

A photograph of a bedroom. In the foreground, a wooden bed frame with a white sheet and pillow is visible. The sheet is draped over the side of the bed. The background wall features a large mural of a tropical beach at sunset, with palm trees and a sunset sky. The room is dimly lit, with a window on the right side showing a bright light source.

Topologien des Reisens

Tourismus – Imagination – Migration

Topologies of Travel

Tourism – Imagination – Migration

Topologien des Reisens

Tourismus – Imagination – Migration

Topologies of Travel

Tourism – Imagination – Migration

Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter (Hg.)

Inhaltsverzeichnis Deutsche Version

Content English version	201
--------------------------------------	-----

Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Einleitung: Topologien des Reisens.

Tourismus – Imagination – Migration	5
---	---

I. Tourismus und Migration

Julia Reuter

Einführung: Tourismus und Migration	13
---	----

Andreas Ackermann

Reisende Kulturen? Das Konzept der Diaspora in den Kulturwissenschaften, illustriert am Beispiel der Yeziden	19
---	----

Jaqueline Knörr

Vom „Expat Brat“ in Afrika zum „Third Culture Kid“ in Deutschland	32
---	----

Ramona Lenz

Migration und Tourismus als Gegenstand wissenschaftlicher und künstlerischer Projekte	41
--	----

II. Holiday in Art – Kunst und Tourismus

Alexandra Karentzos und Alma-Elisa Kittner

Einführung: Holiday in Art – Kunst und Tourismus	55
--	----

Christian Kravagna

The Artist as Traveller. Aus den Reisealben der (Post-) Moderne	60
---	----

Peter Schneemann

„Miles and More“. Welterfahrung und Weltentwurf des reisenden Künstlers in der Gegenwart	80
---	----

Hanna Büdenbender

Massimo Vitali: Traumstrand versus Touristenmassen	90
--	----

III. Reisen in die heile Welt

Thomas Küpper

Einführung: Reisen in die heile Welt 102

Ute Dettmar

Berge voll Glück. Literarische Wege ins Reisedenken Schweiz. 110

Christiane Holm

Hier und Jetzt. Zur ‚Heilen Welt‘ in Reisetagebüchern und

Weblogs von Frauen. 124

Peter Gendolla

Phantome des Südens. Zur utopischen Differenz der

Literatur im virtuellen Raum. 134

IV. Virtuelle Reiseräume

Karlheinz Wöhler

Tourismusräume: Virtualisierung des Realen – Realisierung des Virtuellen 150

V. Wandernde Objekte – Die Bedeutung der Mobilität der Dinge

Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Dorothea Coşkun

Einführung: Wandernde Objekte. Die Bedeutung der Mobilität der Dinge 164

Gabriele Genge

Grand Tour der reisenden Objekte: Performative Strategien

in der afrikanischen Gegenwartskunst 168

Jens Baumgarten

Transformation asiatischer Artefakte in brasilianischen Kontexten 178

Autorinnen und Autoren 195

Impressum 200

Englische Version. 201

Einleitung

Topologien des Reisens. Tourismus – Imagination – Migration

von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.



Abb.: Annika von Hausswolff: *Where everything begins and ends #2*
 [Wo alles beginnt und endet #2], 1999, C-Print, 90 x 110 cm.

„Wo alles beginnt und endet“ lautet der Titel der künstlerischen Arbeit von Annika von Hausswolff, die eine Bildtapete mit der romantischen Szenerie eines Palmenstrandes bei untergehender Sonne vor einem zerwühlten Bett zeigt. Das kitschige, ‚kitschige‘ Versprechen des Sehnsuchtsortes, der für das Fernweh nach anderen Welten steht, findet sich im schlichten Kiefernbett zu Hause oder im flüchtigen, nüchternen Quartier eines Hotelbetts. Das Erwachen aus der Traumreise ist im Bild impliziert. Darüber hinaus verweist der Titel „Wo alles beginnt und endet“ darauf, dass das eigentlich zeitlich begrenzte Erlebnis des Urlaubs immerfort in einer Endlosschleife erneuert wird. Die Kunst bedient sich damit nicht nur des unerschöpflichen Arsenal der Ausflugs- und Urlaubsbilder, sondern füllt dieses auch immer wieder auf. So entstehen Topologien, die eng verflochten sind mit der Reisebewegung.

Denn wer reist, benötigt Topoi: Schemata, Orientierungsmarken, die die Bewegung erst definieren, den Ort erst konstruieren. Nicht nur im metaphorischen Sinn werden Gemeinplätze aufgesucht, sondern auch buchstäblich, etwa im Tourismus, der

Routen und Ziele in einem Koordinatensystem der Wunschvorstellungen lokalisiert.

Der Begriff Topologie meint ein Netzwerk von Punkten, das ein Bedeutungsgeflecht in einem diskursiven Feld bildet. Es sind vor allem diese verschiedenen Topologien des Reisens, die Gegenstand des vorliegenden Sammelbandes sind, der aus der gleichnamigen Tagung an der Universität Trier hervorgegangen ist.¹ Bewusst stellt der Band neben der Vielfalt auch die Ambivalenz von Topoi in den Mittelpunkt: Zwischen Platzierung und Raumimagination oszillierend, verweisen sie auf definierte Orte und lassen zugleich über Bewegung, Narration und Fiktion Raum entstehen.

¹ Die Tagung fand vom 1.6.2007 bis zum 3.6.2007 an der Universität Trier statt.

Die Reisenden produzieren und reproduzieren permanent neue Imaginationen und Bildwelten und definieren im selben Moment Räume, ziehen und überschreiten Grenzen, hinterlassen Spuren und bringen soziokulturelle, ökonomische sowie ökologische Veränderungen mit sich. Dabei scheint das Reisen mehr denn je zu einem Spiegelbild einer Welt in Bewegung und der Beschwörung grenzenloser Mobilität geworden zu sein.

Sind Reisen gerade im westlichen Kontext größtenteils positiv besetzt – als Entdeckungsreise, kosmopolitischer Weltzugang, Selbsterfahrungstrip oder regenerativer Urlaub –, weisen sie global gesehen zugleich Kehrseiten auf – als Form der Inbesitznahme, der Kommerzialisierung, als repressiver Konformismus oder als unfreiwillige Wanderungsströme. Ein Fokus der Beiträge liegt auf den ambivalenten Bildern des Reisens zwischen Utopie und Dystopie und ihren Brüchen von Fiktion und Realität. Aber auch die unterschiedlichen Perspektiven von Reisenden und Bereisten werden beleuchtet: ihre Selbst- und Fremdentwürfe im Kontext von Kategorien wie Ethnizität, Geschlecht und sozialer Zugehörigkeit.

Auf diese Weise rücken die verschiedenen Facetten und sozialen Praktiken des neuzeitlichen Reisens – unter anderem Tourismus, Migration, Künstlerreise, virtuelle Reise, Reise in eine ‚heile Welt‘ und reisende Objekte – in den Blick. Ausgehend von den Reisetopologien gilt es, die Mehrdimensionalität des Reisens zu betrachten. Gerade durch die zunehmende Ausdifferenzierung der Gesellschaft fächern sich auch die Reisebewegungen innerhalb vielfältiger Kontexte auf. Diese können statt in einer disziplinären Verengung nur durch ein trans- und interdisziplinäres Vorgehen polyperspektivisch erfasst werden. Daher versammelt der Band neben geographischen und tourismuswissenschaftlichen Reflexionen über die Gestaltung und Nutzung von konkreten Tourismusräumen auch kunst- und literaturwissenschaftliche Reflexionen über die Darstellung von Heimat und Fremde in Kunst und Literatur wie auch ethnologische Studien über das Leben spezifischer Personengruppen in der Migration. Häufig werden dabei Fragestellungen aus Postcolonial und Gender Studies zugrunde gelegt, die neben der politischen Dimension des Reisens auch die perspektivische Engführung bisheriger Erklärungsansätze aufzeigen, die beispielsweise in der analytischen Trennung von Reiseformen und Akteursperspektiven sowie in der Ignoranz gegenüber bestimmten Reiseformen ihren Ausdruck fand. Gleichzeitig übt ein solcher postkolonialer Ansatz Kritik an dem Umstand, dass die historische Verortung von Reisepraktiken als auch sozialstrukturelle Position von Reisenden und Bereisten in der Vergangenheit eher im Hintergrund wissenschaftlicher Analysen blieb. Indessen erlangt das Reisen, gerade im Zeitalter des Tourismus, der als weltweit drittgrößter Dienstleistungssektor eine enorme wirtschaftliche Kraft besitzt, eine ganz besondere Bedeutung, die ohne ihre historische Reflexion und Kontextualisierung mit anderen Reiseformen und gesellschaftlichen Entwicklungen, wie Migration, Globalisierung oder Virtualisierung, nicht erklärbar ist.

Der Band geht somit von einem erstaunlichen Befund aus: So verbreitet das Reisen auch ist, so bleibt gerade der Zusammenhang seiner verschiedenen Dimensionen in der Forschung bisher weitgehend unberücksichtigt. Denn während die geisteswissenschaftlichen Fächer sich auf Reiseforschung konzentrierten, blieb das Feld der Tourismusforschung lange Zeit den sozialwissenschaftlich orientierten Disziplinen überlassen.

Obwohl bereits einige fachspezifische Untersuchungen vorliegen, entstanden etwa explizit postkoloniale Ansätze der Reiseforschung in der Literaturwissenschaft und auch deklariert postkoloniale Reiseberichte und -literatur erst in den vergangenen Jahrzehnten.² Dementsprechend wurde an Textkorpora insbesondere aus dem deutschen, aber auch englischen, spanischen und französischen Raum untersucht, inwiefern es den schriftlichen Darstellungen gelingt, verbreitete koloniale Topoi zu unterlaufen.³

Solche Themen können allerdings nicht isoliert von interdisziplinären Fragestellungen nach dem komplexen Zusammenhang von literarisierten Reisen und Forschungsberichten, von Fremdheitstopoi, von medialen und soziostrukturellen Voraussetzungen des Reisens betrachtet werden. Nicht zuletzt die Reflexion theoretischer Grundlagen erhält dadurch Impulse, dass Ansätze wie Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Nomadismus-Konzept⁴ neu eingeordnet werden.

Auch in der Kunstgeschichte hat sich eine disziplinspezifische, zugleich aber von anderen Fächern losgelöste Reiseforschung etabliert. Dabei stehen insbesondere Reisebilder⁵ sowie die Künstlerreise⁶ und ihre Fortsetzung in der gegenwärtigen bildenden Kunst⁷ im Blickpunkt. Eine Bestandsaufnahme von Paolo Bianchi vor zehn Jahren⁸ hatte sich etwa zum Ziel gesetzt, Künstlerreisen als Alternative zum Massentourismus darzustellen, die eine andere, ästhetische Dimension des Unterwegsseins mit vielfältigen Möglichkeiten, Zielen und Wegen entwickeln und ein „authentisches Reisen“ ermöglichen. So wichtig dieser erste Vorstoß auch war, so sehr war er der romantischen Tradition und dem Mythos des Künstlers als revolutionärem Außenseiter verpflichtet.

-
- 2 Vgl. Stammwitz, Kati: ‚Travel Writing the Empire doesn’t imply‘. Studien zum postkolonialen Reisebericht (Grenzüberschreitungen: Studien zur europäischen Reiseliteratur 11). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000; Vgl. auch Wöhler, Karlheinz: „Fernreisen als postkoloniales Reisen“, in: Luger, Kurt / Baumgartner, Christian / Wöhler, Karlheinz (Hg.): Ferntourismus wohin? Der globale Tourismus erobert den Horizont. Wien, München, Bozen: Studien Verlag 2004, S. 57-72.
 - 3 Vgl. exemplarisch: Tall, Aminatou: Reise und Forschung im westlichen Afrika. Deutschsprachige Reiseliteratur im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Lang 2005; Honold, Alexander / Scherpe, Klaus R. (Hg.): Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004; Dürbeck, Gabriele: „Ozeanismus in der deutschen Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. Stereotype und kulturelle Muster in der Darstellung der Südsee“, in: Bauerkämper, Arnd / Bödeker, Hans-Erich / Struck, Bernhard (Hg.): Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute. Frankfurt a. M., New York: Campus 2004, S. 349-374.
 - 4 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve 2002.
 - 5 Vgl. etwa: Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes. Ausst. Kat. Kunsthalle Tübingen. Tübingen 1981.
 - 6 Exemplarisch dazu: Rees, Joachim / Siebers, Winfried: „Die Kunst der Beobachtung. Anmerkungen zum Wandel der Künstlerreise 1770-1780“, in: Beck, Herbert / Bol, Peter C. / Bückling, Maraike (Hg.): Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, Ausst. Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M., München: Klinkhardt & Biermann 1999, S. 419-434; Klose, Olaf (Hg.): Skandinavische Landschaftsbilder: deutsche Künstlerreisen von 1780 bis 1864, Neumünster: Wachholtz 1975; Auch ich in Arcadien: Kunstreisen nach Italien 1600-1900, Ausst. Kat. Schiller Nationalmuseum Marbach, Stuttgart: Turmhaus 1966.
 - 7 Vgl. Kunstforum International: Ästhetik des Reisens, Bd. 136, 1997 und Atlas der Künstlerreisen, Bd. 137, 1997.
 - 8 Ebd.

Die kunstwissenschaftlichen Arbeiten bleiben jedoch einseitig auf solche traditionellen Motive ausgerichtet, wenn nicht neuere, medien- und kulturwissenschaftliche Forschungen mitberücksichtigt werden, die es ermöglichen, etwa die vielfältigen Verflechtungen der Künstlerreise mit dem Massentourismus und dessen Bildproduktionen herauszuarbeiten. Der Tourismus als postindustrielle und kommerziell geprägte Form des Reisens ist auch für die Künstlerinnen und Künstler eine alltägliche Praxis geworden, in der alte Distinktionen wie „real traveller“ versus „turistus vulgaris“⁹ nicht mehr greifen. Vielmehr steigen die Künstlerinnen und Künstler aktiv in den Prozess des „learning to be a tourist“¹⁰ ein, um sich mit der Bildwelt des Tourismus auseinandersetzen, sie zu nutzen oder zu unterlaufen.

Darüber hinaus können verbreitete Praktiken der medial basierten Reise-Inszenierung (touristische Postkarten und Fotografien, Filme, Souvenirs, Panoramen, virtuelle Räume) analysiert werden. Gerade auch die Ambivalenz ‚exotischer‘ Objekte, die zum Vehikel des Kulturtransfers werden, lässt sich nur in einer erweiterten, interdisziplinären Perspektive untersuchen.

Eine solche Neufokussierung kunstgeschichtlicher Forschung kann insbesondere auch zur fachübergreifenden Tourismusforschung wichtige Beiträge leisten. David Crouch und Nina Lübbren siedeln den Tourismus im Kontext der „visual culture“ der Gesellschaft an, deren Vorbilder auch in der bildenden Kunst und Literatur zu finden sind.¹¹ So haben Künstlerinnen und Künstler den touristischen Blick über Jahrzehnte hinweg geprägt und fungierten als „drivers of the tour bus“¹². Bereits John Urry hat in seiner grundlegenden Studie darauf hingewiesen, dass der Blick – der „tourist gaze“ – im Zentrum des Reisens steht: Der bereiste Ort wird mit dem meist medial reproduzierten Bild verglichen und mit der Kamera wird eben dieses Bild gesucht, zitiert und reproduziert.¹³ Daher ist es unbedingt notwendig, Tourismus als eine Form angewandter Bildpraxis zu begreifen, die sich aus Fiktionen speist und sie wiederum selbst reproduziert.¹⁴ Eben hier liegt seine Schnittstelle zur Kunst und daher rücken die touristischen Bildstrategien und visuellen Imaginationen der utopisch aufgeladenen Urlaubswelt und ihrer dystopischen Implikationen zunehmend in den Fokus der Gegenwartskunst – ob in der Auseinandersetzung mit Topoi des Urlaubs, wie ‚Hotel‘, ‚Wohnwagen‘ und ‚touristische Attraktionen‘, oder in der Künstlerreise selbst, die eine ständige Passage auf der Suche nach heterotopen Orten

9 Vgl. Löfgren, Orvar: *On Holiday. A History of Vacationing*. Berkeley (u. a.): University of California Press 1999.

10 Ebd.

11 Crouch, David / Lübbren, Nina (Hg.): *Visual Culture and Tourism*. Oxford (u. a.): Berg 2003.

12 Ebd. S. 109.

13 Urry, John: *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage 1990.

14 Karentzos, Alexandra / Kittner, Alma-Elisa: „Holiday in Art – Dystopia in Paradise“, in: Spillmann, Peter / Zinganel, Michael (Hg.): *Backstage*Tours. Reisen im touristischen Raum*. Graz: Forum Stadtpark 2004. S. 22f.

ist.¹⁵ Auf diese Weise thematisiert der Band die Reflexion des Tourismus innerhalb der Bilderwelt in der Kunst und konfrontiert diese zugleich mit der Position der Künstlerinnen und Künstler als Reisende.

Bei diesem Projekt ist es von zentraler Bedeutung, auch sozialwissenschaftliche Perspektiven zum Tourismus mit einzubinden, die eine gesellschaftliche Kontextualisierung der beschriebenen Phänomene ermöglichen. Vereinfacht lassen sich dabei zwei Hauptstränge ausmachen: eine angewandte, affirmative Tourismusforschung¹⁶ einerseits und eine Tourismuskritik andererseits. Während auf der einen Seite das zunehmende Reisen als Zeichen von Wohlstand und Freiheit apostrophiert wird, entdecken die tourismuskritischen Forschungen in der massenhaften Mobilität eher dystopische Züge. So verurteilt Hans Magnus Enzensberger etwa den Tourismus als Flucht vor den bestehenden Verhältnissen, als kümmerliche Restutopie, die man in einer weniger repressiven Gesellschaft nicht nötig hätte.¹⁷ Dystopisch erscheint der Angriff auf den Tourismus ebenso, wenn etwa ökologische Schadensbilanzen erstellt oder die Bereisten als Opfer einer neuen Kolonialisierungsstrategie dargestellt werden, die sich einer uniformen Massenkultur zu unterwerfen haben. Obwohl Konzepte wie die Homogenisierung von Gesellschaften im Kontext der Globalisierungsdebatte mittlerweile als überholt angesehen werden, sind Theorien des Kulturverlusts in der Tourismusdebatte nach wie vor präsent.¹⁸ Gerade dem Massentourismus werden dabei homogenisierende Kräfte nachgesagt, die zum Verlust kultureller Unterschiede führen: Dem Ansturm multinationaler Tourismuskonzerne und Reisender – mit westlichen und kapitalistischen Werten im Gepäck – auf so genannte ‚Dritte Welt‘-Länder könnten, so kritische Stimmen, traditionelle Gesellschaften kaum

15 Exemplarisch verweisen wir auf Robert Smithsons Auseinandersetzung mit „Un-Orten“ in „Hotel Palenque“ (1969), auf Sophie Calles künstlerische Form eines Roadmovie in „No Sex Last Night“ (1992), auf Joep van Lieshouts utopische Vorstellung eines „Modular Mobile House“ (1995/96), auf Dellbrügge & de Molls Video „Artist migration“ (2005), das zeigt, wie Künstlerreisen zu Migrationen werden, auf Massimo Vitalis scheinbar tourismusaffirmative Strandbilder, Simon Beers Postkartenaktion „Gilbert & George – World Tour, 1994-1997“ und Birgit Heins Reflexion des eigenen Sextourismus in dem Film „Baby I will make you sweat“ (1994).

16 Vgl. etwa Bernecker, Paul (u. a.): Zur Entwicklung der Fremdenverkehrsforschung und -lehre der letzten Jahre, Wien: Fachverlag der Wirtschaftsuniversität 1984 und Aderhold, Peter / Kösterke, Astrid / von Laßberg, Dietlinde / Vielhaber, Armin (2005): Tourismus in Entwicklungsländer. Schriftenreihe für Tourismus und Entwicklung. Ammerland: Studienkreis für Tourismus und Entwicklung e. V.

17 Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: „Eine Theorie des Tourismus (1958)“, in: ders.: Einzelheiten. Bd. 1: Bewußtseins-Industrie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1962, S. 179–205.

18 Für eine ausführliche Diskussion der Konzepte siehe auch Butcher, Jim: The Moralisation of Tourism. Sun, Sand and Saving the World? London: Routledge 2003 sowie Neudorfer, Corinne: „Globale Diskurse, lokale Prozesse: Problemfelder im nachhaltigen Tourismus“, in: Reuter, Julia / Neudorfer, Corinne / Antweiler, Christoph (Hg.): Strand, Bar, Internet. Neue Orte der Globalisierung. Münster: LIT 2006, S. 61-83; ebenso Schlehe, Judith: „Ethnologie des Tourismus: Zur Entgrenzung von Feldforschung und Reise“, in: Peripherie 89, 2003, S. 31-47 und Shepherd, Robert: „Commodification, culture and tourism“, in: Tourist Studies 2, 2002, S. 183-201. — Besonders deutlich tritt die Idee eines Kulturverlusts durch Massentourismus bei Vorlaufer auf: Vgl. Vorlaufer, Karl: Tourismus in Entwicklungsländer. Möglichkeiten und Grenzen nachhaltiger Entwicklung durch Fremdenverkehr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.

standhalten. Es drohe der Verlust von kultureller Selbstbestimmung und lokaler Identität. Dabei sind Kategorien der Lokalität und lokalen Identität selbst höchst umkämpfte Konzepte.

Auch in der Migrationssoziologie verlief die Auseinandersetzung mit Reisen und Reisenden einseitig: Entweder wurde die Migration als eine einmalige, unidirektionale Reise von der Herkunfts- zur Ankunftsregion verstanden und damit als ‚Ausnahmезustand‘ bzw. ‚Übergangsphase‘ konzipiert¹⁹ oder der Blick wurde sofort auf die Integrationsprobleme der Migrantinnen und Migranten *nach* der Reise gelenkt. Die Praxis des Reisens selbst bzw. die *unterschiedlichen* Formen, Strukturen und Erfahrungen der Reisenden wurden dabei ausgeblendet.²⁰

Sowohl die touristischen als auch die migrantischen Bewegungen haben nicht nur Auswirkungen auf die Lebensstile und Identitäten der Reisenden, sondern auch auf die Städte, Regionen und Gesellschaften, in und zwischen denen dauerhaft alte und neue ‚Raumbewohner‘ miteinander leben. Daher ist es notwendig, die soziologischen Forschungen mit Ansätzen der Tourismusgeographie und der Ethnologie zu verbinden. Angeschlossen werden kann dabei an die sozial- und kulturwissenschaftliche Diskussion zur Konzeption von Transit-Orten, Diaspora- und transnationalen Räumen,²¹ bei der es gleichwohl häufig an der systematischen Erfassung der Strukturen und Institutionen fehlt, die die Ausbildung dieser neuen Räume stützen.²²

Der Band gliedert sich in fünf unterschiedliche Kapitel, die in Anlehnung an die Struktur der Tagung als thematisch fokussierte Sektionen konzipiert sind. Den roten Faden der Sektionen bildet die Auseinandersetzung mit Utopie und Dystopie, den wirkungsmächtigen Topoi des Reisens. Während sich das erste Kapitel „Tourismus und Migration“ (Sektionsleitung: Julia Reuter) mit globalen Bewegungen des Tourismus‘ und der Migration – und ihrem Wechselwirkungsverhältnis – unter dem Gesichtspunkt von freiwilliger oder unfreiwilliger Suche nach utopisch aufgeladenen Orten befasst, führt das zweite Kapitel „Holiday in Art – Kunst und Tourismus“ (Sektionsleitung: Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner) die Aspekte des Touristischen und des Nomadischen zusammen: Nicht nur reflektieren Künstlerinnen und Künstler die Bildwelten des Tourismus, sondern sie sind als nomadisch Reisende auch selbst Touristinnen und Touristen und damit Teil einer potentiell unendlichen Produktion und Reproduktion touristischer Bilder. Auch im darauffolgenden Kapitel „Reisen in die heile Welt“ (Sektionsleitung: Thomas Küpper) stehen die medialen Inszenierungen von Reisebewegungen im Zentrum. Hier geht es um die Ästhetisierung des Reisens anhand von ‚Fiktionsrahmen‘, in denen Urlaubsorte zu einer ‚heilen Welt‘ verklärt werden und damit wiederum eine utopische und virtuelle Dimension erhalten. In einer eher grundsätzlichen Form geht es unter dem Titel „Virtuelle Rei-

19 Vgl. Pries, Ludger: Internationale Migration. Bielefeld: transcript 1999.

20 Vgl. Clifford, James: Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1999.

21 Vgl. Reuter, Julia: „Neue Orte der Globalisierung“, in: Reuter, Julia / Neudorfer, Corinne / Antweiler, Christoph (Hg.): Strand, Bar, Internet. Neue Orte der Globalisierung, Münster: LIT 2006, S. 17-37.

22 Vgl. Schlehe, Judith: „Ethnologie des Tourismus: Zur Entgrenzung von Feldforschung und Reise“, in: Peripherie 89, 2003, S. 31-47.

seräume“ im Folgenden um die Grenze zwischen dem konkreten „Hier“ und der Vorstellung von dem realen Raum „Dort“ und damit den Grenzen zwischen Imagination und Realität (Sektionsleitung: Andreas Kagermeier). Das abschließende Kapitel „Wandernde Objekte. Die Bedeutung der Mobilität der Dinge“ (Sektionsleitung: Dorothea Coşkun, Viktoria Schmidt-Linsenhoff) verschiebt den Blick von den Reisenden und den von ihnen bereisten Räumen auf die mitgebrachten ‚fremden‘ Objekte, die nicht nur das eigene Wissen vermehren und/oder archivieren sollen, sondern in ihrer Andersheit auch das eigene Wissen herausfordern – und damit die Topoi in Bewegung setzen.

Der Band dokumentiert ein transdisziplinäres Interesse an der Reise-Thematik, das wesentlich im Zuge der Gründung und Institutionalisierung des Centrums für Postcolonial und Gender Studies (CePoG) an der Universität Trier geweckt wurde. Durch die finanzielle Unterstützung der VolkswagenStiftung konnte die internationale Tagung realisiert werden. Wir danken daher der VolkswagenStiftung wie auch allen Referentinnen und Referenten und den Mitgliedern des CePoG, die die Leitung und Konzeption einzelner Sektionen übernommen haben, dafür, dass sie die Realisierung dieses Projekts ermöglicht haben. Die Tagung wurde von mehr Sektionsleiterinnen und -leitern mitkonzipiert als den an diesem Band beteiligten: Auch Christoph Antweiler, Corinne Neudorfer, Birgit Haehnel, Iulia-Karin Patrut, Petra Lange-Berndt, Astrid Schönhagen und Nina Trauth möchten wir danken. Zudem danken wir Hanna Büdenbender für die Unterstützung beim Lektorat.

Abbildungsnachweis

Courtesy Galerie Andréhn-Schiptjenko, Stockholm.

I. Einführung

Tourismus und Migration

von Julia Reuter

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Fernsehbilder völlig erschöpfter afrikanischer Flüchtlinge, die regelrecht vor die Füße der Feriengäste an die Urlaubsstrände der kanarischen Inseln gespült wurden, haben auf drastische Weise die räumliche Verschränkung von Migration und Tourismus deutlich gemacht. Aber es gibt auch eine soziale Verschränkung beider Formen des Reisens: Sei es, weil das Dienstpersonal an Urlaubsorten aus strukturschwachen Gegenden ohne berufliche Perspektive stammt und in der Migration eine sichere Einnahmequelle sieht, sei es, weil ein Teil der nach Westeuropa einreisenden Touristen eigentlich Arbeitsmigranten sind, die dank des Touristenvisums eine begrenzte Aufenthaltsmöglichkeit bekommen, sei es, weil Migranten sich mit touristischen Dienstleistungen für die eigenen Landsleute in der neuen Heimat selbstständig machen, oder sei es, dass die Migranten selbst, ihre Lebensweise und -räume zur Touristenattraktion werden. Letzteres verdeutlichen etwa die durch Arbeitsmigration und Familiennachzug entstandenen großstädtischen ‚ethnischen Inseln‘: ‚Chinatown‘ in San Francisco oder das New Yorker ‚Little Italy‘ zählen ebenso zu Touristenattraktionen wie das von Indern bewohnte ‚Southall‘ am Rande Londons oder das vorwiegend von Türken bewohnte ‚Klein-Istanbul‘ in Berlin.¹

Tourismus ist längst ein treibender Motor für Migration, als auch umgekehrt Migration ein Motor für Tourismus sein kann. Hall und Williams bezeichnen dies als sogenannten ‚Tourismus-Migrations-Nexus‘, den es innerhalb der Tourismuswissenschaft und Migrationsforschung ernst zu nehmen gilt, d.h. es sollen die wechselseitigen Verbindungen von touristischem Reisen als besonderer Form temporärer Migration und freiwillig erfolgreicher dauerhafter Migration untersucht werden.² Auch die Kulturwissenschaftlerin *Ramona Lenz* spricht in Anbetracht der Vielfältigkeit der Überkreuzungen von touristischen und migrantischen Praktiken von einer neuen mobilen Lebenswirklichkeit, die nicht nur ‚alte‘ Gegenüberstellungen der Tourismus- oder Migrationsforschung, wie etwa die Unterscheidung zwischen Touristen und Migranten, Reisenden und Bereisten, Tätern und Opfern oder freiwilliger und unfreiwilliger Migration in Frage stellt, sondern in einem viel grundsätzlicheren Sinne die Idee einer Welt ‚sesshafter‘ Identitäten und ‚territorial fixierter‘ Kulturen für ungeeignet hält. In ihrem Beitrag führt sie zahlreiche Beispiele für eine Gesellschaft in Bewegung an, u.a. aus eigenen Feldforschungen auf Kreta und Zypern, die sie exemplarisch im Aufeinandertreffen von Migranten und Touristen im europäischen Mittelmeerraum identifiziert. Dabei zeigt sie die Spannungsfelder auf, die

1 Raimund Pehm: „Der andere Fremdenverkehr. Die Unterbringung Asylsuchender aus der Sicht von Tourismusverbänden am Beispiel Tirols“, in: Sozialwissenschaftliche Rundschau 2 (2007), S. 186-208, S. 189f.

2 Michael C. Hall/ Allan M. Williams (Hg.): *Tourism and Migration. New Relationships between production and consumption*, Dordrecht u.a.: Kluwer Academic 2002.

sich zwischen diesen beiden Mobilitätsformen entwickeln und bietet einen guten Überblick über ihre Diskursivierung in aktuellen Arbeiten der Kunst- und Kulturwissenschaften. Denn Mobilität, so wird in den von Lenz zitierten Studien deutlich, ist heutzutage nicht nur ein universeller Wert an sich, Mobilität schafft auch neue Differenzen. Auf der einen Seite scheint die ganze Welt – Menschen, Waren, Ideen – dank neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, verbesserter Reise- und Transportmöglichkeiten, globalisierter Handelspolitiken und Arbeitsmärkte in Bewegung geraten zu sein. Auf der anderen Seite gibt es neue Versuche der Grenzziehung und Grenzüberwachung.

Beides – die Forcierung wie Beschränkung von Mobilität – lässt sich am Beispiel von Tourismus und Migration besonders anschaulich darstellen. Während Geschäftsleute, Touristen und andere Global Players sich nach Belieben bewegen dürfen, zählen Migranten zumeist zu den Personengruppen, deren Bewegungsfreiheit durch Grenzschutz und „Ausländerbehörden“ permanenter Kontrollen unterliegt. Es sieht ganz so aus, als würde sich an den Grenzen zwischen Nord und Süd, zwischen Ost und West ein neues Mobilitätsregime herausbilden, eine „neue Klassengesellschaft – entlang dem Kriterium der Mobilität“.³

Neben neuen sozialen Begrenzungen von Mobilität entstehen auch neue Ordnungen des Raumes, in denen sich das Leben in Bewegung in Infrastruktur, Architektur und lokaler Praxis niedergeschlagen hat. Viele Feriensiedlungen und Urlaubsorte, aber auch Grenzgebiete und Auffanglager bilden hierfür eindrucksvolle Beispiele, denn sie bieten ein permanentes Leben im Übergang – hier trifft man größtenteils auf ‚Durchreisende‘ bzw. ‚Teilzeit-Residenten‘, deren einzige Verbindung zum Lokalen entweder in der Inanspruchnahme von Dienstleistungen oder im Warten besteht.⁴ Viele Orte werden von Touristen wie Migranten gleichermaßen aufgesucht: Zeltplätze, Wohnwagen, Hotels und Ferienanlagen besitzen häufig einen multifunktionellen Charakter; sie lassen alle Benutzungen zu, wie Tom Holert und Mark Terkessidis an dem Hotel Libertas in Dubrovnik veranschaulichen, das zur Flüchtlingsunterkunft umfunktioniert wurde. Auch das kretische Hotel Royal, das Ramona Lenz 2004 gemeinsam mit einer Kollegin besuchte, beherbergte in der Nebensaison Flüchtlinge. Lediglich im Sommer diente es als Ferienunterkunft für sozial schwache Touristen aus dem Norden Griechenlands. Es sind Orte, die aufgrund ihrer Randlage, ihrer standardisierten Ausstattung und reizarmen Architektur ein Gefühl von ‚Heimat‘ geradezu verhindern.⁵

In diesem Sinne erinnert die neue Architektur der Mobilität an die vom französischen Anthropologen Marc Augé konzipierten „Nicht-Orte“.⁶ Augé hatte Anfang der 1990er angesichts eines expandierenden Tourismus, globaler Migration und weltweiter Vernetzung „Nicht-Orte“ als die neuen Raumgebilde der Gegenwart bezeichnet, die primär

3 Tom Holert/ Mark Terkessidis: Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006, S. 256.

4 vgl. hierzu auch ebd., S. 171-201.

5 Ramona Lenz: „Hotel Royal‘ - Ferienquartier und Abschiebelager“, in: kuckuck. Notizen zur Alltagskultur 2 (2007), S. 19-23.

6 Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt a. M.: Fischer 1994.

keine Beziehungen, sondern Warte-, An- oder Abreisesituationen evozieren.⁷ Bahnhöfe, Flughäfen oder Ferienparks, in denen man weder drinnen noch draußen ist, bilden hierfür typische Beispiele: Sie definieren primär keine Beziehungen, sondern Warte-, An- oder Abreisesituationen. Ihre ‚Bewohner‘ ähneln sich lediglich darin, dass sie nicht voneinander wissen, woher sie kommen, wo sie gelebt und gearbeitet haben und wohin sie weiterreisen. Die Menschen erscheinen als einsame Raum-Touristen und -Konsumenten, die ihre Kommunikation ritualisiert abwickeln. Letzteres wird dadurch verstärkt, dass Nicht-Orte in der Regel höchst regulierte Orte sind: mit einer Fülle an Verhaltensvorschriften in Form von Hinweistafeln und Schildern, vorgegebenen Wegen und Absperungen, Kontroll- und Überwachungstechnologien.

Die in Anlehnung an Augé von der Tourismusforschung aufgegriffene These eines „Verschwinden des sozialen Raums“ im Zeitalter der Globalisierung wurde von der kulturtheoretischen Migrationsforschung der letzten Jahre zunehmend kritisiert. Insbesondere ethnologische und kulturwissenschaftliche Migrationsstudien konnten zeigen, dass Menschen trotz oder gerade wegen fehlenden Raumbesitzes in Grenz- oder Übergangsräumen, einer weit verstreuten Bezugsgruppe, wegen fehlender ökonomischer Ressourcen oder politischer und gesellschaftlicher Anerkennung ein Gemeinschafts- und Zusammengehörigkeitsgefühl ausbilden und sich gerade nicht als Fremde, sondern als Gleichgesinnte wahrnehmen und dies auch in neuen sozialen Verräumlichungspraktiken zum Ausdruck bringen. Der Ethnologe und Kulturwissenschaftler *Andreas Ackermann* hat sich mit den neuen Formen der Verräumlichung bewegter Identitäten im Zusammenhang eines Diaspora-Yezidentums in Deutschland beschäftigt, das sich trotz oder gerade wegen Migration und Exilerfahrungen herausgebildet hat. Sein Beitrag zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er einerseits den beinahe schon ‚inflationär‘ gebrauchten Begriff der Diaspora historisch verortet und seine gegenwärtige Konzeption innerhalb der Kultur- und Sozialwissenschaften nachvollzieht. Andererseits leistet er durch seine multisituierte Feldforschung zur yezidischen Diaspora in Deutschland einen empirischen Beitrag zur häufig theorielastigen Diskussion um diasporische Identitäten.

Seine Arbeit fügt sich damit in eine Reihe von Studien ein, in deren Zentrum die Frage nach der raum-zeitlichen Rekonfiguration kultureller Identitäten im Zeitalter der Globalisierung steht. Die größtenteils interdisziplinär ausgerichteten Arbeiten, die sich im Kontext der angloamerikanischen Cultural Studies und der zeitgenössischen Cultural Anthropology herausgebildet haben, fokussieren neben den Selbst- und Fremdbildern vor allem auch die dabei wirksamen Formen und Bedeutungen des Lokalen, dessen symbolische und materielle Bezüge ortsübergreifend (regional, national, global) gespeist sind. Im Gegensatz zur These des Verschwinden des Raumes und der Herausbildung von Transit-Identitäten betonen sie die Wiederentdeckung des Lokalen – allerdings nicht verstanden als Sicherung von Rückzugsorten oder territorialer Heimatverbundenheit, sondern als Neugestaltung des Raums mittels spezifischer kultureller Praktiken. Doris Bachmann-Medick spricht angesichts der gesteigerten Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der bewegten Welt

7 Vgl. im Folgenden auch: Julia Reuter: „Neue Orte der Globalisierung“, in: Dies./ Corinne Neudorfer/ Christoph Antweiler (Hg.): Strand Bar Internet. Neue Orte der Globalisierung. Münster: Lit-Verlag 2006, S. 18-38.

daher auch von einem „spatial turn“, der quasi dem „mobility turn“ inhärent ist.⁸ Die in der Diskussion verwendeten Raumbegriffe sind jedoch diffus: Während der Begriff der „Diaspora“ noch stark auf eine imaginäre Geographie abstellt, deuten „transnationale soziale Räume“ viel stärker auf die netzwerkartige Verknüpfung unterschiedlicher (nationaler) Lokalitäten durch soziale Praktiken hin.

Eine der wenigen systematisch-empirischen Arbeiten zur Herausbildung „transnationaler sozialer Räume“ geht auf den Migrationsforscher Ludger Pries zurück.⁹ Er hat sich in seinen Forschungsarbeiten mit der Grenzregion zwischen den USA und Mexiko beschäftigt und dabei die vielfältigen Verräumlichungspraktiken der Pendelwanderarbeitnehmer untersucht, die sich zwischen der Region Mixteca Poblana und dem Großraum New York bewegen und vorwiegend im Bereich der Textil-, Nahrungsmittel und Bauindustrie beschäftigt sind. Diese führen – so Pries' These – ein Leben *zwischen* Herkunfts- und Ankunftsgesellschaft, d.h. es bilden sich durch die *permanente* Reise dieser Menschen, die offiziell als Saisonarbeiter, als Touristen oder Illegale in die USA einreisen, und regelmäßig nach Mexiko zurückreisen, neue transnationale und soziale Räume aus. Pries macht dies an unterschiedlichen Befunden seiner Befragungen und Beobachtungen fest: Die PendelarbeiterInnen verorten sich in ihrer Lebens- und Vergesellschaftungspraxis gleichzeitig im System sozialer Ungleichheit der Herkunftsgemeinde und in der Sozialstruktur der Ankunftsgemeinde. Zum Ausdruck kommt dies nicht nur in einem neuen Lebensstil mit eigenen Orientierungs- und Handlungsmustern, neuartigen Lebensläufen und Erwerbsverläufen, sondern auch in neuen kulturellen Milieus, lokalen Ökonomien und sozialen Netzen.¹⁰ Die ArbeitsmigrantInnen definieren sich selbst als „Volk auf Wanderschaft“, deren Lebensprojekte und Erwerbsorientierung eher kurzfristig und ortsungebunden sind. Umzüge, Jobwechsel, familiäre „Zerrissenheit“ und fehlende Zukunftsplanungen bilden gewissermaßen Normalitätserfahrungen innerhalb der Gemeinden. Pries spricht hier auch von „dauerhaft segmentären Identitäten“. Aber nicht nur in den Einstellungen der Menschen, auch in ihren Alltagspraktiken kommt diese heterogene Orientierung zum Ausdruck: neue Vermarktungspraktiken, neue Kommunikationspraktiken (selbstaufgenommene Videobänder für die Daheimgebliebenen), neue religiöse Traditionen (Feiertage werden umgelegt und umbenannt) oder neue Formen des politischen Engagements (Direktinvestitionen in Entwicklungs- oder Familienprojekte der Herkunftsregion bzw. Neugründung von Organisationen für Rechte der ArbeitsmigrantInnen).

Auch Laura Velasco Ortiz und ihr Kollege Oscar Contreras haben dies in vielen der mexikanischen Grenzstädte zur USA beobachten können, die sich in den letzten Jahrzehnten durch die Auslagerung von Fertigungsstätten US-amerikanischer Unternehmen von abgelegenen Dörfern zu wichtigen wirtschaftlichen Ballungsräumen entwickelten.¹¹ So wuchs etwa

8 Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 284ff.

9 Ludger Pries: *Wege und Visionen von Erwerbsarbeit. Erwerbsverläufe und Arbeitsorientierungen abhängig und selbständig Beschäftigter in Mexiko*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang Verlag 1997.

10 Ludger Pries: „Transnationale soziale Räume“, in: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 55-88, S. 63

11 Vgl. bspw. Laura Velasco/Oscar F. Contreras: „Mexiko: Die Grenze bringt den Aufschwung“, in: *Der Überblick. Zeitschrift für ökumenische Begegnung und internationale Zusammenarbeit* 4 (2000), S. 48-50.

die nordmexikanische Grenz-Stadt Tijuana zu einer Millionenmetropole heran, die nicht nur Arbeitsmigranten aus dem Süden, sondern auch illegalen Grenzgängern eine neue Heimat bietet und durch ihr reichhaltiges Angebot an preisgünstigen Dienstleistungen und einer ausgedehnten Vergnügungsindustrie zahlreiche Konsumenten und Touristen aus den Vereinigten Staaten anlockt. Neben der Verschränkung von Arbeitsmigration und Tourismus fielen Ortiz und Conteras vor allem die kreativen Verräumlichungspraktiken der Einwohner Tijuanas auf, die sich den enormen ‚Durchreiseverkehr‘ zu Nutze machten, indem sie den dadurch anfallenden Abfall (etwa die zahlreichen kaputten Autoreifen am Straßenrand) für den Hausbau an den Berghügeln verwendeten.

Transnationale soziale Räume ebenso wie Diasporas haben ihre Voraussetzungen in den verbesserten Transport- und Kommunikationstechnologien. Nicht selten sind in ihnen die Kräfte weltwirtschaftlicher Produktions- und Absatzlogiken im Kontext eines internationalen Arbeitsmarktes wirksam. Freie Exportzonen in Schwellenländern oder auch Grenzregionen zwischen ungleichen Gesellschafts- und Wirtschaftssystemen bilden hierfür typische Beispiele, wie das Beispiel Mexiko zeigt. So entstehen in ehemaligen Peripherien neue Verkehrsknotenpunkte, reizarme Grenzregionen verwandeln sich plötzlich in florierende Marktplätze, Familiennetzwerke und Nachbarschaften erstrecken sich nicht mehr über das lokale Wohnviertel, sondern teilweise über Kontinente hinweg.

Trotz unterschiedlicher Schwerpunktsetzung konvergieren die meisten Studien in dem Punkt, dass Mobilität als Lebenskonzept für viele der Migranten, aber auch für einige der Touristen zur Normalität geworden ist – man denke etwa an Backpacker- und Individualtouristen, die teilweise mehrere Monate, wenn nicht Jahre unterwegs sind. Hier verwischen mitunter die Grenzen zwischen Migranten und Touristen. Ebenso wie Arbeitsmigranten, die als Diplomaten, Saisonarbeiter oder Expatriates, also von Arbeitgebern an ausländische Zweigstellen gesandte Fachkräfte, in ihrer Freizeit touristischen Interessen nachgehen. Im Grunde genommen zählen auch WissenschaftlerInnen, solange sie ohne Einbürgerung als Feldforscher monatelang in einem anderen Land oder Kulturkreis leben, zur Gruppe der Touristen.¹² Interessant an dieser Gruppe ist vor allem, dass die Identifikation mit der ‚fremden Kultur‘ unter professionellen Gesichtspunkten gefordert, aber auch privat meist so stark ist, dass eine ‚Rückkehr‘ zur ‚eigenen Kultur‘ – nach dem Aufenthalt – immer schwieriger wird. Nicht nur Ethnologen, auch Entwicklungshelfer und Diplomaten kennen das Problem der Integration und Identifikation als „Heimkehrer“. Diese in Tourismus- und Migrationsforschung kaum beachtete Gruppe von „Reisenden“ bzw. „Re-Migranten“ hat *Jaqueline Knörr* in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen gestellt. In ihrer Studie beschäftigt sie sich mit Kindern zumeist deutscher Expatriates, die einen Großteil ihres Lebens in Afrika verbracht haben und nach Jahren nach Deutschland „zurück“-kehren. Knörr gelingt es mit Hilfe (auto-)biographischer Langzeitstudien die Identifikations- und Integrationsprobleme der in der Literatur als „Third Culture Kids“ bezeichneten „Heimkehrer“ eindringlich zu schildern, die sich vor allem in der sozialen wie emotionalen Isolation ausdrücken.

.....

¹² Vgl. hierzu auch: Judith Schlehe: „Ethnologie des Tourismus: Zur Entgrenzung von Feldforschung und Reise“, in: *Peripherie. Zeitschrift für Politik und Ökonomie in der Dritten Welt* 89 (2003), S. 31-47.

Reisende Kulturen? Das Konzept der Diaspora in den Kulturwissenschaften, illustriert am Beispiel der Yeziden

von Andreas Ackermann

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Seit einiger Zeit lässt sich eine Neuorientierung in den sozial- und kulturwissenschaftlichen Debatten über Nation, Migration und Globalisierung feststellen, bei der der Begriff der Diaspora eine zentrale Rolle spielt. Die Situation der Diaspora, das Problem des (Über-)Lebens als ethnisch-kulturelle Gemeinschaft in der Fremde, findet zusehends Verwendung als Paradigma einer globalisierten Welt, in der Menschen, Ideen und Güter sich über alle Grenzen verbreiten. Der Begriff der Diaspora ermöglicht es, sich globalen Phänomenen in Gesellschaft, Kultur und Literatur zuzuwenden, die sich einer nationalstaatlichen Zuordnung entziehen, obwohl sie durch das Vokabular und die Denkmodelle, die für die Beschreibung des Nationalstaats entwickelt wurden, mitgeprägt sind.

Die Bedingungen der Globalisierung haben zu neuen Formen internationaler Migration geführt, die auf vertraglichen Beziehungen, Familienbesuchen oder vorübergehenden Aufenthalten beruhen und nicht mehr automatisch eine permanente Niederlassung und die Annahme einer exklusiven Staatsbürgerschaft zur Folge haben. Hinzu kommen Millionen von Flüchtlingen und Vertriebenen, deren Beweggründe weitaus mehr von den Entwicklungen in ihrer Heimat, als von dem Wunsch nach einem neuen Leben in der Fremde bestimmt werden. Diese von den Sozial- und Kulturwissenschaften als „Enträumlichung“ kollektiver Identitäten diagnostizierte Tendenz stellt nationalstaatliche Ansprüche auf Exklusivität in Frage, und zwar zugunsten sich überlappender, durchdringender und multipler Formen der Identifizierung. Angesichts solcher Globalisierungsprozesse, die keinesfalls zu einer unaufhaltsamen Homogenisierung, sondern zu wechselseitiger Beeinflussung führen, scheint es, als ob die Begriffe „Identität“ und „Differenz“ bzw. „das Eigene“ und „das Fremde“ neu verhandelt werden müssten.¹

Die Menschen, die aus Asien, Afrika oder Lateinamerika nach Europa und Nordamerika kommen, haben zwar ihre Heimat verlassen, bilden jedoch gleichzeitig auch Anknüpfungspunkte für ihre jeweiligen Herkunftsgesellschaften. Mobile Kommunikationstechniken und moderne Transportsysteme ebnen den Migranten nicht nur den Weg in die Fremde, sie ermöglichen ihnen auch die Aufrechterhaltung enger Bindungen an die Heimat. Damit stellen London, Paris und Brüssel nicht nur Metropolen der Ersten, sondern auch Großstädte der sogenannten „Dritten Welt“ dar.²

Seine Attraktivität bezieht das Diasporakonzept vor allem aus einer Verschiebung seines semantischen Gehaltes – der Begriff beginnt sich aus seinem traditionellen, religiös konnotierten Bedeutungszusammenhang zu lösen und gewinnt an metaphorischer Eigen-

1 Ausführlich dazu: Andreas Ackermann: „Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers“, in: Friedrich Jäger/Jörn Rüsen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Band III: Themen und Tendenzen. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2004, S. 139-154.

2 Ulf Hannerz: „The world in creolisation“, in: *Africa* 57/4 (1987), S. 546-559, S. 550.

dynamik. So bezeichnet „Diaspora“ inzwischen ganz unterschiedliche Kategorien von Gruppen, etwa die im Ausland lebenden Staatsbürger eines Landes, Ausgebürgerte, politische Flüchtlinge, Einwohner mit fremdem Pass, Einwanderer, ethnische und nationale Minderheiten.³ Hinzu kommt, dass sich der akademische Gebrauch und die Verwendung des Begriffs durch die Mitglieder von Diaspora-Gruppen zur Eigenbezeichnung wechselseitig bedingen. Das heißt, der aktuelle Diaspora-Diskurs ist durch die Interessen ganz unterschiedlicher Personengruppen gekennzeichnet und basiert auf verschiedenen Konzepten, Bedeutungen und Verwendungen.⁴ Einige Hinweise zur Begriffsgeschichte scheinen daher angebracht.

Begriffsgeschichte⁵

Das griechische Substantiv *diaspora* leitet sich von dem Verb *diaspeirein* („ausstreuen; sich zerstreuen, getrennt werden“) her. Es lässt sich erstmals im 5. Jahrhundert v. Chr. nachweisen, und zwar im Zusammenhang mit der Beschreibung physikalischer Prozesse der Ausbreitung und Entmischung, das heißt einer Auflösung eines Komplexes in mehrere unzusammenhängende Teile (z. B. Atome).⁶ Der Begriff war also zuerst philosophisch-physikalisch konnotiert, bevor er in der Anwendung auf die Zerstörung des jüdischen Tempels im Jahre 586 v. Chr. seine soziologisch-geographische Bedeutung fand. In der Septuaginta wird die Lebenssituation der Juden außerhalb *Eretz Israel*, des „Gelobten Landes“, dann zum ersten Mal als Diaspora bezeichnet. Die hebräischen Begriffe für „Exil“ (*gôla*) und „Deportation“ (*galûth*) wurden dagegen nicht als Diaspora, sondern mit griechischen Äquivalenten besetzt. Dies hängt mit der theologischen Unterscheidung zwischen der babylonischen Gefangenschaft (Strafe Gottes für die Missachtung der Gebote) und späteren Abwanderungen in die Diaspora (als Resultat der Flucht vor Krieg, sozialer bzw. politischer Unsicherheit und Unterdrückung) zusammen.⁷ Im Verlauf der nächsten zweitausend Jahre wurde der Begriff Diaspora in einem umfassenden Sinne – geographisch, soziologisch und soteriologisch⁸ – auf die außerhalb des „Gelobten Landes“ lebenden Juden angewandt und es entstand der klassische Topos der jüdischen Diaspora, der für die Erfahrung von Sklaverei, Exil und Verschleppung steht. In diesem Sinne wird der Begriff bis heute verwendet, allerdings häufig unscharf – er dient sowohl

-
- 3 William Safran: „Diasporas in modern societies: myths of homeland and return“, in: *Diaspora* 1 (1991), S. 83-99, S. 83.
 - 4 Matthias Krings: „Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept? Zur Konjunktur eines Begriffs in den Sozialwissenschaften“, in: *Paideuma* 49 (2003), S. 137-156, S. 138.
 - 5 Grundlegend für die folgenden Ausführungen sind Martin Baumann: „Diaspora: genealogies of semantics and transcultural comparison“, in: *Numen* 47 (2000), S. 313-337 und M. Krings „Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?“.
 - 6 M. Baumann: „Diaspora: genealogies of semantics and transcultural comparison“, S. 316. Interessanterweise ist dies „das Gegenteil dessen, was heute per definitionem mit Diaspora-Gemeinschaften verbunden wird, die sich ja gerade durch die Netzwerkbildung und den Kontakt untereinander und zur alten Heimat auszeichnen“ (M. Krings „Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?“, S. 138-139).
 - 7 M. Krings „Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?“, S. 139.
 - 8 Die Soteriologie als religionswissenschaftliches Teilgebiet der Dogmatik beschäftigt sich mit den Vorstellungen und Lehren von der Erlösung des Menschen.

zur Bezeichnung des geographischen Raumes, über den das Volk Israel verstreut wurde, als auch zur Bezeichnung der verstreut lebenden Menschen sowie für den Prozess der Zerstreuung selbst.⁹

Mit der Entwicklung des Christentums entstand ein zweiter Diaspora-Zusammenhang, in dem die Kirche Gottes als zerstreut und in der Fremde lebend bzw. auf Pilgerschaft befindlich gilt. In der Zerstreuung waren die Gläubigen dem Samen gleich, der die Botschaft Christi aussät. Die eigentliche Heimat der Christen und Ziel christlicher Pilgerschaft aber war das himmlische Jerusalem. Diese Deutung wurde im 4. Jahrhundert, als die Christen sich als religiöse Mehrheit etabliert hatten, obsolet und der Begriff kam erst rund tausend Jahre später wieder in Gebrauch, nunmehr zur Hauptsache als geographisch-soziologisches Charakteristikum. Im Verlauf von Reformation und Gegenreformation bezeichnete „Diaspora“ protestantische Minderheiten in römisch-katholischer Umgebung bzw. römisch-katholische Gemeinschaften in protestantischem Umfeld, und in dieser Lesart fand der Begriff bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts seine am weitesten verbreitete (christliche) Verwendung. Der akademische Diaspora-Begriff bezog sich bis in die 1960er Jahre dementsprechend auf das eng umgrenzte Feld entweder der jüdischen oder der christlichen Tradition sowie ihrer jeweiligen Diaspora-Kommunitäten.

Im 19. Jahrhundert kam es zu einer Übertragung der jüdischen Erfahrung auf das Schicksal der afrikanischen Sklaven und ihrer Nachfahren in der neuen Welt. In der Folge diente der Rückbezug auf Afrika und die Vernetzung zwischen schwarzen Aktivisten weltweit der Rekonstruktion einer Identität, die den Sklaven und ihren Nachfahren geraubt worden war. Das entstehende Diasporabewusstsein fand seinen Ausdruck in intellektuellen Diskursen, in Repatriierungsbewegungen, in den verschiedenen Strömungen des Pan-Afrikanismus, in der Populären Kultur, in Kunst und Musik und hat bis heute Bestand.¹⁰ In den Sozialwissenschaften wurde der Diaspora-Begriff verstärkt seit den 1990er Jahren zur Bezeichnung bestimmter sozialer Gruppen aufgegriffen und zwar vor allem durch die anglo-amerikanische Politikwissenschaft, Soziologie und Cultural Anthropology. Seine endgültige akademische Institutionalisierung fand der Begriff dann mit Erscheinen der Fachzeitschrift „Diasporas“. Deren Herausgeber Khachig Tölölyan schlägt den „provisorischen“ Gebrauch des Begriffes vor, mit dem Hinweis, dass er inzwischen einen größeren semantischen Gehalt umfasst als den der gewaltsamen Zerstreuung und nun auch Begriffe wie Einwanderer, ständig im Ausland lebende Personen (*expatriates*), Flüchtlinge, Gastarbeiter, Exil-community, Übersee-community und ethnische community umschließt.¹¹ Vertreter der Religionsgeschichte zögerten dagegen lange, den Begriff der Diaspora kulturübergreifend anzuwenden.¹²

9 Ebd., S. 140.

10 Ebd., S. 140.

11 Khachig Tölölyan: „The nation-state and its others: in lieu of a preface“, in: *Diaspora* 1 (1991), S. 3-7, S. 4.

12 Ausnahmen sind: Ninian Smart: „The importance of diasporas“, in: Shaul Shaked/ David Shulman/ Gedaliahu G. Stroumsa (Hg.): *Gilgut. Essays on transformation, revolution and permanence in the history of religions*, Leiden: E. J. Brill 1987, S. 288-297; John Hinnells: „South Asian diaspora communities and their religion: a comparative study of Parsi experiences“, in: *South Asia Research* 14/1

Gleichzeitig mit der zunehmenden Verwendung des Begriffs innerhalb der Wissenschaft kam es zu einer wachsenden Verwendung als Selbstbezeichnung, speziell durch eine städtische, gut ausgebildete Elite, die größtenteils dem akademischen Bereich angehört. Der Begriff der Diaspora diente dabei verschiedenen Zwecken, etwa um eine eigentlich heterogene Gruppe als einheitlich zu konstruieren, um den eigenen Anspruch auf Repräsentation zu betonen, um sich stärker auf die eigenen Wurzeln zu besinnen oder um auf die jeweils eigene Marginalität konstituierenden Machtverhältnisse hinzuweisen. In diesen Zusammenhang lassen sich auch die postmodernen und kulturkritisch orientierten Lesarten der Diaspora einordnen, für die Autoren wie Stuart Hall, Paul Gilroy und James Clifford stehen.¹³ Ihnen geht es zuallererst um ein aus der Migrationssituation hervorgehendes „Diaspora-Bewusstsein“, das wesentlich von dem Gefühl gespeist wird, „nicht dort zu sein“ (wo man eigentlich hingehört). Diasporazugehörigkeit reflektiert den Umstand, Teil eines transnationalen Netzwerkes zu sein, das das Heimatland mit einschließt, und zwar nicht als etwas zurückgelassenes, sondern als Anknüpfungspunkt einer „kontrapunktischen Moderne“.¹⁴

Diaspora-Definitionen

Ausgehend vom klassischen Modell der jüdischen Diaspora haben inzwischen verschiedene Autoren Merkmalskataloge mit dem Ziel entwickelt, „Diaspora“ zu definieren und damit als analytischen Begriff für die Sozialwissenschaften brauchbar zu machen.¹⁵ Die Grundlage der folgenden Zusammenstellung bildet Cohens Syntheseversuch unterschiedlicher Diaspora-Definitionen¹⁶, aus dem sich wiederum vier zentrale Aspekte destillieren lassen:

Erstens, die – häufig traumatische – Zerstreuung von einem Ursprungsland oder Zentrum in *mindestens* zwei fremde oder periphere Regionen; dies ist insofern von Bedeutung, als hier eine klare Unterscheidung zur herkömmlichen Perspektive auf Migration vorgenommen wird, die – wenn überhaupt – nur Ursprungsland und Aufenthaltsland in den Blick nimmt. Fraglich bleibt, inwiefern der Begriff der Diaspora ausschließlich für transnationale Gemeinschaften mit einem religiösen Narrativ verwendet werden soll-

(1994), S. 62-104 und Martin Baumann: „Conceptualizing diaspora. The preservation of religious identity in foreign parts, exemplified by Hindu communities outside India“, in: *Temenos* 31 (1995), S. 19-35.

13 Stuart Hall: „Kulturelle Identität und Diaspora“, in: ders.: *Rassismus und kulturelle Identität*. (Ausgewählte Schriften 2) Hamburg: Argument Verlag 1994, S. 26-43; Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1993; James Clifford: „Diasporas“, in: *Cultural Anthropology* 9/3 (1994), S. 302-338.

14 J. Clifford: „Diasporas“, S. 311.

15 Beispielsweise Gerard Chaliand/ Jean-Pierre Rageau: *Atlas des Diasporas*. Paris: Editions Odile Jacob 1991; William Safran: „Diasporas in modern societies: myths of homeland and return“; Gabriel Sheffer: „A new field of study: modern diasporas in international politics“, in: ders. (Hg.): *Modern diasporas in international politics*. London/Sydney: Croom Helm 1986, S. 1-15 sowie Khachig Tölölyan: „Rethinking diaspora(s): stateless power in the transnational moment“, in: *Diaspora* 5/1 (1996), S. 3-36.

16 Robin Cohen: *Global diasporas: an introduction*, London: UCL Press 1997.

te.¹⁷ Während etwa Baumann die religiöse Komponente der Diaspora für unabdingbar hält¹⁸, argumentiert Cohen, dass Religion zusätzlich identitätsstiftend wirken kann, als Diaspora-Konstituens *per se* aber keinesfalls genügt.¹⁹

Zweitens, eine ausgeprägte ethnisch-kulturelle Identität (deren ausgeprägtestes Merkmal häufig die Endogamie darstellt), zusammen mit einem kollektiven Gedächtnis, einem Ursprungsmythos und dem (zumindest symbolisch vorhandenen) Wunsch nach Rückkehr in die ‚Heimat‘ (beziehungsweise der ‚Heimat‘ als dezidiertem kulturell-religiösen Bezugspunkt).

Drittens, die Distanz zur Aufnahmegesellschaft bei gleichzeitiger Empathie und Solidarität mit Mitgliedern der eigenen Gruppe in anderen Ländern außerhalb der ‚Heimat‘. Dieser Punkt wird in der Rede von Diaspora häufig übersehen, obwohl es gerade die Multipolarität zwischen Diaspora, Herkunftsland und weiteren Diaspora-Mitgliedern in anderen Ländern ist, die dem Begriff die nötige Trennschärfe gegenüber anderen Migrantengruppen und Minderheiten ganz allgemein verleiht. Im Unterschied zu letzteren kann bei Diaspora-Gruppen der analytische Blick nicht auf die Situation im jeweiligen Aufenthaltsland beschränkt bleiben, im Gegenteil – gerade hier kommen der Netzwerk- und Transnationalitätsgedanke zur Anwendung.²⁰

Viertens, die Möglichkeit der Kreativität (beziehungsweise Reflexivität) eines eigenständigen und bereichernden Lebens, zumindest in pluralistisch verfassten Aufenthaltsländern. Dieser letzte Aspekt bildet die wesentliche Grundlage für eine neue, durchaus ins Positive gewendete Lesart der Diaspora-Erfahrung. Anhaltspunkte für diesen ‚positiven‘ Aspekt der Diaspora findet Cohen interessanterweise schon in der klassischen Diaspora der Juden, wie seine teilweise Neu-Interpretation des jüdischen Exils als einer nicht ausschließlich traumatischen Erfahrung zeigt.²¹ Ihm zufolge betrachteten viele Juden eine Integration in die kulturell vielfältige Gesellschaft Babylons als vorteilhaft, so dass sie babylonische Namen und Sitten annahmen und die aramäische Sprache benutzten. Für diejenigen Juden wiederum, die der Tradition treu bleiben wollten, bot der erzwungene Aufenthalt in Babylon die Möglichkeit, ihre Erfahrungen zu formulieren und in historische Traditionen münden zu lassen. Mythen, Märchen, mündliche Überlieferungen und Gesetzestexte wurden so zum Kern der Bibel zusammengefasst, während die Diskussionszirkel solch charismatischer Figuren wie (die später als „Propheten“ bezeichneten) Jeremia und Hesekiel zu Vorläufern späterer Synagogen wurden.

Im Begriff der Diaspora verdichtet sich so eine zentrale Einsicht der Ethnologie, die lautet, dass kulturelle bzw. religiöse Traditionen im Verlauf von Migrationsprozessen nicht zwangsläufig verloren- oder unterzugehen drohen. Mit James Clifford und dem Reli-

17 M. Krings „Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?“, S. 152.

18 Martin Baumann: *Alte Götter in neuer Heimat. Religionswissenschaftliche Analyse zu Diaspora am Beispiel von Hindus auf Trinidad*, Marburg: Diagonal Verlag 2003, S. 70-71.

19 R. Cohen: *Global diasporas*, S. 189.

20 Robert Hettlage: „Diaspora: Umriss einer soziologischen Theorie“, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 16/3 (1991), S. 4-24, S. 12; M. Krings „Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?“, S. 151.

21 R. Cohen: *Global diasporas*, S. 4-6.

gionswissenschaftler Ninian Smart gesprochen können sie vielmehr „reisen“, und die eigentlich interessante Frage lautet, welche Aspekte einer Kultur besonders „reisetauglich“ scheinen und welche „zu Hause“ gelassen werden.²²

Beispiel: Diasporisierung der Yeziden

Im Folgenden soll das Bild der ‚reisenden Kultur‘ am Beispiel der yezidischen Diaspora verdeutlicht werden.²³ Die Yeziden sind Angehörige einer insgesamt ca. 600.000 Mitglieder zählenden religiösen Minderheit, deren traditionelle Siedlungsgebiete in Kurdistan, das heißt über die heutigen Nationalstaaten Irak, Syrien, Türkei sowie Georgien und Armenien verstreut liegen. Das religiöse Zentrum der Yeziden liegt im Norden des Irak. Hier befindet sich das Grabmal des wichtigsten yezidischen Heiligen, Scheich Adi, hier residieren auch das geistliche und das weltliche Oberhaupt der Yeziden. Sowohl in der wissenschaftlichen Literatur als auch ihrem eigenen Selbstverständnis nach werden die Yeziden ganz überwiegend zu den Kurden gerechnet, von denen sie sich im wesentlichen durch ihre religiöse Praxis unterscheiden. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die Kurden mehrheitlich dem sunnitischen Islam folgen, sind sie auch als „the other Kurds“ bezeichnet worden.²⁴

Spezifisch für die yezidische Religiosität ist ihr „heterodoxer“ bzw. „synkretistischer“ Charakter, das heißt, in ihr vermischen sich vorchristliche und vorislamische Heiligenfiguren, Rituale und Symbole mit Traditionen des Zoroastrismus, des orthodoxen Islam, des Sufitums, aber auch des orientalischen Christentums. Im Zentrum steht die Verehrung von sieben Engeln, deren Höchster *Melek Taus* („Engel Pfau“) genannt wird. Die Yeziden kennen zwar einen Schöpfergott, doch nimmt er bei ihnen die Rolle eines *deus otiosus* ein, das heißt, er tritt nur bei der Schöpfung der Welt aktiv in Erscheinung, um sich dann in den Himmel zurückzuziehen und die Welt den Engeln zu überlassen. Von zentraler Bedeutung für die Yeziden ist weiterhin der aus dem 11. Jahrhundert stammende Sufi-Scheich Adi, der als „Reformator“ des Yezidentums verehrt wird. Diese Verehrung des Scheich Adi (der den Muslimen als orthodoxer Sufi-Scheich gilt) sowie die Heterodoxie yezidischer Religiosität sind die wesentlichen Ursachen dafür, dass die Yeziden abwechselnd als Häretiker und Abtrünnige vom rechten (muslimischen) Glauben bzw. Anhänger einer Geheimreligion – ja teilweise schlimmer noch, als „Anbeter des Bösen“ galten und teilweise auch heute noch gelten. Aufgrund der Tatsache, dass die yezidischen Traditionen ausschließlich mündlich tradiert wurden, die Yeziden mithin also keine Hei-

22 James Clifford: „Traveling cultures“, in: Lawrence Großberg/ Cary Nelson/ Paula Treichler (Hg.): Cultural Studies. New York/London: Routledge 1992, S. 96-116; N. Smart: „The importance of diasporas“, S. 292.

23 Die folgenden Überlegungen werden ausführlich dargelegt in Andreas Ackermann: Transformationsprozesse bei kurdischen Yeziden in Deutschland aus der Perspektive des Diasporakonzeptes. Frankfurt a.M.: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität (in Vorbereitung). Vgl. auch Andreas Ackermann: „Yeziden in Deutschland: Von der Minderheit zur Diaspora“, in: Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde 49 (2003), S. 157-177 und ders.: „A double minority: notes on the emerging Yezidi diaspora“, in: Waltraud Kokot/ Khachig Tölölyan/ Carolin Alfonso (Hg.): Diaspora, identity and religion. New directions in theory and research, London/New York: Routledge 2004, S. 156-169.

24 So der Titel einer Publikation von Nelida Fuccaro: The other Kurds: Yazidis in colonial Iraq, London: I B Tauris & Co Ltd. 1999.

lige Schrift besaßen, konnten sie sich auch nicht auf den Minderheiten-Status der vom Islam immerhin geduldeten „Leuten der Schrift“ (*ahl al-kitab*) berufen. Dies führte dazu, dass bereits die ersten überlieferten Berichte über die Yeziden aus dem 13. Jahrhundert gleichzeitig auch über ihre Unterdrückung, Verfolgung und gewaltsame Assimilierung berichten.

Ein weiteres Charakteristikum ist die Unterscheidung zwischen Laien (Murid) und dem Klerus, wobei letzterer sich noch einmal in Scheichs und Pirs unterteilt. Jeder Yezide (auch ein Scheich oder Pir) ist von Geburt an einem Scheich und einem Pir zugeordnet, die als seine spirituellen Mentoren fungieren und für ihn die religiösen Zeremonien vor allem bei den typischen Übergangssituationen (Taufe, Beschneidung, Hochzeit und Beerdigung) durchführen. Schließlich ist die yezidische Gesellschaft durch das Gebot der Endogamie geprägt, das sowohl innerhalb der Gemeinschaft als auch unter den religiösen Klassen gilt, teilweise sogar zwischen bestimmten Scheich- und Pir-Familien. Dies hat zur Folge, dass man Yezide nur durch Geburt werden kann, eine Konversion ist ausgeschlossen.

Die Yeziden stellen eine Minderheit in doppeltem Sinne dar: Als Kurden sind sie eine *ethnische* Minderheit und müssen die entsprechenden Unterdrückungserfahrungen machen. Als Yeziden sind sie innerhalb der mehrheitlich sunnitisch-geprägten muslimischen Kurden eine *religiöse* Minderheit, die – fälschlicherweise – als „Teufelsanbeter“ geschmäht wird. Die yezidische Geschichte ist daher seit Jahrhunderten von Verfolgung und Zerstreuung geprägt, entweder in unwegsame Rückzugsgebiete oder, verstärkt seit den 1980er Jahren, nach Europa, besonders Deutschland, wo inzwischen schätzungsweise 35.000 Yeziden leben.

Wie für alle Migranten, die nicht einzeln, sondern im Kollektiv und nicht aufgrund individueller Entscheidungen, sondern in Folge äußeren Drucks ihre Heimat verlassen haben, stellt sich auch für die Yeziden die Frage nach ihrer kollektiven Identität neu, und zwar danach, was es bedeutet, *in der Fremde* Yezide zu sein. Dabei überwiegt innerhalb der yezidischen Gemeinschaft die Angst vor dem Verlust kultureller Traditionen, „des Eigenen“. Die Yeziden beschreiben ihre Situation außerhalb der Heimat mit dem Bild eines dahinschwindenden Zuckerstücks im Wasser und warnen vor der Gefahr einer „langsamen Auflösung“ des yezidischen Glaubens.²⁵ Umgekehrt wird innerhalb der deutschen Öffentlichkeit in der letzten Zeit verstärkt auch im Hinblick auf die Yeziden vor sich vermeintlich abschottenden Parallelgesellschaften gewarnt, die „fremd“ bleiben und – z. B. wenn es um das Thema „Blutrache“ geht – in archaischen Traditionen verharren wür-

25 Vor ‚Auflösung‘ wird gewarnt, z. B. in „Veranstaltung zur Gründung eines Zentralrates der Yeziden“, in: *Dengê Êzîdiyan*, Zeitschrift des Yezidischen Forums in Oldenburg, 5 (1996), S. 8. und Soliman Hissou/ F. Dshingiskhan: „Wird der yezidische Glaube vernichtet werden?“, in: Robin Schneider (Hg.): Die kurdischen Yezidi. Ein Volk auf dem Weg in den Untergang. Göttingen: Gesellschaft für bedrohte Völker 1984, S. 53-64, S. 64; ein ‚Aussterben‘ befürchten u. a. Johannes Düchting/ Nuh Ates: Stirbt der Engel Pfau? Geschichte, Religion und Zukunft der Yezidi-Kurden, Frankfurt a. M.: Medico International 1992; İlhan Kizilhan: Die Yeziden. Eine anthropologische und sozialpsychologische Studie über die kurdische Gemeinschaft, Frankfurt a. M.: Medico International 1997, S. 140-141; Karin Kren: „Gott, der Teufel und der Pfau. Die Religionsgemeinschaft der Yezidi in Kurdistan“, in: Kurden. Azadi – Freiheit in den Bergen. Ausst.-Kat. Niederösterreichisches Landesmuseum Schallaburg, hg. v. Alfred Janata/ Gottfried Stangler, Wien: Wiener Verlag 1992, S. 141-152.

den.²⁶ Allerdings erscheint weder die Prognose vom „Verschwinden“ des Yezidentums plausibel noch die Annahme, Kollektive könnten den Bestand ihrer kulturellen Traditionen über die Zeit unverändert bewahren. Aus der Perspektive des Diaspora-Konzepts wird vielmehr deutlich, dass die Situation des Exils Transformationsprozesse innerhalb der yezidischen Gemeinschaft auslöst, in deren Verlauf ein sogenanntes „Yezidentum“ überhaupt erst entsteht. Die Tatsache nämlich, dass die yezidische Religion traditioneller Weise ausschließlich mündlich überliefert wurde und die Yeziden schon in Kurdistan in verstreuten Siedlungsgebieten gelebt haben, hat zu einer beträchtlichen Heterogenität yezidischer Glaubenspraxis geführt. Hinzu kommt, dass in den sogenannten „schriftlosen Gesellschaften“ alle Sphären der Kultur, seien es ökonomische, politische, soziale oder eben religiöse, überaus eng miteinander verflochten sind. In Deutschland dagegen treten Religion und Gesellschaft auseinander, wodurch die Yeziden mit veränderten Ansprüchen an ihre Religiosität konfrontiert werden.

So bildet das öffentliche nachvollziehbare Bekenntnis zum Yezidentum die Grundlage einer asylrechtlichen Anerkennung in Deutschland und der daraus resultierende Druck wird von einer jugendlichen Yezidin folgendermaßen zusammengefasst: „Ich bin überhaupt nicht religiös, aber aufgrund des Asylverfahrens habe ich meine Religion gelernt“.²⁷ Der Kontext des Exils erzeugt neue Legitimationszwänge und mündet in dem Bedürfnis nach einem ausformulierten, intern konsensfähigen und extern präsentablen Religionskonzept. Für die Yeziden besteht also nicht nur die *Möglichkeit*, sondern auch die *Notwendigkeit* einer Reflexion der Inhalte und Formen yezidischer Identität. Die Folge ist eine „Diasporisierung“ der Yeziden in Deutschland, bei der sich verschiedene Transformationsprozesse unterscheiden lassen, die ich im Folgenden kurz darlegen möchte.

· *Institutionalisierung*

In letzter Zeit mehren sich die Bemühungen der Yeziden, mittels umfassender Information über und Auseinandersetzung mit yezidischen Traditionen, Wissenslücken zu schließen, und das Yezidentum – je nach Auffassung – neu zu beleben oder zu rekonstruieren. Kulturvereine werden gegründet, die den nötigen Raum bieten, um rituelle Handlungen durchzuführen, religiöse Feste zu feiern, Informationsveranstaltungen über das Yezidentum durchzuführen und ganz generell für eine verstärkte Sichtbarkeit yezidischer Identität zu sorgen. In diesem Zusammenhang kommt der Schrift eine immer stärkere Bedeutung zu. So geben einige der Vereine Zeitschriften heraus, die sich mit der Geschichte des Yezidentums befassen, Aspekte der yezidischen Religion thematisieren und Berichte zur gegenwärtigen Situation der Yeziden in Deutschland und der Heimat

26 Beispielsweise Rainer Fromm: „Die Yeziden – Eine kleine türkische Minderheit schottet sich in der Bundesrepublik ab“, in: „Fakt“, Mitteldeutscher Rundfunk (13.05.2002); Anonym: „Religiöser Übereifer: Die Yeziden zwischen Glauben und Gewalt.“, in: „Kulturzeit“, 3sat (04.02.2003); Rainer Fromm: „Gefangener der Blutrache“, in: „Aspekte“, Zweites Deutsches Fernsehen (02.04.2004); Ilona Rothin: „Zum Heiraten gezwungen – Yezidische Glaubensriten in Deutschland“, in: „Frontal“, Zweites Deutsches Fernsehen (15.02.2005).

27 Sabiha Banu Yalkut-Breddermann: Das Volk des Engel Pfau. Die kurdischen Yeziden in Deutschland, Berlin: Das Arabische Buch 2001, S. 47-48.

liefern.²⁸ Daneben gibt es auch erste Versuche, yezidische Geschichte und yezidisches Selbstverständnis in Buchform darzustellen, sei es historisch-dokumentarisch²⁹, sozialpsychologisch oder als Roman.³⁰

Ein wichtiges Medium der Reflexion über die yezidische Diaspora stellt das Internet dar, und zwar sowohl als Möglichkeit, Informationen über das Yezidentum prinzipiell grenzenlos zu verbreiten, als auch sich innerhalb der Gemeinschaft in sogenannten Diskussionsforen auszutauschen. Ein wesentlicher Vorteil des virtuellen Raumes ist der Umstand, dass man sich in ihm anonym bewegen kann und dass er wesentlich weniger hierarchisch bzw. geschlechtsspezifisch geprägt ist als die Öffentlichkeit des Zuhauses, des Cafés oder des Kulturzentrums – mit dem Ergebnis, dass hier sehr viel mehr jüngere und vor allem weibliche Stimmen zu vernehmen sind als sonst.³¹

· *Homogenisierung*

Mit der zunehmenden Bedeutung der Schrift geht das Bemühen um eine Vereinheitlichung der unterschiedlichen religiösen Doktrinen und Praxen einher. Ein erster Schritt in diese Richtung ist das „Lern- und Arbeitsbuch zur yezidischen Religion“, das vom yezidischen Kulturverein in Oldenburg herausgegeben worden ist.³² Der Prozess der Homogenisierung wird aber auch ganz allgemein dadurch befördert, dass in den Kulturzentren Yeziden aus allen Teilen Kurdistans zusammenkommen, um *gemeinsam* bspw. bestimmte Feiertage zu begehen. Dabei handelt es sich um eine Neuerung, die durch das Leben in der Diaspora bedingt ist, denn in der Heimat feierte man lediglich innerhalb der lokalen Gemeinschaft, deren Festkalender sich unter Umständen bereits von demjenigen der Nachbargemeinde unterschied. Der ebenfalls vom Kulturverein in Oldenburg herausgegebene Jahreskalender, der innerhalb Deutschlands verschickt wird, schafft überdies zusätzliche Synchronizität.

· *Individualisierung*

Im Zuge der Diasporisierung gewinnt das Individuum an Bedeutung. Das politische und soziale Umfeld Deutschlands setzt den traditionellen Primat der yezidischen Lokal- und Verwandtschaftsgruppen unter Legitimationszwang, ehemals quasi natürliche Formen der Zugehörigkeit wie Verwandtschaft und Stammesorganisation verlieren an Einfluss. Das fängt innerhalb der Familie an, wenn beispielsweise die Kinder sich nicht mehr ohne weiteres nach den Heiratspräferenzen ihrer Eltern richten wollen.

28 Inzwischen haben sich die meisten Publikationen aber ins Internet verlagert, vgl. Andreas Ackermann: „Diaspora, cyberspace and Yezidism: The use of the internet among Yezidis in Germany“, in: *Journal of Kurdish Studies* 6 (2008) (im Druck).

29 Kemal Tolan: *Hebûn û tûnebuna Êzîdiyan tev romanên zindîne* (Die erdrückende Wirklichkeit der Vertreibung und Vernichtung der Yeziden), Oldenburg: Mala Êzîdiyan (Yezidisches Forum) 2000.

30 İlhan Kizilhan: *Die Yeziden*. bzw. ders.: *Die Unendlichkeit des Horizonts*. Ein Roman aus den kurdischen Bergen. Angela Hackbarth Verlag 2000.

31 Ausführlich dazu Andreas Ackermann: „Diaspora, cyberspace and Yezidism“.

32 Pir Xidir Silêman: *Jibo naskirina Êzîdiyatê* (Lern- und Arbeitsbuch zur yezidischen Religion), Oldenburg: Verlag Dengê Êzîdiyan 2001.

· Elitenwandel

Auch die traditionellen Eliten der Scheichs und Pirs genießen nicht länger automatisch und unhinterfragt den Respekt der Laien. Zudem verliert ihre Autorität auch dadurch an Legitimation, dass sie nicht mehr die alleinigen Hüter des Wissens sind. Da inzwischen alle Yeziden lesen und schreiben können und die jüngere Generation – anders als die meisten Kleriker – auf eine solide schulische Bildung zurückgreifen kann, drohen diese ins Hintertreffen zu geraten.³³ Diejenigen, die Diskurse der Transformation initiieren, weiterführen und in die Öffentlichkeit tragen, etwa die Vorstände der Kulturvereine, Redakteure der Zeitschriften und Betreuer der Webseiten, sind vorwiegend religiöse Laien.

Was nun den Aspekt der Multipolarität betrifft, so sind transnationale Kommunikations- und Interaktionsformen für die Yeziden an sich nicht neu, erfahren im Zusammenhang der Diaspora aber eine neue Dimension. So war es in Kurdistan üblich, dass Scheichs und Pirs regelmäßig in die verstreuten Siedlungsgebiete der Yeziden reisten, um den Kontakt zum religiösen Zentrum und der Gemeinden untereinander aufrechtzuerhalten. Dies blieb allerdings immer abhängig von der Durchlässigkeit territorialer Grenzen und bezog sich auf eine zahlenmäßig äußerst kleine Gruppe. Inzwischen ist es wesentlich einfacher geworden, per Mobiltelefon und Internet grenzüberschreitend zu kommunizieren, und die Yeziden machen von den entsprechenden Möglichkeiten regen Gebrauch. Mit welcher Geschwindigkeit Informationen teilweise innerhalb der Gemeinschaft zirkulieren, konnte der Autor erleben, als er im Sommer des Jahres 2005 das Oberhaupt der Yeziden, Emir Tahsin Beg, in Berlin interviewte. Während des Gesprächs klingelte das Mobiltelefon, und dem Emir wurde von einem Gewährsmann in Bagdad mitgeteilt, dass die Yeziden als religiöse Minderheit in die neue Verfassung des Irak aufgenommen seien. Keine fünf Minuten später klingelte es erneut, diesmal, um Tahsin Beg die Glückwünsche schwedischer Yeziden bezüglich dieser Verfassungsänderung zu übermitteln. Diese Begebenheit verweist aber auch noch auf zwei weitere Aspekte der Transnationalität. Einerseits war diese Verfassungsänderung nur aufgrund der Bemühungen deutscher Yeziden möglich geworden, über Kontakte in Amerika die irakische Regierung entsprechend zu beeinflussen. Andererseits war die Anwesenheit des Emir in der Hauptstadt Deutschlands dem Umstand geschuldet, dass die Vertreter der kurdischen Parteien es aus Sicherheitsgründen vorzogen, sich mit ihren yezidischen Gesprächspartnern im neutralen Deutschland zu treffen. Durch diese Vermittlerdienste wiederum gelingt es der yezidischen Diaspora in Deutschland, ihren Einfluss auf die Entwicklungen in der Heimat sicherzustellen. Schließlich lassen sich transnationale Tendenzen feststellen, die nicht auf die mobile Kommunikation beschränkt bleiben. So nutzen einige der in Deutschland lebenden Scheichs und Pirs die mit dem Sturz Saddam Husseins wieder gewonnenen Reisemöglichkeiten und pendeln zwischen Deutschland und ihren Heimatgemeinden im Nordirak.

.....

³³ Lesen und Schreiben war den Yeziden mit Ausnahme der Adani Scheich-Lineage bis in die 1950er Jahre verboten. (vgl. Christine Allison: *The Yezidi Oral Tradition in Iraqi Kurdistan*, Richmond: Curzon Press 2001, S. 48)

Ausblick

Zu den zentralen Aufgaben der Kulturwissenschaft gehört es, sich ihres Umgangs mit „Identität“ und „Differenz“ immer wieder neu zu versichern. Die zunehmende Verwendung des Diaspora-Konzeptes trägt der Einsicht Rechnung, dass sich eine Analyse der Transformationsprozesse der Globalisierung nicht länger auf den Rahmen des Nationalstaates beschränken kann, sondern sich *transnational* orientieren muss.

Dabei erweitert die Diaspora-Perspektive den Blick von *bipolaren* hin zu *multipolaren* Beziehungsstrukturen. Dies kann z. B. bedeuten, den Verbindungen zwischen Herkunftsland, Aufenthaltsland und den Mitgliedern einer Diaspora nachzugehen oder aber die Beziehungen verschiedener Diasporagemeinden untereinander zu analysieren, die eine gemeinsame Heimat einschließen. Die transnationale Perspektive beschränkt sich aber nicht auf grenzüberschreitende soziale Beziehungen, sie beschreibt Diasporagruppen als Resultat mehrerer ineinandergreifender Geschichten und Kulturen, deren Mitglieder sich durchaus mit verschiedenen „Heimaten“ identifizieren können.

Damit lenkt der Diaspora-Begriff den Blick von essentialisierenden Kulturbegriffen und der damit einhergehenden Konzentration auf kulturelle Assimilation einerseits bzw. Kulturverlust andererseits hin zu kulturellen Mobilisierungsstrategien. Während die Kulturwissenschaft „Kultur“ ganz allgemein als einen offenen und instabilen Prozess des Aushandelns von Bedeutungen begreift, lenkt das Diaspora-Konzept ganz konkret den Blick auf die Frage, welche Aspekte im Zentrum der kollektiven Identität einer bestimmten Diasporagruppe stehen und welchen Stellenwert Ethnizität bzw. Religion dabei spielen.

Das heißt, es muss im konkreten Falle jeweils herausgearbeitet werden, welche Aspekte einer Kultur bzw. Ethnizität zu einem bestimmten Zeitpunkt identifikatorisch betont werden. Gerade für die Yeziden etwa lässt sich zeigen, dass sie sich im 12. Jahrhundert als Anhänger des Sufi-Scheichs Adi identifizierten, mithin als *religiöse* Gemeinschaft, die erst im Laufe ihrer weiteren Geschichte die Züge einer *ethnischen* Gruppe annahm. Heutzutage werden wiederum die religiösen Aspekte des Yezidentums betont, um sich gegenüber den islamischen Kurden abzugrenzen. Zudem ist die religiöse Praxis der Yeziden Veränderungen unterworfen gewesen, das Beispiel zeigt ja gerade, dass ein „Yezidentum“ im Sinne eines europäischen Religionsverständnisses überhaupt erst im Zuge seiner Diasporisierung entsteht.

Hier schließt sich die Frage an, welche Rolle Diasporagemeinschaften bei der Transformation von Religion ganz generell spielen. Wie das Beispiel der Yeziden zeigt, sehen sich Diasporagruppen mit der Notwendigkeit konfrontiert, ihre Religion im Kontext universalistischer und säkularer Werte neu zu interpretieren. Die Erfahrung, dass die jeweils eigene Religion nur eine unter vielen und nicht mehr – wie noch in der Heimat – die einzige oder zumindest bestimmende ist, kann zu einer „Öffnung“ der Religion in Richtung Pluralisierung und Universalisierung führen.

Gleichzeitig lassen sich aber auch Tendenzen zur verstärkten *Orthodoxie* feststellen, als Resultat einer Situation, in der Traditionen nicht mehr unhinterfragt gelten, sondern sich neu legitimieren müssen. Darüber hinaus lässt sich in bestimmten Zusammenhängen eine weitergehende *Fundamentalisierung* von Religion beobachten, die sowohl mit dem marginalisierten Charakter der jeweiligen Diaspora-Mitglieder zusammenhängen

kann, als auch – umgekehrt – mit dem gesteigerten Selbstbewusstsein, Teil einer globalen religiösen Bewegung zu sein. Dies können natürlich nur erste Überlegungen sein, sie verweisen jedoch auf das Potential eines kulturwissenschaftlichen Diasporakonzeptes, zentrale Phänomene der Globalisierung wie ‚reisende Kulturen‘ sowohl theoretisch neu fassen, als auch empirisch relevante Fragestellungen zu ihrer zukünftigen Erforschung entwickeln zu können.

Vom „Expats Brat“ in Afrika zum „Third Culture Kid“ in Deutschland

von Jacqueline Knörr

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Vom „Expat Brat“ in Afrika zum „Third Culture Kid“ in Deutschland¹

Im Folgenden geht es um deutsche Kinder, die nach Deutschland kommen, nachdem sie viele Jahre bzw. ihr gesamtes bisheriges Leben in Afrika gelebt haben.² Deutschland wurde diesen Kindern in Afrika meist als ihre „eigentliche“ Heimat vermittelt, ist aber den meisten von ihnen nie ein Zuhause gewesen, sondern nur von jährlichen Besuchen her bekannt. Von ihren Lehrern, Freunden und Verwandten in Deutschland werden diese Kinder nicht als Migranten (oder Remigranten), sondern als „Heimkehrer“ angesehen. Es wird deshalb nicht von größeren Problemen der Integration ausgegangen und von den Kindern wird ein entsprechend angepasstes Verhalten erwartet.³ Wohl aus demselben Grund der vermuteten Problemlosigkeit ist die (Re)Migration deutscher Kinder und Jugendlicher nach Deutschland ein bislang sowohl von der Migrationsforschung als auch der Kindheitsforschung wenig beachtetes Thema.⁴

Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Erfahrungen, die diese Kinder in ihrer neuen sozialen Umwelt machen, darauf, wie sie diese erleben und wie sie darauf reagieren.

-
- 1 „Expat brat“ wird verwendet, um auf den Umstand zu verweisen, dass diese Kinder als verzogen gelten, während „Third Culture Kid“ auf die dritte Kultur hinweist, deren Konstruktion diesen Kindern nachgesagt wird (s. u.).
 - 2 Dieser Aufsatz befasst sich nicht mit Kindern mit einem gemischt afrikanisch-deutschen Hintergrund, da sich deren Erfahrungen deutlich von denen „nur“ deutscher bzw. weißer Kinder unterscheiden.
 - 3 Wolbert (1995) beschreibt ähnliche Erfahrungen türkischer Kinder und Jugendlicher, die nach vielen Jahren in Deutschland wieder in die Türkei remigrierten. Cf. Arnold Stenze., U. Homfeld & G. Fenner 1989: Auszug in ein fremdes Land?: Türkische Jugendliche und ihre Rückkehr in die Türkei. Weinheim: Dt. Studien Verlag 1989.
 - 4 Einige der neueren Arbeiten zu Remigration allgemein sind: Tim Allen (ed.): When Refugees Go Home: African Experiences. Trenton, N.J.: Africa World Press 1994; Olalele Arowolo: Return Migration and the Problem of Reintegration. In: International Migration 2000, 38 (5), 59-82; Ibrahim Firat: Nirgends zu Hause!? Türkische Schüler zwischen Integration in der BRD und Remigration in der Türkei: eine sozialpsychologisch-empirische Untersuchung. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation 1994; Laura Hammond: This place will become home: refugee repatriation to Ethiopia. Ithaca: Cornell University Press 2004; Jeannette Martin: Been-To, Burger, Transmigranten? Zur Bildungsmigration von Ghanaern und ihrer Rückkehr aus der Bundesrepublik Deutschland. Münster: Lit-Verlag 2005; Athina Paraschou: Remigration in die Heimat oder Emigration in die Fremde? Beiträge zur europäischen Migrationsforschung am Beispiel remigrierter griechischer Jugendlicher. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 2001; Barbara Wolbert: Der getötete Pass : Rückkehr in die Türkei; eine ethnologische Migrationsstudie. Berlin: Akademie-Verlag 1995. Es existieren zudem Studien zu (und Berichte von) namibischen Kindern, die in der DDR aufwuchsen und später nach Namibia zurückkehrten. Sie vermitteln den Eindruck einer „umgekehrten“ Kindheit und Jugend-Remigration – von Deutschland nach Afrika; siehe Lucia Engombe: Kind Nr. 95: meine deutsch-afrikanische Odyssee. Berlin: Ullstein 2004; Constance Kenna (ed.): Die „DDR-Kinder“ von Namibia: Heimkehrer in ein fremdes Land. Göttingen: Hess 1999.

