Insulaner, und offensichtlich hat es ihm auch die Erotik der Frauentänze angetan, doch sehr plastisch sind seine Worte nicht. Vergleicht man Andersons Schilderung der verschiedenen Tänze mit Webbers Bildern, so läßt sich keine Beschreibung ganz genau dem Bild zuordnen. Offenbar war es Webber bei diesem Motiv eher darum zu tun, eine Stimmung wiederzugeben. Friedlich vereint schauen sich Gäste und Gastgeber die Darbietungen an, mit den Fackeln in ihren Händen illuminieren sie die Szenerie und setzen damit die tanzenden Körper allererst ins rechte Licht. Dieses Licht verbindet den Kreis der Zuschauer mit den Tänzerinnen, und schneidet beide doch nicht von der Natur ab, indem es langsam und bruchlos in eine helle Tropennacht übergeht.

Die eher dunkeln Seiten der polynesischen Gesellschaften kommen in einem Ereignis zum Ausdruck, das in Europa schon nach früheren Südsee-Expeditionen für Kopferbrechen gesorgt hatte; gemeint sind die Menschenopfer, die gar nicht ins freundliche Bild passen wollten, das man sich von diesen Völkern gemacht hatte.

Zum ersten Mal sah man in diesem Bericht die Darstellung eines Menschenopfers, «A Human Sacrifice, in a Morai, in Otaheite» (Abb. 14). Das Bild avancierte in Kürze zu einer der berühmtesten Südseedarstellungen. Die Skeptiker sahen ihre schlimmsten Vermutungen bestätigt, wonach auch die vergleichsweise kultivierten Einwohner der Gesellschaftsinseln letztlich eben doch brutal und unmenschlich waren. Im Gegensatz zu anderen religiösen Bräuchen gab man sich hier keinerlei Zweifeln über die Bedeutung derartiger Handlungen hin. Im dargestellten Fall wurde das Opfer zur Vorbereitung eines Kriegszuges gegen Eimeo, eine benachbarte Insel, dargebracht, wie Cook schreibt. War der Zweck erst einmal festgestellt, war auch die religiöse Handlung zwar nicht in all ihren Details, doch im Prinzip begriffen. Anders als bei «The Natche» fand Cook hier wieder zu seinem bewährten Verfahren der Beschreibung. Sie besteht aus drei Teilen. Zunächst schildert er den Verlauf der zweitägigen Opferhandlungen, dann die näheren Umstände der geopferten Person, ihre Tötung, den Marai mit allen auch auf dem Kupfer erkennbaren Details, schließlich bewertet er das Geschehen. Die entsprechende Stelle in Cooks Beschreibung lautet:

«Jetzt trug man den Leichnam auf den vorragendsten Theil des Marai, und mit demselben zugleich die Federn und die Bündel, wobey die Trommeln langsam geschlagen wurden. Die Federn und Bündel wurden gegen den Steinhaufen hingelegt; der Leichnam hingegen am Fuß desselben, und die Priester setzten sich rund umher. Hier ging es von neuem ans Beten, und während desselben gruben einige von ihrem Gefolge ein ungefähr zwey Schuh tiefes Loch, warfen das unglückliche Opfer hinein, und bedeckten es mit Erde und Steinen. Indem man ihn in dieses Grab legte, quikte ein Junge überlaut, und Omai sagte mir, dies wäre der Eatua. Zu gleicher Zeit ward Feuer angezündet, und dem vorhin erwähnten Hunde der Hals umgedreht, so daß er ersticken

mußte. Man sengte ihm dann die Haare ab, nahm das Eingeweide aus, und ließ es von dem Feuer verzehren; Herz, Leber und Nieren hingegen wurden auf heißen Steinen gebraten⁶⁸.»

Wiederum stellt sich die Frage, weshalb für das Bild gerade dieser Teil des Geschehens ausgewählt wurde. Aus der Beschreibung geht nicht hervor, daß der Kupferstich eine wichtige Phase der Opferung zeigt. Doch dies war auch nicht beabsichtigt. Joppien und Smith weisen darauf hin, daß es Webber darum zu tun schien, verschiedene, innerhalb einer befristeten Zeitspanne ablaufende Handlungen im Bild zu koordinieren. Vielleicht wollte er auch die Leiche im Bild haben, als Beweistück gewissermaßen; sie wurde unmittelbar nach dieser Szene begraben. Webber bringt ein Optimum an Information ins Bild ein, das, von der Beschreibung aufgeschlüsselt, die bisher ausführlichste Darstellung einer Opferhandlung ergibt.

Unübersehbar im Bildzentrum liegt das Skandalon, die Leiche des Opfers. Sie wird von ihrer linken Seite gezeigt, wohl um dem Betrachter nicht die zerschmetterte rechte Gesichtshälfte zuzumuten, denn wie Cook schreibt, wurde der Mann mit einem Stein auf die Schläfe geschlagen. Auch nicht zugemutet wird den Betrachtern, daß – laut Bericht – zu diesem Zeitpunkt der Leiche bereits das linke Auge ausgestochen worden war; es sieht vielmehr so aus, als ob der Tote beide Augen geschlossen hätte. Dem Opfer zu Füßen sitzen die Priester mit den Federbündeln in der Hand, hinter ihnen stehen die Trommler, die während der ganzen Zeremonie die Trommeln schlagen. Im Mittelgrund heben die beiden «Totengräber» das Grab aus, rechts wird soeben dem kurz zuvor getöteten Hund über dem Feuer das Fell abgesengt. Die Gruppe rechts betrachtet die Szene, man erkennt Cook und Omai, vermutlich auch Tu, der Häuptling, der das Geschehen zu erklären scheint. Bei den beiden anderen Europäern könnte es sich um Anderson

und Webber handeln. Cook ist Augenzeuge, und das verleiht seinem Bericht noch größeres Gewicht, doch es verwickelt ihn auch in die abscheuliche Handlung. Es sei weniger das Wesen des Ritus, das Webber hier darstelle, sondern eher die Komplizenschaft des Kapitäns und Freundes von Tu in diesem Ritus, schreiben Joppien und Smith. Dadurch erhielt das Bild eine zusätzliche, von Webber wohl nicht beabsichtigte Dimension, denn ein zivilisierter Europäer konnte bei einer derartigen Barbarei unmöglich bloß zuschauen. Das Bild habe daher bis weit ins 19. Jahrhundert «missionarischen Eifer» geweckt⁶⁹.

