

# Grenzgänger\_innen

Von der kulturellen Maskerade bis zum »Going native«

Silvy Chakkalaka

Der Film *Dances with Wolves* (1990) handelt vom Grenzgehen, vom Überlaufen eines Union Army Soldaten zum Feind, den amerikanischen Natives, vom Aufgeben der eigenen Lebensweise und vom Aufgehen in der *anderen* Gesellschaft. Kevin Costners Kassenschlager beginnt damit, dass der Protagonist John J. Dunbar an die sogenannte Frontier versetzt wird, die legendäre Grenze zwischen anglo-amerikanischer Zivilisation auf der einen Seite und der um 1863 von den Siedlern noch unerschlossenen westlichen Gebiete des nordamerikanischen Kontinents auf der anderen Seite. Die Vorstellung dieser Grenze, die bereits zuvor schon so viele Imaginationen von Wildwest-Filmen gespeist hat, wird in *Dances with Wolves* scheinbar umgedeutet. Auf die Frage, warum er sich an den entlegenen Ort versetzen ließ, antwortet Dunbar:

»Actually, sir, I am here on my own request.«

»Why?«

»I have always wanted to see the frontier.«

»You want to see the frontier?«

»Yes sir. Before it's gone.«<sup>1</sup>

Vom britischen Orientalisten und Afrikareisenden Sir Richard Francis Burton (1821–1890) über den erwähnten John J. Dunbar bis hin zur Serienfigur Daenaerys Stormborn (*Game of Thrones*) üben Grenzgänger\_innen eine seltsame Anziehungskraft aus. Menschen, die ihr gewohntes Umfeld aufgeben, um fortan ganz *anders* zu leben, die eine ganz *andere* Lebensweise annehmen und quasi aus ihrem alten Leben auswandern, sind nicht selten Protagonisten großer Erzählungen. Liegt die Faszination daran, dass das Grenzgehen für den Übertritt ins Ungewisse und für die Furchtlosigkeit vor Gefahr steht? Vielleicht auch daran, dass wir mit den mutigen Held\_innen

gemeinsam das Unbekannte erkunden und über die Grenze fantasieren können?

Grenzgänger\_innen, die oft auch zu kulturellen Überläufer\_innen werden, umgibt eine geheimnisvolle Aura, ihre Identität scheint geteilt und ihre Sicht auf die Welt ist eine doppeldeutige. Woher kommt diese Faszination für Grenzgänger\_innen? Was wird über das Grenzgehen verhandelt? Dies sind einige der Fragen, die dieser Essay behandelt. Er fragt schließlich auch nach der Vorstellung von Kulturanthropolog\_innen als Grenzgänger\_innen und inwiefern die Kulturanthropologie, wie James Clifford es formuliert hat, selbst als eine Disziplin an den Grenzen verstanden werden kann.<sup>2</sup> Folgend möchte ich dem Narrativ des Grenzgehens in unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern nachspüren. Die Figur des\_r Grenzgehers\_in findet sich dabei neben den bereits erwähnten populärkulturellen Feldern der Literatur und des Films auch in dem der Wissenschaft und dem der kolonialen Geschichte, und es ist fruchtbar, diese in einer relationalen Analyse aufeinander zu beziehen. Nur am Rande sei hier bemerkt, dass wir uns auch in einer gewissen Nähe zu klassischen antiken Motiven und Stoffen befinden, welche die kulturellen Deutungen bis in die Moderne kontrastreich beflügelt haben, so der heute als Freiheitsdiskurs rezipierte Exodus der Hebräer aus der Sklaverei unter Mose<sup>3</sup> oder, im inversen Modus, die Heimkehr des Odysseus aus Troja zu seiner treuen Gemahlin nach Ithaka, der dem »Going native« in der Fremde trotz vieler Widrigkeiten widersteht. Auch die Suche nach den verlorenen Stämmen oder verlorenen Kontinenten, bei denen Abwesenheit des Nativen zentral für die Attraktivität ihres unentdeckten Vorhandenseins steht, über das dann mythisches oder literarisches oder geokulturelles Wissen produziert wird, hat die Fantasien der Zeitgenoss\_innen immer wieder beschäftigt.<sup>4</sup>

### Abenteurer\_innen

Elementarer Teil der kulturwissenschaftlichen Praxis ist es, dass sich die Forschenden in der Feld- oder in der Archivforschung in Kontexte begeben, die sich nicht selten von ihrer gewohnten Umgebung unterscheiden. *Ins Feld gehen* evoziert schon seit seinen methodischen Anfängen im 18. Jahrhundert das Bild einer Grenzüberschreitung – aus dem Bekannten heraus und in den unbekanntem Kontext hinein. *Be-Fremdung* als Grenzerfahrung spielt dabei als einer der ersten erkenntnisproduzierenden Schritte eine

wichtige Rolle bei der kulturwissenschaftlichen Wissensgenerierung. Diese gewollt herbeigeführte Irritation, dieses strategische »Ins-kalte-Wasser-Springen« lässt sich als eine Methode des epistemologischen Perspektivwechsels verstehen.

So ähnelt das Image der ersten feldforschenden Kulturanthropolog\_innen, die *ins Feld* gingen, den Figuren von Entdecker\_innen, Pionier\_innen und Missionar\_innen: Auch die Ethnograf\_innen umhüllte die typische Aura kolonialer Abenteuerfiguren, wie es sie bereits seit den ersten imperialen und wissenschaftlichen Expeditionen gab. Die kulturelle Figur des\_der Wissenschaftler\_in/Abenteurer\_in findet sich wenig überraschend auch in vielen populärkulturellen Formaten – von Jules Vernes' Professor Pierre Aronnax in *Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer* (1874), über Indiana Jones, der promovierter Archäologe ist und eigentlich den Namen Prof. Henry Jones Jr. trägt, über Dr. Daniel Jackson, Ägyptologe im Film *Stargate* (1994) bis hin zu Sigourney Weaver (die in ihrer Schauspielkarriere so einige Wissenschaftlerinnen/Abenteurerinnen gespielt hat) als Dr. Grace in *Avatar* (2009) und natürlich als Dr. Dian Fossey in *Gorillas in the Mist* (1988).<sup>5</sup> Immer wieder sind es Forscher\_innen-Charaktere, die wagemutig gefährliches Neuland betreten. Wissensdurst und Abenteuerlust gehen dabei Hand in Hand.<sup>6</sup> Feldforschung wird so die andere Seite des ruhigen akademischen Daseins zwischen Büchern im Lehnstuhl. Diese beiden Imaginationen über die anthropologische Praxis konstituieren sich vor allen Dingen in ihrer starken Dichotomisierung. Im Feld werden feldforschende Wissenschaftler\_innen zu mutigen Held\_innen und nicht-feldforschende Gelehrte zu langweiligen Stubenhocker\_innen.

In der *Library of Congress* in Washington D.C., in der sich heute das Margaret Mead Archiv befindet, fiel mir ein Zeitungsartikel mit der dramatischen Schlagzeile »Fear Felt for Philadelphia Girl – Cut Off in Samoa by Hurricane« in die Hände. Die Meldung handelt von der damals 24-jährigen Margaret Mead, die auf Samoa gerade ihre Feldforschung über Adoleszenz absolvierte:

»Miss Mead is living on the island of Tau in the Manua group, being the only white person there except E.R. Holt, the U.S. government representative and his wife. The island is eight miles wide and eleven long. About a thousand natives in four villages inhabit it. The young woman has been on the island since September, her parents said last night, and will probably stay until next August. She is doing anthropological research work, (...).«<sup>7</sup>



Das zugehörige Foto zeigt eine ernst und vielleicht etwas sorgenvoll dreinblickende Mead, die in die Ferne schaut. Dieser Zeitungsbericht ist einer der Momente, in dem Feldforschung in der Öffentlichkeit als gefährlich und abenteuerlich dargestellt wird. Dasselbe Blatt berichtet einige Zeit später, dass es der Kulturanthropologin gut gehe und sie sich bei ihren Eltern gemeldet habe.