Das Material, welches hier als Grundlage der Analyse dient, habe ich in den vergangenen 15 Jahren zusammengetragen habe, ohne dass es Teil meiner eigentlichen Forschungsvorhaben gewesen wäre. Es handelt sich um Aufzeichnungen und Notizen über persönliche Begegnungen und Gespräche, die im Anschluss an meine Magisterarbeit stattfanden, in der ich mich mit der Sozialisation deutscher und Schweizer Kinder in Ghana und mit der Problematik ihrer Eingliederung in Deutschland und der Schweiz beschäftigt habe.⁵

Die Personen, um die es hier geht, sind eine recht heterogene Gruppe. Seit der Veröffentlichung meiner Magisterarbeit traf ich gelegentlich wieder mit Personen zusammen, mit denen ich mich im Rahmen meiner Feldforschung in den 1980er Jahren beschäftigt hatte. Wir unterhielten uns über ihre Erfahrungen seit unserer letzten Begegnung, über Veränderungen in ihrem Leben und ihren Ansichten. Einige der Personen, die Kinder und Jugendliche waren, als ich sie zuletzt traf, waren nun erwachsen. Andere waren zum damaligen Zeitpunkt schon junge Erwachsene gewesen. Neben meinen früheren Informanten lernte ich aber auch viele andere Personen kennen, die zu verschiedenen Zeiten aus unterschiedlichen Ländern Afrikas nach Deutschland gekommen waren. Unter ihnen waren Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene. Damit erstreckt sich der Zeitraum, innerhalb dessen die (Re-)Migrationserfahrungen gemacht wurden, auf ca. 30 Jahre (1973-2003). Die Befragten waren zum Zeitpunkt unserer Gespräche zwischen sieben und 50 Jahren alt. Sie lebten zwischen einigen Monaten und 30 Jahren in Deutschland. In den folgenden Ausführungen werden also „neue“ und „alte“ Erfahrungen der (Re-)Migration deutscher Kinder und Jugendlicher nach Deutschland thematisiert.⁶

Wo ist zu Hause und warum?

Da deutsche Kinder und Jugendliche, die nach vielen Jahren in Afrika nach Deutschland kommen, als Heimkehrer betrachtet werden, erwarten ihre Familien, Freunde und Lehrer, dass sie sich ohne größere Probleme in das deutsche Umfeld einfügen. Frank⁷, der heute 44 Jahre alt ist und vor 25 nach Deutschland zurückkehrte, schilderte mir die folgende Begebenheit: „Als ich den ersten Tag in Deutschland in die Schule ging, da fragte mich mein Lehrer ‚Wie ist es, nach so vielen Jahren in Afrika wieder zu Hause zu sein?‘ Ich verstand ihn nicht. Ich kam mir vor wie in einem fremden Land und als ob ich mein Zuhause verlassen hätte.“

5 Jacqueline Knörr: Zwischen goldenem Ghetto und Integration. Ethnologische Autobiographie und Untersuchung über das Aufwachsen deutscher und Schweizer Kinder und Jugendlicher in der Dritten Welt am Beispiel Ghanas und ihre anschließende Eingliederung in Europa. Frankfurt & New York: Verlag Peter Lang 1990. Cf. René Lenzin: Afrika macht oder bricht einen Mann. Soziales Verhalten und politische Einschätzung einer Kolonialgesellschaft am Beispiel der Schweizer in Ghana (1945-1966). Bern: Basler Afrika Bibliographien 2002. Lenzin untersuchte den sozialen und historischen Hintergrund und Zusammenhang der Schweizer Gemeinde in Ghana. Seine Studie beinhaltet eine Beurteilung und Analyse einiger Teile von Knörres Arbeit.

6 S.a. Jacqueline Knörr: (ed.): Childhood and Migration. From Experience to Agency. Bielefeld & Somerset, N.J.: Transcript & Transaction Publishers 2005.

7 Aus Gründen der Vertraulichkeit wurden alle Namen geändert und die Namen benannter afrikanischer Staaten wurden jeweils zu „Afrika“ generalisiert.

Ob man sich als Kind oder Jugendlicher zu Hause fühlt, hat wenig mit der Herkunft der Eltern zu tun, sondern mit persönlichen und emotionalen Bindungen. Deutsche „Heimkehrer“ hatten in ihrem bisherigen Leben in Afrika selten die Möglichkeit, eine solche Bindung an Deutschland zu entwickeln. Ihrem Empfinden nach lassen sie ihr Zuhause in Afrika zurück. Christina, 1995 28 Jahre alt, sagte mir nach 12 Jahren in Deutschland: „Als ich nach Deutschland kam, um mit meiner Tante und meinem Onkel zu leben, hatten sie Verständnis dafür, dass ich meine Eltern und meine Schwester vermisste. Das konnten sie verstehen. Aber sie verstanden nicht, dass ich Afrika vermisste. Sie glaubten, ich sollte mich glücklich schätzen, wieder zurück in der zivilisierten Welt zu sein, oder so ähnlich. Aber ich mochte diese Art der Zivilisation nicht. Ich wollte mein zu Hause zurück haben.“ Conny, jetzt 44 Jahre alt, kam im Alter von 15 nach Deutschland und meinte: „Ich habe natürlich auch meine Eltern vermisst, aber am meisten vermisste ich ... ich weiß nicht genau, ich vermisste mein Zuhause. Ich kam mir in Deutschland verloren vor. Wie eine Fremde. Es gab hier niemanden, der sich in mich hineinversetzen konnte, der meine Erfahrungen teilte, oder meine Bindung an Afrika. Niemanden.“

Dies scheint in den meisten Fällen das größte Problem zu sein. Während „echte“ Migranten ihre Erfahrungen mit anderen „echten“ Migranten teilen können, die das zurück gelassene „Zuhause“ ebenfalls kennen und ähnliche Erfahrungen im Gastland durchmachen, so treffen bzw. trafen deutsche Kinder und Jugendliche selten auf Schicksalsgenossen. Raul war bei unserem Gespräch 1996 12 Jahre alt und lebte seit einem Jahr in einem kleinen bayrischen Dorf. Er erklärte mir seine Erfahrung folgendermaßen: „Die anderen Kinder finden es interessant, jemanden wie mich zu kennen, jemanden aus Afrika. Aber sie fragen einen allerlei komisches Zeug wie ‚Hast du in einer Strohhütte gewohnt?‘ ‚Hast du Schlangen gegessen?‘ Alles mögliche in der Art. Ich fand die blöd.“

Viele dieser Kinder und mehr noch Jugendlichen fühlen sich in Deutschland einsam. Sie sehen aus wie alle anderen, sprechen dieselbe Sprache, haben aber oft niemanden, der ihre Erfahrungen teilt, der es ihnen ermöglicht, sich in ihrer angeblichen Heimat auch zu Hause zu fühlen. Während auch Erwachsenen und Eltern das Verlassen Afrikas schwerfallen kann, ist der emotionale Stress für Kinder meist viel größer, besonders dann, wenn sie den Großteil ihres Lebens in Afrika verbracht haben.

Egal, ob ihr Leben in Afrika in das lokale Umfeld integriert war oder eher isoliert davon stattfand – es ist meist das einzige Leben, das sie kennen und mit dem sie zurechtkommen. Doris, 13, kam erst vor sechs Monaten nach Deutschland und lebt seither bei ihrer Großmutter. Sie meint: „Es ist nicht, dass Deutschland furchtbar wäre. Aber hier ist alles anders. Es passt einfach nicht zu mir. Ich bin anders. Ich fühle mich, als ob ich nicht hierher gehöre. Ich gehöre nach Afrika. Dort ist mein Herz, und man sagt doch, Zuhause ist da, wo das Herz ist. Mein Herz sehnt sich die ganze Zeit nach Afrika, und es tut richtig weh.“ Einige Monate nach diesem Gespräch entwickelte Doris zunehmend körperliche Beschwerden, die sich derart verschlimmerten, dass sie sich kaum noch bewegen konnte und dies damit begründete, dass ihr „Herz so weh tut.“

Weiß sein und Kind sein in Afrika – und Deutschland

In Afrika weiß zu sein, bedeutet in der Regel, unter ökonomischen Gesichtspunkten zur Oberschicht zu gehören. Obwohl es Unterschiede in der Einkommensstruktur auch unter Weißen in Afrika gibt, so waren und sind sie doch im Verhältnis zur überwiegenden Mehrheit der lokalen Bevölkerung meist wohlhabend und entsprechend privilegiert.

Insbesondere in kleinen Expatriate⁸-Gemeinden und Gruppen existieren zwar häufig interne Hierarchien und Gruppierungen, die auch soziale Faktoren – wie Einkommen und Bildung – zur Grundlage haben; die damit verbundenen Abgrenzungen sind aufgrund der geringen Gruppengröße meist jedoch relativ durchlässig. Die „Anderen“ sind aus Sicht der meisten Weißen in Afrika in erster Linie „die Afrikaner“, die entlang verschiedener Kriterien – wie Hautfarbe, Bildung und Lebensweise – hinsichtlich des Grades ihres Anderssein eingeordnet werden. Die Mehrheit der weißen Kinder in Schwarzafrika lernt, dass eine weiße Hautfarbe einhergeht mit verhältnismäßigem Reichtum und mit Privilegien gegenüber dem Großteil der einheimischen und schwarzen Bevölkerung. Schwarze, so die Wahrnehmung, können zwar (manchmal) auch reich und privilegiert sein, aber im Kontext weißer Hautfarbe scheinen Reichtum und Privilegien als quasi-natürliche Eigenart, aufgrund derer man sich als Weißer meist auch kulturell überlegen fühlt. Deutsche Eltern in Afrika wissen, dass eine weiße Hautfarbe nicht überall – und sicher nicht „daheim“ in Deutschland – mit Wohlstand und Privilegien verbunden ist, während ihren Kindern diese Einsicht meist fehlt. Hinzu kommt, dass viele Eltern während ihres Afrikaaufenthaltes besagte Privilegien – in Form großzügiger Behausungen und lokaler Bediensteter etwa – durchaus genießen und die soziale Ungleichheit, die den Kontext ihrer Privilegierung begründet, nicht thematisieren. Zudem ist das Auftreten vieler weißer Expatriates gegenüber den Einheimischen auch heute oft abwertend und „von-oben-herab“.

Zur Transformation der Ideologie der Überlegenheit

Wenn Deutsche nach langer Zeit aus Afrika nach Deutschland zurückkehren, erleben sie dies häufig als sozialen Abstieg. Weiße Hautfarbe bedeutet in Deutschland nichts mehr und aus Angehörigen einer kleinen Oberschicht in Afrika werden Angehörige einer großen Mittelschicht in Deutschland. Insbesondere für Kinder und Jugendliche, die bislang im Verhältnis zur großen Mehrheit der Bevölkerung immer verhältnismäßig wohlhabend und privilegiert waren, ist dies oft eine unliebsame, oft traumatische Erfahrung.

Max, 25, erzählte mir von einer Begebenheit kurz nachdem er im Alter von 16 nach Deutschland gekommen war: „Als ich vor neun Jahren nach Deutschland kam, da war ein afrikanischer Junge in meiner Klasse. Er kam aus Guinea und war richtig schwarz. In Afrika ging ich auf eine Schule, wo fast nur Weiße waren, mal abgesehen von ein paar Kindern mit afrikanischen Müttern. Die Afrikaner, mit denen ich bis dahin Kontakt hatte, waren hauptsächlich unsere Hausangestellten. Dieser Junge war ein wirklich guter Schüler, und er war zudem auch noch nett. Das hat mich zum Nachdenken gebracht. Irgendwie war

8 Der Begriff der „Expatriates“ bzw. kurz „Expats“ ist mittlerweile auch im deutschen Sprachgebrauch üblich und wird deshalb hier in seiner eingedeutschten Schreibweise verwendet. Es handelt sich um Menschen, die außerhalb ihres Herkunftslandes leben.

ich überrascht. Nach einer Weile sind wir Freunde geworden. Aber ist es nicht eigenartig, dass ich das erste Mal einen Afrikaner zum Freund hatte, nachdem ich nach Deutschland gekommen war?“

Für Kinder und Jugendliche, insbesondere für solche, die in Familien aufgewachsen sind, in denen rassistische Ansichten gepflegt und ein gegenüber Afrikanern abwertendes Verhalten an den Tag gelegt wurden, war es nicht ungewöhnlich, von Kindesbeinen an afrikanischen Hausangestellten Anweisungen zu geben. In Deutschland angekommen, werden sie meist damit konfrontiert, dass die dortigen Einheimischen ein solches Verhalten als – zumindest – unangemessen empfinden und beklagen.

Jonathan, inzwischen 34, erzählte mir, was ihm kurz nach seiner Ankunft in Deutschland im Alter von 16 Jahren passierte: „Nachdem ich nach Deutschland kam, machte ich eine Spritztour mit einem Moped, das einem meiner Bekannten gehörte. Ich war daran gewöhnt, Auto zu fahren, also machte ich mir keine weiteren Gedanken. Dann wurde ich von der Polizei angehalten. Als der Beamte mich nach dem Führerschein fragte, holte ich fünf Mark heraus, reichte sie ihm ganz lässig und sagte so was wie ‚Das sollte reichen, oder?‘ Natürlich hat er das Geld nicht genommen und fragte mich, ob ich auch noch wegen versuchter Bestechung eines Polizisten Strafe zahlen wollte. Ich war etwas überrascht und meinte ‚Sie wollen kein Geld, was? Die Polizei in Afrika ist da nicht so umständlich.‘ Daraufhin sagte er ‚Junger Mann, wir sind hier nicht in Afrika, sondern in Deutschland.‘“

Aber es gibt auch ganz gegenteilige Erfahrungen, besonders auf Seiten von Kindern, die in Afrika vergleichsweise gut in ihr lokales Umfeld integriert waren. Solche Kinder empfinden die Deutschen „zu Hause“ unter Umständen als rassistisch und fremdenfeindlich. Lukas, 29, der als Sohn von Missionaren aufwuchs, erzählte: „Ich war immer sowohl mit weißen als auch mit schwarzen Kindern zusammen. Das erschien mir völlig normal. Aber viele meiner neuen Freunde in Deutschland fanden das eigenartig. Sie hatten fast nie Kontakt zu den gleichaltrigen Türken in ihrer Schule, während das für mich ganz natürlich war. Mir waren die türkischen Mitschüler sogar lieber, denn die wussten, was es heißt, anders zu sein.“

Viele aus Afrika nach Deutschland kommende Kinder – und Erwachsene – schaffen es, ihr Gefühl von Überlegenheit aufrecht zu erhalten, obwohl ihre weiße Hautfarbe keine sie auszeichnende Bedeutung mehr besitzt. Sie wenden sich „Kultur“ bzw. „kultureller Erfahrung“ als Quelle der Überlegenheit zu und pflegen fortan eine Identität als „Auslandsdeutscher“ bzw. als (ehemaliger) „Expat“. Während es in Afrika „die Afrikaner“ waren, auf die man herabsah und denen gegenüber man sich überlegen fühlte, sind es in Deutschland „die Deutschen hier“, jene, die nicht „im Ausland“ gelebt haben, nie Expats waren. In beiden Fällen ist es also die lokale Bevölkerung, von denen man sich als überlegen abgrenzt.

Ein erwachsener „Rückkehrer“ (und Elternteil) erzählte mir, dass es „[...] einen riesigen Unterschied zwischen den Deutschen, die nie irgendwo anders in der Welt gelebt haben, und uns [gibt]. Sie mögen ja woanders Urlaub machen, aber das ist nicht dasselbe. Sie wissen nicht, wie das Leben in Afrika – oder anderswo – wirklich ist. Sie kennen nur ihr Leben hier in Deutschland. Nicht wie wir, die wir im Ausland gelebt haben, die wir die Welt gesehen haben.“ Die (angenommene) Überlegenheit aufgrund von Hautfarbe (und

damit verbunden mit „sozialer Klasse“) wird also in eine Überlegenheit aufgrund von Auslandserfahrung transformiert, mittels derer man sich als Auslandsdeutscher bzw. Expat von „den Deutschen hier“ abgrenzt. In Afrika wie in Deutschland beruht das Überlegenheitsgefühl auf dem „anders sein“ – und „besser sein“ – als die lokale Bevölkerung.

Integration versus Isolation

Viele deutsche Kinder, die aus Afrika nach Deutschland kommen, fühlen sich einsam und „irgendwie anders“ und werden dadurch nicht selten zu Einzelgängern. Dies wiederum kann ihre Isolation auf Dauer manifestieren und zu erheblichen psychischen und gesundheitlichen Problemen führen – darunter finden sich eine Vielzahl psychosomatischer Beschwerden, aber auch Depressionen, Essstörungen und Suizidversuche. Es gibt jedoch Wege, aus solch selbstzerstörerischen Prozessen auszubrechen, und Wege, diese von vornherein zu vermeiden.

Ein recht vielversprechender Weg scheint – zumindest befristet – der der Selbstexotisierung zu sein. Viele Kinder und Jugendliche, die von Afrika nach Deutschland kommen, entdecken in der deutschen „Heimat“ ihre afrikanische Identität und beginnen sich zu „afrikanisieren“. Selbstexotisierung scheint dabei integrative Wirkung zu haben, insofern, als dass das eigene „Anderssein“ mit dem „Hiersein“ verknüpft wird. Anstatt sich mittels einer Identität als Auslandsdeutscher – einer Identität, die das Ausland schon im Namen trägt – vom deutschen Umfeld zu distanzieren, wenden sich diese Kinder – ein bisschen afrikanisiert – dem Leben im Inland, in Deutschland, zu.

Christian, inzwischen 29, erzählte mir, dass er mit 17 Jahren, zwei Jahre nachdem er nach Deutschland gekommen war, damit begann, seine Haare im Rastalook zu tragen. Er meinte zu mir: „Ich hatte damals einen Freund, der war halb Ghanaer und halb Deutscher. Er war noch nie in Ghana gewesen, aber er wurde immer irgendwie als Exot betrachtet. Ich auf der anderen Seite hatte 15 Jahre in Afrika gelebt, aber ich wurde als nichts besonderes angesehen. Ich hatte das Gefühl, dass ich viel mehr anders war als er. Dann habe ich mir Dreadlocks machen lassen und eine Rastakappe zugelegt. Ich wurde außerdem ein Experte in Reggae und Highlife Music. Und das war der Zeitpunkt, wo ich anfang, mich irgendwie zu Hause zu fühlen, nachdem ich meinen afrikanischen Anteil von innen nach außen gekehrt habe.“

Den afrikanischen Teil nach außen zu kehren, hat es Christian offensichtlich ermöglicht, sich innerhalb seiner deutschen Umgebung kulturell und sozial zu positionieren. Er fühlte sich immer noch in vielerlei Hinsicht „irgendwie anders“, aber er machte dieses Anderssein zum Bestandteil seiner Identität in seiner deutschen Umgebung – die er letztlich gebraucht hatte, um sein „Afrikanischsein“ überhaupt zu entdecken und die ihm die Möglichkeit gab, dieses als persönliche Besonderheit zu inszenieren.

Auflehnung gegen die eigenen Eltern kann auch ein Weg sein, der zur Integration beiträgt. Sie steht häufig in Verbindung mit einem zunehmend kritischen Bewusstsein hinsichtlich der einst erfahrenen Privilegien in Afrika. Sandra, inzwischen 32, erzählte mir: „Nachdem ich etwa ein Jahr in Deutschland gelebt hatte, mit 14, habe ich meinen Eltern im Prinzip gesagt, dass sie an den Ungerechtigkeiten in Afrika schuld sind, an dem Rassismus in Afrika, und daran, mich da überall mit hineingezogen zu haben.“ Indem sie sich

(in dieser Phase und auch altersbedingt) von ihren Eltern (und deren Verhalten) distanzierte, wurde es ihr möglich, sich auch von ihrem zuvor idealisierten Bild ihres einstigen Lebens in Afrika zu verabschieden, und sich in Deutschland zu integrieren.

Die Reaktion kann sich aber auch gegen diejenigen richten, die den eigenen einstigen Lebensstil in Afrika kritisieren. Karl, der 1972 im Alter von 12 nach Deutschland kam, beschrieb seine Erfahrungen so: „Als mein Lehrer der Klasse sagte, dass die Weißen in Afrika die Schwarzen ausbeuteten, da sagte ich ihm, dass er ein Kommunist sei, und dass es die Weißen seien, die Afrika zivilisierten, und dass die Afrikaner die Weißen bräuchten, um Afrika zu entwickeln. Ich habe mich und meine Eltern verteidigt. Ich wollte doch nicht das Kind von Rassisten und Ausbeutern sein.“

Eines ist heute so gültig wie vor 30 Jahren: Kinder, die mit dem lokalen Umfeld in Afrika in Kontakt waren und ihr Leben nicht innerhalb exklusiver Expat-Gemeinden verbrachten, haben weniger – bzw. weniger schwerwiegende – soziale und emotionale Probleme in Deutschland. Auch ihnen fällt es oft schwer, sich an ihre neue Umgebung zu gewöhnen, auch sie haben Heimweh und fühlen sich manchmal einsam. Doch dies führt meist nicht zu dauerhafter sozialer Isolation und zu schwerwiegenden emotionalen und gesundheitlichen Problemen. Diese Kinder sind meist besser in der Lage, sich kreativ selektiver Identitäten zu bedienen, und eigene soziale und kulturelle Nischen innerhalb der deutschen Gesellschaft für sich zu schaffen.

Einige Anmerkungen zum Phänomen der „Third Culture Kids“

John und Ruth Useem führten den Begriff der „Third Culture Kids“ (TCK) in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts ein, als sie in Indien lebende Amerikaner untersuchten.⁹ Sie definierten die Kultur aus dem Heimatland der Eltern eines Kindes als die Erstkultur, die Kultur des Gastlandes hingegen als die Zweitkultur. Als Drittkultur bezeichneten sie die Kultur der Expat-Gemeinde, die sie als eine „Kultur zwischen Kulturen“ verstanden, welche sowohl kulturelle Merkmale der Heimat- als auch der Gastkultur vereinte. Third Culture Kids werden als Personen definiert, die einen bedeutenden Teil ihrer Entwicklungsjahre außerhalb der Heimatkultur der Eltern verbringen und sich daher sowohl der Heimatkultur (der Eltern) als auch der Gastkultur verbunden fühlen, ohne jedoch über eine der beiden in Gänze zu verfügen. Die Useems stellten fest, dass Third Culture Kids aus eben diesem Grund ein Gefühl der Zugehörigkeit vor allem in Beziehungen zu Personen mit einem ähnlichen TCK-Hintergrund entwickeln (vgl. Pollock & van Reken 2004: 19).¹⁰

9 John Useem & Ruth H. Useem: *The Western-educated man in India: Study of social roles*. New York: Dryden Press 1955. Eine aktuellere Arbeit zu zurückkehrenden Auswanderern: Carolyn D. Smith (ed.): *Strangers at Home: Essays on the Effects of Living Overseas and Coming "Home" to a Strange Land*. Bayside, NY: Aletheia Publications 1996.

10 David C. Pollock & Ruth E. van Reken: *Third Culture Kids. The Experience of Growing Up Among Worlds*. Boston & London: Nicholas Brealey Publishing 2004. Die Autoren übernehmen diese Definition aus dem "The TCK Profile" Seminarmaterial, Interaction, Inc., 1. Cf. Smith 1996: <http://www.tckworld.com/tckdefine.html>. Diese Webseite ist ein Forum für Drittkultur-Kinder.

Der Begriff fand bis vor einigen Jahren nur für solche Personen Anwendung, die westlicher (vor allem amerikanischer) Herkunft waren und jenseits der Heimat ihrer Eltern aufwachsen. Inzwischen wird die Bezeichnung auch für andere Kinder verwendet, die mit ihren Eltern jenseits des Herkunftslandes der Eltern leben. Trotz dieser Erweiterung des Begriffs werden etwa türkische Kinder mit Migrationshintergrund in Deutschland meist weder seitens der Öffentlichkeit noch der Wissenschaft oder Politik als Third Culture Kids angesehen und bezeichnet, sondern als Migranten. Vereinfacht gesagt: während Personen westlicher Provenienz, die in Ländern der Dritten Welt aufwachsen, als Third Culture Kids angesehen und bezeichnet werden, die eine eigene Kultur für sich entwerfen, die Kultur „hier“ und Kultur „dort“ in kreativer Art und Weise miteinander verbindet, werden Personen aus den Ländern der Dritten Welt, die in der westlichen Welt aufwachsen, als Migranten betrachtet und bezeichnet, deren kultureller Hintergrund von „dort“ als inkompatibel mit der Kultur ihres Gastlandes „hier“ angesehen wird, und der deshalb den Migranten selbst, als auch der Gastgesellschaft in erster Probleme bereitet.

Mit Blick auf die Konstruktion einer „dritten Kultur“ entsprechen diese Unterscheidungen jedoch kaum der sozialen Realität im Migrationsgeschehen. Die meisten der „klassischen“ Third Culture Kids (Kinder und Jugendliche westlicher Provenienz) konstruieren in der Regel wenig eigene Kultur, die zwischen der Heimatkultur und der Kultur der Gastgesellschaft angesiedelt ist. Häufig wachsen diese Kinder innerhalb der Grenzen von Expat-Gemeinden auf, deren Kultur sich zwar durchaus von der Kultur der elterlichen Heimat unterscheiden mag, die aber auch wenig vom jeweiligen lokalen Umfeld in das eigene kulturelle Repertoire aufnimmt. Ein deutsches Kind in Afrika kann also gut innerhalb der Grenzen einer Expat-Gemeinde (über-)leben, während ein türkisches Kind in Deutschland gezwungen sein wird, sich sowohl mit der Kultur seiner türkischen Eltern als auch mit der Kultur Deutschlands auseinanderzusetzen.

Wenngleich es sinnvoll ist, den Begriff der Third Culture Kids nicht allein Migranten westlicher Herkunft vorzubehalten, so sollte diese bessere begriffliche Praxis nicht dazu verführen, die (meist impliziten) Ideologien der Unterschiede, die mit seiner bisherigen Verwendung verknüpft sind, zu verdecken.

In der Tat können Beziehungen zwischen Third Culture Kids angesichts ihrer gemeinsamen Erfahrungen und Prägungen für diese eine besondere Qualität besitzen. Eine „Ethnisierung“ von Third Culture Kids würde aber nicht zur Lösung ihrer Probleme beitragen. Wenngleich es für (re-)migrierende Kinder und Jugendliche wichtig ist, über Kontakte zu verfügen, die es ihnen erlauben, ihre Erfahrungen auszutauschen, so ist die Konstruktion einer TCK-Ideologie, die auf Abgrenzung vom lokalen Umfeld basiert, eben gerade kein Zeichen einer vorhandenen „third culture“ – und sicher kein Weg zur Integration. Vielmehr würde im Verlauf eines solchen Prozesses lediglich die in Afrika gepflegte Ideologie von der Überlegenheit der Weißen gegenüber den Schwarzen in eine in Deutschland gepflegte Ideologie von der kulturellen Überlegenheit von Expats und Auslandsdeutschen gegenüber den deutschen Daheimgebliebenen umgewandelt. Beides bewirkt Isolation vom lokalen Umfeld.

Migration und Tourismus als Gegenstand wissenschaftlicher und künstlerischer Projekte

von Ramona Lenz

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Die beiden Forschungsbereiche, die sich traditionellerweise mit Mobilität auseinandersetzen – die Tourismusforschung einerseits und die Migrationsforschung andererseits – sind ungeachtet ihrer mobilen Forschungsobjekte lange Zeit weitgehend dem Ideal der Sesshaftigkeit verhaftet geblieben. Forschungsleitend war in beiden Fällen ein Verständnis von Mobilität als Ausnahme, die wieder in die Normalität der Sesshaftigkeit übergeht: TouristInnen kehren schließlich nach Hause zurück und MigrantInnen lassen sich idealerweise dauerhaft in einer neuen Heimat nieder.¹

Spätestens seit den 1990er Jahren – insbesondere infolge der politischen Umwälzungen 1989/-90 und im Zuge der aufkommenden Globalisierungsdebatte – wurde jedoch zunehmend Kritik an der „Metaphysik der Sesshaftigkeit“² laut, die die Sozial- und Kulturwissenschaften lange Zeit dominierte, und das Interesse für Mobilität und die verschiedenen sozialen Gruppen, die sie produziert – Flüchtlinge, TouristInnen, MigrantInnen – wuchs.³ Menschen in Bewegung brachten die immobilisierende Gleichsetzung von „Territorium, Identität und Staatsbürgerschaft“ zur Erosion⁴ und sprengten die „Koterminalität von Gruppe, Kultur und Raum“⁵. Mit Konzepten wie ‚Transnationalisierung‘, ‚Kreolisierung‘, ‚Hybridität‘, ‚Diaspora‘, ‚Kosmopolitismus‘ oder ‚Globality‘ wurde verstärkt die eigene Qualität von sozialen Zusammenhängen betont, die durch Mobilität überhaupt erst entstehen und die sich als Abweichung von der Sesshaftigkeitsnorm nicht erfassen lassen.

Vergleichbare Entwicklungen lassen sich in verschiedenen sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen beobachten. Einige TheoretikerInnen im Umfeld des britischen Soziologen John Urry sprechen daher von einem „mobility turn“. In Abgrenzung zu herkömmlichen sozialwissenschaftlichen Forschungen, die bislang relativ „a-mobil“ gewesen seien,

-
- 1 Vgl. Regina Römhild: „Practised Imagination. Tracing Transnational Networks in Crete and Beyond“, in: *Anthropological Journal on European Cultures (AJEC)* 11 (2002), S. 179ff.
 - 2 Vgl. Liisa H. Malkki: „National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees“, in: Akhil Gupta/ James Ferguson (Hg.): *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*, Durham/London: Duke University Press 1997, S. 61.
 - 3 Gisela Welz: „Transnational Cultures and Multiple Modernities: Anthropology’s Encounter with Globalization“, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik (ZAA)* 52 (2004) 4, S. 410.
 - 4 Ulrich Beck/ Edgar Grande: *Kosmopolitisches Europa. Gesellschaft und Politik in der Zweiten Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 193.
 - 5 Gisela Welz: „Die soziale Organisation kultureller Differenz. Zur Kritik des Ethnosbegriffs in der anglo-amerikanischen Kulturanthropologie“, in: Helmut Berding (Hg.): *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 67.

rufen sie für das 21. Jahrhundert ein „neues Mobilitätsparadigma“ aus.⁶ Es geht dabei nicht nur um Menschen in Bewegung, sondern auch um die Mobilität von Technologien, Geld, Bildern und Ideen.⁷ Theoretikern wie dem Geographen Tim Cresswell kommt es im Zuge des „mobility turn“ auch darauf an, ein Denken in Metaphern der Mobilität ebenso wie in solchen der Sesshaftigkeit als „tiefes geographisches Wissen“⁸ zu begreifen und die Konsequenzen für das soziale Leben herauszuarbeiten. Auch die Geschichte der Verschränkung verschiedener Mobilitätsformen⁹ sowie ihre unterschiedlichen Repräsentationen und machtvollen Beziehungen zueinander¹⁰ wird nun verstärkt in den Blick genommen.

Im Unterschied zu bislang üblichen Forschungen, die nur *eine* bestimmte Form der Mobilität mit der ihr zugrunde liegenden Infrastruktur untersuchten, soll unter dem neuen Paradigma die komplexe Assemblage verschiedener Mobilitäten in den Blick genommen werden, insbesondere die vielschichtigen sozialen Beziehungen, die sie über verschiedene Distanzen produzieren und aufrechterhalten.¹¹ Kurz: „Mobilities need to be understood in relation to each other.“¹²

Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Migration *und* Tourismus

Im wissenschaftlichen Bereich haben die Geographen C. Michael Hall und Allan M. Williams mit ihrem 2002 herausgegebenen Sammelband *Tourism and Migration* (als zwei der ersten) Überlegungen zur systematischen Verknüpfung von Tourismus- und Migrationsforschung angestellt und empirische Forschungen zum Thema zusammengetragen.¹³ Die Aufsätze werden folgenden drei Bereichen zugeordnet: Tourismus und Arbeitsmigration, Tourismus und Konsum-Migration, Visiting Friends and Relatives- (VFR-) Tourismus. Die hier versammelten empirischen Untersuchungen verdeutlichen bereits, wie

6 Vgl. hierzu z. B. Kevin Hannam/ Mimi Sheller/ John Urry: „Editorial: Mobilities, Immobilities and Moorings“, in: *Mobilities* 1 (2006) 1, S. 5.

7 Vgl. hierzu auch Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996.

8 Tim Cresswell: *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, New York/London: Routledge 2006, S. 22.

9 Vgl. hierzu z. B. Frank Estelmann: „Exile in paradise: a literary history of Sanary-sur-Mer“, Vortrag zur Jahreskonferenz der Association of Social Anthropologists of the UK and Commonwealth (ASA): *Thinking through tourism*, London Metropolitan University, 10.-13.4.2007, E-Paper in: www.nomadit.co.uk/asa/asao7/panels.php5?PanelID=173 (Stand: 16.4.2008) oder die Aufsätze in Teil I von Christine Geoffroy/ Richard Sibley (Hg.): *Going Abroad: Travel, Tourism, and Migration. Cross-Cultural Perspectives on Mobility*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2007.

10 Vgl. hierzu Caren Kaplan: „Transporting the Subject: Technologies of Mobility and Location in an Era of Globalization“, in: *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* No. 117 (2002) 11, S. 35, sowie Christian Kravagna: „Reisebilder außer Plan. Postkoloniale Kunst irritiert den touristischen Blick“, in: *iz3w* Nr. 281 (2004), S. 28-31.

11 Vgl. John Urry: *Mobilities*, Cambridge/ Malden: Blackwell 2007, S. 48.

12 Tim Cresswell: *On the Move*, S. 8.

13 Michael C. Hall/ Allan M. Williams (Hg.): *Tourism and Migration. New Relationships between Production and Consumption*, Dordrecht, Norwell: Springer 2002.

groß das Spektrum der Phänomene ist, die sowohl touristische als auch migrantische Aspekte beinhalten und es wird ersichtlich, dass eine eindeutige Zuordnung zu Migration oder Tourismus oftmals kaum möglich ist.

Hall und Williams lehnen daher herkömmliche Definitionen von Migration und Tourismus ab, möchten aber selbst nicht auf eine Typologisierung verzichten. Darum weichen sie auf eine Unterteilung in produktions- und konsumgeleitete Formen der Mobilität aus, die allerdings nicht minder problematisch ist. Im Grunde reproduzieren sie mit ihrer Typologie die abstrakte Dichotomisierung von Migration und Tourismus auf anderer Ebene.¹⁴ Die Autoren gehen dabei davon aus, dass MigrantInnen und TouristInnen aus verschiedenen Ländern kommen, was aber gar nicht unbedingt der Fall ist. Zudem ist diese Typologisierung nur durch verfälschende Verallgemeinerungen und Vereinfachungen möglich. So werden die Mobilitätsbeschränkungen für Asylsuchende und „ökonomische Flüchtlinge“ fälschlicherweise als Ausnahmen in einer ansonsten grenzenlos mobilen Welt gefasst¹⁵ und zentrale Mobilitätskriterien wie Staatsangehörigkeit werden aufgrund ihrer Komplexität explizit ausgeklammert¹⁶.

Anstelle einer kontextfreien Aufzählung von Überschneidungen und einer abstrakten Kategorisierung verschiedener Mobilitätsformen sollen im Folgenden einige in den letzten Jahren entstandene Studien zu Migration *und* Tourismus vorgestellt werden, die verschiedene Länder diesseits und jenseits der EU-Außengrenze – insbesondere den Mittelmeerraum – als Zentren der Mobilität ‚entdeckt‘ haben.

Der Aufsatz des Geographen Pere A. Salvà-Tomàs aus dem Sammelband von Hall und Williams verdeutlicht am Beispiel der Balearen bereits eine Reihe von Zusammenhängen zwischen Tourismus und Migration in Südeuropa.¹⁷ Mit der touristischen Erschließung der Balearen gingen Salvà-Tomàs zufolge von Anfang an Migrationsbewegungen einher. Während die Balearen bis in die 1950er Jahre hinein eine Region der Emigration gewesen seien, habe sich die Situation mit dem aufkommenden Tourismus Mitte der 1950er Jahre verändert. Es sei zunächst zu einer innerinsularen Migration von ländlichen in städtische und touristische Gegenden gekommen. Da der Tourismus zunächst nur Mallorca betraf, habe mit der zunehmenden Zahl von TouristInnen bald darauf eine interinsulare Migration von den anderen Balearen nach Mallorca eingesetzt. Die rapide Entwicklung des Massentourismus in den 1960er, -70er und -80er Jahren habe eine erhöhte Nachfrage nach Arbeitskräften mit sich gebracht, die durch Immigration aus verschiedenen Regionen des spanischen Festlands, insbesondere aus Andalusien, befriedigt worden sei.

14 Die Vereindeutigung von Mobilität als „konsum-“ oder „produktionsgeleitet“ wird der Komplexität von Mobilitätsformen ebenso wenig gerecht wie die Gegenüberstellung von Arbeits- und Tourismusmigration als Erholungs- bzw. Arbeitssuche mit dem gemeinen „pull“-Faktor „Not“ und „Armut“ – im ersten Fall in wirtschaftlicher, im letzten in zwischenmenschlicher Hinsicht, die Haris Katsoulis in „Migration und Tourismus. Zwei Seiten einer Medaille?“, in VIA – Verband für Interkulturelle Arbeit Magazin, 1-IX-02 (März 2002), S. 18f. vornimmt.

15 C. Michael Hall/ Allan M. Williams: *Tourism and Migration*, S. 17.

16 Ebd., S. 26.

17 Pere A. Salvà-Tomàs: „Foreign Immigration and Tourism Development in Spain’s Balearic Islands“, in: C. Michael Hall/ Allan M. Williams (Hg.): *Tourism and Migration*, S. 119-134.

Mit Beginn der 1990er Jahre sei die Migrations- und Tourismusedwicklung komplexer geworden. Es hätten sich neue Formen der Migration entwickelt, die Salvà-Tomás folgendermaßen systematisiert: Zum einen konsumgeleitete Nord-Südmigration von EU-EuropäerInnen, die die Balearen als Altersruhesitz wählten. Zum anderen produktionsgeleitete Arbeitsmigration in verschiedene Richtungen: Nord-Süd-Migration von als qualifiziert geltenden Arbeitskräften aus EU-Europa und Süd-Nord-Migration von als unqualifiziert geltenden, häufig illegalen Arbeitskräften vorwiegend aus Afrika, aber auch aus Lateinamerika und Asien.

Was Salvà-Tomás für die Balearen beschreibt, kann in einigen Aspekten als exemplarisch für verschiedene Tourismusdestinationen im europäischen Mittelmeerraum gelten, bedarf allerdings einiger Ausdifferenzierungen. So arbeitet Susan Buck-Morss in ihrem 1987 erschienen Aufsatz über die Transformation eines kleinen, landwirtschaftlich geprägten, kretischen Dorfes in eine Touristenhochburg Zusammenhänge zwischen Migration und Tourismus vor dem Hintergrund ökonomischer Ungleichheit zwischen den Industrieländern Nordeuropas und der südeuropäischen „Vergnügungsperipherie“ heraus.¹⁸ Sie hat damit lange vor dem Hype der letzten Jahre ein Zusammendenken von Migration und Tourismus eingefordert und begonnen.

Wie Buck-Morss beschäftigen sich beispielsweise auch die Studien von Gisela Welz über Zypern¹⁹, Regina Römhild über Kreta²⁰, Raluca Nagy über Rumänien²¹ und Nataša Gregorič Bon über Albanien²² mit *RemigrantInnen* oder GastarbeiterInnen auf Familienbesuch, die als „Cultural Broker“ im Tourismus agieren und nicht selten selbst zu TourismusunternehmerInnen werden. Dabei profitieren sie von dem kulturellen Kapital, das sie als GastarbeiterInnen in den nord- und westeuropäischen Herkunftsländern der TouristInnen erworbenen haben. Durch ihre Arbeitsaufenthalte dort können sie besser einschätzen, was TouristInnen von ihrem Urlaub erwarten und welche Art der Dienstleistung gefragt ist.

Während diese Aufsätze größtenteils unter dem Eindruck der GastarbeiterInnenmigration der 1960er und -70er Jahre und der späteren -remigration geschrieben wurden, gibt es einen weiteren Schwerpunkt der Thematisierung von Migration *und* Tourismus, der sich mit *Arbeitsmigration* und Tourismus im Kontext des post-fordistischen Mobili-

18 Susan Buck Morss: „Semiotic Boundaries and the Politics of Meaning: Modernity on Tour – A Village in Transition“, in: Marcus G. Raskin/ Herbert J. Bernstein (Hg.): *New Ways of Knowing. The Sciences, Society and Reconstructing Knowledge*, Totowa, New Jersey: Rowman & Littlefield 1987, S. 201-236.

19 Gisela Welz: „Multiple Modernities and Reflexive Traditionalisation. A Mediterranean Case Study“, in: *Ethnologia Europaea* 30 (2000) 1, S. 5-14.

20 Regina Römhild: „Practised Imagination“.

21 Raluca Nagy: „Mobilités depuis et vers la Maramures (Roumanie)“, Vortrag zur Tagung: Voyage, Tourisme et Migration, Colloque Université Paris-Dauphine et Université Paris 13, 1.-2.6.2006, mehr dazu unter: www.univ-paris13.fr/CRIDAF/VTM.htm (Stand: 16.4.2008), unveröffentlicht.

22 Nataša Gregorič Bon: „Negotiating Rubbish in Dhermi/Drimades of Southern Albania“, Vortrag zur Jahreskonferenz der Association of Social Anthropologists of the UK and Commonwealth (ASA): *Thinking through tourism*, London Metropolitan University, 10.-13.4.2007, E-Paper, in: www.nomadit.co.uk/asa/asao7/panels.php5?PanelID=202 (Stand: 16.4.2008)

tätsregimes im Schengen-Raum der 1990er Jahre und später beschäftigt.²³ Bruno Riccio untersucht beispielsweise senegalesische Straßenhändler in touristisch geprägten italienischen Küstenregionen, die aufgrund der von Italien umgesetzten Abschottungspolitik der EU meist illegal einreisen und arbeiten müssen.²⁴ Auch ich beschäftige mich in meiner Forschung über Kreta mit StraßenhändlerInnen und anderen migrantischen DienstleisterInnen.²⁵

In einer Studie über nicht-zyprriotische Arbeitskräfte in touristischen Betrieben auf Zypern zeige ich, dass der EU-Beitritt eines Landes nicht nur die Einreisebedingungen für die einen erleichtert und für die anderen erschwert, sondern auch unter bereits im Land lebenden ArbeitsmigrantInnen neue Hierarchien produziert.²⁶ Einen ähnlichen Befund arbeiten auch Michael Zinganel et al. in ihrem Buch *Saison Opening* (Abb. 1) heraus.²⁷ Infolge des österreichischen EU-Beitritts waren hier SaisonarbeiterInnen aus den ehemaligen Kronländern der Monarchie nicht länger erwünscht und wurden sukzessive durch EU-BürgerInnen ersetzt.²⁸ Auch Julie Scott thematisiert in ihrer Studie über rumänische Croupiers in der türkisch-zyprriotischen Tourismusindustrie die Bedeutung migrantischer Arbeitskräfte im Tourismussektor²⁹, wobei sie betont, dass die Arbeitsplätze im

23 Freilich ist Arbeitsmigration nicht nur in Tourismusregionen in Europa zu beobachten. So untersuchen beispielsweise Patricia A. Adler und Peter Adler in *Paradise Laborers. Hotel Work in the Global Economy* (Ithaca/London: Cornell University Press 2004) die differenzierte Stratifizierung von Bediensteten nach „race“, „class“, „gender“ und „age“ in Luxushotels auf Hawaii. Und neben sozialkritischen Arbeiten wie dieser, die eher den Blickwinkel der abhängig Beschäftigten einnehmen, gibt es auch einige Studien aus der Perspektive des ‚Human Resources Management‘, die Kosten und Nutzen der Beschäftigung migrantischer Arbeitskräfte aus unternehmerischer bzw. volkswirtschaftlicher Sicht abwägen, wie beispielsweise der Aufsatz „Migrant and foreign skills and their relevance to the tourism industry“ von Carmen Aitken und C. Michael Hall, in: *Tourism Geographies* 2 (2000) 1, S. 66-86 über die Tourismusindustrie in Neuseeland oder der Text „Local versus Foreign Workers in the Hospitality Industry: A Saudi Arabian Perspective“ von Muhammad Asad Sadi und Joan C. Henderson, in: *Cornell Hotel and Restaurant Administration Quarterly* 46 (2005) 2, S. 247-257 über die Tourismusindustrie Saudi Arabiens.

24 Bruno Riccio: „The Italian Construction of Immigration: Sedentarist and Corporatist Narratives Facing Transnational Migration in Emilia-Romagna“, in: *Anthropological Journal on European Cultures (AJEC)* 9 (2000) 2, S. 53-74.

25 Ramona Lenz: „Pauschal, Individual, Illegal: Aufenthalte am Mittelmeer“, in: *TRANSIT MIGRATION* Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript 2007, S. 141-154.

26 Ramona Lenz: „'You are white now!' Migrantische Arbeitskräfte in Zypern nach dem EU-Beitritt“, in: Annina Lottermann und Gisela Welz (Hg.): *Projekte der Europäisierung*, Frankfurt a. M.: Notizen 2008 (im Erscheinen).

27 Michael Zinganel et al.: *Saison Opening. Kulturtransfer über ostdeutsch-tirolerische Migrationsrouten*, Frankfurt a. M.: Revolver 2006.

28 In ihrem jüngsten Projekt „EXIT St. Pankraz – KERBL Ges.m.b.H.s. Eine Gaststätte als Knotenpunkt transnationaler Migrationsrouten“, einer Installation zum Festival der Regionen in Oberösterreich in 2007, beschäftigten sich Michael Hieslmair, Maruša Sagadin und Michael Zinganel mit der von der Familie Kerbl betriebenen Autobahnraststätte St. Pankraz, die sich an einer der wichtigsten transalpinen Nord-Süd-Verbindungen befindet und Kreuzungspunkt unterschiedlicher Mobilitätsprojekte ist. Mehr dazu unter: hieslmair.wordpress.com/2007/07/27/abstract/ (Stand: 16.4.2008)

29 Julie Scott: „Sexual and National Boundaries in Tourism“, in: *Annals of Tourism Research* 22 (1995) 2, S. 385-403.

Tourismussektor nicht nur rassistisch, sondern auch sexistisch segmentiert sind.³⁰ Inwiefern migrantische Arbeitskräfte entgegen der öffentlichen Meinung dazu beitragen, das kulturelle Erbe – und damit einen wichtigen Attraktivitätsfaktor für TouristInnen – zu bewahren, zeigt Antonia Noussia am Beispiel albanischer Arbeitskräfte auf der griechischen Urlaubsinsel Santorini.³¹

Einige der genannten Studien, die sich mit Arbeitskräften aus Ländern innerhalb und außerhalb der EU in Touristenregionen beschäftigen, gehen auch der Frage nach, wie die verschiedenen Mobilitätskategorien in Debatten um *kulturelle Zugehörigkeit* zum Tragen kommen. Dies ist beispielsweise Gegenstand eines Aufsatzes von Eleftheria Deltsoy, die sich mit Identitätskonstruktionen in einem Dorf an der nordgriechischen Küste befasst.³² Sie kann zeigen, dass die Kategorisierung von AusländerInnen als TouristInnen oder ImmigrantInnen nicht nur verschiedene Formen der Mobilität staatlich reguliert, sondern auch wesentlich ist für die Konstruktion der nationalen Identität seitens der Lokalbevölkerung. Und Heath Cabot forscht auf den griechischen Inseln Lesbos und Samos, die nicht nur beliebte Urlaubsziele sind, sondern gleichzeitig erste Stationen der gefährlichen Einreise in die EU für Asylsuchende, was großen Einfluss auf Debatten darum hat, wer und was vor Ort als europäisch gilt und wer nicht.³³

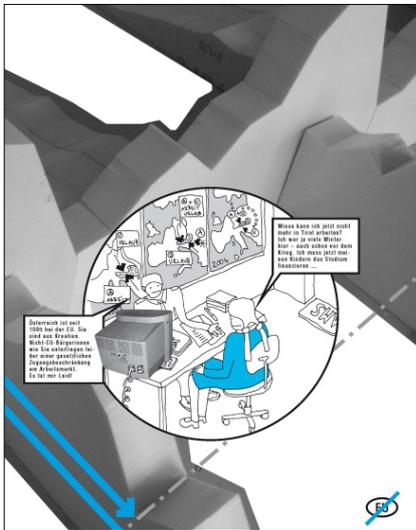


Abb. 1: Michael Zinganel, Hans Albers, Michael Hieslmair und Maruša Sagadin: Ausschnitt aus der Saisonstadt (Projekt: Saison Opening. Kulturtransfer über ostdeutsch-tirolerische Migrationsrouten), 2006.

Weitere Aufsätze beschäftigen sich mit dem *strategischen Umgang mit Einreisebestimmungen* bzw. dem Wechsel zwischen verschiedenen Mobilitätskategorien. So beschreiben Claire Wallace, Oxana Chmouliar und Elena Sidorenko in ihrer Studie über Mobilität an der Ostgrenze der Europäischen Union³⁴, dass die Einreise mit einem Touristenvisum zum Zweck der Arbeitsaufnahme eine wesentliche Strategie von OsteuropäerInnen ist, um sich durch Handel oder andere ökonomische Aktivitäten über die Grenze hinweg ein Einkommen zu sichern.³⁵ Gleichzeitig führe der Tourismus in beide Richtungen zur Entstehung einer Tourismusindustrie in der Pufferzone (als solche bezeichnen die Autorinnen die Länder Polen, Ungarn, Tschechien und Slowakei), die eine Nachfrage nach Waren und Dienstleistungen kreiere, was zu

30 Zu Zusammenhängen zwischen Tourismus, Arbeitsmigration und Gender vgl. auch Cynthia Enloe: Bananas, Beaches and Bases. Making Feminist Sense of International Politics. London: Pandora Press 1989.

31 Antonia Noussia: „Heritage Recycled: migration and tourism as factors in the heritage of vernacular settlements“, in: International Journal of Heritage Studies 9 (2003) 3, S. 197-213.

32 Eleftheria Deltsoy: „Tourists‘, ‚Russian-Pontics‘, and ‚Native Greeks‘: Identity Politics in a Village in Northern Greece“, in: Anthropological Journal on European Cultures (AJEC) 9 (2000) 2, S. 31-52.

33 Heath Cabot: „New Geographies of Belonging in the Greek Island Borderlands“, Vortrag zur Biennial Conference der European Association of Social Anthropologists (EASA): Experiencing Diversity and Mutuality. University of Ljubljana, 26.-30.8.2008, in: www.nomadit.co.uk/easa/easao8/panels.php5?PanelID=233 (Stand: 16.4.2008), unveröffentlicht.

34 Claire Wallace/ Oxana Chmouliar/ Elena Sidorenko: „The Eastern frontier of Western Europe: mobility in the buffer zone“, in: new community 22 (1996) 2, S. 259-286.

35 Vgl. dazu auch Ramona Lenz: „Pauschal, Individual, Illegal“, S. 150ff.

einer weiteren Steigerung der Mobilität beitrage, sowohl von TouristInnen als auch von migrantischen SaisonarbeiterInnen. Der Zweck der Mobilität sei häufig zunächst unklar. Viele begäben sich aus Gründen auf die Reise, die sich sowohl der Migration als auch dem Tourismus zuordnen ließen, und seien daher nicht eindeutig als TouristInnen oder MigrantInnen identifizierbar.

In Anbetracht dessen ist der strategische Umgang mit *staatlichen Mobilitätskategorien* durch die Reisenden nicht einfach als illegal abzutun. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass Illegalität staatlicherseits durch entsprechende Kategorisierung aktiv produziert wird, um unerwünschte MigrantInnen fern zu halten und von erwünschten unterscheiden zu können. So werden mit der Begründung der Terrorabwehr und dem Schutz der inneren Sicherheit zunehmend restriktive Einreisebestimmungen legitimiert, die auf einer strikten Unterscheidung von Migration und (Urlaubs-)Reise basieren.³⁶ Neben Abwehrmaßnahmen gegen die Unerwünschten gibt es auch staatliche Maßnahmen im Grenzbereich zwischen Tourismus und Migration, die den dauerhaften Aufenthalt bestimmter Personengruppen befördern sollen. So zeigt der Aufsatz von Shaul Krakover und Yuval Karplus im Sammelband von Hall und Williams, wie RegierungsvertreterInnen und GesetzgeberInnen in Israel mit der Einführung des Aufenthaltsstatus' „potentielleR ImmigrantIn“ versuchen, den besonderen Status jüdischer TouristInnen zu definieren und sie zum Bleiben zu motivieren.³⁷

Einen anderen Aspekt der uneindeutigen Zuordnung als MigrantInnen oder TouristInnen behandeln Forschungen, die mit Begriffen wie „Wohlstandsmigration“, „migration of choice“, „residential tourism“, „second home tourism“, „retirement migration“ oder „lifestyle migration“ arbeiten. Hierbei geht es häufig um ehemalige TouristInnen aus West- und Nordeuropa, die im Mittelmeerraum sesshaft werden. Oftmals handelt es sich dabei um RentnerInnen, die sich in der südlichen Freizeitperipherie Südeuropas niederlassen oder sich dort einen Zweitwohnsitz einrichten. Meist waren sie vorher als TouristInnen in diesen Ländern und werden dann gewissermaßen zu MigrantInnen bzw. profitieren von den Freizügigkeitsregeln innerhalb des Schengenraumes. Viele Aspekte dieser Form von Tourismusmigration hat beispielsweise Karen O'Reilly in langjähriger Feldforschung unter BritInnen in Spanien untersucht.³⁸ Mit zahlreichen weiteren Forschungen über „lifestyle migration“ innerhalb und außerhalb Europas hat dieses Thema in den letzten Jahren einen regelrechten Boom erfahren.³⁹

36 Vgl. hierzu Martina Backes: „Tourismus zwischen Reisefreiheit und Kontrolle“, in: Backstage*Tours. Reisen in den touristischen Raum. Erschienen anlässlich des Projektes „Backstage*Tourismus“ im Forum Stadtpark Graz, hg. v. Peter Spillmann/ Michael Zinganel, Graz: Forum Stadtpark 2004, 62-63.

37 Shaul Krakover/ Yuval Karplus: „Potential immigrants: the interface between tourism and immigration in Israel“, in: C. Michael Hall/ Allan M. Williams (Hg.): Tourism and Migration, S. 103-118.

38 Karen O'Reilly: The British on the Costa del Sol: Transnational Identities and Local Communities, London: Routledge 2000.

39 Karen O'Reilly gründete 2007 die Internetplattform Lifestyle Migration Hub. Hier sind eine Reihe von ForscherInnen versammelt, die international zu „Lifestyle Migration“ oder „Tourism informed Mobility“ arbeiten: www.lboro.ac.uk/departments/ss/lmhub/lmhub_home.html (Stand 16.4.2008)

„Lifestyle-MigrantInnen“ wie Asylsuchende und auch RemigrantInnen, deren Wege sich im Mittelmeerraum kreuzen, sind gleichermaßen Gegenstand des Buches *Fliehkraft* von Tom Holert und Mark Terkessidis.⁴⁰ Die Autoren haben sich für ihre Recherchen in verschiedene Länder diesseits und jenseits der südlichen EU-Außengrenze begeben und die *Massenunterkünfte* der TouristInnen mit denen für Flüchtlinge in Verbindung gebracht und zu einer Kritik am europäischen Mobilitätsregime verdichtet. Holert und Terkessidis zufolge entsteht mit den provisorischen Unterkünften und Lagern für die MigrantInnen und den Bauprojekten der Tourismusindustrie „eine ganze Welt von seltsamen Übergangslösungen, eine Welt von saisonal oder vorübergehend bewohnten Orten, manchmal überfüllt, manchmal gespenstisch leer“. Mit den verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten, die diese Provisorien aufgrund ihres „hybriden, multifunktionellen Charakters“⁴¹ haben, befassen sich auch die Projekte von Sabine Hess und Serhat Karakayali⁴², Efthimia Panagiotidis und Vassilis Tsianos⁴³, Ramona Lenz⁴⁴ und Andreas Mayer⁴⁵.

Es gibt also eine Vielzahl unterschiedlicher Phänomene und Herangehensweisen, die unter dem Oberthema Migration *und* Tourismus zusammengefasst werden können, und die Bandbreite ist hiermit freilich noch nicht erschöpft.⁴⁶ Einige der genannten Forschungen sind transdisziplinär angelegt und zwischen Wissenschaft und Kunst angesiedelt. Bei den bislang zitierten Produkten handelt es sich jedoch um geschriebene oder vorgetragene Texte. Im Folgenden möchte ich daher gerne noch einige künstlerische Projekte der letzten Jahre vorstellen, die sich ebenfalls mit Migration *und* Tourismus beschäftigen.

Künstlerische Projekte zu Migration *und* Tourismus

Immer häufiger gibt es bei der künstlerischen Beschäftigung mit *einer* Form der Mobilität Verweise auf andere Mobilitätsformen wie beispielsweise im Falle der Projekte *Saisonstadt* von Michael Zinganel et al. (Abb. 1) und *Passagen* von Lisl Ponger (Abb. 2), die 2005 in der Ausstellung *Projekt Migration* des Kölnischen Kunstvereins zu sehen waren.⁴⁷

40 Tom Holert/ Mark Terkessidis: *Fliehkraft* 2006.

41 Ebd., S. 251.

42 Sabine Hess/ Serhat Karakayali: „Hotel ‚Deutsches Haus‘“, in: *Backstage*Tourismus*, S. 54.

43 Efthimia Panagiotidis/ Vassilis Tsianos: „Denaturalizing ‚Camps‘. Überwachen und Entschleunigen in der Schengener Ägäis-Zone“, in: *TRANSIT MIGRATION* Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder*, S. 57-85.

44 Ramona Lenz: „‚Hotel Royal‘ - Ferienquartier und Abschiebelager“, in: *kuckuck. Notizen zur Alltagskultur* 22 (2007) 2, S. 19-23.

45 Andreas Mayer: „Mediterrania. Strategic Instrument for Urbanistics and Tourism“ (2002), in: www.spaceunit.net/presse/mediterrania.pdf (Stand: 16.4.2008)

46 Einen weiteren wichtigen, in diesem Rahmen aber nicht weiter ausführbaren Schwerpunkt stellen beispielsweise die zahlreichen Studien dar, die Tourismus als Ursache von Migration in Drittweltländern thematisieren.

47 *Projekt Migration*. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, hg. vom Kölnischen Kunstverein u. a., Köln: Dumont 2005.



Abb. 2 aus: Lisl Ponger: *Passagen*, 1996, 35 mm, 12 min.

Während Pongers Arbeit unterschiedliche Assoziationen an Tourismus wie Emigration weckt, basiert die bereits erwähnte Arbeit *Saisonstadt* auf Recherchen über migrantische Saisonarbeitskräfte in einem Tiroler Skigebiet. Es handelt sich um Gemeinschaftsprojekt von Kulturwissenschaftlern, Künstlern und Architekten, das die realen Erfahrungen von Arbeitssuchenden, Saisonarbeitern und Touristen in unterschiedlichen Installationen verarbeitet. Tourismus wird damit also auch zum Gegenstand einer Migrationsausstellung. Umgekehrt wurden die an der Straße von Gibraltar aufgenommenen Photographien Yto Barradas (Abb. 3), die Räume zeigen, welche gleichermaßen mit touristischen wie migrantischen Bedeutungen

aufgeladen sind, in die *All inclusive*-Ausstellung zu Tourismus in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt integriert.⁴⁸

Bei den Projekten *Routes* und *Backstage*Tourismus* wurden hingegen dezidiert verschiedene Mobilitätsformen in den Blick genommen. Die Ausstellung *Routes – Imaging Travel and Migration*, die Christian Kravagna 2002 für den Grazer Kunstverein kuratierte, befasste sich mit Bildern, die durch Reisen erzeugt werden und weitere Reisen auslösen.⁴⁹ Kravagna fragte, inwieweit dieser Fundus der Imaginationen bis heute durch Jahrhunderte der Kolonialisierung geprägt ist und ging davon aus, dass Reisen und *Reisebilder* nicht nur *koloniale Machtverhältnisse* stabilisieren, sondern auch eine zentrale Rolle in ihrer postkolonialen Dekonstruktion spielen. Wesentlich war dabei die Annahme, dass die fundamentalen Veränderungen im Zuge von Globalisierungsprozessen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts lange Zeit privilegierte und normierende Reiseformen (vom westlichen Zentrum in die Peripherie und zurück) relativiert haben. Dementsprechend geht es in den meisten künstlerischen Arbeiten in *Routes* darum, verschiedene Mobilitätsformen und ihre Repräsentationen zu einander in Beziehung zu setzen. Dies trifft insbesondere auf die Arbeit *The Hotel Room* von Gülsün Karamustafa⁵⁰, *Diaspora Space* von Emily Jacir⁵¹ und *Migrasophia* von Zeigam Azizov⁵² zu.

In dem von Peter Spillmann und Michael Zinganel initiierten transdisziplinären Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Backstage*Tourismus* standen schließlich die beiden Mobilitätsformen Tourismus und Migration explizit im Zentrum. Die Initiatoren

48 *All inclusive*. Die Welt des Tourismus. A Tourist World. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., hg. v. Matthias Ulrich/ Max Hollein, Köln: Snoeck 2008.

49 *Routes*. *Imaging Travel and Migration*, Ausst.-Kat. Grazer Kunstverein, hg. v. Christian Kravagna, Frankfurt a. M./Graz: Revolver 2006.

50 Vgl. ebd., S. 41ff.

51 Vgl. ebd., S. 98ff.

52 Vgl. ebd., S. 104ff.



Abb. 3: Yto Barrada: *Bay of Tangier*, 2002, c-print, 80x80 cm.

griffen auf die Bühnenmetapher von Dean MacCannell⁵³ zurück und riefen in einem Call for Entries zu einer Beschäftigung mit den Hinterbühnen des Tourismus auf. Im Rahmen dieses Projektes fand 2004 ein vom informationszentrum 3. welt (iz3w) organisierter Workshop zu *Tourismus*Rassismus*Migration* in Freiburg⁵⁴ sowie eine Ausstellung mit dem Titel *Wellness World I* im Forum Stadtpark Graz statt. Zudem entstand eine Publikation, die die Reaktionen auf den Call for Entries versammelt.⁵⁵ Die folgenden künstlerischen Projektskizzen⁵⁶ in dieser Publikation befassen sich mit *Migration und Tourismus*:

In gleich zwei Projekten wurden Konzepte für *alternative Städtereisen* entworfen, in denen sich migrantische und touristische Routen durchkreuzen. Unter dem Titel *Culturareisen/vII* wurde in Wien lebenden MigrantInnen eine Stadtführung entlang der üblichen touristischen Stationen ange-

boten, so dass sie die ihnen zugewiesenen Zonen der Stadt verlassen und in eine Rolle schlüpfen konnten, die normalerweise nicht für sie vorgesehen ist.⁵⁷ Joachim Hainzl schlug mit *STIG/MA* drei verschiedene Touren durch Graz vor, die die Kulturhauptstadt von einer Seite zeigen, die TouristInnen sonst nicht zu sehen bekommen. Tour 3 bestand darin, gemeinsam mit einem Österreicher afrikanischer Herkunft auf Beisl tour zu gehen und alltägliche Diskriminierungen am eigenen Leib zu erfahren.⁵⁸

Mehrere KünstlerInnen konzentrierten sich auf *die migrantischen Beschäftigten hinter den Kulissen des touristischen Bühnenspektakels*. Mirela Seva beispielsweise fotografierte für ihr Projekt *Wie wohn(t)en die DienstleisterInnen?* Zimmer in Hotels an der montenegrinischen Küste, in denen SaisonarbeiterInnen aus Serbien, Montenegro und dem serbischen Teil Bosniens untergebracht waren.⁵⁹ Und Christoph Oertli begab sich für seinen Dokumentarfilm *no sunday no monday* unter die Wasserlinie eines Urlaubs-

53 Dean MacCannell: „Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings“, in: *The American Journal of Sociology* 79 (1973) 3, S. 589-603.

54 Vgl. dazu iz3w (informationszentrum 3. Welt): „Visit Backstage! – Auf den Hinterbühnen des Tourismus“, Ausgabe 281, Nov/Dez 2004, S. 17-39.

55 *Backstage*Tours*. Reisen in den touristischen Raum. Erschienen zum Projekt „Backstage*Tourismus“ im Forum Stadtpark Graz, hg. v. Peter Spillmann/ Michael Zinganel, Graz: Forum Stadtpark 2004.

56 Neben künstlerischen Projektskizzen sind in *Backstage*Tours* auch einige theoretische Texte zu Migration, Tourismus und Rassismus versammelt: Martina Backes (ebd., S. 16ff. und S.63f.), Mark Terkessidis (ebd., S. 32f.), Manuel Geller (ebd., S. 34) und Ramona Lenz (ebd. S. 50ff.).

57 Vgl. ebd., S. 35.

58 Vgl. ebd., S. 39.

59 Vgl. ebd., S. 55.

schiffes und sprach mit einigen der 300 Angestellten aus 21 verschiedenen Ländern.⁶⁰ Auch eine Forschungsgruppe am Institut für Gebäudelehre der TU Graz plante eine Beschäftigung mit modernen Kreuzfahrtschiffen und ihrer sozialräumlichen Hierarchie, die von den großen Außenkabinen für wohlhabende TouristInnen bis zu kleinen Innenkabinen für SaisonarbeiterInnen aus Niedriglohnländern reicht.⁶¹ Und Peter Spillmann, Marion von Osten und Michael Zinganel legten eine Synopsis für ein Filmprojekt vor, das um ein groß angelegtes touristisches Bauvorhaben kreist, welches durch einen Aufstand im Backstage-Bereich bedroht wird, wo sich die migrantischen SaisonarbeiterInnen zum Kampf für bessere Lohn-, Arbeits- und Aufenthaltsbedingungen verbünden.⁶²

Ein weiterer Schwerpunkt der Projekte lag auf dem *Zusammentreffen unterschiedlicher mobiler Gruppen in mediterranen Küstenregionen*. Moni K. Huber montierte beispielsweise Standbilder aus einem Videoessay über *Touristen und Vagabunden* in Küstenregionen Spaniens und Marokkos und überarbeitete sie mit Aquarellfarben.⁶³ Angelika Levi arbeitete hingegen an einem filmischen Essay über die Überschneidungen der unterschiedlichen Reiseräume von EinwohnerInnen, TouristInnen und MigrantInnen an der Costa Brava und in Barcelona.⁶⁴ Und Christoph Euler und Irene Lucas planten, sich in ihrem Projekt *Supervision of Paradise* mit den Ferien- und Altersdomizilen von NordeuropäerInnen zu beschäftigen, die von migrantischen Arbeitskräften an der Costa Blanca errichtet werden.⁶⁵

Die *Bauprojekte der Tourismusindustrie* interessierten auch Tom Holert. In dem Projekt *Hotel, Container, Zelt* thematisierte er die verschiedenen Architekturen und Infrastrukturen für mobile Personen⁶⁶, und Sabine Hess und Serhat Karakayalı arbeiteten gemeinsam mit Ebru Karaca an einem Film über ein Hotel an der türkischen Riviera, das nicht nur deutsche und russische TouristInnen beherbergte, sondern auch einige Zimmer an die Polizei vermietete, die dort Flüchtlinge und MigrantInnen festhielt, bis entschieden war, ob sie freigelassen oder abgeschoben wurden.⁶⁷

Fast alle der geschilderten Projekte sind auf die eine oder andere Weise darauf zurückzuführen, dass die Unterzeichnerstaaten des *Schengener Abkommens* Binnenmigration erleichtert haben und gleichzeitig auf eine stärkere Abschottung der äußeren Grenzen der Europäischen Union hinwirken. Cord Pagenstecher hat sich vor diesem Hintergrund die Frage gestellt: *Schengen-Europa fürchtet den Ansturm aus aller Welt. Was ist*

60 Vgl. ebd., S. 71.

61 Vgl. ebd., S. 30.

62 Vgl. ebd., S. 57.

63 Vgl. ebd., S. 70.

64 Vgl. ebd., S. 73.

65 Vgl. ebd., S. 72.

66 Vgl. ebd., S. 73.

67 Vgl. ebd., S. 54.

sehenswert in Schengen, Europa? Um dies herauszufinden, fuhr Pagenstecher in das an der Mosel gelegene luxemburgische Schengen, das dem Abkommen seinen Namen gab, und erkundete den Ort im Hinblick auf sein touristisches Potenzial.⁶⁸

Auch jenseits der beiden genannten größeren Projekte – *Routes* und *Backstage* Tours* – spielt der Zusammenhang von Migration und Tourismus in einzelnen künstlerischen Arbeiten eine Rolle.⁶⁹ So verfolgte beispielsweise die Künstlergruppe andcompany&co in ihrem Theaterstück *europe an alien* (Abb. 4), wie Schengen-Europa sich in einem konkreten EU-europäischen Grenzgebiet – Thrakien – materialisiert, das von verschiedenen AkteurInnen in unterschiedlicher Weise genutzt wird. Die DarstellerInnen wechseln im Verlauf des Stückes mehrfach zwischen verschiedenen Rollen – mal sind sie „Öko-TouristInnen“ und bestaunen Vögel mit seltsamen Namen, mal verstecken sie



Abb. 4: andcompany&co: *europe an alien*, 4.11.2005, Theater Gasthuis, Amsterdam.

sich hinter einem dünnen Baum vor den Scheinwerfern der Grenzkontrollen. Auch die beobachtende Position der ZuschauerInnen verändert dabei ihre Bedeutung.

Inwiefern Migration und Tourismus auch auf der Ebene individueller Reiseerfahrungen aufeinander verweisen, zeigen einige Werke von Julia Bernstein. Bernstein befragt jüdische MigrantInnen aus der ehemaligen Sowjetunion in Israel und Deutschland⁷⁰ und verarbeitete einige ihrer Erkenntnisse in Collagen, wobei sie Verpackungen von russischen Lebensmitteln und andere Materialien benutzt, die für viele MigrantInnen mit Erinnerungen oder Hoffnungen verbunden sind bzw. waren. Ihre Collage *Auf den Spuren der Ausreisenden* (Abb. 5)

thematisiert den Bedeutungswandel, den touristische Souvenirs erfahren, wenn sie in den Wohnungen von MigrantInnen zum Einsatz kommen.⁷¹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass klassische Tourismus- und Migrationsforschungen mit ihrer Sesshaftigkeitsnorm und ihrer Konzentration auf nur eine Form der Bewegung ausgedient zu haben scheinen. Die wissenschaftlichen und künstlerischen Beispiele zeigen, dass verschiedene Formen der Mobilität ihre jeweiligen Konturen oftmals erst in ihrer gegenseitigen Bedingtheit zu erkennen geben. Sie lösen sich nie komplett in ein-

68 Vgl. ebd., S. 42.

69 Ähnlich wie Michael Zinganel et al. in der Saisonstadt beschäftigt sich auch Pia Schauenburg mit Saisonarbeit und Tourismus in Österreich. In ihrer Ausstellung „Die Deutschen kommen! Ein Stück in zwei Akten“ im KunstRaum Goethestraße in Linz in 2006 thematisierte sie in Videoinstallationen, einer Postkartenwand und Fotoserien mit tagebuchähnlichen Notizen die parallelen Ströme von TouristInnen und SaisonarbeiterInnen aus Deutschland in die österreichischen Alpen.

70 Vgl. hierzu auch Julia Bernstein: „Sometimes I feel that this is the Russia we had always dreamed of...“. Transnationalism and capitalism: Migrants from the former Soviet Union and their experiences in Germany“, Research Group Transnationalism, Working Paper Number 7, in: bscw.server.uni-frankfurt.de/pub/bscw.cgi/d203098-1/*wp/index.htm (Stand: 16.4.2008)

71 Aus der Ausstellung „Migrationscollagen“ im Aktiven Museum Spiegelgasse für deutsch-jüdische Geschichte in Wiesbaden e. V. im Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst 2007.



Abb. 5: Julia Bernstein: *Auf den Spuren der Ausreisenden*, 2006,
Collage, 100 x 70 cm.

ander auf, sind aber häufig auch nicht klar voneinander zu trennen, auch nicht durch ausgefeilte abstrakte Typologisierungen.

In den vorgestellten Projekten wird vielfach nach fortbestehenden Dominanzen, aber auch nach neuen Hierarchien gefragt, die in unterschiedlichen Mobilitätspraktiken und ihrer Repräsentation zum Ausdruck kommen. So geht es oftmals darum, die unterschiedlichen Reise- und Aufenthaltsbedingungen der Gegenwart als Ausdruck einer Neustratifizierung der Welt entlang von Mobilität in den Blick zu nehmen.⁷² Migration und Tourismus werden dabei mal als Pole einer Mobilitätshierarchie begriffen, mal als verschiebbare Größen eines Mobilitätskontinuums, wobei zunehmend ihre gegenseitige

Bedingtheit und die Schwierigkeiten einer klaren Trennung betont werden. Gleichzeitig wird häufig auch die eigene Mobilität als ForscherIn oder KünstlerIn thematisiert.

Besonders aussagekräftig sind dabei jene Projekte, die Mobilitäten in konkrete historische und politische Kontexte einordnen und Zusammenhänge zwischen verschiedenen Mobilitätsformen auf empirischer Basis differenziert herausarbeiten. Der „mobility turn“ wird dabei oftmals von einer Art „European turn“ begleitet, also einem Fokus auf Europa, das mit seiner Kolonialgeschichte und der Etablierung der Europäischen Union Produkt und Produzent vielschichtiger Mobilitäten und Immobilitäten weit über europäische Grenzen hinaus ist.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Michael Zinganel, Hans Albers, Michael Hieslmair und Maruša Sagadin: *Saison Opening*. Kulturtransfer über ostdeutsch-tirolerische Migrationsrouten. Frankfurt a. M.: Revolver 2006, S. 47, Courtesy of Michael Zinganel. Abb. 2: Courtesy of Lisl Ponger. Abb. 3: Courtesy of Galerie Polaris, Paris. Abb. 4: Courtesy of Tom Moerel, www.andco.de/1projects-europe.htm. Abb. 5: Courtesy of Julia Bernstein.

⁷² Vgl. hierzu auch Zygmunt Bauman: „Glokalisierung oder Was für die einen Globalisierung, ist für die anderen Lokalisierung“, in: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* Nr. 217, 38 (1996) 5/6, S. 662; Gisela Welz: „Moving Targets. Feldforschung unter Mobilitätsdruck“, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 94 (1998) 2, S. 192 oder Ariane Brenssell: „Für eine subjektwissenschaftlich-feministische Kritik neoliberaler Globalisierung“, in: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* Nr. 229, 11 (1999) 1, S. 86.

II. Einführung

Holiday in Art – Kunst und Tourismus

von Alexandra Karentzos und Alma-Elisa Kittner

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Wie sehr Kunst und Tourismus miteinander verflochten sind, wird deutlich, wenn man den von John Urry geprägten Begriff des „Tourist Gaze“¹ heranzieht. Urry stellt heraus, dass die touristische Praxis eine visuelle ist und damit auf bestimmte Perspektivierungen und Einstellungen des Blicks (bis hin zu konkreten Kameraeinstellungen) angewiesen ist. Wenn aber Tourismus auf Dispositiven des Blickens basiert, dann sind auch die Kunstwissenschaften gefordert, diesen Blick genauer zu analysieren und dessen Zusammenhang mit künstlerischen Praxen herauszuarbeiten. Ellen Strain etwa weist darauf hin, dass Urry zwar den touristischen Blick als soziales Konstrukt versteht, nicht aber interdisziplinär über eine soziologische Analyse hinausgeht; er verzichtet darauf, Theorien visueller Repräsentation zu berücksichtigen.² Gerade die Bildwissenschaften können zu einer solchen Erforschung touristischer Blickregime beitragen.

Ein Ansatzpunkt besteht bereits darin, in einer historischen Perspektivierung zu analysieren, wie Künstlerinnen und Künstler ihrerseits Reisen unternommen haben, auf denen sie den künstlerischen Blick an arkadisch oder exotisch konnotierten Orten und Motiven erprobt haben – und wie sie damit Blickstrukturen geprägt haben, die bis heute innerhalb der touristischen Praktiken erhalten geblieben sind. Spätestens seit der Renaissance war die Künstlerreise in Europa eine Form der Professionalisierung, die zur Ausbildung gehörte, so dass der Kanon vor Ort studiert werden konnte. In dem Maße jedoch, wie in der Moderne die normative Ästhetik verschwand, kam der Künstlerreise ein kulturkritischer Impetus zu, der Maler wie Paul Gauguin, Emil Nolde oder Max Pechstein etwa in die Südsee führte. Bis heute prägen die exotistischen Bilder der damaligen Avantgarde das Bild von der Südsee und den vermeintlich freien Insulanern, für die das Leben aus „Singen und Lieben“ bestehen soll.³ Die gegenwärtige Kunst wiederum setzt sich verstärkt mit dem Nachleben dieser exotistischen Vorstellungen innerhalb der spezifisch touristischen Phänomene auseinander, indem sie Topoi des Urlaubs kritisch reflektiert. Dies findet häufig in Auseinandersetzung mit den Bildwelten der Massenmedien statt, in denen die Urlaubsreise mit dem Versprechen der unbegrenzten Freiheit, des Rausches, der Entspannung und nicht zuletzt des exotischen Erlebnisses verbunden ist und sich mit den Glücksbotschaften der Werbung trifft. Bereits in den Massenmedien ist die Urlaubssemantik allerdings doppelbödig; der Tourismus trägt zugleich Züge des Dystopischen:

1 John Urry: *The Tourist Gaze*. London: Sage Publications 1990.

2 Ellen Strain: *Public Places, Private Journeys. Ethnography, Entertainment, and the Tourist Gaze*. New Brunswick u. a.: Rutgers University Press 2003, S. 15.

3 Zit. n. Tayfun Belgin: „Paradiesische Orte. Die Bildwelten Gauguins und der dt. Expressionisten“, in: *Sehnsucht nach dem Paradies. Von Gauguin bis Nolde. Ausst.-Kat. Hg. v. dems. u. Kunsthalle Krems*. Krems: Kunsthalle 2004, S. 7-18, S. 10.

Kollektivismus, Uniformität und Konsensualität – „die Tendenz zum Totalitären bildet also die Kehrseite“ des vollkommenen Utopia und weist einen „versteckten, repressiven Charakter“ auf.⁴ Es stellt sich die Frage, wie diese Bilder den „tourist gaze“ produzieren und reproduzieren und wie sich die Künstlerinnen und Künstler dazu positionieren. Wenn der Urlaub eine verkümmerte Restutopia darstellt, die sich etwa aus paradiesisch konnotierten Motiven speist, gibt es dann eine ‚Ikonographie des Urlaubs‘, die solche Klischees des Utopischen umformt und reaktiviert?

Historisch und epistemologisch sind die Blickstrukturen der Reisenden im engen Zusammenhang mit den Medien der Wissensproduktion zu sehen, die ihrerseits stark mit den Vorstellungswelten des Reisens verflochten ist. So untersucht Christian Kravagna in seinem Aufsatz zu dieser Sektion, wie sich die künstlerische Reisetätigkeit parallel zum Imperialismus entwickelt hat und welcher Art die künstlerisch-kolonialistischen Blicke sind, die auf den eroberten Raum gerichtet werden.

Des Weiteren lässt sich fragen, inwiefern die Struktur des „tourist gaze“ verknüpft ist mit technologischen Erfindungen wie etwa der Fotografie oder des Films und inwiefern sie sich dadurch verändert. Bereits der Erfinder der Fotografie Henry Fox Talbot weist 1839 darauf hin, dass die Fotografie dem Reisenden in fremde Länder nützlich sein und ihm eine Fülle interessanter Erinnerungen verschaffen könne. Susan Sontag bezeichnet den Tourismus gar als Zwillingbruder der Fotografie.⁵ Strain betont darüber hinaus, dass der „tourist gaze“ nicht statisch ist, sondern beweglich, mobil und kulturell unterschiedlich.⁶ Somit ist eine Auseinandersetzung der Bildwissenschaften mit den Mechanismen und Medien des Tourismus notwendig. „Kein Bild verlieren – photographieren!“, so lautet etwa eine Anzeige in einem QUICK-Heft von 1955, in dem auch ein Bericht einer vorgeblich authentischen Italienreise einer deutschen Familie zu finden ist.⁷ Gut 40 Jahre später greift der Künstler Massimo Vitali das Italienbild des Tourismus auf. Vitali bezieht sich in großformatigen Fotoserien auf gängige Vorstellungen des strahlend weißen Strandbildes, allerdings zeigt er den Strand nicht als einen einsamen Ort, sondern als einen von Touristenmassen bevölkerten und die Landschaft im Hintergrund als Industriegebiet. Hanna Büdenbenders Analyse in dieser Sektion führt vor Augen, wie die Touristenmassen in Vitalis Arbeiten zu einem ästhetischen, gleichwohl banalen Ornament werden. Der Strand wird auf diese Weise zur Dystopie, so dass die Bilder der Idylle dekonstruiert werden.

Doch Künstler und Künstlerinnen reflektieren nicht nur innerhalb ihrer Arbeiten die Urlaubs-Bilder, sondern nehmen als Reisende aktiv teil am Blickregime des Tourismus: Neben den Künstlerreisen sind es Reisetipendien als „Artists in residence“, durch die

4 Kristiane Hasselmann, Sandra Schmidt, Cornelia Zumbusch: „Vom Einwandern der Utopie in den Körper. Zur Einleitung“, in: Dies. (Hg.): *Utopische Körper*. München: Wilhelm Fink 2004, S. 11-26, S. 17.

5 Susan Sontag: *Über Fotografie*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1995, S. 15.

6 Strain: *Public Places*, S. 2.

7 QUICK 1955, 22: 3-5. Zit. n. Rainer Kramer: *Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Rolf Dieter Brinkmanns innerer Krieg in Italien*. Edition Temmen: Bremen 2000, S. 29. Vgl. auch Birgit Mandel: *Wunschbilder werden wahr gemacht. Aneignung von Urlaubswelt durch Fotosouvenirs am Beispiel deutscher Italiens Touristen der 50er und 60er Jahre*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996.

der touristische Blick der Künstlerinnen und Künstler forciert wird. In Bezug auf traditionell utopisch konnotierte Orte, wie etwa die Deutsche Akademie Villa Massimo in Rom, nehmen sie die Rolle von Touristen ein und reaktivieren im selben Zug die klassische Künstlerreise: „Et in Arcadia ego“. Dabei kann dies, wie Rolf Dieter Brinkmann als Stipendiat der Villa Massimo vorgeführt hat, auch zu einer Demontage Arkadiens führen: „Auch ich in Arkadien. Göthe. Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau“.⁸ Andere Orte, wie etwa die internationale Stipendiatenstätte im Künstlerhaus Bethanien in Berlin-Kreuzberg, legen von vornherein einen Blick auf die dystopische Dimension der Reise nahe. In jedem Fall wird der Ort als ein fremder wahrgenommen und reflektiert; die Künstlerinnen und Künstler werden zu Repräsentanten des Blicks von einem ‚Außen‘, des fremden Blicks, der fremden Nation. Nicht zuletzt sollen sie sowohl den bereisten Ort touristisch aufwerten als auch die von ihnen repräsentierte Nation in das Netzwerk des Kunstsystems integrieren.

„Where will you go from here?“ Dies war eine der Fragen, die das Künstlerpaar Dellbrügge & de Moll 30 internationalen, derzeit in Berlin lebenden Künstlern und Künstlerinnen in ihrem Video „Artist Migration“ (2005) stellte. Der philippinische Künstler Rommelu Yu antwortete darauf:

„It’s kind of strange. I don’t really know right now. I’ve been nomadic all my life and my goal is to find a place to stay. A lot of artists are running away from where they have been, they are going away from home and they are just finding a place to go and keep going. I’ve been everywhere in my life, I’ve lived everywhere, I’ve lived in this country, I’ve lived in that country, I’ve never had a home. I don’t think of myself as a nomadic artist, I just think that coming here was another step in terms of finding my home. So the question for me might be reversed. I might be settling here.“⁹

Tatsächlich lebt der Künstler bis heute in Berlin, so dass aus einem kürzeren Artist-in-Residence-Aufenthalt im Künstlerhaus Bethanien im migrantisch geprägten Stadtteil Kreuzberg eine „Artist Migration“ geworden ist. Yus kritische Reflexion des nomadischen Künstlers verweist darauf, wie Nomadismus-Konzepte benutzt werden, um den Künstler als Nomaden zu verklären und damit dessen Flexibilisierungszwang außer Acht zu lassen. Zum anderen zeigt sich, wenn man ein „Mapping“ der verschiedenen Künstlerhäuser und der Herkunftsländer der „Artists in residence“ vornimmt, dass es sich häufig um privilegierte Künstler und Künstlerinnen handelt, deren Internationalität und Mobilität eine immer schon ausgewählte und begrenzte ist: Nicht alle Künstler und Künstlerinnen können reisen und am internationalen Kunstsystem partizipieren und nicht jeder „Artist in residence“-Aufenthalt, nicht jede Künstlerreise ist heute eine völlig freiwillige, da einige sowohl politisch als auch ökonomisch motiviert sind.

8 Rolf Dieter Brinkmann: Rom, Blicke. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1979, S. 127. Siehe dazu den Beitrag von Peter Gendolla in diesem Band.

9 Dellbrügge & de Moll: Artist Migration Berlin. Heidelberg: Kehrer 2006, S. 135.

Als Teil des internationalen Kunstbetriebs scheint der von Yu beschriebene „Künstler ohne festen Wohnsitz“ heute zur Normalität geworden zu sein. Mindestens zwei Orte als Wohnsitz anzugeben, wird zunehmend zum Ausweis von Professionalität. Die klassische Künstlerreise ist einem ständigen Pendeln zwischen verschiedenen Orten gewichen und Teil der künstlerischen Ausbildung und stetigen Professionalisierung, wie es Peter Schneemanns Aufsatz in dieser Sektion thematisiert. Und diese Mehrfachverortung scheint – wenn auch in anderer Weise als die klassisch romantische Reise – der Entwicklung einer Identität des Künstlerselbst zu dienen, allerdings stärker in Form eines individuellen Profils, das sich deutlich von dem anderer Künstlerinnen und Künstler abgrenzt. Dazu gehört, dass der Künstler als Tourist beim Reisen zum einen sein individuelles, professionelles Netzwerk ausbaut; zum anderen dient das Reisen einer Art ‚Einübung‘ und Verstetigung des fremden Blicks. So zeigt sich, wie auch Künstlerinnen und Künstler sich den „tourist gaze“ aneignen, ihn nutzen und unterwandern. Es wird zu untersuchen sein, wie sie den touristischen Ausnahmezustand des Urlaubs zitieren und sich der Ambivalenz der Urlaubssemantik, auch der romantischen Topoi der Reise in die Welt des Ichs und anderer Reisemythen, bedienen. Entsprechend stellt dieser Teil der Publikation die Frage, ob und wie sich Klischees des Utopischen, der Reise, des Urlaubs in der künstlerischen Auseinandersetzung mit konkreten Orten verknüpfen: Wie verschränken sich metaphorische und ‚reale‘ Orte miteinander? Welche anderen Räume bringen sie hervor?

Dabei können sie auf eine lange visuelle Tradition zurückgreifen: Wie es etwa Peter Howard und auch Nina Lübbren beschreiben, waren Künstler und Künstlerinnen häufig die ersten Touristen, die scheinbare Paradiese suchten, in Bildern und Texten festhielten und damit in das Arsenal der utopisch konnotierten Sehnsuchtsorte einspeisten¹⁰ – ob Vincent van Gogh im südfranzösischen Arles, ob Paul Gauguin auf Tahiti oder, aktueller, Birgit Hein auf Jamaica, stets waren auch Künstlerinnen und Künstler die Spurenleger für neue Routen.

Kunst hat sich auf diese Weise schon längst als ‚sanfter Standortfaktor‘ etabliert und dient dazu, bestimmte Orte aufzuwerten und vor allem von anderen abzugrenzen: Hier findet die Identitätsproduktion via Differenz auf der Ebene der Orte selbst statt: Denn die Topologie eines bestimmten Ortes wird dabei nicht nur indirekt durch die Bildproduktion der Kunst geprägt, sondern die Künstler und Künstlerinnen arbeiten auch in ganz konkreten Fällen mit der Tourismusindustrie zusammen, um den „tourist gaze“ der Anderen selbst zu gestalten und zu lenken. Auch hier also begegnen wir einer starken Verschränkung von Sehnsuchtsproduktion durch Bilder, die letztlich aus der Fiktion stammen, jedoch konkrete Orte neu erschaffen: Topologien des Imaginären, auf die man als Tourist seinen Fuß setzen kann, obwohl das Terrain schon längst unsicher geworden ist.

10 Peter Howard: „Artists as Drivers of the Tour Bus: Landscape Painting as Spur to Tourism“, in: David Crouch, Nina Lübbren (Hg): *Visual Culture and Tourism*. Oxford/New York: Berg 2003, 109-123 und Nina Lübbren: „North to South: Paradigm Shifts in European Art and Tourism, 1880-1920“, in: ebenda, S. 125-146.

The Artist as Traveller. Aus den Reisealben der (Post-)Moderne

von Christian Kravagna

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

The Artist as Traveller. Aus den Reisealben der (Post-)Moderne ¹

1931, kurz vor seiner Abreise nach Afrika, wo er sich für beinahe zwei Jahre an der ethnologischen Expedition von Dakar nach Dschibuti beteiligen wird, schreibt Michel Leiris noch einen kurzen Artikel für die Zeitschrift *Documents*. Dieser Text, der die bevorstehende Abreise in der Folge direkt anspricht, beginnt mit den Sätzen:

„Ich hatte den amerikanischen Schriftsteller und Reisenden W. B. Seabrook gerade erst kennengelernt, als er mir zu Beginn des Sommers 1930 von Toulon aus – er arbeitete dort an der Niederschrift der Reise, die ihn zuvor ins tropische Afrika geführt hatte [...] – die hier wiedergegebenen Photographien schickte. Sie zeigen eine Frau mit einer von ihm entworfenen und nach seinen Angaben in New York gefertigten Ledermaske.“ ²

Leiris hatte Seabrook nur einmal in einem Pariser Café getroffen, für „ein Gespräch von kaum mehr als einer Stunde“. Dennoch waren die beiden einander sofort nahe gekommen. Noch ehe sich Leiris über die fotografische Post seines Kollegen auslässt, benennt er das die beiden Schriftsteller verbindende Element: „Wir lieben beide die Schwarzen“, schreibt er, „wir sind leidenschaftliche Anhänger des Okkultismus“, und „wir sind [...] beide überaus skeptisch hinsichtlich [...] der modernen westlichen Zivilisation. [...] Mehr war nicht nötig, damit wir uns auf Anhieb als Freunde fühlten.“ ³

Documents war die Zeitschrift der nonkonformistischen Gruppe von Surrealisten um Georges Bataille, die sich von der marxistischen Linie André Bretons abgespalten hatte und eine antirationalistische Gesellschaftskritik der Körperlichkeit, des Erotismus, der Negrophilie und des so genannten niederen Materialismus praktizierte. Leiris' Begeisterung für Seabrooks Masken ist Ausdruck jener Fantasien sexueller Überschreitung von gesellschaftlichen Normen. Sie konzentriert sich auf die Anziehungskraft der Fremdheit, die sich aus der Entindividualisierung der Frau durch die Maske ergibt. „Sie ist keine Person mehr, sondern eine Frau *im allgemeinen*, die genausogut die ganze Natur, die ganze Außenwelt sein kann, welche wir auf diese Weise zu beherrschen vermögen.“ ⁴ Der Text mit dem Titel „Das ‚caput mortuum‘ oder die Frau des Alchemisten“ ist eine hymnische

1 Erstveröffentlicht in: Matthias Michalka, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): *The Artist as...*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006, S. 111-136.

2 Michel Leiris: „Das ‚caput mortuum‘ oder die Frau des Alchemisten“, in: ders.: *Das Auge des Ethnologen*. Ethnologische Schriften, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 256-262, S. 256.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 260.