Auch die Beobachter zeigten sich schockiert. Cook verurteilt den Brauch mit zahlreichen Argumenten, darunter das wichtigste, daß mit derartigen Opfern «das angeborne, unverletzliche Recht der Selbsterhaltung⁷⁰» negiert werde. Zudem hätten Beteiligte wie Zuschauer das der Zeremonie angemessene, ernsthafte Betragen völlig vermissen lassen, indem sie mit Omai gescherzt und gelacht hätten, so daß von einem Gottesdienst nicht die Rede sein können. Schließlich warf das Ritual ein düsteres Licht auf die Südsee insgesamt, denn wenn in Tahiti Menschen geopfert wurden, mußte man annehmen, daß diese «religiöse Mordsucht» auch auf anderen Inseln praktiziert wurde⁷¹. Die Argumente, die die Engländer den Tahitiern gegen diese religiöse Sitte vortrugen, verfangen bei diesen nicht. Es ist nicht nur Cooks dezidierte Stellungnahme, die dieses Bild für lange Zeit in ein düsteres Licht setzte, sondern es ist die in einem weiteren Rahmen geführte Diskussion um die Menschenopfer in der Südsee, die mit Bougainvilles Bericht begonnen hatte und seither anhielt.

Auch bei diesen drei Beispielen von historischen Darstellungen zeigt sich eine massive sprachliche Determiniertheit. Die darstellerischen Lösungen der Aufgabe, ein Geschehen zu zeigen, lassen sich weniger von künstlerischen Gesichtspunkten leiten als vielmehr von einem ganz bestimmten

(Miß)Verstehen des Geschehens. Weil er nichts oder zu wenig davon verstand, war Webber gar nicht in der Lage, der bekannten künstlerischen Forderung zu genügen, wie sie für das 18. Jahrhundert beispielsweise Lessing formuliert hatte: «Die Malerei kann . . . nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird⁷².» Es ist ganz und gar unklar, ob diese auf den prägnantesten Augenblick der Darstellung angelegte Theorie überhaupt taugt, ein Geschehen darzustellen, das seiner Struktur nach vielleicht gar keinen oder, auch denkbar, mehrere prägnante Momente aufweist, ja womöglich sogar einem zyklischen und nicht einem linearen Verlauf unterworfen ist. Gleichwohl ist damit die künstlerische Doktrin benannt, der gemäß ein Ereignis zu bewältigen wäre. Und gerade das Bild vom Menschenopfer zeigt, daß Webber einen anderen Weg der Darstellung wählte, indem er versuchte, mehrere, nacheinander ablaufende Handlungen zu integrieren. Die Darstellung geht vom Informations-, nicht vom Kunstanspruch aus. Dies setzt eine ausführliche sprachliche Strukturierung des Geschehens voraus, die beim Bild des Menschenopfers nur deshalb «gelingt», weil das Thema bereits bekannt und vor dem Hintergrund europäischer Wertvorstellungen einfach zu bewerten war. Wo diese Voraus-

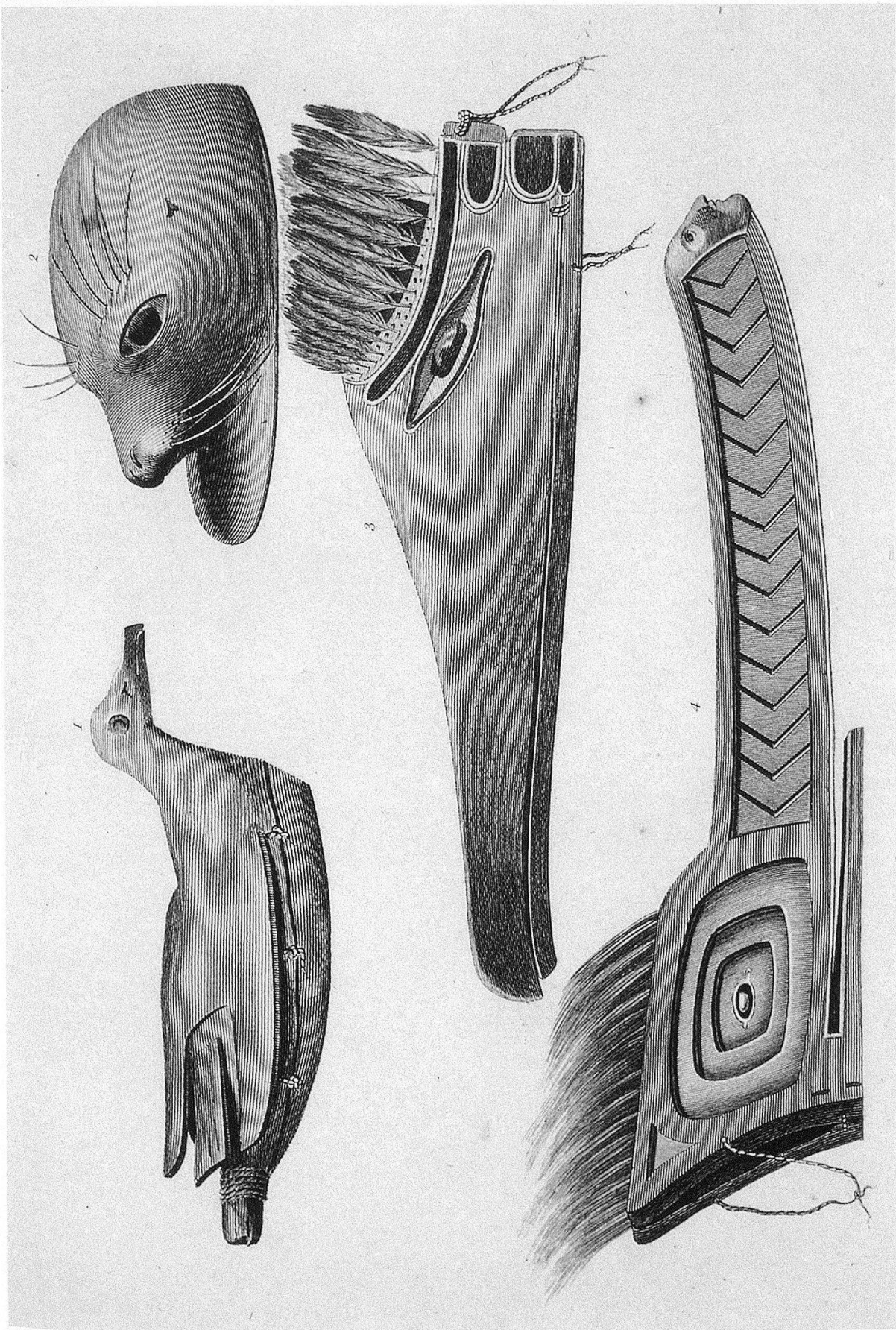
LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN VIER SEITEN