Die Gefährlichkeit des Feldes ergibt sich in diesem Beispiel zunächst aus dem »Weit-entfernt-Sein«, dem »Allein-als-Weiße-unter-Einheimischen-Sein«, dem »Den-Gewalten-der-Natur-ausgeliefert-Sein« und in Meads Fall, dem »Jung«- und dem »Weiblich-Sein«. Das Narrativ »auf einer Insel gestrandet zu sein« hat sich

spätestens seit Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), einem der Bestseller des 18. und 19. Jahrhunderts, tief in das westliche kulturelle Gedächtnis eingepägt.<sup>8</sup> In Bezug auf Margaret Mead lässt sich behaupten, dass der Feldaufenthalt auf Samoa eine Art Initiationsritus zur Kulturanthropologin war, mit dem ihre breite wissenschaftliche Reputation begann, die sie daraufhin in den USA und international erlangte.

Das Beispiel Mead illustriert dabei sehr gut, wie Felderfahrung als Grenzerfahrung konstituiert wird. Wir haben es mit Grenzen zwischen dem Hier und Dort, zwischen Wir und den Anderen, Zivilisation und Natur sowie Grenzen zwischen den Geschlechtern zu tun. Mead hat diese Erfahrung der Überschreitung immer wieder auch selbst artikuliert und ihre wissenschaftliche Identität als Kulturanthropologin in diesem Sinne inszeniert und produziert. Die folgende Passage aus ihrem Feldtagebuch liest sich dabei nicht zufällig wie eine Erzählung im Stil des kolonialen Reiseberichts:

Abbildung 1: »Fear Felt for Philadelphia Girl – Cut Off in Samoa by Hurricane«, in: Philadelphia Public Ledger, Margaret Mead Papers and South Pacific Ethnographic Archives, Manuscript Division, Library of Congress, Washington D.C.

»Seit dem ich in Tau bin, bin ich mir im Klaren darüber, dass ich früher oder später die Reise nach Fitiuta unternehmen muss. (...) Es heißt, es handele sich um einen der zwei schlimmsten Reisewege auf Samoa. Also schindete ich Zeit und sagte mir, dass ich nicht gehen würde, bis ich nicht die Sprache flüssig beherrschen würde, weil im Dorf auch niemand des Englischen mächtig ist. (...) Es ist ein furchtbarer Weg, Meilen von Schlamm bis an die Knie. (Und ich entdeckte, dass Schlamm einen ganz eigenen Gestank besitzt; das war mir neu, denn vorher hatte ich bisher nur Schlamm auf Bauernhöfen gekannt und noch nie in der unkontaminierten Wildnis.) Dann folgten wir dem scharfen Geruch des Schlammes in kleine Canyons voller Felsen – dies in schneller Abfolge bis alle die Muskeln, die du nie benutzt, schmerzhaft protestierten – und dann Meilen entlang der Lavaküste ohne Schatten. Eine Küste, an der sogar der Sand dunkel rot schwarz ist und wo es kein Zeichen von Leben gibt mit Ausnahme des fortwährenden leichten Klimpers der Schnecken, die unermüdlich Felsen um Felsen erklimmen. Ich gehe diese Küstenwege in einer Art Semi-Delirium, scheinbar alle meine Aufmerksamkeit darauf gerichtet, wohin ich meinen nächsten Schritt setzen soll, während mein Geist zwei oder drei Sätze verbiegt und wiederholt und rearrangiert, so wie er es machen würde, wenn man hohes Fieber hat. Aber ich komme nur mit Kopfschmerzen an. Das Dorf selber ist bezaubernd.«<sup>9</sup>

Es handelt sich hier um die Sprache eines Abenteuerromans: Vor unserem Augen sehen wir die Wissenschaftlerin, wie sie sich durch das undurchdringlich erscheinende Feld kämpft. Der Weg ist beschwerlich und hart. Die Grenzen, über die wir sprechen, werden physisch als auch psychisch wahrgenommen und müssen körperlich und mental überwunden werden. Erst hinter dem Mühsal der »rite de passage« liegt die Belohnung des »zauberhaften Dorfes«.

Ein *Forschungs-Feld* muss immer erst einmal definiert und abgesteckt werden. Dabei werden Grenzen gezogen; Felderfahrung wird dementsprechend oft als Grenzerfahrung inszeniert. In der Folge wird das Verlassen des eigenen Kontextes eben auch körperlich-sensuell von den grenzgehenden Wissenschaftler\_innen *er-lebt*: in Form von veränderten Sinneswahrnehmungen (Gestank, große Hitze, fremde Geschmäcker), in Gestalt von physischen Veränderungen des eigenen Körpers (Krankheiten, Schmerzen und Erschöpfung) oder auch als mental-psychische Abwehrreaktionen. Letztere finden im Tropenkoller quasi den Höhepunkt des an die eigenen Grenzen-Stoßens: Im tropisch-schwülen »Semi-Delirium« verbinden sich

körperliche mit Bewusstseins-Störungen. Die Schriftstellerin und Verfechterin des deutschen Kolonialismus in Afrika, Frieda von Bülow (1857–1909), lässt ihre Hauptfigur Eva Bixon im Roman *Tropenkoller* (1896) über den Grenzübergang sinnieren:

»Verpflanzte Eichen! ging's ihr durch den Kopf. ›Wie einfach sagt sich's, ich reise nach der Kolonie. Wenn sie sich sagten: Ich werde eine ganz ungewohnte Luft atmen, ganz fremde Laute um mich hören, anderes essen und trinken müssen, als ich gewohnt bin, in ganz neue soziale und gesellschaftliche Verhältnisse geraten, kurz in einen Lebenszustand, der von allem bisherigen ganz und gar verschieden ist, --- ob sie dann auch so leichtherzig herüberkommen würden?«<sup>10</sup>

Das Aufeinandertreffen von fremder Natur (als der materialisierten Fremde) auf den eigenen verletzlichen Körper und die Sinne wird in dem Bild der Verpflanzung, des »Neu-Wurzelschlagens« als höchst fragiles Unterfangen sichtbar gemacht. Wenn es jedoch gelingt, geht der grenzgehende Mensch gestärkt aus dem Transformationsprozess hervor: In der Erzählung von Bülows bilden sich erst in der körperlichen Erfahrung des Fremden die eigenen Werte und deutschen Tugenden – »pünktlich, rastlos, stramm«<sup>11</sup> – heraus.

### Grenzmacher\_innen

Das *Inszenieren*, oder anders, das »In-Szene-Setzen« der Grenzüberschreitung muss hier als eine Art des Begreiflich-Machens des Weges, den man zurückgelegt hat, verstanden werden. Die Forscher\_innen machen sich selbst zum Instrument der Feldstudien, ihre sensuelle Erfahrung wird durch den Text in Szene gesetzt. Haben die Wissenschaftler\_innen diese Grenze überwunden und überstanden, wartet dahinter die Belohnung. Es geht also wirklich auch um eine Schatzsuche, wie sie uns in den Beispielen von Indiana Jones bis Margaret Mead erzählt wird: Im Feld werden Kostbarkeiten geborgen und mit nach Hause gebracht. Es ist erst einmal egal, ob es sich dabei um eine goldene Götterstatue handelt oder um eine Feldbeobachtung. Beide sind wertvoll und werden als Schätze beschrieben, die erst einmal aus der Tiefe des Feldes, im Mühsal der Grenzüberschreitung geborgen werden müssen. Grenzgehen kann also als eine

kulturwissenschaftliche Arbeit verstanden werden, bei der Forscher\_innen die Grenzen ihrer kulturellen Ordnungskategorien herausfordern: »Sie [die Kulturanthropologie] stellt ihre Fragen an den Grenzen von Zivilisationen, Kulturen, Klassen, Ethnizitäten und Geschlechtern.«<sup>12</sup> Der Fall Mead zeigt, wie die Wissenschaftlerin, die ja eigentlich schon im Feld ist, wiederholt an ihr eigenes Limit trifft. Felderfahrung erweist sich hier als ein permanenter unabgeschlossener Prozess des *Abarbeitens* an dem gewohnten Ordnungsgefüge. Grenzgehen bedeutet immer wieder an verschiedenen Punkten, die eigenen sozio-kulturellen Handlungsmuster zu hinterfragen. Am Mühsal der Überschreitung wird deutlich, wie machtvoll diese kulturell, sozial und symbolisch markierten Grenzen sind, dass sie eine körperliche Präsenz und eine sinnliche Evidenz in unserer Wahrnehmung besitzen. Gerade die sensuelle Evidenz der Grenzen macht das Grenzgehen schmerzhaft und eben als krisenhafte Praxis sichtbar.