Feier eines von Angst und Gewalt grundierten mystisch-erotischen Szenarios, in dem das Objekt des Begehrens eine, wie Leiris sagt, „höllischere und unterirdischere Bedeutung“ angenommen hat.⁵

Die Afrikareise vor Augen und die Pariser Negrophilie der Zwanzigerjahre im Hintergrund, deren Zusammentreffen von Erotismus und Exotismus sich etwa in der Figur von Josephine Baker verkörpert, schreibt Leiris:

„Und heute – wo ich voraussichtlich bald Europa verlassen und eine beträchtliche Zeit in der Ferne bleiben werde – steht mir klar vor Augen, daß Seabrook einer der wenigen Menschen sein wird, die mir fehlen werden, und unter diesen wenigen wieder einer von denen, die mir dann am meisten fehlen.“⁶

Leiris antizipiert hier – beinahe wehmütig – Momente der Einsamkeit. Was er in der realen afrikanischen Fremde vermissen wird, ist nicht die verachtete europäische Zivilisation, „das seichte Leben dort“, es sind Geistesverwandte wie Seabrook, mit denen sich Fantasien mystischer Fremdheit teilen lassen. Handelt der leidenschaftliche Text über die maskierte Frau und die von ihr ausgehende bedrohliche, sadistische Regungen auslösende Verführung von der Möglichkeit der Erotik, „aus sich herauszugehen, die Bande zu zerreißen, die die Moral, der Verstand und die Sitten einem auferlegen“,⁷ so klingt der ‚offizielle‘ Abschiedstext vor der Reise weit nüchterner. Aber auch in „Das Auge des Ethnographen“, ebenfalls in *Documents* publiziert, wo Leiris die wissenschaftliche Mission der Reise hervorstreicht, kommen Wünsche und Transgressionsfantasien zur Sprache, deren Beschreibung der sexuellen Fantasie ähnelt. Der noch nicht 30-jährige Leiris erwartet sich von der Reise „eine Möglichkeit [...], gegen das Altern und den Tod anzukämpfen, indem ich mich – um wenigstens imaginär dem Fluß der Zeit zu entgehen – rückhaltlos dem Raum anheimgebe und damit auch meine eigene, zeitlich beschränkte Person im konkreten Kontakt mit einer großen Anzahl anscheinend sehr verschiedener Menschen vergesse ...“.⁸

Persönliches Ziel der Afrikareise ist – neben den wissenschaftlichen Erkenntnissen – die Auflösung einer zivilisatorisch konditionierten Identität, insbesondere der Identität als Intellektueller, im direkten Kontakt mit dem anderen dieser Zivilisation, der anderen Kultur, dem vermeintlich Wilden, Ursprünglichen, Magischen. *Phantom Afrika*, das nach der Rückkehr publizierte Tagebuch der Expedition, kann als die lange und wechselvolle Geschichte des Kampfes der realen Erfahrung mit den mitgebrachten Vorstellungen und Projektionen gelesen werden.⁹

5 Ebd., S. 261.

6 Ebd., S. 256 f.

7 Ebd., S. 262.

8 Michel Leiris: „Das Auge des Ethnographen“, in: ders.: *Das Auge des Ethnographen*, a. a. O., S. 29-35, S. 34 f.

9 Michel Leiris: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931–1933*, 2 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

Reisen im kolonialen Raum

Die künstlerische Reisetätigkeit im 19. und 20. Jahrhundert verläuft parallel zur imperialistischen Politik der europäischen Großmächte. Zum einen bildet die militärisch-missionarische ‚Befriedung‘ ferner und fremder Völker die Grundlage für ein halbwegs sicheres überseeisches Reisen; zum anderen entstehen die Reiseziele als solche aus der Zirkulation von Berichten über fremde Länder und Menschen aus der Hand von Missionaren, Forschungsreisenden und Kolonialbeamten sowie aus der Attraktion von mitgebrachten Objekten, Bildern und häufig auch Menschen, die dem europäischen Publikum einen neuen Raum der Imagination eröffnen. Die kolonialistische Expansion in den realen geografischen Raum erweitert den Vorstellungsraum von SchriftstellerInnen, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen.

Die koloniale Praxis wiederum war immer auch schon von bestimmten Vorstellungen über das Anderswo gespeist, seien das solche von sagenhaften Reichtümern, die eine wirtschaftliche Nutzbarmachung nahe legten, oder solche von kannibalischen Praktiken, die der ideologischen Rechtfertigung von Unterdrückungs- oder Vernichtungspolitik beziehungsweise der ‚zivilisatorischen Mission‘ dienten. Die dynamische Geschichte der wechselseitigen Speisung von Imagination und Praxis ist gewissermaßen ohne Anfang. Sie reicht über die ersten großen Entdeckungsfahrten der Spanier und Portugiesen im 15. Jahrhundert zurück in antike und mittelalterliche mythische Erzählungen von Paradies und goldenem Zeitalter, vom Ursprung der Menschheit oder vom Ort der Barbarei. Im Zeitalter der Aufklärung wurde eine Systematisierung des Verhältnisses von westlicher Identität und nichtwestlicher Differenz herausgebildet. Stuart Hall beschreibt das Muster der Stereotypisierung des anderen in grundsätzlicher Opposition zum Westen:

„Die Aufklärung strebte danach, eine ‚Wissenschaft vom Menschen‘ zu sein. Dies war die Matrix der modernen Sozialwissenschaft. Sie stellte die Sprechweise zur Verfügung, innerhalb derer ‚Modernität‘ zuerst definiert wurde. Im Diskurs der Aufklärung war der Westen das Modell, der Prototyp und der Maßstab des sozialen Fortschritts. Es war *westlicher* Fortschritt, *westliche* Zivilisation und Rationalität, die gefeiert wurden. Und doch war dies alles von den diskursiven Figuren des ‚edlen gegenüber dem unedlen Wilden‘ und der ‚rohen gegenüber den kultivierten Nationen‘ abhängig, die im Diskurs des ‚Westens und des Rests‘ formuliert wurden. So war der Rest entscheidend für die Formulierung der westlichen Aufklärung [...]. Die Figur des ‚Anderen‘, der [...] als die Negation all dessen konstruiert war, wofür der Westen stand, tauchte mitten im Zentrum des Diskurses über die Zivilisation, die Kultiviertheit, die Modernität und die Entwicklung des Westens wieder auf.“¹⁰

Das von Hall beschriebene Repräsentationsmuster bleibt für künstlerische, wissenschaftliche und populärkulturelle Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wirksam. Und zwar bis zu jenen Momenten im Verlauf des Entko-

¹⁰ Stuart Hall: „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“, in: ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften, Hamburg, Berlin: Argument-Verlag 1994, S. 173 f.

lonialisierungsprozesses, in denen scheinbar natürliche Einstellungen zum Eigenen und Fremden als Produkt einer diskursiven Formation, eines „Wahrheitsregimes“, wie Michel Foucault sagt, erkannt werden.

Mit dem Ägyptenfeldzug Napoleons, der 1798 eine „Kommission der Wissenschaften und der Künste der Orientarmee“ ins Leben gerufen und nach dem gescheiterten Feldzug die 23-bändige *Description de l'Égypte* (Beschreibung Ägyptens) veranlasst hatte, brach in der europäischen Malerei zunächst die ‚Ägyptomanie‘ aus, und die Ägyptenreise wurde für Künstler obligatorisch, wie es zuvor die Italienreise gewesen war. Bilder und literarische Werke erzeugten eine „Sehnsucht nach dem Orient“ (Théophile Gautier), die zu einem Hauptthema der Malerei des 19. Jahrhunderts wurde. Unabhängig davon, ob die Orientreisen sich allein in der Fantasie abspielten – wie bei Ingres – oder tatsächlich realisiert wurden – wie bei Delacroix –, das Repertoire an Motiven blieb mehr oder weniger stabil: Die erotischen Verlockungen des Harems, der Müßiggang in einem Ambiente jenseits von Raum und Zeit, Gewaltfantasien über grausame Despoten und eine wiedergefundene heroische Vergangenheit sind zentral. So meint Horace Vernet in den algerischen Menschen die Figuren der Bibel wiederzufinden, während Delacroix in Marokko auf die Antike zu stoßen glaubt: „Ist das schön! Wie zu Zeiten Homers! ... Rom ist nicht mehr in Rom zu finden. [...] Die Römer und die Griechen sind hier, vor meiner Haustür.“¹¹

Die 100 Jahre orientalistischer Malerei von Ingres bis Matisse ließen sich ähnlich beschreiben, wie es Edward Said für den literarischen und wissenschaftlichen Diskurs getan hat:

“In the system of knowledge about the Orient, the Orient is less a place than a *topos*, a set of references, a congeries of characteristics, that seems to have its origin in a quotation, or a fragment of a text, or a citation from someone's work on the Orient, or some bit of previous imagining, or an amalgam of all these.”¹²

Die Bilder des Orients haben mehr mit Vor-Bildern des Orients zu tun, die durchsetzt sind von privaten Fantasien, als mit realen Bedingungen. Die Konsequenz aus diesen „complex rewritings“ ist nach Said, dass die Gegebenheiten des modernen Orients aus diesen Bildern systematisch ausgeschlossen wurden. So malt Matisse seine im Studio inszenierten Odaliskinnen noch in den Zwanzigerjahren, während türkische Frauen zur selben Zeit durch die Politik Kemal Atatürks eine emanzipiertere soziale Stellung einnahmen als in vielen westlichen Ländern.¹³

11 In einem Brief aus Tanger, zitiert nach Gérard-Georges Lemaire: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Köln: Könemann 2000, S. 215.

12 Edward W. Said: *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London: Penguin 1995, S. 177. (Auf Deutsch: „Im System des Wissens über den Orient stellt dieser weniger einen Ort, vielmehr einen Topos dar, eine Ansammlung von Verweisen, eine Anhäufung charakteristischer Merkmale, deren Ursprung in einem Zitat oder einem Textfragment oder einer Zitation aus irgendjemandes Werk über den Orient oder einigen früheren Vorstellungen oder einer Verschmelzung von alledem zu liegen scheint.“).

13 Diese aufschlussreiche Gegenüberstellung fand sich in einem Kapitel des Kataloges *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads* zu der von Fatema Mernissi kuratierten Ausstellung über Haremsfantasien im Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2003.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden die kolonialen Imperien ausgebaut und gefestigt, und die Bevölkerung der Mutterländer kam in den Genuss einer Fülle von Berichten, Erzählungen und Darstellungen. Abenteuerromane und Forschungsberichte, anthropologische Schaustellungen und ethnografische Fotografien sowie schließlich die Völkerkundemuseen speisten die kollektive Vorstellungswelt in Bezug auf afrikanische, ozeanische und andere Ethnien, deren Lebensformen und kulturelle Produktion. Eine Vielzahl von Reisenden unterschiedlicher Profession bezog die Motivation für den realen Aufbruch aus den virtuellen Welten der großstädtischen Repräsentation von Andersheit. Diese stellten Katalysatoren dar sowohl für die wissenschaftliche oder ökonomische Partizipation am imperialen Projekt der Beschreibung, Klassifizierung und Ausbeutung als auch für Zivilisationsflucht und den Wunsch nach Erneuerung.

Als Gauguin 1891 nach Tahiti aufbricht, eröffnet er ein neues Kapitel, mit dem sich das künstlerische Interesse an kultureller Differenz vom Orient in die Tropen verlagert. Vor seiner Reise speist sich sein Bild von Südsee-Exotik aus Quellen wie den Romanen von Pierre Loti, der Pariser Kolonialausstellung von 1889 und den in Frankreich zirkulierenden Tahiti-Postkarten. Schon 1888 schrieb Vincent van Gogh, der mit Gauguin vom „Atelier der Tropen“ träumte und wahrscheinlich seinen Freund auf Lotis Roman *Le Mariage de Loti* aufmerksam machte, aus Arles: „Zum Beispiel könnte ich mir denken, daß ein heutiger Maler so etwas malte, wie es in dem Buch von Pierre Loti vorkommt.“¹⁴ „Der Westen ist gegenwärtig verfault“, sagte Gauguin. Er dagegen will „einfache, ganz einfache Kunst“ machen und sich „in die jungfräuliche Natur versenken, nur Wilde sehen, ihr Leben leben, keinen anderen Gedanken im Kopf haben“.¹⁵ Die Fantasie des Wildwerdens ist allerdings nicht losgelöst von politischen Rahmenbedingungen wie dem kolonialen Herrschaftsgefüge. So war Gauguin vom französischen Kulturministerium mit einer Art Auftrag versehen, Land und Leute möglichst authentisch zu schildern.

Wo Gauguin von der Notwendigkeit spricht, zu den „Quellen“ zurückzugehen, zur Menschheit im Zustand der Kindheit, um Neues schaffen zu können, kommt die Dimension des Geschlechts – das Bild der Frau – in den Diskurs der Avantgarde. Während Gauguin die im Pariser Salon ausgestellten Venusfiguren als unzüchtig betrachtet, beschreibt er die von ihm idealisierte Frau der Tropen als keusch und rückt sie in die Nähe des unschuldigen Tieres. In den Bezügen auf die heimische Kunstwelt klingt Gauguins Anspruch auf die Führungsrolle in der Pariser Avantgarde durch. Auf der Reise hat er ein Foto der *Olympia* von Manet bei sich. Dieses Skandalbild des Pariser Salons hatte er noch 1891 kopiert. 1892 malt er *Manao tupapau*, den liegenden Akt seiner 13-jährigen tahitianischen ‚Frau‘, der später in Paris als die „braune Olympia“ bezeichnet werden wird. Während Manets *Olympia*, die als Prostituierte rezipiert wird, einer urbanen Realität ökonomisierter Geschlechterverhältnisse angehört, entwirft Gauguin das idealtypische Gegenteil einer kindlich-naiven und von Schrecken erfüllten Weiblichkeit. Für Griselda Pollock handelt es sich dabei um „a racist fiction about the fascinating and desirable dif-

¹⁴ Zitiert nach Georg-W. Koltzsch: „Das Paradies als Collage“, in: ders. (Hg.): Paul Gauguin. Das verlorene Paradies, Köln: Dumont 1998, S. 58.

¹⁵ Zitiert nach Kirk Varnedoe, „Paul Gauguin“, in: William Rubin (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München: Prestel 1984, S. 196.

ference of a pre-modern world of simple, superstitious Tahitian women.”¹⁶ Im avantgardistischen Wettbewerb um Überschreitung von etablierten Normen wird der Zugriff auf das ‚Primitive‘ zur Durchsetzungsstrategie im Kampf um künstlerische Anerkennung. Gauguin ist im Grunde gleich bei seiner Ankunft in Tahiti enttäuscht, wo ihm die Hauptstadt Papeete als abstoßend unrein und degeneriert erscheint. Er beobachtet das Begräbnis des Königs Pomare V. und begreift es als symbolisch für das Ende einer lokalen Kultur:

„Mit ihm verschwanden die letzten Überreste der Maori-Gebräuche ... Es war wirklich zu Ende. Nur noch Zivilisierte – leider! Soldateska, Geschäftemacherei und Beamtenwirtschaft. Tiefe Trauer überkam mich. Einen so langen Weg zurückgelegt zu haben, um nun dies anzutreffen, gerade das, wovor ich geflohen war. Der Traum, der mich nach Tahiti führte, wurde durch die Gegenwart Lügen gestraft. Es war das Tahiti von einst, das ich liebte.“¹⁷

Gauguin tut jedoch alles, um diese imaginäre Vergangenheit, das Paradies der Postkarten und Romane, entweder wieder zu finden, indem er ins Landesinnere und auf abgelegene Inseln weiterzieht, oder sein Ideal wilden Lebens selbst zu inszenieren.

An dieser Stelle lässt sich an zwei Paradigmen der historischen Wahrnehmung fremder Kulturen erinnern, die auch für die Kunst der Moderne Bedeutung haben: die Verweigerung von Gleichzeitigkeit¹⁸ und das Rettungsparadigma. Johannes Fabian hat gezeigt, wie die verschiedenen Ethnografen die von ihnen erforschten Kulturen als vergangene oder gerade im Verschwinden begriffene Kulturen beschreiben. Dabei stößt man immer wieder auf die Parallelisierung von ‚unserer‘ Vergangenheit und ‚ihrer‘ Gegenwart. Dies betrifft auch das Sammeln jener Objekte, von denen sich die Modernen inspirieren ließen. Die ethnografischen Objekte repräsentierten eine Vergangenheit, eine Kultur im Verschwinden durch den Einfluss der EuropäerInnen. Sie dienten Fabian zufolge der Konstruktion einer Vergangenheit, in die die Menschen Afrikas versetzt werden mussten, damit die Schemata der Wissenschaft und des Imperialismus weiterhin Sinn machten.¹⁹

In Verbindung mit dem Phänomen der Übersetzung von Raum in Zeit, der Gleichsetzung von räumlicher Entfernung mit zeitlicher Distanz, handelt es sich bei dem Rettungsparadigma („salvage paradigm“) nach James Clifford um ein Begehren der Rettung von

16 Griselda Pollock: *Avant-Garde Gambits 1888–1893: Gender and the Colour of Art History*, London: Thames & Hudson 1992, S. 40. (Zu Deutsch: ... „eine rassistische Fiktion über die faszinierende und begehrenswerte *Verschiedenheit* einer vormodernen Welt einfacher, abergläubischer tahitischer Frauen“).

17 Paul Gauguin: *Noa Noa*, zitiert nach Isabelle Cahn, „Die Geburt des Mythos. Gauguin in Frankreich“, in: Paul Gauguin. *Das verlorene Paradies*, a. a. O., S. 242.

18 Vgl. Johannes Fabian: *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press 1983, S. 31: „I will call it a denial of coevalness. By that I mean a persistent and systematic tendency to place the referent(s) of anthropology in a Time other than the present of the producer of anthropological discourse.“ (Auf Deutsch: „Ich nenne das eine Verweigerung von Gleichzeitigkeit. Damit meine ich eine anhaltende und systematische Tendenz, den [die] Gegenstände[e] der Anthropologie in einer Zeit zu verorten, die sich von der Gegenwart jener unterscheidet, die den anthropologischen Diskurs führen.“).

19 Vgl. Johannes Fabian: „Curios and curiosity: Notes on reading Torday and Frobenius“, in: Enid Schildkrout, Curtis A. Keim (Hg.): *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 101.

„Authentizität“ vor dem zerstörerischen geschichtlichen Wandel.²⁰ Der jeweilige Ethnologe sieht sich als der letzte, der „seine“ Kulturen noch im Zustand der Ursprünglichkeit studieren kann. Die Schilderungen vieler Anthropologen über die verderblichen Einflüsse der westlichen Zivilisation, vor denen sie immer weiter ins Landesinnere fliehen, um doch auf ihre als rein und in sich geschlossen konzipierten Kulturen zu treffen, decken sich mit den Fluchtetappen eines Künstlers wie Gauguin.

Clifford Geertz hat das Muster der ethnografischen Reise(erzählung) als Mythos analysiert:

„Die übergreifende Form [...] ist die Geschichte einer Suche: der Abschied von vertrauten, langweiligen, merkwürdig bedrohlichen Gestaden; die mit Abenteuern verbundene Reise in eine andere, dunklere Welt voller vielfältiger Phantasiegebilde und seltsamer Offenbarungen; das krönende Mysterium, das absolute Andere [...]; die Rückkehr in die Heimat, um, ein wenig wehmütig, den Verständnislosen, die ereignislos zurückgeblieben sind, Geschichten zu erzählen.“²¹

Die beschriebene Parallelisierung von Ferne und Vergangenheit findet sich auch in der Kunst. Picasso entdeckt zuerst die altiberische Kunst und gleich darauf die afrikanische. Die Maler der Künstlergruppe „Brücke“ entdecken zuerst die Gotik und gleich darauf die Südsee. In ihrem Programm von 1906 entwirft sich eine revoltierende Jugend: „JEDER GEHÖRT ZU UNS, DER UNMITTELBAR UND UNVERFÄLSCHT DAS WIEDERGIEBT, WAS IHN ZUM SCHAFFEN DRAENGT.“²² Den „Brücke“-Künstlern wird die in den Berliner und Dresdner Völkerkundemuseen aufbewahrte afrikanische und ozeanische Kunst zur Inspirationsquelle ihres Strebens nach Unmittelbarkeit und Unverfälschtheit, das sich nicht auf die Kunst beschränkt:

„In städtischen Ateliers beschworen Künstler das Milieu eines Stammeslebens aus der eigenen Phantasie [...]. Einige Künstler wurden sogar während der Sommermonate zu ‚Eingeborenen‘, indem sie unbekleidet mit ihren Modellen zusammenlebten und eine sexuelle Freizügigkeit walten ließen, die nach ihrer Überzeugung die instinkthafte Freiheit des Stammeslebens nachahmte.“²³

Zur Konstruktion dieser Milieus stützte man sich auf schwarze Modelle, die aus dem Feld der Populärkultur, der Völkerschau oder dem Zirkus bezogen wurden: Sam und Milli in Ernst Ludwig Kirchners Atelier werden zu lebendigen Verkörperungen einer primitivistischen Fantasie. Das andere verkörpert all das, was der europäischen Kunst und Gesellschaft verloren gegangen sei: Ursprünglichkeit, Authentizität, Magie, freie Sexualität.

20 Vgl. James Clifford: „Of Other Peoples: Beyond the ‚Salvage Paradigm‘“, in: Hal Foster (Hg.): *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle: Bay Press 1987, S. 121–30.

21 Clifford Geertz: *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 48.

22 Aus dem Programm der „Brücke“, Holzschnitt von Ernst Ludwig Kirchner, zitiert nach Abbildung in Ausstellungskatalog Günter Schade: *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920*, Stammhaus der Nationalgalerie, (Ost-)Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1986, S. 8.

23 Donald E. Gordon: „Deutscher Expressionismus“, in: *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, a. a. O., S. 380.

Es fungiert als Antipode, „um aus der Müdigkeit unseres europäischen Ungeschmacks herauszukommen“.²⁴ Emil Nolde, 1914 auf Deutsch-Neuguinea, in der Hand den Zeichenstift, neben sich die Pistole, hält fest: „Die Urmenschen leben in ihrer Natur, sind eins mit ihr und Teil vom ganzen All. Ich habe zuweilen das Gefühl, daß nur sie noch richtige Menschen sind, wir aber etwas wie verbildete Gliederpuppen, künstlich und voll Dünkel.“²⁵ Die Reise wird zur Kraftkammer des Künstlers, die ihn für die direkte Konkurrenz rüstet: „Gar keinen anderen Künstler weiß ich, außer Gauguin und mir selbst, der aus der unendlichen Fülle des Urnaturlebens Bleibendes brachte.“²⁶

Eine Fantasie von grundsätzlicher Differenz, eines Raumes, in dem alles zum Gegenteil des Eigenen wird, macht es unmöglich, politische Realitäten zu erkennen. Eine wie immer geartete Reflexion kolonialer Machtstrukturen, denen sich die ethnografischen Objekte und die Reiseziele verdanken, ist mit Ausnahme eines Teils der Surrealisten in den Zwanzigerjahren kaum anzutreffen.

Ein vereinfachtes Resümee der Grundzüge der interkulturellen Wahrnehmung der klassischen Moderne könnte lauten: Das moderne Künstlersubjekt empfindet die Defizite der beschleunigten Modernisierung, Technisierung und Rationalisierung als Problem der Desintegration von Gemeinschaft und als Verlust oder Verschüttung nichtrationaler Aspekte von Subjektivität. Auf der Suche nach alternativen Kultur- und Lebensformen, die auch im scheinbar vormodernen Landleben, der Volkskunst oder der Kunst des Mittelalters gefunden werden, treffen die KünstlerInnen in den ethnografischen Museen und populären Schaustellungen auf stumme Zeichen kultureller Differenz, die relativ frei interpretierbar scheinen. Sie bilden die Leinwand, auf die all das projiziert werden kann, was in der eigenen kulturellen Gegenwart schmerzlich vermisst wird. Im Spiegel eines phantasmatischen anderen sucht das verunsicherte Subjekt der Moderne seine Integrität wiederherzustellen.

Als idealtypisch konzipierter Gegensatz hat die andere Kultur so lange ihre Anziehungskraft, wie sie sich der Idealisierung fügt. In dem Moment, wo sie dieser Funktion nicht gerecht wird, weil sie als kontaminiert und veränderlich erscheint, verliert sie ihre Anziehungskraft, unterliegt der Verachtung oder wird auf imaginärer Ebene gegen die konkrete Erfahrung zurechtgerichtet. Wichtig scheint, dass die andere Kultur ihren festen Ort hat, an dem sie als Modell von Differenz bewahrt werden kann. In diesem Sinn entspricht die künstlerische Perspektive jener der zeitgenössischen Ethnografie mit ihrer Verweigerung von Gleichzeitigkeit und ist damit letztlich auch mitverantwortlich für die noch jahrzehntelang andauernde Reduktion außereuropäischer Kunst auf ihre traditionellen Ausdrucksformen.

Heimreise

Wenn der von Oppositionsbildungen geprägte Bezug auf das Außen für die westliche Moderne konstitutiv und das damit verbundene Reisemotiv für die Kunst der Moderne von Bedeutung war, so lässt sich nach ihrem Erbe in der postmodern-postkolonialen

24 Franz Marc in einem Brief an August Macke, 1911, zitiert nach Gordon, a. a. O., S. 386.

25 Zitiert nach Gordon, a. a. O., S. 399.

26 Emil Nolde, zitiert nach Gordon, a. a. O., S. 400.

Ära fragen. Die Antwort wird in erster Linie von der Feststellung veränderter Reiserouten unter Bedingungen von Migration und Diaspora bestimmt sein. Ihre literarische und künstlerische Bearbeitung durch postkoloniale Subjekte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ermöglicht dann auch rückblickend eine veränderte Sicht auf die Vielfalt von Formen des Unterwegsseins in früheren Zeiten, die von dem auf der Ebene der Repräsentation dominanten Muster der rekursiven Bewegung des westlichen Reisenden – von der Metropole in die Kolonie und retour – überdeckt wurde. Die Reisen von der Kolonie ins Mutterland, die transatlantischen Routen in Zusammenhang mit der Sklaverei, die Migrationsrouten zwischen den Kolonien, Flucht, Exil, Diaspora und Rückkehrbewegungen erfahren gesteigerte Beachtung.

Bezieht man die Frage nach dem Erbe der modernen KünstlerInnen als Reisende auf das Segment der westlichen Gegenwartskunst und ihren Umgang mit einer verräumlichten Idee von Differenz, so stößt man unter anderem auf Hal Fosters Konzept von KünstlerInnen als EthnografInnen. Existierten in der frühen Moderne offensichtlich Parallelen und Bezüge zwischen ethnografischer Wissensproduktion und künstlerischer Bildproduktion und waren ihre Reisemotive und -praktiken verwandt, so erscheint die Vorstellung einer zeitgenössischen KünstlerInnenrolle im Zeichen einer ethnografischen Einstellung attraktiv. In dem Aufsatz *The Artist as Ethnographer*, publiziert in seinem Buch *The Return of the Real*, behauptet Hal Foster ein neues Paradigma in der avancierten Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts.²⁷ Unter Bezugnahme auf das historische Modell des Autors als Produzent, dargestellt und proklamiert von Walter Benjamin in den 1930er-Jahren, erkennt Foster in der Kunst der Gegenwart eine strukturell verwandte Auffassung der KünstlerInnenrolle, wobei er zugleich eine Akzentverschiebung von der sozialen/ökonomischen zur kulturellen/ethnischen Definition jener Gruppe feststellt, die jeweils Gegenstand des künstlerischen Engagements ist. Während die politische Solidarität in der Praxis des Autors als Produzent dem Proletariat gegolten habe, würde sich jene des Künstlers als Ethnograf auf die von der dominanten Kultur marginalisierten kulturell anderen richten: „it is the cultural and/or ethnic other in whose name the committed artist most often struggles.“²⁸ Was die beiden Paradigmen verbinden würde, wäre zum einen die Annahme, dass der Ort der politischen Veränderung auch der Ort der künstlerischen Veränderung ist, zum anderen die Annahme, dass dieser Ort woanders („elsewhere“) ist, also im historischen Beispiel das ausgebeutete Proletariat als sozial anderes, im zeitgenössischen Fall die unterdrückten postkolonialen und subalternen Gruppen als kulturell anderes. Beide Modelle würden jeweils auf die von ihnen fokussierte Gruppe bestimmte Eigenschaften projizieren und damit einen Prozess des Othering betreiben. Foster behauptet eine „realistische Annahme“ aufseiten dieser KünstlerInnen, die die anderen aufgrund ihrer Unterdrückung als in der Wirklichkeit und in der Wahrheit begreift und sie so aus der Sphäre des Ideologischen heraushebt. Mit der „realistischen Annahme“ sei häufig – und da wird es für den Zusammenhang unserer Problematik interessant – eine „primitivistische Fan-

27 Hal Foster: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1996.

28 Ebd., S. 173. (Zu deutsch: „Es ist das kulturell und/oder ethnisch andere, in dessen Namen engagierte KünstlerInnen am häufigsten kämpfen.“).

tasie“ verbunden, die den anderen – „für gewöhnlich als Farbige gedacht“ – einen besonderen Zugang zu primären psychischen und sozialen Prozessen zuschreibe, von denen das weiße Subjekt irgendwie abgeschnitten wäre. Foster erkennt darin ein historisches Erbe: „a fantasy that is as fundamental to primitivist modernisms as the realist assumption is to productivist modernisms.“²⁹ Wie Foster ihn skizziert, ohne allerdings dafür wirklich überzeugende Beispiele zu liefern, wäre der Künstler als Ethnograf tatsächlich eine zeitgenössische Variante des reisenden Künstlers der Moderne. Der Künstler als Ethnograf imaginiert den Schauplatz künstlerischer Erneuerung im Anderswo, begibt sich an die als authentisch gedachten Orte der (kulturellen) Differenz und übersetzt die dort vorgefundenen Gegebenheiten – oft in Zusammenarbeit mit den Subjekten der Differenz – in künstlerische Projekte mit kritischem Anspruch. Foster benutzt im Zusammenhang solch teilnehmend beobachtenden Arbeitens vor Ort den ethnologischen Terminus der Feldarbeit: „These artists [...] aspire to fieldwork in which theory and practice seem to be reconciled.“³⁰ Die Praxis von KünstlerInnen als EthnografInnen ist laut Foster von einer ganzen Reihe von Fallen bedroht: vom verzerrenden Othinging ihrer Zielgruppen über das künstlerische Verbrauchen ihrer historischen Subjekte, bevor diese eine politische Wirkung entfalten können, bis zur ideologischen Vormundschaft durch – wie gut auch immer gemeinte – Identifikation mit den Diskriminierten.

Dieses Bild von zeitgenössischen engagierten KünstlerInnen wurde zu Recht als verzerrende Darstellung einiger der von Foster kursorisch eingestreuten Namen beziehungsweise künstlerischen Praktiken zurückgewiesen.³¹ Die Kritik bestimmter Verfahren, die symbolisches Kapital aus der temporären Arbeit mit bestimmten marginalisierten Gruppen gewinnen und diese oft mehr vereinnahmen, als dass sie zu einer Form von Empowerment beitragen, ist jedoch grundsätzlich notwendig, wenn sie auf die entsprechenden Beispiele bezogen wird.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob das von Foster als Feldarbeit bezeichnete Praxismodell mit seiner vorschnellen Behauptung authentischer Orte („sites“) und/oder Subjekte, das in der Tat wie eine politisierte Variante der primitivistischen Aneignung des anderen aussieht, als die einzige Form postmoderner Verknüpfung von Ethnografie und Kunst zu betrachten ist. Sind solche Praktiken der Feldarbeit, seien sie mehr oder weniger gelungen, als die wesentliche Antwort auf den modernen Primitivismus und das moderne Modell der Künstlerreise als Umweg über das andere zu sich selbst zu betrachten?

Es sei hier noch einmal daran erinnert, dass die entscheidende Neuformulierung des „artist as traveller“ in der postkolonialen Darstellung der Vervielfältigung von freiwilligen und unfreiwilligen Formen des Unterwegsseins zu finden ist, durch die auch die lange Zeit dominante Tour vom Zentrum in die Peripherie und zurück als partikuläre Erscheinung

29 Ebd., S. 175. (Auf Deutsch: „Eine Fantasie, die für primitivistische Modernismen so fundamental ist wie die realistische Annahme für produktivistische Modernismen.“)

30 Ebd., S. 181. (Deutsch: „Diese KünstlerInnen [...] orientieren sich in Richtung Feldarbeit, wo Theorie und Praxis in Einklang zu stehen scheinen.“)

31 Vgl. Renée Green: „Der Künstler als Ethnograph?“, in: Texte zur Kunst, 27 (1997) sowie dies.: „Gleitende Verschiebungen“, in: Christian Kravagna (Hg.): Agenda. Perspektiven kritischer Kunst, Wien, Bozen: Folio 2000.

erkenntlich wird.³² Diese Reisepraxis spielt in der westlichen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch keine bedeutende Rolle mehr. Was sich in Bezug auf die Reisepraktiken und Reiseziele vielmehr vollzieht, ist eine Verschiebung vom Modell der Feldarbeit zu einer neuen Praxis der ‚Heimarbeit‘, eine Interessenverlagerung, was den Forschungsgegenstand und die Methodik betrifft, die sowohl in der Ethnografie als auch in der Kunst stattfindet. Unter der Tendenz zur Heimarbeit sollte weniger ein Austausch von Orten verstanden werden (die eigene statt der fremden Kultur zu erforschen, was hieße, Feldarbeit zu Hause zu betreiben) als vielmehr die Reaktion auf die Krise der Repräsentation von Kultur und Andersheit, die durch den Prozess der Entkolonialisierung ausgelöst wurde, in dem die vormals Ethnisierten ihre divergenten Erfahrungen und Interpretationen der kolonialen Begegnung sicht- und hörbar ins Feld führten. Aus der Krise der Feldarbeit, die unter anderem auch aus der schmerzhaften Einsicht herührt, dass die zu erforschenden Subjekte ihre Rolle bereits als eine solche verstanden und zu spielen gelernt haben – „they ‚ethno-show‘, they ‚ethno-talk‘, and at best, they ‚ethno-think‘ [...]. Knowledge is no longer a stolen secret, later to be consumed in the Western temples of knowledge“³³ –, leiten einige AnthropologInnen die Notwendigkeit einer kritischen Bewegung in Richtung ihrer disziplinären ‚Heimat‘ ab. So hat etwa Kamala Visweswaran unter dem Titel „Homework, not Fieldwork“ eine kritische Bewegung ‚nach Hause‘ vorgeschlagen, „a return to the library“, um sich über die historischen und aktuellen Motive und erkenntnistheoretischen Grundlagen der Forschung über respektive Repräsentation von Differenz ein Bild zu verschaffen.³⁴ Unter Bezugnahme auf David Scott streicht Visweswaran die rekursive Bewegung der anthropologischen Reise, gerahmt von Abreise und Rückkehr, als konstitutives Moment ihrer Produktion eines bestimmten Wissens heraus. Denn in dieser rekursiven Bewegung wäre das soziale Imaginäre des Westens unterwegs immer präsent.

Was die Bibliothek als Heimat der Ethnologie ist, nämlich Geschichte und Grundlage ihrer Wissensformation, das sind für die Kunst das Museum und die Kunstgeschichte und, sofern sie sich als Teil einer visuellen Kultur im weiteren Sinne versteht, auch der Bereich populärkultureller Bildwelten. Die KünstlerInnen des späteren 20. Jahrhunderts bereisen zunehmend jene Orte, die den KünstlerInnen der Moderne als ‚Reiseführer‘ dienten, ohne dass sie sich mit den durch diese produzierten Vor-Einstellungen weiter beschäftigt hätten. Unter postkolonialen Vorzeichen wird die Reiserichtung tendenziell umgekehrt. Die Archive und Institutionen, die dominanten und die verschütteten Repräsentationen des anderen, die Genres und die Darstellungskonventionen werden zum Gegenstand des künstlerischen Interesses, zu Zielen einer kritischen Reisebewegung. Die Bilder des

32 Vgl. Christian Kravagna (Hg.): *Routes. Imaging Travel and Migration*, Frankfurt a. M.: Revolver 2006.

33 Jean Rouch, zitiert nach Catherine Russell: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham, London: Duke University Press 1999, S. 193. (Auf Deutsch: „sie ‚ethno-präsentieren‘ sich, sie ‚ethno-sprechen‘, und allenfalls ‚ethno-denken‘ sie [...]. Wissen ist nicht länger ein entwendetes Geheimnis – das später in den westlichen Wissenstempeln zu konsumieren wäre“).

34 Kamala Visweswaran: *Fictions of Feminist Ethnography*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1994.



Abb. 1: Hannah Höch: *Denkmal I: Aus einem ethnographischen Museum*, 1924, Fotomontage, 19,6 x 15,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

Abb. 2: Hannah Höch: *Denkmal II: Eitelkeit, Aus einem ethnographischen Museum*, 1926, Fotomontage, 25,8 x 16,7 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

Abb. 3: Hannah Höch: *Trauer: Aus einem ethnographischen Museum*, 1925, Fotomontage, 17,6 x 11,5 cm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin.

Abb. 4: Hannah Höch: Ohne Titel, aus der Serie: *Aus einem ethnographischen Museum*, 1929, Fotomontage, 49 x 32,5 cm, Kunstsammlung der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Reisens, die Imaginationen von Ferne und Fremde, von Exotik und Differenz werden auf ihre institutionelle und diskursive Determination untersucht und auf ihre Wirkung, die sie auf eine europäisch-westliche Vorstellungswelt weiterhin ausüben.

Die ersten Ansätze einer solchen Verschiebung der Reiserichtung finden sich, wenn auch selten, bereits in der Moderne selbst. Und zwar dort, wo ein Bewusstsein über die mediale und institutionelle Verfasstheit von Bildern der Wirklichkeit im Entstehen ist.

In den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts hat Hannah Höch eine Reihe von Fotomontagen

geschaffen, die mit einigem Recht als eine Form von Institutionskritik *avant la lettre* betrachtet werden dürfen. Die 18 bis 20 Arbeiten umfassende Serie der Berliner Dadaistin entstand zwischen 1924 und 1934. Die meisten dieser kleinformatigen Blätter sind einzeln benannt, die gesamte Werkgruppe trägt den Titel *Aus einem ethnographischen Museum* (Abb. 1-5). Schon der Name der Serie ist bemerkenswert und verweist auf eine grundlegende Abweichung von der zeitgenössischen Norm des künstlerischen Umgangs mit anderen Kulturen und deren Artefakten. Höchs Titel macht unmissverständlich deutlich, dass die in den Fotomontagen auftauchenden Motive einem westlichen institutionellen Kontext zugeordnet sind und nicht – wie in den Werken anderer KünstlerInnen – den Anspruch erheben, von einem kulturellen Anderswo zu erzählen. Noch ehe man sich die einzelnen Arbeiten genauer ansieht, ist mit dem Namen der Werkgruppe ein Rahmen ihrer Betrachtung gegeben. Alles, was in diesen Bildern als exotisch, primitiv oder fremd erscheinen mag, gehört in erster Linie der diskursiven Ordnung des Museums beziehungsweise der Ethnografie als wissenschaftlicher Praxis an.



Abb. 5: Hannah Höch: *Die Süße: Aus einem ethnographischen Museum*, 1926, Collage, 30 x 15,5 cm, Sammlung Rössner-Höch, Backnang, Museum Folkwang, Essen.

Im Umfeld des Dadaismus, insbesondere in seiner politischen Variante wie im Berliner Dada, bestanden im frühen 20. Jahrhundert wahrscheinlich die geeignetsten Voraussetzungen für die Entwicklung einer ‚institutionskritischen‘ künstlerischen Perspektive. Neben der kritischen Auseinandersetzung mit den kapitalistischen, nationalistischen und patriarchalischen Strukturen der Weimarer Republik muss hier vor allem das Medienbewusstsein dadaistischer Kunst berücksichtigt werden. Wenn das Grundproblem der primitivistischen und exotistischen Kunst der frühen Moderne als Schwierigkeit, zwischen Repräsentation und Wirklichkeit zu unterscheiden, beschrieben werden kann, so hatten die DadaistInnen die Realität von Sprache und Bildern, insbesondere die der Massenmedien, zum Material ihrer Kunst gewählt. Dadaistische Verfahren zergliedern das Vokabular und die Rhetoriken öffentlicher Sprach- und Bildwelten und montieren aus deren Fragmenten ihre Sprache der Kritik. In den Fotomontagen und Collagen der DadaistInnen wird die Fotografie weniger als Abbild von Realität denn als Bestandteil der modernen Realität der Massenmedien betrachtet. Bilder waren in diesem Verständnis immer schon gerahmt, kontextualisiert, Fragmente diskursiver Praktiken. Die dadaistische Sensibilität für mediale Repräsentation verbindet sich darüber hinaus mit einer kritisch-ironischen Reflexion des gesellschaftlichen Status von Kunst und der Rolle des Künstlers. Diese Verbindung von Medienbewusstsein und

Selbstreflexion verhindert eine ähnlich idealistische, nicht selten weltfremde Imagination des kulturell anderen, wie sie der primitivistische Mainstream der frühen Moderne an den Tag legte.

Für die zu ihrer Zeit außergewöhnliche Perspektive, die Hannah Höch auf ethnografische Bilder und Objekte anwendet, scheinen zwei weitere Faktoren von Bedeutung zu sein. Zum einen befand sich Höch als einzige Frau in einer männerdominierten Dada-Gruppe in einer marginalen Position, und ihr gesamtes künstlerisches Werk ist durchzogen von der Reflexion der Frauenrolle in der modernen technisierten und mediatisierten Gesellschaft. Zum anderen arbeitete Höch zwischen 1916 und 1926 im Ullstein-Verlag, der in Deutschland die populärsten Magazine seiner Zeit publizierte. Der Großteil der in Höchs Montagen verwendeten Bilder stammt aus diesen Illustrierten (*Berliner Illustrierte Zeitung*, *Uhu*, *Der Querschnitt*), zu denen sie unmittelbaren Zugang hatte und in denen nicht nur das neue Frauenbild zwischen gesellschaftlicher Emanzipation und neuen Formen der Kommodifizierung verhandelt wurde, sondern auch massenhaft ethnografisches und exotistisches Bildmaterial zu finden war. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, fügt Hannah Höch in den Blättern der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* ausgeschnittene Motive und Motivfragmente aus beiden Bildwelten, den Frauen- und den Ethnobilddern, zu hybriden Figuren zusammen. Auch wenn die Künstlerin Museumsbesuche als Anregung für diese Arbeit aufgeführt hat, so bezieht sich die Serie nicht auf ein konkretes Museum, sondern reflektiert generell den Ort und die Techniken der Konstruktion von Andersheit. Zu den signifikanten Charakteristika dieser Serie gehört die verschränkte Lektüre von Institutionen und Medien als Instanzen der Bedeutungsproduktion in Bezug

auf Geschlechterdifferenz und kulturelle Unterschiede. Die Kombination von Bildfragmenten weißer Frauenkörper mit Bildfragmenten außereuropäischer Skulpturen lädt zu einer wechselseitigen Betrachtung ein und unterscheidet sich grundsätzlich von der üblichen Abwesenheit von Signifikanten des Europäisch-Weißen in der Kunst des Primitivismus. Für den Status der Skulpturen bedeutet dies ihre Wahrnehmung als Objekte in einem westlich-institutionellen Bezugssystem, in dem sie der Schaulust ausgesetzt sind wie ihre Begleiterinnen, die weißen Frauenkörper.

Worin sind nun – neben dem Titel der Serie – die offensichtlichen Anhaltspunkte einer Reflexion des Museums zu sehen? Zunächst sind das einfache formale Mittel, die auf eine museale Präsentation hinweisen. Höch postiert ihre Figurationen häufig auf Sockeln, die aus farbigen Papieren geschnitten sind. Sie stehen vor neutralen Hintergründen, in leeren Räumen, die wiederum in vielen Fällen von fensterartigen Rahmen eingefasst sind. Diese Rahmen lassen sich im engeren Sinne als Verweis auf Vitrinen oder Schaukästen lesen, aber auch im übertragenen Sinn als Referenz auf Praktiken der Bedeutungsproduktion. Dass der Rahmen für Höch auch als Symbol des Begehrens diene, zeigt etwa der Vergleich mit einem Bild von 1925, *Der Traum seines Lebens*, das eine aufreizend inszenierte Braut in verschiedenen Posen zeigt, die von einer ganzen Reihe von Rahmen eingefasst und fragmentiert wird. Hier ist der Rahmen ganz unmissverständlich als Metapher der Zurichtung des Repräsentierten auf die Fantasie eines – in diesem Fall männlichen – Subjekts verstanden. Sockel und Rahmen in der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* lassen sich somit als Marker eines Übersetzungsprozesses lesen, dem das ethnografische Objekt unterliegt, wenn es aus dem Kontext seiner Herkunft in den des westlichen Museums übertragen wird. Neben diesen Mitteln ist es vor allem die verfremdende Technik der Montage selbst, die die Skulpturen fragmentiert und ihre Fragmente in neue Konstellationen zwingt, in Parallele zur Praxis des ethnografischen Sammelns, die Objekte ihren kulturellen Gebrauchs- und Bedeutungszusammenhängen entreißt und in ihnen fremde Ordnungen einfügt. Ferner ist die Häufigkeit bemerkenswert, mit der Hannah Höch außereuropäische skulpturale Oberkörper auf fragil wirkenden weißen Frauenbeinen balancieren lässt, die wiederum häufig aus Tanz- oder Sportbildern stammen, also aus ebenfalls öffentlich inszenierten Darbietungen. Schließlich wird das institutionalisierte Differenzbegehren, dem die ethnografischen Objekte unterliegen, durch die sexualisierten (Teile der) Frauenkörper hervorgehoben, mit denen die Skulpturen zu grotesken Konstruktionen der Fremdheit verschmelzen. Auch wenn es beinahe unmöglich ist, Höchs kritische Intentionen zu rekonstruieren, so hebt sich ihr Blick auf die medialen und institutionellen Bedingungen der Konstruktion von Andersheit doch deutlich von zeitgenössischen künstlerischen Einstellungen ab, die das ‚Primitive‘ als Projektionsraum der Zivilisationsflucht imaginieren.

Wenn Hannah Höchs Museumsserie als eine Vorläuferin institutionskritischer Kunst betrachtet werden kann, so gehören die Arbeiten von Lothar Baumgarten aus den späten Sechzigerjahren zu den ersten systematischen künstlerischen Reflexionen ethnografisch-museologischer Praxis. Neben einer ganzen Reihe von gleichzeitigen Arbeiten wie *Feather People (The Americas)*, *Ethnography, Self and Other* oder *Amazonas Kosmos (Grünkohl)*, die sich mit dem Selbst als Quelle der Produktion von Andersheit befassen, beginnt Baumgarten 1968 eine zweijährige fotografische Untersuchung von Displays-

stemmen ethnografischer Museen. Baumgarten studierte noch bei Joseph Beuys in Düsseldorf, als er mit diesen Arbeiten begann. Beuys hatte bekanntlich die seherische und therapeutische Rolle des Schamanen für sich adaptiert. Gewissermaßen aus dem toten Winkel des Beuys'schen Spätprimitivismus heraus startet Baumgarten seine ideologiekritische Kartografie des Reisens im historisch-politischen Zusammenhang von Diskursen und Praktiken der Beschreibung, Sammlung und Eroberung fremder Kulturen. Hier ist eine deutliche Verschiebung vom modernistischen Begehren nach Differenz zu einer kritischen Archäologie von Repräsentationsformen des anderen erkennbar.

Die daraus hervorgegangene Diainstallation *Unsettled Objects* (1968/69) zeigt Einblicke in das Pitt Rivers Museum in Oxford, ein weitgehend unverändert erhaltenes anthropologisches Museum des späten 19. Jahrhunderts. Die 80 Dias von Schaukästen, Vitrinen und einzelnen Sammlungsobjekten sind überblendet mit Wörtern, die Aktivitäten und Effekte der museologischen Praxis bezeichnen: „displayed“, „imagined“, „classified“, „protected“, „consumed“, „mythologized“, „analyzed“, „claimed“, „transformed“, „photographed“, „framed“, „fetishized“ und so weiter. Das Museum wurde 1884 von General Pitt Rivers der University of Oxford gestiftet, um dessen private Sammlung zu betreuen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In seinen Ordnungs- und Präsentationskriterien folgt das Museum den evolutionistischen Ideen seines Gründers:

„Ordinary and typical specimens, rather than rare objects, have been selected and arranged in sequence, so as to trace, as far as practicable, the succession of ideas by which the minds of men in a primitive condition of culture have progressed from the simple to the complex, and from the homogeneous to the heterogeneous.“³⁵

Auch wenn sie in den dicht aneinander gedrängten und voll gestopften Schaukästen oft schwer nachvollziehbar ist, beherrscht die typologisch-evolutionistische Programmatik, die das Museumskonzept von ethnisch-geografischen Ordnungsmodellen unterscheidet, das Geschichts- und Kulturbild dieser Institution:

„We have carried on his [Pitt Rivers'] comparative method by showing, in sequence with cases illustrating the tools of early prehistoric peoples in Europe, Asia, and Africa, a series showing the tools of peoples who were in their Stone Age at the time of their discovery by Europeans.“³⁶

35 General Pitt Rivers 1874 in einer Rede vor dem anthropologischen Institut im South Kensington Museum, zitiert nach Beatrice Blackwood: *The Origin and Development of the Pitt Rivers Museum*, Oxford: Pitt Rivers Museum, University of Oxford 1991, S. 2. (Auf Deutsch: „Anstelle von seltenen Objekten wurden eher gewöhnliche und bezeichnende Beispiele ausgewählt und der Reihe nach arrangiert, um – so weit wie möglich – die Abfolge der Ideen nachvollziehen zu können, durch die sich der Verstand von Menschen einer primitiven kulturellen Stufe vom Einfachen zum Komplexen und vom Homogenen zum Heterogenen entwickelt hat.“).

36 Ebd., S. 3. (Auf Deutsch: „Wir haben seine [Pitt Rivers'] vergleichende Methode weitergeführt, indem wir gemeinsam mit Kästen, die die Werkzeuge früher prähistorischer Menschen in Europa, Asien und Afrika zeigen, eine Serie präsentieren, die die Werkzeuge von Menschen zeigt, die sich zur Zeit der Entdeckung durch EuropäerInnen in ihrer Steinzeit befunden haben.“).

Hier manifestiert sich die Gültigkeit der oben erwähnten „Verweigerung von Gleichzeitigkeit“. Die Broschüre des Pitt Rivers Museum unterstreicht auch die ungebrochene Relevanz des Rettungsparadigmas:

„So-called ‚primitive‘ societies are everywhere unter threat and the Museum is acting as a curator for the world in striving to preserve and record that which may vanish totally.“³⁷

Wie Lothar Baumgarten später festgestellt hat, lässt sich das nur marginal modernisierte Museum als eine „Konserven des Kolonialismus“ begreifen.³⁸ *Unsettled Objects* offenbart die imperialistische Sucht nach Aneignung und Anhäufung des Unbekannten, das Verlangen nach Kontrolle des anderen durch Organisation und Klassifizierung. Die Ansichten überfüllter Vitrinen, die ‚ähnliche‘ Gegenstände beinhalten, wobei Ähnlichkeit einmal nach Funktion, einmal nach Motiv, ein andermal nach Form definiert ist, zeugen von einem Sammlungsinteresse, dem es nicht um das Erfassen sozialer Strukturen geht, sondern um die Demonstration globaler Übersicht. Die ausgestellten Objekte haben ihren Ort, ihre Funktion nicht in einem Korrespondenzverhältnis zu anderen Objekten einer spezifischen Gesellschaft, sondern im Verhältnis zu kulturell und geografisch teilweise weit entfernten Gegenständen, mit denen sie die Lösung allgemeiner Fragen ‚der Menschheit‘ teilen sollen. Es sind Fragen, die vom Standpunkt der industrialisierten westlichen Moderne aus formuliert sind, während diese selbst aus dem Horizont des musealen Interesses herausfällt: „The Museum takes the world for its province, and for its period, from the earliest times to the present day, excluding the results of mass production.“³⁹

Wenn das Museum – eher atmosphärisch als argumentativ – über den ‚Artenreichtum‘ des anderen erzählt, so betrachtet Baumgartens Diainstallation das anthropologische Museum als Manifestation einer regionalen Denk- und Wissensformation, die im historischen Zusammenhang des Kolonialismus begründet wurde. Dies ist vor allem in jenen Bildern der Fall, die sich den Verpackungen, Nummerierungen, Beschriftungen und dekorativen Reihungen der gesammelten Objekte zuwenden und auf die Durchdringung von wissenschaftlichen, konservatorischen und ästhetischen Ansprüchen hinweisen. Eine der schönsten und sprechendsten Aufnahmen ist jene, auf der ein betrachtungstechnisches Hilfsmittel erscheint, mit dem eine störende Spiegelung der BetrachterInnen im Glas der Vitrinen vermieden werden kann. Sie verweist auf die systematische Ausblendung der ordnenden Instanz, des Subjekts der Repräsentation, aus den institutionellen Darstellungspraktiken. In der Betrachtung der aufeinander folgenden Dias schwindet die Möglichkeit der Konzentration, des Verweilens vor einzelnen Objekten. Die Installation vermittelt ein Gefühl der Orientierungslosigkeit in der Masse der präsentierten Gegen-

37 Ebd., S. 19. (Zu Deutsch: „So genannte ‚primitive‘ Gesellschaften sind überall bedroht, und das Museum agiert für die Welt als Kurator, indem es danach trachtet, zu bewahren und zu dokumentieren, was völlig verschwinden könnte.“)

38 Lothar Baumgarten in: Ausstellungskatalog Kunst-Welten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart, hg. von Marc Scheps, Museum Ludwig Köln 1999, S. 372.

39 Blackwood, a. a. O., S. 19. (Deutsch: „Das Museum nimmt sich der Welt an als Gebiet und als Periode, von den frühesten Zeiten bis zum heutigen Tag – die Ergebnisse der Massenproduktion ausgenommen.“)

stände und provoziert in den BetrachterInnen tendenziell ein Begehren nach Kontrolle, den Wunsch, das flüchtig zu sehende exotische Material auf das eigene Bezugssystem hin zu ordnen. In der zumindest teilweisen Identifikation der BetrachterInnen mit dem Ordnungsbestreben des Museums liegt eine spezifische Qualität dieser Arbeit, weil sie die kritische Distanz zur Institution durch einen mit ihr sympathisierenden Exotismus auch wieder unterläuft.

Das ethnografische Museum stellt nach wie vor eine jener Einrichtungen dar, die die gesellschaftliche Produktion von Vorstellungen des Eigenen und des Fremden organisieren. Doch je mehr wir dazu tendieren, es als „Konserve des Kolonialismus“ zu historisieren, umso mehr stellt sich die Frage nach seinen NachfolgerInnen. Hannah Höchs Montagen haben bereits in den Zwanzigerjahren auf die Untrennbarkeit von institutionellen und massenkulturellen Repräsentationen kultureller Differenz hingewiesen. Auch in Lothar Baumgartens Diaprojektion ist eine Verschiebung musealer Präsentationsformen in filmische Techniken angedeutet. Und wie wir wissen, hat sich die primitivistisch-exotistische Vorstellungswelt der modernen KünstlerInnen, von Gauguin über Höchs ZeitgenossInnen und darüber hinaus, immer schon aus einem Mix offizieller und populärkultureller Quellen gespeist. Ich möchte daher diese Betrachtung mit einer Künstlerin beschließen, deren Arbeit den Verzweigungen des ethnografischen Paradigmas in den Kunst-, Medien- und Alltagswelten der Moderne nachspürt.

Die Signifikanz der künstlerischen Praxis von Lisl Ponger liegt in einem Ansatz des kritischen Abtragens jener Determinationen, die ein westliches Subjekt in Bezug auf seine Wahrnehmungen, Vorstellungen oder Fantasien des anderen formen. Sie steht damit jenen Ansätzen in der kritischen Anthropologie nahe, die – wie oben erwähnt – eine kritische Bewegung ‚nach Hause‘ vorgeschlagen. Lisl Pongers Bilder setzen häufig die Künstlerin selbst als Protagonistin ins Zentrum der Szenerie. Ihre Arbeiten rücken das Subjekt der Fantasie und die oft unsichtbaren Lernprozesse, denen es von Kindheit an unterliegt, in den Fokus der Betrachtung.



Abb. 6: Lisl Ponger: *Out of Austria*, 2000, Fotografie/ C-print, 102 x 126 cm.

In *Out of Austria* (2000), dessen Titel sich von Tania Blixens Buch *Out of Africa* ableitet, beginnt die Begegnung mit dem anderen zu Hause, in einem Raum der Imagination, der von Bildern und Geschichten durchsetzt ist (Abb. 6). Die Künstlerin, mit ihrem Lilienstrauß einem historischen Foto von Tania Blixen nachempfunden, blickt in eine afrikanische Landschaft mit schneebedecktem Berg im Hintergrund, aus der einige stereotyp dargestellte schwarze Träger auf sie zu kommen. Sie ist in ein Gewand gekleidet, dessen Muster auf dem Motiv des „Mohren“ der bekannten österreichischen Kaffeemarke von Julius Meinl beruht. Gehüllt in die Bilder des anderen, die sie von zu Hause mitbringt, begegnet sie den Afrikanern im Sinne eines Wiedererkennens der mitgebrachten Vor-Bilder. Ponger unterstreicht diese zirkuläre Wahrnehmungsstruktur durch die roten Kopfbedeckungen des „Meinl-Mohren“, den gleichfarbigen Tropenhelm der Frau und das Rot der Last auf dem Kopf des voranschreitenden Trägers. Das Afrikabild selbst ist die gemalte Vergrößerung der Schachtel eines Kinderspiels aus den Fünfzigerjahren, der Zeit der Kindheit der Künstlerin, und wie der

„Meinl-Mohr“ ein Verweis auf eine lokale Variante des unbewussten Erlernens von Stereotypen. An die Stelle der eliminierten Hauptfigur des Bildes – ein weißer Abenteurer, dessen Individualität im signifikanten Kontrast zu den stereotypen Afrikanern stand – ist nun die Künstlerin getreten, und der Austausch der Protagonisten macht deutlich, wie die vor der Folie des Stereotyps inszenierte Individualität des weißen Reisenden einem Muster aus präexistenten Bildern von Differenz geschuldet ist.

Wenn hier die realen Pflanzen zwischen der Reisenden und den gemalten Pflanzen zur Herstellung der Illusion eines homogenen Bildraums dienen, so verweist dies auf Konventionen der Studiofotografie von ‚fremden Menschen‘ in ihrer ‚natürlichen Umgebung‘. Solche Techniken sind verwandt mit jenen des Dioramas in natur- und völkerkundlichen Museen, die eine Kontextualisierung ihrer Exponate anstreben. In ihrem Bild *Meet Me*

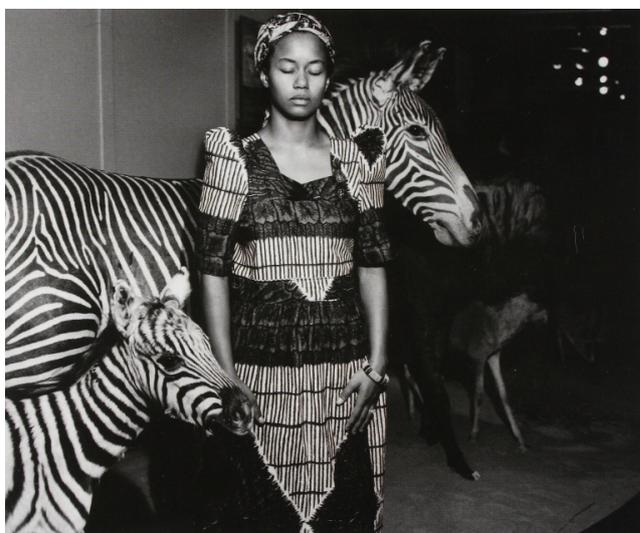


Abb. 7: Lisl Ponger: *Meet Me in St. Louis, Louis*, 2000, s/w Fotografie, 126 x 102 cm.

in St. Louis, Louis (2000) inszeniert Lisl Ponger eine Begegnung solch musealer Darbietung mit der Geschichte des anthropologischen Spektakels (Abb. 7). Zwischen den ausgestopften Zebras in einem „Afrika-Museum“ in der Umgebung von Wien steht eine junge schwarze Frau in starrer aufrechter Haltung. Die Musterung ihres Kleides ist dem Streifenmuster der Zebras angenähert. Während die Tiere auf der Fotografie den Eindruck des Lebendigen erwecken, wirkt die Frau wie eingefroren, als ob ihre Pose die Erstarrung des Lebendigen durch die fotografische Apparatur vorwegnehmen würde. Ihre geschlossenen Augen verweigern die Kommunikation mit dem verdinglichenden Blick des Museums/der Fotografie. Es ist eine unheimliche Szene, die den kolonialisierten Menschen als Schaustück in Erinnerung ruft und den Bildtitel erklärt, der einen während der Weltausstellung in Saint Louis

1904 populären Song zitiert und auf die dortige Menschenschau anspielt.⁴⁰ Das Museum wird in diesen Bildern als ein „xenografisches“ Medium unter vielen betrachtet und mit Referenzen auf Film, Fotografie, Populär- und Alltagskultur überblendet.⁴¹

Wie sich die westliche Praxis des Sammelns von Kulturen und des Veranschaulichens von Differenz in jeweils neue Medien übersetzt, ist Thema einer Arbeit mit dem Titel *From the Wonder House* (2002), einer vierteiligen Bilderwand, in der sich eine Anzahl von Werbebildern für Hollywoodfilme um eine zentrale Fotografie gruppiert, in der die Künstlerin als Protagonistin einer uneindeutigen Handlung auftritt (Abb. 8).

⁴⁰ Siehe Tim Sharp: „ImagiNativ“, in: Ausstellungskatalog Lisl Ponger. Fotoarbeiten/Photographs, hg. von Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien, Bildungszentrum, Wien 2000, S. 7-30.

⁴¹ *Xenographische Ansichten* war der Titel einer frühen Fotoserie von Ponger, die sich mit der ethnisierten Selbstdarstellung weißer Individuen befasste.



Abb. 8: Lisl Ponger: *From the Wonder House* (Ausschnitt), 2002, Fotografie / C-print, film stills, 192 x 168 cm.

Das Prinzip der um ein Hauptbild organisierten Einzelbilder lässt sich auf ein aus Gemäldegalerien bekanntes Modell zurückführen, mit dem sich eine historische Idee der Ordnung der Dinge und der Demonstration von Wissen und Macht verbindet, ein Modell, das sich im Zuge der Aufklärung aus dem Zusammenspiel von Erforschung und Eroberung, von symbolischer und realer Aneignung der Welt, in den westlichen Zentren etablierte. Der Titel *Wonder House* verweist auf die Wunderkammer, Vorläuferin des Museums als moderner Institution der Vermittlung von Welt-Bildern, die wiederum in Hollywood- und CNN-Produktionen ihre Nachfolgerinnen findet.

Pongers Arbeit übersetzt die Produktion eines solchen Bewusstseins in die medienindustriell geprägte Gegenwart. Die Standbilder aus populären

Filmen wie *Die blonde Frau des Maharadscha* oder *Westlich Sansibar*, in denen weiße ProtagonistInnen auf nichtweiße Massen treffen, stehen für die moderne Version früherer Unterhaltungsgenres und ihrer massenhaften Verbreitung ideologiegesättigter Vorstellungen ‚fremder Länder und Völker‘. Die immer schon verschwommene Grenze zwischen Fiktion und Wissenschaft, Abenteuerroman und Forschungsbericht illustriert *From the Wonder House* aus aktueller welt(ordnungs)politischer Perspektive, wenn hier, umrahmt von Kinobildern, das Bild einer reisenden Künstlerin erscheint, die in ‚männlicher Kleidung‘ und mit realer wie symbolischer Bewaffnung (Gewehr und Kameras) in ein Land blickt, das uns heute (2002) trotz aller Verfremdungseffekte nur als ‚Afghanistan‘ erscheinen kann.

Abbildungsnachweise

Abb. 1-4: Lavin, Maud: *Cut with the kitchen knife. The Weimar photomontages of Hannah Höch*. New Haven 1993, S.58, S. 59, S. 60, S. 177. Abb. 5: Ausst.-Kat. Hannah Höch. *Werke und Worte*, Hrsg. Barth, Peter/Remmert, Herbert, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1982, S. 71. Abb. 6-7: Ausst.-Kat. Lisl Ponger: *Fotoarbeiten*, Hrsg. Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien, Bildungszentrum, Wien 2001, S. 38, S. 45. Abb. 8: Ausst.-Kat. Lisl Ponger, *Foto- und Filmarbeiten*, Hrsg. Landesgalerie Linz/Kunsthau Dresden, 2007, S. 79.

„Miles and More“. Welterfahrung und Weltentwurf des reisenden Künstlers in der Gegenwart

von Peter J. Schneemann

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

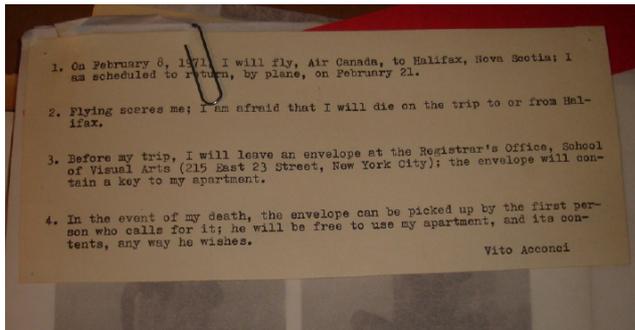


Abb. 1: Vito Acconci, Travel Note, A Project for the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), 1971, Typescript, Halifax.



Abb. 2: Balthasar Burkhard: *Fabrica Harald Szeemann*, 2005, Schwarz-Weiß-Fotografie.

Wenn das erfolgreichste Schweizer Künstlerduo Peter Fischli und David Weiss ab 1988 eine Serie mit Flugzeugen und Flughäfen präsentierte, so dokumentierten und thematisierten sie nicht nur den Unort des Transits, sondern auch den Erfolgsausweis des zeitgenössischen Künstlers. Er setzt radikal auf die „Miles and More“-Karte, ist global vernetzt und trägt dabei erfolgreich einen Hauch von Lokalkolorit zu Markte. Je globalisierter sich die Kunstwelt zeigt, desto verzweifelter wird das Spezifische, das Einmalige des Hier und Dort gesucht. Die zeitgenössische Kunstszene ist eine Jetset-Szene, in der man stolz die Kofferbänderolen als Trophäen ins Arbeitszimmer hängt, wie es der Fotograf Balthasar Burkhard im Arbeitszimmer von Harald Szeemann dokumentierte (Abb. 2). Seit den neunziger Jahren präsentiert sich jeder mehr oder weniger erfolgreiche Künstler als Nomade.¹ Frei nach Vilém Flusser, Gilles Deleuze, Félix Guattari oder auch Paolo Bianchi² beschreibt er sich gerne als ständig Reisender, der keinem Ort mehr verpflichtet sei. Die Heimatlosigkeit gilt als der ultimative Qualitätsbeweis oder doch zumindest als Beleg erfolgreicher Zeitgenossenschaft. Nun wird man zu Recht einwenden, dass die Künstlerreise doch schon lange zu den Schlüsselmomenten der künstlerischen Vita zählt. Die Reise über die Alpen wurde abgelöst durch die Reise in die Kunstzentren Paris und später New York. Doch die Kunstgeschichtsschreibung wiederholt dabei den immer gleichen Leitgedanken: Der Künstler

1 Vgl. Horst Gerhard Haberl (Hg.): Auf, und, davon. Eine Nomadologie der Neunziger (steirischer Herbst), Graz: Droschel 1990. Vgl. dazu vor allem auch Birgit Haehnel: Regelwerk und Umgestaltung. Nomadistische Denkweisen in der Kunstwahrnehmung nach 1945, Berlin: Reimer 2006.

2 Paolo Bianchi: „Der Künstler, Narr und Nomade“, in: Kunstforum International 112 (1991).

und seine Kunst verändere sich durch die Ortserfahrung.³ Und viele institutionalisierte Destinationen, wie die Villa Massimo in Rom, erfreuen sich einer anhaltenden Attraktivität.⁴

In Anbetracht der Kontinuität, die von Seiten der Kulturförderung und auch der Kunstgeschichtsschreibung in der Charakterisierung des Reisemotivs impliziert wird, votiere ich für eine kritische Typologie.⁵ Wie weit trägt eine Ausdifferenzierung nach Destinationen? Welche neuen Perspektiven, wie etwa die Parallelität zu Fragen des Tourismus, können fruchtbar gemacht werden? Denn „Miles and More“ bedeutet für die heutige Künstlergeneration auch, dass eine ungeheure Beschleunigung der Reisetätigkeit stattgefunden hat. Je erfolgreicher eine Karriere verläuft, desto kürzer werden die Abstände zwischen den Reisen, ihr pausenloser Rhythmus wird zum Zwang. Während eines Stipendiums für einen Atelieraufenthalt in New York gilt es, auch eine Einladung nach China anzunehmen und in London ein ortsspezifisches Werk zu realisieren. Miwon Kwon analysierte diese Situation in dem vielbeachteten Aufsatz: „The Wrong Place“ und stellte fest, dass wir uns ständig am falschen Ort befänden und der Imperativ der Mobilität als Metapher für ein globales ‚Gefragt sein‘ gewertet würde.⁶ Und schließlich liegt die Versuchung nahe, künstlerische Identität, Prozesse und Werk ganz von jedem Ort zu lösen und nach der Mobilität des Kunstwerks die totale Mobilität seines Schöpfers als Gebot auszurufen, ohne die Dialektik des Hier und Dort in den Produktions- und Rezeptionsprozessen als prägenden Faktor zu würdigen.⁷

Im Folgenden möchte ich einige Ansätze zusammentragen zu drei möglichen, weiterführenden Perspektiven: Motivation, Destination und Rollenentwurf. Verzichtet wird auf eine Systematik, erklärtes Ziel ist eine wechselseitige Durchdringung und Ergänzung der Aspekte.

3 Vgl. die Ausstellung „Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen“, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 2008.

4 Angela Windholz: Villa Massimo – Zur Gründungsgeschichte der Deutschen Akademie in Rom und ihrer Bauten (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 19), Petersberg: Imhof 2003.

5 Vgl. zu dieser Problematik Kitty Zijlmans: „An Intercultural Perspective in Art History: Beyond Othering and Appropriation“, in: James Elkins (Hg.): *Is Art History Global?*, New York/ London: Routledge 2007, S. 289-298, 390-392; Kitty Zijlmans (Hg.): *Site-Seeing. Places in Culture, Time and Space*, Leiden: CNWS 2006.

6 Miwon Kwon: „The Wrong Place“, in: Claire Doherty (Hg.): *Contemporary Art. From Studio to Situation*, London: Black Dog 2004, S. 30-41, S. 30.

7 Vgl. den wichtigen Aufsatz von Christian Kravagna: „Travelling Identities. Ethnizität und Geschlecht in postkolonialen Reisebildern“, in: Sigrid Schade u. a. (Hg.): *Unterschiede. Unterscheiden. Zwischen Gender und Kulturen*, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Zürich: HGKZ 2004, S. 8-28.

I. Motivation

Die Frage nach der Motivation erweist sich zunächst als Zugang zum Begriff der Bildungsreise.⁸ Die Künstlerreise hat nicht zufällig ihren angestammten Platz in jedem Konzept der Ausbildung und Lehre. Es ist natürlich ein historisches, das in der Tradition des obligatorischen Aufenthaltes in Rom steht.⁹ Martin Warnke hat die Auslandserfahrung bereits als Wert bei den Hofkünstlern beschrieben:

„Eines der Grundmotive für die Betrauung der Gesandten mit der Beobachtung und Vermittlung von Künstlern war gewiss die Notwendigkeit, über die internationalen Geschmacksrichtungen auf dem Laufenden zu bleiben. Das Anspruchsniveau, dem sich die Höfe gegenseitig aussetzten, zwang zu einem ständigen Kontakt mit der allgemeinen Entwicklung künstlerischer Vorlieben. Unter befreundeten Fürsten konnte es deshalb zu einer Art Hilfeleistung kommen, indem man sich einander Künstler zusandte oder sie auch voneinander ausbat. [...] Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein bildeten die Künstler, die mit Hofstipendien ihre Studienreisen unternehmen konnten, das Hauptkontingent unter den auslandsreisenden Künstlern. Sobald sie in ihre Heimat oder an den Hof zurückkehrten, wurden sie in der Regel auch fest angestellt.“¹⁰

Versatzstücke dieses Konzeptes haben als Erwartungshaltung gegenüber der Bedeutung des Aufenthaltes für den Künstler im 20. Jahrhundert eine erstaunliche Kontinuität bewiesen. Die Künstlermonografien zu den Helden der Avantgarde nutzten den Parisaufenthalt der amerikanischen Künstler als Schlüsselmoment von Kunst und Leben in ganz ähnlicher Weise wie es für Albrecht Dürer kanonisch wurde. Begegnungen mit unbekanntem Kunstströmungen, Auseinandersetzungen mit innovativen Kunstformen, das sind die Konstanten innerhalb dieser Narrationen.



Abb. 3: San Keller: *The Crowning*, 2003, Farbfotografie.

Die Reise gilt als bewährtes und keineswegs aus der Mode gekommenes Instrument der Künstlerwerdung. Grundprinzip ist die Idee der Weltenerfahrung, eine metaphorisch überhöhte Verortung in der Welt. Das junge Individuum verlässt den vertrauten Hafen, sucht das Unbekannte und häuft Eindrücke an. Was Allgemeingut ist, erfährt für den Künstler durch die Bedeutung des Sehens eine zeichenhafte Erweiterung. Die visuelle Sammlung bereichert einen inneren Schatz von Bildern. Der Bildungsgedanke geht jedoch noch weiter. Durch die Konfrontation mit dem Unbekannten soll sich auch das Bild des Selbst schärfen (Abb. 3). Hier setzt eine Bewegung ein, die nicht zuletzt deshalb ihre Gültigkeit weit über die Romantik hinaus behielt, weil sie sich nahtlos in ein antiakademisches Ausbildungsmodell eingliedern ließ. Wenn sich das

⁸ Vgl. zur Geschichte dieses Motivs: Rainer Babel (Hg.): *Grand Tour: Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Ostfildern: Thorbecke 2005.

⁹ Zur Geschichte des Prix de Rome vgl. Philippe Grunhech: *Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, 2 Bde, Paris: ENSBA 1986-1989.

¹⁰ Martin Warnke: *Hofkünstler*, Köln: DuMont 1996, S. 136-137.

Augenmerk von der Erlernung technischer Fähigkeiten hin zur autobiografischen Selbstkonstruktion verschoben hat¹¹, dann bietet die Reise für Selbsterfahrung und Fremdwahrnehmung das ideale Modell. Die Idee der Reise als Auseinandersetzung mit einem Ort der Kunsttradition findet dadurch ihre Erweiterung zur Reise als Erfahrung von Grenzsituationen. Das Unbekannte, die Gefahr und das Existenzielle zu suchen, gehört zu den Motivationen, die sich in den künstlerischen Reiseberichten bis in die Gegenwart spiegeln. Zusätzlich aufgeladen mit allen Topoi und Klischees des Weltverständnisses und der Kulturvermittlung durch das Reisen wird der Künstler auch noch zum besseren Botschafter einer universalen Kultur.

In dieser Konstruktion der Motivation projiziert die Gesellschaft eine bestehende kulturgeschichtliche Stereotype auf das kreative Individuum. Dem Künstler wird damit eine Erwartungshaltung mit auf den Weg gegeben, die ihn zur Idealfigur des Reisenden stilisiert und seine Eindrücke ständig in einem fruchtbaren Prozess der Aneignung überführt:

„Zeitgenössische Kunstschaaffende nutzen die fremde Umgebung weniger zur Abbildung einer spezifischen Wirklichkeit, als zur Reflexion der eigenen Kunst und Kultur. Bekanntlich wird aus der Distanz [...] das eigene Kulturverständnis im Allgemeinen stärker analysiert.“¹²

Das Auslandsatelier gehört inzwischen zu den wichtigsten Instrumenten der staatlichen Kulturförderung, der Kulturinstitutionen, Landesvertretungen und Stiftungen. 1989 formulierte die öffentlich-rechtliche Kulturstiftung der Schweiz, Pro Helvetia, ihr Anliegen der Einrichtung eines Ateliers in Kairo folgendermaßen: „Seit einigen Jahren ist bei Kulturschaaffenden das Interesse an Ägypten sehr gestiegen, wohl auch darum, weil hier wie kaum anderswo in der Welt die Spannung einer fünftausend Jahre alten reichen Tradition und einer ungewissen Zukunft spürbar ist.“¹³

Neben dieser Motivation der Identitätsfindung entwickelt sich, versteckt hinter der romantischen Fortschreibung der sehr viel pragmatischere Gedanke internationaler Vernetzung. Die Zielsetzung von Erfahrung und Produktion in der Ferne weicht derjenigen der Exposition. Der Arbeitsort mutiert zu einem Schaufenster, in dem man das eigene Land, sich selbst und vielleicht auch noch seine Arbeit präsentiert.¹⁴

11 Peter J. Schneemann: „I made myself into the artist I was always determined to be. Autobiographie und Subjektbildung als Problem der künstlerischen Ausbildung“, in: Carola Muysers/ Theresa Georgen (Hg.): Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts (Gestalt und Diskurs, Bd. 6), Kiel: Muthesius Kunsthochschule 2006, S. 65-85.

12 Monika Brunner: „Schweizer Kunstschaaffende im Ausland“, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): Das Kunstschaaffen in der Schweiz 1848-2006, Bern: Benteli 2006, S. 259-267; S. 265.

13 In: Gesuch zur Finanzierung eines Atelierhauses für Schweizer Kulturschaaffende in Ägypten, 7. Juli 1989, Pro Helvetia, unterzeichnet von Ursula Rindlisbacher an die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Archiv der KSK (Biel).

14 „Das Atelier in der Fremde“, Publikation der Akten, Intern. Symposium der Hochschule für Bildende Künste Hamburg, 03.-04. Februar 2006, konzipiert von Michael Diers und Monika Wagner unter dem Titel „Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform“, Berlin: Akademie-Verlag 2009. — Detaillierte Informationen zur Struktur der Kulturförderung in der Schweiz finden sich unter <http://www.artists-in-residence.ch/>. (Stand: August 2009) Die meisten Kantone bieten Ateliers in



Abb. 4a: ISCP (International Studio and Curatorial Program), Floor plan, 2004, New York.

Der Belegungsplan der Atelierhäuser in New York liest sich wie eine alternative Weltkarte.¹⁵ (Abb. 4a und 4b) Auf jedem Türschild findet sich neben dem Namen des Künstlers das entsendende Land. Im ISCP¹⁶, dem International Studio & Curatorial Program New York, sehr zentral in der 39. Straße gelegen, beziehen je nach Finanzstärke der jeweiligen Nation die Gäste große oder kleine Räume, teure mit Fenster oder günstige nur mit Kunstlicht. Mit dem Einkauf in ein solches Haus ist das aktive Management der für die aufstrebende Künstlerschaft wichtigen Kontakte verknüpft, und die Kosten spiegeln diese Leistung wider.¹⁷ Die Infrastruktur ist dabei nicht auf das Arbeiten selbst ausgelegt. Und doch ist dieses Programm heiß begehrt und gilt im Vergleich zu demjenigen des PS1, das 2004 eingestellt wurde, als „erfolgreich“. Bewertungsmaßstab ist dabei weniger die Qualität der entstehenden Arbeiten, sondern der Nutzen, den ein Künstler aus diesem Aufenthalt für seine Laufbahn zu ziehen in der Lage ist. Und dieser misst sich wiederum an den Kontakten, dem Netzwerk von Galeristen, Kritikern und Kuratoren, das er während dieser Zeit aufbauen kann. Das Angebot, das der Leiter, Dennis Elliott, bereitstellt, besteht nur zu einem geringen Teil aus dem kleinen weißen Atelier. Vielmehr sieht Elliott den Sinn und

die Potenzen des Projektortes im Herzen von Manhattan in dem von ihm organisierten Begleitprogramm. Dieses besteht vor allem darin, die Ateliers für Besucher zu öffnen und für diesen Tag intensiv Werbung zu betreiben. Zusätzlich zu den „open ateliers“ bezahlt er Kuratoren und Kunstkritiker, die sich einzelne Gäste anschauen. Auf der Homepage wird dieser Vorteil des ISCP gepriesen: „The Guest-Critic Series is the hallmark of ISCP programming and an effective vehicle for introducing the artists' work to New York museums, galleries and alternate spaces.“ Anschließend folgt eine lange Auflistung mit Namen bekannter Persönlichkeiten der Kunstszene, die in den vorangegangenen Jahren dem Atelierhaus einen Besuch abgestattet haben. Bereits kurz nach ihrer Ankunft sind die Künstlerinnen und Künstler dazu angehalten, diese wichtigen Kontaktpersonen zu empfangen und sich zu präsentieren.

Die Gegenüberstellung von Selbsterfahrung in der Fremde versus internationale Vernetzung zeigt die Notwendigkeit, die Reise als Topos der kunsthistorischen Konstruktion differenziert zu betrachten. Das Referenzsystem von Ausgangsort und Destination ist

mehreren europäischen und amerikanischen Städten an: Der Kanton Aargau beispielsweise ermöglicht seinen Kunstschaffenden Ateliaraufenthalte in Paris, London, Prag und Berlin, der Kanton Bern in New York, Paris und Barcelona, die Kantone Basel-Land und Basel-Stadt in Paris und Berlin oder der Kanton Fribourg in Paris, Berlin und Barcelona.

¹⁵ Zur Bedeutung und Funktion der Auslandsateliers sei auf die Forschungsarbeit von Glauser hingewiesen: Andrea Glauser: „Überleben in New York. Zu Künstlerexistenzen der Gegenwart“, in: Caroline Arni, Andrea Glauser u. a. (Hg.): Der Eigensinn des Materials. Erkundungen sozialer Wirklichkeit. Festschrift für Claudia Honegger zum 60. Geburtstag, Basel/ Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2007, S. 411 - 430.

¹⁶ <http://www.iscp-nyc.org>. (Stand: August 2009)

¹⁷ Die monatlichen Kosten belaufen sich auf ca. 1.600 USD, diverse Nebenkosten und Unterkunft nicht eingeschlossen.



Abb. 4b: Studio at the ISCP (International Studio and Curatorial Program), 2006, New York.

dabei keinesfalls nur auf die Produktionssituation festzulegen, sondern immer auch auf die Rezeptionsmuster zu beziehen. Dies vor allem deshalb, weil die Vermittlung der Differenz, die Nachricht einer Abwesenheit, die Dokumentation der temporären Verschiebung von Beginn an mitgedacht wird. Nicht selten wird der Künstler in der Fremde mit einem nationalen Label präsentiert, kommt er zurück, erhält er eine Ausstellung, welche die Spuren der Differenz anzeigen soll. Die räumliche Entfernung wird dabei immer wieder zu einer zeitlichen metaphorisch überhöht. Die Reise führt in eine glorreiche Vergangenheit zu den Vätern oder zeugt von einer temporären Teilhabe an einer Entwicklung, der die Zukunft gilt.

II. Destination

Wenn die Reise nach Italien immer auch die Reise in die Gegenwart eines verklärten künstlerischen Vorhers, die Spurensuche einer vergangenen Zeit war, gingen mit der ständigen Ausweitung des Kanons von Destinationen zahlreiche neue Paradigmen einher. So löste New York in den fünfziger Jahren die alten Kunstzentren Rom und Paris ab und

steht heute vor allem für den Zugang zum internationalen Kunstmarkt. Wenn die Dichte der Kirchen in Brooklyn weltweit einmalig ist, so ist die Zahl der Galerien, welche die Handvoll Straßen in Chelsea erobert haben, ebenfalls ein Rekord. (Abb. 5) Wenn aber meine Behauptung zutrifft, dass die heutige Motivation für eine Künstlerreise auch nach Extremen für die Selbsterfahrung oder aber sogar ein alternatives Umfeld für die Idee künstlerischer Intervention sucht, wird an die Tradition der exotischen Destination, die das Muster des Andersartigen bestätigt, angeknüpft.

Es gibt, das sei an dieser Stelle nicht unterschlagen, manche Karikaturen dieses Modells in Kurztrips. Eindrucksvolles Beispiel für den unreflektierten Umgang mit diesem Reisemodell des Extremtourismus für Künstler ist das „Museum im Busch“, das

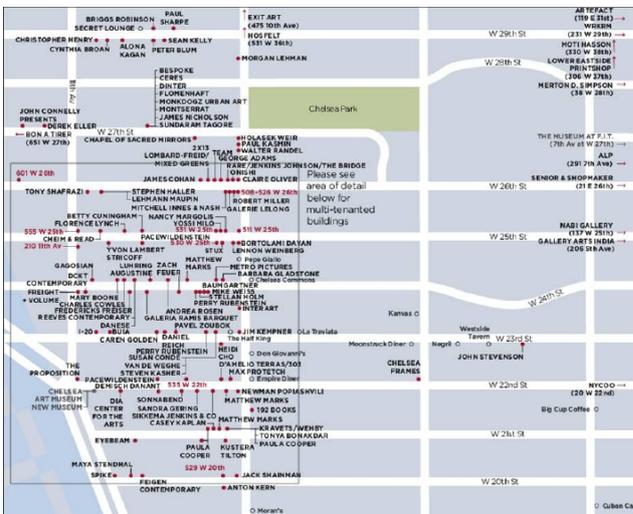


Abb. 5: Chelsea, Gallery district of New York, 2006, New York.

Alfonso Hüppi 1998 zusammen mit Erwin Gebert als Künstlerprogramm in Namibia gründete. Jährlich ziehen eine oder mehrere Gruppen von jungen Künstlern, meist Schüler von Hüppi, für vier Wochen zum Arbeiten in das Südafrikanische Land, „um dort, fern vom Kunstbetrieb zu arbeiten, zu planen oder auch nur um über den Sinn ihres Tuns



Abb. 6a: Sergio Vega: *Paradise in the New World*, 2005, Mixed Media Installation, Biennale Venedig 2005.

nachzudenken. Sich auf die großartige und unwirtliche Natur des Landes einzulassen, schärfte beiderseits die Konturen¹⁸. Vier Wochen Namibia müssen reichen, um von einer tief greifenden Auseinandersetzung mit einer anderen Kultur berichten zu können.

Weitaus interessanter sind dagegen künstlerische Reflexionen über das Reisen als eine Aktivität, welche die besuchten Orte in ihrer Wirkungsqualität erst konstruiert. Schließlich erhält die Reisedestination ihre Semantik durch einen aktiven Prozess der Projektion und Umformung, der nicht ohne Vorbedingungen erfolgt. Das authentische Reiseerlebnis entpuppt sich als Rekonstruktion existierender Bilder. Produktion und Rezeption des fremden Ortes sind nicht voneinander zu trennen. Die Idee der Welt als Entwurf und als Horizont utopischer Allmachts- und Wirkungsfantasien des Künstlers als Entwerfer ist eine der Konstanten, die bis in die Gegenwart Gültigkeit besitzen. Sie findet sich etwa in dem Projekt des zeitgenössischen argentinischen Künstlers Sergio Vega, das unter dem Titel „Paradise in the New World“ auf der Biennale in Venedig 2005 ausgestellt wurde und sich in ständiger Bearbeitung / Erweiterung befindet (Abb. 6a und b). Ausgangspunkt von Vegas großem Zyklus ist eine 1650 entstandene Publikation, die das Paradies in Südamerika verortet. Seine Reisetätigkeit beginnt mit einer Auseinandersetzung der literarischen Tradition und den naturhistorischen und theologischen Ausführungen zum Ort des Paradieses auf Erden im 17. Jahrhundert.

„When I decided to embark in the search of Pinelo's paradise I only had a copy of his book, a map drawn by Pedro Quiroz in 1617, and an airplane ticket. I was destined to reach into the very heart of South America and flesh things out on my own. Thus the journey of discovery begun bound to become the confirmation of a previous text, which was in itself the revision of a preceding one, and so on and so forth in a vast, never ending cacophony of echoes that went through Dante and Marco Polo all the way back to the oldest testament.“¹⁹

Die entstehenden Installationen verdichten nicht nur die literarischen Vor-Formulierungen, etwa aus dem Reisetagebuch des Künstlers, den Aufnahmen der heutigen Verhältnisse in Brasilien, sondern sie legen die Formate der Aneignungen und Abbildungen offen. Vegas Umsetzungen seiner Expeditionen sind auf die Interaktion mit dem internationalen Ausstellungspublikum ausgerichtet. Sie demonstrieren, mit welcher Selbstverständlichkeit wir den Exotismus der tropischen Welt als Dekorationsprogramm lesen. Zwischen Party lounge, Reisebürostaffage und Lifestyle-Format durchdringen sich Aneignungen und Lektüren des Amazonasgebiets.

¹⁸ <http://etaneno.de> (Stand: August 2009); vgl. Holger Bunk: Museum im Busch, Schorndorf: Selbstverlag 2008.

¹⁹ Vgl. www.sergiovega-art.net (Stand: August 2009); Sergio Vega: *Extraits de El Paraiso en el nuevo mundo*, Paris: Paris Musées, 2006; Die Publikation erschien zur Ausstellung *Crocodylian fantasies* im Palais de Tokyo, Paris 2006.



Abb. 6b: Sergio Vega: *Paradise in the New World*, 2005, Mixed Media Installation, Biennale Venedig 2005.

In der Verfügbarkeit der Reisedestinationen, ihrer Vor-Formulierung durch die verschiedensten Instrumentalisierungen stellt sich die künstlerische Reise radikal in Frage. Entweder löst sie sich in fiktionalen Bildern auf oder aber sie stellt Fragen nach der Motivation neu – auf der Ebene der politischen Implikationen und innovativen, künstlerischen Selbstentwürfen.

III. Rollenentwurf

Die hier nur stichwortartig angedeutete, noch zu leistende Ausdifferenzierung nach Motivationen und Orten mündet in die Frage nach den damit zusammenhängenden Künstlerrollen. Zwischen 1968 und 1979 wünschte sich On Kawara, dass in seinem Pass „Tourist“ als Berufsbezeichnung eingetragen werden sollte. Befreit von jedem Pathos spielen seine Postkartenserien, die erste stammt aus Mexiko und die letzte aus Stockholm, mit der Koordinate des Raumes und der Zeit, um sie zu einem fast abstrakten System zu ergänzen. On Kawara schreibt sich in die Welt ein, indem er, kurz nachdem der Massentourismus in den sechziger Jahren seine erste Blüte erlebt, den Anspruch des authentischen „Ich bin hier, ich war dort“ mit den Postkartensujets der zu Klischees verkürzten „Sehenswürdigkeiten“ verbindet. Die Botschaften auf den über 8000 Postkarten sagen wenig über ihn aus: nur wann er aufgestanden ist – und diese Nachricht aus der Fremde ist nur gestempelt. Adressaten sind die Akteure des Kunstbetriebes.

Welche Reisehaltungen erproben die Künstler? Wie gehen die westlichen Künstler mit ihrem privilegierten Recht auf Selbstbestimmung um? So, wie On Kawara mit dem Bezug auf den Touristen eine Anleihe für den eigenen Anspruch vornimmt, ist eine enorme Vielfalt verschiedenster Modelle im 20. Jahrhundert festzustellen. Neben dem Kunststar, der von Kunstmetropole zu Kunstmetropole jettet, international vernetzt und anerkannt, ist vor allem ein Künstlertypus von Interesse, dessen Augenmerk sich auf die Peripherie anstatt auf das Zentrum richtet. Für ihn ist die Reisedestination Notwendigkeit um einen Wirkungsanspruch zu erheben. Die Situation der Reise bietet das „Testfeld Realität“, von dem im White Cube des Kunstbetriebs anschließend berichtet werden kann in der



Abb. 7: George Steinmann: *Centre for Sustainable Forestry. A Growing Sculpture*, 1997, Farbfotografie, Region Priluzje, Komi.