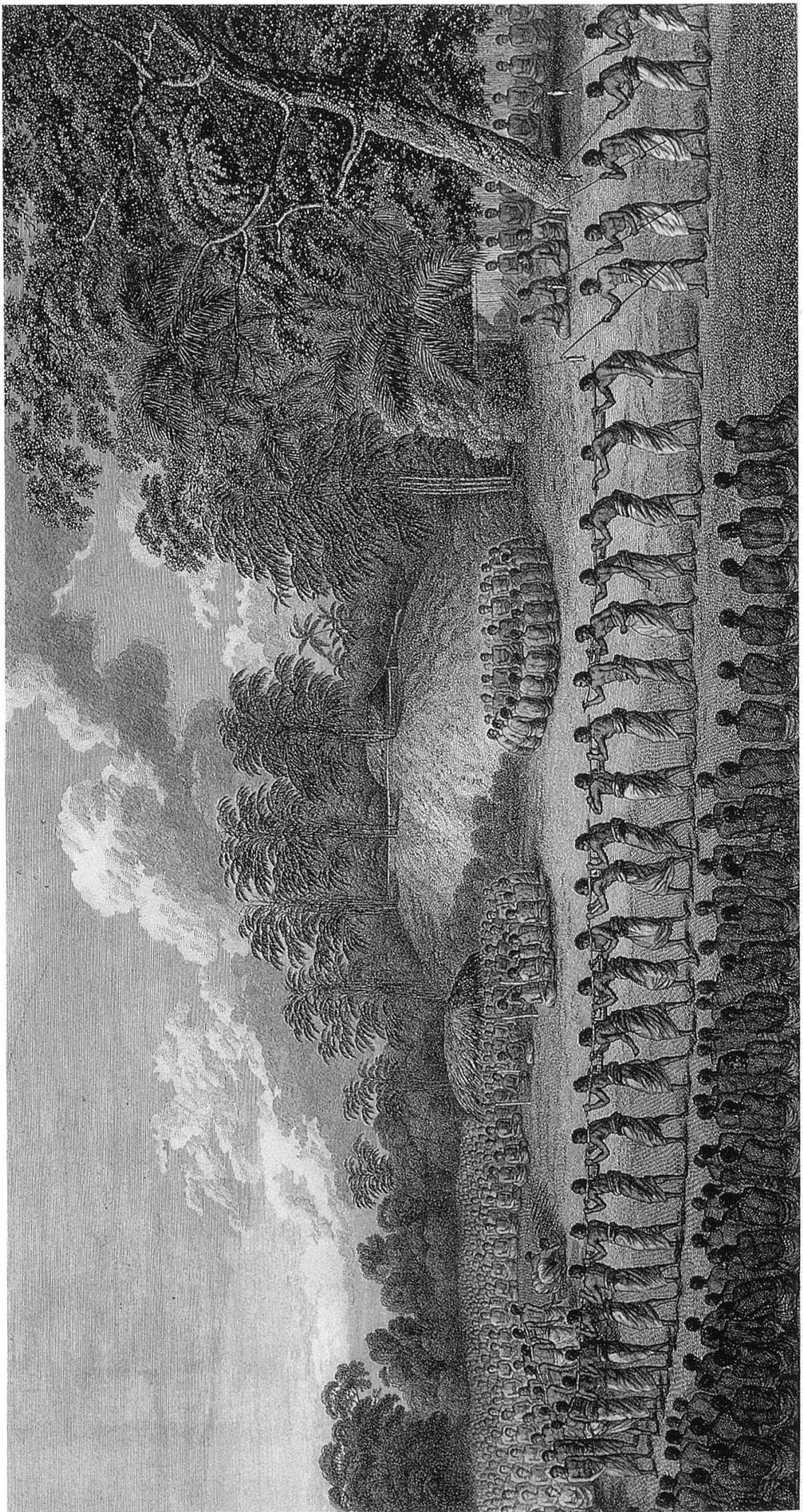
11 J. Webber und J. Record, *Various Articles, at Nootka Sound*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 40.

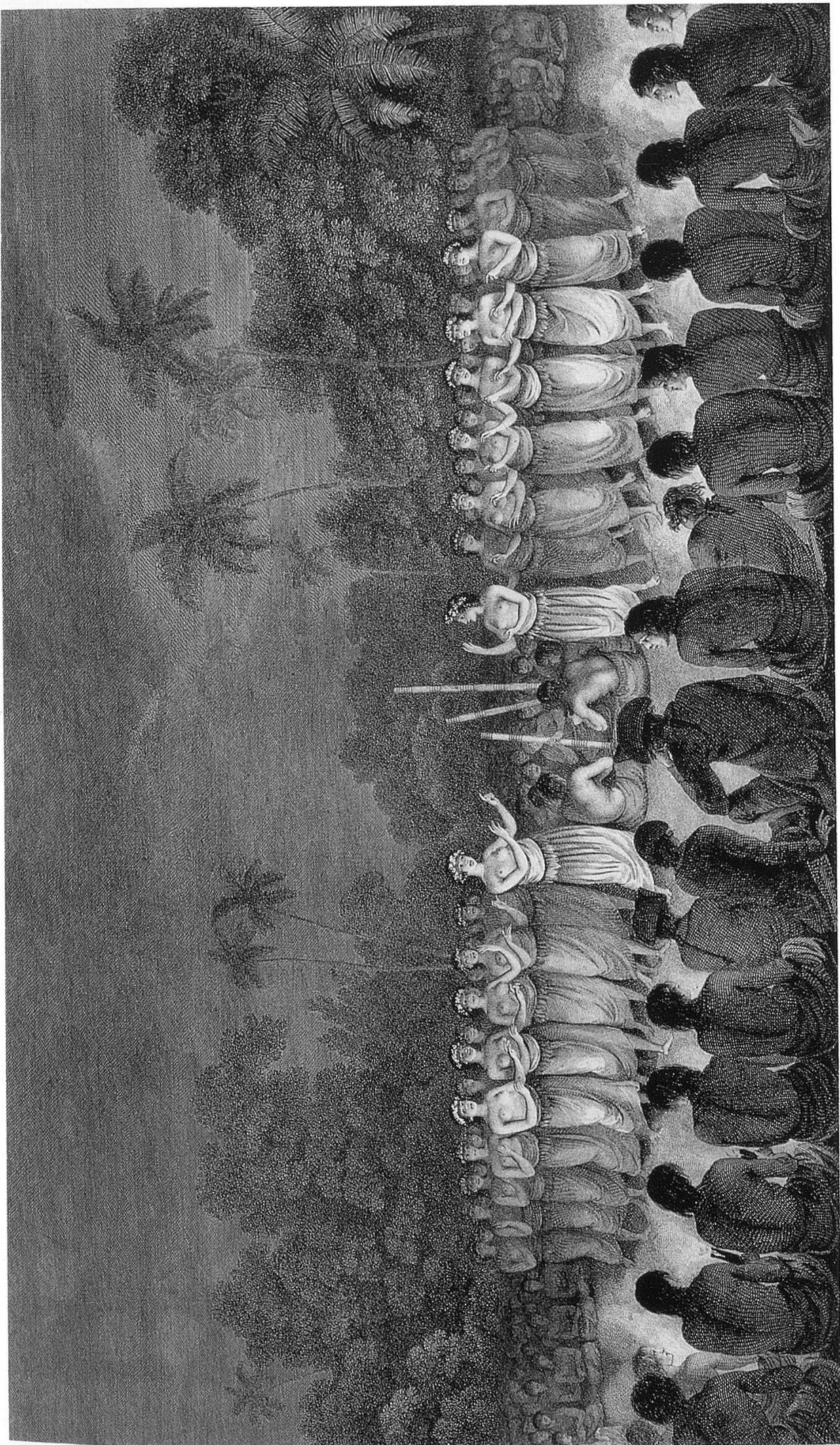
12 J. Webber und S. Middiman (Landschaft), J. Hall (Figuren), *The Natche, a Ceremony in Honour of the King's Son, in Tongataboo*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 22.