Kulturanthropolog\_innen überschreiten jedoch nicht einfach nur Grenzen, sondern sie wirken auch an der Konstituierung eben dieser mit. Anfang des 20. Jahrhunderts mündete die Auseinandersetzung mit den eigenen Parametern der sozio-kulturellen Wahrnehmung methodisch in ein Benennen und Markieren von Unterschieden, die beispielsweise im Kontext der frühen Kulturanthropologie und des Kulturrelativismus in die »ganze Kultur« verlegt werden konnten. Dieses holistische Verständnis von Kultur ging im Kulturrelativismus von einer primitivistischen Liebe zum Anderen aus, welches erst durch seine Unterschiede interessant wird: »We needed some sense of whole cultures, of whole ways to bring home to us what anthropology was really about.«<sup>13</sup> Feldforschen wird hier einmal mehr als Arbeit an der Grenze sichtbar.

In Meads Tagebucheintrag von oben wird das sehr deutlich. Ihre genaue Beschreibung des mühsamen Weges transformiert die Forschungsreise in eine literarisch-ethnografische Allegorie. Die aktuelle Reise wird umgewandelt in einen Text, mit dem sie die Reise ins Feld erst als eine Grenzerfahrung erschafft. Sie beschreibt nicht nur Grenzen, sondern sie *schreibt* sie. Das Phänomen der Überschreitung hat eine zutiefst ästhetische Qualität, sie wird durch eine spezifische Sprache des Grenzgehens hervorgebracht. Dies bezieht sich nicht nur auf Text, sondern gleichermaßen auf Bilder, Laute, Synästhesien, Kinästhetiken der Übergänge. Michel Foucault hat in der »Vorrede zur Überschreitung« in seiner *Hommage à Bataille* (1963) von einer grenzgehenden Sprache gesprochen, die eben keine Sprache der Natur sei<sup>14</sup>, »vielmehr ist sie ein Riss: er läuft nicht um uns herum, um uns

einzugrenzen oder zu bezeichnen, sondern um die Grenze in uns zu ziehen und uns selbst als Grenze zu entwerfen.«<sup>15</sup> Erst der Akt der Überschreitung macht die Grenze wieder evident, und dieser transgressive Akt wird dabei als Inszenierung sichtbar. Ohne die Transgression gibt es keine Grenze: »Die Überschreitung treibt die Grenze bis an die Grenze ihres Seins; sie bringt sie dazu, im Moment ihres drohenden Verschwindens aufzuwachen, um sich in dem wiederzufinden, was sie ausschließt (genauer vielleicht, sich darin zum ersten Mal zu erkennen), und um ihre tatsächliche Wahrheit in der Bewegung ihres Untergangs zu erfahren.«<sup>16</sup> Die ästhetische Qualität des Grenzgehens hat in gewisser Weise eine grenzstabilisierende Funktion. Erst die Inszenierung einer zu überschreitenden Linie erschafft zwei kontrastierende Teile. Die modernen Grenzlinien, wie sie »im Feld«, im Tropenkoller und in der Feldforschung in Szene gesetzt werden, laufen durch die Körper und Psyche der Individuen. Sie wirken subjektivierend.

Die durch und durch ästhetische Qualität des Grenzgehens ergibt sich hier dadurch, dass die Transgression erst als Äußerung, oder anders, als inszeniertes Ereignis in Erscheinung tritt. Überschreitende Akte müssen erst »in-die-Form-gebracht« werden; Grenzgehen in der Kulturanthropologie materialisiert sich dann im Feldtagebuch und in der medialisierten Ethnografie. Erst in Form gebracht erhalten die innerlich erfahrenen Schmerzen, Ängste und auch Euphorien eine Relation zu den größeren strukturellen Parametern der Untersuchung, wie beispielsweise historische, politische, sozio-psychologische Muster und Strukturen der eigenen und der zu untersuchenden Gesellschaft.

### Überläufer\_innen

Dass Kulturanthropolog\_innen an den Grenzen mitarbeiteten, sie mit ihren Forschungen affirmierten und bisweilen in ihren Texten festschrieben, hat in den 1950er-Jahren zu einer Krise der Anthropologie geführt. Nicht nur, dass bereits die frühe Ethnologie Teil eines Projekts der kolonialen westlichen Mission war, sondern auch die Rolle von Kulturanthropolog\_innen im Zweiten Weltkrieg waren Gründe für die wachsende Skepsis der Disziplin gegenüber.<sup>17</sup> Zunächst äußerte sich diese Kritik an der Kulturanthropologie in Frankreich, wo schwarze Intellektuelle und Literat\_innen die ethnografische Praxis und ungleiche Machtpositionen zwischen Wissenschaftler\_innen und sogenannten Natives hinterfragten. Im englischsprachigen Raum

setzte die Kritik etwas verzögert ein<sup>18</sup>, im deutschsprachigen Kontext wiederum noch später, Ende der 1980er- und in den 1990er-Jahren.

Diese theoretische und politische Debatte innerhalb der Kulturanthropologie hat das Fach von Grund auf erschüttert und war der Beginn langer Reformprozesse. Die postkolonialen Perspektiven sind dabei in den theoretischen Kanon der kritischen Sozial- und Kulturwissenschaften im Allgemeinen eingegangen. »Postkolonial« heißt aber in diesem Zusammenhang nicht einfach, dass es vorher eine Zeit des Kolonialismus gab und dass wir heute in einer quasi dekolonisierten Zeit leben. Es geht also nicht bloß um ein »damals« und »jetzt« etc., also nicht um die einfache Bestätigung dieser Grenzen, sondern »postkolonial« meint, dass Kolonisierungs- und Entkolonisierungsprozesse Einfluss auf alle an ihnen beteiligte Gesellschaften haben. Eine postkoloniale Perspektive addiert also nicht einfach alle »Anderen«, ehemals versklavten und benachteiligten Gesellschaften dazu, sondern geht von einer verflochtenen, wechselseitigen Geschichte aus, also eben auch von dem Einfluss, den die Kolonien auf die sogenannten »Mutterländer« hatten. Das »post« in postkolonial bezieht sich folglich auf alle Zeiträume während und nach der Kolonisation. Es legt den Fokus auf das, was in und durch koloniale Relationen entstanden ist.<sup>19</sup>

Ein Essay über das Grenzgehen, der sich mit dessen Protagonist\_innen beschäftigt, muss über das viel diskutierte Phänomen des »Going native« sprechen. Letzteres ist nach wie vor Diskussionsthema in Proseminaren der Kulturanthropologie und es hängt wie ein imaginiertes Damoklesschwert über der vermeintlichen Objektivität der Feldforschenden und über der Neutralität der zu sammelnden Daten. Dass wir es hier mit einer zutiefst kolonialen und historischen Kategorie zu haben, muss an dieser Stelle erst gemeinsam erarbeitet werden. Und damit zusammenhängend, dass feldforschende Fächer und Forscher\_innen sich über die Gefahr im Spannungsfeld des »zu-sehr-involvieren« oder »nicht-genug-involvieren« auch inszenieren und ihre eigene Wissensproduktion reflektieren.