Welche Reisehaltungen erproben die Künstler? Wie gehen die westlichen Künstler mit ihrem privilegierten Recht auf Selbstbestimmung um? So, wie On Kawara mit dem Bezug auf den Touristen eine Anleihe für den eigenen Anspruch vornimmt, ist eine enorme Vielfalt verschiedenster Modelle im 20. Jahrhundert festzustellen. Neben dem Kunststar, der von Kunstmetropole zu Kunstmetropole jettet, international vernetzt und anerkannt, ist vor allem ein Künstlertypus von Interesse, dessen Augenmerk sich auf die Peripherie anstatt auf das Zentrum richtet. Für ihn ist die Reisedestination Notwendigkeit um einen Wirkungsanspruch zu erheben. Die Situation der Reise bietet das „Testfeld Realität“, von dem im White Cube des Kunstbetriebs anschließend berichtet werden kann in der

Form der Anekdote oder der Dokumentation. Künstler werden zu Rettern einer vergangenen Kulturüberlieferung in Sibirien, belegen die Folgen der Umweltkatastrophe mit interdisziplinären Studien zum Flechtenwachstum (Abb. 7).²⁰

Die Reise in sogenannte Krisengebiete hat an Bedeutung gewonnen, die Rolle des Schülers einer Kunsttradition oder eines Kunstzentrums wird ersetzt durch den Gestus des Zeugen, des Sammlers, des Ethnografen und Entwicklungshelfers. Die Authentizität des Reiseerlebnisses wird mit der Idee des Augenzeugen wiederbelebt, die Auseinandersetzung mit dem Anderen als sozialanthropologische Haltung stilisiert.²¹

Es ist das Selbstverständnis des Künstlers als Weltenbürger, das Alfredo Jaar aus seinem höchst professionellen Atelier mitten in Chelsea etwa nach Rwanda führt, ihn Arbeiten über die mexikanische Grenze präsentieren lässt und für die Produktion eines Filmes über Nigeria verantwortlich ist. Der Künstler kann erst als Reisender Alternativen zur festgeschriebenen Rolle des selbstreferenziellen, sich selbst genügenden Dienstleisters finden.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 4a, 4b, 6b: Fotografien des Verfassers. Abb. 2: Courtesy of Balthasar Burkhard. Abb. 3: San Keller. Werkverzeichnis 2003/ 2004, Zürich: San Keller, 2004, Titelblatt. Abb. 5: Gallery Map of Chelsea, New York 2006. Abb. 6: Frédéric Grossi, u. a. (Hg.): Sergio Vega. Extraits de El Paraiso en el Nuevo Mundo (Ausst.-Kat. Crocodilian fantasies, 9.6.2006-27.08.2006), Paris: Palais de Tokyo 2006. Abb. 7: George Steinmann: Komi. Eine wachsende Skulptur, Bern: Stämpfli 2007, S. 10.

²⁰ Vgl. die Arbeiten Georges Steinmanns; einen Überblick über seine Arbeiten bot die Ausstellung Blue Notes im Helmhaus, Zürich 2007, vgl. auch die gleichnamige Publikation.

²¹ Vgl. hierzu das Kapitel, „The artist as ethnographer“, in: Hal Foster: The Return of the Real: The Avantgarde at the End of the Century, Cambridge/ London: MIT 1996, S. 171-204.

Massimo Vitali: Traumstrand versus Touristenmasse

von Hanna Büdenbender

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

„A swaying palm tree or a tilted cocktail glass in a tourist brochure can be enough to conjure up a reader’s whole world of holiday moods and carefree tropical dreams [...]“.¹ So beschreibt Orvar Löfgren die Wirkung der typischen Motive, die in der Tourismuswerbung stellvertretend für einen tropischen Strand stehen. Der „klinisch weiße Palmstrand vor ruhig-klarer, smaragdgrüner See“², das Idealbild des Strandes, das die Tourismuswerbung so erfolgreich vermarktet, hat seine Vorbilder im 18. Jahrhundert.

Louis-Antoine Bougainville, der auf seiner Weltumsegelung 1768 im Namen des Königs von Frankreich nach langer Reise eine rettende Insel – Tahiti – vor sich sah, erschien der Ort wie ein Paradies.³ Über die Besichtigung der Insel schreibt er in seinem Reisebericht: „Ich glaubte mich [...] in den Garten Eden versetzt [...]“.⁴ Dem Wissenschaftler der Expedition, Philibert Commerson, ist Tahiti ein „Utopia“, wo „die Menschen ohne Laster, ohne Vorurteile, ohne Mangel, ohne inneren Zwist leben. Geboren unter dem schönsten Himmelsstrich, genährt von den Früchten eines Landes, das fruchtbar ist, ohne bebaut zu werden, regiert eher von Familienvätern als von Königen, kennen sie keinen anderen Gott als die Liebe; jeder Tag ist ihr geweiht [...]. Weder Schande noch Scham üben ihre Tyrannei aus.“⁵

Die Reisenden beeindruckte vor allem die sorgsam gepflegte Kulturlandschaft, das Land, das allen Bedürfnissen der Bevölkerung genügte, die die natürlichen Reichtümer der Erde nutzte, und nicht Opfer des Besitzstrebens und der Geltungssucht eines anbrechenden technisierten Zeitalters geworden war.⁶ Diese Utopie idealisierte den Südseemenschen zum Edlen Wilden, dessen Klischee Ende des 18. Jahrhunderts besonders verbreitet war. Er lebt in einem idealen Naturzustand, kennt kein Besitzstreben und anstelle von Sorgen, Kummer oder Unglück stehen eine unbesorgte Daseinsfreude, ein zwangloser Lebensrhythmus und soziale Gleichheit. So entstand die Vorstellung vom Edlen Wilden

1 Orvar Löfgren: *On Holiday. A History of Vacationing*, Berkeley u. a.: University of California Press 1999, S. 99.

2 Hasso Spode: „Badende Körper - gebräunte Körper. Zur Geschichte des Strandlebens“, in: Hasselmann, Kristiane et al. (Hg.): *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, München: Fink 2004, S. 233-248, S. 237.

3 Vgl. ebd., S. 233.

4 Zit. n. Urs Bitterli: *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“*. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, München: Beck 1976, S. 383.

5 Zit. n. Hasso Spode: „Badende Körper - gebräunte Körper. Zur Geschichte des Strandlebens“, S. 234.

6 Vgl. Urs Bitterli: *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“*, S. 383 f.

als Gegenbild zur sich entwickelnden Industriegesellschaft.⁷ Gleichzeitig wurde die Südsee zum Topos für das „gute Leben“. Geographisch zwischen Australien und Amerika gelegen, expandierte die imaginäre Südsee im Laufe der Zeit, „bis sie schließlich alle Strände in den tropischen und subtropischen Breiten umfaßte, von den Seychellen bis zur Karibik“.⁸

Der touristische Blick auf den tropischen Strand entspricht dem „romantischen Blick“, den John Urry wie folgt definiert: „There is then a ‚romantic‘ form of the tourist gaze, in which the emphasis is upon solitude, privacy and a personal, semi-spiritual relationship with the object of the gaze.“⁹ Als Gegenstand des romantischen Blicks, der sich im 18. Jahrhundert herausbildet, nennt Urry „the deserted beach, the empty hilltop, the uninhabited forest, the uncontaminated mountain stream“.¹⁰ So erscheinen Reiseziele wie die Seychellen diesem romantischen touristischen Blick entsprechend, auch heute, zwei Jahrhunderte später noch in Werbeanzeigen als strahlend weißer, menschenleerer Sandstrand mit Palmen.

Ganz anders dagegen die Orte, wie sie der Künstler Massimo Vitali in seinen Fotoserien inszeniert. Strände, Schwimmbäder, Wintersportorte, Diskotheken, italienische Piazze: Vitalis fotografische Themen lesen sich zwar wie die Broschüre eines Reisebüros, eine Einladung in die Welt der Freizeit, die eine Flucht aus der Alltagsroutine verspricht, doch seine großformatigen Fotoarbeiten sind keine glamourösen Werbe- oder Touristenfotos.¹¹ Es sind keine schönen, vom Menschen unberührten Landschaften, die Vitali darstellt. Vielmehr handelt es sich um Orte des Massentourismus mit großen Menschenansammlungen – charakterlose Hotellandschaften, überfüllte und oftmals heruntergekommene kilometerlange Strände mit großen Massen von Menschen zwischen dem Meer im Vorder- und Industrie- oder Gebäudeanlagen im Hintergrund.¹² Seine Bilder dekonstruieren die idealisierten Bilder der Tourismuswerbung und damit den Mythos des menschenleeren, weißen, perfekten Traumstrandes. Stattdessen thematisiert Vitali das Verhältnis zwischen Mensch und Landschaft und die Einnahme des Raums, wobei die Landschaft zum Hintergrund für das Zusammenkommen der Urlauber wird.¹³ Vitali banalisiert

7 Vgl. Christoph Hennig: *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 124, vgl. auch ebd., S. 125.

8 Hasso Spode: „Badende Körper - gebräunte Körper. Zur Geschichte des Strandlebens“, S. 236.

9 John Urry: *The Tourist Gaze* 1990, S. 45.

10 Ebd., S. 150.

11 Vgl. Jon Bird: „(Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit“, in: Massimo Vitali. *Fotografie 1995-2005*, Ausstellungskatalog Lentos Kunstmuseum Linz, Prato 2005, o. S., vgl. auch Vgl. Stephanie Cash: „Massimo Vitali at Marianne Boesky“, in: *Art in America*, Jg. 86, Nr. 2 (Oktober 1998), S. 135.

12 Vgl. Stephanie Cash: „Massimo Vitali at Marianne Boesky“, S. 135, vgl. auch Jacqueline Rugo: „Serielle Touristenimpressionen. Massimo Vitali in Linz“, 14.09.2005, in: http://www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/_id84719-/ausstellungen_berichtdetail.html?q=%20, Stand: 30.12.08.

13 Vgl. Giovanna Calvenzi: „Die Perspektive des Fürsten“, in: Massimo Vitali. *Fotografie 1995-2005*, o. S.

die Idealisierungen der Werbung, zeigt stattdessen das Alltägliche und Mittelmäßige, er „betont die banalen und repetitiven Strukturen und einfachen unspektakulären Tätigkeiten, die sich in den gezähmten und kultivierten Zonen von Natur abspielen“.¹⁴

Am Anfang seiner Arbeit steht die Wahl des Ortes und damit der Perspektive: Vitali macht seine Fotos von einem erhöhten Standpunkt aus. Dazu baut er sein etwa sieben Meter hohes Podest auf, mit einer Plattform und Leiter. Auf diesem steht der Künstler mit seiner Kamera und einem Assistenten.¹⁵ Darauf folgen Stunden des Beobachtens und Wartens, während das Bild von selbst Gestalt anzunehmen scheint. Die Rahmung des Bildes wird bestimmt, dann wird gewartet, bis sich das gewünschte Bild innerhalb dieses festgelegten Rahmens ergibt.¹⁶ Die eigentliche Aufnahme bildet schließlich den Abschluss einer komplexen, sorgfältig geplanten Konstruktion.¹⁷

In den meist zentralperspektivisch angelegten Bildern werden Fluchtlinien beispielsweise durch Bäume in einer Allee, Hotelburgen, Reihen von Liegestühlen, Hügelketten oder den Horizont bestimmt.¹⁸ Meist verwendet Vitali eine Komposition, bei der ein dichter Vordergrund, der zwei Drittel des Bildes einnimmt, scharf gestellt ist, so dass die Details erkennbar sind, während der Hintergrund im oberen Drittel unscharf wird.¹⁹

Gleichzeitig bekommen seine Fotografien durch ihre milchige Farbigkeit etwas Künstliches, fast Surreales. Die pastellfarbigen Landschaften sind erfüllt von der Sonne, das Licht erzeugt ein blasses, fast blendendes Weiß, daneben liegt das türkisfarbene Blau des Meeres.²⁰ Unterstrichen wird diese kompositorische Künstlichkeit durch die fahle, teils durch Überbelichtung, teils durch die Laborentwicklung erzielte Farbigkeit.²¹

Darin ähneln seine Arbeiten denen des italienischen Fotografen Luigi Ghirri, wie es Vitali selbst formuliert:

„L'aspect laiteux de mes images me rattache aux expériences de la couleur et de la lumière du photographe Luigi Ghirri. Cette lumière blanchâtre est celle de l'été italien et Ghirri l'a traduite en opposition aux courants de saturation des couleurs qui dominaient la création photographique dans les années 70.“²²

Die ungewöhnlich großen Formate, die Vitali wählt, verändern die gewohnte Rezeption. Durch das Ausmaß der Negative kann jedes kleinste Detail vergrößert werden, ohne dass es an Qualität verliert. Es entstehen Arbeiten in fast monumentalen Formaten (150

14 Tamara Garb: „Der Blick nach unten“, in: Massimo Vitali. Fotografie 1995-2005, o. S.

15 Vgl. Giovanna Calvenzi: „Die Perspektive des Fürsten“, o. S.

16 Vgl. James Lingwood: „Introduction“, in: Remy, Patrick (Hg.): Massimo Vitali: Beach & Disco, Göttingen 2000, o. S.

17 Vgl. Giovanna Calvenzi: „Die Perspektive des Fürsten“, o. S.

18 Vgl. Johanna Hofleitner: „Massimo Vitali, Fotografie 1995-2005 - Überflüssig verspielt“, in: Eikon, Nr. 51 (2005), S. 50-52, S. 52.

19 Vgl. Tamara Garb: „Der Blick nach unten“, o. S.

20 Vgl. Michel Guerrin: „Portraits de villes, portraits de soi“, in: Le Monde (28. Februar - 1. März 1999), S. 22.

21 Vgl. Johanna Hofleitner: „Massimo Vitali, Fotografie 1995-2005 - Überflüssig verspielt“, S. 52.

22 Bernard Millet: „Entretien: Massimo Vitali et Bernard Millet“ (1998), in: Remy (Hg.) 2000, o. S.

x 180 cm oder 180 x 220 cm), die den Betrachter auffordern, die Bilder auch in ihren Einzelheiten und nicht nur als Ganzes zu betrachten. Der Detailreichtum steigert ihre Vielschichtigkeit und Komplexität und fordert den Rezipienten auf zur Reflexion. Durch die Großformate und die Tiefenperspektiven wird der Betrachter in das Bild hineingezogen, er beginnt, Blicke zu interpretieren, Geschichten zu formen, in das Bild einzutauchen und sich wie ein Teil der dargestellten Szenen zu fühlen.²³ Gleichzeitig wird er durch die Größe der Bilder auch dazu angeregt, sich aktiv, physisch mit dem Bild auseinander zu setzen, indem er vor und zurück geht, um das Gesamtbild und auch die Details zu betrachten. So kommt es zu einem ständigen Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz.²⁴

Zugleich lässt der erhöhte Standpunkt den Betrachter jedoch auch im wahrsten Sinne des Wortes über der dargestellten Szene stehen, so dass er sich gerade nicht als Teil der Masse wiederfindet, sondern von oben auf sie herabschauen und sich von ihr abgrenzen kann.

Zweimal hat Vitali den Strand von Rosignano, einem Badeort der Arbeiterklasse in der Nähe von Livorno im Norden Italiens, festgehalten. Die betreffende Serie besteht aus insgesamt vier Arbeiten. Im Jahr 1995 entstanden „Rosignano Solvay Black“ und „Rosignano Solvay 3 Women“, die 1998 durch „Rosignano Solvay 1“ und „Rosignano Solvay 2“ ergänzt wurden (Abb. 1-4).

Das Meer teilt jedes der vier Bilder diagonal, dabei kontrastiert jeweils der überfüllte Strand im Hintergrund mit vereinzelt im Wasser badenden Urlaubern und kleinen Gruppen von Menschen im Vordergrund, der den meisten Raum einnimmt. Einige spielen Ball, andere schlendern den Strand entlang oder unterhalten sich, wiederum andere sonnen sich oder liegen im Schatten von blauen und bunten Sonnenschirmen. In den beiden Aufnahmen von 1995 und 1998 wiederholt sich dasselbe Motiv, jeweils vom selben Blickwinkel aus gesehen, doch in jedem der Bilder sind unterschiedliche Personen aufgenommen. Der Faktor der Zeit spielt hier eine wichtige Rolle, die Veränderungen im Bild machen die Zeit im Sinne eines „Vorher“ und „Nachher“ sichtbar.²⁵ So zeigt sich der Strand in den beiden Arbeiten von 1998 noch dichter belegt als in den Aufnahmen von 1995.

Ungestört gehen die Urlauber ihren Freizeitaktivitäten nach. Doch was so beschaulich scheint, entpuppt sich als trügerische Idylle – der Strand wirkt wie eingeklemmt zwischen dem Meer im Vordergrund und der Industrieanlage, die sich im Hintergrund erhebt. Was auf den ersten Blick wie ein Atomkraftwerk erscheint, ist immerhin „nur“ ein Sodawerk, das Chemiewerk des Pharmaunternehmens Solvay,²⁶ das – im Gegensatz zu den ersten Aufnahmen – in den Fotografien von 1998 mit rauchenden Schloten offensichtlich in Betrieb ist.

23 Vgl. Jon Bird: „(Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit“, o. S., vgl. auch Stefano Pezzato: „Massimo Vitali und das Maß der Welt“, in: Massimo Vitali. Fotografie 1995-2005, o. S.

24 Vgl. Jon Bird: „Massimo Vitali“, in: Remy, Patrick (Hg.): Massimo Vitali: Beach & Disco, Göttingen 2000, o. S.

25 Vgl. John Bird: (Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit“, o. S.

26 Vgl. Stefano Pezzato: „Massimo Vitali und das Maß der Welt“, o. S.



Abb. 1: Massimo Vitali: *Rosignano Solway Black*, 1995, C-Print, Plexiglas, 150 x 180 cm.

Abb. 2: Massimo Vitali: *Rosignano Solway 3 Women*, 1995, C-Print, Plexiglas, 150 x 180 cm.

Abb. 3: Massimo Vitali: *Rosignano Solway Sea 1*, 1998, C-Print, Plexiglas, 150 x 180 cm.

Abb. 4: Massimo Vitali: *Rosignano Solway Sea 2*, 1998, C-Print, Plexiglas, 150 x 180 cm.

Als Dekonstruktion der von der Tourismuswerbung üblicherweise vermittelten Bilder bietet Rosignano wenig vom touristischen Ideal des weißen Strandes, des klaren blauen Meeres und der exotischen Vegetation.²⁷ Der Ort bietet definitiv keine arkadischen Ausblicke, statt eines pittoresken Hintergrundes steht dort eine Industrieanlage mit ihrer dystopischen Präsenz von entfremdeter Arbeit und kapitalistischer Ausbeutung. In diesem Zusammenhang erscheint auch das eigenartige und auffallende Glitzern des Wassers alles andere als natürlich.²⁸

27 Vgl. Jon Bird: „(Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit“, o. S.

28 Vgl. Jon Bird: „Massimo Vitali“, o. S.

Die Bildserie kann als Kritik an der Situation der Umwelt gelesen werden: „Der Mensch vergnügt sich überall und sei es eines Tages ganz ohne Natur. Hauptsache der Himmel ist blau und das Meer ist noch da, egal wie es aussieht“²⁹, so Corinna Daniels. Die Urlauber badeten im Schatten der Industrieanlage, wobei ihnen nicht bewusst sei, wie sie selbst an der Verschlechterung des Zustandes der Umwelt beteiligt seien.³⁰ Jon Bird dagegen liest die Bilder weniger als Kritik, sondern vielmehr als eine „Beobachtung unserer Fähigkeit, uns mit den ungewöhnlichsten Orten zu arrangieren und sie, zumindest vorübergehend, zu Orten des Vergnügens zu machen“.³¹ Vitali betont, wie wichtig ihm die Vielzahl der Möglichkeiten ist, in denen seine Bilder gelesen werden können, und sieht durchaus auch positive Aspekte in den Fotografien von Rosignano Solvay:

„I am happy when the ways of interpreting my pictures are complex and sometimes contradictory. A beach, where there are people playing in the water, with a factory in the background can be seen as a criticism of leisurebased society just as it can be seen as showing up the destruction of nature – mindlessness in the face of environmental issues. At the same time, the same image shows a contrasting set of notions: pleasure, games, bodies, loving relationships [...]“.³²

Wie Vitali beschäftigt sich auch Andreas Gursky in seinen fotografischen Arbeiten mit Phänomenen und Spuren der modernen Massengesellschaft. Aspekte des Massentourismus thematisiert seine Arbeit „Rimini“ von 2003, eine Luftaufnahme eines der kilometerlangen Strände des italienischen Touristenortes (Abb. 5). Das Bild zeigt unzählige, streng nebeneinander gesetzte Reihen von Sonnenschirmen und Liegen, systematisch nach Farben geordnet, die den Strand in verschiedenfarbige Bereiche unterteilen.

Doch im Gegensatz zu Vitali, der traditionell arbeitet und wartet, bis sich das gewünschte Foto ergibt, um im entscheidenden Augenblick den Auslöser zu drücken, bearbeitet Gursky seine Fotografien digital nach. Dabei fügt er einzelne, im traditionellen Sinne der analogen Fotografie in der Realität gemachte Aufnahmen nachträglich am Computer zu einer Konstruktion zusammen. In „Rimini“ ist es der Strand, der tatsächlich existiert, die Hotels wurden nachträglich digital hineinmontiert.³³

Hinzu kommt der ungewöhnliche Aufnahmestandort der aus der Vogelperspektive gemachten Aufnahme. Fast meint der Betrachter, über dem dargestellten Motiv zu schweben, so dass Dinge ersichtlich werden, die der gewöhnlichen Betrachtung verwehrt bleiben. Die Welt erscheint geordnet und zugänglich und auch im Chaos noch als gestaltet erkennbar. Diese Verständlichkeit ist tatsächlich jedoch nicht gegeben, sondern eine Suggestion von Objektivität und Konstruktion von Realität, wobei die Objekte in einer idealtypischen

29 Corinna Daniels: „Der Strand, wo die Ruinen glühen: Die Fotografien von Massimo Vitali duften gleichermaßen nach Sonnencreme und Maschinenöl“, in: Die Welt (22. Februar 2001), in: http://www.welt.de/print-welt/article435247/Der_Strand_wo_die_Ruinen_gluehen.html, Stand: 30.12.08.

30 Vgl. Stephanie Cash: „Massimo Vitali at Marianne Boesky“, S. 135.

31 Jon Bird: „(Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit“, o. S.

32 „Vacation’s all I ever wanted“, in: <http://eternallycool.net/2007/08/figures-in-space>, Stand: 30.12.08.

33 Vgl. Wolfgang Büscher: „Bilder für Millionen“, in: Die Zeit, Nr. 32 (2. August 2007), Dossier, S. 11-15, S. 11.



Abb. 5: Andreas Gursky: *Rimini*, 2003, C-Print, 292 x 201 cm, Sammlung Essl.

Ausprägung dargestellt werden.³⁴ Die so entstandenen, digital komponierten Bilder Gurskys erscheinen somit immer Rahmen des Möglichen, auch wenn sie in dieser Form nicht in der Realität existieren.

Vitalis Darstellungen dagegen sind nicht nachträglich digital überarbeitet, was er betont: „Eine Verschönerung oder ein Eingreifen interessiert mich nicht.“³⁵ Im Gegensatz zu den Werbebildern sind seine Fotografien auch nicht idealisiert. Die Körper in dieser Welt des Pauschalvergnügens haben nichts mit den geschönten Körpern der Tourismuswerbung gemeinsam, künstlichen Produkten von Studioaufnahmen und fotografischer Manipulation. Stattdessen hält Vitali ein anderes Bild fest: „die nackte und ungeschönte Korpulenz des Alltäglichen“.³⁶ Es ergeben sich Gegensätze zwischen der Nacktheit, der Erotisierung des sozialen Raumes, der Idealisierung des gebräunten Körpers und des Familienidylls auf der einen und der Industrialisierung, Körpern gezeichnet von den Spuren des Alterns und der Last des Lebens auf der anderen Seite.³⁷ Dabei verschwimmen die Grenzen, Vitali bezieht beide Seiten mit in die Darstellung ein.

Auch der romantische touristische Blick wird gestört. An die Stelle des stillen, einsamen Betrachtens, allein an einem weißen idealen Strand mit blauem, glasklarem Wasser tritt hier die Anwesenheit der Massen,

an die Stelle einer pittoresken, arkadischen Landschaft im Hintergrund tritt der krasse Gegensatz der Industrie, vor welcher der Tourist nach Enzensberger ja gerade in den Urlaub flüchtet. Enzensberger zufolge sind „die unberührte Landschaft und die unberührte Geschichte [...] die Leitbilder des Tourismus bis heute geblieben. Er ist nichts anderes als der Versuch, den in die Ferne projizierten Wunschtraum der Romantik leibhaftig zu verwirklichen. Je mehr sich die bürgerliche Gesellschaft schloß, desto angestrenzter versuchte der Bürger, ihr als Tourist zu entkommen.“³⁸ Entkommen wollte der Tourist also der „industriellen Welt“, die Flucht vor den Zwängen des Alltags und der Industriegesellschaft hat sich nach Enzensberger als Hauptmotiv des modernen Tourismus herausgebildet. Der Entfremdung innerhalb der Arbeitswelt wird im Urlaub die Suche nach dem „Abenteuerlichen, Elementaren, Unberührten“³⁹ entgegengestellt. Doch der Fluchtversuch ist zum Scheitern verurteilt, denn die „Befreiung von der industriellen Welt hat sich selber als Industrie etabliert, die Reise aus der Warenwelt ist ihrerseits zur Ware geworden [...]“.⁴⁰

34 Vgl. Thomas Weski: „Der privilegierte Blick“, in: Ders. (Hg.): Andreas Gursky, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, Köln 2007, S. 14-19, S. 19.

35 Manfred Zollner: „Beach Culture“, in: Fotomagazin, Nr. 6 (Juni 2000), S. 138-145, S. 142.

36 Tamara Garb: „Der Blick nach unten“, o. S.

37 Vgl. Jon Bird: „Massimo Vitali“, o. S.

38 Hans Magnus Enzensberger: „Eine Theorie des Tourismus“, in: Ders. (Hg.): Einzelheiten, 2 Bde., Bd. 1: Bewußtseins-Industrie, 6. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969, S. 179-205, S. 190 f.

39 Ebd., S. 193.

40 Ebd., S. 196.

Die Flucht ist nach Enzensberger deshalb vergeblich, weil es sich bei der Urlaubsreise um eine betrügerische Freiheit handelt, die dem Touristen von der Stange verkauft wird.⁴¹ Eine Freiheit im Sinne der Romantik gibt es im modernen Massentourismus nicht mehr, das Unberührte wird kapitalistisch erschlossen⁴², die Reise wird fertig montiert geliefert. „Der Tourismus zeigt, daß wir uns daran gewöhnt haben, Freiheit als Massenbetrug hinzunehmen, dem wir uns anvertrauen, obschon wir ihn durchschaut haben. Indem wir auf die Rückfahrkarte in unserer Tasche pochen, gestehen wir ein, daß Freiheit nicht unser Ziel ist, daß wir schon vergessen haben, was sie ist.“⁴³ Die Vorstellung von einer utopischen Freiheit, die sich in der Imagination der Urlaubsreise spiegelt, wird zur Dystopie, zu Kollektivismus und Uniformität.

Die Uniformität der Massen ist Teil vieler Arbeiten Vitalis. Dabei „bilden die einzelnen Figuren ein mehr oder minder geordnetes Muster, in dem sich auch so etwas wie eine Kontrollinstanz von Massen auszudrücken scheint“.⁴⁴ So verdichten sich Vitalis Menschenmengen schließlich zu einem „Ornament der Masse“.⁴⁵ In seinem gleichnamigen Essay, der 1927 erschien, sieht Siegfried Kracauer in den „Tiller-Girls“, einer Gruppe englischer Tänzerinnen, die ein großer Erfolg im Berlin der 1920er waren, die Auflösung des Individuums zugunsten des Massenornaments.⁴⁶ Ihre Darbietungen sind nach Kraucauer von „geometrischer Genauigkeit“⁴⁷. „Diese Produkte der amerikanischen Zerstreungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösbare Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind.“⁴⁸ Die Regelmäßigkeit der Muster von Körpern bilden Ornamente, die „aus Tausenden von Körpern bestehen, Körpern in Badehosen ohne Geschlecht.“⁴⁹ Kracauer betont: „Träger der Ornamente ist die Masse“⁵⁰, nicht Individuen mit Einzelpersönlichkeiten. „Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.“⁵¹ Sie gehen ganz im Ornament auf. „Das Ornament ist sich Selbstzweck“, das „im Leeren“ in einem „Liniensystem“ steht.⁵² Es bedarf nicht der bewussten Teilnahme der Massen, die es bilden. In diesem „Ornament der gesichtslosen Präzision“ drückt sich

41 Vgl. ebd., S. 204.

42 Vgl. ebd., S. 199.

43 Ebd., S. 205.

44 Wolfgang Träger: „Biennale Venedig. Plateau der Menschheit. Ein Fotorundgang von Wolfgang Träger, mit Beiträgen von Thomas Wulffen“, in: Kunstforum, Bd. 156 (2001), S. 74-173, S. 114.

45 Siegfried Kracauer: „Das Ornament der Masse“, in: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 50-63.

46 Vgl. Modris Eksteins: „Rag-Picker: Siegfried Kracauer and the Mass Ornament“, in: International Journal of Politics, Culture and Society, Jg. 10, Nr 4 (1997), S. 609-613, S. 611.

47 Siegfried Kracauer; „Das Ornament der Masse“, S. 51.

48 Ebd., S. 50.

49 Ebd., S. 51.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 52.



Abb. 6: Massimo Vitali: *Riccione*, 1997, Diptychon, C-Print, Plexiglas, je 150 x 180 cm.

nach Kracauer der Charakter der modernen kapitalistischen Gesellschaft aus.⁵³ „Den Beinen der Tiller-Girls entsprechen die Hände in der Fabrik“⁵⁴ und der „kapitalistische Produktionsprozeß ist sich Selbstzweck wie das Massenornament.“⁵⁵ Wie beim Ornament der Masse kommt es auch in der industriellen Produktion zu einer Auflösung der Individualität, in diesem Fall zugunsten der wirtschaftlichen Rentabilität.

Vitali demonstriert letztlich, wie sich das von Kracauer beschriebene „Ornament der Masse“ in der Wirklichkeit der globalisierten Welt längst bis in die alltäglichen und freizeithlichen Verrichtungen fortsetzt. Bezog sich Kracauer vor allem auf die tayloristische Fließbandarbeit, so überträgt Vitali das heutige uniforme Dasein bildnerisch auch auf das Erlebnis eines Strandurlaubs an der italienischen Küste.⁵⁶ Ausdruck des „Ornaments der Masse“ sind all jene Bilder Vitalis, die die geordnete und reglementierte, uniforme Organisation der Freizeit betonen.

So zeigt das Diptychon „Riccione“ von 1997 ein schier endloses Muster gleichförmig starrer Liegestuhlreihen, die sich quasi stellvertretend für die Touristenmassen bis zum Horizont erstrecken, um schließlich in einem farbigen Ornament aufzugehen (Abb. 6). Die Längsstreifen der Liegestühle finden sich in den Sonnenschirmreihen und auch in den Stockwerken der Hotels wieder, die sich am linken Bildrand den Strand entlang ziehen. In diesen Liegen, die zu den Hotels – wahren Bettenburgen – gehören, drückt sich die

53 Vgl. Modris Eksteins: „Rag-Picker: Siegfried Kracauer and the Mass Ornament“, S. 611.

54 Siegfried Kracauer: „Das Ornament der Masse“, S. 54.

55 Ebd., S. 53.

56 Vgl. Birgit Sonna: „Die Welt im kollektiven Rhythmus. Eine Münchner Ausstellung von Andreas Gursky“, in: Neue Zürcher Zeitung (28. Februar 2007), in: <http://www.nzz.ch/2007/02/28/fe/article/EYAQY.html>, Stand: 30.12.08. Der Text bezieht sich auf Arbeiten Andreas Gurskys, lässt sich jedoch durchaus ebenso auf Vitalis Darstellungen übertragen.

genaue Festlegung des jedem Individuum zugestandenen, reglementierten Bereichs des öffentlichen Raumes aus: „the grid-like, semi-abstract patterning of lilos [...] mapping the acceptable definition of personal space [...]“.⁵⁷

Der subversive Charakter der Dekonstruktion zeigt sich in den untersuchten Arbeiten in ungewöhnlichen Details, die sich erst auf den zweiten Blick offenbaren. Dieses überraschende Moment ist es, das durch Strategien wie Ironie, durch Brüche und Verschiebungen die gewohnten Blickwinkel hinterfragt und die Betrachtungs- und Wahrnehmungsgewohnheiten irritiert und herausfordert. Gleichzeitig werden allgemein bekannte Bilder auch durch die Hereinnahme unerwarteter Motive unterlaufen. Was in den Bildern der Werbung und der Reiseführer ausgeblendet wird, schließt Vitali mit ein und macht gerade das Ausgeschlossene zu ihrem zentralen Punkt: die Touristen selbst bzw. die Spuren des Tourismus. Die Werbung zeigt ein weitestgehend menschenleeres Urlaubsparadies, das nur bestimmte Personen wie vorzugsweise Einheimische bei pittoresken Tätigkeiten zulässt. Während Touristen hier allenfalls als Rückenfiguren mit Identifikationsfunktion auftreten, zeigt Vitali sie in Massen und schließt sie in seine Ästhetik mit ein. Es sind gerade die Touristenmassen, die das Bild ausmachen und zu einem ästhetischen, ornamentalen Bildinhalt werden.

Die Werbebilder betonen das Besondere, „Einzigartige“ eines Ortes und machen den jeweiligen Ort erst zur Sehenswürdigkeit, Vitali dagegen thematisiert in seiner Auseinandersetzung mit Phänomenen und Spuren der modernen Massengesellschaft bzw. des Massentourismus gerade das Banale, Alltägliche und Gewöhnliche der Orte. Während die Darstellung der Reiseziele in den Werbebildern auf Wiedererkennbarkeit abzielt, werden sie in den künstlerischen Arbeiten zu austauschbaren Orten, die sich in ihrer Gestalt gleichen und überall sein können.

Die Bilder der Tourismuswerbung blenden auch fast ausschließlich alle Zeichen der Modernität aus. Diese Bilder dekonstruiert Vitali, indem er auch Industrieanlagen mit einschließt. So nimmt er in „Rosignano Solvay“ das Kraftwerk mit ins Bild hinein, ein Motiv, das in den Bildern der Werbung in jedem Fall ausgeblendet werden würde.

Diese unvollständige Wahrnehmung wird in den künstlerischen Arbeiten thematisiert. Die Inszenierung der Werbebilder wird aufgedeckt, und sie werden als Konstruktionen enthüllt, beispielsweise indem mit dem Klischee der unberührten Natur gespielt wird, das mit anklingt, jedoch gleichzeitig wieder unterlaufen wird. Durch die künstlerischen Betrachtungen wird die Erwartungshaltung, die die Werbung erzeugt und die die Touristen an die Reiseziele herantragen, relativiert.

Zugleich liefern Vitalis Bilder jedoch durch ihre Großformatigkeit, die starke Ästhetisierung und die blasse Farbigkeit wiederum neue „Vor-Bilder“ und auch „schöne“, ästhetisierte Bilder des Tourismus, die ähnlich wie die Werbebilder auch dazu anregen können, in die dargestellten Gegenden zu reisen.

So können Vitalis Arbeiten nicht als rein subversiv gelesen werden, vielmehr entzieht er sich dem gängigen Schema von Affirmation versus Subversion, seine Bilder changieren zwischen beidem. Während Vitali die tendenziell dystopische Uniformität des Massenstrandes zeigt, stellen seine Arbeiten gleichzeitig erneute Konstruktionen und Bildvorgaben

57 Jon Bird: „Massimo Vitali“, o. S.

an die Touristen dar. Während Großformatigkeit und Detailreichtum zur Auseinandersetzung und Identifikation mit den dargestellten Szenen einladen, bedeutet der erhöhte Betrachterstandpunkt zugleich auch eine Abgrenzung von den Touristenmassen. So operiert Vitali an der Grenze zwischen Affirmation und Subversion, seine Bilder sind weder eindeutig subversiv, noch affirmativ, sondern erhalten ihre Spannung und Faszination gerade aus der Schwebelage dazwischen.

Abbildungsnachweise

Abb. 1-4: Vitali, Massimo: *Landscape with Figures*, Göttingen: Steidl 2004, S. 29, 31, 81, 79. Abb. 5: Weski, Thomas (Hg.): *Andreas Gursky*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, Köln: Snoeck 2007, o.S. Abb. 6: Remy, Patrick (Hg.): *Massimo Vitali: Beach & Disco*, Göttingen: Steidl 2000, S. 32 f.

III. Einführung

Reisen in die heile Welt

von Thomas Küpper

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Zu den Topoi des Tourismus gehört die heile Welt: vorgestellt als ein friedvoller, idyllischer Ort, an dem man sich von den alltäglichen Umbrüchen oder Unruhen erholen und entspannen kann. Beispiele dafür sind die scheinbar unberührte Bergwelt der Alpen und das vermeintlich natürliche, beschauliche Landleben, das dem unübersichtlichen und unstillen Treiben moderner Städte gegenübergestellt wird. Dieser Topos liegt zwar seit langem im Blickfeld der Tourismusforschung – beschreibt sie doch Urlaub fast ausnahmslos als „Gegenentwurf zum Alltag“, wie Christoph Hennig bemerkt.¹ Bis heute bereitet es der Forschung jedoch Schwierigkeiten, sich den Vorstellungen der heilen Welt zu nähern und sie einzuordnen. Große Teile der Diskussion über dieses Thema waren von Werturteilen geprägt, die den Zugang zu dem wissenschaftlichen Gegenstand verstellen haben: Als Urlaubsziel wurde die heile Welt ebenso herabgesetzt wie als Motiv populärer Kunst. In der Literaturkritik etwa ist das Etikett „Heile-Welt-Literatur“ als „Synonym für Triviales“ gebräuchlich, ein Schlagwort, bei dem der „Vorwurf der Vereinfachung, der Beschönigung, der Verflachung, Verfälschung und Verdrängung“ mitschwingt.² Diese Anklage, die etwa gegen Kinderliteratur erhoben worden ist, liegt auf einer Linie mit einer gängigen Kritik am Tourismus – auch ‚dem‘ Touristen wird oft zugeschrieben, er wolle die Augen vor der Wirklichkeit verschließen, um nur noch eine heile Welt zu sehen.³ Es lohnt sich, diese überkommene Kritik – insbesondere die Gemeinsamkeiten des so genannten Trivialen und des als negativ dargestellten Tourismus – noch einmal Revue passieren zu lassen, um durch eine Kritik der Kritik neue wissenschaftliche Zugänge zum Tourismus zu finden.

Als einschlägiger Beitrag zur frühen Tourismusforschung lässt sich exemplarisch Hans Magnus Enzensbergers *Theorie des Tourismus* von 1958 heranziehen. Enzensberger erklärt, „die unberührte Landschaft und die unberührte Geschichte“ seien „die Leitbilder des Tourismus bis heute“ geblieben; dabei handle es sich um einen Versuch, „den in die Ferne projizierten Wunschtraum der Romantik leibhaftig zu verwirklichen“: einen Freiraum

- 1 Christoph Hennig: „Jenseits des Alltags. Theorien des Tourismus“, in: *Voyage – Jahrbuch für Reise- & Tourismusforschung* 1 (1997), S. 35-53, S. 35.
- 2 Ute Dettmar: „Expeditionen in die heile Welt. Ein Streifzug durch die Geschichte eines umstrittenen kinderliterarischen Topos“, in: und 1 Buch. *Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur* 4/2006, S. 4-7, S. 4.
- 3 Zu Recht weist Ueli Gyr auf Zusammenhänge zwischen der Tourismus- und der ‚Kitsch‘-Kritik hin: U.G.: „‘Alles nur Touristenkitsch‘. Tourismuslogik und Kitsch-Theorien“, in: *Voyage – Jahrbuch für Reise- & Tourismusforschung* 7 (2005), S. 92-102. Siehe dazu auch den folgenden Beitrag von Ute Dettmar.

zu finden, den es in der bürgerlichen Gesellschaft nicht gebe.⁴ Diese Anstrengungen, die eingefahrenen Gleise der Gesellschaft zu verlassen, scheitern aus Enzensbergers Sicht jedoch rasch, wie er am Beispiel des Eisenbahnbaus deutlich macht: Die „Eisenbahnmanie“ des 19. Jahrhunderts verrate „bereits den heftigen Wunsch, den Wohn- und Arbeitsplätzen der industriellen Revolution zu entrinnen. Aber was das Netz der Verkehrsmittel zu gestatten schien, vereitelte es zugleich“, behauptet der Autor.⁵ Gerade mit dem Ausbau des Bahnnetzes, das die Gesellschaft „für den Touristen zu öffnen schien“, schließe diese sich alsbald wieder. „Wie der Igel im Märchen den keuchenden Hasen am Ziel des Wettlaufs immer schon höhnisch erwartet, so kommt dem Tourismus allemal seine Widerlegung zuvor.“⁶ Insbesondere der Alpentourismus, der sich auf das „Elementare“, das „Unberührte“ und das „Abenteuer“ richte, unterliege dieser Dialektik; indem es nämlich erreicht werde, sei es „auch schon vernichtet“.⁷ Entscheidend ist für Enzensberger, dass die „Befreiung von der industriellen Welt“ sich bereits selbst „als Industrie etabliert“ hat; die „Reise aus der Warenwelt“ sei „ihrerseits zur Ware geworden“,⁸ zu einem Konsumgut, das „in großen Serien“ produziert werde.⁹ Dergestalt könne „der Tourist“ vermeintliche Abenteuer eingehen, die jedoch im Voraus durchorganisiert und risikolos seien, wie etwa vom Reisebüro arrangierte Elchjagden in Lappland: „Vom Festival bis zum imitierten Lappenzelt wird für den Touristen, was ihn anzieht, allererst hingestellt.“¹⁰ Aus dieser Perspektive führen die Reisen mit dem Ziel ‚heile Welt‘ keineswegs in ‚natürliche‘, sondern in ‚künstliche‘, scheinhafte Paradiese. „Der Tourist“ lasse sich täuschen – er durchschaue zwar „das betrügerische Wesen“ einer Freiheit, die ihm „von der Stange verkauft“ werde, aber er gestehe sich den Betrug, dem er zum Opfer falle, nicht ein, heißt es in der *Theorie des Tourismus* weiter.¹¹ Von der eigenen Enttäuschung schweige „der Tourist“, um nicht von seinen Bekannten verspottet zu werden; schließlich gehe es ihm darum, sich mit einem namhaften Reiseziel Prestige zu verschaffen.¹² Dazu bestätige „der Tourist“ ausschließlich Klischeebilder vom bereisten Ort. Enzensberger schreibt: „Die bunten Aufnahmen, die der Tourist knipst, unterscheiden sich nur den Modalitäten nach von jenen, die er als Postkarten erwirbt und versendet.“¹³ Die Welt, die der Tourist auf seiner Reise sehe, sei „von vornherein Reproduktion“; nur „Abklatsch“ werde ihm zuteil.¹⁴

4 Hans Magnus Enzensberger: „Eine Theorie des Tourismus“ (1958), in: H.M.E.: Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 179-205, S. 190f.

5 Ebd., S. 191.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 192.

8 Ebd., S. 196.

9 Ebd., S. 198.

10 Ebd., S. 197.

11 Ebd., S. 204.

12 Ebd., S. 202ff.

13 Ebd., S. 203.

14 Ebd.

Enzensbergers Kritik am Tourismus entspricht in allen genannten Punkten exakt Vorwürfen, die im 20. Jahrhundert dem so genannten ‚Kitsch‘ gemacht worden sind: Auch ‚Kitsch‘ galt als Täuschung – wer ihm verfallt, so wurde bemängelt, lasse sich Unechtes für Echtes verkaufen, Kopien und Fälschungen für Originale: vermeintlich einzigartige Kunsterlebnisse, die man jedoch massenhaft und für die Massen bereithalte; angeblich prestigeträchtige Privilegien, die allerdings keine seien. Vor allem aber die Vorstellungswelten des ‚Kitsches‘, hervorgegangen aus der Romantik, standen unter Verdacht: In ihnen spürten die Kritiken eine Einfachheit auf, mit der man allem, was (im Leben oder auch in der Kunst) schwierig und sperrig sei und was man nicht wahrhaben wolle, ausweiche. Entsprechend werde der ‚Kitsch‘-Konsument betrogen (oder betrüge sich, sofern er etwas von der Täuschung ahne, selbst).¹⁵

Eine Schnittstelle zwischen der Tourismus- und der ‚Kitsch‘-Kritik bildet etwa die Diskussion um Reiseandenken. Fritz Karpfen erzählt 1925 vom so genannten „exotischen Kitsch“, wie dieser als Fälschung des ‚Ursprünglichen‘ und ‚Echten‘ hergestellt und bei ahnungslosen europäischen Reisenden in Asien abgesetzt werde; bloße Kopien würden jeweils als Original gehandelt: „Längst schon sind in China ganze Stadtviertel entstanden, deren Bewohner ausschließlich von der Erzeugung ‚alter‘ Kunstwerke leben. Es gibt Tempel des Fo im Innersten Asiens, deren Buddhabild zum hundertstenmal an gierige Europäer verkauft worden ist.“¹⁶ Diese Darstellung erweckt den Eindruck, als wäre ‚Kitsch‘ zu entlarven: als müsste er seiner Fälschlichkeit überführt werden, wie man einen Schwindel aufdeckt.

Vielen an Urlaubsorten käuflichen Souvenirs und Mitbringseln aber ist die massenhafte, serielle Anfertigung so leicht anzusehen, dass kaum behauptet werden kann, diese Kopien gäben sich für Originale aus: Stehen die Reproduktionen von Sehenswürdigkeiten doch oft bereits seriell angeordnet, betont ‚kitschig‘ eingefärbt und miniaturisiert, aus Plastik ausdrücklich in einem anderen Land hergestellt, auf den Regalen der Souvenirläden. Die heutige Kritik an „airport art“ als „Ethno-Kitsch“ fasst den Vorwurf des „Mangel[s] an Authentizität“ allgemeiner, in einem weiteren Sinn – für Hermann Pollig zum Beispiel ist die „Übereinstimmung des stereotypisierten airport art-Gegenstandes mit der vorgeprägten Klischeevorstellung von Kulturen“ problematisch: „Touristen erkennen in der exotischen airport art ihre Reflexionen fremder Kulturen wieder und fühlen sich in der Aneignung exotisierender Gegenstände bestätigt, ähnlich wie in inszenierten

¹⁵ Diese kurze Zusammenfassung muss an dieser Stelle genügen; vgl. zur ‚Kitsch‘-Diskussion ausführlicher Wolfgang Braungart (Hg.): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, Tübingen: Niemeyer 2002; Ute Dettmar/Thomas Küpper (Hg.): *Kitsch. Texte und Theorien*, Stuttgart: Reclam 2007; Jürgen Grimm: „Medienkitsch als Wertungs- und Rezeptionsphänomen. Zur Kritik des Echtheitsdiskurses“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 36 (1998), 334-364; Ueli Gyr: „Kitsch (k)lebt weiter. Neues und Bewährtes von der Kitschfront“, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 98 (2002), S. 387-396.

¹⁶ Fritz Karpfen: *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Hamburg: Weltbund-Verlag 1925, S. 25f.

Folkloreveranstaltungen.“¹⁷ Damit unterstellt Pollig Touristen eine sehr eingeschränkte Reflexion: Was nicht in das vorgefasste Bild des exotischen Anderen passt – und etwa die Vorstellung einer heilen Welt stört –, wird angeblich ignoriert.

Fragen lässt sich jedoch, wie plausibel solche herabsetzenden Beschreibungen des Tourismus' sind. Kann ‚der‘ Tourist, diese Negativfigur für Kritik und Forschung, so ahnungslos sein, nicht zu bemerken, dass Folkloreveranstaltungen für ihn eigens inszeniert werden und dass die malerische Aussicht in die scheinbar unberührte Landschaft ihm planvoll und gezielt geboten wird? Wenn er kaum an der Tatsache vorbeisehen kann, dass das scheinbar Ursprüngliche nur für ihn gemacht ist, muss er sich dann selbst betrügen, um den Schein einer heilen Urlaubswelt zu wahren?

Bei der Beantwortung dieser Fragen hilft es kaum weiter, den so genannten ‚Post-Touristen‘ ins Feld zu führen, der nicht das ‚Authentische‘ und ‚Echte‘ sucht, sondern spielerisch mit Angeboten des Tourismus' umgeht und die Kulissen als Kulissen goutiert;¹⁸ dazu zählt nach Tom Holert und Mark Terkessidis etwa „das ironische Abhängen in artifiziellen Dünen“ von Großstädten, bei dem „die unreal-theatrale Situation um ihrer selbst willen genossen wird“.¹⁹ Eine vergleichbare Haltung zu ‚Kitsch‘ ist unter das Stichwort ‚Camp‘ gefasst worden:²⁰ Man schätzt das Künstliche und (möglicherweise schlecht) ‚Gemachte‘ massenkultureller Inszenierungen von ‚Natürlichkeit‘ und ‚Ursprünglichkeit‘, gerade weil es durchschaut werden kann. So lässt sich die Schönheit heiler ‚Kitsch‘-Welten gleichsam mit einem Augenzwinkern anpreisen: Mit der „scheinbaren Hingabe zum Schlechten“ wird „eine liebevolle Distanz aufrechterhalten“.²¹ Damit, dass die Forschung den ‚Post-Touristen‘ in den Blick nimmt, ist die anhaltende Faszination des ‚Echten‘ im Tourismus folglich noch nicht zureichend erklärt. Unterschätzt wird, wie Hennig hervorhebt, „die fortdauernde Bedeutung jener Formen, die auf ‚authentische‘ Erfahrungen und ‚ursprüngliche‘ Erlebnisse zielen. Schon ein flüchtiger Blick in Reisezeitschriften oder -bücher zeigt, daß die Magie des Unberührten ungebrochen wirkt.“²²

17 Hermann Pollig: „Airport art“, in: Das exotische Souvenir. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart-Bad Cannstatt: Edition Cantz 1987, S. 8-13, S. 8f.; S. 12f.

18 Vgl. dazu John Urry: *The Tourist Gaze*, 2. Aufl. London, UK: Sage 2002, S. 12; S. 90ff.

19 Tom Holert/Mark Terkessidis: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006, S. 203.

20 Alexandra Karentzos stellt Verbindungslinien zwischen ‚Post-Tourismus‘ und ‚Camp‘ her und zeigt, wie touristische Erlebniswelten insbesondere durch ihre Künstlichkeit für die Kunst interessant werden; in diesem Sinne spricht Karentzos von einem „touristischen Ästhetizismus“ in der Kunst, der sich mit der „Kitsch-Art“ parallelisieren ließe: A.K.: „Zu schön um wahr zu sein. Kulissen des Tourismus in der zeitgenössischen Kunst“, in: Thea Brejzek/Wolfgang Greisenegger/Lawrence Wallen (Hg.): *Monitoring Scenography: Space and Truth/Raum und Wahrheit*, Zürich: Institute for Design and Technology ZHdK 2009 (im Druck), S. 96-114.

21 Franziska Roller: *Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack*. Leipzig: Reclam 1997, S. 9f. Vgl. auch Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 7. Aufl. Durham: Duke University Press 1999, S. 229ff.; Susan Sontag: „Anmerkungen zu ‚Camp‘“, in: S.S.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Deutsch von Mark W. Rien, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 269-284.

22 Ch. Hennig: *Jenseits des Alltags*, S. 47. Vgl. dazu auch Christoph Hennig: *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 82f., im Anschluss an Walter Benjamins *Kunstwerk-Aufsatz*.

Es bleibt also zu fragen, wie diese „Magie des Unberührten“ und die Verheißung der heilen Welt sich halten können, obwohl ‚dem‘ Touristen das Inszenierte des Urlaubsparadieses doch längst bewusst sein muss. Wenn er bei seiner Suche nach dem ‚Ursprünglichen‘ bloß scheiterte, wäre kaum nachvollziehbar, wie diese Form des Reisens sich etablieren konnte und dass sie noch immer nicht versandet ist. Nun sind allerdings in einem anderen Bereich, nämlich in der Kunst, das Bewusstsein, dass man es mit Inszenierungen zu tun hat, und das Sich-Einlassen auf diese Inszenierungen miteinander vereinbar – und sogar gefordert: Gerade wenn man weiß, dass man ein gerahmtes, etwa auf einer Bühne sich abspielendes Geschehen sieht, kann man sich in dieses als einen gesonderten Illusionsraum, eine ‚Welt für sich‘,²³ hineinversetzen – oder auch dieselbe wieder verlassen. Rahmungen ermöglichen es, hin- und herzuspringen zwischen dem Alltag einerseits und dem schönen Schein, auch dem einer heilen Welt, andererseits. Diese im Kunstbereich selbstverständliche Option wird jedoch den so genannten Massen als Publikum des ‚Kitsches‘ nur selten zugerechnet – als wüssten sie nicht, was sie tun, wenn sie ein inszeniertes ‚rosarotes‘ Geschehen verfolgen, und als müssten sie Fiktion und Realität miteinander verwechseln.²⁴

Indessen konnte in der Reiseforschung die Bedeutung von Rahmungen für den touristischen Blick herausgearbeitet werden: Für John Urry etwa gehört zur typischen touristischen Erfahrung, Szenen durch einen Rahmen zu sehen, wie etwa durch ein Hotelfenster, durch die Scheibe eines Reisebusses oder auch durch den Sucher einer Kamera – der touristische Blick objektiviert sich nicht zuletzt in Fotografien und Postkarten.²⁵ Dabei ist ‚der‘ Tourist an der (Re-)Produktion der heilen Welt selbst beteiligt, anstatt nur passiv auf Vorgespie(ge)ltes hereinzufallen: Um den üblichen Maßgaben entsprechende Urlaubsfotos zu machen, muss er die Einstellungen so wählen, dass das Bild der malerischen, ‚ursprünglichen‘ Natur nicht durch einen anderen umherlaufenden Touristen oder durch Spuren desselben, etwa Abfälle, gestört wird.

Auch das Rückfahrticket, das ‚der‘ Tourist bei seinen Abenteuern in der Hand hat, und die Sicherheit, die ihm die Reisefirma verspricht, gehören zu solchen Rahmungen: Mit ihnen ist zwar aus Enzensbergers Blickwinkel die Freiheit ‚des‘ Touristen eingeschränkt, vom Gesellschaftssystem eingeholt;²⁶ in anderer Hinsicht aber siedelt sie sich vielmehr auf

23 Vgl. Georg Simmel: „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch“, in: G.S.: Zur Philosophie der Kunst. Potsdam: Kiepenheuer 1922, S. 46-54.

24 Gründe für diese Nicht-Zurechnung sind unter anderem erzieherische: Wer angeblich nicht zwischen Realität und Fiktion unterscheiden kann, darf um so eindringlicher dazu verpflichtet werden, sich an eine bestimmte, etwa moralische oder auch sozialkritische, Realitätskonzeption zu halten. Vgl. F. Roller: Abba, Barbie, Cordsamthosen, S. 203.

25 J. Urry: The Tourist Gaze, insbes. S. 90f. u. S. 3. Vgl. David Crouch/Nina Lübben: „Introduction“, in: D.C./N.L. (Hg.): Visual Culture and Tourism. Oxford, UK/New York, USA: Berg 2006, S. 1-20, insbes. S. 4f.; A. Karentzos: „Zu schön um wahr zu sein“, S. 97. Zur Konstruktion touristischer Räume siehe auch Alexandra Karentzos/Alma-Elisa Kittner: „Touristischer Raum. Mobilität und Imagination“, in: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar: Metzler 2010.

26 „Indem wir auf der Rückfahrkarte in unserer Tasche pochen, gestehen wir ein, daß Freiheit nicht unser Ziel ist, daß wir schon vergessen haben, was sie ist.“ H.M. Enzensberger: „Eine Theorie des Tourismus“, S. 205.

einer eigenen Realitäts- beziehungsweise Fiktionsebene an, in einer bestimmten, zeitlich und räumlich umrissenen Szene, von der man sich wieder lösen kann. Nur in diesem Sinne bleibt die Freiheit ‚im Rahmen‘.

Wenn aber ‚der‘ Tourist bewusst Rahmungen nutzt, wie kommt es dann, dass ihm – ebenso wie ‚dem Kitsch-Konsumenten‘ – oft mangelnde Reflexion zugeschrieben wird? Kultursoziologische Erklärungen dafür sind schnell zur Hand: Indem die Kritik ‚den‘ Massentouristen beziehungsweise ‚den Kitsch-Konsumenten‘ als dumm hinstellt, grenzt sie sich von ihnen ab und beansprucht für sich selbst ein höheres Reflexionsniveau. Obwohl die Aberkennung von bewusster Wahl auf solche Distinktionsbedürfnisse zurückgeführt werden kann und obwohl sie, wie sich gezeigt hat, fragwürdig ist, lässt sich angeben, wie ‚der‘ Tourist seinerseits dazu beiträgt, dass er falsch eingeschätzt wird. Die Täuschungen über die Täuschungen ‚des‘ Touristen liegen nahe angesichts der Tatsache, dass er als Szene oft eine heile Welt verlangt. Die Sehnsucht nach dem idyllischen Ort des harmonischen, einfachen Lebens in Ruhe und Geborgenheit kann regressiv erscheinen. Nicht von ungefähr beschreibt Hasso Spode Tourismus als „Zeit-Reise“, die zur ‚unberührten‘ Natur und zum ‚unverdorbenen‘ Menschen hingeht, welche in der Vergangenheit verortet werden. Dabei geht es nicht nur um „die Anschauung ‚verlorener‘ Welten, ‚zurückgebliebener‘, ‚natürlicher‘ Kulturen und Landschaften“, sondern auch um „das, was dort geschieht: die Praxis ‚natürlicher‘ [...] Verhaltensweisen“ – um einen „geläuterte[n] und daher erlaubte[n] Atavismus“.²⁷ So kann die Interaktion der Touristinnen und Touristen – „ob mit ihresgleichen oder mit den Eingeborenen“ – nach Spode als „kontrollierte Regression“ aufgefasst werden, wobei Muster für kindliches Verhalten zum Tragen kommen.²⁸ Auch Dean MacCannell stellt fest, dass die Rolle von Touristinnen und Touristen sich durch etwas Kindliches auszeichnen kann: Wenn ihnen der Eindruck vermittelt wird, sie bekämen die Interna, die ‚eigentlichen‘, nicht für Außenstehende inszenierten, Vollzüge der bereisten Gesellschaft zu sehen, sind die Erwachsenen auf ihrer Fahrt in der Lage zu „childlike feelings of being half in and half out of society, their faces pressed up against the glass“.²⁹

Ebenso wie die Anhängerinnen und Anhänger des Tourismus‘ stehen auch die des ‚Kitsches‘ unter Verdacht, noch einmal Kind sein zu wollen: Die heile Welt ist in solchem Maße als Zufluchtsort regressiver Sehnsüchte, als Schutzraum vor modernen Umbrüchen besetzt, dass den an ihr Interessierten ein Mangel an Bewusstsein zugeschrieben wird. Dabei aber verwechselt die Kritik, wie sich aus dem Bisherigen ergibt, den Gegenstand der Inszenierung – eine von etwaigen Zerreißproben der Reflexion entlastete heile Welt – auf der

27 Hasso Spode: „Reif für die Insel‘. Prolegomena zu einer historischen Anthropologie des Tourismus“, in: Christiane Cantauw (Hg.): Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag, Münster/New York, USA: Waxmann 1995, S. 105-123, S. 119f. Vgl. auch J. Urry: The Tourist Gaze, S. 91.

28 Ebd.

29 Dean MacCannell: „Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings“, in: The American Journal of Sociology 79 (1973) 3, S. 589-603, S. 596.

einen Seite mit dem Auswählen der Inszenierung auf der anderen Seite, das durchaus bewusst sein kann.³⁰ Somit sind neue Ansätze gefragt, die heile Welt wissenschaftlich zu rekonstruieren.

Die folgenden Beiträge zeichnen, insbesondere mit Blick auf literarische Texte, nach, wie sich der Topos der heilen Welt in der Moderne verändert: von der Darstellung des Reiseparadieses Schweiz in H. Claurens Erzählung *Mimili* aus dem 19. Jahrhundert (Ute Dettmar) über das Ende arkadischer Idyllen im 20. Jahrhundert (Peter Gendolla) bis hin zur Entstehung der heilen Welt in Reisetagebüchern und Weblogs von Frauen (Christiane Holm).

.....

³⁰ An anderer Stelle soll entsprechend die ‚Kitsch‘-Diskussion eingehender revidiert werden. Hedwig Courths-Mahler, bekannt als ‚die Kitsch-Autorin‘, bezeichnet ihre Romane etwa als „harmlose[] Märchen“, mit denen sie ihrem Publikum „einige sorglose Stunden“ zu bereiten suche. Damit ist der Rahmen der Märchenwelt, zu der man vorübergehend, in der Freizeit, Zuflucht nehmen kann, hervorgehoben und reflektiert. Siehe „Brief der H.C.-M. an H.R.“, in: Hans Reimann: Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim. Geschmückt mit reizenden Bildern von George Grosz, Hannover/Leipzig/Zürich: Paul Steegemann 1922, S. 145-148, S. 148.

Berge voll Glück. Literarische Wege ins Reiseparadies Schweiz

von Ute Dettmar

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Die Reiselust scheint im ausgehenden 18. Jahrhundert derart ansteckend, dass kulturkritische Zeitgenossen bereits 1784 vor einer „Epidemie“¹ warnen. Der Fremdenverkehr ist zu dieser Zeit noch weit davon entfernt, ein Massenphänomen darzustellen, doch zeichnet sich mit den sozialstrukturellen Umbrüchen ein Wandel der Reisekultur ab, der offenbar provozierend wirkt. Das Reisen bleibt zu der Zeit abenteuerlich, aufwendig und prestigeträchtig, denn nach wie vor verfügt nur eine privilegierte Minderheit über Zeit und Geld, doch diese erschließt sich abseits der Pilgerwege und Kavaliertouren einen Freiraum für das Reisen zum und ins Vergnügen.² Phantasie- und Reisetätigkeit können sich hier in wegweisender Form verbinden. Folgt man dem Tourismusforscher Christoph Hennig, dann sind Imaginationen „zentrale Triebkräfte“³ der Reisebewegung. Phantasien locken in die Ferne und zu „Phantasieräume[n]“⁴ werden die bereisten Länder in der Wahrnehmung und im Erleben ausgestaltet. Leitbilder und Wunschvorstellungen, die sich mit bestimmten Orten verbinden, sind in hohem Maße medial vermittelt, von Kunst und Literatur geprägt. Medien arbeiten als Phantasieproduzenten, sie vermitteln Ansichten, schaffen kulturelle Fremd- und Selbstbilder und verankern Orte in der mentalen Landschaft.

Die Schweiz zählt zu den Ländern, in denen eine solche symbolische Besetzung frühzeitig wirksam wird. Galten die Alpen noch im religiösen Deutungshorizont als furchterregender Ausdruck eines zornigen Gottes, der seine Spuren in der zerfurchten Landschaft hinterlassen hat, kommt es im Zeichen der Aufklärung zu einer einschneidenden Umcodierung. Autoren wie Haller und Rousseau haben den Ruf der Schweiz als Naturparadies mit begründet und zwischen majestätischer Bergwelt und idyllischem Landleben den Raum gefunden, die Utopie einer ursprünglich heilen Welt auszumalen. Viele sind dem Ruf der Berge gefolgt, die Schweiz wird bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert zu einem beliebten Reiseziel.⁵ An dieser Bewegung zeigt sich, wie künstlerische Ansichten den

-
- 1 Der teutsche Merkur, November 1784, S. 151, zit. nach Michael North: Genuss und Glück des Lebens. Konsum im Zeitalter der Aufklärung. Köln: Böhlau 2003, S. 33.
 - 2 Zum Wandel der Reisekultur im 18. Jahrhundert s. ebd.
 - 3 Christoph Hennig: Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 11.
 - 4 Ebd.
 - 5 North, Genuss, S. 47, spricht von einer „Schweizbegeisterung“, einem „Philhvetismus“, zu dem u. a. Albrecht von Hallers Gedicht (*Die Alpen*, 1732) und Jean Jacques Rousseaus empfindsamer Roman (*Julie oder die neue Heloise. Geschichte zweier Liebenden am Fuße der Alpen*, 1761) beigetragen haben. Zur symbolischen Besetzung der Berge und ihrer literarisch-touristischen Wirkungsgeschichte vgl. auch Gabriele M. Knoll: Kultur-Geschichte des Reisens. Von der Pilgerfahrt zum Badeurlaub. Darmstadt: WBG 2006, S. 78f.; Joachim Schöberl: „Trivialität als Streitobjekt. H.

Blick der Reisenden auf die Landschaft verändern, Einstellungen vorgeben können. Die Ästhetisierung wirkt in den weiteren Besetzungen des Topos auch in der Fiktion weiter, die sich in je spezifischer Weise auf die ästhetischen Stereotype und die angeschlossenen Leseerwartungen beziehen kann. An diesem Zusammenhang setzt die folgende Exkursion in die Berge an. Sie führt mit dem 1815 unter dem Anagramm H. Claren zunächst in Fortsetzungen erschienenen zeitgenössischen Bestseller *Mimili*⁶ und *Johanna Splyris kinderliterarischem Klassiker Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880) zugleich in hochkulturelle Randgebiete. Beide Texte stehen in der Tradition literarischer Schweiz-Bilder, sie codieren diese jedoch in aufschlussreicher Weise um. In kulturwissenschaftlicher Perspektive sind die Texte interessant, denn sie verschließen sich den Wünschen der Lesenden nicht, kommen vielmehr mit der Darstellung einer heilen Alpenwelt bestimmten Erwartungen entgegen. Sie geben auf diesem Weg Einblicke in kollektive Imaginationen, in Wahrnehmungs- und Deutungsmuster, die sie in wirkungsvoller Weise zugleich (re-) produzieren. Zu diskutieren ist, inwieweit sie die Produktionsstrategien zugleich reflektieren, indem sie Ästhetisierung und Fiktionalität als Bedingungen für den Eintritt in die heile Welt thematisieren. Am Beispiel eines populär- bzw. kinderliterarischen Textes lässt sich darüber hinaus nicht nur nach der Konstruktion, sondern auch nach dem Status der heilen Welt in Literaturgeschichte und -kritik fragen.

Berge voll Glück

Die Erzählung *Mimili* nähert sich der Schweiz aus maximaler mentaler Distanz: Von Paris aus zieht es den preußischen Offizier Wilhelm in die Berge, hier hofft er „nach dem Wechselgeschwirre des Kriegeslebens“⁷ Ruhe und Frieden zu finden. So folgt der Ich-Erzähler der ausgewiesenen Route der Zivilisationskritik, die von der Stadt ausgehend aufs Land führt. In Clarens Erzählung nimmt dieser vertraute Gang darüber hinaus eine nationale Wendung. Die Schweiz lockt, weil Paris, die „sogenannte Hauptstadt der Welt“⁸, feindlich besetzt ist: Sie ist flirrende Metropole, Inbegriff der Dekadenz und Amoralität, Hauptstadt des Feindes und in jeder Hinsicht ein Gegenpol zur Natur, zur Bedürfnislosigkeit und Unschuld. Die Opposition von Zivilisation und Natur wird so um einen dritten Wert vermehrt – der preußische Held vertritt als Nationalcharakter die deutsche Kultur und aus dieser Dreieckskonstellation ergeben sich im Laufe der Erzählung unerwartete Allianzen. Mit dem Start- und Standpunkt des Ich-Erzählers sind nicht nur die Koordinaten der Reiseerzählung bestimmt. Die Lesenden werden zugleich

.....

Claurens *Mimili* und die Folgen“, in: ders. (Hg.): H. Claren: *Mimili* – Wilhelm Hauff: Kontrovers-Predigt über H. Claren und den „Mann im Monde“. Stuttgart: Reclam 1984, S. 129-178 sowie Peter André Alt: Aufklärung. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.

6 Der Jurist Carl Samuel Heun (1771-1854) macht sich unter dem Anagramm H. Claren vor allem mit zahlreichen Liebesgeschichten und vielfach aufgeführten Lustspielen einen Namen. Er zählt zu den zeitgenössisch populärsten und bestbezahlten Autoren. Die Erzählung *Mimili*, die Clarens Ruf begründet, erscheint zunächst in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Der Freymüthige* (1815ff), dann als mehrfach ergänzte Buchausgabe (1816ff.). Zur Publikations- und Erfolgsgeschichte s. Joachim Schöberl: Trivialität. Die Zitate im Fließtext beziehen sich auf die von Schöberl (1984) herausgegebene dritte, vollständige Auflage von 1819.

7 H. Claren: *Mimili*, S. 9.

8 Ebd.

abgeholt und mit auf die Reise genommen. Die Identifikationsfigur erleichtert ihnen den Zugang, sie haben Anteil am Erleben und nehmen zugleich eine vertraute Perspektive ein, denn es sind geteilte Sehnsüchte und vertraute Ansichten, die mit dieser Erzählhaltung gesetzt sind. So ist der Wunsch des Offiziers ein „stilles, friedliches Plätzchen“⁹ zu finden nachvollziehbar in einer Zeit, die von Kriegen und Umbrüchen geprägt ist. Mit dem Wunsch, „mir nur einmal selbst zu gehören“¹⁰, äußert er zudem eine Sehnsucht, die in der sich ausdifferenzierenden Gesellschaft verbreitet ist. Wer sich in unterschiedlichen sozialen Handlungsfeldern bewegt, je spezifischen Anforderungen gerecht werden muss, kann nie ganz bei sich sein und sucht fernab der Gesellschaft Orte, um zu sich zu kommen.¹¹ Der Weg in die Schweiz ist da literarisch vorgezeichnet: Die Landschaft der Extreme ist in den ästhetischen und literarischen Diskursen des 18. Jahrhunderts als ein Raum erschlossen worden, der zwischen grenzenloser Erhabenheit und bergender Idylle intensive Erlebnisse der Angstlust, der Selbstversicherung und Rückbesinnung bietet.

Auf eine solche Berg- und Talfahrt führt auch Clarens Erzählung. Bereits beim Eintritt in die Alpenwelt wird alles aufgeboten, was sich der Zivilisationsflüchtling von der Schweiz verspricht: Wilde, schauerliche Natur, abgrundtiefe Schluchten, tosende Wasserfälle wechseln mit der beschaulichen „Pracht“ der „stillen Täler“¹², in denen „schuldlose Kinder“¹³ und freundliche Hirten ein einfaches, zufriedenes Leben im Einklang mit der Natur führen. Untermalt vom „einsamen Klingeln der Herden, d[em] Meckern einer Jungen Geiß, hier Ziggi genannt“¹⁴ und umweht vom „Zephyr“¹⁵, der dem Ganzen einen arkadischen Hauch verleiht, ist die scheinbar zeitlose Idylle perfekt. Kein Wunder also, dass der staunende Betrachter solch überirdischer Schönheit sein Glück kaum in Worte fassen kann: „Es war einer der seligsten Augenblicke meines Lebens; ich staunte immer mit neuem Entzücken von meinem blühenden Klee die Wunderwerke [...] an, ich schlürfte die würzige Atmosphäre mit vollen Zügen ein. Eine namenlose Behaglichkeit ergoß sich über mein ganzes Innere; ich hätte laut mich freuen mögen, wenn nicht eine gewisse De- oder Wehmut mein Gemüt gefesselt hätte. Ich kann es nicht beschreiben, aber es kam mir vor, als wär' ich so fromm noch nie gewesen.“¹⁶

So gestaltet sich die Natur als der erwartete Stimmungs- und Resonanzraum, stellt sich im wiedergefundenen Paradies zwischen Selbstgefühl und Besinnlichkeit ein grenzenloses Glück ein, das bei allem subjektiven Überschwang nicht unbändig wird, sondern im erbaulichen Gefühl mündet, wieder aufgehoben zu sein in „Gottes wundervolle[r]

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Luhmann fasst diesen Problemzusammenhang unter den Begriff der „Exklusionsidentität“. Niklas Luhmann: „Individuum, Individualität, Individualismus“, in: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 149-258.

12 H. Claren: *Mimili*, S. 10.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 13.

15 Ebd., S. 14.

16 Ebd.

Welt“¹⁷. Zum Ort der Einkehr wird die Schweiz allerdings auch, weil sich die Einheimischen als ebenso ursprüngliche wie entgegenkommende Gastgeber erweisen. Sie lassen den Reisenden teilhaben an ihrem ungeteilten Lebensglück, führen den Besucher an ihre „Lieblingsplätzchen“¹⁸ und laden ihn nach Hause ein. Hier muss sich der Gast nicht mit der kargen Kost der einfachen Leute begnügen; er wird vielmehr großzügig bewirtet und in unbefangener Atmosphäre ergibt sich schnell Gelegenheit zum gepflegten Gespräch. Denn auch unter den Alpenbewohnern gibt es Kulturbeflissene, die den preußischen Abgesandten mit gebührender Achtung empfangen.

Land der Unschuld?

Mimili, die Tochter des Gastgebers, tut sich hierin besonders hervor. Dieses „zauber-süße Mädchen“¹⁹ betört Wilhelm augenblicklich und von nun an ist es vorbei mit der Sehnsucht nach Einsamkeit und der gefühlten Frömmigkeit. Die Begehrlichkeiten sind geweckt, die Einheit zwischen Ich und Welt bricht auf. Mit dieser unverhofften Begegnung wird der Ausflug ins Naturparadies zu einem Romantikurlaub, die Reise- zur Liebesgeschichte. Diese bleibt eingebunden in den skizzierten ästhetischen Rahmen und spielt mit den symbolischen Besetzungen der Landschaft, die einerseits als Spiegel innerer Natur fungiert, andererseits im normativen Horizont auf die Präsenz einer höheren Macht, der religiös-moralischen Ordnung verweist, die der Schrankenlosigkeit Grenzen setzt. Beide Narrative, d.h. die Reiseerzählung, die in die heile Welt führt, und die Liebesgeschichte, die das große Glück in Aussicht stellt, kreuzen sich in der Vorstellung der unberührten Natur. Das zentrale Symbol der folgenden zweideutigen Inszenierung ist das Zentralmassiv der Jungfrau. Dieser Berg lockt Wilhelm bereits bei seiner Anreise aus der Ferne: „Das Ziel meines Wunsches war, diesen Abend noch, der Jungfrau näher zu sein“ – und in Klammern wird vielversprechend hinzu gesetzt: „(- Daß ich ihr so nahe kommen, in ihrer Nähe so glücklich sein würde, ahnete ich nicht. -)“²⁰.

Die Verweiblichung der Natur zum Land der Unschuld und die Naturalisierung von Weiblichkeit zur Unschuld vom Lande fallen im Bild der Jungfrau zusammen, die hier als Objekt des männlichen Begehrens zwischen Verlockung und Verbot, zwischen Überhöhung und Hybris die Szenerie beherrscht.²¹ Die erbaulichen Betrachtungen werden nun vom schmachttenden Blick des verhinderten Liebhabers überlagert, im religiösen Horizont lässt sich der moralisch verordnete Triebverzicht zur göttlichen Prüfung überhöhen: „Du lieber Gott, warum tust du mir das! Rief ich fragend in die Wolken, und warf

17 Ebd., S. 12.

18 Ebd., S. 10.

19 Ebd., S. 17.

20 Ebd., S. 12.

21 Zur symbolischen Aufladung der Jungfrau zur „ethischen Instanz“ s. Joachim Schöberl: Trivialität, S. 151. Die Symbolik des Textes folgt der gängigen Zuordnung von Natur und Weiblichkeit, codiert sie allerdings noch einmal um. In Ludwig Tiecks Novelle *Der Runenberg* (1802/04) ist das Gebirge Ort der „archaischen Weiblichkeit“, „entgrenzte, erotische und wunschströmende Wildnis“. Hartmut Böhme: „Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann“, in: Text & Kontext Sonderreihe Bd. 10: Literatur und Psychoanalyse, hg. v. K. Bohnen u. S.-A. Jørgensen, Kopenhagen/München 1981, S. 138.

einen Blick auf die unter mir liegende arme Welt, dass es mir vorkam, als schmelze das Eis der Jungfrau und ihrer Nachbarn, vor seinem verzehrenden Feuer, in brühende Lava über.“²²

Dieses Spiel mit dem Feuer wird im Folgenden weiter ausgereizt. Die Textbewegung strukturiert sich im Hin und Her zwischen Erregung und Entsagung, zwischen Verbot und Überschreitung, zwischen Aufbrechen und Latentlegung des Verlangens. So werden die Phantasien der ‚verbotenen Liebe‘ in die Landschaft projiziert, die sich nun von einer anderen Seite zeigt. Das Sinnbild der Unschuld stellt sich dem zivilisationsmüden Städter nicht mehr als ein Vorbild, sondern als eine Herausforderung dar. Da jedoch auch in der freien Natur die göttliche Ordnung erfahrbar ist, ist zugleich dafür gesorgt, dass es nicht zum Äußersten kommt. Die legitime Lösung des Konfliktes zwischen Wollen und Sollen wird zugleich in Aussicht gestellt, denn nicht nur die Liebenden sind sich im Prinzip einig, auch das Wohlwollen des Vaters zu dieser Verbindung von Natur und Kultur wird signalisiert.

Das Textarrangement bietet so eine Inszenierung von Unschuld, die alles andere als unschuldig ist, die sich aber immer wieder auf diese Behauptung zurückzieht. Im Zweifel wird unter dem Eindruck himmlischer Mächte und inmitten der unberührten Natur die reine Liebe beschworen, an der „nichts Böses und Irdisches“²³ mehr sein soll. So steht die Grenzüberschreitung im Raum, doch der Fehltritt bleibt aus. Für Leselust ist gesorgt, denn die Leser/innen können vorbehaltlos mitfeiern, wenn dem erotischen Spiel der Schein der Harmlosigkeit verliehen wird. Zum Reiz des Verbotenen gesellt sich die moralische Lust an der Normbestätigung und so steht am Ende folgerichtig die Heirat in Aussicht. Diese verzögert sich jedoch, denn Wilhelm muss erneut in den Krieg ziehen. Mit diesem offenen Ende zieht der Text in mehrfacher Weise die Konsequenz aus dieser Konstruktion der heilen Welt, die das Reise- und das Liebesglück zusammenführt. Die Ausmalung der friedlichen Idylle bietet nicht genügend Reize, es bedarf des Kontrastes, der Spannung, die hier durch die Verfolgung der sich immer wieder entziehenden Unschuld gegeben ist. Wenn der Ausnahmezustand zur Normalität, der Ausbruch auf Zeit zum Alltag, das Liebesabenteuer zur Ehe wird, dann endet auch der Lektürereiz. Der abenteuerliche Weg zum feststehenden Glück ist das Ziel dieser Lesereise in die heile Welt. Nicht zuletzt verweist das abrupte Ende auf eine Dialektik, die der Reise- und der Liebeserzählung, die sich in der verführerischen Vorstellung der unberührten Natur treffen, unausgesprochen inhärent ist. Enzensberger bringt mit Blick auf den „alpinistischen Vorstoß“, der sich stets erneut auf das „Unberührte“ richtet, diese Dialektik auf den Punkt: „Indem es erreicht ist, ist es auch schon vernichtet“²⁴.

22 H. Claren: Mimili, S. 16.

23 Ebd.

24 Hans Magnus Enzensberger: „Eine Theorie des Tourismus“ (1958), in: ders.: Einzelheiten I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 9. Aufl. 1976, S. 192.

Zwischen Realität und Fiktion: Künstliche Paradiese

Die heile Welt der Alpen, die Clarens Erzählung ausmalt, hat, wie diese kurze Durchquerung zeigt, eine ganze Menge zu bieten. Der Text greift auf ästhetische Versatzstücke zurück, die nach der Logik der Wunscherfüllung neu zusammengesetzt werden. So folgt die Reise ins Berner Oberland einer Route, die in Literatur und Reiseführern zu der Zeit längst vorgeschrieben ist. Die Geschichte führt an die ausgewiesenen Sehenswürdigkeiten, bietet die bekannten Ansichten, von den Staubbachfällen bis zum Alpenglühen, blendet alle Störfaktoren aus und verbindet die potentiellen Erwartungen von Lesenden und Reisenden zu einem literarischen Rundumsorglos-Paket. Die Anverwandlung literarischer Landschaften, die von Hallers *Alpen* über Rousseaus *Neue Heloise* bis hin zu Goethes *Werther* reicht, setzt entlang der bekannten toposgeschichtlichen Traditionen Orientierungspunkte, schafft Vergnügen am Wiedererkennen und stimmt auf das Geschehen ein.²⁵ In eins mit dieser Anverwandlung werden die gängigen kulturellen Stereotype bestätigt. Die imaginäre Schweiz verbindet alle Vorzüge des Naturparadieses mit denen des Reiseparadieses. Der Ausstieg aus der Zivilisation ist ein Einstieg in eine überschaubare harmonische, zugängliche Welt, die Regeln des Zusammenlebens sind so weit gelockert, dass ein unbefangener Umgang miteinander möglich wird. Dank des Entgegenkommens der Bereisten, die zwar unverdorben, aber nicht unkultiviert sind, kann man sich zudem ganz zuhause fühlen. Die kulturelle Differenz schwindet, ein wenig Exotik bleibt, wenn Mimili dem Gast zur Erfrischung einen Cocktail aus Wein, Limetten und Ananas-Scheiben reicht. Bei diesem Aufeinandertreffen bleibt der Kulturkonflikt aus; die Fremde ist ebenso freundlich wie vertraut und damit integrierbar in die bestehenden Vorstellungen. In grenzenloser Übereinstimmung stabilisiert sich die kulturelle Identität.

Die Schweiz wird in dieser Konstruktion zu einer ‚nahen Fremde‘ eingerichtet, in der vertraute Vorstellungen bestätigt und Glückserwartungen noch übertroffen werden. Ihren Dreh- und Angelpunkt hat die Konstruktion in der Figur Mimili. Diese erscheint einerseits als Inkarnation der „schweizerische[n] Natürlichkeit“²⁶, ein „freie[s] Alpenmädchen“²⁷, von „argloseste[r] Kindlichkeit“²⁸, in aller Unschuld reizend – eine Kindfrau, die ihre Herkunft aus der Produktionsstätte erotischer Phantasien nicht verleugnen kann. Die Zweideutigkeit dieser Projektion erweist sich bis in die paradoxen Formulierungen hinein, die beschwören, dass das „süßeste Verlangen der keuschesten Liebe in der veilchenblauen Tiefe ihres schmachtenden Blickes [funkelt]“²⁹. Andererseits erweist sich das Naturkind Mimili als außerordentlich kultiviert: „Im ganzen Wesen der himmlischen Erscheinung die frische Kräftigkeit der unverdorbenen Alpenbewohnerin, und doch der Anstand, (?) die Haltung der gebildeten Städterin“³⁰. Mimili ist unverkennbar ein hybrides Gebilde,

25 Vgl. Joachim Schöberl: Trivialität, S. 144, der mit Bezug auf die intertextuellen Referenzen von der Herstellung einer „synthetischen Landschaft“ spricht.

26 H. Claren: Mimili, S. 43.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 15.

29 Ebd., S. 27.

30 Ebd., S. 16.

das aus verschiedenen Weiblichkeitsklischees zusammengesetzt ist. Solchermaßen zur Grenzgängerin zwischen den Welten stilisiert, wird die kulturelle und soziale Differenz zwischen den Figuren aufgehoben – dem happy end steht nichts im Wege.

Trotz mancher ästhetischer Stil- und Bildbrüche hält diese Welt, was sie verspricht. Die literarische Inszenierung bietet, was das Herz begehrt, und verwandelt die Schweiz ins Land der erfüllten Träume. Die Erzählung lebt vom Mythos Schweiz und reproduziert ihn zugleich, indem sie die ästhetische Landschaft mit Phantasien und Projektionen überblendet. So entsteht in dieser medialen Rahmung ein künstliches Paradies, dessen Fundament Fiktion ist. Interessant ist, dass und wie die Erzählung dieses ästhetische Verfahren selbst reflektiert. So tritt der Erzähler zugleich als prototypischer Reisender auf, der im produktiven ästhetischen Blick die Natur in Kunst verwandelt: „Man kann stundenlang das Auge an dem seltsamen Spiel dieses Wasserfalls weiden. [...] Oft ist es als walle ein blendend weißer, vierhundert Ellen langer Florvorhang von der Spitze der Felswand herab. Ein solches Prachtwerk der Natur kann kein Mensch beschreiben, kein Künstler malen“³¹. Die unbeschreibliche Natur übertrifft alle Kunst, weil sie nach ästhetischem Vorbild als Schauspiel der Natur erlebt wird.³² Eben dieses Bedingungsverhältnis wird im Text in einer bezeichnenden Szene vorgeführt: Wilhelm betritt Mimilis Hütte, die sich als ein wahres Kunstkabinett erweist: „[geziert] mit den köstlichsten Zeichnungen, Kupferstichen und Gemälden“, „rings an den Wänden herum die ersten Prachtgemälde von Alberli, Rieter, Biedermann, [...] Hackert, Woher, [...] lauter Schweizer Landschaften“³³.

Auf diese Landschaftsbilder fällt der Blick des Betrachters zuerst, dann öffnet Mimili das Fenster und in diesem Rahmen wird die Aussicht genussfähig, wird die Landschaft zur Kunst, die Natur zum Bild. Der Erzähler führt exemplarisch vor, wie das Erleben sich durch Rahmungen herstellen und steigern lässt, er stimmt die Lesenden ein und liefert zugleich eine Wahrnehmungsanleitung mit. So wird mustergültig vorgeführt, wie nach dem Vorbild der Kunst das Bild einer Landschaft entsteht, wie durch Ästhetisierung eine schöne Welt geschaffen wird. Der Erzähler selbst verweist explizit auf die wahrnehmungsprägende Kraft der Bilder: „Bei meinem ersten Eintritt in den Kanton Bern dachte ich anfangs immer, wenn ich die idealisch gekleideten Schweizerinnen sah, es habe ein Freund mir einen Scherz bereitet und der holden Jungfrauen schönste, nach der Phantasie irgendeiner zarten Idylle angezogen mir entgegengesandt, um mir einzubilden, ich habe das Schäferland meiner Jugendträume gefunden“³⁴. Das Naturkind Mimili erscheint ihm in ihrer „theatralische[n] Pracht“ wie eine „Erscheinung aus der Dichterwelt“³⁵. Diese Anspielungen sind ambivalent: Sie wollen die Illusion bestärken, dass die vorgefundene Wirklichkeit alle Vorstellungen, alle Fiktionen übertrifft. Sie zitieren literarische Ansichten und legen damit zugleich das ästhetische Verfahren offen, das sich an den fiktionalen Vorbildern und den mit ihr verbundenen kollektiven Wunschträumen orientiert. Wenn

31 Ebd., S. 11.

32 Auf den wahrnehmungsprägenden Einfluss der Kunst verweist Chistoph Hennig: Reiselust, S. 57f.

33 Ebd., S. 17.

34 Ebd., S. 15.

35 Ebd.

die Schönheit der Welt mit intertextuellen Referenzen untermauert wird, wird eben darauf verwiesen, dass diese Welt zu schön ist, um wahr zu sein, dass die dargestellte Wirklichkeit eine Inszenierung, der Text das Ergebnis von Lektüre ist. So betreibt Clauren ein Doppelspiel: Die beschriebene Welt erfüllt offensichtlich das Versprechen, das die Kunst gegeben hat und das entsprechend nur in der Fiktion eingelöst werden kann. Sie behauptet zugleich Wirklichkeit, weil sie konkret verortet ist und die utopische Differenz überspielt. Die Authentizitätsfiktion, die Claurens Erzählung aufbaut, wenn er Orte nennt, Fauna und Flora bestimmt, Land und Leute beschreibt, dient zur Plausibilisierung der Fiktion. Das Vergnügen erhöht sich, wenn das Traumland in scheinbar erreichbare Ferne rückt, die Illusion Realität zu werden scheint.

Dieses Spiel wird in den Fortsetzungen, die Clauren in den folgenden Buchausgaben angefügt hat, weitergeführt: In einer Rahmenhandlung berichtet nun ein Freund von den weiteren Ereignissen und vermeldet schließlich, dass die Hochzeit ins Land steht. Diese schöne Aussicht verbindet sich mit einer Einladung an die Leser/innen, denn ein paar „Plätzchen im Wagen sind frei“³⁶. Dieser Reiseplan birgt nun allerdings Gefahren, denn ein missverständlicher Rahmenbruch sprengt die literarische Konstruktion der heilen Welt, deren Authentizität Fiktion ist. Und so meldet sich der Freund des Hochzeitspaares in der nächsten Fortsetzung noch einmal zu Wort, um die Reise wegen dringender Geschäfte abzusagen. Nur als fiktive Figuren haben die Leser/innen einen Platz in der Traumwelt und als fiktive Reisende werden sie in der Fiktion willkommen geheißen. Mimili hat, so wird zum Schluss berichtet, „Besuch gehabt von Leuten, die heraufkamen, bloß aus Neugier“³⁷.

Zur Kritik der heilen Welt

Claurens Erzählung ist, vermittelt über die zeitgenössische Auseinandersetzung mit Wilhelm Hauff, der in der *Kontroverspredigt über H. Clauren und den Mann im Monde* (1826/1827) die Konstruktion nach allen Regeln der Kunst auseinandergenommen hat, als Kitsch *avant la lettre* in die Literaturgeschichte eingegangen.³⁸ Auch Walther Killy bezieht sich in seiner Studie zum „deutschen Kitsch“ auf *Mimili*.³⁹ Killys Kritik am Kitsch macht sich unter anderem an der Konstruktion der heilen Welt fest. Der Kitsch, der alle Wün-

36 Ebd., S. 71f.

37 Ebd., S. 74.

38 Zuvor hatte Hauff unter dem Pseudonym H. Clauren den Roman *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* (1825) publiziert. Die Motive seiner Abrechnung mit Clauren sind vor diesem Hintergrund immer wieder in Zweifel gezogen worden, in der Sache, d.h. in der Kritik an der Trivialliteratur, für die Claurens Erzählungen repräsentativ angeführt werden, ist die Literaturgeschichte Hauff gefolgt. Zu den Hintergründen der Kontroverse s. Joachim Schöberl: Trivialität. Die Erzählung *Mimili* ist seither negativ kanonisiert, so bieten die einschlägigen Sammlungen und Monographien zum Kitsch Auszüge aus dem Text. S. Gert Richter: *Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitschlexikon von A bis Z*. Gütersloh: Bertelsmann 1972; Hans Dieter Zimmermann: *Schemaliteratur. Ästhetische Norm und literarisches System*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1979; Otto F. Best: *Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1985; Hans-Dieter Gelfert: *Was ist Kitsch?* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000.

39 Walther Killy: „Versuch über den literarischen Kitsch“, in: ders.: *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1961, S. 9–33.

sche wahr werden lässt, übernimmt, so der Vorwurf, die Weltdeutung des Märchens, kappe aber dessen Beziehung zu einer „tieferen [...] Wahrheit“⁴⁰, indem die märchenhaft zeitlose Welt in der Gegenwart angesiedelt, damit zugänglich und scheinbar wahr wird. In diesem Punkt trifft sich Killys Kritik mit der ideologiekritischen Perspektive, etwa Ernst Blochs, der dem Kitsch vorhält, „hinters Licht“⁴¹ zu führen. Dass Claurens Darstellung der heilen Alpenwelt wirklichkeitsfern ist, darüber kann allerdings kaum ein Zweifel bestehen. Die Erzählung liest sich als eine zum Zweck der Unterhaltung durchgeführte Wunschprojektion, deren Fiktionscharakter dem Text deutlich eingeschrieben ist. Wenn mit Intertexten auf fiktionale Vorbilder verwiesen, an etablierte narrative Schemata und ästhetische Wahrnehmungsweisen angeschlossen, das Geschehen an literarischen Gemeinplätzen angesiedelt wird, dann verweisen diese Markierungen darauf, dass die Lesereise in eine fiktionale Welt führt, die nach den Regeln der Unterhaltungsliteratur eingerichtet ist und die als Inszenierung Vergnügen bereiten will. Doch auch wenn der Text nicht als Täuschungsversuch gewertet wird, auf den die Leser/innen blindlings hereinfallen, bleibt doch der Angriff auf die von Killy so genannten „denkfähigen“ Leser/innen, die nur das Schöne sehen wollen. In diesem Punkt trifft sich die Kritik an Massenkultur und Massentourismus.⁴² Am Abstand, den Reisende und Lesende von den allzu schönen Welten halten, bemisst sich die kulturelle Wertschätzung. Wer sich, und sei es nur auf Zeit, auf diese Formen des Freizeitvergnügens einlässt, sieht sich schnell mit dem Vorwurf der Geschmacklosigkeit konfrontiert.