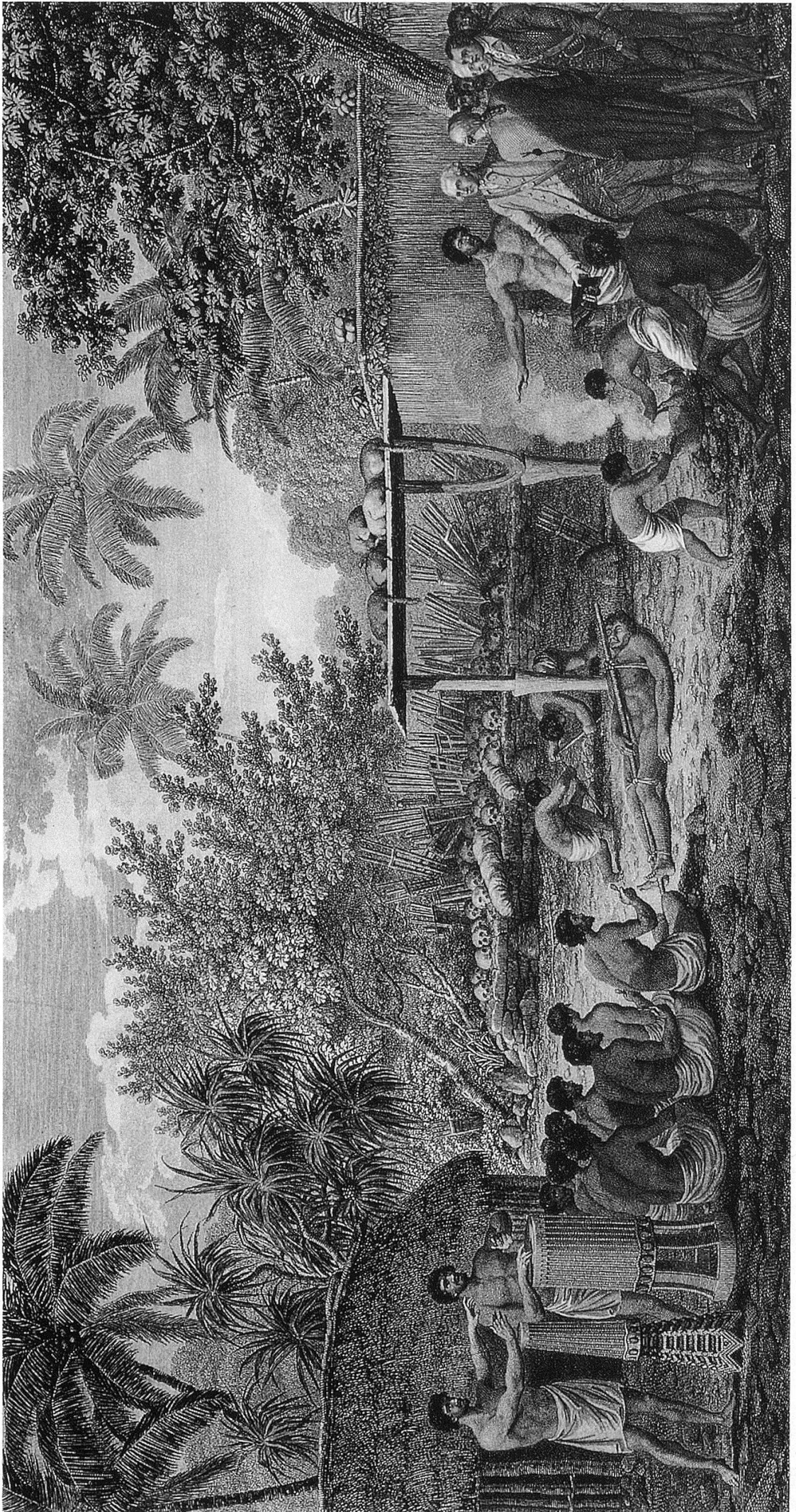
13 J. Webber und W. Sharp, *A Night Dance by Women, in Hapae*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 17.

14 J. Webber und W. Woollett, *A Human Sacrifice, in a Morai, in Otaheite*. 1784, Kupferstich, in: *Voyage*, Nr. 25.









setzungen nicht erfüllt sind, wie bei «The Natche», sieht man das dem Bild sogleich an. Das unter den drei erwähnten als einziges von der Informationsfunktion weitgehend entlastete Bild mit den Tänzerinnen wirkt denn auch vor allem durch die Stimmung, die es vermittelt. Der Genuß uralter, allen Kulturen gemeinsamer Darbietungen, wie der Tanz sie darstellt⁷³, läßt in diesem Bild ein echt aufklärerisches Humanitätsideal aufscheinen. Diese Darstellung gehört zu den Ausnahmen unter den historischen Bildern. In ihrer Mehrzahl haben sie die Aufgabe, ein komplexes, kaum je begriffenes Geschehen zu bebildern, und sind wie die restlichen Illustrationen strikt an den Text zurückgebunden.

Warm und Kalt

Die Hoffnung aufs Bild – erfüllt sie sich, wie die eingangs zitierten Autoren es sich ausmalten? Und wie verhält es sich mit der Vermutung, daß der Reisebericht ein Text- und ein Bildmedium ist? Beide Fragen lassen sich erst ansatzweise beantworten, nachdem hier nur gerade ein einziger illustrierter Reisebericht untersucht wurde.