Der Begriff des »Going native« beschreibt weiße Europäer, die zur Gruppe der Fremden überlaufen und ihre kulturelle Herkunft verleugnen. Diese kulturellen Überläufer\_innen wurden als Verräter\_innen ihrer eigenen Gruppe gesehen, wie das folgende Beispiel von 1922 verdeutlicht:

»Die Alternative ›Bleiben‹ ist, wie ich gestehen muss, verlockend. Aber die damit verbundenen Opfer sind mehr, als ich leisten kann. (...) Zum Glück habe ich eine ganze Menge von Beispielen vor Augen, was beim ›Going

native« herauskommt. Es ist merkwürdig. Obgleich ich mich nach der Einfachheit der Wilden sehne, was mir, wie Du weißt, früher als Entartung erschien, kann ich es bei anderen Weißen einfach nicht mit ansehen. [Ich kann] den Anblick eines verwilderten Weißen nicht ertragen.«<sup>20</sup>

Der Begriff der »Entartung« macht deutlich, dass hier nicht nur das Annehmen einer fremden Lebensweise verhandelt wurde, sondern dass es um ein körperliches Grenzgehen (im biologischen Sinn) ging. »Verkaffern« hieß das »Going native« im deutschen kolonialen Kontext und bezog sich auf die rassistische Bezeichnung des ethnisch konstruierten Stammes der »Kaffer«. Der Diskurs um das »Verkaffern« schloss ganz zentral auch Fragen der Sexualität mit ein. Die Reinheit der »weißen Art« stand hier zur Debatte, diese sollte im kolonialen Staatsbürgerrecht geschützt werden. Im deutschen kolonialen Kontext waren sogenannte »Mischehen« verpönt und liefen einem deutschen »Rassenbewusstsein« zuwider. Katharina Walgenbach hat dazu im deutschen Kontext geforscht und zitiert aus der damaligen Zeitschrift *Kolonie und Heimat* (1907):

»In zahlreichen Fällen hatten sich die Ansiedler, namentlich die entfernten und vereinzelt wohnenden, farbige Konkubinen zugelegt, und unter dem Einfluss dieser heillosen Wirtschaft ging dann erfahrungsgemäß in erstaunlich kurzer Zeit alles und jedes Gefühl für Sitte, Kultur, gesellschaftliche Ordnung und nationale Würde verloren. Die Leute »verkaffern« wie man sagt; der stete Umgang mit dem farbigen Weib und deren ganzer Freundschaft und Verwandtschaft zieht sie in vielen Fällen rettungslos soweit hinunter, dass schwer abzusehen ist, wie aus einem solchen, in seinem ganzen Empfindungsleben einmal unter das bescheidenste weiße und europäische Niveau hinabgesunkene Mann mit seinem Schwarm verwilderter, unerotischer, schmutziger Bastardkinder noch einmal eine national wertvolle Existenz werden könnte.«<sup>21</sup>

In der Schreckensfigur des »verkafferten« Kolonisators kommen verschiedene Aspekte des Grenzgehens zusammen, die als Krise und als Problem gesehen werden: Die Angst vor dem Verlust des »Deutschtums«, also dem Einbüßen der eigenen deutschen Identität. Die Besorgnis vor der Auflösung von »Weiß-Sein« durch die Verschmelzung mit dem »rassisch« Anderen. Die brutale Bezeichnung »Bastardkinder« macht hier deutlich, dass sich eben an ihnen die Grenzünterlaufung der rassistischen Ordnungskategorien am

sichtbarsten manifestiert. Deswegen muss man die Adjektive »verwildert, unerzogen und schmutzig« als komplementären Teil des »Rassekonzeptes« lesen: Weiß-Sein/Deutsch-Sein ist nicht so sehr eine Sache der Pigmentierung, sondern eine soziale Positionierung; ihm werden die Qualitäten »zivilisiert sein, erzogen sein und sauber sein« zugeschrieben.

Anne McClintock hat in ihrem Buch *Imperial Leather* (1995) nachgewiesen, wie diese Vorstellungen eben auch eine breite populärkulturelle Präsenz hatten, wie z. B. in der Werbung. Hier wird sehr drastisch deutlich, wie die Vorstellung von Sauberkeit und Weiß-Sein im Sinne einer kolonialen Überlegenheit der Kolonator\_innen miteinander verknüpft wurden. Die rassistische Pears'-Soap-Werbung aus dem 19. Jahrhundert, die verspricht, die schwarze Hautfarbe mit dem Seifenprodukt wegwaschen zu können, spielt eben mit dieser Doppeldeutigkeit (Abb. 2). Seine eigene Identität zu verlieren und die Vorstellung von einer »rassischen Degeneration« sind aufs engste miteinander verknüpft. In den Kolonien galten Bildung, sexuelle Selbstkontrolle, Leistung, Moralität und Sauberkeit als Schutz vor diesem Selbstverlust. Es ist bezeichnend, dass im Inneren des Deutschen Kaiserreichs das Proletariat eben mit denselben Metaphern des Wild-Seins, Schmutzig-Seins, Unmoralisch-Seins bezeichnet wurde. Proletarier\_innen waren quasi die Wilden in der eigenen Gesellschaft. Über die Differenz zu ihnen konnte sich erst das weiße, bürgerliche, männlich-heterosexuelle Subjekt der Mitte konstituieren.<sup>22</sup>

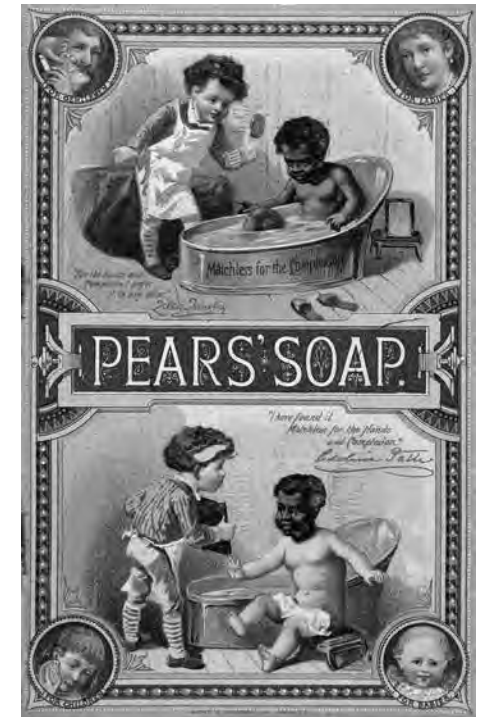


Abbildung 2: Werbeanzeige für Pears' Soap aus der britischen Illustrierten *The Graphic*, Christmas Number, 1884.

Hier wird noch eine weitere wichtige Komponente des Grenzgehens angesprochen: Die sexuelle Verbindung mit der fremden Frau markiert den körperlichen Übergang in die andere Gesellschaft. Kulturelles Überlaufen ist also immer auch mit körperlichem Begehren verbunden. Der männliche Überläufer begehrt das Andere, und die fremde Frau ist dabei die Verkörperung der anderen Kultur. Die Vereinigung mit ihr wird zur Metapher für das Auswandern aus der eigenen Kultur und die Aneignung der anderen Kultur. Birthe Kundrus' Quellenarbeit zeigt dies detailliert für den deutschen historischen Kontext:

»Die am 23. Mai 1912 ergangene ›Verordnung über die Mischlingsbevölkerung‹ bezweckte daher vor allem, einen Überblick über die Geburten zu bekommen, indem ›Mischlingskinder‹ anzeigepflichtig wurden. Darüber hinaus sollte sie die afrikanischen Mütter und deutschen Väter demütigen. Hintrager schickte den Bezirken die Verordnung mit der Bemerkung, die anzeigende Frau wie Prostituierte zu behandeln: Es solle ihr ›zum Bewusstsein gebracht werden, daß es eine Schande und eine Verfehlung gegen ihr Volkstum ist, sich mit einem weißen Mann einzulassen.‹ (...) Auch dem weißen Mann solle, so Hintrager, deutlich gemacht werden, daß der ›sich wegwirft, der mit eingeborenen Frauen verkehrt.‹<sup>23</sup>

Die Vorstellung des »Going native« ist eine zentrale Komponente des Grenzgehens, das sich hier wieder als eine zutiefst sensuelle und physische Kategorie präsentiert. Erst in der körperlichen Beziehung mit dem Fremden vollzieht sich der Übergang. Das obige Zitat des reisenden Schotten Robert James Fletcher macht dabei sehr deutlich, dass die Überschreitung sowohl verlockend als auch gefährlich ist; gerade das Verbot, das sexuelle Tabu, macht sie gleichsam so attraktiv.<sup>24</sup> Ann Stoler zufolge wurde der koloniale Sexualitätsdiskurs ein zentrales Element bürgerlicher Identität; und leicht zu konsumierender Kulminationspunkt breiterer sozialer Prozesse und Praktiken:

»While it may be in much colonial discourse that issues of sexuality were often metonymic of a wider set of relations, and sex was invariably about power, power was not always about sex. In these colonial contexts, discourses of sexuality often glossed, colonized, appropriated, and erased a more complicated range of longings and sentiments that, boiled down to sex, were made palatable as they were served up for immediate consumption.«<sup>25</sup>

Die so hervorgebrachten Vorstellungen von Sexualität, Geschlecht und »Rasse« verorteten das Andere und Fremde »zwischen Faszination, Erotisierung und Exotisierung auf der einen und der Ablehnung, Pathologisierung und Wahrnehmung als Bedrohung auf der anderen Seite.«<sup>26</sup> Paradoxerweise lässt genau diese Polarisierung die Differenz des Anderen als machtvoll und attraktiv erscheinen; sie ist verboten, bricht ein Tabu und bedroht die kulturelle Ordnung.