Kinderliterarische Refugien des Glücks

Für einen Leserkreis allerdings wurde lange Zeit eine Ausnahme gemacht: Bis in die 1960er Jahre hinein galt die Kinderliteratur als ein Reservat für Märchenhaftes und Idyllisches, das auch naiv gelesen werden durfte. Die in der Literaturkritik beanstandete Wirklichkeitsferne der literarischen Wunschprojektionen galt vor dem Hintergrund spezifischer Kindheitskonstruktionen als kindgemäße literarische Weltgestaltung.⁴³ Sich in solche Welten versetzen zu können zählte als Recht, als Privileg, galt als Ausdruck

40 Ebd., S. 27.

41 Ernst Bloch: „Schreibender Kitsch“, in: ders.: Erbschaft dieser Zeit. Zürich: Oprecht und Helbling 1935, S. 20. Übereinstimmend konstatiert Hermann Broch, der Kitsch arbeite nicht wahr, sondern „schön“. Hermann Broch: „Das Weltbild des Romans“ (1933), Kapitel „Kitsch und Literatur“, in: Schriften zur Literatur 2, Theorie, hg. v. Michael Lützel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 95f.

42 Auf diesen Zusammenhang macht Christoph Hennig: Reiselust, S. 13-27 aufmerksam.

43 Prägend gewirkt hat hier die romantische Kindheits- und Kinderliteraturvorstellung. Die romantische Idealisierung des Kindes als eines realitätsentzogenen und zeitenrückten Wesens, das in einer eigenen, magisch-verzauberten Welt lebt, fordert neue kinderliterarische Formen und Funktionen. Die Inszenierung literarischer Anders- und Eigenwelten, die der so verstandenen kindlichen Natur entsprechen soll, gilt nun als kindgemäß. Märchen, Familien- und Dorfidyllen zählen seit dem 19. Jahrhundert zum kinderliterarischen Traditionsbestand. Unter dem Einfluss der zeitgenössischen Entwicklungspsychologie wird diese Kinderliteraturauffassung in den 1950er und 60er Jahren prägend. Vgl. hierzu Hans-Heino Ewers: „Themen-, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre“, in: Zeitschrift für Germanistik, NF 5 (1995), H. 2, S. 237-278 und Ute Dettmar: „Expeditionen in die heile Welt. Ein Streifzug durch die Geschichte eines umstrittenen kinderliterarischen Topos“, in: Tausend und 1 Buch, H. 4 (2006), S. 4-7.

des Glückszustands, der der Kindheit in anthropologischer bzw. entwicklungspsychologischer Perspektive zugeschrieben wurde. Dieser Zusammenhang lässt sich an Johanna Spyris Heidi-Romanen (*Heidis Lehr- und Wanderjahre*, 1880; *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*, 1881) nachvollziehen. Der kinderliterarische Klassiker passt nicht zuletzt in den skizzierten Kontext, weil er mit der Gestaltung einer glücklichen Kindheit in den Bergen nicht unerheblich zum positiven Schweizbild beigetragen hat.

Bereits in der Eingangsszene des Romans zeigt sich, wie Natur und Kindheit im Zeichen der fortlaufenden Zivilisationskritik zusammengebracht werden. Die Erzählperspektive erfasst zunächst das gewaltige Alpenpanorama, dann fällt der Blick auf Heidi. „Das kleine Mädchen mochte kaum fünf Jahre zählen; welches aber seine natürliche Gestalt war, konnte man nicht ersehen, denn es hatte sichtlich zwei, wenn nicht drei Kleider übereinander angezogen [...], so dass die kleine Person eine völlig formlose Figur darstellte, die, in zwei schwere mit Nägeln beschlagene Bergschuhe gesteckt, sich heiß und mühsam den Berg hinaufarbeitete“⁴⁴. Die Last der Zivilisation wiegt augenscheinlich schwer, doch bald entpuppt sich das Naturkind: „Auf einmal setzte sich das Kind auf den Boden nieder, zog mit großer Schnelligkeit Schuhe und Strümpfe aus [...], zog sein rotes, dickes Halstuch weg, [...] blitzschnell war auch das Alltagsröcklein weg, [...] und nun sprang und kletterte es hinter den Geißen und neben dem Peter her, so leicht als nur eines aus der ganzen Gesellschaft“⁴⁵.

Der Eintritt in die Bergwelt, so führt es der Text mit diesem Befreiungsakt vor, ist die Ankunft des Kindes bei sich. Mit diesem Einstieg sind die Zuordnungen und Besetzungen vorgenommen, die die Topographie des Textes im Folgenden bestimmen.⁴⁶ Die abgeschiedene Bergwelt ist als genuiner Kindheitsraum gestaltet, die innere Zugehörigkeit des Kindes zur Natur veranschaulicht. Die folgenden Szenen des Romans führen dieses Korrespondenzverhältnis weiter aus. Heidi erlebt in der abgeschiedenen Bergwelt, fernab der Zivilisation eine glückliche Kindheit im Einklang mit der Natur. Die Alpen sind wie geschaffen als Kinderparadies: Ein überwältigender, synästhetischer Stimmungsraum, ein Ort mystischer Einheitserlebnisse, ein Raum, in dem Freiheit und Geborgenheit erfahren wird, wenn die Berge, wie es heißt, „wie gute Freunde“⁴⁷ auf Heidi herabschauen. Der Roman reproduziert das Bild des Naturparadieses, stellt es aus der Perspektive des Kindes zugleich als einen spezifischen Erlebnisraum dar. Die Berge erstrahlen neu im ganzen Glück der Kindheit. In dieser Ästhetisierung bleibt die Landschaft ein Projektionsraum, der mit Wünschen und Sehnsüchten besetzt wird. Diese Wunschprojektion ist zugleich doppeldeutig, in der individuellen Geschichte einer Kindheit in den Bergen wird zugleich eine ideale Kindheit veranschaulicht. Mit der Zuordnung von Kindheit und Natur folgt der Text einer Anordnung, die, von Rousseau über Schiller bis zur Romantik, Kinder zu Fremden in der Zivilisation, zu Anderen der Moderne erklärt. Mit der Parallelführung

44 Johanna Spyri: *Heidis Lehr- und Wanderjahre*. 5. Aufl. München: Lenz 2000, S. 12.

45 Ebd.

46 Zu den Raumkonzepten des Romans vgl. Georg Escher: „Berge heissen nicht“. Geographische, soziale und ästhetische Räume im „Heidi-Roman“, in: Ernst Halter (Hg.): *Heidi – Karrieren einer Figur*. Zürich: Offizin 2001, S. 277-289.

47 Johanna Spyri: *Heidi*, S. 39.

von Menschheitsgeschichte und Lebenslauf rückt Kindheit in die Position des Vorkulturellen, das außergesellschaftlichen Räumen zugeordnet wird. Folgt man dieser Zuordnung von Zeit und Raum, dann erhält die Entgegensetzung von Natur und Zivilisation eine existentielle Dimension. Der Roman stellt dies bildlich vor, indem er zeigt, wohin es führt, wenn die Einheit von Kind und Natur aufgebrochen wird. Heidi wird bekanntlich aus dem Paradies vertrieben und dieser Ortswechsel droht tragisch zu enden. Die Stadt Frankfurt – sie erscheint als eine undurchschaubare, lebensfeindliche Welt, in der das entwurzelte Naturkind verloren ist, ein Fremdkörper bleibt, der sich auf seine Art wehrt: Heidi wird krank.

Zivilisationskritik und Kindheitsdiskurs verbinden sich so in wirkungsvoller Weise. Die zerstörerische Macht der abstrakten, entzauberten Moderne wird am wehrlosen Kind veranschaulicht. Doch geht der Text in dieser statischen Opposition der Raumordnung nicht auf, denn – und das ist einer der Gründe für die Beliebtheit des Reisemotivs in der Kinder- und Jugendliteratur – der Ortswechsel als Differenzerfahrung lässt sich nicht nur als Gegenüberstellung von Ideal und Wirklichkeit, sondern als Statuspassage, als Schritt aus der Kindheit verstehen. Auch die intertextuelle Referenz des Titels *Heidis Lehr- und Wanderjahre* spielt auf einen Bildungsgang an, den der zyklische Handlungsverlauf allerdings nicht einlöst. Die binäre Logik der Zivilisationskritik dominiert das Geschehen und lässt ein Drittes nicht zu; die Geschichte endet, wie sie begonnen hat: mit der Rückkehr zur Natur, die bruchlos möglich ist, weil Heidi in der Fremde Kind geblieben ist. Doch auch dieser Weg zurück ins Glück kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Wunsch danach, Kindheit in bestimmter Form auf Dauer zu stellen, nicht nur aus der Perspektive des Kindes erdacht ist. Auch im kinderliterarischen Klassiker ist die Inszenierung von Unschuld keineswegs unschuldig. Dies zeigt sich im zweiten Teil des Romans, wenn Heidi, die in Frankfurt die Religion kennen und Gottvertrauen gelernt hat, zur Erlöserfigur avanciert. Als ‚göttliches Kind‘ bekehrt sie den Alm-Öhi, der sich verbittert von Gott und der Welt zurückgezogen hatte, sie gibt den Alpenbewohnern den Glauben zurück. Heidi fungiert in ihrer neuen Rolle nicht nur als Botschafterin Gottes, sie vermittelt zwischen den Welten: Das wiedergefundene Glück, das von ihr auf das Dorf ausstrahlt, entspricht den kulturellen Vorstellungen einer in Frieden mit sich und Gott lebenden Gemeinschaft. Heidi bringt ein Stück Zivilisation aufs Land und arbeitet der Einrichtung der Natur zu, die für die Städter, die sich ins Naturparadies flüchten, genussfähig wird. Die Alp, so fasst Escher diese Einrichtung zusammen, „[entspricht] dem Ort der läuternden Entsagung in der Natur; durch die Klara-Episode wird sie gar zur Stätte der Heilung von Zivilisationskrankheiten. Dennoch [...] stellt [sie] die verräumlichte soziale Peripherie einer durchaus unglücklichen ländlichen Gesellschaft dar, die für die Sehbedürfnisse der Großstadt sorgfältig nach städtischen Vorstellungen hergerichtet wird“.⁴⁸

Diese Besetzung mit kulturellen Vorstellungen trifft allerdings nicht nur den Natur-, sondern auch den Kindheitsraum. Heidi ist nicht nur Vermittlerin religiöser Botschaften und kultureller Erwartungen; sie wird als Objekt des Begehrens selbst vereinnahmt. So ist es nicht (nur) die gute Luft und die gesunde Lebensweise, die befreiend wirkt, sondern der

48 Georg Escher: *Berge*, S. 288.

unermüdliche selbstlose Einsatz des liebenswerten Kindes, das wunschlos glücklich und ohne eigene Ansprüche sein soll, um allen Erwartungen auf Entlastung entgegenzukommen.⁴⁹ Das sorglose Mädchen, das treusorgend für andere da ist, ebnet den Zivilisationskranken den Weg ins Glück und macht ihre Welt wieder heil, kompensiert die erlittenen Verluste. Mit dieser Funktionalisierung wird die Naturkindheit, die in ihrer ursprünglichen Ungebundenheit die Geschlechtergrenzen überschreitet, zugleich integrierbar in die Konstruktion weiblicher Natur.⁵⁰ Die Besetzung von Natur und Kindheit vollzieht sich so im Zusammenspiel. Diese Projektion führt über den konkreten Fall einer Vereinnahmung hinaus. Die Konstruktion einer glücklichen, unentfremdeten, unschuldigen Naturkindheit ist ein identitätsstiftendes kulturelles Wunsch- und Fremdbild, das im Bewusstsein des Mangels, des Verlusts, in der vergangenen heilen Welt der Kindheit das verlorene Glück sucht, sei es in sentimentalischer, sei es in sentimentaler Perspektive. Kinderliterarisch ist diese Kindheitsauffassung längst überholt, doch die Wirkungsmacht dieser Idealisierung geht, wie sich an der Rezeptionsgeschichte des Klassikers zeigt, weiter. Vor allem japanische Touristen zieht es – angelockt von der in den 1970er Jahren entstandenen Animationsserie *Heidi*, die das Glück in den Bergen vielfarbig ausmalt – in die Schweiz. Bereinigt um die religiöse Motivik, wirkt das Crossover von vertrauten ästhetischen Formen des Animationsfilms und dargestellter fremder Welt, die sich in das Erwartungsschema einpassen lässt, offenkundig attraktiv. Die Reise in die Schweiz durch Raum und Zeit, die die Touristen in der Folge antreten, lässt sich als Suche nach einem doppelten Vergnügen deuten: als Suche nach dem verlorenen Naturparadies und dem Glück einer (medial vermittelten) vergangenen, glücklichen Kindheit, der man hier wieder näherkommen will.⁵¹ Allerdings stellt sich auch in diesem Fall das Problem, dass die Realität mit der Fiktion, der Phantasielandschaft, nicht mithalten kann, und dieser Konflikt wird nun anders als in der Erzählung *Mimili* gelöst, wo die Reisewilligen noch in der Literatur eingeladen wurden. Die Heidifans sind in der Schweiz hingegen willkommen: Seit 1997 haben sich die Orte um Chur und den Walensee zur Ferienregion Heildiland zusammengeschlossen.⁵² Von hier berichtet *Spiegel online* unter dem Titel *Geiß ist geil* folgendermaßen: Die Gäste „bekommen [...] all das serviert, was zu einem standesgemäßen Heidi-Urlaub gehört: schneebemützte Berge, von blökenden Ziegen kurz

49 Hurrelmann sieht die Bezüge zu Goethe entsprechend nicht bei Wilhelm Meister, sondern bei Mignon. Bettina Hurrelmann: „Mignons erlöste Schwester. Johanna Spyris ‚Heidi‘“, in: Bettina Hurrelmann (Hg.): *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt a.M.: Fischer 1995, S. 191-215.

50 In geschlechtsspezifischer Perspektive diskutiert Christine Müller die Figur Heidi: „Keine Heimat für Heidi oder von der Unmöglichkeit ein weibliches Nationalsymbol zu sein“, in: *Frauen, Kunst, Wissenschaft*, H. 37 (2004): *Heimat-Räume. Beiträge zu einem kulturellen Topos*, S. 22-28.

51 Christoph Hennig: *Reiselust*, S. 171f. sieht in diesen Reisedimensionen einen Teil der Attraktion von Disneyland.

52 Und zwar als Lizenznehmer von St. Moritz. Der Kurdirektor hatte sich den Markennamen schützen lassen, ihn dann aber abgetreten, weil das Image des einfachen Lebens nicht recht zur Welt der Reichen und Schönen passen wollte. Vgl. Judith Raupp: „Wiedersehen in Heildiland“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1.9.2005, S. 12.

gehaltene Almwiesen – und eine gehörige Portion gute Luft“⁵³. So soll die zum Vergnügungspark kultivierte Schweiz halten, was die Kunst versprochen hat, und dabei zugleich unverfälscht wirken. Gelingt diese Gratwanderung nicht, droht Ent-Täuschung. In einer Studie zur *Heidi*-Rezeption in Japan werden *Heidi*-Fans zitiert, die sich, nachdem im japanischen Fernsehen eine Dokumentation über Spyri und die Schweiz gezeigt wurde, irritiert zeigen: „Bei mir ist das Bild der echten Alm-Berge aus dem Zeichentrickfilm sehr stark, weshalb ich beim Schauen [der Sendung] das Gefühl hatte, das etwas nicht stimmt“⁵⁴. Als authentisch wird wahrgenommen, was dem medialen Vorbild entspricht. Das Unbehagen an der Natur, die der Kunst nicht standhält, teilt diese Japanerin mit dem Schweiz-Reisenden, der sich im 18. Jahrhundert darüber beklagt, dass die tatsächlich vorgefundene Aussicht „statt eines Claude Lorrains“ nur eine „Landkarte böte“.⁵⁵

Eine allzu offensichtliche Anpassung an die medial geprägten Erwartungen kann allerdings ihrerseits desillusionierend wirken, wenn der Illusionsbruch zu groß bzw. ungenießbar scheint. In diesem Sinne äußert sich eine andere Zuschauerin der angesprochenen Spyri-Dokumentation: „Man erhielt den Eindruck, dass der Tourismus weit fortgeschritten ist. Es scheint dort das ganze Jahr über viele Touristen zu geben, und Einheimische spielten Heidi, Peter und Grossvater. [...]. Eigentlich wollte ich ja einmal die Heimat von Heidi besuchen, aber es ist mir dort zu künstlich...“⁵⁶. So führt die Reise in die heile Welt nicht zurück in die Natur, sondern in die Fiktion, wo die wahre Natur noch zu haben ist.

53 Christoph Seidler: „Geiß ist Geil“, in: <http://www.spiegel.de/reise/europa/0,1518,358731,00.html> (Stand: 30.1.2008).

54 Zit. in Aya Domenig: „Cute Heidi“. Zur Rezeption von Heidi in Japan“, in: Ernst Haller (Hg.): *Heidi – Karrieren einer Figur*. Zürich: Offizin 2001, S. 154.

55 Zit. in Christoph Hennig: *Reiselust*, S. 58.

56 Zit. in: Aya Domenig: *Cute Heidi*, S. 154.

Hier und Jetzt. Zur ‚Heilen Welt‘ in Reisetagebüchern und Weblogs von Frauen

von Christiane Holm

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Im Konzept dieser Sektion wird die ‚Heile Welt‘ als Reise-Alternative zum heimischen umtriebigen und umbrüchigen Alltagsgeschehen positioniert. Die aufgeführten ästhetischen Kriterien der ‚Heilen Welt‘ lassen sich gut in der Idyllentheorie seit dem 18. Jahrhundert begründen: Diese Gattung nämlich zeichnet sich durch das „Vollglück der Beschränkung“ aus,¹ das auf der Darstellungsebene in Text und Bild gleichermaßen in der Rahmenschau eingelöst wird und sich aus den Topoi und Motiven von naiver Natürlichkeit speist. Folgerichtig gerät das Weibliche um 1800 zum strukturellen Korrelat der Idylle, da beide über eine raum-zeitliche Statik definiert werden.² So erklärt es sich, dass neben dem Landschaftsausschnitt etwa der heiteren Bergwelt zunehmend auch die Idyllentauglichkeit des stillen Interieurs, der Ort der Frauenzimmer, entdeckt wird.

Diese Feminisierung und Interieurisierung der Idylle – sowie in deren Nachfolge der umgangssprachlich gewordenen ‚Heilen Welt‘ – bereiten genau dann raum- und geschlechtslogische Probleme, wenn die Garantinnen des „Vollglücks der Beschränkung“ sich in Bewegung setzen. Als Autorinnen müssen sie sich nicht nur zu den weiblich konnotierten Schreib-, sondern auch zu den Raumvorgaben ins Verhältnis setzen. Exemplarisch soll das anhand von Reisetagebüchern von drei Bestsellerautorinnen um 1800, um 1900 und um 2000 untersucht werden: erstens Sophie von La Roches *Tagebuch einer Reise durch Holland und England* von 1788, zweitens Isabelle Eberhardts postum erschienene nordafrikanische *Tagwerke* von 1900-1904 und drittens Else Buschheuers 2005 unter dem Titel *Harlem, Bangkok, Berlin* gedrucktes Weblog von Ende 2004 bis Mitte 2005.

Während die Europareisende La Roche auch unterwegs meist im Gehäuse der Unterkunft, der Kutsche, der Sänfte oder der Kajüte verbleibt und große Teile von England durch das Fenster sieht, steigt die europamüde Eberhardt in arabische Männerkleidung, um unbehelligt die Wüste zu durchreiten, und die urbane Globetrotterin Buschheuer befindet sich auf offener Straße aufgrund ihres Geschlechtes nur ab und an, eben nur zur falschen Zeit am falschen Ort.

Die Frauenreiseforschung feierte solche Reisenden aus dem 18. und 19. Jahrhundert prinzipiell wegen ihres Ausbruchs aus der Begrenzung der ihnen zugedachten Behausungen als Vorkämpferinnen der Emanzipation, die schablonierten Weiblichkeitsentwürfen mit

1 Jean Paul: „Die Idylle“, in: Helmut J. Schneider (Hg.): *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1988, S. 206.

2 Kornelia Klinger: „Frau – Landschaft – Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoirs des Patriarchats?“, in: Herta Nagl-Docekal (Hg.): *Feministische Philosophie*, Wien u. a.: Oldenbourg 1990, S. 63-94.

Authentizität trotzen.³ Dagegen stellen geschlechtertheoretische Arbeiten seit den 1990er Jahren das dynamische Subjektivitätskonzept der Nomadin.⁴ Beiden Ansätzen gemein ist, dass sie das Reisen durch die Welt immer zugleich als innere Reise lesen.

Gerade der Gattung des Tagebuchs, potenziert der des weiblichen Tagebuchs, wird von literaturwissenschaftlicher Seite ein Höchstmaß an Authentizität beziehungsweise an dynamischer Subjektivität bescheinigt. Aus diesem gattungstheoretischen Argumentationszusammenhang heraus wird sogar der Vorschlag formuliert, das Reisetagebuch als „Sonderform“ auszugrenzen, da es sich meist nur implizit den Innensichten widmet, wobei das „Journal“ lediglich die „Form“ liefert, in der „Stationen und Daten konvergieren“, eine Form also, „die sich wie von selbst ergibt“, während das Journal in Reinform sich immer durch die harte Arbeit am Ich ausweist.⁵ Gerade aber diese Koppelung von Zeit und Ort im Reisetagebuch soll im Folgenden nicht als defizitäre, sondern als leistungsstarke Faktor betont werden. Denn für diese Form gibt es gute Argumente. Die historischen Vorläufer des Tagebuchs wurden bislang bevorzugt in der Chronik sowie im Gebet gesehen. Die Fokussierung auf die Taktung des Tages jedoch lässt andere historische Referenzformen in den Vordergrund treten, die weniger über eine Geschichte der Subjektivität, als über eine Geschichte der Objektivierung des Tages als epistemische und ökonomische Maßeinheit begründet sind: Datieren, Verorten und Bilanzieren.⁶ Nicht zufällig ist der Begriff „Tagbuch“ erstmals Mitte des 16. Jahrhunderts für einen kalendarischen Chroniktypus belegt, der das Textmaterial entgegen seiner Chronologie

-
- 3 Vgl. dazu die Forschungsberichte in den Monographien: Annegret Pelz: *Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften*. Köln u. a.: Böhlau 1993; Irmgard Scheitler: *Gattung und Geschlecht. Reisebeschreibungen deutscher Frauen 1780-1850*. Tübingen: Niemeyer 1999; Tamara Felden: *Frauen reisen. Zur literarischen Repräsentation weiblicher Geschlechterrollenerfahrung im 19. Jahrhundert*. New York u. a.: Lang 1993; Ulla Siebert: *Grenzzlinien. Selbstrepräsentationen von Frauen in Reisetexten 1871 bis 1914*. Münster u. a.: Waxmann 1998; Gabriele Habinger: *Frauen reisen in die Fremde: Diskurse und Repräsentationen von reisenden Europäerinnen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*. Wien: Promedia 2006. Siebert benennt die perspektivische Einengung der biographisch orientierten Frauenforschung erstens in der Annahme von Authentizität in Reiseberichten von Frauen und zweitens in der Unterlegung einer Erfolgsgeschichte in Hinblick auf die Emanzipationsbewegung. Das damit einhergehende „Entweder oder“ beruhe die Gefahr eines Zirkelschlusses: „In der Vergangenheit hat sich die Frauenreiseforschung dieser Gefahr oftmals ausgesetzt, indem sie vorher die Antwort schon kannte, die sie zu suchen vorgab.“ Bewähren konnte sich inzwischen ein Denken in „Sowohl als auch“, das auch vermeintlich unemanzipierte Verhaltensweisen, etwa das Festhalten an häuslichen Rollenmodellen, im Kontext von Gattungskonventionen oder Schreibstrategien auswertet, die durchaus innovativ sein können. Siebert, *Grenzzlinien*, S. 227.
 - 4 Sabine Boomers: *Reisen als Lebensform*. Isabelle Eberhardt, Reinhold Messner und Bruce Chatwin. Frankfurt a. M.: Campus 2004.
 - 5 Ralph- Rainer Wuthenow: *Europäische Tagebücher. Eigenart – Formen – Entwicklung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 165.
 - 6 In diesem Sinne argumentiert das Forschungs- und Ausstellungsprojekt zu den beiden ‚Tagesformen‘ Tagebuch und Weblog, das in Kooperation des Sonderforschungsbereiches „Erinnerungskulturen“ mit dem Museum für Kommunikation in Frankfurt realisiert worden ist (<http://tagwerke.twoday.net>). *Absolut privat?! Vom Tagebuch zum Weblog*. Ausst.-Kat. Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Frankfurt, Nürnberg und Berlin, hg. v. Helmut Gold u. a., Heidelberg: Edition Braus 2008.

nach den 365 Kalendertagen anordnet und Raum für eigene Einträge lässt.⁷ Prominent findet sich die deutsche Form für *Diarium* bei einem Wissenschaftler, der sich mit der Vermessung der Welt befasste, bei Johannes Kepler.⁸ Der Tag als Orientierungsparameter in unbekanntem Räumen findet im Logbuch seine topographische Anwendung, was zur namensgebenden Referenzform des Weblogs wurde. Als Tagebuch wird seit dem 16. Jahrhundert auch das kaufmännische Rechenbuch bezeichnet, das die Bewegung des Kapitals im Rhythmus des Tages festhält und über den Vergleich von Heute mit Gestern, von Eingang und Ausgang strukturiert ist.

Im Folgenden soll es weniger um die Frage nach der geschlechtsspezifischen Selbstaussprache oder -inszenierung weiblicher Reisender gehen als um das in den Texten hergestellte Raum-Zeitverhältnis. Bei den ausgewählten Schriftstellerinnen findet sich dies in besonderer Weise zugespitzt, weil sie explizit oder implizit auch die Finanzierung der Reise thematisieren und somit offen legen, dass sie diese schreibend erwirtschaften. Zu fragen ist erstens nach der Geschlechtsspezifität der Raumkonzepte. Darin kommt zweitens den Dingen eine besondere Funktion zu, da jene meist über ihr Verhältnis zum Interieur definiert sind: als Stellvertreter des zurückgelassenen Heimes, gewissermaßen als miniaturisierter Hausstand oder aber als Souvenirs für den heimischen Wohnbereich. Auffallend ist in diesem Zusammenhang drittens die räumliche Anbindung von Lesen und Schreiben, denn alle drei Autorinnen beziehen sich auf eine daheim zumeist literarisch vermittelte Reiselust und schreiben wiederum für ihre daheim verbliebenen Leserinnen und Leser. Und viertens ist danach zu fragen, welche Konsequenzen die Tagestaktung für die Zeitstruktur hat, vor allem in Hinblick auf den diaristischen *real time*-Effekt des Hier und Jetzt.

Sophie von La Roches England-Tagebuch von 1788

Die erste Auflage des Reisetagebuchs ist nicht mit dem Namen der Autorin, sondern mit dem Zusatz *von der Verfasserin von Rosaliens Briefen* ausgewiesen,⁹ was nicht nur an den Romanerfolg, sondern auch an dessen mädchenpädagogisches Programm anknüpft. Im Reisetagebuch tritt die Autorin als Mutter auf und wendet sich an ihre Töchter, bei denen es sich nicht allein um ihre leiblichen, sondern ebenso um ihre Leserinnen handelt, die sie etwa in ihrer Frauenzeitschrift *Pomona* oft als Töchter adressiert. In ihren Reisetagebüchern überträgt sie das allein für Jungen vorgesehene Bildungs- und Reisekonzept aus Rousseaus *Emile*, nach dem das Wissen en passant und situativ, nämlich auf die wie von selbst auftauchenden Fragen des Zöglings zu vermitteln ist, auf die Mädchenerziehung. Jedoch reist die Mutter eben nicht in Begleitung ihrer Töchter, die sie nunmehr als Leserinnen an ihren Bildungserlebnissen zu beteiligen sucht. Auffallend oft wird der Schreibakt im Tagesgeschehen angegeben und genau lokalisiert, idealerweise findet er an

7 *Calendarium Historicum*. Tagbuch, Allerley Fürnhemer, Namhafftiger unnd mercklicher Historien [...]. Michael Beuther. Frankfurt a. M. 1557.

8 Sibylle Schönborn: Art. „Tagebuch“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 574-577, 574.

9 *Tagebuch einer Reise durch Holland und England*, von der Verfasserin von Rosaliens Briefen. Offenbach M.: Ulrich Weiß und Carl Brede 1788.

den Tischen der Sehenswürdigkeiten selbst statt, zudem finden sich an vielen Tagen mehrere Einträge, so dass hier, vergleichbar dem *real time*-Effekt des Weblogs, das lesende Mitvollziehen der Reise nahe gelegt wird.¹⁰ Daneben ist die Adressierung offensichtlich, wenn das bereits vorhandene Wissen der Diaristin an gegebenem Ort ausgebreitet wird. Letzteres erfolgt in der traditionellen Apodemik.¹¹ Um ein Beispiel dieser heute eigentümlich anmutenden Form der Reiseanleitung zu geben, sei La Roches Beschreibung einer nicht weit von Trier gelegenen Burganlage gegeben: „Bopart mit seinen vielen verbrannten Thürmen bekommt etwas Anziehendes, wenn man weiß, dass Kaiser Heinrich der Siebente ein Schloß da hatte, welches er mit der Stadt seinem Bruder, dem Churfürsten Balduin zu Trier, schenkte; die Stadt aber eine freie Reichsstadt bleiben wollte, deßhalb vom Erzbischoff belagert und verbrannt wurde, also diese Ruinen ihrem Landesherrn zu danken hat. – Wir hörten, daß der Evangelist Markus Schutzherr von Braubach seye, und die Vestung deßwegen Marrburg heißt; daß diesem geweihten Schloß gegenüber Rheinberg stand, welches von dem Churfürsten Werner von Mainz als ein Raubnest zerstört wurde; und daß auf dem Schloß Lahneck die versammelten Churfürsten den Kaiser Wenzeslaus absetzten. Alles dieses zu wissen, ist ein Teil der Freuden meiner Reise.“¹²

Und so überrascht es nicht, dass die Passion neue Landstriche zu studieren derjenigen gleicht, mit der die Reisende neuen Lesefunden begegnet, etwa den lokalen Zeitungen, den Bibliothekensverzeichnissen anderer Reisender oder auch neuen Buchentdeckungen, wie etwa Thomas Pennants *Reise nach den arktischen Polarländern*.¹³ Im Moment größter Freude, nämlich als sie den lang ersehnten Kontinent erblickt, offenbart die Diaristin: „ich bekenne: Bücher und Reisen waren immer für mich die einzige vollkommene Glückseligkeit dieses Lebens.“¹⁴ Die ständige Anbindung des Gesehenen und Gehörten an Lektüre hat nicht nur den Effekt, dass auch der banalste und dubioseste Gegenstand durch seine Wissenshaltigkeit beglückend wirkt, sondern darüber hinaus, dass die keinesfalls selbstverständlichen Zugangsbedingungen zur außerhäusigen Welt zugunsten der häuslichen Verfügbarkeit der entsprechenden Bücher unterlaufen werden. Das Tagebuch widmet sich nicht nur den Kulturdenkmälern, sondern ebenfalls den Manufakturen und Tanzschulen, der Börse und dem Parlament, den Irrenhäusern und Hafenkneipen, kurz: es gewährt Einblicke auch in solche Räume, die nicht auf dem Lehrplan der Mädchen stehen.

Neben diesem an Wissensvermittlung orientierten Zugriff auf die Fremde bietet die Diaristin eine empfindsame Kulturpraxis an, die Vergegenwärtigung von zeitlich und räumlich Abwesenden im dinglichen Andenken. In der Londoner Antiken-Sammlung Hamil-

10 Erdmut Jost: Wege zur weiblichen Glückseligkeit. Sophie von La Roches Reisejournale 1784 bis 1786. Thalhofen: Bauer 2007, S. 98f; Annegret Pelz: Reisen durch die eigene Fremde, S. 49f., S. 68f.

11 Neuerdings entdeckt die Genderforschung diesen vermeintlich anachronistischen Rückgriff La Roches wieder, um sie als Regulativ für eine vermeintlich weibliche Empfindsamkeit in der derzeitigen Debatte um die Poetik des Reiseberichtes zu kontextualisieren. Alison E. Martin: „Travel, sensibility and gender: The rhetoric of female travel writing in Sophie von La Roche's ‚Tagebuch einer Reise durch Holland und England‘“, in: *German Life & Letters* 57 (2004), S. 127-142.

12 Sophie von La Roche: Tagebuch, S. 30.

13 Ebd., S. 219-225, 472, 691.

14 Ebd., S. 190.

ton führt sie dieses Verfahren vor: „Es sind aber auch Spiegel der römischen Damen, goldene Ohrringe, Hals- und Armbäder da. Ich sah, als ich einen dieser Spiegel in den Händen hatte, unter den Aschetöpfen mit dem Gedanken mich um: ‚Mag wohl der Zufall unter diesen Überresten einen Theil des Staubes der schönen Augen einer Griechin oder Römerin aufbehalten haben, welche vor so vielen Jahrhunderten in diesem Spiegel sich betrachtete, vielleicht aus ihm forschte: ob das Ohrgehänge und das Halsband, welche vor mit liegen, ihr gut stünden.‘ Ich konnte dabei dem Verlangen nicht widerstehen, die Asche von einer Urne zu berühren, auf welcher eine weibliche Figur beweint wurde. Ich bewegte sie mit Rührung sanft zwischen den Fingern, fand sie aber stark mit Erde vermischt. Der Gedanke: ‚*Du getrennter, Ich noch zusammenhängender Staub!*‘ – bewegte mich sehr; und ich glaubte am Ende, dass es Sympathie war, welche mich unter so vielen Aschekrügen den wählen machte, dessen Asche einst von einer guten, gefühlvollen Seele belebt war. Diese Idee wirkte auf mich; ich drückte das bisschen Staub noch sanft mit meinen Fingern, wie einst ihre beste Freundin ihr die Hand gedrückt haben mag, wenn sie ihr klagte, daß ihre Güte übel belohnt, oder ihre besten Gesinnungen gemißdeutet würden. – Sanft legte ich das Wenige, so ich gefasst hatte, wieder zu dem übrigen Staube, und sagte in mir: ‚Vergieb Hamilton und mir die Störung deiner Ruhe.‘ – Ich hatte mich an diese Asche geheftet, und gerne hätte ich sie irgendwo begraben, damit sie nicht mehr geschüttelt, und nicht mehr betastet werde; aber wo hätte ich ihr Schutz geben können, da sie nach mehr als tausend Jahren aus dem Schoos ihrer Mutter geholt wurde? –“¹⁵

Durch diese taktile Vergegenwärtigung werden die Dinge zu Vehikeln der „erfüllten Absenz“ einer Unbekannten.¹⁶ Dieses Dingverhältnis zeigt sich nicht nur darin, dass anhand der Dinge das Vergangene vergegenwärtigt wird, sondern auch in umgekehrter Richtung, dass das Gegenwärtige als Vergangenes vorweggenommen wird. So ziehen sich handgreifliche Einwerbungen von Souvenirs bei neuen Bekannten, in Naturdenkmälern und in Souvenirmanufakturen durch alle Reisetage.¹⁷ Aus dem Angebot der für alle England-Touristen unverzichtbaren Wedgwood-Keramik wählt die Diaristin ein in dieser Hinsicht programmatisches Siegelmotiv aus: „Ich kaufte mir eine Pettschaft, welches wirklich meine gegenwärtige Stimmung, und mein vergangenes Schicksal ausdrückt: nämlich eine auf den Ueberrest einer Säule sich stützende weibliche Gestalt, welche mit Nachdenken einen zurückgelegten Weg überschaut“.¹⁸ Entscheidend bei der Einwerbung des Souvenirs ist einerseits die situative und atmosphärische Prägnanz, andererseits die antizipierte Erinnerung für die Rückkehr nach Hause. Die ‚Heile Welt‘ dieses Reisetage-

15 Ebd., S. 243f.

16 Dieses Spiel von zunächst räumlich und zunehmend zeitlich inszeniertem Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit ist typisch für die Empfindsamkeit. Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München: Fink 1999, S. 241. Dazu auch: Günter Oesterle/Christiane Holm: „Andacht und Andenken. Zum Verhältnis zweier Kulturpraktiken um 1800“, in: Günter Oesterle: Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, S. 433-448.

17 Besonders markante Andenkenszenen: Sophie von La Roche: Tagebuch, S. 193, 397, 431, 438.

18 Ebd., S. 271.

buchs liegt ebenso wenig in der Ferne wie im Daheim, sondern sie entsteht im Umgang mit Bibliothek und dinglichen Andenken, einer medialen Praxis also, welche sich nur im realen oder imaginierten Wechsel zwischen Interieur und Fremde einlösen lässt.

Isabelle Eberhardts *Tagwerke* ab 1900

Die jung verstorbene, vielsprachig in Genf aufgewachsene Russin Isabelle Eberhardt wurde zu einer Ikone der Frauenreiseforschung, da sie schon 1899 als erste Frau allein die Sahara bereiste und es ihr zudem gelang, in einen muslimischen Orden aufgenommen zu werden, der bislang weder für Europäer noch für Frauen offen war. Als die Reisende nach einem überlebten Attentat seitens eines feindlichen Ordens, wegen ihrer Verkleidung und wegen ihres Lebenswandels außerdem schon lange als antifranzösische Spionin verdächtigt, zur Hauptzeugin in einem Aufsehen erregenden Prozess wird, veröffentlicht sie eine Stellungnahme, die sie auch im Tagebuch aufbewahrt: „Der Vorsteher [...] hatte sechs Monate lang Gelegenheit, mit eigenen Augen festzustellen, daß mir außer ungewöhnlicher Originalität, einer für ein junges Mädchen seltsamen, aber vollständig harmlosen Lebensweise nichts vorzuwerfen war ... und er kam nicht zu dem Schluß, daß meine Vorliebe für den Burnus statt für den Rock, für die Dünen statt für den häuslichen Herd, der öffentlichen Sicherheit [...] gefährlich werden könnte. [...] ich bin nur eine Träumerin, die weit entfernt von der zivilisierten Welt ein freies und nomadisches Leben führen möchte, um dann zu versuchen, in Worte zu fassen, was sie gesehen hat und vielleicht einigen wenigen den melancholischen, verzauberten Schauer mitzuteilen, den sie angesichts der traurigen Pracht der Sahara empfindet ... Das ist alles.“¹⁹

Isabelle Eberhardts romanhafte Lebensgeschichte hat zahlreiche Adaptionen in Literatur und Film gefunden, was sie selbst schon insofern initiiert hatte, als die Autorin sich gezielt in den der Orientmode frönenden Pariser Salons zeigte, um auf ihr schriftstellerisches Werk aufmerksam zu machen.²⁰ Ihre vier Tagebücher, dem gegenwärtigen Zeitgeschmack nach als Journal intime konzipiert, das sie durchaus veröffentlichen wollte, erschienen nach ihrem frühen Unfalltod 1904.

Auch Eberhardt erweist sich in ihren *Tagwerken* als Leserin und montiert viele französische, russische, deutsche, englische, arabische Literaturzitate ein. Am dichtesten ist der Fin de Siècle-Autor Pierre Loti mit seinem orientalistischen Erzählwerk vertreten, dem die Autorin für ihr gesamtes Schreiben absolute Vorbildfunktion einräumt. Dementsprechend entwirft sie den Orient in farbigen Tableaux in der Melange von betörender Sinnlichkeit und melancholischer Todessehnsucht, wobei die durchrittene Wüstenlandschaft und das muslimische Jenseits oft ineinander übergehend als heile Gegenwelt zum rastlos in Alltagsbanalitäten verzettelnden Leben in Europa aufgebaut werden. Verzeichnet das Tagebuch nur wenig äußere Ereignisse, so ist es doch durch die Wiederkehr dieser immergleichen Wüstenräume strukturiert, was als Hommage an das Hier und Jetzt reflektiert wird: „Man muß lernen, sich der gegenwärtigen Stunde hinzugeben, nicht,

¹⁹ Isabelle Eberhardt: Sandmeere 1. Tagwerke. Im heißen Schatten des Islam. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 154.

²⁰ Steffi Rentsch/Rochus Wolff: „Stillgestellter Orient. Zum 100. Todestag von Isabelle Eberhardt (1877-1904)“, in: Kritische Ausgabe 2 (2004), S. 2.

wie ich es bisher tat, nur in der Zukunft zu leben, denn das ist ein natürlicher Grund für weiteres Leid. Das Leben in der Vergangenheit, in dem, was gut und schön gewesen ist, ist gewissermaßen die Würze der Gegenwart.²¹ Gerade in der Auseinandersetzung mit dem Islam und aus materieller Not arbeitet Eberhardt systematisch an einem „endgültigen Verzicht auf die Dinge dieser Welt“; im Gepäck bleibt nur das Tagebuch, das sie, so wird verzeichnet, immer wieder liest, weil es ihr auf Reisen „eine ganze Bibliothek ersetzen“ muss.²² In ihrem letzten Eintrag plant die Diaristin jedoch auch, sich von der Buchform als „Restbestand eines Vergangenheitskults“ zu lösen und somit ganz in Gegenwart aufzugehen.²³

Wenn sich die Schreibende zwischendurch immer wieder ermahnt, die Gedanken nicht auf Vergangenheit oder Zukunft zu richten,²⁴ ist ihr Gegenwartsbezug letztlich identisch mit dem Raumbezug auf die immergleiche Wüstenlandschaft, weshalb man gerade die Texte dieser nicht nur metaphorischen Nomadin als „stillgestellten Orient“ charakterisiert hat.²⁵ Die Wüste wird in dem steten Lichtwechsel der Tageszeiten und dem Rhythmus von Aufbrechen und Ankommen zur Darstellung gebracht, wobei immer aufs Neue die „unausdrückliche Sehnsucht nach einem *Woanders*“ formuliert und die Reise als Lebensform begründet wird: „Abreisen, abreisen in die Ferne und lange Zeit umherirren! ... Die plagenden Gedanken an Afrika, die plagenden Gedanken an die Wüste ... Meine Nomadenseele erwacht, und mich überkommt große Angst, wenn ich nur daran denke, daß ich möglicherweise für lange Zeit hier lahm gelegt bin ...“²⁶

Bei aller emphatischen Würdigung des einzelnen Tages, des Hier und Jetzt, lässt sich die ‚Heile Welt‘ nie als erreichte, sondern immer nur als spirituelles Dort und Bald fassen. Insofern ist die starke literarische Überformung der bereisten Orte zu Wüstenstereotypen, die sich gegen die von der biographischen Forschung angetragene authentische Mitteilung sperrt, ästhetisch durchaus konsequent.

Else Buschheuers Weblog Ende 2004 bis Mitte 2005

Else Buschheuer betreibt ihr gleichnamiges Weblog²⁷ seit ihrem New York-Aufenthalt 2001 und führt es, 2005 in ihre Heimatstadt Leipzig zurückgekehrt, bis heute weiter. Allein wegen ihrer Popularität als Kolumnistin, Fernsehmoderatorin und Romanautorin, und insbesondere seit ihrer Augenzeugenschaft des 11. Septembers, wird es nicht nur innerhalb der deutschsprachigen Blogosphäre, sondern auch in den Printmedien wahrgenommen. Das wird nicht zuletzt dadurch begünstigt, dass die Autorin, sobald sie eine geeignete Zäsur sieht (sah?), das fortlaufende Blog in seither 5 Büchern portionierte.

21 Isabelle Eberhardt: Tagwerke, S. 69.

22 Ebd., S. 60.

23 Ebd., S. 237.

24 Ebd., S. 87.

25 Steffi Rentsch/Rochus Wolff: Stillgestellter Orient; Sabine Boomers: Reisen als Lebensform, S. 137.

26 Isabelle Eberhardt: Tagwerke, S. 90, 168.

27 <http://www.else-buschheuer.de/tagebuch.php> (Stand: 3.8.2008).

Die Zeit in New York verbrachte die Diaristin in unterschiedlichen Wohnungen in Chinatown und Harlem, unter anderem auch ein Jahr im Hare Krishna Tempel, und reiste von dort nach Calcutta und nach Bangkok, sowie immer wieder nach Leipzig und Berlin. Vergleichbar den Reisetagebüchern von La Roche und Eberhardt, zeichnet sich Buschheuers Blog durch eine hohe Dichte von Zitaten aus Literatur, Film und Musik aus. In ihrem Eintrag „ob das lesen jemals aus der mode kommt“ stellt sie eine Beziehung zwischen Lesen und Reisen her: „wohnt man in einem buch, dann wird das eigene kabueffchen nebensaechlich. oder zum schloss. oder zur wohnung des buchhelden. manchmal kann man ihn sehen, den fremden blick derjenigen, die in u-bahnen und bussen und zuegen dieser welt in buecher eintauchen und die ploetzlich herausgerissen werden von der angst, die richtige station zu verpassen, vom schubsen des nebenmannes, vom fahrkartenkontrolleur. es dauert etwas, bis sie [die leser] sich wieder zurechtfinden in der welt, bis sie die enttaeuschung überwunden haben, dass sie hier zu leben haben und nicht dort, zwischen den buchdeckeln, wo es viel spannender zugeht als im leben, [...] wo wir uns identifizieren mit helden, obwohl wir selber feiglinge sind, mit leidenschaftlichen, obwohl wir selber lauwarm sind, mit klugen, obwohl wir selber daemlich sind. das tatsaechliche reisen ist dem lesen aehnlich.“²⁸

Und entsprechend der Analogie von Lesen und Reisen gibt die Autorin auch dem eigenen Schreiben einen metaphorischen Raumbezug: „my homepage is my castle. zu hause bin ich in meinem tagebuch.“ Diese Bindung wird besonders dann explizit, wenn es technische Probleme mit dem Laptop oder dem Internetanschluss gibt. Ein Großteil der Tageseinträge nimmt auf die technischen Gegebenheiten, das jeweilige Internetcafé oder Hotelzimmer bezug, sowie auf die jeweilige Zeitverschiebung. Und die aufgesuchten Reisestationen werden zuallererst darüber sondiert, ob sie über einen tragfähigen *wireless*-Zugang verfügen.

Erst an zweiter Stelle rangiert der Hausstand, und die Haushaltung spielt sich weitgehend außerhalb der temporären Bleibe ab, vornehmlich im *storage*, in den die Koffer verbracht und wieder hervorgeholt, meistens aber nur umgepackt werden, in den Cafés und Straßenimbissen, auf der Post und in den Waschalons. Dies, besonders die zufälligen Begegnungen mit Menschen, ist der Stoff, aus dem das Blog ist. Dieses fungiert als Medium der unmittelbaren, oral verfassten Mitteilung. Als Erinnerungsmedium dienen weniger die Dinge, von denen sich der fluktuierende Hausstand eher zu entlasten sucht, als ein kleines mobiles Gerät mit hoher Komprimierungsleistung: der I-pod. „ich bin zu der erkenntnis gekommen, dass man sich erinnerungen besser aufheben kann, wenn man sie mit lese- oder musikerlebnissen anreichert.“²⁹

Deutlich wird, dass dem Internettagebuch die Ambivalenz von Raumbindung und Raum-entbindung auf Produktions- wie auf Rezeptionsseite gleichermaßen eignet. Das Fenster auf dem Bildschirm ist ebenso wenig ein realer als ein virtueller Ort, sondern bestenfalls ein Bild, eine Benutzeroberfläche. Der imaginäre Ort stellt sich erst in actu, nämlich schreibend oder lesend her – „wie kafka sagte: ‚wege entstehen dadurch, dass man sie

²⁸ Else Buschheuer: Harlem, Bangkok, Berlin. Das New York Tagebuch IV, Norderstedt: Books on Demand 2005, S. 69f.

²⁹ Ebd., S. 80.

geht.“³⁰ Diese undingliche und dynamische Raumkonzeption findet sich auch in Buschheuers Selbstbeschreibung: „wie kann eine in new york lebende ostdeutsche heimweh nach indien kriegen, wo sie doch erst vier monate in ihrem leben war“ und, wie sie an anderer Stelle resümiert, „merke: ich bin eine chaotische nomadische urbane nonne.“³¹ Eine ‚Heile Welt‘ im Sinne einer Heimat oder eines Ziels gibt es nicht, jene lässt sich, wenn, dann bestenfalls temporär im Akt des Reisens, wie im Akt des Schreibens und Lesens selbst einlösen.³²

Obwohl alle drei Reisetagebücher mit dem *real time*-Effekt arbeiten, kommt es nicht zur Einkehr in eine ‚Heile Welt‘ als einem erfüllten Hier und Jetzt. Die ‚Heile Welt‘ ließe sich vielmehr in actu, als temporalisierter Raum- und Dingbezug, begreifen. Diese verzeitlichten Verortungen gründen bei Sophie von La Roche im antizipierten Dort und Einst der Erinnerung, bei Isabelle Eberhardt im ersehnten Dort und Bald der Erlösung und bei Else Buschheuer im dynamisierten Hier und Jetzt des Unterwegsseins. Das Hier und Jetzt der gleitenden Verortungen in den Reisetagebüchern dieser drei Autorinnen bleibt das Privileg des – räumlich gerahmten – Schreibaktes selbst und tritt somit als konstitutiver Bestandteil ihrer Profession in Erscheinung.

.....

³⁰ Ebd., S. 47.

³¹ Ebd., S. 46, 140.

³² Gleich zu Beginn der Buchfassung ihres Weblogs macht die Autorin deutlich, dass die ‚Heile Welt‘ nur als Parodie, als Gegenentwurf zum Nomadenleben denkbar ist: „die symbolische kuckucksuhr wird zum stoergeraeusch“, „gartenzwerge spucken auf die lebensqualitaet“ und man macht den „moebeln ein schoenes leben“. Zudem ist es Programm, auch in der Ferne keine ‚Heile Welt‘ im Sinne eines Ziels zu finden: „aber bloß keine eile! ankommen heisst sterben. und sterben muessen wir alle. Frueher oder spaeter. da beisst die maus keinen faden ab. Das muss aber nicht unnoetig beschleunigt werden. rede ich wirt? ja, und ich mach's gern. im vertrauen: am wohlsten fuehle ich mich, wenn ich ungestraft wirt reden kann.“ Ebd., S. 11ff.

Phantome des Südens. Zur utopischen Differenz der Literatur im virtuellen Raum

von Peter Gendolla

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Das Italien Thomas Manns, das Venedig seiner berühmten Novelle¹ ist eine Phantasmagorie im Kopf des Schriftstellers Gustav Aschenbach, die ihn im Englischen Garten Münchens überfällt. Seine Erzählung ist als eine gewisse Summe der Italienliteratur zu verstehen, gleichsam ein abschließendes Urteil, das der klassisch gebildete Schriftsteller über die tradierten literarischen Formen zu Beginn des 20. Jahrhunderts fällt. Aus seiner Perspektive bildet Italien eine Erfindung der Literatur, mit der die Mängel des Nordens, seine Kälte, Dunkelheit, disziplinierende Ratio über lange Zeit kompensiert wurden. Südliche Unmittelbarkeit, arcadische Naivität, „zügelloser“ Phantasieren bietet der nordischen „Zucht“ ein Ventil². Im 20. Jahrhundert geht diese Literatur zu Ende oder genauer: sie transformiert sich in zwei neue Muster. Dessen eines ausgezeichnetes Beispiel hat Thomas Mann gegeben. Die Erzählung vom *Tod in Venedig* meint nichts als den Tod der Literatur. Diese Allegorie der *Décadence* führt nur vor, dass die Einbildungskraft jedenfalls in den tradierten literarischen Formen nichts Originelles mehr herzustellen vermag, nur noch Kopien, die vorangehenden Kopien ausgeliefert sind. Hier reagiert sie ganz bewusst auf jene technisch weit perfekteren Kopien, welche die neuen Medien herzustellen in der Lage sind: zu Manns Zeiten die Fotografie und der Film, dann TV und Video[...] schließlich gegenwärtig die alle anderen Medien integrierenden rechnergestützten vernetzten Medien. Wie Thomas Mann mit der späteren Erzählung von *Mario und der Zauberer* (nach dem *Zauberberg*) noch einmal darstellt, bilden diese audiovisuellen Medien für das eigene schlicht eine neue Variante des Bösen: Formen der Massensuggestion oder -manipulation, totalitäre Kooperationen von (faschistischen, kommunistischen) Führer-Figuren mit universell einsetzbaren medialen Formen, die direkt im Unterbewusstsein der zu steuernden Masse arbeiten. *Mario und der Zauberer* liefert eine melancholische Faschismus-Analyse. Wenn die Massen durch die neuen Medien von der großen Literatur fort zu den schnellen Bildern und Tönen gelenkt werden und wenn einer Reflexion oder einem Gedächtnis, wie es die Literatur bisher ausgebildet hatte, immer weniger Raum gelassen wird, so bildet dies tatsächlich den Untergang, wenn nicht bereits des Abendlandes, so doch der Kultur, die es bisher zusammengehalten hatte. Mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg – auch die ersten globalen Medienkriege – geht eine fundamentale Erosion, gehen Risse durch alle Gemäuer, Verhältnisse, Orientierungen, selbstverständlich auch durch das Italienbild, in dem sich vormals ein Kompensationsverhältnis zwischen Norden und Süden formuliert hatte. Hatte sich die nördliche Kultur bis dahin gewissermaßen phantasmagorisch stabilisiert, indem sie der Ordnung das Chaos,

1 Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, Frankfurt a.M.: Fischer 1974

2 Das Oppositionspaar „Zucht“ und „Zügellosigkeit“ zieht sich durch den gesamten Text, s. etwa die Charakteristik des Schriftstellers auf den ersten Seiten der Novelle.

der Kälte die Hitze, der Arbeit die Liebe, dem Kalkül die Phantasie entgegenstellte, so finden sich in der Literatur nach 1945 nur noch verlorene, irrende Gestalten, mit einer Art Comic-Blase im oder über dem Kopf, in der noch schwach lesbar „Land der Sehnsucht“ eingetragen ist, über einen Trümmerhaufen stolpernd.

Wolfgang Koeppen: *Tod in Rom*

Paradigmatisch ist das an einem Text nachzulesen, der sich ausdrücklich und in vielfacher Hinsicht auf den *Tod in Venedig* bezieht, in Wolfgang Koeppens *Tod in Rom*. Der Koeppensche Roman zitiert als Motto den letzten Satz der Mannschen Novelle: „Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode“.³

Die Ubiquität der Nachricht ist hier schon präsent, das zugleich von Ort und Zeit in aller Welt, die allerdings noch mit Respekt und Erschütterung auf den Tod einer berühmten Gestalt reagiert. Genau hier setzt Koeppen 1954 ein, d.h. hört sein Roman auf:

„Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte.“⁴

Zum einen benennt Koeppen selbstverständlich das Medium, mit dem wohl auch schon bei Thomas Mann die Todesnachricht in aller Welt verbreitet wird, die Zeitung, die dieser noch vornehm verschweigt. Zum andern und sehr viel entscheidender heißt es aber, dass dies eben keine Erschütterung mehr auslöst. Das bedeutet, dass ganz andere, wirkungsmächtigere Erschütterungen vorhergegangen sind, in diesem Falle: die allgemeine des Faschismus und des Zweiten Weltkriegs, deren Resultate hier am Beispiel einer Art deutschen Familientreffens im Rom der 50er Jahre erzählt werden.⁵ Formal bildet der *Tod in Rom* ein Riesenpuzzle aus Mythen, von den antiken bis zu denen des 20. Jahrhunderts, Zitaten, Wahrnehmungsfetzen, den Assoziationsstrom von Bewusstem und Unbewusstem. Der Roman weist Koeppen damit als einen weiteren Autor aus, der die ästhetischen Neuerungen des 20. Jahrhunderts, die experimentellen Formen der klassischen Avantgarde virtuos zu handhaben versteht. Ganz direkt sind seine drei Nachkriegsromane (*Tauben im Gras*, 1951, *Das Treibhaus*, 1953, *Tod in Rom*, 1954) von der Kritik in die Tradition

³ a.a.O., S. 68.

⁴ Wolfgang Koeppen: *Der Tod in Rom*. Stuttgart: Scherz & Goverts 1954; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 187.

⁵ Koeppen hat Italien mehrfach bereist und immer wieder über Italien geschrieben. Auf den Spuren Goethes, mit den Sehnsüchten der klassischen Italienreisenden bewegt sich schon der Held seines ersten Romans von 1934, Friedrich in *Eine unglückliche Liebe*, an der Seite eine neue Mignon, die Kindfrau Sibylle. Mit ihr erlebt er „die Sonne, die berühmte Landschaft der großen Maler.“, etc., d.h. alle Erfahrungen aus zweiter Hand, wie sie die Italienliteratur vorschreibt, auch Venedig, wo dann aber der Umschlag, die Enttäuschung der tradierten Erwartungen passiert. Eine melancholische Destruktion der literarischen Mythisierung des Südens, besonders eben der großen Vorbilder Goethe und Thomas Mann, wie sie dann virtuos der *Tod in Rom* betreibt, beginnt somit bereits der frühe Roman. „Sie führen in der Gondel, und sie empfanden den Sarg, als sie [...] ihre Hände auf dem schwarzen, lackigen Holz des Schiffes liegen sahen. Sie saßen nebeneinander wie das Liebespaar aus tausend Beschreibungen, und sie empfanden es beide im gleichen Moment und strebten auseinander [...]. Allmählich begannen Friedrich und Sibylle Venedig zu hassen.“ Koeppen, Wolfgang: *Eine unglückliche Liebe*. Berlin: Cassirer 1934; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S.185ff.

der Großstadtliteratur des 20. Jahrhunderts gestellt worden, wurden die drei Romane mit Joyce, Döblin, Dos Passos oder Gertrude Stein in Verbindung gebracht. Im Unterschied zu diesen Autorinnen oder Autoren notiert Koeppen allerdings keinen emphatisch wahrgenommenen Beginn einer technisch vorangetriebenen Kultur, keine Faszination durch Fotografie, Film oder die neuen schnellen Verkehrsmittel, wie sie Döblin oder der Futurismus vielfach geäußert hatten. Koeppen bemerkt durch alle experimentellen Formen hindurch vielmehr ein Ende, genauer ein ungerechtfertigtes Überleben von eigentlich längst toten, durchaus mit Grund ausgelöschten Gestalten. Sie transportieren die Ideen und Modelle der großen Kulturen bis zu den Wahnideen des Faschismus mit sich, um schließlich doch ermordet zu werden oder – wie schon Thomas Buddenbrock, Gustav Aschenbach oder Adrian Leverkühn – tödlich zu kollabieren.

Koeppens Roman beginnt mit einem „Es war einmal [...]“, eine Formel, die bei ihm aber nichts Märchen- oder Mythenhaftes mehr einleitet, sondern eine einzige Frage stellt: Warum, wo, wie ist dies Es noch da?

„Es war einmal eine Zeit, da hatten Götter in der Stadt gewohnt. Jetzt liegt Raffael im Pantheon begraben [...] doch wie traurig, was später sich ihm an Leichnamen gesellte [...] ein paar Könige, ihre mit Blindheit geschlagenen Generale, in der Karriere hochgediente Beamte [...] und Jupiter? Weilt er, ein kleiner Pensionär, unter uns Sterblichen? [...] haust er hinter Mauern am Stadtrand, in die Irrenanstalt gesperrt und von neugierigen Psychiatern analysiert, in die Gefängnisse des Staates geworfen?“⁶

In der Nachfolge Nietzsches, Wagners, Thomas Manns inszeniert Koeppen eine Götterdämmerung auf neuem Niveau. Direkt an den Tonsetzer Leverkühn Thomas Manns anknüpfend, versucht sein Tonsetzer Siegfried nach dem Zusammenbruch aller sozialen Ordnung eine große Musik zu komponieren, aber alles wird falsch.

„Falsch klang die Musik, die bewegte ihn nicht mehr, fast war sie ihm unsympathisch wie die eigene Stimme, die man, auf ein Tonband gefangen, zum ersten Mal aus dem Lautsprecher hört und denkt, das bin nun ich, dieser aufgeblasene Geck, dieser Lügner, Gleisner und eitle Fant [...]“.⁷

Hier sieht es noch so aus, als sei es das neue Speichermedium, die Aufnahmemaschine, die dem Werk das falsche, nachgemachte hinzufügt. Zu offensichtlich kopiert dieser Siegfried hier aber den „Geck und eitlen Fant“ Thomas Manns, der bedrohte, nur reproduktive Charakter ist in der Komposition selbst zu finden.

„[...] In den Sätzen des Trotzes glich sein Versuch einem rosenumwundenen Marmortorso, dem Torso eines jungen Kriegers oder dem Torso eines Hermaphroditen in der brennenden Ruine einer Waffenhandlung [...]“⁸

6 Wolfgang Koeppen: Der Tod in Rom, S. 7.

7 Ebd., S. 7 f.

8 Ebd., S. 9.

Neben dieser Figur, die sich eingangs „in Rom, in Rom, in Rom“ schon wie Goethe zu fühlen scheint, zumindest wie Hemingway – [[...]]auch der Schnaps war flüchtig, leicht,[[...]] ein Grappa, und ich trank ihn, weil ich bei Hemingway gelesen hatte, man trinke ihn in Italien.“(S. 12) – gibt es noch einen zweiten Décadent oder Wiedergänger, den SS-Schergen Judejahn.

„[...] war er Odysseus, der die Götter besuchen wollte? Er war nicht Odysseus, der verschlagene König Ithakas: dieser Mann war ein Henker. Er kam aus dem Totenreich, Aasgeruch umwehte ihn, er war selber ein Tod, ein brutaler, ein gemeiner, ein plumper und einfaltsloser Tod. Siegfried hatte seinen Onkel Judejahn, vor dem er sich als Kind gefürchtet hatte, seit 13 Jahren nicht getroffen. [...]. Er ahnte nicht einmal, daß dies Ungeheuer in Rom erschienen, und im Begriff war, von den Toten aufzuerstehen.“⁹

Wie eine Fata Morgana bewegt sich diese Gestalt durch die antike Stadt, ganz konsequent ist er zu einem Waffenhändler der neuen Zeit geworden, in dessen Kopf nichts weiter als die alten Machtideen existieren, und dessen Körper, um sich überhaupt zu spüren, nur einen einzigen Antrieb hat, das Töten.

„Die Macht war der Tod. Der Tod war der einzige Allmächtige. Judejahn hatte es hingenommen, denn der kleine Gottlieb hatte es immer schon geahnt, daß es nur diese eine Macht gab, den Tod, und nur eine wirkliche Machtübung, nur eins, was Klarheit schuf: das Töten.“¹⁰

Wie im *Tod in Venedig* werden die Mythen zitiert, als Orientierungsmodelle, die direkt in den Untergang führen. War Gustav Aschenbach natürlich mit einer schwarzen Gondel in seine Todesstadt Venedig übersetzt worden, so ist es bei Koeppen ein schwarzes Automobil, das den Protagonisten in die Unterwelt führt. „Auch ein großes schwarzes Automobil stand vor der Engelsburg. Ein rechtes Höllenfahrzeug“.¹¹ Und ganz direkt:

„Hinter ihm war der Tunnel. Er lockte Judejahn. [...] Es war eine Hadespforte. Der Tunnel war gerade und kühl gekachelt, er war eine Kanalisationsröhre des Verkehrs, in der die Omnibusse dröhnten und Neonlichter der Unterwelt Leichenfarben gaben.“¹²

Die einzige, die weiß, dass sie sich in einer untergegangenen Welt befindet, in der sich nicht überlebensfähige Gestalten hinter Masken verbergen, ist die überlebende Jüdin Ilse Kürenberg.

⁹ Ebd., S. 15f.

¹⁰ Ebd., S. 54.

¹¹ Ebd., S. 114.

¹² Ebd., S. 76.

„Sie lieben das alte, das antike, das römische Rom, [...] auch ich liebe sie, liebe die alten Götter, liebe die Schönheit, [...] und ich denke, wir sind versunken, sind Vineta, und droben über dem Element, das uns umschließt, ziehen auf blendender Woge nie von uns gesehene Schiffe, und der Tod wirft sein unsichtbares Netz über die Stadt[...]“¹³

Sie als einzige durchschaut die Konvention, „den Tod nicht zu sehen, das allgemeine Übereinkommen, den Schrecken zu leugnen“ (S. 50), lebt im ununterbrochenen Bewusstsein verlorener Sicherheiten, einer Art nicht mehr zu beruhigendem, immerwährendem Entsetzen. Tatsächlich wird sie am Ende des Romans von Judejahn, der damit seine private „Endlösung“ realisiert, ermordet. „Er hatte geschossen. Er hatte zur Endlösung beigetragen. Er hatte einen Führerbefehl erfüllt.“ (S. 184) Die Idee Thomas Manns, die er in *Mario und der Zauberer* als Manipulation der Massen durch Medien entwickelt hatte, wird von Koeppen konsequent fortgeführt. Sein Judejahn ist tatsächlich nichts als eine Körpermaschine, ein Untoter, der von „Führerbefehlen“ gesteuert wird.

So gibt es im ganzen Roman am Ende nur ein Wesen, das ganz bei sich ist, von keinem Mythos, keiner Reflexion oder keinem Wahn gespalten: der Kater Benito, den Judejahn in einem Reflex auf den Namen zu sich genommen hatte.

„ [...] auf dem Damast lag Benito, der rüdidige Kater, schaute Judejahn an, blinzelnd, höhnisch, wollte wohl knurren, ‚du lebst noch‘, und blickte dann angeekelt auf die gebratene Leber zu Füßen des Bettes auf silbernem Tablett. Warum hatte er das Biest hergebracht? War Magie im Spiel? Judejahn sah nie Gespenster. Er war bloß ein sentimentaler Hund, konnte es nicht mit ansehen, hatte sich geärgert, daß so ein Staatstier geneckt wurde. Benito! Diese Rotznasen!“¹⁴

Es bleiben nur Namen und pure Natur, sprachlose Animalität. Die Tradition, die Kultur hat sich in einen endgültig leeren Haufen Ruinen verwandelt, die niemanden mehr erschüttern.

Der Sprung der Katze – Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*

Die Katze scheint auch in einem Text, der 20 Jahre nach Koeppens Roman den Untergang Roms beschreibt, das letzte Naturreservat darzustellen. Bei seinem Aufenthalt in der Villa Massimo, deren Stipendium den Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann 1972 nach Rom geführt hat, beobachtet er das Tier.

„Da liegt vor mir das Labyrinth: der Tod, eine kleine Mausleiche, aber tot. [...] Und die Katze erhebt sich in bizarren Sprüngen über den Tod, den toten Felleib, über das Labyrinth – nämlich das ist es in diesem Augenblick für sie trotz des Triumphs – ein Labyrinth für das Lebendige, das in ihr klopft. [...] Es sind nur winzige Regungen, und sie wechseln so blitzschnell: [...] das muß ein so vitaler, starker Zwang sein!“¹⁵

¹³ Ebd., S. 48.

¹⁴ Ebd., S. 21.

¹⁵ Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*. Reinbek: Rowohlt 1979, S. 272.

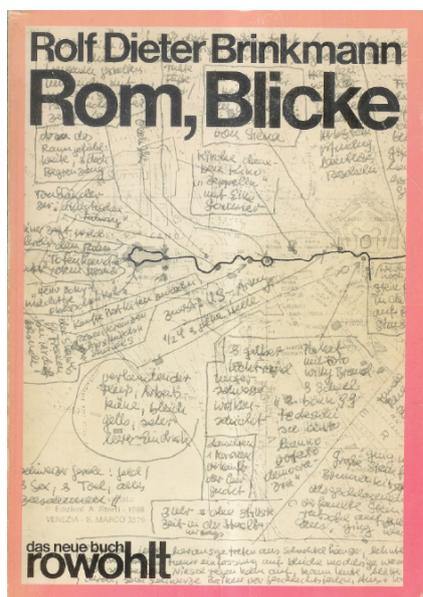


Abb. 1: Titelbild von Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*.

Tatsächlich beschreibt Brinkmann hier keinerlei ungebrochene Natur, keinen Restbestand unmittelbarer Vitalität inmitten des sonstigen Zivilisationsschrotts. Vielmehr projiziert er eine Art Reflexion, ein „Verlangen der Übersicht“ in das Tier, das genauer besehen nur die eigene Situation, die des Schriftstellers in der fremden Stadt ausmacht. Im Unterschied zu Tausenden Italienreisender ist er nicht aus eigenem Wunsch in Rom. Es gab Geld von der Stiftung, das ist alles. Außer ein paar Vokabeln versteht er kein Italienisch und ist auch aus diesem Grund auf die *Blicke*, die sein aus dem Nachlass publiziertes Buch bereits im Titel annonciert, als zentrales Wahrnehmungsmedium angewiesen. Er selbst befindet sich in dem Labyrinth, das er der Katze unterstellt, muss unverständliche Bilder deuten, die Ohren liefern nur Lärm und Geschrei. Gegen Goethe – „man müsste es wie Göthe machen, der Idiot[...]“¹⁶ – sieht er ausschließlich Ruinen und Zerfall, der in keiner Weise rückgängig gemacht werden kann, durch keine kunsthistorische oder literarische Bildung repariert. Im Gegenteil konstatiert Brinkmann ein radikalisiertes Stadium der „Entleerung“.

„So bin ich hier, füge den Materialalben etwas hinzu, sehe mir eine weitere sterbende europäische Hauptstadt an, mache Notizen, sammle [...] ich denke, nach der jahrhundertlang betriebenen Entleerung aller Inhalte, passiert jetzt überall die rasende Entleerung auch aller Formen – gut so, denke ich, das bringt jeden in die Notwendigkeit, seine eigenen Inhalte und Formen zu bringen, bringen zu müssen, danach zu suchen.“¹⁷

Das Ergebnis der eigenen Suche quer durch alle Formen ist das Buch *Rom, Blicke*: eine Montage aus Notizen, Zitaten, Fotografien, Stadtplänen, Rechnungen, Fahrkarten, Ausschnitten aus Zeitschriften, Comics[...] eine Mixtur aus allen bis dahin existierenden medialen Formen, die hier noch einmal im Printmedium Buch zusammengefasst worden sind. Das Labyrinth, das Brinkmann dabei in seinen diversen mythischen Assoziationen zitiert, bildet durchaus die „leitende“ Metapher im Wahrnehmungschaos. Über die äußere Gestalt hinaus – Brinkmann zeichnet etwa seine diversen Fußgänge samt Assoziationen wie einen selbstgelegten Ariadnefaden in die Stadtpläne ein – versucht er damit eine Bewusstseinsdifferenz zum Wahrgenommenen zu fixieren. Gar nicht so weit entfernt von Goethe, der in Italien ja auch ein Drittes oder gar *das Dritte*, eine Substanz *zwischen* Natur und Kultur wahrzunehmen meinte,¹⁸ formuliert Brinkmann ausgehend von dem Sprung der Katze eine eigene ästhetische Position.

¹⁶ Ebd., S. 115.

¹⁷ Ebd., S. 274.

¹⁸ Angesichts der Arena von Verona fasst Goethe erstmals die aus *Dichtung und Wahrheit* bekannte Idee eines *Dritten*, das sich aus der Zusammensetzung von Natur und Kultur ergibt. Hier aus der Zusammenfügung der Architektur mit ihrer Bevölkerung: „Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe, und so gut erhalten! [...] Auch will es leer nicht gesehen sein, sondern ganz voll von Menschen, [...]. Denn eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu

„Und tanzt: die Katze über der toten Maus in der Luft. Man kann das alles sehen, man kann es wahrnehmen, nur die Wort-Abgerichteten, die Weltverbesserer[...] sehen diese konkreten Vorgänge nicht mehr. Sind es nicht auch Sprünge, wie sie wiederholt werden bei den Sprüngen um den Marterpfahl? Sind es nicht Sprünge, sich über das Labyrinth zu erheben, das der Tod jäh und kraß offenbart?“¹⁹

Wovor Goethe noch zurückgezuckt war, vor jenen Augenblicken, Umschlägen, Brüchen im Verhalten, mit denen nicht gerechnet werden kann und die für ihn mit einer allgemeinen Betäubung enden müssten – so jedenfalls seine Konsequenzen gegenüber dem ausschweifenden Fest des römischen Karnevals – das bildet für Brinkmann den Rest oder Kern einer ästhetischen Wahrnehmung der Tradition, eine Ästhetik des Augenblicks, die sich jeder historischen oder gar utopischen Sinngebung verweigert.

„So falle ich zwischen zwei Stühle – ich habe keinen Glauben, keine Ideologie an eine heilsame Gesellschaftsordnung – und wohin falle ich? Ich kann nur auf mich selber fallen, das ist nicht das Schlechteste.“²⁰

Als wirbelnder „Triumph“, als „weißer, blendender, stummer Schmerz“ des Moments der Erhebung über das Labyrinth, als ganz ambivalenten Flug des Ikarus formuliert Brinkmann diese Situation in immer neuen Anläufen. Es gibt Augenblicke des „schieren Grauens“, in denen er sich als vollkommen abhängig und dem Labyrinth ausgeliefert erlebt:

„das kann mitten im lebhaftesten Verkehr sein, wenn plötzlich alle Vorhaben und Ziele, weswegen ich eigentlich auf der Straße bin, ausklinken und ich für einen Moment das Gefühl habe, tatsächlich zu sehen, die Augen aufzumachen und zu begreifen, jede Einzelheit auf einmal, die um mich herum ist, die ganze Kulisse, und ich begreife, in welchen lächerlichen Funktionen alle Bewegungen eingespannt sind, alle Körperteile, Arme, Hände, Augen[...]“²¹,

Doch dann entsteht eine andere Bewegung, aus dem Labyrinth heraus, ins Helle.

„Schöne, lichtvolle Himmel darüber, denn das nahe Meer fegt alle Stauungen dort oben hinweg. Wolkenschichten voll Licht spät nachmittags langsame Verschiebungen, sich abdunkelnde Bäume, verblässende Häuserfärbungen.“²²

haben....Wenn es sich so beisammen sah, musste es über sich selbst erstaunen; denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als *eine* Gestalt, von *einem* Geiste belebt.“ Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise, Frankfurt/M. 1976, Bd.1, S.55f.

¹⁹ Rolf Dieter Brinkmann: Rom, Blicke, S. 273.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 36.

²² Ebd., S. 48.

Als letzte, pure, durch keine Reflexion und keine Maskerade zu entleerende Substanz bleibt das Licht. Gegen „all die toten Bedeutungen, in denen sich heute Leben abspielt! [...] Ruinöse Formen, Anlagen, die wieder ruinieren“²³, bleibt es als Horizont der Wahrnehmung, der keiner Zeit ausgesetzt zu sein scheint.

„Muschelige Monstren, breit ausgefächert, Bernini, wieder mal, geronnen in römischem Nachtschwarz mit Lichtflecken, die Luft lau, weißgefleckt, die Weite des rechteckigen Platzes angenehm. – Da sind diese heftigen Wechsel[...]“²⁴

Geisterfahrten (...Bernini, wieder mal...)

„brut, es stuerzt der fels
und hoch der fels
und seinen beschützer, ziehen.
kennst du es wohl?
auf saeulen ruht sein dach, und sehn und marmorbilder
drachen alte brut,
es schimmert das Land
im dunklen laub die zitronen wohl?
dahin moecht ich mit dir,
du armes kind,
getan?“²⁵

Man kennt es wohl, und fragt sich vielleicht, was man dem armen Kind denn hier getan hat. Es handelt sich um keine Parodie Heines – „Kennst Du das Land [...] aber reise nicht im Anfang August, wo man des Tags von der Sonne gebraten und des Nachts von den Flöhen verzehrt wird“.²⁶ Es handelt sich vielmehr um einen Abschnitt eines Markoff-Prozesses, der auf der Basis der ersten Strophe von Goethes Gedicht arbeitet. Er hat keinen Autor, versteht man darunter jemanden, der einen zumindest intentional notwendigen Text herstellt und mit seinem Namen firmiert. Im vorliegenden Fall ist Goethes Text schlicht umgerechnet worden, nach einem Markoff-Algorithmus, den Thomas Kamphusmann programmiert hat.

Nach einem Markoffmodell wird ein Text auf Häufungen, wahrscheinliche Übergänge analysiert, mithilfe einer Zufallszahl werden daraus neue Zeichenketten, sprich Texte generiert. Kamphusmann hat sein Programm und eine darauf aufbauende Installation „Delphi“ genannt. Man kann etwas eingeben, und das Programm antwortet mit einem mehr oder weniger verständlichen Satz, einem Gedicht, einem Lied. Es ist in der Generie-

²³ Ebd., S. 56.

²⁴ Ebd., S. 69.

²⁵ Textgenerator *Delphi V. 2.0*. Datenbasis: Mignons Lied, Markoffketten der Länge 5, programmiert von Thomas Kamphusmann; seitdem 1000 Poesiemaschinen, italienische z. B. übers *laboratorio di poesia*, in: <http://kidslink.bo.cnr.it/silvani/poesia/index.htm> (Stand: 20.11.2007).

²⁶ Heinrich Heine: „Reise von München nach Genua“, in: ders.: Werke und Briefe. Bd. 3 Reisebilder. Dritter Teil, S. 251 (nach: Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Digitale Bibliothek. Berlin 1997).

rung neuer Zeichenfolgen insofern weit fortgeschritten, als es je nach Rasterung in der vorgegebenen Datenbasis prinzipiell unendliche Reihen erzeugen kann, eine Art komplexer, rechnergestützter Anagrammatik. Sie geht rein rechnerisch durchaus weiter als etwa Queneaus „Hunderttausendmilliarden Gedichte“, da sind die Schnitte fest, und ergeben eben hunderttausendmilliarden Kombinationen. Über Sinn oder Unsinn, über die Semantik ist in diesen Zeichenfolgen selbst noch gar nichts gesagt. Sie werden über ein streng sinnloses Element zusammengesetzt, eine Zufallszahl. Der Sinn oder Unsinn entsteht überhaupt erst und auch da endgültig unabschließbar in der Rezeption, beim Hören, Lesen, darüber Sprechen, d.h. dadurch, dass ein Zeichen oder eine Zeichenfolge einem Code zugeordnet und entsprechend decodiert werden kann. Um an ein Beispiel Umberto Ecos anzuknüpfen: Das Wort ‚amore‘ werden wir, wenn wir es hören, immer als Liebe übersetzen, in Italien kann es ebensogut die Maulbeere sein, oder eine Brünnette, je nach Kontext oder Vorliebe.

Mit den Programmen Think, Racter, POE, Delphi oder CAP²⁷ können die *Blumen des Bösen* transformiert, surreale Begegnungen erzählt, dramatische Dialoge generiert werden, inzwischen gibt es Netzprojekte zu Liebes-, Kriminal- oder Science-Fiction, die Serien brechen nicht ab, erweiterte Mensch-Maschine-Kopplungen schreiben diese Literatur weiter – der Autor, zumindest in seiner juristischen Minimalidentität über das Copyright, transformiert sich in einen hybriden Literaturgenerator.²⁸ Aus dem im Kern der Debatte um die Ersetzung des Autors durchs Programm operierenden Gegensatz von Text und Bild wird in den neuesten, rechnergestützten Medien eine ‚oberflächliche‘, von der Literatur im tradierten Buch-Medium festgehaltene, zur Sicherung dieser Form erfundene, wortwörtlich eine Schein-Opposition, ein durch den Augenschein suggerierter Gegensatz. Mit programmierbaren Medien wird deutlich, dass es sich nur um unterschiedliche Codierungen eines weit komplexeren Zusammenwirkens von Text-Bild-Sinn-Verhältnissen handelt, um semantische Zuschreibungen von Zeichen zu Dingen oder Ereignissen, die nicht im Zeichen selbst, vielmehr im gesamten semiologischen System einschließlich der Rezeption festgelegt (oder auch unscharf gelassen) werden. Die durch die digitale Codierung von Bildern ausgelöste Veränderung im Bildbegriff hat Hans Ulrich Reck so formuliert:

27 CAP für Computer Aided Poetry. Das Programm, für den Wettbewerb „Jugend forscht“ 1988 auf der Basis einer Transformationsgrammatik (1200 Worte im Lexikon, 160 Regeln) entwickelt, illustriert das Versmaß natürlich mit dem Lied Mignons:

“3.3.4 Versmaß

Eine weitere wichtige Eigenschaft, die Lyrik von Prosa unterscheidet, sind Satzmelodie und Betonung in einem Gedicht. In der traditionellen Lyrik war die Satzmelodie an ein festes Versmaß gebunden: die meisten Gedichte haben als Versmaß den Jambus oder den Trochäus. Im Jambus besteht jede Zeile aus einer Folge von abwechselnd unbetonten und betonten Silben:

Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?“

zit. aus der Vollversion von C.A.P. Der Gedichtgenerator. Einführung, Programmiert von Beckert, B./Bell, A./Sanders, P., Berlin 1990, s.a. B. Beckert, A. Bell, and P. Sanders. Gedichtgenerator – Ein Anwendungsbeispiel für natürlichsprachliche Texterzeugung, *Junge Wissenschaft*, 3(10):28-37, 1988.

28 Klemens Polatschek, ‚Wer regiert in Digitalien?‘, in: DIE ZEIT, Nr. 52, 23.12.94, S. 62.

„Formal betrachtet können solche Bilder reversibel gehalten und nahezu unbegrenzten zusätzlichen Veränderungen unterworfen werden. Das Bild ist kein Bild mehr, sondern zu verstehen als eine Matrix von Codes in einem Datenraum, wobei die analysierende Unterstellung von Ausdehnung eigentlich falsch ist, bemißt sich der Datenraum doch nicht an der Ausdehnung, sondern an der Geschwindigkeit.“²⁹

Das Gleiche gilt im rechnergestützten Medium – der Literatur, die auf Servern, DVD, USB-Stick oder wo immer gespeichert, digital generiert, über vernetzte Medien übermittelt und rezipiert wird – für die Schrift. Wie ihre auf ablesbaren Oberflächen, auf LCD-Displays oder weiter auf Papier erscheinenden Zeichenkomplexe gelesen werden, als selbstpräsent, Raum oder Flächen codierende Figurationen, als Bilder, oder als repräsentierende, Zeit codierende lineare Zeichenketten, als Text, oder ob sie gar beides codieren, Wort-Bilder darstellen und entsprechend decodiert werden sollen, hängt vom Zusammenspiel oder den Transkriptionen der Zeichenketten zwischen Menschen und Medien ab. Wenn auch in der neuesten, rechnergestützten Literatur noch von Italien die Rede ist, so bringt sie damit nur endgültig ‚ans Licht‘, dass es gar nicht, von Anfang an nicht, um dieses Land, seine Menschen oder Städte oder Landschaften oder was immer ging. Immer nur ging es um die *Auflösung* der eigenen kulturell fixierten Zuschreibungen, Muster, der ‚engen‘ Denk- und Verhaltensweisen, des disziplinierten Körpers, der begrenzten Bewegungsvarianten in die unbegrenzten, nicht vorgeschriebenen, freien Zeiträume. Dass es sich bei all den imaginären (und oft wohl auch den faktischen, praktizierten) Fluchten in den Süden um Suchbewegungen nach noch nicht programmierten kulturellen Verhaltensmöglichkeiten handelte, wird ausgerechnet an dem Ende einer langen Medienevolution deutlich, das



Abb. 2: Collage aus Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke.*

die Bilder und Texte des Südens errechenbar, „frei programmierbar“, im wörtlichen Sinne prozessierbar macht, der freien Gestaltung überlässt. Immer wieder beschreiben/beschwören Goethe oder Th. Mann oder Koeppen, Brinkmann und viele andere bis heute (und wohl auch morgen) die Transformation ‚toter‘ Texte in ‚lebendige‘ Bilder, die Überführung der schwarzen Buchstaben in farbige Ansichten, Wege aus der nördlichen Dunkelheit ins südliche Licht. Sie arbeiten insofern dauernd gegen ihr eigenes Medium an, die geschriebene und gedruckte Literatur, betreiben paradoxerweise das Geschäft der neuen Medien, das aktuell rechnergestützt eben auf die Auflösung aller kulturell fixierter Codierungen hinausläuft, die Kulturen tatsächlich öffnet, für noch gar nicht absehbare Entwicklungen. Insofern ist der Bogen, den die Italienliteratur bis heute abgeschritten hat, durchaus paradigmatisch für Intentionen, Motivationen, Utopien, aber auch Ängste, Irritationen, Widersprüche, die sich an die Medienentwicklung der letzten zweihundert Jahre generell gekoppelt haben.

²⁹ Hans Ulrich Reck: „Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien“, in: Klaus-Peter Dencker (Hg.): *Interface I*, Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut 1992, S. 126.

Zwei Re-Aktionen der Literatur auf diese Entwicklung der audiovisuellen, dann elektronischen und schließlich rechnergestützten Medien zeichnen sich besonders deutlich ab, eine heftige Abwehr und eine ‚Überanpassung‘, psychologisch formuliert. Versteht man das Medium Buch, durch das zumindest ein paar hundert Jahre die Literatur tradiert wurde, als eine Art heiliges Medium, über das eine ganz besondere Materie ‚Kultur‘, eine Substanz, die spezifisch und unersetzbar dem Sinn zum Ausdruck verhilft, dann ergeben sich Geschichten vom Tod der Literatur, werden Fotografie und Film als Agenten dieses Prozesses denunziert.

Versteht man auf der anderen Seite die Literatur zwar als Medium, dies aber eben als pure Form, die Daten, Texte oder Bilder transportiert, ohne sie anzutasten, dann begreift man die Literatur, das Wort, die Letterntextur tatsächlich als Bild, reduziertes Bild, pure Ausdehnung. Beide Varianten bilden nur die Pole eines in der Literatur ausgebildeten Bogens: Ihre Selbstdefinition als Gedächtnis, Langzeitspeicher der Gattung, erster Pol, erodiert allerdings im Medienwechsel vom 19. ins 20. Jahrhundert nachhaltig. So rutscht sie im Selbstverständnis auf den anderen Pol, die „Materialität“ ihrer Zeichen, den Laut, die Letter, das Wortbild.

„pane e coperto	00.100 Lire
bevande - 5 Bier	00.900 Lire
Pizza con Funghi	00.400 Lire
	01.400
Servizio	00.150
23. November 72	
in Trastevere	
¼ vor 8. allein in dem Restaurant (mußte pinkeln und durch die Küche, wo sie aßen, das war gleich nebenan [...])	
totale del conto	1.550“ ³⁰

Dieser Text stammt aus Brinkmanns bereits zitiertem *Rom, Blicke*. Er bildet etwa ein Drittel der Seite 246. Ein weiteres Drittel bedeckt die Kopie einer Ansichtskarte, Luftaufnahme Petersplatz.

Auch wenn es auf den ersten Blick so aussehen mag: Es handelt sich bei Brinkmanns aus dem Nachlass rekonstruiertem Buch um keine bloße Zeichensammlung, einen beliebigen Haufen von Landkarten, Comics, Fotografien, Notizen, Entwürfen etc. Viel eher könnte man es einen umgekehrten Bildungsroman nennen, eine Text-Bild-Erzählung oder eben ein Film in Worten und Bildern, um einen anderen Brinkmann-Titel etwas zu variieren, der die neuen Medien nicht einfach denunziert, sondern zu integrieren versucht. Die Eindrücke fokussieren sich um eine leitende Metapher, die die Italienliteratur von Archenholtz über Goethe noch bis zu Günther Herburgers *Eroberung der Zitadelle* organisiert hatte: die Ruine. Allgegenwärtig Brinkmanns memento mori: „Was soll man empfinden angesichts des Zerfalls, der wüsten Stapelungen von Bedeutungen, der Kulisse? Totale Vergänglichkeitsgefühle samt Steigerung des Augenblicks an jeder

30 Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 246.



Bild des digitalen 3D-Modells des Colosseums, Rom, aus dem Projekt der University of Virginia: Rome Reborn

Ecke?“ (S. 127) Brinkmann erfährt hier keine Wiederbelebung, im Gegenteil. „Auch ich in Arcadien!‘ Göthe. Dieses Arcadien ist die reinste Lumpenschau.“ (S. 47)

Die Rekonstruktion einer solchen Suchbewegung bildet *Rom, Blicke*. Als Form, als Text-Bild-Sammlung zwischen zwei Buchdeckeln handelt es sich tatsächlich nur noch um ein literarhistorisches Dokument, seine Fotografien sind längst von perfekteren digitalisierten Versionen on- oder offline, im Netz oder auf CD-ROM abgelöst worden.

Als Idee, als Phantasma, das die Arcadienreisenden bis heute treibt, ist es gar keinem Alterungsprozess ausgeliefert. An einer Stelle fragt der Text: „[...]Woher kommt der Klassische Südenzug? (Mythen!) (undurchschaute Mythen!) [...] Burroughs geht zuerst nach Süd-Amerika und dann nach Tanger!: Das sind doch keine Zufälle! (oder: Nietzsche, aber der ist im Süden ganz schön verrückt geworden[...]) Zufälligkeit? Ohne zu fragen, ob sie nicht einer Mythe aufgesessen sind – dem sog. ‚südlichen‘ Wort Benns, das in jeder Zelle so vor sich hin schummert[...]) Entschuldige bitte diese ganzen enormen Abschweifungen[...]" (S. 187)

„Licht, weiter nichts“

Es sind Abschweifungen, die durchaus ins Zentrum der eigenen Bewegungen führen, einen Utopos der Vernunft, der Phantasie, der „Zellen“, die etwas wahrnehmen, begreifen oder imaginieren. Neben der Ruine, den Trümmern, Totenschädeln, dem Zivilisationsgestank durchziehen das Buch Momente, wortwörtlich Augenblicke, die vollkommen unkritisch eine reine Wahrnehmung festzuhalten versuchen, Licht, weiter nichts. „Wolkenschichten voll Licht spät nachmittags, langsame Verschiebungen, sich abdunkelnde Bäume, verblässende Häuserfärbungen.“ (S. 48) Neben den „zerrissene(n) und versprengte(n) Zeichen, Hieroglyphen, [...] rasende Fetzen“ (S. 43) finden sich solche Eindrücke immer wieder im Text – „tatsächlich ist das Licht hier, durch das Mopeds und Fiats knattern, klar und sanft“ (S. 80). Sie beantworten jene Fragen nach dem Süden, dem in den Zellen ‚schimmernden‘ Mythos, er geht quer durch die Medien, sucht sich nur immer vollkommener zu realisieren. Der gleiche Abschnitt, der die „rasende Entleerung auch aller Formen“ konstatiert, beginnt damit. „So bin ich hier, füge den Materialalben etwas hinzu, sehe mir eine weitere sterbende europäische Hauptstadt an, mache Notizen, sammle, – es gibt hier seltsam lichte Himmel, [...] ich sehe mir das Licht an, das ich lange Zeit vermißt habe, wie lange das anhält?“ (S. 274)

Während Brinkmann den Süden als „verschwommene Vorstellung“, als einen „Mythos“ bezeichnet, reproduziert er diesen zugleich, kann auch er nicht ‚hinter‘ ihn gelangen, diese Metapher bleibt unhintergebar, nicht umsonst hat Blumenberg mit ihr seine Metaphorologie eingeleitet.³¹ Als orientierende ‚Hintergrundmetapher‘ leitet sie auch Brinkmanns Imaginationen. Indem er das „römische Nachtschwarz mit Lichtflecken, die

³¹ Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn: Bouvier 1960.

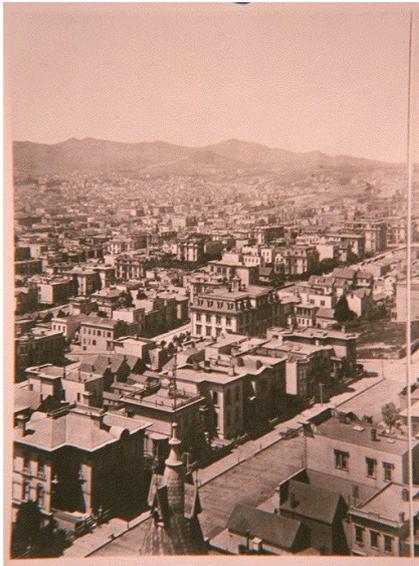


Abb. 4: Eadweard Muybridge:

Part of Panorama of San Francisco, 1877
(Looking West. The Denman School House, numerous private residences of our wealthy citizens; the Mission Hills in the distance)

Luft lau, weiß gefleckt[...] diese heftigen Wechsel“ (S. 69) unmittelbar festzuhalten versucht, die Präsenz an sich, reproduziert er den eigentlichen virtuellen Raum, den Raum der Literatur, wenn virtuell denn tatsächlich bedeutet: wirklich, aber nicht vorhanden.

Auf einer Tagung zur Medien- und Kulturgeschichte des Panoramas³² wurde das Ende des ersten Massenmediums Panorama durch die Fotografie thematisiert, am Beispiel des US-amerikanischen Südens, des *Panorama of San Francisco from California Hill Street* (1877) von Eadweard Muybridge.