«Alles dieses fassst Du mit Deinem Auge, ehe Du hier eine Zeile liesest», beschließt Seume seine Beschreibung der Aussicht über Neapel und den Golf⁷⁴. Das Bild als Substitut dafür, was auf der Reise sich im Augenaufschlag darbietet, übernimmt im Reisebericht die Funktion des Innehaltens, des Verharrens. Es unterbricht die einförmige Bewegung der den Zeilen folgenden Augen, es läßt sie umherschweifen. Dadurch emanzipiert sich das Bild vom Text. Es eröffnet dem Leser den Spielraum des Betrachters und damit auch den Spielraum neuer Bedeutungen, es ermöglicht, über die so oft beklagte Enge sprachlich fixierbarer Fakten hinauszugreifen. Und gehört nicht das Ausschweifen auch zum Reisen? Wer reist schon bloß um des Wissens willen? Im 18. Jahrhundert

freilich viele, und darunter der prominenteste war gewiß Friedrich Nicolai. Wie die zwölf Bände seines Reiseberichts belegen, kannte er buchstäblich kein Innehalten, das Spiel der Bedeutungen war ihm ein Greuel⁷⁵. So erlauben es diese Bilder, trotz aller strengen Rückbindung an den Text, eine Erfahrung andeutungsweise zu simulieren, die von vielen Autoren immer wieder als zentral behauptet wird. Dieser Akt der Simulation wird im späten 18. Jahrhundert auch in andern Zusammenhängen angeboten, von den riesigen, spektakulären Panoramarotunden bis hin zu den Myriogrammen im Taschenformat. Deshalb ist die Antwort auf die Frage nach der Hoffnung aufs Bild und der Illustration des Reiseberichts nicht nur im Verhältnis von Text und Bild, sondern auch im weiteren Bereich einer populären Bilderkultur zu suchen, wie sie sich im späten 18. Jahrhundert gegen alle aufklärerische Bilderfeindlichkeit zu entwickeln begann. Unter diesem Blickwinkel muß auch der Reisebericht als Bildmedium bezeichnet werden.

Die Emanzipation der Bilder vom Text bedeutet aber nicht, daß sie sich widersprüchlich zueinander verhalten, gar einander dementieren, im Gegenteil. Gerade die dritte Cook-Reise mit ihrer Trennung von Text- und Bildteil zeigt, wie der Bildatlas auf ganz eigene Weise den Text bestätigt. Wer nur den Atlas durchblättert, ohne abwechselnd vom Text zum Bild und wieder zurück zu springen, bemerkt eine innere Kohärenz der darin versammelten Kupferstiche, eine Einheitlichkeit der Gestaltung und innere Geschlossenheit, die über die pure Illustrationsfunktion hinausweisen. Beim bloßen Betrachten scheint es, als ob der Atlas die Reise auf seine Weise erzähle. Dabei geht es nicht so sehr um konkrete Inhalte als vielmehr um etwas Stimmungsmäßiges, Atmosphärisches, das man als Kalt-Warm-Dualismus bezeichnen könnte; seine Verschiebungen decken sich mit dem Nord-Süd-Gefälle, das im Verlauf der Reise durchmessen wird und in dem

die kalten Gegenden Alaskas und Sibiriens den Tropen gegenüberstehen. Dieser Dualismus beschränkt sich nicht auf die Temperaturen, er ist vielmehr durch eine Reihe von gegensätzlichen Merkmalen bestimmt wie nah und weit, hell und dunkel, sanft und rauh, schön und häßlich. So sind die Landschaften der Südsee-Inseln weit, aber nicht zu groß für die Menschen, die sie bewohnen; im Norden dagegen werden die Menschen von den Landschaften fast verschluckt. In den Tropen scheint sich selbst in der Nacht das Licht nie ganz zurückziehen, im Norden herrscht eine stete Dämmerung und Dürsterkeit. Der Norden ist repräsentiert durch bedrohliches Eis, durch einen zähnefletschenden Eisbären, durch die getöteten Walrosse, Seehunde und Pinguine (vgl. Abb. 4), durch Bilder von Mangel, Bedrohung und Tod, der Süden, mit der einzigen Ausnahme des Menschenopfers auf Tahiti (Abb. 14), durch Bilder von

Lebensfreude, Gastfreundschaft und Überfluß (Abb. 13). Auch die Menschen sind in diesen Gegensatz einbegriffen. Die tahitische Tänzerin oder das in ganz Europa Furore machende «Sandwich-Mädchen⁷⁶», die beide von dem für die zarten Konturen seiner Stiche berühmten J. K. Sherwin ausgeführt wurden, stehen in schroffem Gegensatz sowohl zu den Tasmaniern wie zu den Nordwestküstenindianern (Abb. 1, 2 und 3) oder zu den Bewohnern der sibirischen Ostküste. So ist, wer diesen Atlas durchblättert, dem gleichen Wechselbad von Warm und Kalt ausgesetzt, wie derjenige, der nur den Bericht liest, ohne die Bilder anzuschauen. Auf seine Weise bestätigt der Atlas den Bericht und zeigt ein Zusammenspiel von Text und Bild, in dem jener Vorrang überwunden ist, der nicht nur in diesem Reisebericht, der überhaupt im 18. Jahrhundert der Sprache vor dem Bild so fraglos zugestanden wurde.

ANMERKUNGEN

¹ Salomon Schinz, Die Reise auf den Uetliberg, Zürich 1774, S. 11.

² Vgl. dazu Andreas Bürgi, Weltvermesser. Die Wandlungen des Reiseberichts in der Spätaufklärung, Bonn 1989, S. 28–40.

³ Johann Wolfgang Goethe, Italienische Reise, hrsg. von Christoph Michel, Frankfurt am Main 1976, S. 447. Das Problem beschäftigte ihn immer wieder; so bemerkt er einleitend zu «Das römische Carneval»: «Wir werden uns bemühen, die Freuden und den Taumel dieser Tage vor die Einbildungskraft unserer Leser zu bringen, wir hoffen, durch Hülfe der beygefüigten Kupfer unseren Endzweck leichter zu erreichen und zu mancherley Betrachtungen Anlaß zu geben.» Zur Entstehung vgl. ebda, S. 640 und 686.

⁴ Vgl. dazu Bürgi, a.a.O. S. 13–42.

⁵ In der Erforschung des Reiseberichts wurde der Illustration bisher kaum Beachtung geschenkt, wie aus dem Forschungsüberblick von Peter J. Brenner hervorgeht; vgl. Peter J. Brenner, Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte (=IASL, Sonderheft 2), Tübingen 1990.

Auch von der andern Seite her, der Geschichte der Buchillustration, hat man sich nicht spezifisch mit der Illustration von Reiseberichten befaßt.