#### **Neue alte Inszenierungen – Jake Sully (*Avatar*, 2009) und Daenerys Stormborn (*Game of Thrones*, 2011–)**

Grenzgehen verstanden als Äußerung und als »in-Szene-Gesetztes« findet sich als populäres Narrativ im Feld der Unterhaltungsmedien. Es lohnt sich diese »Neu-Auflagen« des Grenzgänger-Motivs mit in die Analyse einzubeziehen, indem man das Feld der Populärkultur als einen der Orte der Tradierung und Neuverhandlung versteht.

Ebenso wie der bereits zu Beginn erwähnte Film *Dancing with Wolves* behandelt auch der Blockbuster *Avatar* ein klassisches Überläuferthema. *Avatar* wurde selbst als eine Art Grenzgängerfilm promotet, als er 2009 in die Kinos kam: Er vermischt real gedrehte mit computeranimierten Szenen. Große Teile des Films wurden in einem virtuellen Studio und mit neu entwickelten digitalen 3D-Kameras gedreht. *Avatar* führt immer noch die Liste der erfolgreichsten Filme an, vor *Titanic* (1998) und *Marvels The Avengers* (2012).<sup>27</sup> Der *Avatar*<sup>28</sup> selbst ist ein Körper – eine Mischung von menschlicher und indigener DNA –, den Jake Sully, ein durch eine Kriegsverletzung im Rollstuhl sitzender US-Marinesoldat, mit seinem Geist benutzen kann. Damit nimmt dieser den Auftrag an, auf dem neu entdeckten Planeten Pandora mit dem neuen Körper die dort ansässige indigene Bevölkerung zu infiltrieren. Beginnt der Film mit der klassischen kulturellen Maskerade – der Protagonist streift sich den Körper des Avatars wie ein Kostüm über – haben wir es folgend mit dem klassischen Konzept des »Going native« zu tun. Der Grenzgänger Jake Sully findet auf Pandora Freiheit und Liebe und wird Teil der fremden Gemeinschaft. Am Ende des Films verankern die spirituellen Kräfte seiner neuen indigenen Familie seinen Geist/Seele richtig in seinem Avatar-Körper, so dass er seinen durch die Lähmung gezeichneten und weißen Körper aufgeben kann.

Auch in *Avatar* spielt die sexuelle Verbindung mit der fremden Frau eine wichtige Rolle (Abb. 3) – eine Tatsache, die wieder auf die beiden starken Pole des Grenzziehens verweist: Verlockung und »Entartung«. *Avatar* verortet sich klar auf der Seite der Verlockung; es wird ein sehr positives Bild vom Grenzgänger Jake Sully sowie von den sogenannten »Wilden« gezeichnet. Doch auch die Seite der »Entartung« wird immer wieder in der Person seines Vorgesetzten angesprochen: »Have you been lost in the woods, have you?« oder »Did you forget for what team you are playing?«<sup>29</sup> Doch die Grenzgängerfigur – körperlich und psychisch durch einen vorherigen Kriegseinsatz versehrt – transformiert zum Helden, der folgend die indigene Gesellschaft und Natur beschützt. Es wird deutlich, dass sich an den Machtpositionen der sogenannten »Zivilisierten und der Indigenen« nicht viel verändert hat: Die Anderen sind immer noch wild, naturhaft, körperlich, tierisch, andersfarbig, spirituell und vorzeitig. Und es ist wieder die fremde Frau – als personifizierte Verlockung – die in die andere Kultur einführt bzw. entführt. Über die Beziehung mit ihr vollzieht Sully vollends das kulturelle Konvertieren, das Überlaufen. Hier zeigt sich das vorher beschriebene historisch-koloniale Motiv ganz klar. Die kulturelle Überlegenheit Sullys artikuliert sich auch darin, dass der koloniale Widerstand eben



Abbildung 3: Screenshot *Avatar* (2009), beginnende Liebe zwischen Jake Sully und der Tochter des Häuptlings Neytiri, © 20th Century Fox

nicht von der fremden Gesellschaft selbst ausgeht, sondern von der Figur des übergelaufenen Kolonisators.

Wichtig ist an dieser Stelle zu bemerken, dass Grenzgängerfiguren sowohl positiv bewertet werden können als auch negativ. Das deutet auf eine zutiefst zwiespältige Motivlage hin, die dem Grenzgehen zugrunde liegt: Sie schwankt zwischen der Kritik an der eigenen kulturellen Positionierung und der Idealisierung derselben. Der Ethnologe Karl-Heinz Kohl sieht diese beiden extremen Positionen als konstitutiv für den Eurozentrismus und bezeichnet den einen Pol als nicht-identifikatorisch (Kritik am Eigenen) und den anderen als identifikatorisch (Idealisierung des eigenen kulturellen Kontextes).<sup>30</sup> *Avatar* zeigt also eine nicht-identifikatorische Motivation des Grenzgängers; bei den vorher beschriebenen kolonialhistorischen Beispielen steht im Unterschied dazu die Identifikation mit der eigenen Gesellschaft im Vordergrund. Entscheidend ist jedoch, dass es sich um dasselbe Narrativ des Grenzgehens handelt. In beiden Varianten ist es zutiefst ethnozentristisch im Sinne der europäischen Begriffsgenese, indem sie sich biologistischer Ordnungskategorien bedienen. Es ist also nicht immer nur das negative und böse Bild der Wilden, das euro- bzw. ethnozentristisch ist; auch ein positiv gezeichnetes Bild von sogenannten edlen Wilden kann problematisch sein, weil es dieselben Dichotomien, dieselben Markierungen, dieselben binären Oppositionen benutzt, um die eigene Machtposition zu untermauern.

Auch HBOs teuerst produzierte Erfolgsserie *Game of Thrones* (2011–) spielt auf vielerlei Art mit dem Bild der Grenze. Die offensichtlichste ist »The Wall«, eine gigantische Mauer aus Eis und Fels im Norden, die den restlichen Kontinent Westeros abtrennt.<sup>31</sup> Auf der anderen Seite leben die sogenannten »Wildlings«, die fellbekleidet dem Winter trotzen und von den »zivilisierten« Bewohner\_innen Westeros' durch die Mauer ferngehalten werden.<sup>32</sup> Eine weitere Grenze bildet »The Narrow Sea«, eine Meerenge, die Westeros vom Kontinent Essos trennt. Letzterer führt ein orientalistisches Bild unterschiedlicher »östlicher« Gesellschaften vor: beispielsweise Dothraki (kriegerisch-stolze Nomaden), die Masters of the free cities (despotische Sklavenhalter), Lhazareen (eine friedliche Hirtengesellschaft), Sklav\_innen (unterschiedlichste nicht-weiße Menschen) sowie Hexenmeister (The Seven) und Hexen.

*Game of Thrones* bietet in dieser dichotomischen Hintergrundkulisse (Ost vs. West, Nord vs. Süd, Zivilisiert vs. Wild, Männlich vs. Weiblich, etc.) einige Grenzgängerfiguren, die durch ihre kontinuierlichen Akte der



Überschreitung diese unterschiedlichen, mehr oder weniger subtilen Grenzen offenlegen. Interessant sind hier sicherlich die Figuren der Aria Stark und des Jon Snow. Aria experimentiert an den Grenzen zwischen unterschiedlichen (Geschlechter-)Identitäten sowie zwischen Leben und Tod. Jon Snow wiederum ist gezwungen, eine Zeitlang mit den Wildlings jenseits der Mauer zu leben und beginnt dort – dem klassischen Motiv des »Going native« folgend – eine Beziehung mit »der Feindin« Ygritte.<sup>33</sup> Diese Protagonist\_innen bieten sich hervorragend an, um eine Grenzgänger\_innen-Analyse vorzunehmen, doch ist es die schillernde Figur der Daenerys Targaryen, auf die ich kurz eingehen will.