Für diese Aufnahme verwendete er

„...eine gewöhnliche Plattenkamera, die er auf einem Stativ drehte. Später setzte er die einzelnen Fotografien zu einem einzigen Bild zusammen. Neben der immer wieder erstaunlichen Detailschärfe... ist es die Vervielfachung der Fluchtpunkte, die die Faszination dieser Bilder ausmacht. An ihren Nahtstellen zeigen sich Verzerrungen und Brüche, an denen die Auflösung des einheitlichen zentralperspektivischen Raums sichtbar wird.“³³

Als „Geisterfahrten des Blicks“ charakterisiert Jan von Brevern solche medientechnische Multiplizierung der Perspektiven, die Einführung der Zeit, den Beginn des Films, die Transformation San Franciscos in eine „City in Motion“.

„Die Auflösung der distanzierenden Zentralperspektive in eine Vielzahl von Fluchtpunkten holte den Zuschauer ins Bild und ließ ihn an der Erzeugung eines nunmehr instabil und dynamisch gewordenen Bildraumes teilhaben.“³⁴

Als „Antwort auf das Bedürfnis nach Bewegung“ wird hier die Entwicklung des Panoramas begriffen. Es ist wohl noch mehr. Schaut man genauer auf die Richtung der hier beginnenden Bewegung der neuen Medien, so handelt es sich offensichtlich um ein Bedürfnis nach Los- oder Auflösung der durch sie gerade hergestellten Fixierung der Körper, der paradoxen, durch die Medien provozierten Bewegung aus der von ihnen erforderten Stillstellung des Körpers heraus. Ganz konsequent wird so das literarische Phantasma einer Auflösung oder Befreiung des regulierten, disziplinierten Körpers durch die Reise ins südliche Licht medientechnisch ‚realisiert‘, ganz direkt und ‚ausgerechnet‘ im virtuellen Raum unserer rechnergestützten vernetzten Gegenwart. Die genannte Verunsicherung, das Gleiten der Eigenposition, das irritierende Wahrnehmen der Selbstbeteiligung an der Gestaltung des Wahrgenommenen, wie es mit Muybridges panoramatischen Verfahren einsetzte, wird in aktuellen elektronischen, digitalisierten Mensch-Maschine-Kopplungen nochmals gesteigert, oder eher: gewinnt hier überhaupt erst seine ganze, die tradier-

³² An der Yale-University im Frühjahr 2007 „Neue Ansichten auf das Panorama“, s. Jan von Brevern: „Geisterfahrten des Blicks“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.4.2007, S. N3.

³³ von Brevern, Ebd.

³⁴ Ebd.

ten Parameter oder Orientierungen umbrechende und umfigurierende Energie. Auch das ist wieder durchaus wörtlich zu nehmen, die treibende technische Energie – natürlich basiert auf der genannten freien Programmierbarkeit des Universalmediums Computer – bildet das in immer komplexeren Systemen eingesetzte Licht.

Italien, die Helligkeit und Wärme des Südens, ist eine Erfindung der Literatur, ihres Wunsches nach präsenten Bildern, nach Licht, wo sie selbst doch aus schwarzen Buchstaben besteht. Sie werden auf eine weiße Fläche geschrieben, aufs Papier, auf eine Leinwand, einen Bildschirm. Der Süden ist nichts als der Raum zwischen den Zeichen, Vorstellungsraum, eine „wunderliche Fiktion“, wie der Grüne Heinrich Lee einmal sagte.³⁵ Dieser Mythos der Literatur wird mit den neuen Medien immer vollkommener transformierbar, die audiovisuellen Technologien lassen Arcadien erleben, ohne dass man einen Fuß dorthin bewegen müsste.³⁶ Dabei wird Literatur als Behauptung einer Differenz, einer Wahrnehmungs-, einer ästhetischen Differenz zwischen der Ruine oder den Orangenbäumen, dem konkreten Bild und dem treibenden Mythos keineswegs aufgelöst. 1972, zur gleichen Zeit wie Brinkmann in Rom, schrieb Alfred Behrens in London und Berlin den Text *Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion*. Noch gut 10 Jahre vor der Erfindung des Cyberspace imaginiert Behrens einen multimedialen Konzepturlaub, der angesichts unauflösbarer Verkehrsstaus, algen- und chemieverseuchten Wassers und aufgrund der Einsturzgefahr angegriffener Museen und Kirchen im Land der Sehnsucht nur wärmstens weiterempfohlen werden kann.

„Den zweiten Tag verbringt die Familie damit, aus den das ganze Land über gesammelten Reiseprospekten den Idealurlaubsort zu collagieren[...] am vierten Tag, man hat sich wieder für Italien entschieden – verwandeln Mutter und Tochter die Küche in eine perfekte kleine Pizzeria, während der Vater und die Söhne mithilfe von Radio, Plattenspieler und Cassettenrecorder eine stimmige, original italienische Tonbandcollage herstellen, die [...] den ganzen Urlaub hindurch den akustischen Aktualferienbackground vermitteln. [...] Die folgenden Urlaubstage sind dann beherrscht von dem über einen kleinen Heimcomputer gesteuerten voll mechanisierten Bräunungsprozeß unter den künstlichen Sonnen der Braun-Sony-Grundig-Gruppe.“³⁷

Dass die „Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde“³⁸ in Italien von keiner eigenen Erfahrung, sondern von der Einbildungskraft produziert werden, die sich wiederum aus der Produktion anderer Einbildungskräfte speist, lauter Schöpfungen aus zweiter und dritter Hand, hatte nicht erst der „Tod in Venedig“ formuliert. Von Heinrich Heine, der 1828 der „Italienischen Reise“ Goethes hinterher reist und sie dann in seinen „Reisebildern“ als naturgetreuen Spiegel der Natur, mehr noch, geradezu als ihre Erfindung

35 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Erste Fassung, Zweiter Teil. Frankfurt/M. 1982, S. 29

36 Über Amazon z. Zt. an digitalen Reiseführern erwerbbar: <http://www.amazon.de/exec/obidos/search-handle-url/303-2589222-4286645?%5Fencoding=UTF8&search-type=ss&index=software-de&field-keywords=Travel%20House%20Media> (Stand: 20.6.2007).

37 Alfred Behrens: *Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 91.

38 Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.7

anpreist³⁹, bis zu Koeppen und Brinkmann wird alle wirkliche, unmittelbare Welt des Südens von dieser Literatur als längst vergangene, unerreichbare Möglichkeit vorgestellt, oder eben: als nur noch durch sie, durch ihre Bilder und Erzählungen erreichbar, als literarisches Phantasma. Italien ist so zu einem Namen geworden, der eine reine Projektionsfläche bezeichnet, eine Leinwand, ein Schirm oder eine leere Tafel einer durch die tradierten Fragmente wohl angeregten, schließlich aber freigelassenen Phantasie. Bei Behrens entwirft die Literatur dann auch noch ihre aktuelle, im dritten Jahrtausend nach und nach eintreffende Zukunft. Nachdem sie mit Thomas Mann die technischen Bilder als verführerischen, chaotischen Rausch abzuwehren versucht hatte⁴⁰, mit Brinkmann deren Montageverfahren literarisch zu übernehmen versuchte, übergibt sie ihre Texte den Simulationsräumen der rechnergestützten Kulturindustrie. Allerdings nicht um in der Virtualität zu verharren, vielmehr um das Land der Sehnsucht ganz praktisch wieder aufzubauen, die Bilder einer verlorenen Erfahrung Wirklichkeit werden zu lassen. Für Behrens werden die Konzepturlauber von den Heimprojektionen sehr bald die Nase voll haben und zurück zur Natur wollen. Hier genau könnte die Industrie ansetzen, die Touristen „[...]unter der Oberleitung namhafter internationaler Künstler, Architekten und Städteplaner an einer konzertierten Umweltaktion zu beteiligen, deren Ziel es zu sein hätte, jedem Urlaubsort, jeder vom Tourismus befleckten Landschaft die unschuldige Natürlichkeit zurückzugeben, in der sie einst einem Jean-Jacques Rousseau, einem Goethe auf der italienischen Reise, einem Marcel Proust und einem Thomas Mann sich noch darboten. [...] Bedenkt man, wieviel Material allein erforderlich sein wird, ganz Italien in land-art-Reproduktionen [...] seiner einstigen landschaftlichen Schönheit zu verpacken, dann läßt sich den Touristikunternehmen schon heute ein ganz großes Geschäft prophezeien.“⁴¹

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Rolf Dieter Brinkmann: Rom, Blicke, Reinbek bei Hamburg 1979, Titelbild. Abb. 2: Ebd., S. 246. Abb. 3: http://www.romereborn.virginia.edu/gallery.php#images_2_0 (Stand: 30.11.2009), © 2008 The Board of Visitors of the University of Virginia. Abb. 4: <http://www.kingston.ac.uk/Muybridge/muycapt.htm> (Stand: 13.11.2009).

39 „Wir schauen nämlich darin überall tatsächliche Auffassung und die Ruhe der Natur. Goethe hält ihr den Spiegel vor, oder besser gesagt, er ist selbst der Spiegel der Natur. Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe... Ein Herr Eckermann hat mal ein Buch über Goethe geschrieben, worin er ganz ernsthaft versichert: Hätte der liebe Gott bei Erschaffung der Welt zu Goethe gesagt: ‚Lieber Goethe, ich bin jetzt gottlob fertig, ich habe jetzt alles erschaffen, bis auf die Vögel und die Bäume, und Du tätest mir eine Liebe, wenn Du statt meiner diese Bagatellen noch erschaffen wolltest‘ - so würde Goethe, ... diese Tiere und Gewächse ganz im Geist der übrigen Schöpfung, nämlich die Vögel mit Federn und die Bäume grün, erschaffen haben. Es liegt Wahrheit in diesen Worten, und ich bin sogar der Meinung, daß Goethe manchmal seine Sache noch besser gemacht hätte, als der liebe Gott selbst.“ Heinrich Heine: Reisebilder, in: Werke und Briefe. Berlin und Weimar 1980. S. 242.

40 S. auch den berühmten Abschnitt im „Zauberberg“, wo die ganze Diskussionsgesellschaft des Sanatoriums ins „Bioskop-Theater“ geht und vor den viel zu schnellen Bildern erschrickt, die „wegzucken“, wo „das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge“ bleibt. Thomas Mann: Der Zauberberg. 2 Bde. Frankfurt/M. 1964, Bd.1, S. 335

41 Ebd. S. 112f.

IV. Virtuelle Reiseräume Tourismusräume: Virtualisierung des Realen – Realisierung des Virtuellen

von Karlheinz Wöhler

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

1. Raum als reale Verräumlichung des Virtuellen

Raum ist soziomorph. Er existiert unter der Voraussetzung des Gestaltens, Erlebens, Vorstellens, Abstrahierens und Imaginierens. Er ist demnach kein Behälterraum, sondern er wird als ein Leerfeld gedacht, das durch Handlungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen, Modelle und Entwürfe eine je spezifisch erfahrbare Raumwirklichkeit wird. Wir leben zwar in Räumen, doch ihnen vorgängig sind Prozesse der Raumproduktion, durch die sich Menschen in den Raum einschreiben und ihn inkorporieren, so dass Orte entstehen.¹ Dies bedeutet, dass das Denken über den Raum eine externe, auf die Zukunft gerichtete Lokalisierungsoptionalität unterstellt. Wir sehen also, was noch nicht existiert.² Hierzu ein Beispiel:

Wissenschaftler beabsichtigen eine Tagung durchzuführen. Bei ihrer Planung machen sie sich ein Bild davon, welches Thema diskutiert, wen man einladen und wo sie in der Universität stattfinden könnte (= „Tagungsbild“). Raumalternativen werden erörtert; man entscheidet sich, dass die Tagung ihren Ort im Raum 10 der Universität haben, d.h., dort zur Wirklichkeit werden soll. Einige Monate später findet dort tatsächlich die Tagung statt. Aktualisiert wird demzufolge ein Tagungsbild, eine vorgestellte und somit virtuelle Größe, die im Verhalten der Wissenschaftler (ihren Planungen, Diskursen und Entscheidungen) erkennbar ist und die sich durch Andere (Tagungsteilnehmer) und den Raum bzw. den Tagungsort (Universität) vergegenwärtigt, also in Erscheinung gebracht wird (= Realisierung des Virtuellen). Was als Möglichkeit, das Tagungsbild, gedacht und intendiert wird (= Virtualität), gewinnt seine Gestalt im spezifischen Kontext der Handelnden (WissenschaftlerInnen, TagungsteilnehmerInnen) und des Raumes (Universitätsraum). Insofern liegt eine Virtualisierung der Realität vor, wird doch das Gedachte, Intendierte, kurz das Virtuelle von Realitäten der *Scientific Community* und dem Universitätsraum reguliert.

Was reguliert den Universitätsraum? Seine Wirklichkeit zeichnet sich durch viele Orte aus, in denen geforscht, gelehrt, studiert, geprüft, gearbeitet, selbstverwaltet, gegessen etc. wird. Mit der Tagung weist er nun auch noch einen Ort des Diskurses interner und externer Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus. Offensichtlich besitzt der universitäre Raum multiple Wirklichkeiten; ihm sind verschiedene Möglichkeiten eines

1 Vgl. Wolf-Dietrich Sahr: „Zeichen und Raumwelten – zur Geographie des Kulturellen“, in: Petermanns Geographische Mitteilungen, 147 (2003), H. 2, S. 18-27; Wolfgang Luutz: „Vom ‚Containerraum‘ zur ‚entgrenzten‘ Welt – Raumbilder als sozialwissenschaftliche Leitbilder“, in: Social Geography (2007), H. 2, S. 29-45.

2 Vgl. Ludger Schwarte: Intuition und Imagination – Wir sehen, was nicht existiert, in: Bernd Hüppauf/ Christoph Wulf (Hg.): Bild und Einbildungskraft, München: Fink 2006, S. 92-103.

Ortes immanent. Das Tagungsbild, also das Denken, Entwerfen und Planen der Tagung, repräsentiert zwar noch keinen konkreten Ort im Universitätsraum – man kann noch kein Tagungsfoto mit einer Referentin machen –, bringt aber eine weitere Räumlichkeit hervor. Das Andere im Raum wird durch Virtualisierung sicht- und dann erlebbar. Die Realität eines Raumes stellt sich demnach, systemtheoretisch gesprochen, durch das Operieren von Wirklichkeiten her, die auf den jeweiligen soziokulturellen Verfasstheiten und der kognitiven Autonomie des Menschen gründen.³ Die daraus resultierende Multiplizität des Raumes negiert nicht seine Realität. Sie erschüttert vielmehr seine vermeintliche fixe oder gar ontologische Realität: Was gegenwärtig existent ist, kann nicht länger einen hegemonialen Anspruch auf Realität erheben. Räume besitzen Intangibilitäten – Qualitäten, die dem Wesen nach noch nicht aktuell sind (= Virtualität), die jedoch durch den Menschen performativ vergegenwärtigt werden (können) und so eine Existenz erlangen.⁴

Räume sind demzufolge ebenso in ihrer augenscheinlichen Evidenz wie auch in ihrer Virtualität da bzw. real. Wirtschaftskraft, Innovationsfähigkeit, Identität und auch Tourismus- bzw. Erholungspotenzial einer Region sind Beispiele von Virtualisierungen tatsächlich existenter Räume. Virtualisierungen inspirieren und figurieren das Handeln und verleihen ihm Orientierung. Resultieren daraus Vorstellungen, Imaginationen, Fiktionen, Muster und Handlungsmodelle und werden diese hiernach verwirklicht, dann entstehen reale Strukturen – Verräumlichungen des Gedachten oder der Bilder, die man sich mit diesen Vorstellungen etc. macht. Damit wird die Realisierung bzw. Aktualisierung des Virtuellen vollzogen. Virtualität bzw. hier das Bild, das man sich von einem Raum macht, ist in diesem Sinne das gedachte Reale. Als Gedachtes repräsentiert sie sich, ist sie real und gleichzeitig nicht-existent bzw. nicht tatsächlich gegenwärtig – eben virtuell bzw. eine virtuelle Realität, die einen „operativen Raum neuer Art“⁵ insofern schafft, als sie beispielsweise eine Region multipel moduliert. Dem gedachten Realen steht das aktuelle Reale gegenüber, das sich auf der Basis des Virtuellen in konkreten Objekten und Strukturen materialisiert.⁶ Zwischen der virtuellen (gedachten) und tatsächlichen (wirklichen) Realität existiert also ein enges Verhältnis, speist sich doch die tatsächliche Realität aus der virtuellen Realität.

Dieses Verhältnis ist jedoch nicht eins zu eins: Virtuelle Realitäten werden im Prozess der Mimesis durch in der Wirklichkeit Lebende reflexiv bearbeitet, so dass sich in der gegenwärtigen Realität Variationen und Rekombinationen des Virtuellen ergeben. Sich Reales vorzustellen (Virtualität) und Virtuelles zu aktualisieren (tatsächlich Existentes) bedeutet, sich beispielsweise Orte, Gegenstände, Ereignisse etc. so anzueignen, wie man sie

3 Vgl. Siegfried J. Schmidt: Kalte Faszination. Medien-Kultur-Wissenschaft in der Mediengesellschaft, Weilerswist: Velbrück 2000, S. 13ff.

4 Vgl. Elena Esposito: Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 352ff.; siehe nach wie vor beispielhaft: Ernst E. Boesch: Kultur und Handlung. Bern/ Stuttgart/ Wien: Huber 1980.

5 Elena Esposito: „Illusion und Virtualität. Kommunikative Veränderungen der Fiktion“, in: Werner Rammert (Hg.): Soziologie und künstliche Intelligenz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 187-210, hier S. 188.

6 Vgl. Rob Shields: The Virtual, London und New York: Routledge 2003, S. 26ff.

mit den Raumbildern aufnimmt (Mimesis). Bei diesem anänelnden, auf allen Sinnen beruhenden Prozess wird die Innenwelt (Gedachtes, Vorgestelltes etc.) mit der Außenwelt (real existierender Raum) relationiert, so dass Unterschiede und mithin Widersprüche gegenüber den Raumbildern erkannt und erfahren werden. Der mimetische Prozess wird dann so wirklichkeitskonstitutiv, dass den Räumen andere Bedeutungen zugeschrieben und sie anders – nicht im vollen Gegensatz zu den Raumbildern, doch aber ihnen nicht gänzlich angepasst – handelnd arrangiert werden (Performativität).⁷ Dies bedeutet demnach keinesfalls, Raumbildern oder Vorstellungen über einen Raum ihren wirklichkeitskonstruierenden Charakter abzuspochen. Ihnen sind vielmehr raumwirksame Handlungen immanent; sie evozieren sozialkulturelle Handlungen und Praxen. Vorstellungen, Imaginationen, Entwürfe, Planungen, Schemata, Bilder etc., zusammenfassend Virtualisierungen, können als verinnerlichte Handlungen aufgefasst werden.⁸ Sich Reales vorzustellen (Virtualität), aktiviert zu Handlungen und lässt dabei Realität – hier einen Raum – entstehen. Eine strikte Trennung von Vorstellung, Imagination, Virtualisierung etc. und Realität anzunehmen bzw. auf analytischem Wege „offenzulegen“ hieße demnach, den Menschen als pathologisches Wesen zu begreifen.⁹ Virtualisierung transformiert die Innenwelt in die Außenwelt und die Außenwelt in die Innenwelt, erzeugt Unterschiede und generiert, wenn nicht Neues, so doch zumindest Veränderungen.

Virtualisierungen münden daher nicht in Raumutopien. Ebenso wenig stellen sie eine Flucht aus der Gegenwartswelt dar. Weil wir die Welt nur vermittelt wahrnehmen und erfahren können, entwickeln wir Vorstellungen darüber, wie sie beschaffen ist oder sein soll und danach aktualisieren wir die Welt handelnd.¹⁰ Mit anderen Worten: Da der Mensch biologisch unzureichend ausgestattet ist, er also kein eingebautes Verhaltensprogramm zum Überleben besitzt, bleibt er notwendigerweise darauf angewiesen, sich seine Wirklichkeit zu konstruieren bzw. zu virtualisieren: Wirklichkeiten der Möglichkeit nach zu entwerfen und zu gestalten, d.h. Welt (resp. Raum) nach ge- und ausgedachten Mustern zu erkennen und sie danach nachzubauen.¹¹ Dass die Entwicklung und Internalisierung von Vorstellungen (Welt- bzw. Raumbildern) unter den jeweiligen soziokulturellen Strukturen einer Gesellschaft vonstatten gehen, versteht sich von selbst. Entsprechend sind gegenwärtige und historisch vorfindbare Welten auf ihre Vorstellungsgehalte zurückführ-, analysier- und dekonstruierbar.¹²

Dass der Raum einfach und unvermittelt vor dem Menschen steht und eine eigene Realität außerhalb des Menschen besitzt, diese Raumkonzeption lässt sich nicht vertreten. Zwar ist er im Momentanen empirisch-physisch da, doch was er für den Menschen darstellt,

7 Statt vieler vgl. den Sammelband: Christoph Wulf/ Jörg Zirfas (Hg.): *Ikonologie des Performativen*, München: Fink 2005.

8 Vgl. Ernst E. Boesch: *Psychopathologie des Alltags*, Bern/ Stuttgart/ Wien: Huber 1976, S. 183 ff.

9 So Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter 1966, S. 385ff.

10 Vgl. Manfred Faßler: *Netzwerke*, München: Fink 2001, S. 77ff.; Wolfgang Welsch: „Wirklich“. Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität“, in: Sybille Krämer (Hg.): *Medien, Computer, Realität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 169-212.

11 Vgl. Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 253ff.

12 Vgl. M. Rainer Lepsius: *Interessen, Ideen und Institutionen*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.

wie dieser auf ihn zugeht und wie er sich ihn aneignet – warum der Raum durch Handeln eine je spezifische empirische Wirklichkeitsform annimmt –, dies gründet unabweislich auf Vorstellungen, den kognitiven Simulationen über den Raum.¹³ Genau dies bezeichnet *Virtualisierung des Realen*: Räume (Welt) werden durch Entwürfe, Imaginationen, Vorstellungen, Visionen etc. und durch Medien, die diese zur Darstellung bringen, vermittelt und erst dadurch beobacht- und erlebbar sowie kritisierbar. Virtualisierung ist daher kein auf die elektronischen Medien beschränkter computervermittelter Prozess, der an die Stelle real-existierender Räume (Welten) virtuelle Konstrukte setzt. Virtualisierung ist vielmehr schlichtweg ein Wesensmodus des Menschen, kann er doch nur durch sie Räume (Welt) erkennen, sich in ihnen bewegen und dadurch seine Lebensformen verändern. In Räumen sind daher per se kulturelle Traditionen, Werte, Lebensstile, Deutungen und Herrschaft eingeschrieben sowie durch topographische Zeichen der Selbstvergewisserung, des Gedächtnisses und der Emotionen angereichert (was die „imaginäre Geographie“ thematisiert)¹⁴.

Wenn Räume (Welt) zunächst virtuell kognitiv hergestellt werden, seit geraumer Zeit als „cognitive mapping“ bezeichnet, dann besitzen diese mentalen Landkarten bzw. Bilder die Funktion, den empirisch erfahrenen Raum zu unterscheiden. Erst in dieser erneuten kognitiven Prozessualisierung und den Entscheidungen über Handlungsalternativen wird ein Raum konkret, d.h. als Lokalität existent, erfahrbar und gestaltbar.¹⁵ Diese Konkretisierung von Raumvorstellungen wird als *Realisierung des Virtuellen* bezeichnet. Hierbei kommt das Wissen über Räume zum Zuge, das sich in der Form vorangehender virtueller Raumentwürfe herausgebildet hat. Die Realisierung des Virtuellen, die sich operativ durch Kommunikation, Handlung und Entscheidung samt sinnlicher Einverleibungen vollzieht und somit einen performativen, also keinen baren mimetischen Prozess darstellt, erzeugt erneut Raumwissen. Was ein Raum ist, was er wirklich ist, ist demzufolge eine fortwährende Konstruktion durch Menschen in ihrer jeweiligen Situiertheit. Diese Konstruktionen sind nicht beliebig, sondern kultur- bzw. gesellschaftsgeprägt, können doch sonst nicht Raumwahrnehmung, -erkennen, -entwerfen, -aneignen, -gestalten und -wissen als Qualitäten des Menschen in seinen jeweiligen soziokulturellen und historischen Verfasstheiten gedacht und analysiert werden.

2. Medientourismus und die mediale Konstruktion von Fremd- und Tourismusräumen

Was ist ein Tourismusraum? Ihn durch Beschreibung und Kartierung im Unterschied zu bzw. vor dem Hintergrund anderer Raumdenominationen zu bestimmen, mag ein erster analytischer Ausgangspunkt sein. Doch damit ist keineswegs das erfasst, was im Endeffekt die obige Ausgangsposition vorgibt: Nicht der Raum kommt zu uns, sondern wir kommen zu ihm; wir sind in ihm mit unseren Vorstellungen, Imaginationen und

¹³ Also auf der Secondspace-Perspektive, vgl. Edward W. Soja: *Thirdspaces. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass.: Blackwell 1996, S. 6.

¹⁴ Beispielhaft: Marcus Termeer: *Verkörperungen des Waldes*, Bielefeld: transcript 2005.

¹⁵ Womit bei Löw das „Spacing“ gemeint ist, während sie Virtualisierung als „Syntheseleistung“ fasst, siehe Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 158ff.

Phantasien, kurz mit unseren Virtualisierungen. Seine Gestalt gewinnt er durch uns, da wir ihn gemäß unserer Referenzen bilden bzw. formen oder (im etymologischen Sinne von „Gestalt“) bestellen und behandeln¹⁶. Was uns im Raum wie gegenübersteht, verweist daher nicht auf Gegenstände, sondern auf anderes – auf Informationen, die Möglichkeiten eines Seins im Raum aufzeigen (= Virtualitäten) und demzufolge unsere Wahrnehmung bestimmen. Was ein Tourismusraum ist, verdankt sich also der Wahrnehmung. Da nun Wahrnehmung nur durch ein Medium möglich ist, existiert ein Tourismusraum auch nicht außerhalb der Medien.¹⁷ In den Medien werden Vorstellungen über Tourismusräume vermittelt und sie fingieren eine Nähe zu ihnen.¹⁸ Medien bereiten die Aktualisierung eines möglichen, noch nicht erreichten Reiseziels vor. Medien sind also als zukünftige Möglichkeit des Handelns präsent. Damit operieren sie mit der Differenz „potenziell/virtuell – aktuell“.

Seien es Printmedien, Radio, Filme im Cinema, Fernsehen oder das Internet – diese Verbreitungsmedien sind touristisch erst dann aktuell, wenn deren Formen (insb. Text und Bilder) so konfiguriert werden, dass sie auch in räumlich und zeitlich fernen Situationen verstanden (kommuniziert) werden, das heißt, wenn diese Formen eine Aktualität haben, erkennbar und anschlussfähig sind.¹⁹ Medien öffnen sich gegenüber Menschen (und sozialen Systemen) und werden z. B. zu Tourismusmedien nicht dadurch, dass das Mitgeteilte gelesen oder angeschaut wird, sondern wenn die Mitteilung einer Information (beispielsweise „Eifel“) beim Lesen und Anschauen unter dem Gesichtspunkt der Passung „Reise“ (oder auch Urlaub) selektiert, also interpretiert wird. Reise fungiert als eine Art symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium²⁰, als ein Wert, und dies bedeutet, Medien haben als Tourismusmedien Erfolg, wenn sie diese Selektion akzeptieren: Man nimmt die Mitteilung „Eifel“ an – man versteht sie – weil es sich um ein mögliches Reiseziel handelt, das mit der Unterscheidung zwischen Subjekt-Sein und Objekt-Sein (= binäre Codes) prozessualisiert wird. Seit der Moderne liegt die Präferenz beim Subjekt-Sein. Sich-selbst-Sein lokalisiert sich seitdem immer mehr im Fremdraum und institutionalisiert sich im 20. Jahrhundert: Subjekt-Sein bei der Reise, im Urlaub und in der Freizeit ist ein gesellschaftlich geteilter Wert und nobilitiert Reisen zum kulturellen Gut.

16 Phänomenologisch Heidegger folgend ist ein Raum durch unser jeweiliges In-der-Welt-Sein da bzw. fundiert und daher vorgängig bestellt; Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Neomarius 1949, S. 110ff.

17 Grundlegend nach wie vor: Fritz Heider: *Ding und Medium*, Berlin: Kadmos 2005 (1926).

18 Medien werden also topologisch verstanden; vgl. Stephan Günzel (Hg.): *Topologie*, Bielefeld: transcript 2007.

19 An dieser Stelle sei lediglich ein Hinweis auf die hier zugrunde liegende Theoriekonzeption gegeben: Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997, Kapitel 2; siehe auch Elena Esposito: „Blinde Flecken in der Medientheorie“, in: Simone Dietz/Timo Skrandies (Hg.): *Mediale Markierungen. Studien zur Anatomie medienkultureller Praktiken*, Bielefeld: transcript 2007, S. 83-99.

20 Siehe Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 316ff.

Ob medial vermittelte Tourismusräume Realitäten vortäuschen oder verzerren und einer Ökonomie der Zeichen unterliegen²¹, diese Fragen stellen sich demnach gar nicht. Was auch immer bezüglich Tourismusräumen in den Medien erzählt, berichtet, gezeigt, exponiert vorgespielt, gesendet und verkörpert wird (= Dispositive), hat nicht den externen Fremdraum, sondern die interne Fremde zur Referenz:

„Man reist, um sich zu finden – dann entkommt man sich und seiner Begrenztheit und wird zum Reisenden, zu jemandem, der sich verwandelt und diese Verwandlung auf sich nimmt. Oder man reist, um sich zu entkommen – dann findet man sich, als Reisender, Verwandlungskünstler, Akteur seines Lebens“. ²²

Der Fremd- bzw. Tourismusraum konstituiert sich demnach in der Vorstellung eines Unterschiedes zwischen Hier (Zuhause) und Dort (Tourismusraum), das sich mit einem anderen Leben verbindet bzw. der Möglichkeit nach verbinden kann, temporär ein Leben als Subjekt und nicht als Objekt wie Zuhause (Hier) zu führen.

Der Tourismusraum tut sich als ein vorgestelltes (imaginäres) Versuchsfeld auf, im Anderen/Fremden Mögliches für sich zu entdecken und auszuprobieren. Diese Vorstellung von Alterität und Kontingenz ist demzufolge die kognitive Operation, nach der Menschen einen Tourismusraum imaginieren und aktualisieren. Die Beobachtung der Medien erfolgt aufgrund dieser Selektionen oder Attributionsweisen: Textliche, bildliche und akustische Informationen werden Zuhause (Hier) aufgenommen und bei diesem Handeln schreibt man dem derart wahrgenommenen Fremdraum zu, sich dort der Möglichkeit nach als Subjekt erleben zu können.²³ Diese positive Wertung ist in Tourismusräumen quasi ontologisch verankert. Insofern sind sie symbolische Medien dieser Wertung. Gleich wie der Modus des Subjekt-Seins im Fremdraum imaginiert wird, der Medienkonsum produziert eine virtuelle Erfahrung und damit eine virtuelle Reise, die Zuhause beim Lesen, Zuhören und Zuschauen stattfindet. Durch diese Lokalisierung besitzt sie einen Aktualitätsstatus. Die Medien bringen das Dort zum Hier, Fernräume werden zu Nahräumen und gleichzeitig bewegt man sich imaginativ. Per Medienkonsum wird man zum stationären Touristen.

Dass das Reisen bzw. der Aufenthalt in einem Fremdraum derart medial vor-produziert wird, sieht sich einer legendären Kritik ausgesetzt. Zugespitzt wird den Massenmedien eine De-Realisierung des Fremdraumes zugeschrieben. Träfe dies zu, dann würde dies bedeuten, dass die Realität (Welt/Räume) vermittlungsfrei erkennbar ist! Ob nun Urry, Rojek, Baudrillard oder Virillio – sie alle haben mit Gewissheit ihre eigenen Räume nach ihren Vorstellungen gestaltet und somit Virtualität realisiert. Medialisierung folgt der Virtualisierung. Evolutionär betrachtet überlässt es die Gesellschaft den Massenmedien,

21 So nach wie vor heute in der Nachfolge von Scott Lash/ John Urry: *Economies of Signs & Space*, London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage 1994, S. 271ff. und Dean MacCannell: „Staged Authenticity: Arrangement of Social Space in Tourist Settings“, in: *American Journal of Sociology*, 1973, 79, S. 589-603.

22 Aurel Schmidt: *Von Raum zu Raum. Versuch über das Reisen*, Berlin: Merve 1998, S. 27.

23 Durch diesen selbstreferentiellen Prozess wird sowohl der Sinn des Tourismussystems als auch des Reisens produziert und reproduziert; vgl. hierzu die systemtheoretischen Grundlagen bei Niklas Luhmann: *Soziale Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 57ff., 123f., 539ff.

sich (vermittelt) beobachten und beschreiben zu lassen (was einst den Priestern, Weisen, Adel etc. zufiel) und dabei teilen sie mit, welche Wirklichkeiten es noch gibt und dass sie der Möglichkeit nach realisierbar sind. So mutieren die Literatur- und Cinemageschichte sowie die postmodernen Medien zu einer virtuell-biographischen Topographie, zeigen sie doch, welche Möglichkeiten der individuellen Verortung bestehen. Dies bedeutet zugleich, dass Medien, wenn sie nicht Triebkraft sind, so doch zumindest Anleitungen für die Reflexion von Gegenwarten und von Möglichkeiten in fremden Räumen und/oder Orten geben.²⁴ Die herbei zur Gegenwart gebrachten Realitäten erscheinen nur in Räumen des Anderen als möglich. Solange diese Räume angeeignet werden, sind sie im Modus des Als-Ob gegenwärtig.

Medien funktionieren genau in diesem Gebrauchskontext, durch den sie ihre spezifische Gestalt gewinnen: Man verabredet sich mit der Fremde²⁵ und lokalisiert sich in der Vorstellung dort im Fernraum, der Zuhause keine Tangibilität und damit Beobachtbarkeit besitzt. Der medial vergegenwärtigte Fremdraum verliert so seine Leere; er wird durch Vorstellungen bzw. Bilder zum inneren Raum der Wahrnehmung und folglich besteht die Möglichkeit, in ihn vorab einzutreten²⁶, und dies heißt, ihn relational zu einem temporären Leben als Subjekt zu beleben – dies aber im Als-ob des Dort-Seins. Die in den Medien präsentierten Tourismusräume besitzen zwar eine Autonomie – Erzähltes, Gezeigtes, Exponiertes, Gesendetes und Programmirtes führen ein Eigenleben. Es handelt sich um fertige, abgeschlossene Produktionen, deren Sinn aber von den Lesern, Zuhörern, Zuschauern und Nutzern selbst erschlossen wird. Zeichen der medialisierten Fremdräume werden einerseits durch das wahrnehmende Hören und Sehen zum Gehörten und Gesehenen für mich²⁷ und andererseits bleibt es meinen Interpretationen vorbehalten, wie ich diese Fremdräume konfigurierend als anwesend erfahre bzw. einverleibe. Dieses wahrnehmende Bewusstsein „liefert die Selektivität, die mich motiviert, hinzuschauen und hinzuhören“²⁸. Was ein Tourismusraum (Information) darstellt (Mitteilung), nehmen wir zum einen in seiner „Dinghaftigkeit“ wahr und zum anderen schauen wir diese Gegenständlichkeit als Möglichkeit des Subjektseins an (Selektivität).

24 Vgl. Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung*, Weilerswist: Velbrück 2001; Ellen Strain: *Public Places, Private Journeys*, New Brunswick/ New Jersey/ London: Rutgers University Press 2003; Sarah Gibson: „A seat with a view, (im)mobility and the cinematic-travel glance“, in: *tourist studies*, 6 (2006), S. 157-178, S. 162ff.; Neil Campbell: „Producing America. Redefining post-tourism in the global media age“, in: David Crouch/ Rhona Jackson/ Felix Thompson (Hg.): *The Media and the Tourist Imagination*, London/ New York: Routledge 2005, S. 198-214.

25 So Dietrich Krusche: *Reisen. Verabredung mit der Fremde*, Weinheim/ Berlin: Quadriga 1989; Medien entspringen jedoch nicht aus diesem Kontext des Gebrauchs, also der Verabredung mit der Fremde.

26 Nach wie vor dazu: Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart/ Berlin/ Köln: Kohlhammer: 9. Aufl. 2000.

27 Vgl. Gernot Böhme: „Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium“, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004, S. 129-140; 135f.; Hermann Schmitz: *Der Leib, Raum und die Gefühle*, Ostfildern: Edition Tertium 1998, S. 28ff.

28 Dirk Baecker: *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 187f.

Mit diesem Anschauen verlassen wir unsere raumzeitliche Position und der Raum wird in dieser Möglichkeit vorgestellt²⁹, dies bedeutet, dass er ohne dessen Gegenwart als Tourismusraum existiert – „der Prozeß des Möglichen ist also eine ‚Realisierung‘“³⁰. Medien repräsentieren daher nicht an sich Möglichkeitsräume, sondern erst diese touristifizierende Anschauung: im Fremdraum anders möglich zu sein, Subjekt statt Objekt, transformiert das Medienangebot in eine Darstellung von Alterität und Kontingenz im Fremdraum. Mit welchem Kalkül Medien Fremdräume sprachlich, textlich und visuell auch bestimmen mögen, so beschäftigen sie das Bewusstsein nur als gestimmte Räume³¹: Der medialisierte Fremdraum löst sich in einer Welt der Alterität und Kontingenz auf. Selbst wenn uns die Verbreitungsmöglichkeiten fremdbestimmen sollten, so ermöglichen sie doch ein mannigfaltiges Eintauchen in eine derart andere Welt, in der nicht zuletzt das Projekt individualisierte Identitätsbildung seine Fortsetzung findet: Optionen zu suchen und sie hinsichtlich ihrer Wirksamkeit für die Subjektbildung auszuloten. Dass für Individuen, wenn nicht alles, so doch aber vieles Andere möglich sein könnte – das Fremde sowohl in einem selbst als auch in einem Raum³² –, diese Kontingenzerfahrungen gewährleisten Medien.³³

Zweifelsohne werden Tourismusräume in Medien als dem Alltag entgegengesetzte Räume dargestellt, also als Einheit in der Unterscheidung zwischen Subjektsein und Objektsein einerseits und in der raumzeitlichen Differenz zwischen Hiersein und Dortsein andererseits.³⁴ Die Verbreitungsmedien sind insofern eine Art Schaufenster, als in ihnen eine Wirklichkeit des Dort- und Subjektseins zum Ausdruck, zur Sprache und vor allem in den Blick kommt. Die Erfahrung, dass man noch nicht das ist, was man dort sein könnte (Erleben), führt zu dem Wunsch bzw. zum Begehren, dorthin zu reisen, also in den Fremdraum einzutauchen (Handeln). Hier (Zuhause/im Alltag) wird ein Mangel der Differenz empfunden, ein Mangel als Abwesenheit des Fremdraumes.³⁵ Touristisches Erleben und Handeln wird im Verlauf der Medienevolution immer mehr von ihren raumzeitlichen Bindungen befreit.

Welche Möglichkeiten des Andersseins im Fremdraum existieren, wird in Printmedien, Radio und Fernsehen durch eine symbolische Repräsentation eines Raumes derart bewerkstelligt, als bezögen sich die transportierten Texte und Bilder auf eine außerhalb dieser Medien real-existierende Raumwirklichkeit. Heute sind Fremdräume mit den

29 Vgl. Gernot Böhme: „Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium“, S. 137; siehe auch Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 16f.

30 Gilles Deleuze: Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 84.

31 Vgl. Elisabeth Ströker: Philosophische Untersuchungen zum Raum, Frankfurt a. M.: Klostermann 1977, S. 22ff.

32 Vgl. Bernhard Waldenfels: Bruchlinien der Erfahrung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 186ff.

33 Vgl. Siegfried J. Schmidt: Kalte Faszinationen, S. 193.

34 Womit auch die Unterscheidung zwischen „Form“ und „Medium“ benannt wird; vgl. Andreas Pott: Orte des Tourismus, Bielefeld: transcript 2007, S. 39ff.; 62ff.

35 Siehe hierzu Bernhard Waldenfels: Bruchlinien, S. 48ff.; nur 3,2 % können sich ein Leben ohne Reisen vorstellen, siehe: Andreas Zins: Entwurf eines integrierten Bewertungsrahmens für kundenpräsenzbedingte Dienstleistungen, Münster: LIT 2000, S. 202ff.

Medien Computer und Internet sowie anderen digitalen Techniken (Handy) synchron verfü- und erreichbar, wodurch sich die symbolische Repräsentation auf eine aktive und gegenwärtige Präsentation des Fremdraumes umstellt. Zuhause ist der Fremdraum real da und damit erlebbar. Der Mangel der Abwesenheit des Fremdraumes wird durch einen Raum zwischen dem Raum des Zuhause und dem Reiseräum, wenn nicht behoben, so doch aber kompensiert: Mit einem Suchkommando werden aus Datenbanken Informationen generiert, aus denen sich ein individueller bzw. personalisierter Tourismusraum konstruieren lässt – ein anderer Raum als Konstruktion realer Virtualität.³⁶

Der Cursor auf dem Bildschirm ist der Reisende, er agiert als mein Körper und Leib und er führt mich zu Räumen, die nachweislich existieren, in die ich *live* eintauchen und mit deren Gegenständen und Personen ich interagieren kann. So sehr Suchmaschinen, Gatekeeper und Links sowie Algorithmen selektiv bzw. interessengetränkt sind (nichts, aber auch nichts existiert außerhalb gesellschaftlicher Verfasstheiten!), und damit das Computermedium samt der Wahrnehmung und Willensäußerungen („Klicken“), die in ihrer Umsetzung virtuelle Räume zum Vorschein bringen (=mapping), disziplinieren und kontrollieren: Dem User bzw. dem Besucher der Bildschirmräume offenbart sich Kontingenz, auf deren Basis er sich seinen Tourismusraum modelliert und in dem er sich bisweilen neu erfinden kann.³⁷ Dass beim Eintauchen (Immersion) und der Interaktion die Intensität und Dichte der Objekte und Menschen ausgeblendet sind, der medial hergestellte Raum also störungs- und widrigfrei erscheint, mag als Produktion und Distribution einer Raumillusion kritisiert werden.³⁸ Die mediale Konstruktion eines Tourismusraumes erfüllt sich eben gerade darin, ihn als offenen, unbestimmten und daher als selbstbezüglichen, kurz, als anderen Raum darzustellen. Die Verbreitungsmedien und insbesondere das Medium Internet (inklusive Reise-Weblogs), versammeln Texte und Bilder, die das Gleiche im Alltag angesichts des Anderen, der Möglichkeit der Verwandlung des Menschen, desavouieren. Was möglich ist, lässt sich neuerdings in Räumen von *Second Life* prototypisch durchspielen.³⁹ Hier ist man stellvertretend anwesend (durch einen Avatar), so dass man im Modus eines Als-ob-Reisenden Situationen erzeugen

36 Durch das Internet wird Kommunikation ermöglicht, die aufgrund des Suchkommandos angenommen wird, d.h. Anschlussfähigkeit wird per Interpretation „Tourismusraum“ hergestellt; vgl. zu dieser Selektion Niklas Luhmann: *Soziale Systeme*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 191ff.; zur Konstruktion realer Virtualität siehe Manuel Castells: *Das Informationszeitalter*, Bd. 1: *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft*, Opladen: Leske und Budrich 2001, S. 425ff.

37 Vgl. Lutz Ellrich: „Die Realität virtueller Räume“, in: Rudolf Maresch/ Niels Werber (Hg.): *Raum – Wissen – Macht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 92-113, S. 102ff.; Bruce Prideaux: „The Cybertourist“, in: Graham M.S. Dann (Hg.): *The Tourist as a Metapher of the Social World*, Wallingford/ New York: CABI 2002, S. 317-339, S. 326ff.; Biang Pan/ Daniel R. Fesenmaier: „Online Information Search. Vacation Planning Process“, in: *Annals of Tourism Research*, 33 (2006), S. 809-832.

38 Vgl. Caroline Bassett/ Chris Wilbert: „Where you want to go today (Like it or not). Leisure practices in cyberspace“, in: David Crouch (Hg.): *Leisure/Tourism Geographies. Practices and Geographical Knowledge*, London/ New York: Routledge 2001, S. 181-194.

39 Vgl. Christian Stöcker: *Second Life*, München: Goldmann 2007. Spielerisch ist auch schon die Online-Suche, vgl. Tony Wilson/ Raja Mazhatul/ Yasmin Suraya: „The tourist gaze goes online“, in: *tourist studies*, 4 (2004), S. 69-92. Zur expansiven Realisierung des Subjekts angesichts des expansiven Potenzials des Internets siehe Daniel Miller/ Don Slater: *The Internet. An Ethnographic Approach*, Oxford/ New York: Berg 2000.

und sich darin selbst ausprobieren kann. Die Computervisualistik erzeugt Bilder realer Räume, die sich durch Einwirkung des Nutzers verändern und so eine andere Realität bekommen.⁴⁰ Medien legen Qualitäten bzw. Potenzialitäten des Raumes für das Subjekt offen; Subjektivität verräumlicht sich und nährt den Wunsch, sich in Fremdräumen zu entfalten. Dass sie erreichbar und gegenwärtig sind, beglaubigen Reisende/Touristen vor Ort mittels Telefonieren (Handy), Emailing, SMS, MMS-Postkarten und Foto-Sharing (Geotagging/Flickr).

3. Realtourismus: Reproduktion und Performanz medialer Konstruktionen

Die Vorstellung, in Fremdräumen seinen personalen und sozialen Ort, wenn nicht zu finden (was Bestätigung einschließt), so doch zumindest eine Ahnung davon zu bekommen, entspringt nicht abstrakten Aktivitäten des Geistes. Sie ist vielmehr eine kulturelle Form, die in den Verbreitungsmedien transportiert und reproduziert wird und in der Reise ihre kulturelle Praxis und damit ihre Legitimation erhält.⁴¹ Die Reise, bzw. der Reiseaufenthalt, aktualisiert performativ das durch den Medienkonsum angesammelte virtuelle Potenzial eines Fremdraumes (Wissen) – die Grenze zwischen virtuell und aktuell wird dabei überschritten.⁴² Ob touristische Medienräume und allemal touristische Datenräume realiter erfahrenen Fremdräumen entsprechen, ob also diese medialen Räume eine tatsächliche Orthhaftigkeit besitzen und sie keine Ersatzobjekte für das fehlende Subjektsein im Alltagsraum (demnach „Raumfetische“) sind, muss dann bejaht werden, wenn von einer räumlichen Konstitution der Kultur und Gesellschaft ausgegangen wird. Danach ist ein erfahrener Tourismusraum ein hergestellter Raum der sozialen Ordnung und Produktion⁴³; Demzufolge ist die Erfahrung bereits durch die Organisation der Tourismusindustrie vorbestimmt und gerahmt. Reisende folgen deren Regieanweisungen oder Skripts; sie sind ZuschauerInnen des Stückes „Tourismus“, das von den Einheimischen aufgeführt wird.⁴⁴

Zuschauen ist für Urry keine Metapher⁴⁵; Tourismusräume konstituieren sich als Bildhandlungen, die auf die in den Medien konstruierten Vorstellungen zurückzuführen sind. Mit anderen Worten hat der Medienkonsum ein Bild von dem abwesenden Fremdraum erzeugt. In der Vorstellung wird er als Bild präsent; dieses Bild entfaltet seine Wirkung im „tourist gaze“. Dieser „mediatisierte tourist gaze“ (Urry) ist kein flüchtiger Blick (also nicht „glance“) sondern ein konzentrierter, fokussierender Blick der TouristInnen, die

40 Vgl. Jörg R. J. Schirra: „Computervisualistik“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 268-280, S. 275ff.

41 Vgl. Eric J. Leed: Die Erfahrung der Fremde. Reisen von Gilgamesch bis zum Tourismus unserer Tage. Frankfurt am M./ New York: Campus 1993.

42 Vgl. Rob Shields: „Boundary-Thinking in Theories of the Present: The Virtuality of Reflexive Modernization“, in: European Journal of Social Theory, 9 (2006), S. 223-237.

43 Vgl. Henri Lefebvre: La production de l'espace, Paris: Anthropos, 4. Aufl. 2000.

44 Zum Tourismus als „frontstage“ siehe Dean MacCannell: The Tourist, New York: Schocken, überarb. Aufl. 1989, S. 91ff.; MacCannell bezieht sich auf Ervin Goffman: Wir alle spielen Theater, München: Piper 1969.

45 Vgl. John Urry: The Tourist Gaze, S. 3.

sich den Objekten des in den Medien präsentierten Fremdraumes zuwenden.⁴⁶ Touristische Erfahrung wird durch das Leitbild des *tourist gaze* ersetzt, das sich in der Tat dadurch bestätigt, dass TouristInnen das aufsuchen bzw. in den Blick nehmen, was in ihren Bildern präsent ist. Digitale und analoge Photographien, Narrative, Befragungen und digitales Tracking per GPS testieren, dass der *tourist gaze* das reproduziert, was in den Medien als real existent präsentiert worden ist.⁴⁷ Sight- und Lifeseeing affizieren, so dass den TouristInnen eine ästhetische Landschaft aufscheint. Touristische „Raumunternehmer“ setzen alles daran, dass das dem Landschaftsbild zugrunde liegende sozio-materielle Arrangement erhalten bleibt oder so in Szene gesetzt wird, dass TouristInnen das sehen und erleben, was ihnen in den Medien begegnet.⁴⁸

Medientourismus und Realtourismus fallen insofern zusammen, als sich TouristInnen oder Reisende im Rahmen institutionalisierter Muster und medial erzeugter Bilder bewegen und dadurch zu Co-Produzenten von Tourismusräumen werden. Doch sie bestätigen und verifizieren damit nur Vorlagen – sie sind letztlich nicht Subjekte, sondern Objekte in einer Mimikry: Sie ahmen das nach, was sie bereits kennen und spielen touristische Rollen nach. Dabei empfinden sie durchaus einen bestimmten Selbstwert.⁴⁹ Ist die Beobachterperspektive darauf gerichtet, was Reisende sehen und unternehmen, dann sind derartige deterministische, mithin kapitalistisch-kulturkritische Schlussfolgerungen nachvollziehbar – Tourismus als eine verräumlichte Phantasmagorie.⁵⁰ Will man die Kulturkritik weiterführen, dann ist danach zu fragen, welche Bedeutung TouristInnen dem Aufenthalt in einem Fremdraum beimessen. Dem „*tourist gaze*“ ist demnach ein „*second gaze*“ beiseite zu stellen, der sich als Quintessenz aus der Geschichte des Reisens herauschält: Der Tourismus ist ein fremdräumiges, kulturelles Laboratorium, in dem Menschen alternative Identitäten und Sozialitäten aufführen und narrativieren und dadurch verschiedene Räume von und für sich selbst herstellen.⁵¹ Die Bilder, die uns Reisenden zuvor in den Medien gezeigt wurden und/oder sich beim Medienkonsum im wahrsten

46 Zur Unterscheidung von „gaze“ und „glance“ siehe Hans Belting: „Der Blick im Bild“, in: Bernd Hüppauf/ Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Fink 2006, S. 121-144, S. 124ff.

47 Vgl. Brenda Chan: „Film-Induced Tourism in Asia: A Case Study of Korean Television Drama and Female Viewers' Motivation to Visit Korea“, in: *Tourism Culture & Communication*, 7 (2007), S. 207-224, 219ff.; Noam Shoval/ Michal Isaacson: „Tracking Tourist in the Digital Age“, in: *Annals of Tourism Research*, 34 (2007), S. 141-159; bis auf eine Ausnahme, so der Tenor in Hartmut Berg-hoff/ Barbara Kort/ Ralf Schneider/ Christopher Harvie (Hg.): *The Making of Modern Tourism*, Basingstoke: Palgrave 2002.

48 Beispielhaft hierfür: Julia Glesner: *Theater für Touristen*, Münster/ Hamburg/ London: LIT 2002; Stefan Beck/ Gisela Welz: „Naturalisierung von Kultur – Kulturalisierung von Natur“, in: *Tourismus Journal* 1 (1997), S. 431-448; grundlegend hierzu nach wie vor: Stephen Britton: „Tourism, Capital, and Place: Towards a Critical Geography of Tourism“, in: *Environment and Planning D: Society and Space*, 9 (1991), S. 451-478.

49 Zu Mimikry und anderen Spielarten siehe Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien: Ullstein 1982.

50 Vgl. André Jansson: „Spatial Phantasmagoria: The Mediation of Tourism Experience“, in: *European Journal of Communication*, 17 (2002), S. 429-443.

51 Vgl. Ovar Löfgren: *On Holiday: a History of Vacationing*, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press 1999; zu diesem Paradigmenwechsel zum „*second gaze*“ siehe Dean MacCannell: „Tourist Agency“, in: *tourist studies*, 1 (2001), S. 23-37, dem sich neuerdings Urry nicht

Sinne des Wortes herausbildeten, nehmen also einen performativen Charakter an. Indem wir dabei den Fremdraum als Objekt ansehen⁵², können dessen Subjekte und Gegenstände auch unseren touristischen Blick bzw. unser Blickhandeln erwidern, so dass sich eine vielfältige Erfahrung der Andersartigkeit des Fremden einstellt, mit der wir dann interagieren.

Wir TouristInnen müssen es eingestehen: Ausgestattet mit touristischen Karten erinnern uns die darin eingezeichneten Abbildungen und verfassten Texte an bereits vorhandene Medienbilder und Vorstellungen, die dann durch unser Gehen, Wandern, Walken, Sonnenbaden, Skilaufen, Shoppen, Besuchen von Kulturstätten u. a. m. sowie Lesen in Bezug auf diese Karten lokalisiert und somit konkretisiert werden. Tourismusräume sind demnach ebenso konsumierbare wie auch inkorporierbare Orte einer inszenierten, von uns als TouristInnen getragenen Massenkultur. Dieses touristische Handeln ist nachahmend und vollzieht sich in Bezug auf eine bestehende Praxis, die den touristischen Skripts der Zeichen folgt. Unberücksichtigt bleibt, dass TouristInnen dabei ihre eigene touristische Praxis herstellen, die sich im Kontext der konkreten raum-zeitlichen Bedingungen, Gegenstände, Personen, Körperlichkeiten und Wahrnehmungsprozesse – also in konkreten Ereignissen – abspielt und Gestalt gewinnt.⁵³ Reisen, Urlauben oder Tourist-Sein ist demzufolge gleichermaßen mimetisch und performativ: Eine erzeugte Welt innerhalb institutionalisierter Rahmungen so zu zeigen bzw. zur Aufführung zu bringen, dass sie als eine für mich bestimmte erlebt und nicht zuletzt gesehen wird.

Dass Tourismusräume in ereignisartigen, inszenatorisch wie ästhetisch dimensionierten Handlungen immer wieder erzeugt werden, TouristInnen also räumliche Verfasstheiten samt ihren Skripts nicht als objektive Gegebenheiten erfahren, sondern als Möglichkeiten der Selbsterfahrung, des sich selbst Sehens und -Verstehens sowie ihrer Verhältnisse zu anderen, deklassiert den jeweils konkreten Raum und öffnet die Tür für eine touristische Atopie.⁵⁴ Diese Diagnose verneint indes nicht die performative Konstitution von Tourismusräumen: Sei es ein familiärer Erholungsurlaub, eine Städtereise, ein Aufenthalt in Neuseeland oder ein Last-Minute-Trip irgendwo hin zum Relaxen, so dokumentieren die Narrative und visuellen wie auch auditiven Testate eines: Für die TouristInnen existiert ein Tourismusraum nicht durch seine attraktiven Orte, sondern durch Ereignisse, die durch leibliche Kopräsenz der an den Handlungen Beteiligten zustande gekommen sind und dadurch eine Wirklichkeit hervorbringen⁵⁵ – dies ist mein und unser Urlaub,

.....

verschließen kann, wengleich immer das Was und Wie statt das Warum der netzwerkbildenden „neuen Mobilitäten“ der Touristen thematisiert werden, siehe Jorgen Ole Baerenholdt/ Michael Haldrup/ Jonas Larsen/ John Urry: *Performing Tourist Places*, Aldershot: Ashgate 2004.

52 Wodurch sich Kolonialisierung per ermächtigendem Blick erklären lässt; vgl. Stephen Greenblatt: *Wunderbare Besitztümer*, Berlin: Wagenbach 1994.

53 So die Perspektive des Performativen; vgl. Christoph Wulf/ Michael Göhlich/ Jörg Zirfas (Hg.): *Grundlagen des Performativen*. Weinheim/ München: Juventa 2001.

54 So Tim Edensor: „Performing tourism, staging tourism: (re)producing tourist space and practice“, in: *tourist studies*, 1 (2001), S. 59-81, S. 75ff.

55 Vgl. Michael Haldrup/ Jonas Larsen: „The Family Gaze“, in: *tourist studies*, 3 (2003), S. 23-45; André Jansson: „A sense of tourism: new media and the dialectic of encapsulation/ decapsulation“, in: *tourist studies*, 7 (2007), S. 5-24.; Harvey C. Perkins/ David C. Thorns: „Gazing or Performing?“

mein und unser Tourismusraum. Es ist ein Tourismusraum, der durch innere und äußere Bilder, Empfindungen, situative Gestaltung, Aufführungen, Wahrnehmungen des Selbst und der Anderen hervorgebracht wird.

4. Zuhause und unterwegs

Es sind viele Zeitdiagnosen im Umlauf. Sie fokussieren sich vielleicht in der Sorge darin, was gegenwärtig existiert und was noch existieren könnte. Dass das Virtuelle schon das Reale ist⁵⁶, mag die Sorgenfalten nicht beseitigen, steht doch eine solche Feststellung unter dem Verdacht, dass wir bereits total Objekt und nicht Subjekt unserer Lebenswelt sind, ohne dass wir es merken. Daraus kann eine Furcht des Gebundenseins an einen Ort, das Zuhause, entspringen.⁵⁷ Diese Vorstellung ist kein Signum der Postmoderne, sondern spätestens seit der Neuzeit zu konstatieren. Seitdem sind Utopien – verräumlichte Paradiesvorstellungen – in den gesellschaftlichen Umlauf gebracht worden – in jeder Hinsicht perfekte Orte außerhalb der Gesellschaft und der Zeit.⁵⁸ Dass die Welt ein raumzeitliches Ende findet und sich in einem lebenswerten Ort finalisiert, ist und bleibt unwirklich. Dennoch ist die Sehnsucht nach einem solchen Ort nicht verschwunden – sie ist aufgrund der besagten Sorge sogar größer denn je. Tourismusräume halten solche Orte der Möglichkeit vor: Im Anderswo lassen sich Erfahrungen des Anderen machen. Indem man sie dort performativ aneignet, kann man sich experimentell auskundschaften. Diese Orte in den „anderen Räumen“ existieren in unserer Welt.⁵⁹ Solche heterotopischen Orte sind durch Lossagung vom Zuhause zugänglich. Virtualisierungen und damit die Medien dehnen diese Orte aus; sie sind Zuhause präsent, doch sie erschaffen sich ihre Andersartigkeit erst durch Handlungen.

Reflections on Urry's Tourist Gaze in the Context of Contemporary Experience in the Antipodes“, in: *International Sociology*, 16 (2001), S. 185-204; Leshu Torchin: „Location, location, location: The destination of the Manhattan TV Tour“, in: *tourist studies*, 2 (2002), S. 247-266.

56 Vgl. Jean Baudrillard: „The Virtual Illusion: Or the Automatic Writing of the World“, in: *Theory, Culture & Society*, 12 (1995), S. 97-107.

57 Vgl. Zygmunt Bauman: *Flaneure, Spieler und Touristen*, Hamburg: Hamburger Edition 1997.

58 Vgl. Michael-Antoine Burnier: *Les Paradis Terrestres*, Paris: C.O.L. 2000.

59 Vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopie/ Der utopische Körper*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 9ff.

V. Einführung

Wandernde Objekte. Die Bedeutung der Mobilität der Dinge

von Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Dorothea Coşkun

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Diese Sektion fragt nach den Bedeutungen, die aus der transkulturellen Zirkulation von Dingen und Artefakten entstehen. Wandernde Objekte sind – ob als Beutegut oder Gabe, als Handelswaren oder Gebrauchsgüter, ob als Kultgerät oder Museumsstück – vor allem Medien des Austauschs und der Kommunikation zwischen Individuen und Gesellschaften. Die folgenden Beiträge fokussieren deshalb die Semantik, die aus dieser Mobilität resultiert. Es geht um die Veränderungen der Referenzen durch De- und Re-Kontextualisierung der mobilen Dinge, die ihre ursprüngliche Bedeutung ins Gegenteil verkehren und gänzlich neue erzeugen können. Mit jeder neuen Station einer Objekt-Wanderung werden ältere Bedeutungsschichten durch neue überlagert und überschrieben, so dass wandernde Dinge auch als Speicher von transkulturellen Erinnerungen gelesen werden können.

Der Reichtum ihrer Semantik ist wesentlich in der Multiperspektivität der nachträglichen Kontextualisierung begründet. Das Ideal einer ultimativen Deutungshoheit kann die Effekte dieser Bedeutungsproduktion nicht erfassen, wohl aber die unendliche Erzählung einer Rezeptionsgeschichte, die die materielle Existenz des Dings überdauern und sich in Nachbildern und Abbildern fortsetzen kann. Über einen Gegenstand, der einmal durch verschiedene Hände und Institutionen gewandert ist, kann man kein letztes Wort sagen, solange seine kulturelle Karriere unabgeschlossen ist. Wandernde Objekte akkumulieren eine Bedeutungsvielfalt, die in der Fülle der Geschichten begründet ist, die sie erzählen, die aus Umdeutungen und falschen Übersetzungen, Missverständnis und Missbrauch bestehen. Sie sind Stimulans und Produkt zugleich von kultureller Angst und lustvoller Einverleibung, gezeichnet von Gesten der Bewunderung oder der Verachtung einer Alterität, die sie in einem neuen Milieu vorübergehend oder dauerhaft verkörpern.

Unsere Sektion schließt an das gegenwärtig lebhafteste Interesse am ‚Ding‘ als einem neuen, kulturwissenschaftlichen Paradigma an, das – über die Ethnographie materieller Kulturen und Wirtschaftsgeschichten hinausgehend – der symbolischen Ebene gilt: Wie bildet der Umgang mit Objekten Subjektivität heraus und konstituiert soziale Systeme?

Wie aktuell und brisant dieses Thema über die Grenzen der Disziplinen hinweg diskutiert wird, beweisen die zahlreichen Tagungen, die in der letzten Zeit stattgefunden haben. Exemplarisch sei hier auf das interdisziplinäre DoktorandInnen- und HabilitandInnen-Forum am Kunsthistorischen Institut Florenz (Oktober 2007) verwiesen, das jungen NachwuchswissenschaftlerInnen die Gelegenheit bot, ihre Arbeiten zum Thema *Dinge im zeitlichen und kulturellen Transfer* zur Diskussion zu stellen. Zeitgleich mit unserer Tagung fand am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften Wien eine Konferenz unter dem Titel *Sushi in Rome. On travelling objects to and from Europe since 1945* statt, die den Versuch, Dinge – seit 1945 weitgehend Massenwaren – in neuen

kulturellen Kontexten zu etablieren, aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtete.¹ Im Zentrum der interdisziplinären Tagung *Die Tücke des Objektes – Vom Umgang mit Dingen* (Februar 2007, veranstaltet von Katharina Ferus, Gerrit Herlyn und Dietmar Rübel) im Warburg-Haus Hamburg standen Momente der Beunruhigung und Irritation, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts die Beschäftigung mit den Dingen in Kunst und Alltag bestimmten. Die Aktualität des Dings als Forschungsparadigma schlägt sich auch in einer Fülle aktueller Publikationen nieder: Bezeichnenderweise war das erste Heft der neuen *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (hg. von Lutz Musner und Thomas Hauschild) den *Fremden Dingen* gewidmet.

Der Ansatz, der mit Marcel Mauss Unterscheidung zwischen Ware und Gabe in einem Essay 1924² begann und vom französischen Poststrukturalismus (Baudrillard, De Certeau)³ seit den 1960er Jahren weiter entwickelt wurde, stellt das europäische Modell der totalen Herrschaft des autonomen Subjekts über eine stumme, passive Objektwelt in Frage. Für die Aufweichung der kategorialen Grenze zwischen Subjekt und Objekt zugunsten einer wechselseitigen Konstituierung spielt die den Dingen zugeschriebene, kulturelle Handlungsfähigkeit (agency) eine wichtige Rolle. Deren Anerkennung verbindet heute ganz unterschiedliche Forschungsfelder: die umfangreiche, neuere Literatur zur Sammlungs- und Museums-geschichte von Reliquienhandel und Kunstkammer bis hin zu den künstlerischen Verfahren des *objet trouvé* und der *recuperation* der Archiv- und Kontextkunst, die Diskursgeschichte des Fetischismus von William Pietz⁴ bis Hartmut Böhme⁵ und Karl-Heinz Kohl⁶, der die Geschichte und Theorie sakraler Objekte im Rahmen europäisch/afrikanischer Kolonialkulturen untersucht, oder Bruno Latours emphatische Forderung „Zurück zu den Dingen“, mit der er in dem Essay „Von der Realpolitik zur Dingpolitik“ gleichermaßen einen neuen Politikbegriff propagierte. Latour versteht Streitfragen letztlich als höchst konkrete Dinge, die Menschen um sich versammeln und so politische Öffentlichkeit bilden.⁷

Während über die Relativierung des hegemonialen Subjektbegriffs durch die „Macht der Dinge“ heute weitgehend Konsens herrscht und kolonialkulturelle Dimensionen teilweise – vor allem in der Forschung zum Fetischismusbegriff – durchaus berücksichtigt werden, hat die Ästhetik der transkulturellen Objekte bisher wenig Beachtung gefunden. Roger Bürgel hat auf dieses Defizit in der Vorschau auf die Dokumenta 12 in der

1 Ein ausführlicher Tagungsbericht von Moritz Baßler unter www.geschichte-transnational.clio-online.net/tagungsberichte/.

2 Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (Original 1924).

3 Baudrillard, Jean: *Le système des objets*. Paris : Gallimard 1968; De Certeau: *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988.

4 William Pietz: „Fetish“, in: Robert Nelson/Richard Shiff (Hg.): *Critical Terms for Art History*, Chicago/London: University of Chicago Press 1996, S. 197-207.

5 Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek: Rowohlt 2006.

6 Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München: C.H. Beck 2003.

7 Bruno Latour: „Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht“, in: *Dingpolitik. Atmosphären der Demokratie*. Aust.-Kat. ZKM Museum für Neue Kunst Karlsruhe, hg. v. Peter Weibel, Berlin: Merve 2005.

FAZ im April letzten Jahres hingewiesen.⁸ Der „Migration der Form“ über kulturelle Grenzen hinweg könne die Nacherzählung des ursprünglichen, kulturellen Kontextes, z. B. als kuratorisches Angebot, allein nicht gerecht werden. Seine These ist es, dass die „Migration der Form“, die er als ablösbar von den Objekten konzipiert, vielmehr eine eigene Dynamik entfaltet, die neue Bedeutungen generiert.

Die Tatsache, dass beide Beiträge der Sektion die Mobilität von ästhetischen Artefakten diskutieren, ist zwar dem Zufall der Tagungsplanung geschuldet, hat sich aber im Nachhinein als sinnvoll herausgestellt. Die Frage nach der Bedeutung der ästhetischen Form und Materialität wandernder Objekte im Blick eines Publikums, für das sie nicht gemacht wurden, ist offen. Sie stellt sich nicht allein einer postkolonialen Kunst und Kunstgeschichtsschreibung, sie betrifft auch die Ästhetik und Semantik von Objekten, die außerhalb des Kunstkontextes transkulturell agieren.

Das wachsende Interesse am ‚Ding‘ als Paradigma kulturwissenschaftlicher Forschung spiegelt nicht zuletzt das explosionsartige Wachstum der Dingwelten in den westlichen Industriegesellschaften nach 1945 wieder. Es verweist darüber hinaus auf die Implantierung einer längst als fragwürdig erachteten Konsumkultur in Ländern der ‚Dritten Welt‘. Hier werden lokale Objektkulturen von globalen Produkten überlagert, deren Wege sich mit denen von MigrantInnen und TouristInnen vielfach auf paradoxe Art und Weise kreuzen und verschränken, wobei Fülle und Mangel, reale oder imaginierte Konsumgüter gleichermaßen zu den Globalisierungsprozessen beitragen. Die Migration der Artefakte und ihrer ästhetischen Formen bietet jedoch zugleich - sowohl innerhalb, wie außerhalb des Kunstkontextes - Raum für Artikulationen und Handlungen, deren subversive Potentiale, historische Spielregeln und Mechanismen wir hier diskutieren wollen.

Diesen Fragen widmen sich die beiden kunsthistorischen Beiträge dieser Sektion aus geographisch und historisch unterschiedlicher Perspektive. Gabriele Genge geht in ihrem Aufsatz *Die Grand Tour der reisenden Objekte: Performative Strategien in der afrikanischen Gegenwartskunst* von der musealen und kunsthistorischen Rezeption afrikanischer Artefakte in der Zeit des Kolonialismus aus. Im Zentrum ihres Beitrages stehen Arbeiten zeitgenössischer afrikanischer Künstler (Yinka Shonibare, Romouald Hazoumé u. a.), die jene Darstellungs- und Anschauungsmuster entlarven, die das Artefakt als Garant für afrikanische Authentizität einsetzen. Nicht die kulturellen Hierarchien der Dinge, sondern das „reisende Kunstwerk“ und die kulturellen Biographien der Dinge, die sich in ihm überschneiden, stehen im Mittelpunkt des Interesses.

Jens Baumgarten beschäftigt sich mit der *Transformation asiatischer Artefakte in Brasilien*. Der Autor untersucht sakrale Sammlungen von Elfenbeinschnitzereien aus den portugiesischen Besitzungen in Goa und Macao, chinesische und philippinische Kleinkulpturen aus Mexiko sowie die Verwendung chinesischer Bildwerke in der Missionsarchitektur in Paraíba und rekonstruiert die Wanderwege der Objekte durch ganz unterschiedliche Sammlungs- und Rezeptionskontexte. Baumgarten geht es vor allem um die Bedeutungen, die transkulturellen Artefakten bei der Festschreibung kolonialer visueller Systeme zukommen. Der Autor deutet die Wirkung der Präsenz fremder Dinge als Ausweitung und Öffnung der Artikulation der Anderen im kolonialen Kontext.

8 Roger M. Buergel: „Die Migration der Form“, in: FAZ, 23. April 2007, Nr. 93, S. 48.

Grand Tour der reisenden Objekte: Performative Strategien in der afrikanischen Gegenwartskunst

von Gabriele Genge

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Es scheint so, als habe sich in neuerer Zeit das altgediente Bild vom Völkerkundemuseum vollständig gewandelt. Die verstaubten Vitrinen mit den Artefakten aus Kolonialbesitz, die beispielsweise noch 1989 im ambitionierten Pariser *Musée de l'Homme* von Candida Höfer fotografiert wurden¹, entsprechen dem, was Carl Einstein als „Kühlkammern weißer Wissbegier“ beschrieb, in denen der „Fang abgestorben ruhte.“² Nunmehr wartet das vor zwei Jahren eingeweihte *Musée du Quai Branly* mit einem buntgescheckten Ereignismuseum auf, dessen wichtigste Neuerung darin bestehen soll, einen „ästhetischen“, d.h. in dieser Lesart einen nicht mehr länger kolonial geprägten Blick auf die Werke zu ermöglichen.³ Das Unterfangen muss reichlich altmodisch erscheinen, denn zum einen haben zahlreiche Beiträge der Bild- und Medienwissenschaften das vorurteilslose Sehen als Schimäre herausgestellt. Ebenso scheint der Zugang universalisierender Ästhetik kaum geeignet, Wege aus dem kolonialistischen Diskurs zu eröffnen. Eher ist nach wandelbaren ästhetischen Konzepten zu fragen, für die die ‚Reise‘ eine anschauliche Metapher sein könnte.⁴

Im vorliegenden Text soll die Reise der kolonialen Artefakte Beachtung finden. Gemeint ist damit tatsächlich deren Mobilität in changierenden Bezugssystemen anlässlich ihrer Überführung in den europäischen Kultur-Raum, vor allem aber – und diese Frage ist meines Erachtens weniger oft untersucht worden – der Wandel ihrer ästhetischen Erfahrbarkeit. Im engeren Sinne meine ich damit auch die Widerständigkeit der Objekte gegen Versuche der Referenzbildung und Rationalisierung. Die Rede soll auch vom steten Wandel sein, der sich in der ästhetischen Betrachtung dann ergibt, wenn Objekte zu anthropomorphen Dingen werden, wenn Fremdheit und Unzugänglichkeit sich in Prozessen der Fetischisierung äußern, ein Thema, das die aktuelle Kulturwissenschaft und Philosophie

1 Candida Höfer: In ethnographischen Sammlungen, Köln: König 2004, S. 36f.

2 Carl Einstein: „Das Berliner Völkerkunde-Museum – Anlässlich der Neuordnung“, in: Marion Schmid u. a. (Hg.): Carl Einstein: Werke, Berlin: Medusa Verlag 1982, Bd. 2, S. 325.

3 Zu den Polemiken um das Museum vgl. Sally Price: Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago: University of Chicago Press 2007.

4 Dass bereits durch die Aufnahme der kolonialen Artefakte in das europäische Kunstmuseum deren ‚Gleichrangigkeit‘ mit der europäischen Kunst herzustellen sei, bleibt eine leider unbegründete Hoffnung, u. a. v. Karl-Heinz Kohl: „Entrückte Dinge. Über Ethnologie, Aneignung und Kunst“, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1 (2007), S. 17-24, hier S. 22f. Vgl. zum Diskurs um die koloniale Bedingtheit der europäischen und US-amerikanischen Kunstinstitutionen: Jean Fisher (Hg.): Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts, London: Kala Press 1994; Okwui Enwezor/ Olu Oguibe (Hg.): Reading the Contemporary, London, Cambridge: MIT Press 1999; Andrea Buddensieg/ Peter Weibel: Contemporary Art and the Museum, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz 2007; Lydia Haustein: Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität, Berlin: Wallstein-Verlag GmbH 2008.

bewegt.⁵ Diese Erfahrung von Fremdheit ist keine spezifische Eigenart der kolonialen Artefakte, womit sich ein Betrachtungskreis auch wieder schließt, vielmehr äußert sich darin eine grundlegend moderne Auseinandersetzung mit der Begründung ästhetischer Autonomie im Rahmen aktueller installativer Kunst.

Dies führt mich zu den Arbeiten von zwei Künstlern, die ich nun vorstellen möchte, und die sich auf je unterschiedliche Weise mit der Reise kolonialer Artefakte in ihren Arbeiten beschäftigt haben. Die lustvolle *Grand Tour* im 18. Jahrhundert, ihr Gepäck und Mitgebrachtes wird am Beginn dieses Textes stehen, der deutende Blick auf Reiseutensilien und Mitbringsel der aufklärerisch geprägten Entdeckungsfahrt wird mich im zweiten Teil beschäftigen.

Grand Tour – Bildungsreise des 18. Jahrhunderts

Auf der Documenta 11 im Jahr 2002 war die aufwändige bühnenhafte Installation *Galantry and Criminal Conversation* (Abb. 1) des Künstlers Yinka Shonibare zu sehen.⁶ Auf einem leicht erhöhten, mit weißer Plastikfolie bespannten Sockel entfaltet sich ein paarweises erotisches Treiben buntgekleideter puppenartiger kopfloser Figuren inmitten klobiger, teilweise gestapelter Reisekoffer. Über allem schwebt eine grün gestrichene Reisekutsche. Die abwechslungsreichen Muster sexueller Betätigung werden nur von dem auffälligen Muster der Kleidungsstoffe noch übertroffen. Hier liegt auch sicher der Grund für das erste Befremden beim Betrachten des lebensgroßen Ensembles, das einem *Tableau Vivant* gleicht. Denn wenn sich auch sofort das Szenario der *Grand Tour* aufdrängt, zerstören die inzwischen zum Label Shonibares gewordenen Batikstoffe die so lebensecht wirkende Inszenierung eines Ereignisses, das wohl ins 18. Jahrhundert zu datieren ist.⁷ Shonibare hat hier mit den eng auf den Leib geschneiderten Westen, Bundhosen, Röcken und Mänteln ganz offensichtlich die stoffliche Präsenz des Afrikanischen ins 18. Jahrhundert geschmuggelt. Er hat historisch ‚un-echte‘ Figuren in Kente-Stoffen auf die Reise geschickt und mit seiner Geschichtsfälschung zunächst einmal bislang ungefragtes Wissen darüber hervorgehört, wer im 18. Jahrhundert auf Reisen ging und wer nicht. Doch lässt sich diese Installation noch bezugsreicher beschreiben.

5 Vgl. Arjun Appadurai (Hg.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press 1986; Igor Kopytoff: „The Cultural Biography of Things: Commodification as Process“, in: Arjun Appadurai: *The Social Life of Things*, S. 64-91; Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2006; Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2002; Iris Därmann/ Christoph Jamme (Hg.): *Fremderfahrung und Repräsentation*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2002; Georg Kneer/ Markus Schroer/ Erhard Schüttelpelz (Hg.): *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2008.

6 Zu Shonibare vgl. u. a. Yinka Shonibare. *Double Dutch*, Ausst.-Kat. Rotterdam Museum Boijmans Van Beuningen u. a., hg. von Jaap Guldemond u. Gabriele Mackert, Rotterdam: NAI Publishers 2004 (mit weiterführender Literatur); Gabriele Genge: „Im Reich der Zeit: Yinka Shonibare und Jean-Honoré Fragonard“, in: Andrea von Hülsen-Esch/ Hans Körner/ Guido Reuter (Hg.): *Bildzählungen. Mediale und modale Bedingungen von Zeitlichkeit im Bild (=Europäische Geschichtsdarstellungen Bd. 4)*, Köln: Böhlau Verlag 2003, S. 179-198;

7 John Picton hat sich bislang am ausführlichsten mit der Rolle der Kente-Stoffe bei Shonibare befasst, vgl. u. a. John Picton: „Yinka Shonibare. Undressing Ethnicity“, in: *African Arts* 34/4 (2001), S. 66-73, 93-95.



Abb. 1: Yinka Shonibare: *MBE, Gallantry and Criminal Conversation*, 2002, Mixed media, Installation: 900 x 900 x 12cm, Stephen Friedman Gallery, London.

Zweifellos kommentiert Shonibare hier eine Form des Reisens, deren Ziel und Zweck zwar vage bleibt, deren lustvolle Begleiterscheinungen jedoch umso klarer vor Augen rücken. Insbesondere die aktuellere Forschung zur *Grand Tour* belegt, dass die zunächst ausschließlich adelige Bildungsreise, die nach Italien und Griechenland führte, allein der Vertiefung bereits bestehender sozialer Netzwerke diene und damit der Beschäftigung mit den eigenen kulturellen Kontexten.⁸ Erst mit der bürgerlichen Aufklärung etablierte sich das systematische Interesse an der Verortung, Einteilung und Klassifikation, an der historischen Verwertung der hinzugewonnenen Kenntnisse.

Wenn auch das gezeigte Szenario scheinbar nur die Adeligen selbst und ihre eigene kulturelle Praxis zur Schau stellt, so weckt es doch auch die Neugierde: Was hatten denn, so ließe sich fragen, die Adeligen von ihrer Reise mitgebracht? Zwar sind die Reisekoffer in dieser Installation fast zentral sichtbar, un schwer ist jedoch zu erkennen, dass deren Inhalt vollständig verborgen ist. Den Koffern fällt die vornehmliche Aufgabe zu, einen labilen und versperrten Aufenthaltsort der Figuren zu markieren. Sie stellen Gerüst und Möglichkeit der Reise zur Schau, doch offenbaren sie nichts Mitgebrachtes, keine Erfahrungen jenseits der zur Schau gestellten sexuellen. Es bliebe allein, als Mitgebrachtes die Kleidung selbst zu deuten, doch handelt es sich bei dieser offenkundig nicht mehr um einen mobilen Gegenstand. Sie ist vollständig angeeignet, perfekt an die Körper und ihre Bewegungen angepasst und überdies ausschließliches Darstellungsmittel der hier ausgeübten sexuellen Praktiken.

Die rätselhaften Zusammenhänge bei Shonibare lassen sich erhellen. Wie inzwischen zahlreiche Publikationen belegen, galten im London des 18. Jahrhundert aus Übersee eingeführte Artefakte aus den Kolonien als begehrte Sammlerstücke vornehmlich der Adelskreise. Zu diesen ‚Waren‘ zählten neben unterschiedlichen exotischen Klein-Objekten

8 Werner Paravacini: „Vom Erkenntniswert der Adelsreise“, in: Rainer Babel/ Werner Paravacini (Hg.): *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Deutsches Historisches Institut, Paris, Ostfildern: Thorbecke, 2005, S. 11-20.



Abb. 2: William Hogarth: *Marriage à la mode*, Bl. 3, 1745, Kupferstich u. Radierung, 35,5 x 44,5 cm, Lewis Walpole Library, Yale University.

auch die afrikanischen Sklaven.⁹ Der Maler und Graphiker William Hogarth, dessen *Ceuvre* eine wichtige Inspirationsgrundlage für Shonibare bildete, hat in einem seiner Graphikzyklen diese Sammlungsmanie der Adelligen auf höchst bizarre Weise kommentiert. Die Rede ist von dem Zyklus *Marriage à la mode* von 1745, in dem neben schwarzen Haussklaven vor allem auch koloniale Artefakte eine besondere Rolle spielen.¹⁰

Die moralisierende Geschichte erzählt die Hochzeit einer Bürgerlichen mit einem liederlichen Adligen und den darauf folgenden desaströsen Niedergang beider. Neben der bürgerlichen Wunderkammer eines Arztes, die erwartungsgemäß mit exotischen und durchaus eigenwillig verlebendigt wirkenden Exponaten angefüllt ist (Abb. 2), konfrontiert Hogarth die Betrachtenden ebenso mit einer Darstellung, die adelige Sammlungs- bzw. Bildungsvorstellungen vorführt (Abb. 3): Erkenn-

bar ist links unten im Bild ein schwarzer kniender Haussklave, der kleinformatige und obskure Figürchen lachend aus einem an den Körper gepressten Korb zieht. Ein beige-fügender Zettel verweist darauf, dass es sich um ein angekauftes Sammlungskonvolut handelt.¹¹ Offenkundig wird in den beiden Bildern das penible bürgerliche Sammlungsinteresse, das kurze Zeit später in den ersten öffentlichen Museen befestigt wurde, dem Tand der adeligen Sammlung gegenübergestellt. Beinhaltet die ärztliche Wunderkammer säuberlich geöffnete Schränke und Regale, werden die kleinen Figuren transportabel im Korb oder nach Größe geordnet auf dem Boden verteilt, sie entfalten ein Eigenleben im Rhythmus ihrer Warteschlange. Der kindliche Haussklave wird zum Verwalter der auf diese Weise zum Spielzeug degenerierten Artefakte. Der berührende Körperkontakt

9 Vgl. Arjun Appadurai: *The Social Life of Things*; David Dabydeen: *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art*, Athens: University of Georgia Press 1987; Chris Gosden: *Collecting Colonialism. Material Culture and Colonial Change*, Oxford: Berg 2001.

10 Vgl. ausführlich zu Hogarths Interesse an kolonialer Sammlungstheorie und -praxis: Gabriele Genge: „William Hogarth's Blacks. Die Vermittlung ‚fremder‘ Zeitlichkeit in seinen narrativen Bildzyklen“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Themenheft: Zeitkonzepte. Zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert*, hg. v. Stefanie Stockhorst, 30 (2006) S. 221-237; David Bindman: *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, London: Cornell University Press 2002; David Bindman: „A Voluptuous Alliance between Africa and Europe: Hogarth's Africans“, in: Bernadette Fort/Angela Rosenthal: *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2001, S. 260-270. Zur Rolle des „Mohrensklaven“ vgl. Katja Wolf: „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei“, in: Karl Hölz/ Viktoria Schmidt-Linsenhoff/ Herbert Uerlings (Hg.): *Weiße Blicke. Geschlechtermythen im Kolonialismus*, Marburg: Jonas-Verlag 2004, S. 19-36.

11 Vgl. Robert Cowley: *Marriage à la mode: A Re-View of Hogarth's Narrative Art*, Ithaca: Cornell University Press 1983.



Abb. 3: William Hogarth: *Marriage à la mode*, Bl. 4, 1745, Kupferstich und Radierung, 35,6 x 44,6 cm, British Museum London.

verhilft hier zur weiteren Deutung: Den gehörnten Hirsch, den das Kind demonstrativ bereits in der Hand hält, würde jeder Gebildete als Aktäonsfigur deuten. Hier jedoch bildet er auch einen erotischen Subkommentar und verweist auf den Ehebruch der frisch vermählten Hausdame.

Es ging Hogarth augenscheinlich nicht allein um eine moralische Verurteilung der Adelligen, sondern auch um die Zurschaustellung eines Bildungsinteresses, das sich auf Formen körperlicher Einverleibung beschränkt, unter Verzicht auf rationalen Erkenntnisgewinn. Dieser Zusammenhang lässt sich in Hogarths Grafik noch weit genauer analysieren. Der haptische Zugang zu den Objekten, den der Mohrensklave hier vorführt, betrifft ein zeittypisch vieldiskutiertes Phänomen: die Ablösung des erotisch berührenden Bilderkultes der Adelligen durch die bürgerliche distanzierte Bildandacht. So

spielte die Umkehrung der Sinneshierarchie und die Aufwertung des Tastsinnes in der bürgerlichen Aufklärung zwar eine besondere Rolle. Doch konnte die aktuellere Forschung herausstellen, dass damit gleichzeitig die soziale Auszeichnung des nur ‚imaginären‘ Betastens von Kunstwerken in die Wege geleitet wurde. Sie verstand sich als Gegenmodell zur sexuell motivierten berührenden Aneignung von Skulpturen, eine Form des Kunstgenusses, die wiederum den Adelskreisen zugeordnet wurde.¹²

So kommt es in Hogarths Stichserie zu einer eigenartigen Überlagerung adeliger und fremder, hier konstruierter ‚afrikanischer‘ Sammelfreude. Denn die kindliche körperliche Aneignung der Objekte durch den dunkelhäutigen Diener scheint keineswegs entfernt von derjenigen des adeligen Sammlers, der diese erworben hat und dann achtlos wie abgelegtes Spielzeug im Korb zusammenwirft. Die Beschränktheit des dunkelhäutigen Kindes und die der adeligen Sammellust werden bezugsreich zusammengeführt, indirekt wird nahegelegt, dass beider Sinnlichkeit vergleichbar sei. Dies zeigt sich vor allem auch darin, dass der schwarze Knabe einen erotischen Kommentar der Szene liefert.

Sei es Hogarths Ablehnung adeliger Unbildung, die den berührenden Kontakt weit mehr schätzt als die systematische Gelehrsamkeit, oder sei es das bürgerliche Ordnungs- und Klassifikationssystem - beide Modelle entwerfen einen Zugang zu den Artefakten, der diesen je unterschiedliche Wertungen verleiht. Hogarths plakative Vorführung dieser Wahrnehmungsformen verlegt deren Deutung in den Rahmen eines größeren ästhetischen Bezugssystems. Hier zählt der Stellenwert der Sinne und damit auch der Abstrakti-

¹² Hans Körner: „Die Erziehung der Sinne. Wahrnehmungstheorie und Gattungsgrenzen in der Kunstliteratur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: Jörn Steigerwald/ Daniela Watzke (Hg.): *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 187-201; Hans Körner: „Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert“, in: *Artibus et historiae* 21/42 (2000), S. 165-196, hier S. 173f.

ons- und Funktionalisierungsgrad der Gegenstände. Darüber hinaus werden diese jedoch jeweils in bezugsreiche Ambivalenz zu den menschlichen Figuren gestellt, entfalten ein dinghaftes anthropomorphes Eigenleben, das an fetischisierende Praktiken erinnert – ein Phänomen, das ebenso zeitgleich die Aufmerksamkeit der Wissenschaft fand.¹³

In Shonibares Installation lassen sich durchaus Bezüge von der dargestellten adeligen Lustbarkeit zu Hogarths galant erotischem Gesellschaftsspiel herstellen, in dem die adelige Sinnlichkeit als kindisch, ‚primitiv‘ und erotisch motiviert erschien. Beide bringen körperliche Lust und körperliche Aneignung des Fremden zusammen: Bei Shonibare werden die Adligen nun tatsächlich zu reisenden Afrikanern, die ihre Identität aus hautengen ‚fremden‘ Kleidungsstücken beziehen, aus Artefakten, die im Ver- und Enthüllen sexuelles Begehren erzeugen. Man könnte hier bei beiden Künstlern von einem körperlich-erotischen bzw. fetischisierenden Dispositiv ästhetischer Erfahrung sprechen.

Doch verweist die eigentümliche Serialität der paarweisen Kopulationen bei Shonibare auch auf ein rationalisiertes Sexualitätsverständnis, dessen Körper-Disziplinierung ins 19. Jahrhundert führt. Tatsächlich kam es erst im 19. Jahrhundert zu einer Auffächerung rationalisierter Wissensformen, die dem Weiblichen und „Primitiven“ jene Anteile ungefilterter Körperlichkeit zuschrieben, die Hogarth noch den Adligen zugeordnet hatte. In der Arbeit Shonibares wird die adelige Galanterie zum modernen strafrechtlich erfassten Sexualitätsdispositiv ausgeweitet, wie bereits der Titel der Installation nahelegt, der von Galanterie und „kriminellen Ehebruch“ spricht. Die Erfahrung des Fremden wird sexuell überlagert und zugleich nun der afrikanische Fremde zum Sexualprotz stilisiert.¹⁴ Diese Überblendung zweier unterschiedlicher Wissens- und Lustpraktiken aus dem 18. und 19. Jahrhundert macht deutlich, dass es Shonibare keineswegs um die Darstellung einer historischen Epoche geht. Vielmehr inszeniert er wandelbare Muster der Aneignung von Wissen, deren metaphorische Reise in der schwebenden Kutsche wie verklammert scheint.

Entdeckungsreisen und koloniale Artefakte

War soeben von ästhetischen Bezugssystemen der kolonialen Artefakte die Rede, so wurde bislang ein Problem unterschlagen. Handelt es sich bei den gezeigten Artefakten in den Arbeiten von Hogarth um Kunstwerke? Die genannte Frage lässt sich nicht so schlüssig beantworten, wie es zunächst scheinen mag. Ein klares „Nein“ könnte sich auf die akademische Kunsttheorie und ihre Gattungshierarchie berufen. Hogarth selbst hingegen behandelte in seiner kunsttheoretischen Abhandlung „Analysis of Beauty“ von 1753 die ästhetische Wirkung von Gegenständen der Kunst, Natur und Technik gleichermaßen und blieb hier noch dem Prinzip der Wunderkammer verbunden.¹⁵ Doch änderte

13 William Pietz benennt zu Recht den europäischen Fetischbegriff als ein Gegenmodell aufklärerischer Ästhetik, vgl. William Pietz: „Fetish“, in: Robert Nelson/ Richard Shiff: *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press 1996, S. 197-207.

14 Vgl. Sabine Sielke: *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture. 1790-1990*, Princeton u. a.: Princeton University Press 2002.