Folgende Titel wurden durchgesehen: Th. Kutschmann, Geschichte der deutschen Illustration vom ersten Auftreten des Formschnittes bis auf die Gegenwart, Goslar und Berlin o.J. [1899]; F.C. Lonchamp, Bibliographie Général des ouvrages publiés ou illustrés en Suisse et à l'étranger de 1475 à 1914 par des écrivains et des artistes suisses suivie de Tableaux synoptiques et récapitulatifs ... Paris et Lausanne 1922; Arthur Rümmer, Die illustrierten deutschen Bücher des 18. Jahrhunderts, Bern 1927; ders., Das deutsche illustrierte Buch des 18. Jahrhunderts, Straßburg 1931; Maria Gräfin Lanckoronska und Richard Oehler, Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, 3 Bde., Leipzig 1932–1934; Ernst L. Hauswedell und Christian Vogt (Hrsg.), Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850, 2 Bde., Hamburg 1977; Renate Weinreich, Leselust und Augenweide. Illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland, Berlin 1978; Jürgen Schultze und Annemarie Winther, Bild und Buch. Das illustrierte Buch vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen, Ausstellung Kunsthalle Bremen 1979; Fünf Jahrhunderte Buchillustration. Meisterwerke der Buchgraphik aus der Bibliothek Otto Schäfer, hrsg. vom Germanischen

Nationalmuseum, Nürnberg 1987; Henning Wendland, Die Buchillustration, Stuttgart 1987; Horst Kunze, Vom Bild im Buch, München / New York / London / Paris 1988; Werner Hupka, Wort und Bild. Die Illustrationen in Wörterbüchern und Enzyklopädien, Tübingen 1989; Annemarie Verweyen, Buchillustrationen – Book Illustrations, München 1989.

Mit dem Thema beschäftigen sich die folgenden Autoren: Alain-Marie Bassy, Typographie, topographie, «outopographie». L'illustration scientifique et technique au XVIII^e siècle, in: Die Buchillustration im 18. Jahrhundert, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1980, S. 206–233; Rüdiger Joppien, Die Bildillustrationen zum Atlas der «Voyage de La Pérouse». Zur Dokumentation ihrer Entstehung, ebda, S. 234–245; Marc Sandoz, Le paysage de montagne dans l'illustration des livres du XVIII^e siècle, ebda, S. 246–273; Barbara Maria Stafford, Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of «Singularity» as an Aesthetic Category, in: Studies in Eighteenth-Century Culture, hrsg. von Harry C. Payne, Bd. X, Madison / London 1981, S. 17–75; dies., Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760–1840, The Massachusetts Institute of Technology 1984; Rüdiger Joppien / Bernard Smith, The Art of Captain Cooks Voyages, Bd. III: The Voyage of the Resolution and Discovery 1776–1780 with a Descriptive Catalogue of all known original drawings and paintings of peoples, places, artefacts and events and original engravings associated with the Voyage, New Haven and London 1988; Madeleine Pinault (éd.), Houël. Voyage en Sicile 1776–1779, Paris 1990; dies., Le peintre et l'histoire naturelle, Paris 1990, p. 59–93; Bernard Smith, Imagining the Pacific. In the Wake of the Cook Voyages, New Haven and London 1992.

⁶ Zitiert nach Joppien/Smith, a.a.O. S. 2.

⁷ Die englische Admiralität zeigte wenig Interesse an der wissenschaftlichen Seite von Cooks Reisen. Bekannt sind Georg Forsters Klagen. Der Naturforscher Joseph Banks, Teilnehmer an der ersten Reise, mußte noch sämtliche Kosten selber tragen. Webbers Lohn belief sich auf 100 Guineen pro Jahr. Um sein Gehalt aufzubessern, wurde er am 4. August 1778 von der Liste der «Supernumeraries», die nur Anrecht auf Verpflegung hatten, auf die Liste der regulären Besatzung mit entsprechenden Soldansprüchen umgeteilt; vgl. dazu J.C. Beaglehole, The Journals of Captain James Cook on his Voyages of Discovery, Cambridge (Hakluyt Society) 1967, vol. III, The Voyage of the Resolution and Discovery 1776–1780, S. 1459 und 1507.

⁸ Vgl. Beaglehole, a.a.O. S. 61 über ein Maori-dorf: «M^r Webber has made a drawing of one of

these Villages that will convey a better idea of them than any written discription.»; S. 88: «The drawings which M^r Webber made of these Canoes will convey the best idea of them.» In der deutschen Übersetzung fügte Georg Forster oft Hinweise auf Bilder Webbers hinzu, die im Original nicht stehen, andererseits ließ er solche Hinweise des Originals weg, wenn das Bild nicht in die deutsche Ausgabe übernommen wurde.

⁹ Vgl. Beaglehole, a.a.O. S. 269: «I left the command to M^r Williamson who was with me and took a walk up the Vally, accompanied by D^r Anderson and M^r Webber». Auf diesem Spaziergang nimmt Webber Skizzen des Begräbnisplatzes auf, die später im Bericht als Abbildungen Nr. 33 und 34 erscheinen. S. 306: «During the time I was at this village M^r Webber who was with me, made drawings of every thing that was curious both within and without doors.» Dieser Eintrag bezieht sich auf den Nootka Sound und auf die Abbildungen Nr. 41 und 42.

¹⁰ Dies vermuten Joppien/Smith, a.a.O. S. 2 und 7.

¹¹ Vgl. Webbers Schilderung der Episode bei Joppien/Smith, a.a.O. S. 86.

¹² Bei der Regierungsumbildung vom März 1782 löste Admiral Keppel Lord Sandwich an der Spitze der Admiralität ab. Darauf nimmt eine Bemerkung von Banks in einem Brief an Forster Bezug: «The work of Cooks publication goes on very slowly owing to the new Board of Admiralty being composed of men out of the Line of Literature.» Banks an Forster, März 1782, in: Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für deutsche Sprache und Literatur durch Gerhard Steiner, Berlin 1958 ff. [=AA], Bd. XVIII, S. 102.

¹³ Zur Geschichte der Drucklegung vgl. Joppien/Smith, a.a.O. S. 161–169.

¹⁴ Forster hatte sich bei Joseph Banks schon im Juni 1779, über ein Jahr vor der Rückkehr der Expedition, um die Übersetzung des Reiseberichts bemüht; vgl. Forster an Banks, 27. Juni 1779, in: AA XIII, S. 211. Der Text wurde von Forster mit Anmerkungen ergänzt, die englische Vorrede ersetzte er durch seinen Essay «Cook, der Entdecker». Spener hatte sich die englischen Erstdrucke beschafft (darunter auch die fünfzig Abzüge, die Banks an Forster gesandt hatte), von den 61 Kupfern des Originals ließ er 39 nachstechen. Wie die Auswahl zustande kam, geht aus Forsters Briefwechsel mit Spener nicht hervor. Ob sich die beiden in Leipzig getroffen und über diesen Gegenstand gesprochen haben, wie ein Brief Forsters vermuten läßt («Unter den noch in Händen habenden 40 [Kupfern] müssen wir doch in Leipzig noch ein und andres Stück aussuchen, denn sie sind gar zu schön.» Forster an Spener, 3. März 1784, in: AA XIV, S. 27), ist nicht zu belegen.