Als einziges überlebendes Kind von Aery II Targaryen, den man während einer Rebellion als König der sieben Königreiche entthronte, wurde sie während eines legendären Sturmes geboren. Sie lebte in Essos im Exil mit ihrem Bruder Viserys, der für sie zu Beginn der Serie eine Hochzeit mit dem dothrakischen Kriegerführer Khal Drogo arrangierte, um mit dessen Streitmacht die einst verlorene politische Macht wieder zu erlangen und damit den eisernen Thron der sieben Königreiche Westeros' zurückzugewinnen. Während der Bruder von den Lebensweisen der ihm primitiv erscheinenden Dothraki angewidert ist, beginnt für Daenerys nach der Zwangsverheiratung ein Prozess der Emanzipation. In den nun mittlerweile fünf gesendeten Staffeln hat sie eine eigene Identität, politische Macht und eine geradezu mythische Aura erlangt. Jede Staffel endete bisher mit einer Cliffhanger-Szene, in der Daenerys den Fans Lust und Neugierde auf die nächste Staffel macht. Ihr Charakter setzte nicht selten die dramaturgischen Höhepunkte der Serie. Ihre vielen Titel und Namen verdeutlichen, dass sie bereits zur Legende geworden ist: »Daenerys Stormborn of the House Targaryen, the First of Her Name, the Unburnt, Queen of Meereen, Queen of the Andals and the Rhoynar and the First Men, *Khaleesi* of the Great Grass Sea, Breaker of Chains, and Mother of Dragons«<sup>34</sup>. Ihr vieldeutiger Name evokiert dabei die vielen Abenteuer, die sie bisher erlebt hat und die ich an dieser Stelle leider nicht erzählen kann. Ich möchte vielmehr auf eine Schlüsselszene eingehen, die viele der bisher angesprochenen Dimensionen des Grenzgehens sehr gut verdeutlicht und dabei eine weitere Facette offenlegt.

Im Laufe der Ehe mit dem Dothraki-Führer Khal Drogo beginnt sich das Bild der wilden, unzivilisierten Krieger\_innen zu wandeln. Sie werden als natur- und pferdeliebende »edle Wilde« stilisiert, die eine »echte« Gemeinschaft bilden. Wie bereits John J. Dunbar und Jake Sully zuvor, beginnt auch Daenerys ein schrittweises »Going native«. Zwischen ihrem

anfangs gewalttätigen Ehemann und ihr entwickelt sich eine zarte Liebe sowie eine große Zuneigung ihrerseits zu seinen Leuten. Über ihre Kleidung und das Lernen der Sprache vollziehen sich erst Akte der kulturellen Maskerade (Abb. 4), bis zum Höhepunkt der Teilnahme an einem Ritual, an dessen Ende Daenerys vollends in die Gemeinschaft der Anderen aufgenommen wird.

Zu diesem Zeitpunkt ist sie schwanger und muss sich einer Art Initiationsritus unterziehen vor den Dosh Khaleen, der höchsten sozialen Klasse der Dothraki. Umkreist von Dothrakis muss Daenerys, erhoben auf einer Plattform, ein rohes Pferdeherz essen, während die Umstehenden in einen monotonen Singsang verfallen. Es sieht am Anfang so aus, als würde sie das rohe Fleisch nicht bei sich behalten können, sie würgt, wirkt klein und zerbrechlich. Doch Biss für Biss kämpft sie sich durch und beginnt die Szene zu dominieren. Die Dosh Khaleen sehen am Ende der bestandenen Prüfung voraus, dass Daenerys Sohn ein großer Krieger werden wird, »The Stallion That Mounts The World«<sup>35</sup>, von dem die Dothraki-Legenden gesprochen haben. Daenerys erhebt ihre Stimme und gibt ihrem Sohn den Namen



Abbildung 4: Daenerys Stormborn als Dothraki gekleidet und auf dem Weg in ihr neues Zuhause, Screenshot *Game of Thrones*, Season 1, Episode 3, 2011, © HBO.

Rheago – eine Mischung aus dem Namen ihres gefallenen Bruders Rhaegar und einem dothrakischen Namen. Ihr fremdenfeindlicher Bruder spricht den »Mischlingsstatus« des Kindes an: »He won't be a real Targaryen. He won't be a true Dragon.«<sup>36</sup> Die Dothraki beginnen den Namen im Chor zu rufen. Inmitten der dunklen Körper funkelt Daenerys' weißer Körper, inszeniert durch die langen weißblonden Haare und unterstrichen durch eine scheinwerferartige Beleuchtung (Abb. 5).

Zuerst als weibliches Objekt der Begierde eingeführt, als Heiratstrophäe, als politisches Moment im Kampf um den Thron, begleiten und bewirken die Zuschauer\_innen nun Stück für Stück die Herausbildung einer der mächtigsten und beliebtesten Figuren der Serie. Diesen Emanzipationsakt ermöglicht Daenerys die »andere« Kultur. Ihrem Bruder, der die Dothraki abwertet, wirft sie entgegen: »These are my people now. You should not call them savages.«<sup>37</sup> Das Bestehen und Verstehen der Dothraki eröffnen Daenerys diesen Befreiungsweg, während die eigene Kultur ihr keinen Raum dafür bietet. Über das »Going native« der Grenzgängerin werden Motive der Selbstbefreiung, der Kulturkritik und der eigenen Identitätssuche verhandelt. Die »andere« Kultur dient dabei als eine Art Kontrast- und Projektionsfolie. In Daenerys Fall sind die von ihr befreiten Sklaven-Gesellschaften



Abbildung 5: Daenerys Stormborn isst ein Pferdeherz während eines Rituals, Screenshot *Game of Thrones*, Season 1, Episode 6, 2011, © HBO.

als beeindruckend polarisierende Kulisse im Selbstfindungsprozess der Grenzgängerin zu verstehen (Abb. 7 und 8). Man erfährt nicht viel von den Befreiten, die sich jedoch alle um den hell leuchtenden Fixstern Daenerys drehen.

Es lässt sich hier eine nicht zufällige Ähnlichkeit zwischen Margaret Mead und Daenerys Stormborn erkennen: Das Bild ihrer emanzipierten Identitäten ergibt sich nicht zuletzt aus der Relation zu allen anderen unterdrückten Frauenrollen der Zeit und in der Serie. Ihre Stärke ergibt sich aus der Schwäche anderer weiblicher Figuren, gerade wenn es um die Darstellung der indigenen Frauen geht.<sup>38</sup> Ihre Autonomie und Selbstbestimmung resultiert aus der Abhängigkeit der vielen nicht-weißen Sklav\_innen-Gestalten, die Daenerys mit ihrer neu erlangten Macht zu befreien beginnt. Erneut sind es nicht die Versklavten selber, die sich selbst befreien, sondern es ist die weiße westliche Frau, der sie ihre Rettung verdanken.



Abbildung 6: Margaret Mead während ihrer Feldforschung umringt von Kindern, Bali 1936–39, Margaret Mead Papers and South Pacific Ethnographic Archives, Manuscript Division, Library of Congress, Washington D.C.

Wir kennen diese (Frauen-)Rolle, die uns da vorgeführt wird: die weiße Frau als Missionarin, als Pionierin, als Abenteurerin.<sup>39</sup> Beide Figuren – Mead und Daenerys – nehmen im Laufe ihrer Geschichte eine Mutterrolle ein, was ganz stark mit dieser ikonografischen Darstellung zusammenhängt: als liebevolle Frau inmitten von den kulturell Anderen (Abb. 6). Das *Time Magazine* hat Mead 1969 »Mother to the World« genannt<sup>40</sup>; die letzte Folge der dritten Staffel von *Game of Thrones* heißt »Mhysa«, womit die von ihr befreiten Sklav\_innen Daenerys Stormborn als Mutter anrufen.

Übergangsfiguren dienen als Verhandlungs- und Projektionsfolie. An ihnen kulminieren gesellschaftsrelevante Debatten der Zeit: die Rolle der Frau, die Situation der gesellschaftlich Entrechteten, das menschliche Verhältnis zu Natur. Nicht selten geht es hier um Gesellschaftskritik und kulturelle Gegenentwürfe. An der Übergangsfigur macht sich auch eine Suche nach Handlungsmustern und Sinn fest. Entweder sie repräsentieren totale Versager\_innen, Verräter\_innen oder sie erscheinen als die absoluten Held\_innen, zu denen man aufschaut. Oft lösen Grenzgänger-Darstellungen beim Publikum ambivalente Emotionen aus. Sinnliche Eindrücke wie Ekel, Abscheu, Staunen, Bewunderung und Schauern sind alle Teil



Abbildung 7: Daenerys Stormborn inmitten von befreiten Sklaven, Screenshot *Game of Thrones*, Season 3, Episode 10, © HBO.

der Ästhetisierung der Grenzerfahrung. Diese ist immer beides – gefährlich und schön.