15 Vgl. Peter Bexte: „Die Schönheit der Analyse“, in: Jörg Heininger (Hg.): *William Hogarth: Analyse der Schönheit (1753)*, Amsterdam: Verlag der Kunst 1995, S. 212-231; Ronald Paulson (Hg.): *William Hogarth: The Analysis of Beauty*, New Haven u. a.: Yale University Press 1997.

sich dieser Erfahrungsraum der Artefakte nochmals grundlegend im 19. Jahrhundert. Nun wurde die Sammlungspolitik von offiziellen Institutionen getragen. Sie ging aus den kolonialen Eroberungs- und ‚Entdeckungs‘-Reisen hervor, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in großem Maßstab von staatlicher Seite lanciert wurden. Neben der ökonomischen wurde auch die wissenschaftliche Ausbeutung der Kolonialgebiete vorangetrieben, die man anschließend in den europäischen musealen Institutionen einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen wollte, indem man „Entdeckung“ mit „Aufklärung“ gleichstellte. Mit der beginnenden historischen Systematisierung von Erkenntnissen und Bildung prägte sich ein hierarchisches Modell aus, das bis zum Ende des 19. Jahrhunderts jene ‚moderne‘, fein abgestimmte Ordnung von Kulturgütern zwischen kolonialem Fetisch und autonomem musealen Bild entwarf, deren Wertungen durchaus auch fließend waren.¹⁶

Der Künstler Georges Adéagbo hat sich mit der Thematik der Entdeckungsreise am unmittelbarsten befasst, vor allem mit der Frage nach der ästhetischen Valorisierung der kolonialen Artefakte im Kontext von Bildungsauftrag und sinnlicher Erfahrung.¹⁷ Seine museale Installation *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration...! Le théâtre du monde*, die ebenfalls auf der Documenta 11 zu sehen war und inzwischen vom Museum Ludwig angekauft wurde, gestaltet einen eigenen, vom Ausstellungsraum abgetrennten Ort, dessen Grundriss einem Kirchenschiff mit halbrunder Apsis ähnelt. Hier platziert Adéagbo in dichtem Nebeneinander jeweils an den installierten Wänden und am Boden des gestalteten Raumes Gruppierungen unterschiedlicher Gegenstände, wie Bücher, Kleidungsstücke, bedruckte Blätter. Er verteilt die Objekte jeweils so, dass keine Raumkanten den orientierungssuchenden Blick leiten können. Erst ein längliches Holzboot verleiht dem Raum Richtung und Ziel. Alle hier versammelten Gegenstände spielen – wie im Übrigen stets bei Installationen des Künstlers – zum einen auf die Geschichte der Ausstellungsinstitution und des Ausstellungsortes an, zum anderen auf das gewählte Sujet, hier die Geschichte der so genannten ‚Entdeckung‘, d.h. Kolonialisierung Afrikas. In erster Linie fallen zunächst die kolonialen Artefakte ins Auge, ähnlich denjenigen, die von den Entdeckungsreisen in Afrika in die Museen Europas gewandert waren, blickende hölzerne Statuetten und Totempfähle, die an den Raumkanten und in der Nähe des Schiffes aufgestellt sind. Sie sind begleitet von wissenschaftlichem und populärwissenschaftlichem Material, in dem ‚die‘ geschriebene Geschichte Afrikas jeweils in Buchform systematisiert und dargeboten wird.

16 Die interdisziplinäre Untersuchung dieses Diskurses hat bislang nur in Teilen stattgefunden. Vgl. u. a. Gabriele Genge: *Artefakt Fetisch Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne*, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2009; Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur*; Iris Därmann: *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*, München: Fink 2005; Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München: Beck 2003; Emily Apter/ William Pietz (Hg.): *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca/ London: Cornell University Press 1993.

17 Kerstin Schankweiler: „Künstlermythos und kulturelle Differenz. Selbstverständnis und Projektion am Beispiel von Georges Adéagbo“, in: Graduiertenkolleg „Identität und Differenz“, Universität Trier (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht. (Post-)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, Köln: Böhlau 2005, S. 175-193; DC: Georges Adéagbo: *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration. Le théâtre du monde*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, Köln: König 2004; Silvia Eiblmayr (Hg.): *Georges Adéagbo. Archäologie der Motivationen. Geschichte neu schreiben*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001.

Doch so reizvoll jede Benennung und Beschreibung der hier versammelten Gegenstände und ihrer jeweiligen erstaunlichen Herkunftsorte erscheinen mag, bei weitem nachdrücklicher ist die Wirkung dessen, was Adéagbos' Installation den Betrachtenden hier zumutet: Wie bereits der Titel des Werkes sagt, gibt der Künstler eine konkrete Schaulinweisung der Arbeit vor, die Betrachtenden sollen sowohl als wahrnehmende Entdecker („L'explorateur“) als auch als Vertreter des Typus ‚Entdecker‘ („Les explorateurs“) mit einer Geschichte der Entdeckung räumlich konfrontiert werden und diese selbst im explorierenden Akt präsent werden lassen bzw. ‚erzeugen‘. Anders als in Shonibares narrativem Environment setzt Adéagbo auf die prozesshafte Erfahrung des abschreitenden, betrachtenden Subjekts. Seine Arbeit reflektiert die Deutungszuweisung, die beim Sehen von Gegenständen und bei deren ästhetischer Erfahrung vor sich geht. Mit der hier zelebrierten Auflösung chronologischer historischer Wissensordnung verbindet sich die Vorgabe, im Abschreiten eine disparate Objektsammlung zu erfahren. Nur einige Aspekte der hier ins Werk gesetzten ortsspezifischen und zugleich körperorientierten Wahrnehmung sollen benannt werden: Zahlreiche Gegenstände lassen sich nur auf dem Boden kauend betrachten, ihre Platzierung führt zu Assoziationen mit ephemeren, d.h. stets von Verbot und Auflösung bedrohten Verkaufsständen ortloser ‚fliegender‘ Händler. Zugleich drängt sich durch die Präsenz des den Raum beherrschenden Schiffes die umfassende Illusion eines simultanen dynamisierten Raumerlebnisses auf. Dieses suggestive Transportmittel erscheint aufgrund seiner räumlichen Gerichtetheit als Hinweis auf eine ‚Fahrt‘, die unabhängig vom Abschreiten der Raumgrenzen im inszenierten Ausstellungsraum erfolgt. Die ästhetische Erfahrung bleibt unabschließbar und unvollständig, zerrissen zwischen dem Wunsch, dem überbordenden Dokumentationsmaterial Aufmerksamkeit zu schenken und dem Erlebnis des scheinbar in Bewegung versetzten Raumes.

Die hier manifeste ästhetische Distanzierung von der in Büchern und Objekten festgehaltenen geschichtlichen Erfahrung ebenso wie die Theatralisierung des Betrachtens zeugt von einer grundlegenden Auseinandersetzung des Künstlers nicht allein mit den Fiktionen des Geschichtsverständnisses bzw. der hier niedergelegten Erinnerungskultur. Der museale Raum des modernen Kunstmuseums und die ihm innewohnenden Wahrnehmungsweisen werden hier ebenso im Rahmen eines selbstreflexiven Installationskonzeptes dekonstruiert.

Seit den 1960er Jahren wurde von Seiten der Künstler und der Kritiker der museale Raum und seine Konstituierung durch Objekte und Betrachtende zum Thema gemacht.¹⁸ Mit aggressivem Pathos verkündeten Künstler wie Frank Stella und Donald Judd, die ästhetische Erfahrung von geschichtlichem und kulturellem Ballast, von präventösen humanistischen Vorgaben und Werten zu befreien. Das Museum, die blanke Materialität des Ausgestellten und die Wahrnehmung selbst sollten zum Thema der Kunst werden. Keine illusionsträchtigen Bilder an der Wand, sondern Objekte sollten nun Platz finden, solche, die den Weg versperrten, das betrachtende Subjekt seines Betrachtens gewahr werden

.....
¹⁸ Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003; Sotirios Bahtsetzis: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, Diss. Berlin TU 2005, in: <http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2006/1305/> (Stand: 17. März 2008).

ließen und seinen Anteil am Prozess der Deutungszuweisung regelrecht vorführten. Die Künstler suchten den performativen Akt ästhetischer Erfahrung im Ausstellungsraum mit all seinen Ambivalenzen hervorzurufen und das hier verortete subjektive Wissen zu destabilisieren. Die nationale Rhetorik der US-amerikanischen Künstler wurde zu Recht kritisiert¹⁹, doch lässt sich rückblickend feststellen, dass die Diskussion um die Arbeiten der Minimal Art und deren Konzepte installativer Kunst als entscheidender Beitrag zu einer bis heute andauernden institutionskritischen Debatte anzusehen ist. Die Künstler fanden bezeichnende Nachfolge in den konzeptuellen Arbeiten, die sich seit den 1970er Jahren bis heute (u. a. Christian Boltanski, Rosemarie Trockel) vermehrt der Integration von Artefakten in installativen Arbeiten widmen, alltagsorientierte Formen der Erinnerungskultur in musealen Räumen präsentieren und damit tradierte Auffassungen von ‚Historizität‘ dekonstruieren.²⁰

Man könnte Adéagbos Neu-Entwurf eines musealen Erinnerungs-Raumes durchaus in dieser künstlerischen Tradition sehen. Was seinen Zugang jedoch von den genannten kritischen Auseinandersetzungen mit der ästhetischen Erfahrung unterscheidet, ist, dass er nun die bis dahin noch gerettete anthropologische Komponente²¹ des explorierenden reisenden Sehens selbst als entdeckende Attitüde vorstellt, ironisiert, als unstillbare Wissbegier, in der sich ein Aneignungsmuster im Widerstand mit dem anzueignenden Ding stets aufs neue bestätigt. Adéagbo löst diese Komponente des aktiven Sehens aus ihrem überzeitlichen psychoanalytischen Modell.²² Er deutet die ästhetische Erfahrung als koloniale Sinn- und Geschichtsstiftung und gibt ihr damit einen Ort in der kolonialen Geschichte der Reise. Im Vergleich mit Shonibares lustvollen Entlarvungen des aufklärerischen Bildungsideals erscheint Adéagbos Perspektive daher deutlich pessimistischer. Führt sie doch zum Eingeständnis, dass nicht nur die musealen Ausstellungsräume, sondern auch die entdeckenden Blicke der BesucherInnen Agenten einer kolonialen Kunstgeschichte sind.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Copyright of the artist, Courtesy of the artist and Stephen Friedman Gallery, London.

Abb. 2: Robert Paulson: Hogarth's graphic works. London 1989, Nr. 158. Abb. 3: Ebd., Nr. 160.

19 Vgl. Anna Chave: „Minimalismus und die Rhetorik der Macht (1990)“, in: Stemmrich, 1995, S. 647-677.

20 Zum Status des ‚Realen‘ bzw. ‚realer Objekte‘ in der Gegenwartskunst vgl. u. a. Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1996, zur Diskussion der künstlerischen ‚Spurensicherung‘ im Rahmen der Geschichtswissenschaft u. a. Bernhard Jussen (Hg.): *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 5: Signal – Christian Boltanski*, Göttingen: Wallstein-Verlag 2004.

21 Diese universalistische Orientierung entwickelten v.a. einige TheoretikerInnen der Minimal Art im Rekurs auf die Phänomenologie Merleau-Pontys, u. a. Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, Michigan: Viking Press 1977; vgl. James Meyer: „Der Gebrauch von Merleau-Ponty“, in: Sabine Sanio u. a. (Hg.): *Minimalisms: Rezeptionsformen der 60er Jahre*, Ostfildern: Cantz 1998, S. 178-187.

22 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (1992), München: Fink 1999. Im Übrigen verschwimmen Historizität und soziale Verortung des Fetischismus jüngst auch in Hartmut Böhmes Diskussion des Phänomens, vgl. Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur*.

Transformation asiatischer Artefakte in brasilianischen Kontexten

von Jens Baumgarten

Topologien des Reisens

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

In den aktuellen kulturpolitischen Debatten in Brasilien spielt bis heute die Identitätskonstruktion eine herausragende Rolle im nationalen Diskurs – hierbei geht es vor allem um die unterschiedlichen Formen der ‚Mestizagem‘ (der Mestizisierung), wie sie von Autoren des brasilianischen Modernismus wie Oswald de Andrade, Soziologen wie Gilberto Freyre oder Künstlerinnen wie Tarsila do Amaral geprägt wurden.¹ Wert gelegt wurde dabei auf die autochthone ‚Erfindung‘ der Brasilianität. Diese wurde vor allem im Inneren des Landes, der Region des Goldrauschs, in Minas Gerais, gefunden, einer Region, die weit entfernt von der Küste und ihrer den kolonialen Einflüssen ausgesetzten Kunst entgegengesetzt wurde. Wiederum in den aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskussionen wird gern auf das Paradigma des Atlantischen Systems verwiesen, das in zahlreichen politischen, sozialen, ökonomischen und auch kulturellen Netzwerken seinen Niederschlag fand.² Interessanterweise werden in beiden Zusammenhängen die vielfältigen Beziehungen zwischen dem asiatischen und amerikanischen Kontinent außer Acht gelassen. Nicht nur präkoloniale Handelsbeziehungen im pazifischen Raum, sondern auch ein intensiver Kulturaustausch zwischen den beiden Kontinenten Asien und Amerika prägen in unterschiedlichster Weise Kunstproduktion und -distribution vom ausgehenden 16. bis ins 19. Jahrhundert. Asiatische Objekte spielen lange vor ihrem Einfluss in Europa im 18. und 19. Jahrhundert eine entscheidende Rolle im kolonialen Lateinamerika. Für die spanischen Territorien sind vor allem die Beziehungen zwischen den Philippinen und Neu-Spanien (Mexiko) zu nennen, während das maritime Kolonialreich

-
- 1 Aracy A. Amaral: *Textos do Trópico de Capricórnio*, 3 Bde., São Paulo: editora 34 2006, insbesondere Bd. 1, S. 241-330, Mônica Fauss: „Tupy, or not tupy that is the question‘: drei Gemälde Tarsila do Amarals oder: Primitivismus und Anthropophagismus in der Kunst des brasilianischen Modernismo“, in: *Kritische Berichte* 25 (1997), Nr. 3, S. 22-41, Lucette Petit: „Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral: un pèlerinage poétique et pictural aux sources du Brésil“, in: *Montserrat Prudon* (Hg.): *Peinture et écriture*, Paris: Éditions de la Différence 1996, S. 217-233 und *Da Antropofagia a Brasília – Brasil, 1920-1950*, Ausst.-Kat. Instituto Valenciano de Arte Moderna, Valencia, Museu de Arte Brasileira da Faap, São Paulo, hg. v. Jorge Schwartz, São Paulo: Naify Edições, 2000.
 - 2 Einen eher geistesgeschichtlichen Ansatz vertritt hierbei Sérgio Buarque de Holanda (Hg.): *História geral da civilização brasileira. A época colonial. Descobrimento à expansão territorial*, 2 Bde., São Paulo: Difel 1963, ders.: *Raízes do Brasil*, 11. Auflage, Rio de Janeiro: José Olympio 1977 und ders.: *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, 3. Auflage, São Paulo: Nacional/SEC 1977. Eine hingegen materialistisch-marxistisch orientierte Richtung verfolgt Fernando Novais, auch wenn er eher die Schlusszeit der hier betrachteten Periode untersucht; Fernando Antônio Novais: *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*, 3. Auflage, São Paulo: Hucitec 1985. Eine kulturhistorische Analyse bietet Laura de Mello e Souza: *O Sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*, São Paulo: Companhia das Letras 2006.

der Portugiesen weltumspannend zwischen Indien (und seiner Kolonialhauptstadt Goa), Ceylon und Macau in China auf der einen Seite und Brasilien auf der anderen Seite zu nennen ist.

Anhand von Beispielen sakraler Sammlungen von Elfenbeinschnitzereien aus den asiatischen portugiesischen Besitzungen wie beispielsweise Goa und Macau, die sich in Salvador in Bahia bzw. Recife und Olinda in Pernambuco wiederfinden, soll nach dem Sammlungs- und Rezeptionskontexten gefragt werden. Im weiteren lateinamerikanischen Zusammenhang ist hierbei auf vergleichsweise ähnliche Sammlungen chinesischer und philippinischer Kleinskulpturen in Mexiko und anderen spanischen Territorien in Mittel- und Südamerika hinzuweisen. Ein weiteres Beispiel stellt die Verwendung chinesischer Skulpturen in der Missionsarchitektur in Para ba dar, ebenfalls im Nordosten Brasiliens. Hierbei soll es mir weniger darum gehen, die Provenienzfrage zu klären. Bei der Analyse ist vielmehr auf die Bedeutung dieser „reisenden Objekte“ für die Konstituierung kolonialer visueller Systeme einzugehen. Gerade die Präsenz und auch die Rezeption dieser asiatischen Artefakte widerlegt die oftmals dichotomischen Konstruktionen von Hybridität im kolonialen Kontext. Deren materielle Existenz bedeutet nicht eine einfache quantitative Erhöhung der beteiligten Gruppen, wie beispielsweise im kolonialen Brasilien von europäischer kolonialer Elite, indigener ursprünglicher Bevölkerung und verschleppter afrikanischer Sklaven, sondern erfordert eine qualitative Neubewertung von materieller und visueller Kultur im kolonialen Kontext. Nach einem kurzen Abriss der Handelsbeziehungen und der quantitativen Bewertung des Objekttransfers sollen die drei ‚Artefaktgruppen‘ unter drei Kategorien, die sich weder stilistisch verstehen noch der Suche nach einer ‚originären Provenienz‘ verpflichtet sind, gemäss ihren unterschiedlichen Distributions- und Funktionsmodalit ten beschrieben und analysiert werden: 1. Export und Umwertung, 2. Import und Einschreibung und 3. Autochthonie und Übernahme.

Die Situation der portugiesischen Kolonien – Wirtschafts- und Kulturaustausch

Die koloniale pazifische Handelsroute verlief von Manila nach Acapulco und etablierte sich nach 1573, während die portugiesische bereits einige Jahre zuvor von der East India Company (die Schiffe waren von der britischen East India Company: Naus de Carreira da India) von Goa in Indien über Malacca in Malaysia und Macau nach Salvador, Rio de Janeiro und den H fen in Pernambuco führte.³ Wie auch in den spanischen H fen besaßen die brasilianischen Niederlassungen spezielle Warenhäuser oder „Fazendas“ für die asiatischen Produkte. Gehandelt wurden neben Gewürzen vor allem Luxusgüter wie indisch- oder ceylonesisch-portugiesische Elfenbeinskulpturen, auf die ich im Folgenden näher eingehen möchte, chinesisches Porzellan, indische und chinesische Textilien sowie

3 Adma Fadul Muhana: „ ndia do Oriente e do Ocidente“, in: Anamaria Filizola/ Patr cia da Silva Cardoso/ Paulo Motta Oliveira/ Renata Soares Junqueira (Hg.): Verdade, amor, razão, merecimento. Coisas do mundo e de quem nele anda, Curitiba: Editora da UFPR 2005, S. 263-285, S. 264 sowie José Roberto Teixeira Leite: A China no Brasil. Influências, marcas, ecos e sobrevivências na sociedade e na arte brasileira, Campinas: Editora da Unicamp 1999, S. 81-90. Allgemein Charles Boxer: O império marítimo portug es. 1415-1825, Lisboa: Edi oes 70 1989.

japanische und indisch-portugiesische Möbel.⁴ Wirtschaftshistoriker gehen von einer Summe von über zehn Millionen chinesischen Porzellanobjekten aus, die vom 16. bis 19. Jahrhundert in Brasilien verkauft worden sind. Die Elfenbeinskulpturen haben ebenfalls einen reichen Materialbestand hinterlassen. Allein das Historische Nationalmuseum in Rio de Janeiro besitzt eine Sammlung von 572 Stücken neben vielen weiteren Sammlungen in den Museen für sakrale Kunst, den Kirchenschätzen und privaten Sammlungen.⁵ Es ist wichtig in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass obwohl der portugiesische Handel in drei klar definierten Regionen (Asien, Afrika, Amerika) stattfand, diese Regionen doch untereinander in einem merkantilen System miteinander verwoben waren. Dies ist umso bedeutender, da dieses System nicht rein zentralistisch auf die Hauptstadt Lissabon ausgerichtet war. Auch die zwischen den einzelnen Subzentren agierenden Subjekte waren in die unterschiedlichen Formen des Warentauschs eingebunden, einschließlich des Sklavenhandels, der beispielsweise auch asiatische Personen umfasste, die in die brasilianischen Besitzungen verkauft wurden oder Staatsbeamte, die nach ihrem Dienst in den asiatischen Besitzungen direkt in die brasilianischen Kolonien versetzt und teilweise von Künstlern begleitet wurden.⁶

Der Austausch umfasste viele unterschiedliche Materialien und Objekte, beispielsweise Stoffe, Biombos (spanische Wände), Kassetten und anderen Möbelstücke. So wurden die Möbelstücke in der Sakristei der Kathedrale von Salvador mit Schildkröten- und Elfenbeininkrustationen ausgeschmückt. Des Weiteren finden sich in den größeren Städten Bahias und Pernambucos zahlreiche Dokumente, die den Kauf weiterer kostbarer Materialien aus Indien und China belegen.⁷ Ein Schwerpunkt der Sammlungen liegt insbesondere auf den Elfenbeinskulpturen, auf die im Weiteren eingegangen werden soll.

1. Export und Umwertung

In Bezug auf die Sammlung asiatischer Elfenbeinschnitzereien kann festgestellt werden, dass die unzähligen Elfenbeinschnitzereien, die vor allem aus Indien importiert wurden, vielfach von nicht-christlichen Künstlern produziert worden sind. Sie stellten aber nicht hinduistische oder buddhistische Gottheiten dar, sondern folgten der christlichen Ikonographie mit Repräsentationen von Christus, Maria und den Heiligen.⁸ (Abb. 1-3)

Die gesamten Bestände sind bisher weder quantitativ noch qualitativ untersucht worden. Dies betrifft sowohl die Sammlungen in den portugiesischen Besitzungen als auch die entsprechenden Sammlungen in den spanischen Territorien. Es liegen einzelne Veröffentlichungen in zum Teil prächtigen Katalogen vor, die die Artefakte in den tradi-

4 Gauvin Bailey: „Asia in the arts of Colonial Latin America“, in: Joseph J. Richel/ Suzanne Stratton-Pruitt (Hg.): *The Arts in Latin America 1492-1820*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art 2006, S. 57- 69.

5 So beispielsweise *A sagração do marfim*, Ausst.-Kat. Museu Histórico Nacional, IPHAN, Rio de Janeiro: IPHAN 2002 und zuletzt *Novos Mundos – Neue Welten: Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, Dresden: Sandstein 2007.

6 Bailey: *Asia in the arts of Colonial Latin America*, S. 60f. und Muhana: *Índia do Oriente e do Ocidente*, S. 274ff.

7 Muhana: *Índia do Oriente e do Ocidente*, S. 278f.

8 Bailey: *Asia in the arts of Colonial Latin America*, S. 60.



Abb. 1: Christuskind, 17. Jahrhundert, Skulptur, Elfenbein, Privatsammlung Jorge de Brito, Lissabon.



Abb. 2: Maria mit Christus, 17. Jahrhundert, Skulptur, Elfenbein, 32 cm, Privatsammlung Juan Igancio Moreno.

tionellen Schemata von ‚Exotismus‘ und ‚Hybridität‘ analysieren und vor allem um die Provenienz der einzelnen Objekte besorgt sind.⁹ Wie bereits betont, umfasst die Ikonographie dieser indisch-portugiesischen Kleinskulpturen die bekannten Formen marianischer, christologischer Repräsentationen sowie zahlreicher posttridentinischer Heiliger. In der letzten Gruppe ist vor allem die Häufung von Darstellungen Johannes des Täufers, des portugiesischen ‚Staatsheiligen‘ Antonius von Padua und der jeweiligen Missionsordensheiligen Franziskus, Ignatius und Franz Xaver zu nennen.¹⁰ (Abb. 4, 5)

Für die folgende Argumentation ist aber vor allem die Betonung der Ikonographie des Christuskindes von Bedeutung. Innerhalb der Lebenszyklusdarstellungen Christi ist die quantitative Häufung insbesondere seiner Geburt und Kindheit auffällig. (Abb. 6, 7)

Die Darstellungen zeigen das Christuskind im Unterschied zur europäischen Ikonographie weder als schlafendes Kind noch zusammen mit Maria, sondern die Figur ist aus dem familiären Kontext isoliert und präsentiert ihn entweder nackt oder im Ornat, welches die Marterwerkzeuge aufweist, mit der Weltkugel und im segnenden Gestus, oder zusätzlich auf der Weltkugel stehend. Diese Darstellungen weisen insofern bereits auf Passion und Weltenherrschaft hin. Eine zweite Tradition zeigt ihn als guten Hirten – wiederum im Unterschied zur europäischen Tradition wird hier der gute Hirte nicht als jugendlicher Christus dargestellt, sondern als kindliche Figur, die auf einem Thron oder überlebensgroß auf einem Hügel sitzend ruht, der mit Schafen bevölkert ist. Seine Augen sind geschlossen und sein Kopf, der leicht zur Seite geneigt ist, wird von seiner rechten Hand gehalten, wobei dies offenbar ohne Anstrengung des Körpers geschieht. Die Beine sind unterhalb der Knie gekreuzt. Auffällig und von der Literatur wiederum hervorgehoben sind die Ähnlichkeiten der Haltung der Christusfigur mit Buddha. Dies entspricht der ‚Yoga-

.....

9 Grundsätzlich zum Problem der Hybridität in der Kunst Lateinamerikas am Beispiel der spanischen Kolonien: Carolyn Dean/ Dana Leibsohn: „Hybridity and its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America“, in: Colonial Latin American Review 12 (2003), Nr. 1, S. 5-35.

10 Zum Beispiel Bernardo Ferrão de Tavares e Távora: Imaginária luso-oriental, Lissabon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1983 oder O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, Bestandskat., hg. v. Pedro Moacir Maia, São Paulo: Banco Safra 1987, zum Vergleich auch die Beispiele aus der spanischen Kolonie der Philippinen: Margarita Estella: „Algunos relieves em marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiración“, in: Archivo español de arte 43 (1970), S. 151-179 und Pedro Garcia Galende: „Santos de marfil Del Convento San Agustín de Manila“, in: Rafael Lazcano (Hg.): Iconografía agustiana: actas del congreso, Rom: Institutum Historicum Augustinianum 2001, S. 583-601.



Abb. 3: *Christuskind*, 17. Jahrhundert, Skulptur, Elfenbein, 26 cm, Privatkollektion Rodrigo Rivero Lake.

oder Lotusposition'. Hierbei wird der Status des Kindes – also der noch nicht vollständig repräsentierten Gottheit – gleichgesetzt mit *Sakya-muni*, dem entsprechenden Lebensabschnitt im Leben Buddhas.¹¹ Die christlich-indische Repräsentation reflektiert in der Handhaltung gleichzeitig auch die entsprechende Positur des liegenden Buddhas. Diese Handhaltung weist auf eine spätere Entwicklung – entsprechend bei Christus auf die Passion – voraus und zeigt ihn kurz vor dem Eingang ins Nirwana. Diese Formen der Hybridisierung sind typisch für die Missionsbestrebungen vor allem der Jesuiten im asiatischen Raum, die, um die entsprechenden Gruppen in Indien und China zu überzeugen, entsprechende stilistische Überblendungen tolerierten. Dieses Bestreben wurde auch im persönlichen Verhalten der Missionare deutlich, die sich in Verhaltensformen den chinesischen und indischen Riten anpassten – was aber innerhalb der katholischen Kirche im 17. Jahrhundert im so genannten Ritenstreit eskalierte.¹² Die Figur des Guten Hirten im speziellen verweist auf das friedliche Zusammenleben der Tiere und eine Ära des Friedens, wie sie vom Christuskind errichtet wurde, und deutet somit auf die Erneuerung der Menschheit durch die Assimilierung

der ‚Neuen Welten‘ hin. Dieser Repräsentationszusammenhang muss aber in einen spezifisch portugiesisch-eschatologischen Kontext gestellt werden. Die Vorstellungen der Wiederkunft Christi im Zusammenhang mit sozialutopischen und irenischen Vorstellungen taucht im Umfeld der Unabhängigkeit Portugals von der spanischen Krone Mitte des 17. Jahrhunderts auf.¹³

Bislang müssen die asiatischen Artefakte zwar im Zusammenhang eines globalen Marktes verstanden werden, dessen Produktionen im Zeichen der typischen Assimilations- und Hybridisierungsbestrebungen zu verstehen sind. Die besondere Häufigkeit beispielsweise dieser Figuren im brasilianischen Kontext kann sicherlich auch – aber eben nicht ausschließlich – auf einen ‚Exotismus‘ der Form und eine Wertschätzung des kostbaren und in Brasilien nicht leicht erhältlichen Materials des Elfenbeins zurückgeführt werden. Die Schatzkammern der jeweiligen Kirchen und Orden scheinen dies auch zu bestätigen und diese in den Zusammenhang mittelalterlicher Schätze und frühneuzeitlicher

11 Beatriz Sanchez Navarro de Pintado: *Marfiles christianos del Oriente en Mexico*, Mexiko-Stadt: Fomento Cultural Banamex 1985, S. 76f.

12 Vgl. Anton Huonder: *Der chinesische Ritenstreit*, Aachen: Xaverius 1921. In Hinblick auf die Tätigkeiten der Jesuiten: Michael Scholz-Hänsel: „Die Jesuiten als interkulturelle Mittler im ‚Portugiesischen‘ Asien der Aufklärungszeit“, in: Christoph Frank/ Sylvaine Hänsel (Hg.): *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Vervuert 2002, S. 237-252 sowie Gauvin Bailey: *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America. 1542-1773*, Toronto: University of Toronto Press 1999. Ein weiteres Beispiel stellt die Verbreitung der illusionistischen Malerei dar. Vgl. Elisabetta Corsi: *La fábrica de las ilusiones. Los Jesuitas y la diffusion de la perspectiva lineal en China. 1698-1766*, Mexico-City: El Colegio de México 2004.

13 Muhana: *Índia do Oriente e do Ocidente*, S. 282, siehe in diesem Zusammenhang auch die Predigten von Ardizzone Spinola aus Goa „*Dezempenho de Christo Nosso Senhor no Nascimento da Magestade d'El-Rey de Portugal Dom Juam IV*“ aus dem Jahr 1650.

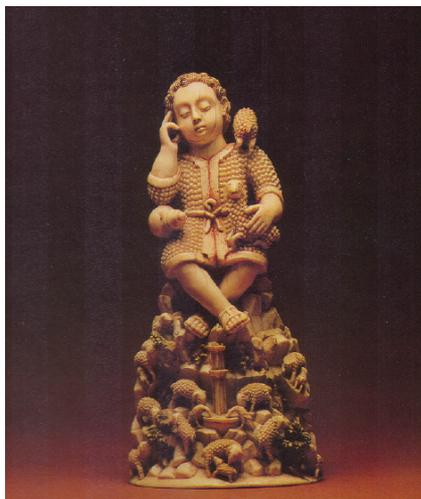


Abb. 4: *Christuskind*, 17. Jahrhundert, Skulptur, Elfenbein, 26 cm, Privatsammlung Rodrigo Rivero Lake.

Wunderkammern zu rücken.¹⁴ An dieser Stelle ist beispielsweise der Jesuit Athanasius Kircher zu nennen, der für seine Exponate im Museum Kircherianum in Rom berühmt war und der Exponate von seinen jesuitischen Brüdern aus den unterschiedlichsten Ordensprovinzen erhielt.¹⁵ Gerade aber der schon erwähnte Hinweis auf den portugiesischen politisch-theologischen Diskurs in Hinblick auf die Unabhängigkeit von Spanien im 17. Jahrhundert gibt einen Hinweis auf die Beliebtheit dieser indischen Artefakte für die portugiesisch-koloniale Elite. Welcher ikonologische Zusammenhang besteht zwischen dem Herrschaftsgestus, der Friedensallegorie und dem portugiesischen Herrschaftsdiskurs in Brasilien? So fragt Antonio Vieira, Jesuit, Politiker und Autor, in seiner Predigt zu Epiphania 1662, warum in Bedas Auslegung der Weihnachtsgeschichte, in der jeder der Heiligen Drei Könige einen Kontinent repräsentiere, der bevölkerungsreichste, nämlich Amerika, keine Berücksichtigung finde. Mit Bernhard setzt Vieira den drei Heiligen Königen drei portugiesische Könige gleich: Johann, Manuel und Johann III.¹⁶ Letztlich kommt er zu dem Schluss, dass Johann IV. von Portugal als der vierte Heilige König anzusehen sei, dem der eigentliche

Vorrang gebühre, da er als letzter König bereits auf die Wiederkunft Christi verweise. Diese messianisch-eschatologische Interpretation wurde von Vieira auch in seinen Schriften *Geschichte der Zukunft* (*História do Futuro*) wie auch seinem *Clavis prophetarum* vertreten, in dem das „wiedererstandene Portugal“ das letzte Imperium vor dem Jüngsten Gericht darstellt und in dem er seinem König Johann IV. eine entsprechende Funktion innerhalb dieses Heilsgeschehens zuordnet. Hierbei wird die „Neue Welt“ ebenfalls in ihrer Dinglichkeit dem Neuen Jerusalem in einer raum-zeitlichen Verknüpfung mit der Apokalypse des Johannes gleichgesetzt. Vieira etwa stellt fest, dass der Austausch der Objekte die Alte wie die Neue Welt verändert habe: „Die alte Welt verschwand, weil von nun an diese nicht mehr dieselbe war wie zuvor, sondern eine andere größere, viel ausgedehnter mit neuen Küsten, neuen Kaps, neuen Inseln, neuen Regionen neuen Völkern, neuen Tieren und neuen Pflanzen. In derselben Weise begann auch der Himmel

14 Jüngst zu mittelalterlichen Schätzen Lucas Burkart: „Schatz und Schatzbildung“, in: Lucas Burkart/ Philippe Cordez (Hg.): *Le trésor au Moyen Age: questions et perspectives de recherche*, Neuchâtel: Institut d’Histoire de l’Art et de Muséologie 2005, S. 1-26. In Hinblick auf die Wunderkammern und die Institution des Sammelns: Barbara Marx/ Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Sammeln als Institution: von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum*, München: Deutscher Kunstverlag 2006; Robert John Weston Evans (Hg.): *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot: Ashgate 2006 und der methodisch wichtige Aufsatz von Horst Bredekamp: „Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs“, in: Ders./ Jörg Probst (Hg.): *Bilder bewegen: von der Kunstkammer zum Enspiel*, Berlin: Wagenbach 2007, S. 121-135.

15 Maristella Casciati/ Maria Grazia Ianniello/ Maria Vitale (Hg.): *Enciclopedismo in Roma barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venedig: Marsilio 1986 und Athanasius Kircher: *il museo del mondo*, Ausst.-Kat. Museo Palazzo Venezia, Rom, hg. v. Eugenio Lo Sardo, Rom: De Luca 2001.

16 Antônio Vieira: *Sermão de Epifania*, Lissabon 1662, in: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803065.html> (Stand: 10.4.2008).

ein anderer zu sein.“¹⁷ Interessanterweise kommt Vieira am Schluss seiner Predigt auf Christus als Guten Hirten zu sprechen.¹⁸ Insofern muss die Sammelleidenschaft dieser spezifischen indisch-portugiesischen Ikonographie zumindest nicht *nur* als ‚Exotismus‘ interpretiert werden, sondern gerade die spezifische Formel zwischen Herrscherfigur und Gutem Hirten schreibt sich in den theologisch-politischen Diskurs der portugiesischen Kolonien in Amerika ein. Die besondere Rolle des Christuskindes in seiner Herrscherikonographie wird darüber hinaus in einer Predigt des Jesuiten Antônio de Sá deutlich, gehalten in der Igreja da Sé in Salvador im Jahr 1660. Er berichtet über einen Vorfall, bei dem eine Statue des Christuskindes in einem ikonoklastischen Akt in kleine Stücke zerschlagen und auf diese Weise entsakralisiert wurde. Er stellt eine analoge Verbindung zwischen Urbild und Abbild, zwischen Christuskind und Gekreuzigtem, sowie zwischen dem Körper Christi und dem Körper des Täters her. Der Angriff auf den Leib Christi entspricht einem Angriff auf den Körper der Kirche von Bahia. Hiermit bezieht sich de Sá vor allem auf die „häretischen Ikonoklasten“ der protestantischen Angreifer.¹⁹

In diesem Zusammenhang kann der portugiesisch-koloniale Repräsentationsdiskurs, der mit eschatologischen Utopien verbunden ist, nicht weiter vertieft werden, jedoch erscheint



Abb. 5: Maske, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Skulptur, Paraíba.

es auffällig, dass weitere problematische Aspekte, wie die Frage der Repräsentation, des Status des sakralen Bildes, über eine Einschreibung in den Diskurs und die Ikonographie des Christuskindes erfolgt. An dieser Stelle bleibt zusammenzufassen: Die Elfenbeinskulpturen können als Memorialobjekte einer bereits vergangenen Größe eines weltumspannenden Imperiums gelten und gleichzeitig sind sie eingebunden in die eschatologische Herrschaftsrechtfertigung der Braganças und der Unabhängigkeit Portugals von Spanien.²⁰

2. Import und Einschreibung

Bei den weiteren vorzustellenden Beispielen handelt es sich um Skulpturen, wahrscheinlich chinesischer Herkunft, die sich in der äußeren Ausstattung des Franziskaner-Konvents Santo Antonio im heutigen João Pessoa befinden.

Die asiatischen Artefakte sollen unter der Fragestellung nach ihrer Einschreibung in bestehende Kontexte untersucht werden. Die jeweils aus einer Gruppe mit zwei Figuren bestehenden Artefakte stellen eine Maske bzw. einen Löwen dar. Auch bei diesem Beispiel hat sich die Forschung weitgehend auf die affirmative Feststellung einer Hybridität

17 Vieira: Sermão de Epifanias: „Desapareceu a terra antiga, porque a terra dali por diante já não era a que tinha sido, senão outra muito maior, muito mais estendida e dilatada em novas costas, em novos cabos, em novas ilhas, em novas regiões, em novas gentes, em novos animais, em novas plantas. Da mesma maneira o céu também começou a ser outro.“

18 Vieira: Sermão de Epifanias.

19 José Eduardo Ferreira dos Santos/ Marina Massimi: „Nossa Senhora das Maravilhas: corpo e alma de uma imagem“, in: *Memorandum*, 8 (2005), S. 116-129.

20 An dieser Stelle sei an die Unabhängigkeit 1640 und an den Verlust fast aller asiatischen Besitzungen außer Goa und Macau bis 1700 erinnert.



Abb. 6: Löwe, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Skulptur, Paraíba.

konzentriert und dementsprechend auf die ‚mestizisierenden‘ Aspekte der brasilianischen Kolonialkultur hingewiesen und weniger nach den funktionalen Aspekten gefragt. Ebenfalls ergeben sich eventuelle Schlüsse nicht über eine in dieser Form schon phänomenologische Beschreibung, sondern über die unterschiedlichen visuellen Systeme und deren Verhältnisse zueinander. Neben ihrer ‚fremden Herkunft‘ können die Skulpturen im Zusammenhang des Eingangsbereiches und der Fassade, in die sie integriert sind, als apotropäische Figuren gelesen werden, wie sie auch in mittelalterlichen Kirchen des 13. und 14. Jahrhunderts in Portugal zu finden sind (Abb. 7).²¹

Das Konvent wurde bereits 1589 gegründet, aber nach der Zerstörung durch die Holländer begannen die Franziskaner in der zweiten Hälfte des 17. und im frühen 18. Jahrhundert mit einem prachtvollen Neubau. Die Skulpturen gehören zum trapezförmigen Eingangsbereich, der zur Hauptfassade leicht ansteigt und dessen Wände mit einem Azuleijo-Zyklus aus der Passion Christi eingerahmt sind. Die weitergehende Analyse der Übereinanderblendungen der unterschiedlichen visuellen Systeme, wie sie in den Ausstattungen der Kirchen des ersten wie des dritten, des Laienordens, deutlich werden, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden (Abb. 8, 9).



Abb. 7: Franziskanerkonvent, Eingangsbereich, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Paraíba.

Es sei hier nur auf die Interpretation des Franziskus in der illusionistischen Deckenmalerei des Laienordens hingewiesen, der im Kontext sowohl der missionarischen Konkurrenz mit den anderen Orden als „Alter Elias“ und „Alter Ignatius“ verstanden werden kann, sowie auf den missionarischen Kontext, in dem der franziskanische Heilige gegenüber der indigenen Bevölkerung den „wahren Propheten“ repräsentiert und gleichzeitig in seiner visualisierten Repräsentation die Bilderverehrung selbst propagiert (Abb. 10, 11).²²

²¹ Hier sei beispielsweise nur genannt Pedro Dias: *A Arquitetura Gótica Portuguesa*, Lissabon: Estampa 1994.

²² Eine detailliertere Analyse findet sich in dem 2008 erschienen Aufsatz von Jens Baumgarten: „Franciscan for all purposes in Colonial Brazilian Culture: Superimpositions and Parallel Systems“, in: Gert Schwerhoff/ Susanne Rau (Hg.): *Social Space and Religious Culture (1300-1800)*, Konstanz: UVK 2008.



Abb. 8: *Heiliger Franziskus*, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Deckenmalerei, Franziskanerkonvent, Kirche des Ersten Ordens, Paraíba.

Abb. 9: *Heiliger Franziskus*, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Deckenmalerei, Franziskanerkonvent, Kirche des Dritten Ordens, Paraíba.

Abb. 10: *Schutzmantelmadonna*, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Deckenmalerei, Franziskanerkonvent, Kirche des Ersten Ordens, Paraíba.

Für den hier zu diskutierenden Zusammenhang soll auf die archaisierende Ikonographie beispielsweise der Schutzmantelmadonna und die ebenfalls archaisierende Kassettenmalerei mit der Ikonographie des Heiligen Antonius in der Apsis der Hauptkirche hingewiesen werden. Im Einzelnen wäre auch zu untersuchen, inwieweit die Architektur einem Modell und Ideal des portugiesischen 14. Jahrhunderts verpflichtet ist. Welche Bedeutung kann nun diesem Rückgriff auf eine Tradition, dieser Konstruktion von Vergangenheit, beigemessen werden – und darüber hinaus: in welchem Verhältnis steht dies zu den chinesischen Artefakten?²³ Zum ersten Teil der Frage haben Alexander Nagel und Christopher S. Wood in ihrem Artikel hauptsächlich zur venezianischen Renaissancemalerei ein neues Modell des „Anachronismus“ vorgestellt.²⁴ Am Beispiel des Heiligen Augustinus von Carpaccio bewerten sie die unterschiedlichen Artefakte, die der Maler ‚zitiert‘, als Züge von unterschiedlichen historischen Momenten, die sie wiederum als eine performative Theorie vom Ursprung des Artefakts interpretieren. Danach ist das einzelne Objekt Produkt einer singulären historischen Performanz. Jede folgende Wiederholung dieser Performanz beispielsweise in einer Kopie wird fremd in Hinblick auf die originäre Schöpfungszone.²⁵ Am ausgewählten Beispiel würden die unterschiedli-

²³ Im Vergleich die Mittelalter-Rezeption im 16. und 17. Jahrhundert: Vgl. Johannes Zahlten: „Beobachtungen zur Mittelalter-Rezeption in der Ausstattung römischer Kirchen nach dem Tridentinum“, in: Peter Wapnewski (Hg.): *Mittelalter-Rezeption: ein Symposium*, Stuttgart: Metzler 1986, S. 80-104 und Meinrad von Engelberg: *Renovatio Ecclesiae: die Barockisierung mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg: Imhof 2005.

²⁴ Alexander Nagel/Christopher S. Wood: „Interventions: Towards a new model of Renaissance anachronism“, in: *Art Bulletin*, 3 (2005), Nr. 3, S. 403-415.

²⁵ Ebd., S. 404.



Abb. 11: Ausschnitt aus dem Antoniuszyklus,
1. Hälfte 18. Jahrhundert, Deckenmalerei, Franziskanerkonvent,
Hauptchor der Kirche des Ersten Ordens, Parafba.

chen Temporalitäten in einem System von anachronistischen Zitaten inszeniert und dramatisiert. Nach Ansicht von Nagel und Wood hätten alle Artefakte in der vormodernen Zeit eine doppelte Historizität: man kann sich der Tatsache bewusst sein, dass sie in der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit hergestellt worden sind, und sie gleichzeitig wertschätzen als handelte es sich um alte Dinge. Dies interpretieren sie nicht als Naivität, sondern sehen darin umgekehrt eine Ignoranz der kunsthistorischen Forschung gegenüber den vor- und frühmodernen Denkweisen. Bilder und jegliche Artefakte wurden als Zeichen oder Symbol von Typen verstanden; Typen, die wiederum mit mythischen Ursprüngen assoziiert wurden und die

eine strukturelle und kategoriale Kontinuität über eine Sequenz von Zeichen verstärken. Klassen von Artefakten würden so verbunden über ersetzbare Repliken, die sich sowohl zeitlich als auch räumlich erstrecken. Unter diesem Aspekt der „Substituierung“ wurden moderne Kopien von gemalten Ikonen als effektive Surrogate für verlorene Originale verstanden. Die eigentlichen Umstände ihrer Entstehung und der historische Moment waren in Hinblick auf ihre Bedeutung und Funktion nicht unbedingt relevant und wurden eher als akzidentell denn als konstituierend angesehen. Stattdessen können die Artefakte als in eine diachrone Kette von Repliken eingeschrieben verstanden werden.²⁶ Insofern wird Zeit nicht als lineare Kette vorausgesetzt, sondern Artefakte konfigurieren Zeit anders: In diesem System kann eine Funktion der Kunst darin verstanden werden, die zeitliche Distanz zum Kollabieren zu bringen.²⁷ In ihrer Kritik an Erwin Panofskys Bewertung der ‚korrekten‘ Zeiterfahrung der Renaissance beziehen sie sich insbesondere darauf, dass dieser nie das Verhältnis zwischen kognitiver Distanz von der Vergangenheit – das Kriterium einer historischen Periode als ganzer – und dem ästhetischen Ergebnis der „Renaissance-Kunst“ erklärt habe.²⁸ Elizabeth Eisenstein spricht von einem eher „amorphen raum-zeitlichen Kontext“.²⁹ So wollen Nagel und Wood nicht streng zwischen mittelalterlicher und Renaissanceauffassung unterscheiden, sondern gehen soweit, Letztere als Re-Applikation des mittelalterlichen Substituierungsprinzips im Angesicht einer entstehenden Kultur von künstlerischer Performanz zu bezeichnen.³⁰ Die Entstehung

26 Hierbei beziehen sich Nagel und Wood auf Richard Krautheimers Thesen zur Ikonographie der mittelalterlichen Architektur; Nagel/ Wood: „Interventions: Towards a new model of Renaissance anachronism“, S. 405.

27 Ebd., S. 408.

28 Dies bezieht sich vor allem auf Panofskys Publikationen zur Renaissance: Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm: Almqvist und Wiksels, Gebers Forlag 1960, S. 38 und ders.: „Renaissance and Renaissance“, in: *Kenyon Review* 6 (1944), S. 201-236

29 Elizabeth Eisenstein: *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge: Cambridge University Press 1979, insbesondere in Bezug auf Panofskys Thesen S. 181-225.

30 Nagel/ Wood: „Interventions: Towards a new model of Renaissance anachronism“, S. 412.

des modernen Kunstwerkes verstehen sie als dialektisches Verhältnis zwischen einem substituierenden und einem auktorialen Prinzip. Als Neuerung kann dementsprechend in der Renaissance die ‚Kunstfälschung‘ gelten. Diese kann auch als unmaskierte Substituierung einer einzigen Performanz betrachtet werden. Insofern können Archaismen, ästhetischer Primitivismus, Typologien, Zitationen, Fälschungen und weitere temporale Störungen als Konflikt zwischen der performativen und der substituierenden Herkunftstheorie gelten. Schließlich sind diese laut Nagel und Wood in ein dynamisches historisches Modell eingebunden, in dem eine kontinuierliche Interaktion zwischen beiden Theorien besteht.

Nach diesen theoretischen Ausführungen möchte ich diese Überlegungen für den kolonialen Kontext und auch die räumliche Distanz extrapolieren. Gerade die Bedeutung der Kopie, der Aneignung und das Modells des Substituierens spielen eine größere Rolle als die performative Autorschaft – dies gilt sowohl für die amerikanischen als auch für die asiatischen Kolonien. Insofern muss gerade die zeitliche Distanz, ebenso wie die räumliche, unter dem Aspekt von Aneignungsstrategien im Substituierungsprinzip verstanden werden, in dem temporale wie lokale Differenz nicht als linear verknüpft verstanden werden. Um es plakativ auszudrücken: Die Nachahmung eines portugiesischen „Mittelalters“ wie die chinesischen Löwen sind gleich fremd oder eben auch in ihrer Verkettung als Typologien zu verstehen, d.h., das zeitlich wie räumlich Fremde wird inszeniert und nicht als auktorialer Exotismus bewertet.³¹



Abb. 12: *Capela da Nossa Senhora do Ó*,
1. Hälfte 18. Jahrhundert, Sabará.

3. Autochthonie und Übernahme

Das dritte zu analysierende Beispiel dient im vorliegenden Kontext als Verweis auf eine weitere Folge von zu untersuchenden Objekten und entsprechend einer Ausweitung der Fragestellung und des methodologischen Instrumentariums. Die Autochthonie und/oder Übernahme von stilistischen und ikonographischen Modellen durch wahrscheinlich eingewanderte Künstler soll am Beispiel der Capela do Ó in Sabará, einer kleinen Stadt in der Provinz Minas Gerais, im Folgenden diskutiert werden. Die Architektur besitzt Anlehnungen an eine Pagode, aber interessanter sind die Dekorationen, insbesondere die Lackmalereien nachahmende Dekoration. Da es sich im eigentlichen Sinne nicht um ‚reisende Objekte‘ handelt, diese Malereien aber für einen Gesamteindruck asiatischer Artefakte in brasilianischen Kontexten von Bedeutung sind und in der Literatur ebenfalls unter dem Begriff des „Synkretismus“ und der „Mestizagem“ auftauchen, sollen diese Aspekte in die Diskussion integriert werden. (Abb. 12-14)

³¹ Insbesondere die Relativität von Perspektiven wird deutlich, welche auch der brasilianische Anthropologe Eduardo de Castro in seiner Untersuchung über die Begegnung der Missionare mit der indigenen Bevölkerung beschrieben hat: Eduardo Viveiro de Castro: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify 2002, vor allem das Kapitel „Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena“, S. 345-400. Dies spricht wiederum dafür, über einen integrierenden Ansatz eines multidimensionalen Raummodelles weiter nachzudenken. Dieses müsste als Metatheorie funktionieren, unter der sich die unterschiedlichen weiteren Theoreme dynamisch und polyvalent anordnen lassen müssten.



Abb. 13: Deckenmalerei, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Capela da Nossa Senhora do Ó, Sabará.

Abb. 14: Landschaften, Details aus der Dekoration am Triumphbogen, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Capela da Nossa Senhora do Ó, Sabará.

Ebenfalls in Sabará findet sich in der Kirche Nossa Senhora da Conceição eine Tür zur Sakristei mit goldfarbigen Malereien auf rotem Grund. Die einzelnen Kassetten zeigen unterschiedliche Landschaftszeichnungen mit figürlichen Darstellungen. Von diesem Artefakt wird angenommen, dass es aus Macau ins portugiesische Amerika importiert wurde und Ausgangspunkt für zahlreiche Chinoiserien ist, so auch für diejenigen der bereits erwähnten Capela do Ó.³² Das Patrozinat verweist auf die Erwartung der Geburt Christi und ist wiederum in die für die kolonialen Kontexte wichtigen Diskurse der Lebens- und Familienzyklen eingeschrieben. Die Ikonographie der malerischen Dekorationen umfasst die sieben Anrufungen der Maria und vereinigt neben emblematischen marianischen Darstellungen am Deckengewölbe jeweils einen Wandzyklus der Kindheit Mariens und Christi. Die im hier vorgestellten Zusammenhang interessanten ‚chinesischen‘ Artefakte am Triumphbogen imitieren die Lackmalerei und geben als goldfarbene Zeichnung auf schwarzem Grund idealistische abstrahierende Landschaften wider. Jeweils drei achteckige Tafeln zu beiden Seiten des Hochaltars sind spiegelsymmetrisch aber nicht identisch aufgebaut, gekrönt werden sie von einer kleinen rechteckigen Tafel, die überraschenderweise nicht symmetrisch konstruiert wurde. Ausgeführt wurden diese Malereien wahrscheinlich in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts. Über die Herkunft gibt es unterschiedliche Spekulationen. Ob es sich wiederum um einen Import aus Macau handelt oder ob sie vom portugiesischen Maler Jacinto Ribeiro ausgeführt worden sind, der in Minas tätig war und zuvor einige Zeit in den asiatischen Territorien des portugiesischen Kolonialreichs verbrachte, ist unklar. An dieser Stelle kann nicht auf die komplexe Ikonographie und deren Kontexte eingegangen werden.³³ Vielleicht lässt sich an diesem Beispiel noch am ehesten von einer „Chinoiserie“ sprechen, jedoch sind die Voraussetzungen sowohl der Produktion als auch der Rezeption im Vergleich zur europäischen Malerei der „Chinoiserie“ unterschiedlich. So befinden sich die Darstellungen weder in einem höfischen Kontext noch in einem urbanen Zentrum mit entsprechender Rezeption Chinas als europäische Utopie eines „gesegneten Friedensreiches“. Auch hier lässt sich in Anknüpfung an die Thesen von Nagel und Wood von einer diachronen Verkettung der einzelnen Artefakte mit Zeit wie Raum überwindenden Zitationen sprechen, die für den kolonialen Kontext das Verhältnis zwischen performativer und auktorialer Repräsentation markieren. Dabei erscheint ebenfalls die Inkorporation der chinesischen Darstellungsformen eher für die heutigen Kunsthistoriker problematisch, als für die zeitgenössischen Beobachter, was die vielen Ausdrucksformen dieses Typus in Minas beweisen.

³² Teixeira Leite: A China no Brasil, S. 143-146.

³³ Ich danke für einen Hinweis von Jenny Purtle, University Toronto, welcher die Herkunft der asiatischen Objekte im Wesentlichen als speziell für den Import bestimmte Ware klassifiziert.

4. Schluss

Viktoria Schmidt-Linsenhoff spricht in ihrer Interpretation des Eckhoudt'schen Zyklus dem unsichtbaren Generalgouverneur Maurits von Nassau die „privilegierte Position des unmarkierten Blicks im Feld der Visualität zu, die die Macht verleiht, abzubilden, zu definieren und zu klassifizieren ohne selbst abgebildet, definiert oder klassifiziert zu werden“.³⁴ Dementsprechend können auch die asiatischen Artefakte verstanden werden, in denen die Herrschafts- und Missionsstrukturen unsichtbar vorhanden sind und deren ideologische Voraussetzungen nicht in Frage gestellt werden, sondern verdichtet zu Tage treten. Bei der vorgestellten Kontextualisierung der reisenden Artefakte kann es sich kaum um subversive Momente in der Kolonialkultur oder gar um einen Gegendiskurs handeln. Aber die Aussagen, dass die Bilder in einen Diskurs eingeschrieben sind, in dem der bedeutungs- und bildproduzierende europäische Blick selbst vorgeführt und damit seinen malereigeschichtlichen Beitrag zum Kolonialismus reflektiert, kann extrapoliert werden. Im Zusammenhang mit den hier vorgestellten Beispielen kann – wenn die unterschiedlichen visuellen, textlichen und performativen Diskurse als Konstituierung unterschiedlicher visueller Systeme verstanden werden – gerade bei der Eingliederung der asiatischen Objekte in den südamerikanischen Diskurs von einer Ausweitung und Öffnung der Möglichkeiten der Wahrnehmung des Anderen gesprochen werden. Sicherlich bedeutet dies nicht die Leugnung des europäischen Missions- und Sklavereiprimats. Beispielhaft für den Bezug der nicht unbedingten monokausalen Relevanz der Hautfarben im Zusammenhang mit der Sklaverei kann wiederum eine Predigt von Antonio Vieira stehen. Als er auf die unterschiedlichen Hautfarben der Heiligen Drei Könige verweist, heißt es „alle Menschen jeglicher Hautfarbe sind gleich von Natur aus und darüber hinaus noch gleichgestellter in Hinblick auf den Glauben.“³⁵ Damit wird aber von ihm weder das hierarchische Sozialsystem, fußend auf dem römischen Recht in Frage gestellt noch eine Abwertung der schwarzen Hautfarbe an sich, wohl aber die pseudowissenschaftliche, direkte Verbindung von Hautfarbe und rassistischem Diskurs.³⁶

34 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: „Rhetorik der Hautfarben: Albert Eckhoudts Brasilien-Bilder“, in: Zeitsprünge 7 (2003), Nr. 2/3, S. 285-314, hier S. 294.

35 Vieira: Sermão de Epifania: „[...] Dos Magos, que hoje vieram ao presépio, dois eram brancos e um preto, como diz a tradição; e seria justo que mandasse Cristo que Gaspar e Baltasar, porque eram brancos, tornassem livres para o Oriente, e Belchior, porque era pretinho, ficasse em Belém por escravo, ainda que fosse de S. José? Bem o pudera fazer Cristo, que é Senhor dos senhores; mas quis-nos ensinar que os homens de qualquer cor todos são iguais por natureza, e mais iguais ainda por fé, se creem e adoram a Cristo, como os Magos. Notável coisa é que, sendo os Magos reis, e de diferentes cores, nem uma nem outra coisa dissesse o Evangelista. Se todos eram reis, por que não diz que o terceiro era preto? Porque todos vieram adorar a Cristo, e todos se fizeram cristãos, e entre cristão e cristão não há diferença de nobreza, nem diferença de cor. Não há diferença de nobreza, porque todos são filhos de Deus; nem há diferença de cor, porque todos são brancos. Essa é a virtude da água do batismo. Um etíope, se se lava nas águas do Zaire, fica limpo, mas não fica branco, porém na água do Batismo sim, uma coisa e outra: Asperges me hyssopo, et mundabor: ei-lo aí limpo. – Lavabis me, et super nivem dealbabor: ei-lo aí branco. Mas é tão pouca a razão e tão pouca a fé daqueles inimigos dos índios, que, depois de nós os fazermos brancos pelo batismo, eles os querem fazer escravos por negros.“

36 Vgl. Stuart B. Schwartz: Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, São Paulo: Companhia das Letras 1988 und als Einzelstudie Silvia Hunold Lara: Campos da violência: escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro (1750-1808), Rio de Janeiro: Paz e Terra 1988.

Sicherlich können die Elfenbeinschnitzereien noch am ehesten im Sinne der Kunst- und Wunderkammern oder eines Exotismus interpretiert werden. Jedoch schließt sich dieser Exotismus wiederum nicht einfach an die höfische Repräsentation eines idealisierten Chinabildes an. Wahrscheinlicher sind Rezeptionen, wie sie seit Athanasius Kirchers Schrift „China Illustrata“ (1667) existierten, mit der eine neue Phase der Rezeption Chinas in Europa begann. Trotzdem sei hier wiederum an die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen erinnert. Die asiatischen Artefakte werden in derselben Weise als fremd inszeniert wie das europäische Mittelalter und sind als Traditionsstiftung im weiteren Sinne des „nation building“ von Benedict Anderson zu verstehen.³⁷ In dieser Weise nivellieren sich europäische und nicht-europäische Traditionen. Ikonographische und stilistische ‚Mischformen‘ sind daher nicht einfach als Hybridisierungen, da dies implizit wiederum die essentialisierten dichotomisch gedachten Grundformen implizieren würde. Sie sind vielmehr als Spannung unterschiedlicher visueller Systeme im Sinne des Warburgschen Mnemosyne-Atlas zu verstehen.³⁸

Die Analyse der ausgewählten asiatischen Artefakte in kolonialen Kontexten lässt sich nicht in ein einfaches Modell – weder von Original und Rezeption noch von Synkretismus oder Hybridität – einordnen, sondern weist in ihren einzelnen Verortungen und Kontextualisierungen auf sehr spezifische Probleme. Hierbei spielen gerade auch die Materialität, der lokale Zusammenhang und – neben den kommunikativen – auch die visuellen Qualitäten der Artefakte eine entscheidende Rolle.³⁹ Insofern illustrieren sie eben nicht einen puren Exotismus, sondern inszenieren gerade die repräsentative Differenz und eröffnen auf visueller wie materieller Ebene das Diskursfeld: Die Inszenierung des Fremden als Bestandteil der kolonialen Gesellschaft und Kultur findet seine Bestätigung. Dies bedeutet eher die Öffnung des zu verhandelnden Raumes, der zwar seine juristische Fixierung kennt (Elite, Freigelassener, Sklave), aber gerade über die parallelen visuellen Systeme Aneignungs-, Annäherungs- und Verhandlungsprozesse ermöglicht. Deutlich wird dies auch in der parallelen Aneignung einer ‚mittelalterlichen‘ Ikonographie.

Wie Elizabeth Edwards, Chris Gosden und Ruth B. Phillips in ihrem Einleitungsartikel zu *Sensible objects* konstatieren, war gerade der Kolonialismus zutiefst „materiell“, die unterschiedlichen Zentren waren miteinander über einen stetigen Objektaustausch ver-

37 Phoebe Scott: „Mimesis to Mockery: Chinoiserie Ornament in the Social Space of Eighteenth-Century France, in: www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue5_Critique_Scott.htm (Stand: 10.4.2008). Allgemein Benedict Anderson: *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, London: Verso Ed. 1983. Der Rückgriff auf Gründungsmythen findet sich beispielsweise auch im Florenz der frühen Neuzeit: Stefano U. Baldassari: „A tale of two cities: accounts of the origins of Fiesole and Florence from the anonymous ‚Chronica‘ to Leonardo Bruni“, in: *Studi rinascimentali* 5 (2007), S. 29-56.

38 Hierzu Georges Didi-Hubermann: *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Minuit 2000 und ders.: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit 2002.

39 Einen ersten übergreifenden Versuch stellt der Sammelband zur Neubewertung der Renaissance als internationales Phänomen, den frühneuzeitlichen Kolonialismus einbeziehend, dar; Claire Farago (Hg.): *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and in Latin America 1450-1650*, New Haven/ London: Yale University Press 1995.

bunden, der alle Formen von Objekten umfasste.⁴⁰ Hierbei betonen die AutorInnen vor allem, dass sich der Kolonialismus über unterschiedliche Formen der sinnlichen Wahrnehmung der Objekte konstituierte und so Unterscheidungen von Hierarchie, Klasse, Kaste konstruiert und repräsentiert wurden. Dies bedeutet vor allem eine Überprüfung des Wahrnehmungsregisters in Bezug auf die materielle Kultur und damit insbesondere eine Erweiterung der vornehmlich westlich geprägten Dominanz des Sehens. Damit geht eine verstärkte Berücksichtigung des „embodiment“⁴¹ für ein neues Verhältnis von Körper, Wahrnehmungsapparat und kultureller Praxis einher. Für meine vorgestellten Beispiele möchte ich als Ausblick dies nur andeutungsweise im Rahmen der Figuren in João Pessoa darlegen. Können die visuellen Systeme als eine Konfiguration komplexer polyvalenter visueller Beziehungen verstanden werden, muss die körperliche Perzeption des Subjektes auch andere Sinne mit einbeziehen.



Abb. 15: Fußbodensteine im Innenhof, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Franziskanerkonvent, Parafba.

An vielen Bereichen der Kirche können wir Steine finden die mit einem abstrakten Muster geschmückt sind, doch deren Hohlräume nicht nur dem farblichen Kontrast dienen (Abb. 15). Sie sind mit einem Harz, das mit Myrrhe versetzt wurde, gefüllt, so dass der typische Geruch freigesetzt wird, wenn sich der Gläubige – vor allem auf Knien rutschend – dem Kultbild nähert. An dieser Stelle wären weitere Erläuterungen notwendig, um die entsprechenden Inszenierungen für die anderen Sinne zu berücksichtigen. Es sei nur darauf verwiesen, dass gerade die unterschiedlichen Artefakte in ihren ebenfalls sozial definierten Raumkonstellationen, die wiederum körperlich, emotional und intellektuell erfahren werden, diese unterschiedlichen Relationen konstruieren.

Auch für den hier vorgestellten Diskussionszusammenhang ist entscheidend, dass wir von dem von Edwards/ Gosden/ Phillips geforderten „sensorial turn“ noch weit entfernt sind. Jedoch könnte gerade das Verständnis für die komplexen Beziehungen der kolonialen Begegnungen auch für die westlich geprägte Kunstgeschichte nutzbar gemacht werden, vorausgesetzt sie ließe die anderen Wahrnehmungsregime nicht-westlicher Gesellschaften in ihre Betrachtungen einfließen.⁴² Für die Analyse der visuellen Kultur in Hinblick auf die nicht-europäische Kunst bedeutet dies, dass es auch um die problematische kate-

⁴⁰ Elizabeth Edwards/ Chris Gosden/ Ruth B. Phillips: „Introduction“, in: *Sensible objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford/ New York: Berg 2006, S. 1-31, hier S. 3 und Ruth B. Phillips: „Making sense out/ of the visual: aboriginal presentations and representations in nineteenth-century Canada“, in: Deborah Cherry (Hg.): *Art: History: Visual: Culture*, Malden/ Oxford/ Carlton: Blackwell 2005, S. 113-135.

⁴¹ Ebd., S. 6, und hier kann auch auf die linguistischen Ansätze von George Lakoff verwiesen werden, George Lakoff: *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*, New York: Basic Books, 1999.

⁴² Edwards/ Chris Gosden/ Ruth B. Phillips: „Introduction“, S. 11.

goriale Frage nach der phänomenologischen Abgrenzung von europäischer, asiatischer und ‚autochthoner‘ Kunst geht. Im kolonialen Kontext meiner vorgestellten reisenden Objekte wurde deutlich, dass das diachrone und lokal differente Nebeneinander erst zum Ende des 18. Jahrhunderts mit der Durchsetzung des aufklärerischen Diskurses und seinen kategorialen Begriffsbildungen, seinen Dichotomien sowie seiner Dialektik problematisch wurde.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Beatriz Sanchez Navarro de Pintado: *Marfiles christianos del Oriente en Mexico*, Mexiko-Stadt: Fomento Cultural Banamex 1985. Abb. 2-4: Bernardo Ferrão de Tavares e Távora: *Imaginária luso-oriental*, Lissabon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1983. Abb. 5-15: Archiv des Autors.

Autorinnen und Autoren

Andreas Ackermann ist Professor für Kulturwissenschaft mit Schwerpunkt Ethnologie an der Universität Koblenz-Landau. Studium der Historischen Ethnologie, Kulturanthropologie / Europäischen Ethnologie und Kunstgeschichte an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität, Frankfurt a.M. 1995 Promotion an der Universität Bielefeld mit einer Dissertation über Multikulturalismus in Singapur und Frankfurt a.M. Seine Forschungsschwerpunkte sind Identität und Migration, insbesondere Diaspora und Multikulturalität, sowie Visuelle Anthropologie. Hauptregionen seiner Forschung sind Singapur, die kurdischen Gebiete des Vorderen Orients und Deutschland. Publikationen u.a. „Ethnic Identity by Design or by Default? A Comparative Study of Multiculturalism in Singapore and Frankfurt a.M.“ (1997); „Patchwork: Dimensionen multikultureller Gesellschaften“ (2002, Hg. mit Klaus E. Müller); „Im Schatten des Kongo. Leo Frobenius, Stereofotografien von 1904-1906“ (2005, mit Ute Rösenthaller und Peter Steigerwald).

Jens Baumgarten ist Professor für Kunstgeschichte an der Bundesuniversität São Paulo (Universidade Federal de São Paulo), Brasilien. Studium der Geschichte und Kunstgeschichte, 1996-1999 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt „Rekatholisierungspolitik der Habsburger“. Im Oktober 2002 Doktorarbeit an der Universität Hamburg zum Thema „Konfession, Bild und Macht – Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien 1560-1740“, Fellow am Getty Institute.

Hanna Büdenbender studierte Kunstgeschichte, Anglistik und Medienwissenschaft an der Universität Trier; bis Ende 2008 war sie wissenschaftliche Hilfskraft im Fach Kunstgeschichte, 2007 Magisterarbeit zur kritischen Reflexion des touristischen Blicks in der zeitgenössischen Fotografie.

Dorothea Coşkun. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Ethnologie an der Universität Trier. Studentische Hilfskraft im Datenbankprojekt „Memories of Slavery“. 2004 Magisterarbeit über „Girodets Porträt eines Knaben mit Kinderzeichnung“. 2004-2006 Koordination des DFG-Graduiertenkollegs „Identität und Differenz“. Derzeit Vorbereitung der Dissertation „Die gemalte Kunst- und Wunderkammer als Bühne kolonialer Kultur- und Identitätsbildung“.

Ute Dettmar ist Junior-Professorin für Kinder- und Jugendliteratur am Institut für Germanistik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Sie arbeitet über Kinder- und Jugendliteratur sowie über die Geschichte, Ästhetik und Kritik der Populärkultur. 2007 erschien der gemeinsam mit Thomas Küpper herausgegebene Band „Kitsch. Texte und Theorien“ (Reclam).

Peter Gendolla hat eine Stiftungsprofessur für „Literatur, Kunst, Neue Medien und Technologien“ an der Universität Siegen inne und ist Sprecher des Forschungskollegs „Medienumbrüche“. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik und Politologie in Hannover und Marburg. 1979 Promotion in Marburg, 1987 Habilitation in neuerer deutscher und allgemeiner Literaturwissenschaft in Siegen. Forschungsschwerpunkte: MaschinenMenschen, Zeiterfahrung, Netzliteratur. Zuletzt erschienen: „Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft“ (2005, Hg. mit Jörgen Schäfer); „The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media“ (2005, Hg. mit Jörgen Schäfer).

Gabriele Genge ist Professorin am Institut für Kunst und Kunstwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Psychologie in München. 1996 Promotion an der Universität Freiburg mit der Dissertation „Geschichte im Négligé“, die die französische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts im Kontext des natur- und geschichtswissenschaftlichen Diskurses untersucht. 1997 bis 2005 wissenschaftliche Assistentin am Seminar für Kunstgeschichte der Universität Düsseldorf, 2005 Habilitation mit der 2009 publizierte Untersuchung „Artefakt Fetisch Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne“, die die ethnographischen Aspekte des sogenannten „skulpturalen Primitivismus“ von 1880 bis 1937 untersucht. Forschungsinteressen: Skulptur, Malerei u. Kunsttheorie vom 17. zum 21. Jh., insbes. interdisziplinärer Körperdiskurs in Kunstgeschichte, Anthropologie und Naturwissenschaft, postkoloniale Kunst und Kunstgeschichte, Konzeptkunst der 1960er Jahre.

Christiane Holm ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Klassik Stiftung Weimar im BMBF-Projekt „Sinnlichkeit – Materialität – Anschauung“. Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Kunstpädagogik an der Justus-Liebig-Universität Gießen, dort Wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB „Erinnerungskulturen“, anschließend Wissenschaftliche Assistentin des Geschäftsführenden Direktors am Interdisziplinären Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung an der MLU Halle-Wittenberg; Kuratorin verschiedener Ausstellung zu Kunst, Literatur und Alltagskultur, zuletzt: „Absolut privat!? Vom Tagebuch zum Weblog“ in den Museen für Kommunikation Frankfurt a.M., Nürnberg und Berlin 2008-2009; Arbeitsschwerpunkte: Literatur, bildende Kunst und Alltagskultur des 18. bis 20. Jahrhunderts, Intermedialität, Erinnerungskulturen, Geschlechtertheorien.

Andreas Kagermeier ist Professor für Freizeit- und Tourismusgeographie an der Universität Trier. Zentrale Forschungsinteressen sind Geographie der Freizeit und des Tourismus, Angewandte Mobilitäts- und Verkehrsforschung Stadt- und Regionalentwicklung.

Hauptregionen seiner internationalen Forschung sind die Maghreb-Länder mit Fokus auf den Auswirkungen des Tourismus auf die regionale Wirtschaft. Aktuelle Forschungsaktivitäten konzentrieren sich auf die Konsequenzen des demographischen Wandels für den Freizeit- und Tourismusmarkt.

Alexandra Karentzos ist Juniorprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität Trier. Von 2002 bis 2004 war sie wissenschaftliche Assistentin bei den Staatlichen Museen zu Berlin (Alte Nationalgalerie und Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin) und lehrte an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig. 2007 war sie Fellow am Dartmouth College, Hanover, NH, USA in der Forschungsgruppe „No Laughing Matter. Visual Humor in Ideas of Race, Nationality, and Ethnicity“. Sie ist Mitbegründerin und Vorstandsmitglied des Centrums für Postcolonial und Gender Studies an der Universität Trier. Mitherausgeberin der Zeitschrift „Querformat. Zeitgenössisches. Kunst. Populärkultur“ (Heft 2/2009 zur Kulturgeschichte des Rauchens). Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst- und Kulturgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts, Ironie und Postkolonialismus, Körper und Gender, Orientalismen, Kunst und Tourismus, Antikenrezeptionen. Link: www.uni-trier.de/cepog

Alma-Elisa Kittner ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig im Forschungsprojekt „Barock und Moderne“. Studium der Kunstgeschichte und Germanistik in München, Rom und Bochum. Promotionsstipendiatin und Postdoktorandenstipendiatin an der Freien Universität Berlin im Graduiertenkolleg „Körper-Inszenierungen“ und „Interart Studies“. In ihrer Dissertation untersucht sie „Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager“ (Bielefeld 2009); ihr aktuelles Forschungsprojekt beschäftigt sich mit modernen und zeitgenössischen Künstlerreisen nach Italien. Sie ist Mitherausgeberin des Magazins „Querformat. Zeitgenössisches. Kunst. Populärkultur“ (Nr. 3/2010 zu Wellness in Kunst und Populärkultur). Weitere zentrale Lehr- und Forschungsinteressen: Visuelle Selbstinszenierungen, Sammeln als Kunst, Kunst und Tourismus, Gender Studies.

Jacqueline Knörr ist Associate Professor und Forschungsgruppenleiterin am Max-Planck-Institut für ethnologische Forschung sowie Privatdozentin am Institut für Ethnologie der Martin Luther-Universität, beide in Halle/Saale. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Integration, Differenzierung und Konflikt im Kontext ethnischer Diversität; postkoloniale Identität und Entwicklung; Ethnogenese und Indigenisierung; Nation und Staat in postkolonialen Kontexten; Kreolisierung und Kreolität; Diaspora und Expatriates; Kindheit und Jugend. Ihre regionalen Forschungsschwerpunkte sind Westafrika, Indonesien und Deutschland. Aktuelle Publikationen u.a.: „Kreolität und postkoloniale Gesellschaft. Integration und Differenzierung in Jakarta“ (2007); „Childhood and Migration. From Experience to Agency“ (2005).

Christian Krawagna ist Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator. Er ist Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der Bildenden Künste Wien und hatte Gastprofessuren an der Kunstuniversität Linz und der Universität für angewandte Kunst in Wien; Lehraufträge an der Universität Wien. Herausgeber u.a. von „Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur“ (Berlin 1997); „Agenda: Perspektiven kritischer Kunst“ (Wien/Bozen 2000); „Das Museum als Arena: Institutionskritische Texte von KünstlerInnen“ (Köln 2001). Kurator verschiedener Ausstellungen, u.a. „Routes – Imaging travel and migration“, Grazer Kunstverein 2002, „Planetary Consciousness“, Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg 2008.

Thomas Küpper ist Literatur- und Medienwissenschaftler und vertritt seit 2008 eine Professur für Kulturwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Von 2003 bis 2008 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt a.M. Forschungsschwerpunkte: Kulturelle Konstruktionen des Alter(n)s, Geschichte des »Kitsch«-Begriffs, Herausgabe der Rundfunkarbeiten Walter Benjamins. Publikationen u.a.: „Das inszenierte Alter“ (2004); „Gender Studies und Systemtheorie“ (2004, Hg. mit Sabine Kampmann und Alexandra Karentzos); „Kitsch. Texte und Theorien“ (2007, Hg. mit Ute Dettmar).

Ramona Lenz ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Migration, Tourismus, Transnationalisierung, Europäisierung und Gender, zu denen sie zahlreiche Veröffentlichungen vorgelegt hat. Ihre Dissertation befasste sich mit den Zusammenhängen zwischen Tourismus und Migration auf Zypern und Kreta im Kontext des europäischen Mobilitätsregimes.

Julia Reuter ist Juniorprofessorin für Allgemeine Soziologie und Entwicklungssoziologie an der Universität Trier. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Soziologischen Theorien, Kulturosoziologie, Migrations- und Geschlechtersoziologie, zu denen sie zahlreiche Veröffentlichungen vorgelegt hat, u.a. „Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden“ (2002); „Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis“ (2004, Hg. mit Karl H. Hörning) oder „Strand Bar Internet. Neue Orte der Globalisierung“ (2006, Hg. mit Corinne Neudorfer und Christoph Antweiler) .

Peter J. Schneemann ist Professor für Kunstgeschichte und Direktor der Abteilung Kunstgeschichte der Gegenwart an der Universität Bern. 2000 Habilitation über die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus, 1993 Promotion zur französischen Historienmalerei. Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie in Freiburg i. B., Essex und Giessen. Forschungsaufenthalte in Frankreich, den USA und Kanada. Zahlreiche Publikationen u. a. zu Paradigmen der Kunstbetrachtung, Kunstsoziologie, Künstlerausbildung und zur internationalen Ausstellungspraxis. Secrétaire Administrative des Comité international d'histoire de l'art.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff ist Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Trier. Von 1977 bis 1990 war sie Mitarbeiterin und Kustodin am Historischen Museum Frankfurt, 1992 Kollegiatin am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen. Vertretungs- und Gastprofessuren an den Universitäten Oldenburg, Wien, Cotonou (Benin/Westafrika) und Dartmouth College (USA). Ausstellungen, Tagungsorganisationen, interdisziplinäre Forschungsprojekte und Publikationen zur Kunst- und Kulturgeschichte vom 16.-21. Jahrhundert. Forschungsschwerpunkte im Bereich der Gender-Forschung und des Postkolonialismus in der Kunstgeschichte und der Visuellen Kultur.

Karlheinz Wöhler ist Professor für empirische und angewandte Tourismuswissenschaft am Institut für Betriebswirtschaftslehre und Institut für Freizeitforschung, Spiel- und Bewegungserziehung (IFSB) an der Leuphana Universität Lüneburg. Er ist geschäftsführender Direktor des IFSB und geschäftsführender Herausgeber der tourismuswissenschaftlichen Fachzeitschrift „Tourismus Journal“. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Tourismusmarketing, zur Touristifikation von Räumen, Eventisierung und Kulturalisierung des Tourismus sowie zum nachhaltigen Tourismus und zur Freizeitsoziologie.

Impressum

Gefördert durch die



© 2010 bei Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner, Julia Reuter
und bei den Autorinnen und Autoren

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung der Autorinnen und Autoren urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen. Die Beiträge sind geistiges Eigentum der Autorinnen und Autoren und dürfen nur unter genauer Quellenangabe zitiert werden.

Übersetzung ins Englische: Paul Bowman
mit Ausnahme der Aufsätze von Kravagna (Übersetzung Robin Benson) und Knörr (Übersetzung der Autorin)

Gestaltung: Jörg Petri, www.jop.net

Umschlagabbildung: Annika von Hausswolff: "Where everything begins and ends #2"
[„Wo alles beginnt und endet #2“], 1999, Courtesy of Galerie Andréhn-Schiptjenko,
Stockholm

Mit Urteil vom 12.5.1998 - 312 O 85/98 - ‚Haftung für Links‘ hat das Landgericht (LG) Hamburg entschieden, dass man durch die Anbringung eines Links die Inhalte einer gelinkten Seite ggf. mit zu verantworten hat. Dies kann – so das LG – nur dadurch verhindert werden, dass man sich ausdrücklich von diesen Inhalten distanziert. Bitte beachten Sie daher: Hiermit distanzieren wir uns ausdrücklich von allen Inhalten der auf unserem Webserver zu findenden Links und machen uns diese Inhalte nicht zu eigen.

Topologies of Travel

Tourism – Imagination – Migration

Topologien des Reisens

Tourismus – Imagination – Migration

English Version

Content English version

Inhaltsverzeichnis Deutsche Version 3

Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner, Julia Reuter:

Introduction: Topologies of Travel.

Tourism – Imagination – Migration 204

I. Tourism and Migration

Julia Reuter

Introduction: Tourism and Migration 212

Andreas Ackermann

Travelling Cultures? On the Concept of Diaspora in Cultural Studies,

Illustrated on the Example of the Yazidis 218

Jacqueline Knörr

From ‘Expat Brat’ in Africa to ‘Third Culture Kid’ in Germany 229

Ramona Lenz

Migration and Tourism as the Subject Matter of Research and

Artistic Projects. 237

II. Holiday in Art – Art and Tourism

Alexandra Karentzos and Alma-Elisa Kittner

Introduction: Holiday in Art – Art and Tourism 250

Christian Kravagna

The Artist as Traveller. From the Travelogues of the (Post-) Modernists 255

Peter Schneemann

“Miles and More”. On How the Travelling Artist Experiences and

Conceives the World in the Present 274

Hanna Büdenbender

Massimo Vitali: Dream Beach versus Tourist Crowds 283

III. Journeys to the Ideal World

Thomas Küpper

Introduction: Journeys to the Ideal World 294

Ute Dettmar

Mountains of Happiness. Literary Paths to the
Traveller's Paradise Switzerland. 301

Christiane Holm

Here and Now. On the 'Ideal World' in Travelogues and
Weblogs by Women 315

Peter Gendolla

Phantoms of the South. On the Utopian Difference
of Literature in Virtual Space 325

IV. Virtual Spaces of Travel

Karlheinz Wöhler

The Spaces of Tourism:
Virtualisation of the Real – Realisation of the Virtual. 340

V. Wandering Objects. The Meaning of the Mobility of Things

Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Dorothea Coşkun

Introduction: Wandering Objects. The Meaning of the Mobility of Things 353

Gabriele Genge

The Grand Tour of Travelling Objects: Performative Strategies
in Contemporary African Art 357

Jens Baumgarten

Transformation of Asian Artefacts in Brazilian Contexts. 367

Contributors' Biographies. 382

Imprint 386

Introduction

Topologies of Travel Tourism – Imagination – Migration

by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.



Ill.: Annika von Hausswolff: *Where everything begins and ends* #2, 1999, c-print silicone mounted on plexi, 90 x 110 cm.

Where everything begins and ends is the title of a work by Annika von Hausswolff that shows, behind a ruffled bed, a photographic wallpaper resplendent with the romantic setting of a palm-lined beach at sunset. The clichéd, ‘kitschy’ promise held out by such a desirable location, a place that represents a longing for other worlds, is to be found next to the plain pinewood bed at home or in the transient, sober accommodation of a hotel bed. The work implies though an awakening from the dream trip. Moreover, the title – ‘where it all begins and ends’ – points out that the holiday experience, actually limited in time, is continually renewed in an infinite loop. Here art is not only using the inexhaustible arsenal of images from trips and holidays, it is also replenishing their stock. This is how topologies arise which are closely interwoven with the movement of travel.

Whoever travels needs topoi; schemas and orientation markers that define movement in the first place and indeed construct the sense of place. Commonplaces are not only sought in the figurative but in the literal sense as well, for instance in tourism, which localises routes and destinations in a coordinate system of desires and wishes.

The concept of topology refers to a network of points that gives rise to an interrelated meshing of meaning in a discursive field. The present anthology – a result of the conference of the same name held at the University of Trier¹ – is primarily concerned with the various topologies of travel. Besides the obvious diversity, this volume intentionally focuses on the ambivalence of topoi: oscillating between specific places and imaginations of space, they refer to defined locations while at the same time allowing space to arise through movement, narration, and fiction.

1 The conference was held at the University of Trier from 1 June to 3 June 2007.

Travellers are permanently producing and reproducing new imaginings and visual worlds while defining, in the very same moment, spaces, drawing and crossing boundaries, leaving behind traces, and bringing about social, cultural, economic and ecological changes. In the process, travel is more than ever mirroring a world in perpetual motion and the evocation of limitless mobility.

If in the West travel generally enjoys a positive connotation – as a trip of discovery, as a way of gaining a cosmopolite outlook on the world, as conducive to self-awareness, or simply as a regenerative holiday – when viewed globally it immediately reveals its flipside – as a form of appropriation, commercialisation, as repressive conformity, or as flows of involuntary migration. One focus of the essays collected here is on the ambivalent images of travelling, utopian and dystopian at one and the same time, as well as the breakdown of any clear distinction between fiction and reality. But light is also shed on the different perspectives taken by travellers and travelleses: their visions and senses of self and other in the context of categories such as ethnicity, gender and social belongingness.

What becomes discernible through this approach are the diverse facets and social practices of modern travel – amongst them tourism, migration, the educative tour of the artist, the journey through virtual reality, travelling to ‘ideal worlds’ and travelling objects. Starting from the topologies of travel, the aim is to consider the multidimensionality of travel. It is precisely through the ongoing differentiation of society that travel movements expand within manifold contexts. Defying the narrow perspectives of single disciplines, these can only be grasped through a trans- and interdisciplinary approach capable of multiple perspectives. This volume therefore includes – besides reflections on how specific tourist spaces are configured and used from geography and tourism studies – considerations on how the homeland and the foreign are represented in art and literature as well as ethnological studies on the lives of specific groups in migration. Lines of questioning from post-colonial and gender studies frequently underlie these investigations, not least because they, along with the political dimension of travel, reveal how hitherto explanations have decidedly foreshortened perspectives, for example in how the forms of travel are analytically separated from the respective actor’s perspective, and even blatantly ignored specific travel forms. At the same time, such a postcolonial approach criticises that, in the past, the historical placement of travel practices and the socio-structural position of travellers and travelleses have tended to remain in the background of considerations. Meanwhile however, in the age of tourism, which, as the world’s third largest service sector, possesses enormous economic power, travel has gained an importance that remains inexplicable without historical reflection and contextualisation with other travel forms and social developments like migration, globalisation and virtualisation.

The starting point of this volume is thus a surprising finding: as common as travel is, research has largely left the connections and contexts of its various dimensions unconsidered. While the humanities have concentrated on studying the phenomenon of travel, tourism has remained the domain of those disciplines oriented on the social sciences.

Although preceded by a few specialist studies, explicitly postcolonial approaches towards travel in literary studies has first come to the fore in recent decades, so too declared postcolonial travelogues and literature.² Accordingly, a corpus of texts written mainly in German, but also English, Spanish and French was studied, in particular to what extent the respective portrayals succeeded in undermining widespread colonial topoi.³

Themes of this kind cannot be looked at in isolation from interdisciplinary approaches which inquire into the complex relationships and contexts generated when travel and research expeditions are translated into literature, into the construction of topoi of otherness, and the mediated and socio-cultural premises of travel. Not least the reflection of theoretical foundations has been given a new impetus by returning to and reworking approaches like that pursued by Gilles Deleuze and Félix Guattari with their concept of the nomad.⁴

A discipline-specific approach to travel has become the established practice in art history as well, focusing on images of travel⁵, the artist's journey abroad⁶ and its continuation in contemporary visual art⁷. When Paolo Bianchi drew up an inventory a decade ago⁸, the goal was to present the travels of artists as an alternative to mass tourism where a different aesthetic dimension of travelling unfolds with diverse possibilities, destinations and ways to get there, thus enabling "authentic travel". As important as this initial foray was, it was still very much bound to the Romantic tradition and the myth of the artist as a revolutionary outsider.

2 Cf. Kati Stammwitz: 'Travel Writing the Empire doesn't imply'. Studien zum postkolonialen Reisebericht (Grenzüberschreitungen: Studien zur europäischen Reiseliteratur 11). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000; see also Karlheinz Wöhler: "Fernreisen als postkoloniales Reisen", in: Luger, Kurt/Baumgartner, Christian / Wöhler, Karlheinz (eds.): *Ferntourismus wohin? Der globale Tourismus erobert den Horizont*. Wien, München, Bozen: Studien Verlag 2004, 57-72.

3 Exemplary here: Tall, Aminatou: *Reise und Forschung im westlichen Afrika*. Deutschsprachige Reiseliteratur im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Lang 2005; Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (eds.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004; Gabriele Dürbeck: "Ozeanismus in der deutschen Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. Stereotype und kulturelle Muster in der Darstellung der Südsee", in: Arnd Bauerkämper/Hans-Erich Bödeker/Bernhard Struck (eds.): *Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute*. Frankfurt a. M., New York: Campus 2004, 349-374.

4 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 2002.

5 Cf.: *Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes*, exhibition catalogue, Kunsthalle Tübingen. Tübingen 1981.

6 Exemplary: Joachim Rees/ Winfried Siebers: "Die Kunst der Beobachtung. Anmerkungen zum Wandel der Künstlerreise 1770-1780", in: Herbert Beck/Peter C. Bol/Maraike Bückling (eds.): *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, exhibition catalogue, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M., München: Klinkhardt & Biermann 1999, 419-434; Olaf Klose (ed.): *Skandinavische Landschaftsbilder: deutsche Künstlerreisen von 1780 bis 1864*, Neumünster: Wachholtz 1975; *Auch ich in Arcadien: Kunstreisen nach Italien 1600-1900*, exhibition catalogue, Schiller Nationalmuseum Marbach, Stuttgart: Turmhaus 1966.

7 vol. 136 (1997) and *Atlas der Künstlerreisen*, vol. 137 (1997).

8 *Ibid.*

Art historical works remain however lopsidedly geared to traditional motifs, in particular when they are not accompanied by more recent considerations garnered from media and cultural studies, which are conducive to identifying and elaborating the diverse linkages the artist's journey has with mass tourism and the images it produces. As a post-industrial and utterly commercial form of travel, tourism has become an everyday practice for artists as well, one in which the old distinctions, such as that between "real traveller" and "turistus vulgaris"⁹, are obsolete. Instead, artists are actively getting involved in the process of "learning to be a tourist"¹⁰ as a way of delving into the visual world of tourism – and to use it as source material and subversively undermine it.

Furthermore, the common practice of staging travel by employing a variety of media (tourist postcards and photographs, films, souvenirs, panoramas, virtual spaces) can be analysed. It is precisely through a broadened interdisciplinary perspective that we can identify and trace the ambivalence of 'exotic' objects which are vehicles of cultural transfer.

This new focus in art history is capable of contributing decisively to research into tourism in particular. David Crouch and Nina Lübbren class tourism as part of society's "visual culture", for which art and literature have furnished models.¹¹ Artists have shaped the tourist gaze for decades and even act as "drivers of the tour bus"¹². John Urry had already pointed out in his fundamental study that the "tourist gaze" stands at the centre of travel: the place being travelled is compared with an image mostly reproduced in the media and the camera almost irresistibly searches for, quotes and reproduces this image.¹³ For this reason it is absolutely necessary to understand tourism as a form of applied visual practice that draws on fictions and reproduces them in turn.¹⁴ Here is the interface between tourism and art, and it thus comes as no surprise that tourist pictorial strategies and visual imaginings of the utopian-charged holiday world and its dystopian implications are being increasingly focused on in contemporary art – whether this be exploring the topoi of the holiday like the 'hotel', the 'caravan' and 'tourist attractions', or in the artists' journey itself, which is a continuous passage in search of heterotopian places.¹⁵ This volume thus explores how the visual world of art reflects on tourism and confronts this with the position of the artists as travellers.

9 Cf. Orvar Löfgren: *On Holiday. A History of Vacationing*. Berkeley et al.: University of California Press 1999.

10 Ibid.

11 David Crouch/Nina Lübbren (eds.): *Visual Culture and Tourism*. Oxford et al.: Berg 2003.

12 Ibid 109.

13 John Urry: *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage 1990.

14 Alexandra Karentzos/Alma-Elisa Kittner: "Holiday in Art – Dystopia in Paradise", in: Peter Spillmann/Michael Zinganel (eds.): *Backstage*Tours. Reisen im touristischen Raum*. Graz: Forum Stadtpark 2004, 22f.

15 Exemplary here are Robert Smithson's exploration of "non-places" in "Hotel Palenque" (1969), Sophie Calle's artistic version of a road movie in "No Sex Last Night" (1992), Joep van Lieshout's utopian notion of a "Modular Mobile House" (1995/96), Dellbrügge & de Moll's video "Artist migration" (2005), which shows how artist trips turn into migration, Massimo Vitali's seemingly affirmative photographs of tourist beaches, Simon Beer's postcard action "Gilbert & George – World Tour, 1994-1997" and Birgit Hein's reflections on her own sex tourism in the film "Baby I will make you sweat" (1994).