Anders als bei der Übersetzung sonstiger Reise-
werke machte Forster bei der dritten Cook-Reise
auch keine brieflichen Vorschläge zur Illustrie-
rung. Es scheint indessen, daß man eine mög-
lichst repräsentative Auswahl zusammenstellen,
also wie im Original alle wichtigen Gegenden do-
kumentieren wollte, allerdings nur mit je einem
Bild, wo im Original mehrere zu finden sind. For-
ster zeigte sich schließlich mit Ausstattung und
Gestaltung der beiden Bände sehr zufrieden (vgl.
Forster an Heyne, 29. Juni 1789, in: AA XV, S. 309;
vgl. auch die «Vorrede des Übersetzers», in:
Des Capitain Jacob Cook's dritte Entdeckungs-
Reise welche derselbe . . . in das stille Meer und
nach dem Nordpol hinauf . . . während der Jahre
1776 bis 1780 ausgeführt hat. . . Aus dem Eng-
lischen übersetzt von Georg Forster . . . , 2 Bde.,
Berlin bey Haude und Spener, 1787–1788, Bd. I,
S. III).

Zu Speners und Forsters großem Ärger (vgl.
Forster an Lichtenberg, 10. April 1786, in: AA
XIV, S. 459) begann 1787 auch die fünfbändige
Oktavausgabe von Johann Ludwig Wetzel zu er-
scheinen. Wetzel ließ die Webberschen Bilder
ebenfalls nachstechen, mußte sie aber auf Groß-
oktav verkleinern, was ihnen ihre Wirkung voll-
ständig nimmt. Von den Porträts werden sogar
immer zwei auf eine Seite gedruckt, so daß die Fi-
guren kaum mehr zu erkennen sind. Zudem sind
sie sehr nachlässig gestochen, in den Proportio-
nen verzerrt und in den Schattierungen verwischt,
so daß sie wie Karikaturen ihrer Vorbilder wir-
ken; vgl. Capitain Cooks dritte und letzte Reise,
oder Geschichte einer Entdeckungsreise nach
dem stillen Ocean, . . . während den Jahren 1776,
1777, 1778, 1779 und 1780 . . . Eine Uebersetzung
nach der zwoten großen Englischen Ausgabe in
drey Bänden in Quart, mit einigen Anmerkungen
von Johann Ludwig Wetzel, Anspach 1787–1812.

¹⁵ Milet-Mureau nahm ihn zum Vorbild für sei-
nen 1798 erschienenen Bericht über die tragische
Reise von La Pérouse; vgl. Joppien/Smith, a.a.O.
S. 169, und Joppien, Bildillustrationen, S. 234.

¹⁶ Georg Forster, Aus einem Schreiben des
Hrn. Prof. Forsters an Prof. Lichtenberg, in:
Georg Christoph Lichtenberg und Georg Forster
(Hrsg.), Göttingisches Magazin 3 (1783), S. 928–
929, hier: S. 928.

¹⁷ Allgemeine Literatur-Zeitung 299 (Jena,
19. Dezember 1785), S. 329.

¹⁸ Georg Christoph Lichtenberg, Briefwechsel,
hrsg. von Ulrich Joost und Albrecht Schöne,
Bd. III, München 1990, S. 732.

¹⁹ Johann Georg Meusel, Museum für Künst-
ler und Kunstliebhaber 11 (1790), S. 492–493.

²⁰ «Zu den bedeutendsten Reisewerken des
18. Jhs. gehören ohne Zweifel die Ausgaben der
dritten Reise Captain Cooks (1784) und die des
La Pérouse (1798).» Joppien, Bildillustrationen,
S. 234.

²¹ Vgl. dazu Meusel, Museum 14 (1791), S. 46.

²² Das Titelblatt der englischen Ausgabe nennt
drei Gruppen von Bildern: «Illustrated with . . .
a great Variety of Portraits of Persons, Views of
Places, and Historical Representations of Re-
markable Incidents, drawn by Mr. WEBBER during
the Voyage, and engraved by the most eminent
Artists.» Vgl. James Cook and James King, A
Voyage to the Pacific Ocean . . . performed under
the direction of Captains Cook, Clerke, and
Gore, in: His Majesty's Ships the Resolution and
Discovery. In the Years 1776, 1777, 1778, 1779,
1780 . . . 3 vols and folio of plates, London 1784,
Titelblatt Bd. I–III.

²³ Die einzige Ausnahme ist die Abbildung
«Poulaho, King of the Friendly Islands», die einen
Häuptling der Tongainseln darstellt, von dem aus-
führlich berichtet wird.

²⁴ Im ganzen Atlas wird kein einziger nackter
Mensch gezeigt. Man folgte diesbezüglich den
Richtlinien, auf die sich Cook mit seinem Ver-
leger schon für die früheren Berichte geeinigt
hatte; vgl. Joppien/Smith, a.a.O. S. 12–16.

²⁵ «Jhre gewöhnliche Stellung ist stehend. Da-
bey biegen sie den Oberleib etwas auf die eine
Seite, und fassen mit dem Arm von hinten zu dem
andern, der an der ausgebogenen Seite gerade her-
unterhängt.» Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 74.

²⁶ Zitiert nach Joppien/Smith, a.a.O. S. 16.

²⁷ Zu erwähnen ist hier vor allem die India-
nerin aus Alaska, die von Webber in voller Länge
gezeichnet wurde und als Vorlage für das Porträt
«A Woman of Oonalaska» diente; vgl. Joppien/
Smith, a.a.O. S. 498–500.

²⁸ Vgl. Peter von Matt, . . . fertig ist das Ange-
sicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen
Gesichts, Frankfurt am Main 1989, S. 107–115.

²⁹ Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon, in:
Werke in drei Bänden, hrsg. von Jost Perfahl und
Otto Mann, München 1969, Bd. II, S. 7–166, hier:
S. 115.

³⁰ Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 62.

³¹ Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 65.

³² Zum Streit zwischen Monogenisten und
Polygenisten vgl. Urs Bitterli, Die «Wilden» und
die «Zivilisierten». Grundzüge einer Geistes- und
Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen
Begegnung, München 1976, S. 327–331.

³³ Aus einem Schreiben des Hrn. Prof. Forsters
an Prof. Lichtenberg, S. 929.

³⁴ «Hodges ist auch kein Schatten davon», kom-
mentiert Forster kurz und bündig; ebda, S. 928.

³⁵ Cook's Entdeckungs-Reise II, S. 34.

³⁶ Vgl. dazu Bitterli, a.a.O. S. 325–366.

³⁷ Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 73.

³⁸ Vgl. Forster, Reise um die Welt, in: AA III,
S. 383–384.