Positiv konnotierte Bilder des Grenzgehens verschleiern und idealisieren die gewaltvolle Macht des Grenzüberschreitens. Doch auch hier wird das Grenzgehen – dies ist während der historischen Analyse der frühen kolonialen und kulturanthropologischen Praxen deutlich geworden – nicht so sehr als ein Privileg erkennbar, sondern als Mittel der Exklusion selber. Grenzgänger\_innen erscheinen dabei immer als beides: Sie sind Regelbrecher\_innen und Wächter\_innen der Grenzlinien.

Dabei haben wir gesehen, dass die Wirkmächtigkeit von Grenzen immer die Machtausübung über Andere beinhaltet, die sich nicht selten im Ein- und Ausschluss manifestiert. Dabei entfaltet die kulturelle Grenze ihre Macht nicht einfach in der Grenzmarkierung, die Innen von Außen, Natur von Kultur oder legal von illegal trennt. Vielmehr wird diese Macht gerade ersichtlich im Akt der Überschreitung: Die Grenze und ihre teilende Wirkung macht also nur Sinn, wenn die Möglichkeit des Überschreitens gegeben ist. Hier leisten Foucaults Überlegungen zur transgressiven Sprache erneut Verständnishilfe:



Abbildung 8: Daenerys Stormborn auf den Schultern getragen von befreiten Sklaven, Screenshot *Game of Thrones*, Season 3, Episode 10, © HBO.

»Die Grenze und die Überschreitung verdanken einander die Dichte ihres Seins: Eine Grenze, die absolut nicht überquert werden könnte, wäre inexistent; umgekehrt wäre eine Überschreitung, die nur eine scheinbare oder schattenhafte Grenze durchbrechen würde, nichtig. Doch existiert die Grenze überhaupt ohne die Geste, die sie stolz durchquert und leugnet?«<sup>41</sup>

Grenze und Grenzgehen können also nicht ohne einander. Und hier wird eines wieder sehr deutlich: Es geht beim Grenzgehen nicht um ein Überschreiten in eine neue Welt, ein diskursives oder politisches *Beyond*. Es geht beim Grenzgehen nicht um ein »Pushing-the-boundaries«, sondern um ein Befühlen, Abtasten und Navigieren der Grenze selber. Das Narrativ des Grenzen-Überschreitens ist so stark und selbstevident, dass das Grenzgehen selbst oft eine der affirmativsten Grenzmarkierungs-Strategien ist. Foucault merkt an, dass nichts in der Überschreitung negativ ist, dass sie weder skandalös noch subversiv, sondern im Gegenteil eine Bejahung des Unbegrenzten *und* des begrenzten Seins ist: »Vielleicht ist sie nichts anderes als die Bejahung der Teilung.«<sup>42</sup>

Grenzgängerfiguren sind in ihrer Funktion der Transgression immer auch Figuren der Grenzmarkierung. Sie machen die Grenzen erst sichtbar: Sie performieren und ästhetisieren die Grenze, sie produzieren »grenzwertige« Bilder, Eindrücke und Gefühle. Sie schaffen in gewisser Weise eine Sprache der Grenzen (ohne dass ich hier den Fokus auf das Linguistische legen möchte!). Gleichzeitig werden Grenzgängerfiguren angezogen von der Grenze, wenn sie sich selber als anders und als »an der Grenze« begreifen. Die Transgression der Differenz ist zumeist ein Akzeptieren dieses Anders-Seins; sie wird nicht selten als ein Akt der Emanzipation und Befreiung inszeniert.

Doch die *Befreiung* Jake Sullys und Deanerys Stormborns geht mit der erneuten *Unterwerfung* der Anderen einher. Die in Szene gesetzte Freiheit der Einen funktioniert nur auf der Kontrastfolie der Unfreiheit und Machtlosigkeit der Anderen. Denn am Ende bleibt der Status der Grenzgänger\_innen immer ein besonderer, sie können die Differenzkategorien der Anderen nicht annehmen, sondern diese nur auf ihre polarisierende Art und Weise sichtbar machen. Es geht nicht um ein Verschmelzen in der Masse der Anderen, es geht um wiederkehrendes und sichtbares Exerzieren der Grenze.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> *Dances with Wolves*, released October 19, 1990, screenplay by Michael Blake, directed by Kevin Costner.
- <sup>2</sup> James Clifford: Introduction: Partial Truth. In: Ders., George Marcus (Hg.): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley 1986, S. 1–26.
- <sup>3</sup> Michael Walzer: *Exodus und Revolution*. Berlin 1988, als Beispiel einer emanzipatorischen sozialphilosophischen Schrift für die USA.
- <sup>4</sup> Im Weiteren vgl. Sumathi Ramaswami: *The Lost Land of Lemuria: Fabulous Geographics, Catastrophic Histories*. Oakland 2004; Stanford Lyman: *Roads to Dystopia. Sociological Essays on Postmodern Conditions*. Fayetteville 2001; Zvi Ben-Dor Benite: *The Ten Lost Tribes. A World History*. Oxford 2009.
- <sup>5</sup> Der Einsatz von Weaver in Joss Whedons Film *Cabin in the Woods* (2012) benutzt diese Autorität der Abenteurerinnen-/Wissenschaftlerinnen-Charaktere, die die Schauspielerin zuvor gespielt hat und setzt sie ironisch für die Story des Horrorstreifens ein. Der Film ist in sich eine postmoderne Reflexion auf das Horrorgenre und bezieht seine eigene Handlung grandios selbstreferentiell mit ein. Ohne zu viel vorweg nehmen zu wollen, tritt Weaver hier – in Reflektierung ihrer vorherigen Rollen – am Ende als Direktorin und Zeremonienmeisterin und damit als eine Art abschließendes Highlight des Films auf.
- <sup>6</sup> So verwundert es auch nicht, dass gerade Wissenschaftler-/Entdeckergestalten Stoff für Kinofilme liefern, im deutschen/österreichischen Kontext zuletzt der Film *Die Vermessung der Welt* (2012), der von Carl Friedrich Gauß (1777–1855) und Alexander von Humboldt (1769–1859) handelt.
- <sup>7</sup> Fear Felt for Philadelphia Girl – Cut Off in Samoa by Hurricane. In: *Philadelphia Public Ledger*, January 1926, Margaret Mead Papers and South Pacific Ethnographic Archives, Manuscript Division, Library of Congress, Washington D.C.
- <sup>8</sup> Vgl. Silvy Chakkalakal: *Die Welt in Bildern. Erfahrung und Evidenz in Friedrich J. Bertuchs ›Bilderbuch für Kinder‹ (1790–1830)*. Göttingen 2014, S. 94–96.
- <sup>9</sup> Margaret Mead: »Field Bulletin XIII from Samoa«, March 7, 1926, S. 1. Typescript. Margaret Mead Papers and South Pacific Ethnographic Archives, Manuscript Division, Library of Congress, Washington D.C., [Übersetzung SC].
- <sup>10</sup> Frieda von Bülow: *Tropenkoller. Episoden aus dem Kolonialleben*. Berlin 1911<sup>4</sup>, S. 8 f.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 5.
- <sup>12</sup> Clifford: Introduction, S. 2.
- <sup>13</sup> Margaret Mead (Hg.): *An Anthropologist at Work: Writings of Ruth Benedict*. Boston 1959, xviii.
- <sup>14</sup> Ein Dank geht an dieser Stelle an die Teilnehmer\_innen des Seminars »Modernism and the Anthropological Gaze« im Frühjahrsemester 2015 am Basler *Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie*, mit denen ich diesen Foucault-Text auf äußerst produktive Art diskutieren durfte.