³⁹ Allgemeine Literatur-Zeitung 302 (Jena,
22. Dezember 1785), S. 344 und Nr. 308 (Jena,
29. Dezember 1785), S. 367.

⁴⁰ Die Anfälligkeit der Physiognomik für rassistische Diskriminierung zeigt sich schon in Lavaters erster ausgearbeiteter Schrift zum Thema von 1772, wo er die Vorstellung als empörend bezeichnet, daß «Leibnitz oder Newton ... im Schädel eines Lappen die Theodicee erdacht, und ... im Kopf eines Mohren ... die Planeten gewogen, und den Lichtstrahl gespalten hätte.» Johann Caspar Lavater, *Von der Physiognomik*, hrsg. von Karl Riha und Carsten Zelle, Frankfurt am Main 1991, S. 14.

⁴¹ Vgl. dazu Carsten Zelle, «Angenehmes Grauen». Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert, Hamburg 1987, S. 392–395.

⁴² Vgl. Lessing, Laokoon, a.a.O., Abschnitte XXIV und XXV.

⁴³ Ebda, S. 140, 141 und 136.

⁴⁴ In den Illustrationen Webbers machte vor allem «A Young Woman of the Sandwich Islands» Furore: «Sie werden bemerken, dass einige der Kupfer sehr gelitten haben; ich habe sie unzählige Male vorzeigen müssen, ausgenommen in Polen, wo ich sie fast vor jedermann versteckt habe; das Mädchen aus Sandwich Islands ist schier genozüchtigt worden, so dünn und weich ist das Papier geworden.» Forster an Spener, 12. Februar 1785, in: AA XIV, S. 278. Lichtenberg reagierte auf dasselbe Kupfer mit der enigmatischen Bemerkung: «Das Sandwich Mädchen hat fast die Würckung auf mich gethan wie eine Bancknote.» Lichtenberg an Forster, 25. September 1789, a.a.O. S. 732.

⁴⁵ Vgl. Bitterli, a.a.O. S. 361–364.

⁴⁶ Vgl. Bürgi, a.a.O. S. 118–119.

⁴⁷ Chr. F. D. Schubart, *Vaterländische Chronik* LII (Dezember 1787), Stuttgart 1787, S. 408.

⁴⁸ Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 43.

⁴⁹ Aus einem Schreiben des Hrn. Prof. Forsters an Prof. Lichtenberg, S. 928–929.

⁵⁰ Vgl. Joppien/Smith, a.a.O. S. 278 und 121; das Bild mit dem Maoridorf ist nicht mit «View» beschriftet.

⁵¹ Vgl. Joppien/Smith, a.a.O. S. 385.

⁵² Die Bauart eines Kanus diene als Unterscheidungsmerkmal zwischen den verschiedenen Völkern. Da man an der Küste Nordamerikas keine Auslegerboote fand, schloß man jede Verwandtschaft zwischen Polynesiern und Indianern aus; vgl. Cook's Entdeckungs-Reise II, S. 53.

⁵³ Vgl. Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 158–159.

⁵⁴ So empfand es auch der Rezensent der *Allgemeine Literatur-Zeitung*: «Die thätige Eintracht der Wilden und der Engländer harmonirt so lieblich mit der stillen Scene der Natur, wie die Anmuth des Grabstichels mit Webbers hier behandelten Ideen.» *Allgemeine Literatur-Zeitung* 302 (Jena, 22. Dezember 1785), S. 344.

⁵⁵ Vgl. dazu vor allem die Hinweise von Joppien und Smith zum Blatt «A Fiatooka, or Morai

in Tongataboo», die Darstellung eines Begräbnisgrundes. Dieses Thema war im 18. Jahrhundert sehr geläufig, zunächst aus der Tradition des «Et in Arcadia Ego» von Nicolas Poussin, wonach auch in Arkadien der Tod regiert, also auch auf den seligen Inseln der Südsee. Hirschfeld greift das Thema in seiner Gartentheorie auf; Joppien/Smith, a.a.O. S. 39–41.

⁵⁶ Vgl. dazu Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, S. 27–37.

⁵⁷ Cook war der erste europäische Besucher des Nootka Sounds. Zwar war er sich dessen während der Reise nicht sicher und vermutete, daß eine spanische Expedition bereits da war, doch eine redaktionelle Anmerkung des Berichts bezeichnet diese Vermutung als falsch; vgl. Cook's Entdeckungs-Reise II, S. 56–58.

⁵⁸ Vgl. Joppien/Smith, a.a.O. S. 81, 433–440. Zu erwähnen ist, daß Webber auch sogenannte «Coastal Views» aufgenommen hatte, also Küstenansichten von einem bestimmten geographischen Punkt aus, die der visuellen Orientierung der Seefahrer dienten. Der Bericht enthält verschiedene Küstenansichten, darunter auch eine vom «Ship Cove»; vgl. *Voyage II*, nach S. 258.

⁵⁹ Vgl. Cook's Entdeckungs-Reise II, 33. bis 35. Hauptstück, S. 11–63.

⁶⁰ Cook's Entdeckungs-Reise II, S. 29–30. Zum Pelzhandel vgl. Georg Forster, *Die Nordwestküste von Amerika*, und der dortige Pelzhandel, in: AA V, S. 390–496; zum Seeotter und seiner Bedeutung im Handel mit China vgl. ebda, S. 492–493.

⁶¹ Vgl. Joppien/Smith, a.a.O. S. 454–463.

⁶² Cook's Entdeckungs-Reise II, S. 38–39.

⁶³ Vgl. Bassy, a.a.O. S. 208–212.

⁶⁴ Vgl. auch Bassy zu den Tierdarstellungen in Buffons «*Histoire naturelle*», a.a.O. S. 228–229.

⁶⁵ Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 250.

⁶⁶ *Allgemeine Literatur-Zeitung* 308 (Jena, 29. Dezember 1785), S. 366.

⁶⁷ Vgl. Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 171–177.

⁶⁸ Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 333–334; «Eatua» war der Gott, dem geopfert wurde.

⁶⁹ Vgl. Joppien/Smith, a.a.O. S. 50.

⁷⁰ Cook's Entdeckungs-Reise I, S. 339.

⁷¹ Ebda.

⁷² Lessing, Laokoon, a.a.O. S. 92.

⁷³ Vgl. Joppien/Smith, a.a.O. S. 31–36.

⁷⁴ Johann Gottfried Seume, *Spaziergang nach Syrakus*, in: *Sämmtliche Werke*, 12 Bde., Leipzig 1826–1827, S. 235.

⁷⁵ Vgl. Bürgi, a.a.O. S. 43–77 und 186, Anm. 1.

⁷⁶ Vgl. Forster an Spener, 12. Februar 1785, in: AA XIV, S. 278.

Adresse des Autors: Dr. Andreas Bürgi, Rotwandstraße 48, 8004 Zürich.