- <sup>15</sup> Michel Foucault: Vorrede zur Überschreitung, übersetzt v. Hans-Dieter Gondek. In: Ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt a. M. 2007, S. 7–28, hier: S. 7.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 12.
- <sup>17</sup> Ruth Benedict schrieb ihre Studie *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* (1946) auf Einladung des US Office of War Information. Das Buch hatte einen großen Einfluss auf die US-amerikanische Außenpolitik gegenüber Japan und wird heute von Kulturanthropolog\_innen aufgrund seiner unhinterfragten Vorannahmen stark kritisiert.
- <sup>18</sup> Eine wichtige Kritik kommt von Talal Asads *Anthropology and the Colonial Encounter* (1973). Im Rahmen dieser kritischen Bewegung entstand beispielsweise in den 1980er-Jahren die *Subaltern Studies Group* (SSG), die begann, eine andere Geschichte Südasiens von unten zu schreiben. Mitglieder sind beispielsweise Ranajit Guha (\*1923), Gayatri Chakravorty Spivak (\*1942), Dipesh Chakrabarty (\*1948) und Gyan Prakash (\*1952).
- <sup>19</sup> Stuart Hall: When was ›the post-colonial‹? Thinking at the Limit. In: Ian Chambers, Lidia Curti: *The Post-colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. London / New York 1996, S. 242–261.
- <sup>20</sup> Robert James Fletcher: *Inseln der Illusion. Briefe aus der Südsee*, übersetzt v. Reinhard Kaiser (1922). Berlin 2013.
- <sup>21</sup> *Kolonie und Heimat*, 1/7 (1907), S. 11, zitiert in: Katharina Walgenbach: Weiße Identität und Geschlecht. In: Karl-Siebert Rehberg (Hg.): *Soziale Ungleichheit – Kulturelle Unterschiede. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München 2004*. Frankfurt a. M. / New York 2006, S. 1705–1717, hier: S. 1711–1712.
- <sup>22</sup> An dieser Stelle muss man bemerken, dass wir es sozialgeschichtlich in den jeweiligen kolonialen Kontexten mit einem komplexen Gewebe aus Klassen- und Race-Zuschreibungen zu tun haben. Beispielsweise beschreibt Karen Brodtkin diese Race-Class-Dynamiken in der Geschichte ihrer aus Russland nach New York emigrierten Großeltern und ihrer Eltern in der Mitte des 20. Jahrhunderts als einen Klassenwechsel, als einen auch räumlichen Exodus aus sozialer Ungleichheit. Sie überschreibt diese Erzählung über ihre noch Jiddisch sprechenden Eltern mit dem bemerkenswerten Titel *Wie Juden zu Weißen wurden*, vgl. Karen Brodtkin: How Jews Became White. In: Gregory Steven, Roger Sanjakt (Hg.): *Race*. New Brunswick 1994, S. 78–102. In ähnlicher Weise gilt dies auch für den Fall weiterer Zuwanderungsgruppen, so auch der irischstämmigen Migrant\_innen, die einen sozialen Aufstieg schafften: »How Irish became White«, vgl. Noel Ignatiev: *How the Irish became White*. New York 1995, S. 62–91. Der soziale Exodus wird charakterisiert als ein kultureller Wandel der Farbzuschreibung, womit der Klassenanstieg durch die Einführung von Farbmotaphern als Umdeutung einer »Rasenzugehörigkeit« markiert wird (An dieser Stelle danke ich Jacques Picard für diesen wertvollen Hinweis.).
- <sup>23</sup> Birthe Kundrus: *Moderne Imperialisten: das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*. Köln 2003, S. 249.
- <sup>24</sup> Die Geschichte der Anthropologie ist voll von dieser sexuellen Aufgeladenheit, siehe Marianna Torgovnik: *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago 1990.
- <sup>25</sup> Ann Stoler: *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham / London 1995, S. 170.
- <sup>26</sup> Anette Dietrich: *Weißer Weiblichkeit: Konstruktionen von »Rasse« und Geschlecht im deutschen Kolonialismus*. Bielefeld 2007, S. 233.
- <sup>27</sup> URL: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/> (Stand: 24. Februar 2016).
- <sup>28</sup> Ohne hier im Detail darauf eingehen zu können, findet sich im Hinblick auf die Figur des Avatars und deren visueller und philosophischer Darstellung in Camerons Film eine Referenz auf die hinduistische Mythologie. Hier ist der Avatar die Manifestation des Göttlichen in einem menschlichen Körper. Diese Figuren (beispielsweise Krishna, der die höchste Inkarnation des indischen Gottes Wischnu darstellt) werden ikonografisch mit einer blauen Hautfarbe dargestellt (An dieser Stelle danke ich Poulou Chakkalal für diesen wichtigen Hinweis.).
- <sup>29</sup> *Avatar*, released December 10, 2009, written and directed by James Cameron.
- <sup>30</sup> Karl Heinz Kohl: *Abwehr und Verlangen*. Frankfurt a. M. 1987.
- <sup>31</sup> Michail Zontos: Dividing Lines: Frederick Jackson Turner's Western Frontier and George R. R. Martin's Northern Wall. In: Jes Battis, Susan Johnston (Hg.): *Mastering the Game of Thrones: Essays on George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire*. Jefferson / North Carolina 2015, S. 92–111.
- <sup>32</sup> Aus Platzgründen muss ich auf eine genauere Analyse der »Wall« hier verzichten, die nicht nur die »Wildlings« fernhält, sondern vor allen Dingen den Winter (»Winter is coming«) und die Nightwalkers (zombieähnliche Figuren des absolut Anderen). Dadurch erweist sich »die Mauer«, ebenso wie »die Frontier« in *Dances with Wolves* als ein bereits selbst-reflektiertes Konzept der Grenze. Das Medium der Serie und des Films machen »The Wall« und »the Frontier« als Konstrukt, als Idee und als ein Konzept sichtbar, das während der gesamten Inszenierung immer wieder hinterfragt wird.
- <sup>33</sup> Snow bringt trotz der Widerstände seiner eigenen Männer die Wildlings auf die andere Seite der Mauer, um sie vor den Night Walkern zu retten. Dieser letzte grenzüberschreitende Akt kostet ihn sein Leben, indem seine Kameraden der Night Watch, der mauerhütenden Soldaten, ihn in einer Art Caesar-Tötungsszene kollektiv als Verräter erstechen. Fans der Serie können allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz glauben, dass der Charakter sein letztes Leben gelebt hat und so gibt es die Hoffnung, dass Jon Snow – ein Mustergrenzgänger – auch die letzte Grenze, diejenige zwischen Tod und Leben, noch überschreiten wird.
- <sup>34</sup> *The Laws of Gods and Men*. Season 4, Episode 6, air date May 11, 2014, written by Bryan Cogman, directed by Alik Sakharov.
- <sup>35</sup> *A Golden Crown*. Season 1, Episode 6, air date May 22, 2011, written by Jane Espenson, David Benioff, D. B. Weiss, directed by Daniel Minahan.
- <sup>36</sup> Ebd.
- <sup>37</sup> Ebd.
- <sup>38</sup> Eine weitere Schlüsselszene ist interessanterweise eine Witwenverbrennung, in der sich Daenerys mit dem Leichnam ihres Mannes Khal Drogo verbrennen lässt. Diese Feuer- taufe überlebt sie und geht als »The Unburnt« mit drei geschlüpften Drachen an ihrer Seite als »Mother of Dragons« in die nächste Staffel. Diese Szene erinnert nicht zufällig an den weitverbreiteten britisch-kolonialen Topos der sogenannten Witwenverbrennung

(Sati) in Indien. Gayatri Chakravorty Spivak diskutiert in ihrem berühmten Text *Can the Subaltern Speak?* die Verhandlung von Sati und dabei die Unmöglichkeit der Stimme des subalternen Subjektes. Gayatri Chakravorty Spivak: Chapter 6: Can the Subaltern Speak? In: Joanne Sharp (Hg.): *Geographies of Postcolonialism*. London 2008.

<sup>39</sup> Anette Dietrich: Koloniale Emanzipation. Die bürgerliche Frauenbewegung im Kontext kolonisierender und rassifizierender Praktiken. In: Gabriele Dietze, Claudia Brunner, Edith Wenzel: *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo)-Orientalismus und Geschlecht*. Bielefeld 2009, S. 213–232.

<sup>40</sup> Margaret Mead Today: Mother to the World. *Time Magazin*, 21. March 1969.

<sup>41</sup> Foucault: Vorrede zur Überschreitung, S. 12.

<sup>42</sup> Ebd., S. 13.