It is of key importance for this project to also include perspectives on tourism from the social sciences which furnish the described phenomena with a social context. To put it simply, there are two main strands: a practical, affirmative tourism studies¹⁶ and a critique of tourism. While the boom in travel is characterised as a sign of prosperity and freedom, critical studies into tourism tend to detect dystopian traits in mass mobility. Hans Magnus Enzensberger for example denounces tourism as a flight from prevailing social conditions, as a pathetic residual utopia that would not even be necessary in a less repressive society.¹⁷ Also dystopian are those denunciations of tourism which draw up an account of the ecological damage caused or represent the travellers to be the victims of a new colonising strategy, forcing them to submit to a uniform mass culture. Although concepts like the homogenisation of societies are now generally seen as obsolete in the context of globalisation, theories of a loss of culture remain present in debates on tourism.¹⁸ It is precisely mass tourism that is maligned for unleashing allegedly homogenising currents which lead to the loss of distinctive cultures: the rush of multinational tourism corporations and tourists – with Western and capitalist values in their suitcases – to open up so-called third world countries, so critical voices, is something that traditional societies can hardly stand up to. Cultural self-determination and local identity are under serious threat. At the same time, locality and local identity are themselves fiercely contested categories.

Sociological studies of migration have also been one dimensional in their focus: either migration is understood as a one-time, unidirectional journey from the region or country of origin to that of the destination, and thus conceived as a 'state of exception' or 'transitional phase'¹⁹; or alternatively focus is directed immediately on the problems of integration facing the migrants *after* their journey. In both cases the actual practice of travel, the *variety* of its forms and structures as well as the experiences those embarking on such a journey go through are passed over.²⁰

16 Cf. for instance Paul Bernecker et. al.: Zur Entwicklung der Fremdenverkehrsforschung und -lehre der letzten Jahre, Wien: Fachverlag der Wirtschaftsuniversität 1984 and Peter Aderhold/Astrid Kösterke/Dietlinde von Laßberg/Armin Vielhaber: Tourismus in Entwicklungsländer. Schriftenreihe für Tourismus und Entwicklung. Ammerland: Studienkreis für Tourismus und Entwicklung e. V., 2005

17 Hans Magnus Enzensberger: "Eine Theorie des Tourismus (1958)", in: *ibid*: Einzelheiten. Vol. 1: Bewußtseins-Industrie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1962, 179–205.

18 For a detailed discussion of these concepts, see Jim Butcher: *The Moralisation of Tourism. Sun, Sand and Saving the World?* London: Routledge 2003, and Corinne Neudorfer: "Globale Diskurse, lokale Prozesse: Problemfelder im nachhaltigen Tourismus", in: Julia Reuter/Corinne Neudorfer/Christoph Antweiler (eds.): *Strand Bar Internet. Neue Orte der Globalisierung*. Münster: LIT 2006, 61–83; also Judith Schlehe: "Ethnologie des Tourismus: Zur Entgrenzung von Feldforschung und Reise", in: *Peripherie* 89 (2003), 31–47 and Robert Shepherd: "Commodification, culture and tourism", in: *Tourist Studies* 2 (2002), 183–201.

The idea of a loss of culture triggered by mass tourism is particularly evident in the work of Vorlauffer, see: Karl Vorlauffer: *Tourismus in Entwicklungsländer. Möglichkeiten und Grenzen nachhaltiger Entwicklung durch Fremdenverkehr*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.

19 Cf. Ludger Pries: *Internationale Migration*. Bielefeld: transcript 1999.

20 Cf. James Clifford: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1999.

Both the tourist as well as the migratory movements impact not only on the lifestyles and identities of the respective travellers, but also on the cities, towns, regions and societies in and between which long-lasting old and new ‘residents of space’ live with one another. For this reason it is necessary to combine sociological studies with approaches gleaned from tourism geography and ethnology. In this respect it is possible to link into discussions in the social sciences and cultural studies which are exploring the notions of transit places, diaspora and transnational spaces²¹; at the same time, these considerations often lack a systematic grasping of the structures and institutions which support the formation of these new spaces.²²

This volume is divided into five chapters which, oriented on the structure of the conference, are conceptualised as thematically focused sections. The ‘golden thread’ leading through and interweaving the sections is the debate on utopia and dystopia, the most potent topoi of travel. While the first chapter “Tourism and Migration” (responsible for section: Julia Reuter) looks into the global movements of tourism and migration – and their interactive relationship – from the viewpoint of the voluntary and involuntary search for utopian-charged places, the second chapter “Holiday in Art – Art and Tourism” (responsible for section: Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner) brings together the tourist aspect with that of the nomadic: artists not only reflect on the visual worlds of tourism but, as nomadic travellers, they themselves are tourists and thus part of the potentially endless production and reproduction of tourist images. The following chapter “Journeys to the Ideal World” (responsible for section: Thomas Küpper) also focuses on how travel movements are staged managed through various media. The key aspect here is the aestheticising of travel by way of ‘fictional frames’ in which holiday places are transfigured into ‘an ideal world’ and so lent a utopian and virtual dimension. Pursuing a fundamental analysis, the section “Virtual Spaces of Travel” explores the boundary posited between the concrete “here” and the imagined real space “there”, and hence ultimately the divide between imagination and reality (responsible for section: Andreas Kagermeier). The concluding chapter – “Wandering Objects. The Meaning of the Mobility of Things” – shifts the perspective from travellers and the spaces they travel to the ‘exotic’ objects they bring with them, which are to not only multiply and/or archive the knowledge of the group about itself but also, in their otherness, challenge this very knowledge, thus actuating the topoi (responsible for section: Dorothea Coşkun, Viktoria Schmidt-Linsenhoff).

This volume documents a transdisciplinary interest in the theme of travel that was primarily awakened in the course of founding the Centre for Postcolonial and Gender Studies (CePoG) at the University of Trier. The international conference was made possible by the financial support provided by the VolkswagenStiftung, for whom we would like to warmly thank for their generosity. We would also like to thank the contributors and the members of CePoG who agreed to take on the responsibility for and the conception of the individual sections – this project could never have been realised without their commit-

21 Cf. Julia Reuter: “Neue Orte der Globalisierung”, in: Julia Reuter/Corinne Neudorfer/Christoph Antweiler (eds.): Strand, Bar, Internet. Neue Orte der Globalisierung, Münster: LIT 2006, 17-37.

22 Cf. Judith Schlehe: “Ethnologie des Tourismus: Zur Entgrenzung von Feldforschung und Reise”, in: Peripherie 89 (2003), 2003, 31-47.

ment and expertise. More sections were presented and discussed at the conference than could be included in this volume: we would therefore like to expressly thank Christoph Antweiler, Corinne Neudorfer, Birgit Haehnel, Iulia-Karin Patrut, Petra Lange-Berndt, Astrid Schönhagen and Nina Trauth. Last but not least thanks to Hanna Büdenbender for helping to proofread the texts.

Source of image

Courtesy Galerie Andréhn-Schiptjenko, Stockholm.

I. Introduction

Tourism and Migration

by Julia Reuter

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

Television images of exhausted African refugees, washed ashore virtually at the feet of the holidaymakers on the beaches of the Canary Islands, have dramatically demonstrated the spatial interconnection between migration and tourism. But there is also a social interconnection of both forms of travelling: whether it be because the service staff at the holiday spots come from structurally weak regions without job prospects, so they see in migration a secure source of income, whether it be because a part of the tourists travelling to Western Europe are in fact working migrants, their tourist visas providing them with an opportunity to stay for a limited period, whether it be because in their new homeland migrants set up businesses offering tourist services for their own compatriots, or whether it be that the migrants themselves, their way of life and their living spaces become tourist attractions. The latter is illustrated for instance by the 'ethnic islands' formed in large cities by working migrant communities and the resettlement of their families: "Chinatown" in San Francisco or "Little Italy" in New York are amongst such tourist attractions as are "Southall" on the outskirts of western London, a diaspora for Indian Punjabis, and "Little Istanbul" in Berlin, inhabited predominantly by Turks.¹

Tourism has long been a driving force for migration, just as conversely migration can be a motor for tourism. Hall and Williams characterise this as the "tourism-migration nexus" which demands the attention of both - tourism studies and migration research, i.e. they call for a closer examination of the mutually dependent relationships of tourist travel as a specific form of temporary migration and ensuing permanent migration.² The cultural theoretician *Ramona Lenz* is another who in view of the multitude of crossovers between tourist and migratory practices speaks of a new mobile reality of life, one which not only calls into question the 'old' juxtapositions of tourist and migration research, for instance the distinction between tourists and migrants, travellers and the local population, perpetrators and victims, or voluntary and involuntary migration, but moreover in a more fundamental sense discloses just how inadequate the idea of a world of 'settled' identities and 'territorially fixed' cultures has become. In her essay she provides numerous examples of mobile societies, amongst others those on Crete and Cyprus she has examined in her field research and which she identifies as exemplary for how migrant and tourism are converging in the European Mediterranean. In doing so she reveals the various tensions developing between these two forms of mobility and offers an excellent

1 Raimund Pehm: "Der andere Fremdenverkehr. Die Unterbringung Asylsuchender aus der Sicht von Tourismusverbänden am Beispiel Tirols", in: Sozialwissenschaftliche Rundschau 2 (2007), 186-208, 189f.

2 Michael C. Hall/ Allan M. Williams (eds.): *Tourism and Migration. New Relationships between Production and Consumption*, Dordrecht et. al.: Kluwer Academic 2002.

overview of their discursivation in current works of aesthetics and cultural studies. As the studies Lenz cites demonstrate, today mobility is not only a universal value in itself, mobility also creates new differences. On the one hand the whole world – people, goods, ideas – seems to be in perpetual movement thanks to the new information and communication technologies, improved travel and transport means, global trade policies and labour markets; on the other hand though, there are new attempts to draw distinctions and demarcate and monitor frontier borders.

Both of these trends – the promotion and the restriction of mobility – can be vividly illustrated using the example of tourism and migration. While business executives, tourists and other global players are permitted to move around as they please, migrants are mostly included in those groups of persons whose freedom of movement are subjected to permanent controls by border police and authorities responsible for “aliens registration”. It seems as if along the borders between North and South, between East and West a new mobility regime is forming, a “new class society – along the criterion of mobility”.³

Besides new social limitations imposed on mobility, new categories and regimes of space are also arising in which a life in movement is reflected in infrastructure, architecture and local practices. Many holiday resorts and spots, but also border regions and detention or reception centres, are striking examples of this, for they provide a permanent life in transition – here one encounters for the most part ‘transients’ or ‘part-time residents’, whose sole tie to the locals consists in either utilising services or simply waiting.⁴ Several places are the haunts of both tourists and migrants alike: camping sites, camper vans, hotels and holiday resorts frequently possess a multifunctional character; they permit all kinds of utilisations, as Tom Holert and Mark Terkessidis illustrate on the example of the Hotel Libertas in Dubrovnik, which was converted into an accommodation centre for refugees. The Cretan Hotel Royal, which Ramona Lenz visited in 2004 with a colleague, provides lodgings for refugees in the off-season. It operates as holiday hotel only in summer, for lower-income tourists from northern Greece. Due to their peripheral location, their standardised facilities and nondescript architecture, such places prevent a feeling of ‘being at home’.⁵

In this sense the new architecture of mobility recalls the concept of “non-places” formulated by the French anthropologist Marc Augé.⁶ At the beginning of the 1990s, in the face of expanding tourism, global migration and worldwide networks, Augé characterised the new spatial figurations of the present as “non-places” which primarily evoke not relationships but situations of waiting, arrival or departure.⁷ Railway stations, airports or holiday

3 Tom Holert/ Mark Terkessidis: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung - von Migranten und Touristen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006, 256.

4 *Ibid.*, 171-201.

5 Ramona Lenz: “‘Hotel Royal’ - Ferienquartier und Abschiebelager”, in: *kuckuck. Notizen zur Alltagskultur*, 2 (2007), 19-23.

6 Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. M.: Fischer 1994.

7 For the following, see also: Julia Reuter: “Neue Orte der Globalisierung”, in: *ibid./ Corinne Neudorfer/ Christoph Antweiler (eds.): Strand Bar Internet. Neue Orte der Globalisierung*, Münster: LIT 2006, 18-38.

parks, places where one is neither inside nor outside, are typical examples: instead of facilitating or encouraging relationships, their 'occupants' resemble one another solely in that they have no inkling of where the others have come from, where they have lived and worked, and where they are travelling to. People seem to be nothing more than lonely tourists and consumers of spaces who communicate desultorily in ritualised forms. The latter is reinforced by how non-places are extremely regulated places as a rule: they are subjected to a host of prescriptions concerning behaviour in the form of signs and information boards, movement is cordoned off and restricted to fixed walkways, and they are rigorously monitored by control and surveillance technologies.

The thesis of the "disappearance of social space" in the age of globalisation, taken up by tourism studies from Augé, has been subjected to increasing criticism by migration research employing the perspectives of cultural theory. In particular migration studies drawing on ethnology and cultural studies has been able to show that people, despite or precisely because they do not possess space in liminal or transitional situations, a far-flung peer group, develop a sense of community and affiliation due to the absence of economic resources or political and social recognition; hence they do not perceive themselves as strangers to one another, but rather as kindred spirits and express this in new practices generating social space. The ethnologist and cultural theorist *Andreas Ackermann* has explored such new forms of the spatialisation of mobile identities in the context of diaspora Yazidi in Germany, a group that has formed despite or precisely because of migration and exile. The key distinctive feature of his essay is its double approach: on the one hand he plots the historical lineaments of the concept of diaspora, subjected today to an almost 'inflationary' use, and its current position within cultural studies and social sciences; on the other hand, through his multi-situated field research on the Yazidi diaspora in Germany he provides an empirical contribution to the discussion, all too frequently theory-loaded, about diaspora identities.

His work thus dovetails with a series of studies revolving around the question of the spatial-temporal reconfiguration of cultural identities in the age of globalisation. Predominantly interdisciplinary and emerging out of the context of Anglo-American cultural studies and contemporary cultural anthropology, besides conceptions and images of self and other, these studies focus mainly on the forms and meanings of the local, whose symbolic and material relations are drawn from and informed by supra-local sources (regional, national, global). In stark contrast to the thesis on the disappearance of space and the formation of transit identities, they emphasise the rediscovery of the local – albeit not understood as securing a sanctuary or affinity to a territorial homeland, but as a reconfiguration of space using specific cultural practices. In view of the greater attention accorded the spatial side of the mobile world, Doris Bachmann-Medick speaks of a "spatial turn", which is effectively inherent to the "mobility turn".⁸ The concepts of space employed are diffuse however: whilst the concept of "diaspora" still remains firmly tied to an imaginary geography, "transnational social spaces" are more strongly geared towards how social practices create a network-like interconnection of different (national) localities.

8 Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, 284ff.

One of the few systematic-empirical works on the formation of “transnational social spaces” is that by Ludger Pries.⁹ In his research into migration he has looked into the situation prevailing in the border region between the USA and Mexico and investigated the diverse spatialisation practices of the transit migrant labourers, most of who work in the textile, food and building industries, who commute between the region Mixteca Poblana and the greater New York area. They lead – so Pries’ thesis – a life between the society of origin and that of arrival, i.e. new transnational and social spaces are formed by the *permanent* travelling of these people, who enter the USA officially as seasonal workers, as tourists, or illegally, and travel back to Mexico on a regular basis. Pries identifies this on a variety of the findings he draws from surveys and observations: in their life praxis and socialisation, the commuting workers locate themselves simultaneously in the system of social inequality of the community of origin and the social structure of the community of arrival. This is not only expressed in a new lifestyle with its own unique models of orientation and action, novel patterns of life and gainful employment, but also in the emergence of new cultural milieus, local economies and social networks.¹⁰ These working migrants define themselves as “wandering people” whose life projects and employment orientation tend to be short term and not tied to one place. To a large extent, moving from one place to another, changing jobs, familial “disruption” and a lack of future planning are all normal experiences in these communities. Here Pries also speaks of “permanently segmented identities”. This heterogeneous orientation is not only evident in their attitudes and views; it is also expressed in their practices of everyday life: new marketing practices, new communication practices (video tapes recorded for those back home), new religious traditions (festive days are rescheduled and renamed), or new forms of political engagement (direct investments in development or family projects in their home regions or founding organisations fighting for the rights of working migrants).

Laura Velasco Ortiz and her colleague Oscar Contreras have observed the same in many of the Mexican towns bordering the USA, which over the last few decades have developed from remote villages into an important economic conurbation region thanks to the relocation of manufacturing sites by US businesses.¹¹ The town of Tijuana in northern Mexico for instance has grown into a city of millions, offering not only working migrants from the south but also illegal border-crossers a new home while its extensive array of cheap services and a vast entertainment industry entices numerous consumers and tourists from the United States. Besides the entwinement of working migration and tourism, Ortiz and Contreras were struck by the creative spatialisation practices of Tijuana’s residents, who utilised the enormous stream of “transit traffic” by collecting discarded car tyres and whatever else was left abandoned on the roadside and using it all as material to build homes on the surrounding hills.

9 Ludger Pries: *Wege und Visionen von Erwerbsarbeit. Erwerbsverläufe und Arbeitsorientierungen abhängig und selbständig Beschäftigter in Mexiko*, Frankfurt a.M. et. al. : Peter Lang Verlag 1997.

10 Ludger Pries: “Transnationale soziale Räume”, in: Ulrich Beck (ed.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, 55-88, here 63.

11 Laura Velasco/Oscar F. Contreras: “Mexiko: Die Grenze bringt den Aufschwung”, in: *Der Überblick. Zeitschrift für ökumenische Begegnung und internationale Zusammenarbeit* 4 (2000), 48-50.

The prerequisites for transnational social spaces and diasporas reside in improved transport and communication technologies. It is frequently the case that the forces of global economic production and sales logic are at work in the context of an international labour market. Free export zones in newly industrialised countries or border regions located between dissimilar social and economic systems are typical examples, as Mexico demonstrates. New transport junctions spring up in what was formerly a peripheral area, our border regions suddenly transform into flourishing marketplaces, family networks and neighbourly relations are no longer fixed to a local quarter but can span across continents.

Despite differing priorities and focal points, most studies underline the same point: that as a concept of life, mobility has become normality for many migrants, but also for some tourists – one thinks of backpackers and individual tourists for instance, some of them on the move for months at a time, if not years. At times the distinction between migrants and tourists becomes blurred here. Likewise in the case of working migrants, who as diplomats, seasonal workers or expatriates, specialist employees sent by their employers to work at foreign branches, pursue the interests usually associated with tourists in their leisure time. Researchers living for months in another country or culture as part of field research without integration or naturalisation are ultimately tourists as well.¹² What is interesting about this group is that their identification with the ‘other culture’, demanded by their profession, is also so intense privately that a ‘return’ to their ‘own culture’ – after their research stay – becomes increasingly difficult. Not only ethnologists, but also aid workers and diplomats are familiar with the problems of reintegration and identification besetting the “returnee”. Scarcely considered in tourism and migration research, *Jacqueline Knörr* has investigated this group of “travellers” or “re-migrants”. In her study here she looks into the situation confronting children of mostly German expatriates who have spent the majority of their lives in Africa and are now “re”-turning to Germany. With the help of (auto-)biographical long-term studies, Knörr provides a striking portrayal of the problems of identification and integration facing these “homecomers”, known as “third culture kids” in the specialist literature, which are expressed above all in feelings of social and emotional isolation.

12 See also, Judith Schlehe: “Ethnologie des Tourismus: Zur Entgrenzung von Feldforschung und Reise”, in: *Peripherie. Zeitschrift für Politik und Ökonomie in der Dritten Welt* 89 (2003), 31-47.

Travelling Cultures? On the Concept of Diaspora in Cultural Studies, Illustrated on the Example of the Yazidis

by Andreas Ackermann

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

For some time now a new orientation in the debates on nation, migration and globalisation is discernible in social and cultural studies, with the concept of diaspora assuming a key role. It is noticeable that the diaspora situation, the problem of living (and surviving) as an ethnic-cultural community in a foreign place, is being employed as a paradigm in a globalised world in which people, ideas and goods circulate beyond any fixed borders. The concept of the diaspora enables those global phenomena in society, culture and literature to be approached which elude being assigned to national entities, even though they are strongly influenced by the vocabulary and theoretical frameworks developed for describing the nation state.

The conditions determining globalisation have led to new forms of international migration based on contractual relations, family visits or temporary stays, and thus no longer automatically result in permanent settlement and adopting exclusive citizenship. In addition, there are millions of refugees and displaced persons whose motivation stems more from the disastrous developments in their homeland than the wish to start a new life abroad. Diagnosed by social and cultural studies as a “despatialisation” of collective identities, this trend questions nationalist claims of exclusivity, favouring instead overlapping, interpenetrating and multiple forms of identification. Faced with such globalisation processes, which by no means culminate in an inexorable homogenisation but lead to reciprocal influence, it would appear that the concepts of “identity” and “difference” and “self” and “other” have to be discussed and negotiated anew.¹

The people who come to Europe and North America from Asia, Africa or Latin America may have left their homeland, but at the same time they form connection points for the very societies they come from. Mobile communication technology and modern transport systems not only pave the way for migrants to go abroad, they also enable them to maintain close ties to their homeland. In this way London, Paris and Brussels are not only metropolises of the “first” but also of the “third” world.²

The attractiveness of the diaspora concept resides primarily in a shift of its semantic content – the term begins to become detached from its traditional, religiously-connoted context and gathers its own metaphorical dynamic. Meanwhile “diaspora” denotes very different categories of groups, for instance citizens of a country who live abroad, the expatriated, political refugees, residents in possession of a passport from another country,

1 For greater detail see: Andreas Ackermann: “Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers”, in: Friedrich Jäger/Jörn Rüsen (eds.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, vol. III: Themen und Tendenzen. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2004, 139-154.

2 Ulf Hannerz: “The world in creolisation”, in: *Africa* 57/4 (1987), 546-559, 550.

migrants, ethnic and national minorities.³ Another aspect is how academic use and the employment of the term by members of diaspora groups to describe themselves mutually condition one another. This means that the current diaspora discourse is characterised by the interests of very different groups and based on various concepts, meanings and uses.⁴ For this reason it is necessary to present a few points on the history of the concept.

Historical lineaments of the concept⁵

The Greek noun *diaspora* is derived from the verb *disapeirein* ("disperse; scatter, sow"). Its first demonstrable mention occurs in the fifth century before Christ as it is employed to describe physical processes of spreading and separation, the dissolution of a complex into several unconnected parts (e.g. atoms).⁶ The concept was thus initially connoted by philosophy and physics before it was given its sociological-geographical meaning by being used in the context of the destruction of the Jewish temple in Jerusalem in 586 BC. In the Septuagint the situation of Jews outside *Eretz Israel*, the "Promised Land", is characterised as a diaspora for the first time. The Hebraic terms for "exile" (*gôla*) and "deportation" (*galûth*) were not covered by "diaspora" but with Greek equivalents. This stems from the theological distinction between the Babylonian captivity (punishment meted out by God for disregarding the commandments) and later exodus into the diaspora (the result of fleeing from war, social or political instability and repression).⁷ Over the course of the following two thousand years the concept of diaspora was applied in a broad sense – geographical, sociological and soteriological⁸ – to Jews who lived outside the "Promised Land", giving rise to the classical topos of the Jewish diaspora, which stand for the experience of enslavement, exile and abduction. This is what the concept continues to cover up to the present day, albeit frequently indistinct – it serves to designate the geographical space across which the people of Israel were dispersed, the group of people themselves living dispersed, as well as the process of this dispersal.⁹

A second diaspora context arose with the development of Christianity, where the Church of God is considered as scattered and living in foreign lands or on pilgrimage. In this dispersal the faithful were like seeds and sowed the message of Christ. The actual home of Christians and the destination of Christian pilgrimage was the heavenly Jerusalem

3 William Safran: "Diasporas in modern societies: myths of homeland and return", in: *Diaspora* 1 (1991), 83-99, 83.

4 Matthias Krings: "Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept? Zur Konjunktur eines Begriffs in den Sozialwissenschaften", in: *Paideuma* 49 (2003), 137-156, 138.

5 Fundamental for the following are Martin Baumann: "Diaspora: genealogies of semantics and transcultural comparison", in: *Numen* 47 (2000), 313-337 and M. Krings "Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?"

6 M. Baumann: "Diaspora: genealogies of semantics and transcultural comparison", 316. Interestingly, "this is the opposite of what today is associated *per definitionem* with diaspora communities which are characterised by forming networks and maintaining contact amongst themselves and to the old homeland" (M. Krings "Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?", 138-139).

7 M. Krings "Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?", 139.

8 A sub-area of dogmatics, soteriological deals with ideas and teachings on the salvation of mankind.

9 Ibid. 140.

however. Upon the Christians establishing themselves as the religious majority in the 4th century, this interpretation became obsolete and the term resurfaced first a thousand years later, and now primarily as a geographical-social characteristic. Over the course of the Reformation and Counterreformation “diaspora” designated Protestant minorities living in a Roman Catholic environment and conversely Roman Catholic communities in a Protestant milieu, and it is in this understanding that the term was mostly used (in a Christian context) up until the 1950s. Into the 1960s the academic concept of diaspora accordingly related to the narrow confines of either the Jewish or Christian tradition as well as their respective diaspora communities.

In the 19th century the Jewish experience was transposed to the fate of African slaves and their descendants in the New World. Subsequently, the relations established back to Africa and the networking between black activists worldwide acted as basis for reconstructing an identity that the slaves and their descendants have been deprived of. The diaspora consciousness that arose was expressed in intellectual discourses, in repatriation movements, in various currents of Pan-Africanism, in popular culture, in art and music, and has endured to the present day.¹⁰ In the social sciences the concept of diaspora was increasingly taken up in the 1990s to describe specific social groups, above all in Anglo-American political science, sociology and cultural anthropology. Its definitive establishment in academic circles came with the founding of the journal “Diasporas”. Its editor, Khachig Tölölyan proposes a “provisional” use of the concept, pointing out that it meanwhile encompasses a broader semantic content than forced dispersion and now includes migrants, expatriates, refugees, guest workers, exile communities, overseas communities and ethnic communities.¹¹ In contrast, religious historians have long balked at using the concept of diaspora cross-culturally.¹²

Concurrent to the increasing use of the concept within scholarship and theory, there was a growing tendency to turn to diaspora as a self-characterisation, particularly amongst educated urban elites, most of whom were academics. Here the concept served a variety of purposes, for instance to construct a unified group out of a heterogeneous patchwork, to emphasis the right of representation, to reflect more deeply on the roots of a group, or to point out the power relations constitutive for a group’s marginality in society. It is in this context that the uses and readings of diaspora oriented on postmodernism and cultural criticism may be located, exemplified by authors such as Stuart Hall, Paul Gilroy

¹⁰ Ibid. 140.

¹¹ Khachig Tölölyan: “The nation-state and its others: in lieu of a preface”, in: *Diaspora* 1 (1991), 3-7, 4.

¹² Exceptions are: Ninian Smart: “The importance of diasporas”, in: Shaul Shaked/ David Shulman/ Gedaliahu G. Stroumsa (eds.): *Gilgut. Essays on transformation, revolution and permanence in the history of religions*, Leiden: E. J. Brill 1987, 288-297; John Hinnells: “South Asian diaspora communities and their religion: a comparative study of Parsi experiences”, in: *South Asia Research* 14/1 (1994), 62-104 and Martin Baumann: “Conceptualizing diaspora. The preservation of religious identity in foreign parts, exemplified by Hindu communities outside India”, in: *Temenos* 31 (1995), 19-35.

and James Clifford.¹³ They are foremost concerned with a “diaspora consciousness” that emerges out the migration situation and is essentially energised by the sense of “not being there” (where one actually belongs). Belonging to a diaspora reflects that one is part of a transnational network, one that includes the homeland, not as the country left behind however, but rather as the connection point of a contrapuntal Modernity”.¹⁴

Definitions of diaspora

Starting from the classical model of the Jewish diaspora, various authors have meanwhile developed a catalogue of distinguishing features, pursuing the goal of defining “diaspora” and thus turning it into an analytical concept for the social sciences.¹⁵ The basis for the following summary is Robin Cohen’s attempt to synthesis different definitions of diaspora,¹⁶ from which four pivotal aspects may be distilled:

Firstly, the dispersion – often traumatic – from a country of origin or centre to at least two foreign or periphery regions: this is significant in so far as a clear distinction is drawn here to traditional perspectives on migration, which – if at all – only take into consideration the country of origin and country of destination. It remains debatable to what extent the concept of diaspora may be used exclusively for transnational communities with a religious narrative.¹⁷ Whereas Baumann regards the religious components of the diaspora to be inalienable,¹⁸ Cohen argues that religion can additionally impact on the forging of identity, but it by no means suffices *per se* as constituting the diaspora.¹⁹

Secondly, there is a distinctive ethnic-cultural identity (the most distinctive feature of which is frequently endogamy), together with a collective memory, a myth of origins and (at least existing symbolically) the wish to return to the ‘homeland’ (or the ‘homeland’ as the firm cultural-religious reference point).

Thirdly, there is a distance to the host society while simultaneously showing empathy and solidarity with members of their own group in other countries outside the ‘homeland’. This point is often overlooked, although it is precisely the multi-polarity between diaspora, home country and diaspora members in other countries which lends the concept the necessary definition vis-à-vis other migrant groups and minorities. Unlike for the

13 Stuart Hall: “Kulturelle Identität und Diaspora”, in: *ibid.*: Rassismus und kulturelle Identität. (Ausgewählte Schriften 2) Hamburg: Argument Verlag 1994, 26-43; Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1993; James Clifford: “Diasporas”, in: *Cultural Anthropology* 9/3 (1994), 302-338.

14 J. Clifford: “Diasporas”, 311.

15 For example Gerard Chaliand/ Jean-Pierre Rageau: *Atlas des Diasporas*. Paris: Editions Odile Jacob 1991; William Safran: “Diasporas in modern societies: myths of homeland and return”; Gabriel Sheffer: “A new field of study: modern diasporas in international politics”, in: *ibid.* (ed.): *Modern diasporas in international politics*. London/Sydney: Croom Helm 1986, 1-15 as well as Khachig Tölölyan: “Rethinking diaspora(s): stateless power in the transnational moment”, in: *Diaspora* 5/1 (1996), 3-36.

16 Robin Cohen: *Global diasporas: an introduction*, London: UCL Press 1997.

17 M. Krings “Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?”, 152.

18 Martin Baumann: *Alte Götter in neuer Heimat. Religionswissenschaftliche Analyse zu Diaspora am Beispiel von Hindus auf Trinidad*, Marburg: Diagonal Verlag 2003, 70-71.

19 R. Cohen: *Global diasporas*, 189.

latter, analysis of diaspora groups cannot remain limited to the situation in the respective host country; on the contrary, precisely here is where the network and transnational concepts need to be applied.²⁰

Fourthly, the possibility of creativity (or reflection) in an independent and rewarding life, at least in pluralistic host countries. This last aspect forms the fundamental basis for a new, positive reading of the diaspora experience. Interestingly, Cohen locates indicators for this 'positive' aspect in the classical diaspora of the Jews, for instance his in part new interpretation of Jewish exile as not being exclusively traumatic.²¹ According to Cohen, many Jews regarded integration into Babylon's culturally diverse society to be advantageous, so that they adopted Babylonian names and customs and spoke Aramaic. For those Jews who remained loyal to the tradition, the forced stay in Babylon was an opportunity to formulate their experiences and contribute to historical traditions: myths, tales and oral lore and laws were thus collected, forming the core of the Bible, while the discussion circles around such charismatic figures like Jeremiah and Ezekiel (later referred to as "prophets") were the predecessors of synagogues.

A key insight of ethnology becomes patently visible in the diaspora concept, namely that cultural or religious traditions are not necessarily lost in or threatened by migration processes. Borrowing from James Clifford and the religious studies expert Ninian Smart, we may say that they "travel", and the genuinely interesting question thus asks: which aspects of a culture are "suitable" for travel and which are left "at home".²²

Example: diasporising the Yazidis

In the following the figure of a 'travelling culture' will be explicated using the example of the Yazidi diaspora.²³ The Yazidis are members of a religious minority numbering around 600,000 whose traditional areas of settlement lie in Kurdistan, i.e. spread across the national states of Iraq, Syria, Turkey, Georgia and Armenia. The religious centre of the Yazidis lies in the northern Iraq. Located here are the grave of the most important Yazidi holy figure, Sheik Adi, and the residence of their spiritual and worldly head. Both

20 Robert Hettlage: "Diaspora: Umriss einer soziologischen Theorie", in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 16/3 (1991), 4-24, 12; M. Krings "Diaspora: historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept?", 151.

21 R. Cohen: *Global diasporas*, 4-6.

22 James Clifford: "Traveling cultures", in: Lawrence Großberg/ Cary Nelson/ Paula Treichler (eds.): *Cultural Studies*. New York/London: Routledge 1992, 96-116; N. Smart: "The importance of diasporas", 292.

23 The following is presented in greater details in Andreas Ackermann: *Transformationsprozesse bei kurdischen Yeziden in Deutschland aus der Perspektive des Diasporakonzeptes*. Frankfurt a.M.: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität (forthcoming). See also Andreas Ackermann: "Yeziden in Deutschland: Von der Minderheit zur Diaspora", in: *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 49 (2003), 157-177 and *ibid.*: "A double minority: notes on the emerging Yezidi diaspora", in: Waltraud Kokot/ Khachig Tölölyan/ Carolin Alfonso (eds.): *Diaspora, identity and religion. New directions in theory and research*, London/New York: Routledge 2004, 156-169.

in scholarship as well as in their own self-understanding, the Yazidis are seen as Kurds, from who they differ mainly by their religious practices. Given that the majority of Kurds follow Sunni Islam, the Yazidis are thus also known as the “other Kurds”.²⁴

Specific for Yazidi religiosity is its “heterodox” or “syncretic” character, i.e. pre-Christian and pre-Islamic holy figures are intermingled in it, so too rituals and symbols from the Zoroaster tradition, orthodox Islam, Sufism and oriental Christianity. Its core is the worship of seven angels; the supreme angel is called *Melek Taus* (“the peacock angel”). While the Yazidis have a Creator God, he takes on the role of a *deus otiosus*, meaning that he actively appears when creating the world, only to then return to heaven and leave the world to the angels. Of key importance for the Yazidis is the 11th-century Sufi Sheik Adi, who is venerated as a “reformer”. This veneration of Sheik Adi (whom Muslims regard as an orthodox Sufi sheik) and the heterodoxy of their religiosity are the main reasons for why the Yazidis were seen, and at times still are, alternately as heretics and apostates of (Muslim) faith or followers of a secret religion – or even worse, as “idolaters of evil”. As the Yazidi traditions were transmitted only orally, and so they possessed no holy scripture, they were unable to invoke the tolerated minority status of a “people of the book” (*ahl al-kitab*). Hence, the first reports mentioning the Yazidis from the 13th century tell of their suppression, persecution and forced assimilation.

A further characteristic is the distinction drawn between laypeople (Murid) and the clergy, whereby the latter is divided into sheiks and pirs. Every Yazidi (including a sheik or pir) is assigned to a sheik or pir from birth; they act as his/her spiritual mentors and carry out religious ceremonies, in particular those marking typical passage situations (baptism, circumcision, marriage and burial). Finally, Yazidi society is characterised by endogamy, which holds valid both within the community as well as amongst the religious classes, in part even between certain sheik and pir families. As a result, one can only be a Yazidi by birth; conversion is impossible.

The Yazidis represent a minority in a double sense: as Kurds they are an *ethnic* minority and have thus been subjected to repression; within the majority Sunnite Muslim Kurds however they are a *religious* minority, reviled – erroneously – as “worshippers of the devil”. Yazidi history is thus marked by centuries of persecution and dispersion, either retreating to remote and impassable terrain or, increasingly since the 1980s, migration to Europe, in particular Germany, where it is estimated that some 35,000 Yazidis meanwhile live.

As for all migrants who have left their homeland as part of a collective, forced to leave as a consequence of outside pressures and not as an individual choice, the question of collective identity arises anew for Yazidis: what does it mean to be Yazidi when living in a *foreign country*? The key issue within the Yazidi community in this respect is the fear that they might lose their cultural traditions, what is their “very own”, intrinsic to their sense of identity. The Yazidis describe their situation outside the homeland with the metaphor of a sugar lump dissolving in water, warning of the danger of a “slow dis-

24 So the title of a publication by Nelida Fuccaro: *The other Kurds: Yazidis in colonial Iraq*, London: I B Tauris & Co Ltd. 1999.

solution” of the Yazidi faith.²⁵ Conversely however, warnings have increased recently in Germany that the Yazidi community is allegedly cutting itself off and retreating into a parallel society, striving to stay “foreign” and – evidenced by the topic of “blood vengeance” – continuing to remain trapped in archaic traditions.²⁶ At the same time though, neither the prognosis that the Yazidis will “vanish” nor the assumption that the collective could preserve their store of cultural traditions over time unchanged seem plausible. The perspective afforded by the diaspora concept makes it clear that the situation of exile triggers transformation processes within the Yazidi community, over the course of which a so-called Yazidism arises in the first place. One determining factor here is that the Yazidi religion was traditionally transmitted orally and the Yazidis in Kurdistan lived in far-flung settlements, meaning that the practices of their faith reveal a considerable heterogeneity. This is exacerbated by the fact that in so-called non-literate societies all spheres of culture – economic, political, social or religious – are extremely closely entwined with one another. In Germany however, religion and society are separate, meaning that the Yazidis are confronted with a greatly altered set of circumstances, particularly as far as their religiosity is concerned.

For instance: a public acknowledgement of holding the Yazidi faith forms the basis for gaining the right of asylum in Germany, with a young Yazidi woman describing the resultant pressure: “I am not religious at all, but due to asylum proceedings I’ve had to learn my religion.”²⁷ The context of exile generates new legitimacy pressures and merges into a need for a concept of religion, one elaborated in detail and that is capable of forging a group-internal consensus and presentable externally. For the Yazidis, there is not only the *possibility* but also the *necessity* of a reflection on the forms and contents of their identity. The result is a “diasporising” of the Yazidis in Germany, which I would like to briefly discuss.

25 Warnings about this ‘dissolution’ are evident for example in the events held to found a central council of Yazidis in Germany, see: *Dengê Êzîdiyan*, Zeitschrift des Yezidischen Forums in Oldenburg, 5 (1996), 8 and Soliman Hissou/ F. Dshingiskhan: “Wird der yezidische Glaube vernichtet werden?”, in: Robin Schneider (ed.): *Die kurdischen Yezidi. Ein Volk auf dem Weg in den Untergang*. Göttingen: Gesellschaft für bedrohte Völker 1984, 53-64, 64; “extinction” is feared by, amongst others, Johannes Düchting/ Nuh Ates: *Stirbt der Engel Pfau? Geschichte, Religion und Zukunft der Yezidi-Kurden*, Frankfurt a. M.: Medico International 1992; İlhan Kizilhan: *Die Yeziden. Eine anthropologische und sozialpsychologische Studie über die kurdische Gemeinschaft*, Frankfurt a. M.: Medico International 1997, 140-141; Karin Kren: “Gott, der Teufel und der Pfau. Die Religionsgemeinschaft der Yezidi in Kurdistan”, in: *Kurden. Azadi – Freiheit in den Bergen*, exhibition catalogue, Niederösterreichisches Landesmuseum Schallaburg, edited by Alfred Janata/Gottfried Stangler, Wien: Wiener Verlag 1992, 141-152.

26 For example Rainer Fromm: “Die Yeziden – Eine kleine türkische Minderheit schottet sich in der Bundesrepublik ab”, in: “Fakt”, Mitteldeutscher Rundfunk (13.05.2002); anonymous: “Religiöser Übereifer: Die Yeziden zwischen Glauben und Gewalt”, in: “Kulturzeit”, 3sat (04.02.2003); Rainer Fromm: “Gefangener der Blutrache”, in: “Aspekte”, Zweites Deutsches Fernsehen (02.04.2004); Ilona Rothin: “Zum Heiraten gezwungen – Yezidische Glaubensriten in Deutschland”, in: “Frontal”, Zweites Deutsches Fernsehen (15.02.2005).

27 Sabiha Banu Yalkut-Breddermann: *Das Volk des Engel Pfau. Die kurdischen Yeziden in Deutschland*, Berlin: Das Arabische Buch 2001, 47-48.

· *Institutionalisation*

Recently the Yazidis have increased their efforts to close the knowledge gap by providing extensive information on their traditions, an endeavour that goes hand in hand with discussing these very traditions, and – depending on their view – revitalise or reconstruct Yazidism. Cultural associations are being founded which provide the space necessary for performing rituals, celebrating religious feasts, holding information events on Yazidism and generally ensuring that Yazidi identity is more visible in society. In this context the written word is gaining in importance. Some of the aforementioned associations publish journals which explore Yazidi history, discuss aspects of the Yazidi religion and report on the current situation of Yazidis in Germany and in the homeland.²⁸ In addition, there are initial attempts to present Yazidi history and self-understanding in various literary forms, historical-documentary,²⁹ socio-psychological and as a novel.³⁰

One important medium of reflection on the Yazidi diaspora is the internet, which serves both as a possibility to limitlessly spread information concerning Yezidism as well as a platform for exchanging views within the community in so-called discussion forums. A key advantage of the virtual space is the anonymity and how it is less hierarchical or gender-specifically structured than the private world of home, the public realm of the café or the cultural centre – with the result that the voices emerging here are far younger and above all female.³¹

· *Homogenisation*

The increasing importance of the written word goes hand in hand with efforts to unify the divergent religious doctrines and practices. A first step in this direction is the *Yazidi Religion Learn and Exercise Book*, published by the Yazidi cultural association in Oldenburg.³² But the process of homogenisation is in general being promoted by how Yazidis from all parts of Kurdistan meet up in the cultural centres to celebrate feast days *together*. This is an innovative practice conditioned by life in the diaspora, for in the homeland such feasts are celebrated within the local community, and the feast-day calendar can under circumstances vary from that of the neighbouring community. The calendar also published by the Oldenburg cultural association, which is sent throughout Germany, generates an additional synchrony.

28 Meanwhile most publishing activity has moved to the internet, cf. Andreas Ackermann: “Diaspora, cyberspace and Yezidism: The use of the internet among Yezidis in Germany”, in: *Journal of Kurdish Studies* 6 (2008) (in print).

29 Kemal Tolan: *Hebûn û tûnebuna Êzîdiyan tev romanên zîndîne* (The crushing reality of the expulsion and annihilation of the Yazidis), Oldenburg: Mala Êzîdiyan (Yezidisches Forum) 2000.

30 İlhan Kizilhan: *Die Yeziden* or *ibid.*: *Die Unendlichkeit des Horizonts. Ein Roman aus den kurdischen Bergen*. Angela Hackbarth Verlag 2000.

31 In detail, Andreas Ackermann: “Diaspora, cyberspace and Yezidism”.

32 Pir Xidir Silêman: *Jibo naskirina Êzîdiyatê*, Oldenburg: Verlag Dengê Êzîdiyan 2001.

· *Individualisation*

The individual gains in importance in the wake of diasporisation. The political and social environment of Germany forces the Yazidi to legitimise the traditional primacy of local and kinship groups, while the influence of formerly quasi natural forms of affinity like kinship and tribal organisation deteriorates. This begins in the family itself, for example when children no longer automatically obey the marriage preferences of their parents.

· *Shift in elites*

The traditional elites of the sheiks and pirs also no longer enjoy the automatic and unconditional respect of the lay community. In addition, their authority is losing its legitimacy through the fact that they are no longer the sole custodians of knowledge. As all Yezidis can meanwhile read and write and the younger generation – unlike most of the clerics – have a solid school education, putting the latter at a disadvantage.³³ Those, for instance the boards of the cultural associations, journal editors and website operators, who initiate the discourses of transformation, carry them forward and into the public realm are predominantly religious lays.

As far as the aspect of multipolarity is concerned, the transnational forms of communication and interaction are nothing for the Yazidis, but in the context of the diaspora they gain a new dimension. In Kurdistan it was customary for the sheiks and pirs to travel regularly to the far-flung Yazidi settlements so as to maintain contact to the religious centre and uphold links between the communities. This was however always dependent on whether territorial borders could be crossed and, in any case, was restricted to an extremely small group. Meanwhile of course it is far easier to communicate on a transnational basis per mobile phone and internet, and the Yazidis take advantage of such opportunities. I was able to experience first-hand the speed with which information circulates within the Yazidi community as I interviewed the head of the Yazidis, Emir Tahsin Beg, in Berlin in the summer 2005. During our conversation Emir's mobile rang and he was told by a source in Baghdad that the Yazidis were to be included as a religious minority in the new Iraqi constitution. Five minutes later and the phone rang again, this time the call was on behalf of the Swedish Yazidis who congratulated Tahsin Beg for this change to the constitution. This incident highlights two further aspects of transnationality. On the one hand, this change to the constitution had been made possible by the efforts of German Yazidi, who used their contacts in America to influence the Iraqi government. On the other hand, the presence of the Emir in the German capital was because representatives of the Kurdish parties, concerned about safety issues, preferred to meet their Yazidi discussion partners in neutral Germany. The mediatory role played by the Yazidi diaspora in Germany bolstered in turn their influence on developments at home. Finally, transnational tendencies are to be made out which are not restricted to telecommunications. A few sheiks and pirs living in Germany take advantage of the new opportunities to travel opened up after the overthrow of Saddam Hussein and commute between Germany and their home communities in northern Iraq.

.....

³³ With the exception of the Adani sheik lineage, the Yazidis were prohibited from learning to read and write until the 1950s (cf. Christine Allison: *The Yezidi Oral Tradition in Iraqi Kurdistan*, Richmond: Curzon Press 2001, 48).

Outlook

One of the main tasks of cultural studies is to reflect on its approach to “identity” and “difference”. The increasing employment of the diaspora concept builds on the insight that an analysis of the transformation processes set off by globalisation can no longer be limited to the framework of the nation state, but must be *transnational* in orientation. Orientation on the experience of diaspora extends the scope of perspectives from *bipolar* to *multipolar* relationship structures. This can mean, for example, tracing the connections between original or home country, the host country and members of a diaspora, or to analyse the relationships between different diaspora communities who share the same homeland. But the transnational perspective is not restricted to social relationships across borders; instead, it describes diaspora groups as the result of several interlocking histories and cultures, the members of which can identify with different “homelands”. With this the concept of diaspora redirects the perspective, shifting from essentialist concepts of culture and their concomitant concentration on cultural assimilation or loss of culture to cultural strategies of mobilisation. While cultural studies grasps “culture” generally as an open and instable process of negotiating meanings, the concept of diaspora focuses very specifically on the question which aspects form the core of the collective identity of a specific diaspora group and what weight is given to ethnicity or religion. This means that each case stands for itself: which aspects of a culture or ethnicity are emphasised as identification factors at a specific point in time. As the example of the Yazidis shows, shifts may be plotted: in the 12th century they identified themselves as followers of the Sufi sheik Adi, and thus as a *religious* community, while first in the course of history they assumed the traits of an *ethnic* group. Today, the religious aspects of Yazidism are once again being emphasised with a view to drawing a distinction from Islamic Kurds. In addition, the religious practice of the Yazidis has undergone changes; the example even shows that “Yazidism” in the sense of a European understanding of religion first arises as part of its diasporisation. This gives rise to the question which role diaspora communities generally play in the transformation of religion. As the Yazidi example shows, diaspora groups see themselves confronted with the necessity to reinterpret their religion in the context of universalistic and secular values. The experience that one’s own respective religion is only one amongst others and no longer – as in the homeland – the sole or at least the decisive one, can lead to an “opening” of religion in the direction of pluralisation and universalisation. At the same time, a trend in the contradictory direction is also discernible, to a strengthening of *orthodoxy*, the result of a situation in which traditions are no longer considered unquestionable, but are rather forced to furnish a new legitimacy. Moreover, a far-reaching *fundamentalisation* of religion is observable in certain contexts, one that be tied to the marginalised character of the respective diaspora members, or – conversely – to an enhanced self-confidence stemming from the awareness of being part of a global religious movement. While these can naturally only be initial considerations, they do point out the potential of a diaspora concept in cultural studies: to theoretically grasp central phenomena of globalisation like ‘travelling cultures’ and develop empirically relevant lines of questioning for their future study.

From 'Expat Brat' in Africa to 'Third Culture Kid' in Germany

by Jacqueline Knörr

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

From 'Expat Brat' in Africa to 'Third Culture Kid' in Germany¹

In my paper I deal with children with German background who have spent many years or almost their whole lives in Africa before coming to live in Germany, a "home," which in many cases has never been or is no longer home to them, but a place they know mostly from travelling there once a year or less. These children are usually not considered (re) migrants by their German teachers, peers, and relatives, thus their experience has hardly been investigated and written about.² These children are considered "homecomers" – and they are expected to behave accordingly.³ I focus on their experiences and perceptions concerning their new environment and on their reactions to it. In this paper I deal with white children only because theirs is a special case that differs considerably from that of children with a mixed African-German background.

This paper is based on material I gathered during the past 12 years while completely different issues were at the centre of my research activities. It is based on material I collected in personal encounters and conversations, on notes, which I penned down and on recollec-

-
- 1 "Expat brat" is often used (by outsiders and "expat brats" themselves) to refer to the assumption that the children in question are particularly spoiled, whereas "Third Culture Kid" refers to the third culture they supposedly create (see below).
 - 2 Some of the more recent works on returning migration include: Tim Allen (ed.): *When Refugees Go Home: African Experiences*. Trenton, N.J.: Africa World Press 1994; Olalele Arowolo: *Return Migration and the Problem of Reintegration*, in: *International Migration* 2000, 38 (5), 59-82; Ibrahim Firat: *Nirgends zu Hause!? Türkische Schüler zwischen Integration in der BRD und Remigration in der Türkei: eine sozialpsychologisch-empirische Untersuchung*. Frankfurt a.M.: Verlag für Interkulturelle Kommunikation 1994; Laura Hammond: *This place will become home: refugee repatriation to Ethiopia*. Ithaca: Cornell University Press 2004; Jeannette Martin: *Been-To, Burger, Transmigranten? Zur Bildungsmigration von Ghanaern und ihrer Rückkehr aus der Bundesrepublik Deutschland*. Münster: LIT 2005; Athina Paraschou: *Remigration in die Heimat oder Emigration in die Fremde? Beiträge zur europäischen Migrationsforschung am Beispiel remigrierter griechischer Jugendlicher*. Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang 2001; Barbara Wolbert: *Der getötete Pass: Rückkehr in die Türkei; eine ethnologische Migrationsstudie*. Berlin: Akademie-Verlag 1995. There are also studies on (and accounts of) Namibian children and youths who were brought up in the German Democratic Republic and returned to Namibia later on. They give an impression of childhood and youth remigration "the other way round" – from Germany to Africa; see Lucia Engombe: *Kind Nr. 95: meine deutsch-afrikanische Odyssee*. Berlin: Ullstein 2004; Constance Kenna (ed.): *Die "DDR-Kinder" von Namibia: Heimkehrer in ein fremdes Land*. Göttingen: Hess 1999.
 - 3 Wolbert (1995) describes similar experiences of Turkish children and youths re-migrating to Turkey after having spent many years in Germany. Cf. Arnold Stenze, U. Homfeld & G. Fenner: *Auszug in ein fremdes Land?: Türkische Jugendliche und ihre Rückkehr in die Türkei*. Weinheim: Dt. Studien Verlag 1989.

tions of conversations stored only in my memory. This paper draws a link to my Master thesis, which was published 15 years ago and in which I dealt with the socialization of German and Swiss children in Ghana.⁴

The people my information is derived from are a rather mixed crowd. Since publishing my Master thesis I on occasion met people I had interviewed back in the late 1980s in the framework of my fieldwork. We talked about their experiences since we last saw each other, about changes that had occurred in their lives and attitudes. Some of the people I interviewed in Ghana and Germany as children and youths back then were adults when we met again. Others, who I had interviewed in Germany (and Switzerland) about their (past) experience of having been brought up in Ghana and integrating in Europe were already young adults then and somewhat less young adults when we saw each other again. Apart from those I already knew, I met others who had come from different African countries to live in Germany at different times in the past. There were children, youths, and adults among them. Thus, the time span the experience of (re)migration in childhood and youth relates to is around 30 years (1973 – 2003), the people were between seven and 50 years at the time of the interviews/conversations. They had experienced (re) migration between a few months and 30 years ago. Thus, it is “new” and “old” experiences I am dealing with. I can only present a few aspects here. A more complete picture may be obtained from the article I wrote on the topic as part of a book I recently edited on childhood and migration.⁵

Where is home and why?

As German children and youths coming to live in Germany after having lived in Africa are considered homecomers, their families, peers, and teachers do not expect them to have a lot of problems adjusting to their German environment. Frank⁶, who is 44 today and returned to Germany 25 years ago, said: “The first day I attended school in Germany, my teacher asked me ‘how does it feel to be back home after so many years in Africa?’ I did not understand. I felt like being in a strange country and that I had left my home behind.”

To feel at home is not something that comes with being where one’s ethnic or national origins are according to one’s parents’ descent. It is something that comes with personal and emotional attachment. German “homecomers” have often had little opportunity to develop such an attachment before being “repatriated” to what in many cases is only their

4 Jacqueline Knörr: *Zwischen goldenem Ghetto und Integration. Ethnologische Autobiographie und Untersuchung über das Aufwachsen deutscher und Schweizer Kinder und Jugendlicher in der Dritten Welt am Beispiel Ghanas und ihre anschließende Eingliederung in Europa*. Frankfurt, New York: Verlag Peter Lang 1990. Cf. René Lenzin: *Afrika macht oder bricht einen Mann. Soziales Verhalten und politische Einschätzung einer Kolonialgesellschaft am Beispiel der Schweizer in Ghana (1945-1966)*. Bern: Basler Afrika Bibliographien 2002. Lenzin, who studied the social and historical background and context of the Swiss community in Ghana. His study includes an evaluation and analysis of some of the parts of Knörr’s study.

5 Jacqueline Knörr (ed.): *Childhood and Migration. From Experience to Agency*. Bielefeld, Somerset, N.J.: Transcript & Transaction Publishers 2005.

6 For the sake of confidentiality all names have been changed and specific African countries mentioned in the conversations/interviews have been “translated” to “Africa.”

parents', but not their own home country. Instead, they leave what they consider home behind. Christina, 28 in 1995, after 12 years of living in Germany, said: "When I came to Germany to live with my uncle and aunt, it was okay for them that I missed my parents and my sister. They could understand that. But they didn't understand that I missed Africa. They thought I should be glad to be back in the civilized world or something like that. But I didn't like this kind of civilization. I wanted my home back." Conny, who is now 44 and came to Germany at the age of 15, said: "I missed my parents, too, but most of all I missed (...) I don't know, I missed my home. Everything. I felt lost in Germany. Like a stranger. And there was nobody to relate to, who shared my experience, my attachment to Africa. Nobody."

This seems to be the worst part in many cases. Whereas "real" migrants have other "real" migrants with whom they can share their experience, who know the place "back home" and who go through similar experiences and feelings in their host country, German children and youths — especially 30 years ago — hardly met anyone like that. Raul, who was 12 when I talked to him in 1996, after he had been living in a small Bavarian village for a year, said: "The other children think it is interesting to have someone like me around, someone from Africa. But of course they asked all sorts of silly questions like 'Did you live in a little straw hut?', 'Did you eat snakes?' Lots of things like that. I thought they were stupid."

Thus, many children and especially teenagers tend to feel lonely in Germany. They look the same as everyone else, they speak the same language, but they often have no one who shares their experience, no one who could make them feel at home "at home". While leaving Africa might also cause adults and parents some heartache, the emotional stress is often more severe for children, particularly for those who have lived there most of their lives.

Whether their life happened to be integrated into the local context or isolated from it — it is often the only life they know and which they are familiar with. Doris, 13, who came to Germany to live with her grandmother just six months ago, told me: "It is not because I think Germany is terrible. But everything is different here. It doesn't fit me. I'm different. It's because I don't feel I belong here. I belong to Africa. That's where my heart is, and home is where the heart is, they say. My heart longs for Africa all the time, and it hurts a lot." Doris got so homesick some months later, that, apart from the emotional "heartache" she developed physical disorders to a point where she was virtually unable to move because of "pain in my heart" at the age of 13.

Some words on the peculiarities of being a white child in Africa and on how they affect re-migration

Being white in Sub-Saharan Africa usually goes along with being part of the upper class in economic terms. Whereas there might be considerable variation in the income structure of whites in Africa, compared to the overwhelming part of the local population, most of them were and are rich. As well, being white is (all too) generally associated with being more advanced, civilized, and educated than the majority of the local African population.

Despite internal hierarchies even within small expatriate communities, its members often cannot afford to cultivate too much of an internal bias with regard to class and income since they are too few. Thus, “otherness” is attributed first and foremost to the local Africans with varying degrees of “otherness” in-between them and one’s own group — which correlate with shades of colours as well as with social and cultural differences. However, the message the majority of white children growing up in “black” Africa get is that being white goes along with being rich and superior. While blacks may also (be)come rich and advance economically for different reasons, being rich appears to be an innate and natural feature of being white, a feature of social class, which in most cases goes along with a feeling of cultural superiority. Whereas white parents in most cases have experienced that being white does not have such implications everywhere, many white children lack this experience altogether — and many of their parents prefer forgetting it while in Africa.

Re-contextualizing the ideology of white superiority upon “return” to Germany

Coming to Germany, being white suddenly does not mean anything at all. Additionally, most children and youths experience a social decline when coming to Germany — not because their parents suddenly become poor but because they suddenly shift from being members of a small upper class in Africa to being members of a large middle class in Germany. To some children and youths this is a rather traumatic experience, to others it is at least a surprise.

Max, 25, told me about an experience he had some time after his arrival in Germany at the age of 16: “When I came to Germany nine years ago, I had an African boy in my class. He was from Guinea, really black. I went to a school in Africa where they were mostly whites, except some children with African mothers. The Africans I had contacts with most were servants. Now, this boy was a really bright student and he was also very nice. That really made me think. In a way I was surprised. We became good friends after a while. Now, don’t you think it’s funny that the first time I made friends with an African was after I had come to Germany?”

For children and youths who are brought up in families with pronounced racist attitudes and condescending ways of behaviour towards Africans, it often seems quite natural to give orders to African “boys”, nannies, drivers, gardeners, and watchmen at an early stage of life. Upon their return to Germany, they often experience that their behaviour towards “the locals” there is perceived as inadequate, to say the least.

Jonathan, now 34, told me what happened to him shortly after he had come to Germany at the age of 16: “When I came to Germany, I was taking a ride on a moped which belonged to someone I had met. I was used to driving a car before so I didn’t think about it. I was stopped by the police. When the policeman asked me for my license, I took out five Marks and handed the money to him casually, saying something like ‘this should be enough, ey?’ Of course, he did not take it and asked me, whether I also wanted to be fined for trying to bribe the police. I was puzzled and said something like: You don’t want money, ey? The police in Africa are not as fussy.” And he said: “Young man, this is not Africa, this is Germany.”

On the other hand, children whose parents do not cultivate racist attitudes, who socialize with Africans, who do not “protect” their children from local influence, may in fact experience Germans “at home” as racist and xenophobic. Lukas, 29, who was raised as a son of missionary parents, explained: “I was always among both white and black children. This seemed normal to me. In Germany many of my new friends thought of this as strange. They hardly communicated with their Turkish peers at school, for instance, whereas for me, this was perfectly natural. In fact I enjoyed their company more because at least they knew what it was like to be different from the rest.

Many repatriating children — and adults — manage to continue feeling superior after their being white has ceased to be of relevance. They manage by turning to “culture” as a source of (superior) identification. They forget about being white and take on a different identity based on “being” or “having been an expatriate” — an “*Auslandsdeutscher*” (literally: a German abroad). Strategies as such, in many cases, remain the same in Germany as in Africa. In Africa it was “the Africans”, — the locals that is — who were looked down upon, who were considered different and — more often than not — inferior. In Germany it is the locals as well, who are looked down upon and considered inferior. An adult (and parent) “returnee” told me that there is “[...] an enormous difference between those Germans, who have never lived anywhere else in the world, and us. They may go somewhere on a holiday but that’s not the same. They don’t know what life in Africa — or elsewhere — is really like. They just know their way of life in Germany. Not like us, who have lived abroad, who have seen the world.” Thus, they transform their superiority based on race and class into a superiority based on having lived abroad, on having been an “*Auslandsdeutscher*”. Despite the different environments, the cultivation of superiority, in both cases, is based on “being different from” — and “being better than” — the local population.

Ways in and out

Feeling lonely and different, many children become loners which is likely to deepen their desperation, confirm their separation from the outside — and real — German world, and to lead to further disintegration as a result. I know of several cases of devastating psychological and physical effects, including anorexia, bulimia, and suicide attempts.

There are of course ways out of such vicious circles and ways not to get into them in the first place.

Quite a lot of children and youths turn to Africanizing themselves. This strategy of self-exotization actually seems to be a rather promising way to integrate because it combines the experience of “being different” with “being here”. Instead of cultivating difference by claiming an “expatriate” (“*auslandsdeutsche*”) identity — an identity defined by the “out-of-Germany” dimension, these children turn — at least a little — African in Germany.

Christian, now 29, told me that he started wearing his hair Rastafarian style at the age of 17, two years after he had returned from Africa: “I had a friend then who was half Ghanaian, half German. He had never been to Ghana, but he was always considered an exotic person somehow, whereas I, having spent 15 years in Africa, was considered the same as

everyone else. I felt I was far more different than him. So I got myself dreadlocks and a Rasta cap. I also became an expert in Reggae and Highlife Music. In fact, that's when I started to feel at home somehow. After turning my African part inside out."

Turning the African part inside out enabled Christian to position himself culturally and socially. By externalizing and thereby making himself and others aware of his African experience he had found a way to integrate in Germany. He still felt different from his German environment but he engaged with it — in fact depended on it to "stage" his Africanness.

Turning against one's parents may also be instrumental in the process of integration — a move which often occurs in connection with an increasing awareness of the injustices involved in one's (past) privileges in Africa. Sandra, now 32, told me: "After having lived in Germany for a year or so, at the age of 14, I virtually told my parents, they were to blame for the injustices in Africa, for the racism in Africa, and for me having been involved in all that." Distancing herself from her parents enabled her to differentiate her formerly idealized picture of her past life in Africa and made it easier for her to integrate in Germany.

Reactions may turn against those criticizing one's former lifestyle, too. Karl, who came to live in Germany at the age of twelve in 1972, talked about his experience: "When my teacher told the class that whites in Africa exploit blacks, I told him he was a communist and that it is the white people in Africa who civilize Africa and that Africans needed whites to develop the place. Well, I defended my parents and myself. I did not want to be a child of racists and exploiters."

One thing that was true 30 years ago and is still true today: expatriate children who were in contact with their local environment in Africa and who did not lead exclusive lives in secluded expatriate worlds usually have less — or less serious — social and emotional problems when coming to Germany. They too may find it difficult to get used to their new environment and they too may feel homesick and alone or disregarded at times, but this will usually not result in long-term despair or social and emotional isolation. They are better able to engage creatively in selective identifications, to find a social and cultural space for themselves within German society.

Some remarks about the "TCK-Issue"

To those not familiar with the matter: John and Ruth Useem coined the term "Third Culture Kid" — TCK — in the 1950s when they studied Americans living in India.⁷ They defined the home culture of a child's parents as the first, the host country's culture as the second culture. The "Third Culture" to them was the culture of the expatriate community, which they understood as a "culture between cultures" integrating cultural features of home and host societies. With regard to cultural identity, a TCK is defined as a person who has spent a significant part of his or her developmental years outside the parents'

7 John Useem, Ruth H. Useem: *The Western-educated man in India: Study of social roles*. New York: Dryden Press 1955. A more recent publication on returning expatriates: Carolyn D. Smith (ed.): *Strangers at Home: Essays on the Effects of Living Overseas and Coming "Home" to a Strange Land*. Bayside, NY: Aletheia Publications 1996.

culture and therefore feels attached to both the parents' culture of origin and to the host culture, while not having full ownership of either of them. They also claim that therefore, such a TCK's primary sense of belonging is in relationship to others of similar TCK-background.⁸

More recently the definition was broadened to include all children who move to another society with their parents. Despite this broadening of the term, Turkish — and other — immigrant children in the Western world are generally not perceived, treated or labelled as TCKs in academic research, policy making and media coverage. To put it very simple: Whereas the upper class of young, mostly Western migrants to — mainly — Third World countries are likely to be considered "Third Culture Kids", who creatively produce a culture for themselves, the lower classes of young migrants — those from Third World or poorer countries migrating or fleeing to mostly Western countries — are likely to be considered immigrants whose cultural background does not fit their new environment and thus produces problems for themselves and their host society.

However, with regard to the production of "Third Culture", these distinctions seem inadequate in real social life. Most of the "classical" TCKs — Western expatriate children and youths — do not produce much of a culture of their own, located somewhere "in between" home and host society. Many of them are brought up within the boundaries of an expatriate society, which may very well differ culturally from their parents' culture of origin, but which in most cases is isolated from its local environment. In real life, a German child in Africa may often survive quite well within the boundaries of an expatriate world, whereas a Turkish child in Germany is forced to deal with both its parents' Turkish and its host country's German culture in order to manage life in Germany, the place where it is likely to spend its future life.

Thus, whereas I agree that the term "Third Culture Kids" is not to be reserved for Western expatriates alone, I think one should not thereby cover up the, mostly implicit, ideologies of difference that often occur in its usage. Whereas I agree, that a TCK's relationship to other TCKs may be a special one, I do not consider the "ethnicization" of TCK-hood a solution to TCKs' problems. Although it is important for (re)migrating expatriate children and youths to find others sharing their experiences, creating a TCK group ideology of difference may very well not be a sign of third-culturedness, but of an expatriate ideology of "natural white superiority" over the local black population "back there" turning into a TCK ideology of "cultural superiority" over the local non-expatriate population "back home".

8 David C. Pollock, Ruth E. van Reken: *Third Culture Kids. The Experience of Growing Up Among Worlds*. Boston, London: Nicholas Brealey Publishing 2004. The authors adopt this definition from "The TCK Profile" seminar material, Interaction, Inc., 1. Cf. Smith 1996: <http://www.tckworld.com/tckdefine.html>. This website is a forum for TCKs.

Migration and Tourism as the Subject Matter of Research and Artistic Projects

by Ramona Lenz

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

The two research areas which traditionally explore mobility – tourism and migration studies – have largely remained cleaved to the idea of the sedentary despite the mobility of their subject matter. The guiding assumption of their approach was an understanding of mobility as an exception, which finally again passes into the normality of settled relations: tourists return home and migrants, ideally, settle down permanently in their new home country.¹

By the 1990s at the latest however – in particular in the wake of the political upheavals of 1989/90 and the emerging globalisation debate –, criticism increased of the “metaphysics of the sedentary”² which had long dominated the social sciences and cultural studies, and interest in mobility and the various social groups it produced – refugees, tourists, migrants – grew.³ People on the move eroded away at the immobilising equalisation of “territory, identity and state citizenship”⁴ and fissured the “coterminality of group, culture and space”.⁵ With concepts such as ‘transnationalisation’, ‘creolisation’, ‘hybridity’, ‘diaspora’, ‘cosmopolitanism’ and ‘globality’, the unique quality of those social relations were given greater emphasis which first arise through mobility and cannot be grasped as deviation from the norm of the sedentary.

Comparable developments are observable in different disciplines of the social sciences and cultural studies. Some theoreticians associated with the British sociologist John Urry thus speak of a “mobility turn”. In distinction to conventional social science, which hitherto had been relatively “a-mobile”, they have proclaimed a “new mobility paradigm” for the 21st century.⁶ This paradigm is not only concerned with the mobility of people, but also

1 See Regina Römhild: “Practised Imagination. Tracing Transnational Networks in Crete and Beyond”, in: *Anthropological Journal on European Cultures (AJEC)* 11 (2002), 179ff.

2 Liisa H. Malkki: “National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees”, in: Akhil Gupta/ James Ferguson (eds.): *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*, Durham/London: Duke University Press 1997, 61.

3 Gisela Welz: “Transnational Cultures and Multiple Modernities: Anthropology’s Encounter with Globalization”, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik (ZAA)* 52 (2004) 4, 410.

4 Ulrich Beck/ Edgar Grande: *Kosmopolitisches Europa. Gesellschaft und Politik in der Zweiten Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, 193.

5 Gisela Welz: “Die soziale Organisation kultureller Differenz. Zur Kritik des Ethnosbegriffs in der anglo-amerikanischen Kulturanthropologie”, in: Helmut Berding (ed.): *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, 67.

6 See for example Kevin Hannam/ Mimi Sheller/ John Urry: “Editorial: Mobilities, Immobilities and Moorings”, in: *Mobilities* 1 (2006) 1, 5.

that of technologies, money, images and ideas.⁷ The geographer Tim Cresswell – another protagonist of the current “mobility turn” – regards thinking in metaphors of sedentari-ness and mobility as “deep geographical knowledge” that has to be considered in terms of its consequences for social life.⁸ Also the history of the interconnection of various forms of mobility⁹ and their different representations and powerful relationships to one another¹⁰ now become the focus of increasing attention.

In distinction from the usual research approach, which examined only *one* specific form of mobility with its infrastructure, under the new paradigm the complex assemblage of various mobilities is to be looked into, in particular the multilayered social relations they produce and sustain across a variety of distances.¹¹ In short: “Mobilities need to be understood in relation to each other.”¹²

Social and cultural research on migration *and* tourism

In the area of scholarly research the geographers C. Michael Hall and Allan M. Williams have considered systematically connecting tourism and migration research, compiling empirical studies on the topic in their anthology published in 2002, *Tourism and Migration*.¹³ The essays are assigned to three areas: tourism and labour migration, tourism and consumer migration and tourism involving visiting friends and relatives (VFR). The range of empirical studies collected in the volume illustrate just how broad the spectrum of phenomena is wherein both tourist and migrant aspects are implicated and it is patently obvious that a clear-cut attribution to either migration or tourism is often hardly possible.

Hall and Williams therefore reject conventional definitions of migration and tourism, but still maintain that a typologisation is required. They resort to a subdivision of mobility into forms either steered by production or consumption, which however proves to be no less problematic. With their typology they are ultimately only reproducing the abstract

7 See also Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996.

8 Tim Cresswell: *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, New York/London: Routledge 2006, 22.

9 See for example Frank Estelmann: “Exile in paradise: a literary history of Sanary-sur-Mer”, lecture given at the annual conference of the Association of Social Anthropologists of the UK and Commonwealth (ASA): *Thinking through tourism*, London Metropolitan University, 10.-13.4.2007, E-Paper in: www.nomadit.co.uk/asa/asao7/panels.php5?PanelID=173 (accessed: 16.4.2008) or the essays in section I of Christine Geoffroy/ Richard Sibley (eds.): *Going Abroad: Travel, Tourism, and Migration. Cross-Cultural Perspectives on Mobility*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2007.

10 Caren Kaplan: “Transporting the Subject: Technologies of Mobility and Location in an Era of Globalization”, in: *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA) No. 117* (2002) 11, 35, as well as Christian Kravagna: “Reisebilder außer Plan. Postkoloniale Kunst irritiert den touristischen Blick”, in: *iz3w* no. 281 (2004), 28-31.

11 John Urry: *Mobilities*, Cambridge/Malden: Blackwell 2007, 48.

12 Tim Cresswell: *On the Move*, 8.

13 Michael C. Hall/ Allan M. Williams (eds.): *Tourism and Migration. New Relationships between Production and Consumption*, Dordrecht, Norwell: Springer 2002.

dichotomisation of migration and tourism on another level.¹⁴ The authors start from the assumption that migrants and tourists come from different countries, which is not necessarily always the case. Moreover, this typologisation is only possible on the basis of falsifying generalisations and simplifications. For instance, the restrictions placed on mobility for asylum-seekers and “economic refugees” are erroneously seen as exceptions in an otherwise limitlessly mobile world¹⁵ and key criteria ensuring mobility like nationality or citizenship are explicitly disregarded as being too complex.¹⁶

Instead of simply offering an abstract catalogue of various forms of mobility, without giving due consideration to the context, I will in the following present some empirical studies on migration and tourism that have been carried out in a variety of countries both within and beyond the outer borders of the European Union – especially in the Mediterranean –, where different mobility projects overlap and intermingle.

The essay by the geographer Pere A. Salvà-Tomàs from the Hall and Williams anthology explores the example of the Balearic Islands and illustrates a series of early connections between tourism and migration in southern Europe.¹⁷ According to Salvà-Tomàs, the development of tourism on the Balearics was accompanied by migration movements from the very beginning. While into the 1950s the Balearics had been a region of immigration, the situation changed as tourism emerged around the mid-1950s. At first, this shift was characterised by inner-insular migration, with sections of the rural population moving into urban and tourist regions. Because tourism was initially limited to Majorca, the increasing number of tourists there meant that later also inter-insular migration took place from the other Balearic Islands to Majorca. The rapid development of mass tourism throughout the 1960s, 1970s and 1980s brought with it an increased demand for labour, which was met by immigration from various regions of mainland Spain, in particular Andalusia.

The development of migration and tourism became more complex with the onset of the 1990s. New forms of migration had emerged which Salvà-Tomàs systemises as follows: on the one hand, consumer-steered north-south migration of Europeans from the EU who chose the Balearics as a retirement retreat; on the other hand, there was production-steered labour migration in various directions, north-south migration from EU states regarded as qualified and skilled, and migration south-north by persons considered as unskilled, frequently illegal workers mostly from Africa but also Latin America and Asia.

What Salvà-Tomàs describes for the Balearic Islands may be considered as exemplary for various tourist destinations in the European Mediterranean in a number of aspects, albeit while remaining mindful of necessary differentiation. In an essay published in 1987 Susan

14 The disambiguating of mobility into “consumer” and “production-driven” fails to do justice to the complexity of mobility forms as does the juxtaposition of labour and tourism migration according to different “pull factors”, which Haris Katsoulis undertakes in “Migration und Tourismus. Zwei Seiten einer Medaille?”, in VIA – Verband für Interkulturelle Arbeit Magazin, 1-IX-02 (March 2002), 18f.

15 C. Michael Hall/ Allan M. Williams: *Tourism and Migration*, 17.

16 *Ibid.*, 26.

17 Pere A. Salvà-Tomàs: “Foreign Immigration and Tourism Development in Spain’s Balearic Islands”, in: C. Michael Hall/ Allan M. Williams (eds.): *Tourism and Migration*, 119-134.

Buck-Morss for instance explores the transformation of a small, mainly agricultural Cretan village into a tourist stronghold, elaborating the connections between migration and tourism against the backdrop of the economic disparity between the industrial countries of northern Europe and the southern European “pleasure periphery”.¹⁸ Long before the hype of recent years, she had demanded that migration and tourism be thought of in terms of their relationship.

Like Buck-Morss, the studies by Gisela Welz on Cyprus¹⁹, Regina Römhild on Crete²⁰, Raluca Nagy on Romania²¹ and Nataša Gregorič Bon on Albania²² all deal with *re-migrants* or guest workers visiting their families, who act as “cultural brokers” in tourism and often themselves become tourist entrepreneurs. They profit from the cultural capital they have acquired as guest workers in the northern or western European countries, where most tourists come from, their working stay there enabling them to gauge better what tourists expect from a holiday and which kind of services are in demand.

While these essays were mostly written under the impression of guest worker migration of the 1960s and 1970s and the later remigration, there is another focal point in the theme of migration *and* tourism which deals with *labour migration* and tourism in the context of post-Fordian mobility regime in the Schengen region of the 1990s and later.²³ Bruno Riccio for instance examines Senegalese street traders in the tourist centres of Italy’s coastal

18 Susan Buck Morss: “Semiotic Boundaries and the Politics of Meaning: Modernity on Tour – A Village in Transition”, in: Marcus G. Raskin/ Herbert J. Bernstein (eds.): *New Ways of Knowing. The Sciences, Society and Reconstructing Knowledge*, Totowa, New Jersey: Rowman & Littlefield 1987, 201-236.

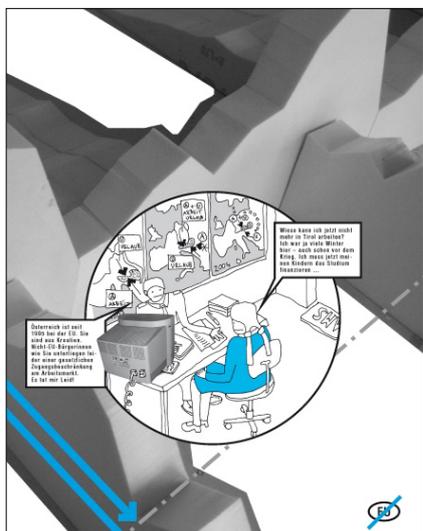
19 Gisela Welz: “Multiple Modernities and Reflexive Traditionalisation. A Mediterranean Case Study”, in: *Ethnologia Europaea* 30 (2000) 1, 5-14.

20 Regina Römhild: “Practised Imagination”.

21 Raluca Nagy: “Mobilités depuis et vers la Maramures (Roumanie)”, lecture given at the conference: *Voyage, Tourisme et Migration*, Colloque Université Paris-Dauphine et Université Paris 13, 1.-2.6.2006; for more, see: www.univ-paris13.fr/CRIDAF/VTM.htm (accessed: 16.4.2008), unpublished.

22 Nataša Gregorič Bon: “Negotiating Rubbish in Dhermi/Drimades of Southern Albania”, lecture given at the annual conference of the Association of Social Anthropologists of the UK and Commonwealth (ASA): *Thinking through tourism*, London Metropolitan University, 10.-13.4.2007, E-Paper, in: www.nomadit.co.uk/asa/asao7/panels.php5?PanelID=202 (accessed: 16.4.2008).

23 Labour migration is certainly not only observable in tourist regions of Europe. For example Patricia A. Adler and Peter Adler explore in *Paradise Laborers: Hotel Work in the Global Economy* (Ithaca/London: Cornell University Press 2004) the differentiated stratification of service personnel according to “race”, “class”, “gender” and “age” in luxury hotels on Hawaii. And besides social critical works in this vein, which tend to take the perspective of the dependent employees, there are also studies taking the view of “Human Resources Management” which weigh up the costs and benefits of employing migrant workers from an entrepreneurial and economic rationale, for example: “Migrant and foreign skills and their relevance to the tourism industry” by Carmen Aitken and C. Michael Hall, in: *Tourism Geographies* 2 (2000) 1, 66-86 on the tourism industry in New Zealand, or the text “Local versus Foreign Workers in the Hospitality Industry: A Saudi Arabian Perspective” by Muhammad Asad Sadi and Joan C. Henderson, in: *Cornell Hotel and Restaurant Administration Quarterly* 46 (2005) 2, 247-257 on the tourism industry in Saudi Arabia.



Ill. 1: Michael Zinganel, Hans Albers, Michael Hieslmair and Maruša Sagadin: Detail from *Saisonstadt*, (project: *Saison Opening. Kulturtransfer über ostdeutsch-tirolerische Migrationsrouten*), 2006.

regions, most of who, due to Italy diligently implementing the EU's isolationist policy, are forced to enter and work illegally.²⁴ My own research on Crete also deals with street traders and other migrant service providers in tourist regions.²⁵

In a study on non-Cypriots working in tourist enterprises on Cyprus I was able to show that joining the EU not only makes it easier for some and harder for others to enter the country, but also produces new hierarchies amongst the labour migrants already living there.²⁶ Michael Zinganel et al. have elaborated a similar finding in their book *Saison Opening* (Ill. 1).²⁷ As a result of Austrian accession to the EU, seasonal workers from the former crown lands of the monarchy were no longer required, with EU citizens successively taking their place.²⁸ Julie Scott also explores the importance of the migrant workforce in the tourism sector in her study of Romanian croupiers in the Turkish-Cypriot tourist industry²⁹, whereby she emphasises that the segmenting of jobs in this sector is not only racist but also sexist.³⁰ The extent to which migrant workers, contrary to public opinion, actually contribute to preserving cultural heritage – and thus a key attraction for tourists – is shown by Antonia Noussia in her study of Albanian workers on the Greek holiday island of Santorini.³¹

Some of the studies mentioned which examine the situation of workforces from countries within and outside of the EU in European tourist regions pursue the question as to how the various categories of mobility impact on debates about *cultural belonging*. This is the issue at the centre of an essay by Eleftheria Deltsou for

- 24 Bruno Riccio: "The Italian Construction of Immigration: Sedentarist and Corporatist Narratives Facing Transnational Migration in Emilia-Romagna", in: *Anthropological Journal on European Cultures (AJEC)* 9 (2000) 2, 53-74.
- 25 Ramona Lenz: "Pauschal, Individual, Illegal: Aufenthalte am Mittelmeer", in: *TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe* (ed.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript 2007, 141-154.
- 26 Ramona Lenz: "'You are white now!' Migrantische Arbeitskräfte in Zypern nach dem EU-Beitritt", in: Annina Lottermann and Gisela Welz (eds.): *Projekte der Europäisierung*, Frankfurt a. M.: *Kultur- und Anthropologie Notizen*, vol. 78, Frankfurt a. M. 2009, 87-104.
- 27 Michael Zinganel et al.: *Saison Opening. Kulturtransfer über ostdeutsch-tirolerische Migrationsrouten*, Frankfurt a. M.: *Revolver* 2006.
- 28 In their most recent project "EXIT St. Pankraz – KERBL Ges.m.b.H.s. Eine Gaststätte als Knotenpunkt transnationaler Migrationsrouten", an installation created for the Festival of the Regions in Upper Austria in 2007, Michael Hieslmair, Maruša Sagadin and Michael Zinganel explore the motorway restaurant and service area St. Pankraz run by the Kerbl family, which is located at the most important transalpine north-south routes and is the intersection point for various mobility projects. See: hieslmair.wordpress.com/2007/07/27/abstract/ (accessed: 16.4.2008).
- 29 Julie Scott: "Sexual and National Boundaries in Tourism", in: *Annals of Tourism Research* 22 (1995) 2, 385-403.
- 30 On the ties between tourism, labour migration and gender, see also Cynthia Enloe: *Bananas, Beaches and Bases. Making Feminist Sense of International Politics*, London: Pandora Press 1989.
- 31 Antonia Noussia: "Heritage Recycled: migration and tourism as factors in the heritage of vernacular settlements", in: *International Journal of Heritage Studies* 9 (2003) 3, 197-213.

instance, who looks into constructions of identity in a village on the coast of northern Greece.³² She has been able to show that the categorising of foreigners as tourists or immigrants not only regulates the various forms of mobility on the level of the state, but is also fundamental for how the local population constructs national identity. And Heath Cabot examines the situation on the Greek islands of Lesbos and Samos, which are not only popular tourist destinations but at the same time the first stations for asylum-seekers on their dangerous journey into the EU, and the influence this has on debates as to who and what is considered European locally.³³

Other articles look at the *strategic use of entry requirements* and the shifting from one mobility category to another. In their study on mobility along the European Union's eastern frontier, Claire Wallace, Oxana Chmouliar and Elena Sidorenko³⁴ describe that entering a country with a tourist visa in order to work is a fundamental strategy of eastern European women, enabling them to secure an income actually through trade and other economic activities across the border.³⁵ At the same time, tourism in both directions leads to the emergence of a tourist industry in the buffer zone (by which the authors mean the countries Poland, Hungary, the Czech Republic and Slovakia), which creates a demand for goods and services, contributing in turn to a further increase in mobility, both of tourists as well as migratory seasonal workers. The purpose of mobility is often unclear initially. Many travel for reasons which may be assigned to both migration and tourism, and for the authors it is therefore impossible to clearly identify them as either tourists or migrants.

In view of such practices, the strategic use of *official mobility categories* by travellers cannot be simply dismissed as illegal. Rather, it is more accurate to assume that illegality is actively produced through powerful categorisation as a means to keep out undesired migrants and distinguish them from those who are needed and welcome. Hence, increasingly restrictive entry requirements are legitimated on the grounds of defence against terror and ensuring inner security, being based on a strict distinction between migration and (holiday) travel.³⁶ Besides defensive measures against undesirables there are also state measures in the border zone between tourism and migration which are designed to promote the permanent stay of specific groups of persons. The essay by Shaul Krakover and

32 Eleftheria Deltsoy: "Tourists', 'Russian-Pontics', and 'Native Greeks': Identity Politics in a Village in Northern Greece", in: *Anthropological Journal on European Cultures (AJEC)* 9 (2000) 2, 31-52.

33 Heath Cabot: "New Geographies of Belonging in the Greek Island Borderlands", lecture given at the Biennial Conference of the European Association of Social Anthropologists (EASA): *Experiencing Diversity and Mutuality* University of Ljubljana, 26.-30.8.2008, in: www.nomadit.co.uk/easa/easao8/panels.php5?PanelID=233 (accessed: 16.4.2008), unpublished.

34 Claire Wallace/ Oxana Chmouliar/ Elena Sidorenko: "The Eastern frontier of Western Europe: mobility in the buffer zone", in: *new community* 22 (1996) 2, 259-286.

35 See also Ramona Lenz: "Pauschal, Individual, Illegal", 150ff.

36 See Martina Backes: "Tourismus zwischen Reisefreiheit und Kontrolle", in: *Backstage*Tours. Reisen in den touristischen Raum*, published on the occasion of the exhibition project "Backstage*Tourismus" in Graz, edited by Peter Spillmann/ Michael Zinganel, Graz: Forum Stadtpark 2004, 62-63.

Yuval Karplus in the anthology of Hall and Williams shows how Israel attempts to define the special status of Jewish tourists by introducing the category of “potential immigrant” and so motivates them to stay.³⁷

Another aspect of the inconclusive categorisation as migrants or tourists is explored by studies which work with terms like “affluence migration”, “migration of choice”, “residential tourism”, “second home tourism”, “retirement migration” and “lifestyle migration”. These terms often cover former tourists from western and northern Europe who have settled down in the Mediterranean, frequently pensioners who have moved permanently to the “pleasure periphery” of southern Europe or set up a second home there. Most of them were previously in these countries as tourists and later became migrants or profited from the right of unrestricted movement within the Schengen region. In long-term field research Karen O’Reilly has examined many aspects of this form of tourism migration amongst Britons in Spain.³⁸ Numerous other studies devoted to “lifestyle migration” within and outside Europe bear witness to a booming interest in this theme.³⁹

“Lifestyle migrants”, asylum-seekers and re-migrants, whose ways intersect in the Mediterranean region, are also the subject of the book *Fliehkraft* by Tom Holert and Mark Terkessidis.⁴⁰ Covering various countries on both sides of the southern EU frontier, the authors compare the *mass accommodations* for tourists with those for refugees and use this connection as the basis for formulating a critique of the European mobility regime. According to Holert and Terkessidis, with the provisional accommodations and compounds for migrants and the construction projects of the tourist industry there emerges “a whole world of strange transitional solutions, a world of seasonal or temporarily inhabited places, sometimes overfilled, sometimes eerily empty.” The array of possible utilisations these provisional constructs have by virtue of their “hybrid, multifunctional character”⁴¹ has attracted the interest of several research projects, for instance by Sabine Hess and Serhat Karakayalı⁴², Efthimia Panagiotidis and Vassilis Tsianos⁴³, Ramona Lenz⁴⁴, and Andreas Mayer.⁴⁵

37 Shaul Krakover/ Yuval Karplus: “Potential immigrants: the interface between tourism and immigration in Israel”, in: C. Michael Hall/ Allan M. Williams (eds.): *Tourism and Migration*, 103-118.

38 Karen O’Reilly: *The British on the Costa del Sol: Transnational Identities and Local Communities*, London: Routledge 2000.

39 Karen O’Reilly founded in 2007 the internet platform *Lifestyle Migration Hub*. Here a series of researchers are gathered who work on an international scale on “Lifestyle Migration” or “Tourism informed Mobility”: www.lboro.ac.uk/departments/ss/lmhub/lmhub_home.html (accessed: 16.4.2008)

40 Tom Holert/ Mark Terkessidis: *Fliehkraft: Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*, Köln 2006.

41 Ibid. 251.

42 Sabine Hess/ Serhat Karakayalı: “Hotel ‘Deutsches Haus’”, in: *Backstage*Tourismus*, 54.

43 Efthimia Panagiotidis/ Vassilis Tsianos: “Denaturalizing ‘Camps’. Überwachen und Entschleunigen in der Schengener Ägäis-Zone”, in: *TRANSIT MIGRATION* Forschungsgruppe (ed.): *Turbulente Ränder*, 57-85.

44 Ramona Lenz: “‘Hotel Royal’ - Ferienquartier und Abschiebelager”, in: *kuckuck. Notizen zur Alltagskultur* 22 (2007) 2, 19-23.

45 Andreas Mayer: “Mediterrania. Strategic Instrument for Urbanistics and Tourism” (2002), in: www.spaceunit.net/presse/mediterrania.pdf (accessed: 16.4.2008).

In summary, there are a variety of different phenomena and approaches which are covered by the main theme of migration *and* tourism, and the range is not exhausted here.⁴⁶ Some of the research studies mentioned are transdisciplinary in approach and located between academic scholarship and art. Up until now we have discussed only written texts or lectures. In the following I would now like to present a few recent artistic projects which also explore migration *and* tourism.



Ill. 2 from: Lisl Ponger: *Passagen*, 1996, 35 mm, 12 min.

Artistic projects on migration *and* tourism

More and more frequently, the artistic exploration of *one* form of mobility refers to other mobility forms, evident for example in the projects *Saisonsstadt* by Michael Zinganel et al. (Ill. 1) and *Passagen* by Lisl Ponger (Ill. 2), which were both featured at the 2005 exhibition *Projekt Migration* at the Cologne Kunstverein.⁴⁷

Whereas Ponger's work triggers different associations in relation to tourism and emigration, the aforementioned work *Saisonstadt* is based on research on migrant seasonal workers in a Tyrol ski region. A joint project between cultural theorists, artists and architects, *Saisonstadt* explicates the experiences of job-seekers, seasonal workers and

tourists in various installations. Here tourism is thus turned into a subject of an exhibition on migration. Conversely, the photographs of Gibraltar taken by Yto Barrada (Ill. 3), showing spaces charged equally with tourist and migrant connotations, were integrated into the *All inclusive* exhibition on tourism in the Frankfurt's Schirn gallery.⁴⁸

The exhibition projects *Routes* and *Backstage*Tourismus* focused decidedly on various forms of mobility. The exhibition *Routes – Imaging Travel and Migration*, curated by Christian Kravagna in 2002 for the Kunstverein Graz, dealt with images, which are generated through and during travel and which prompt further journeys.⁴⁹ Kravagna asks to what extent this store of images remains characterised and determined by centuries of colonisation. He assumes that travel and *images of travel* not only serve to stabilise *colonial power relations* but indeed play also a key role in their postcolonial deconstruction. Vital to this undertaking was the assumption that the fundamental changes triggered by globalisation at the end of the 20th century have relativised forms of travel (e.g. from western centres to the periphery and back) which had long enjoyed privileged if not

46 A further important focal point that cannot be pursued here is how numerous studies explore tourism as the cause of migration in 'third world' countries.

47 *Projekt Migration*. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, ed. Kölnischen Kunstverein et al., Köln: Dumont 2005.

48 *All inclusive*. *Die Welt des Tourismus. A Tourist World*. Exhibition catalogue Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., edited by Matthias Ulrich/ Max Hollein, Köln: Snoeck 2008.

49 *Routes*. *Imaging Travel and Migration*, Exhibition catalogue Grazer Kunstverein, edited by Christian Kravagna, Frankfurt a. M./Graz: Revolver 2006.



Ill. 3: Yto Barrada: Bay of Tangier, 2002, c-print, 80 x 80 cm.

normalising status. Accordingly, most of the artistic works presented in *Routes* sought to explore the relationships between the various mobility forms and their representations. This focus is most prominent in the works *The Hotel Room* by Gülsün Karamustafa⁵⁰, *Diaspora Space* by Emily Jacir⁵¹ and *Migrasophia* by Zeigam Azizov.⁵²

Initiated by Peter Spillmann and Michael Zinganel, the transdisciplinary research and exhibition project *Backstage*Tourismus* focused explicitly on the two mobility forms of tourism and migration. The initiators drew on the stage metaphor formulated by Dean MacCannell⁵³ and in their call for entries earmarked the backstage of tourism. As part of this project, a workshop on *Tourismus*Rassismus*Migration* organised by the informationszentrum 3. welt (iz3w) was held in Freiburg in 2004⁵⁴, as well as an exhibition entitled *Wellness World I* in the Forum Stadtpark Graz. In

addition, the submissions to the call for entries are collected into a publication.⁵⁵ The following artistic project sketches⁵⁶ in this publication deal with migration *and* tourism: Concepts for alternative city trips were forged in two projects, with routes taken by migrants and tourists intersecting one another. Entitled *Culturareisen/vii*, one project offered migrants living in Vienna a guided tour of the city along the usual tourist spots as an opportunity to leave the zones of the city they are usually forced to live in and slip into a role not normally designated for them.⁵⁷ With *STIG/MA* Joachim Hainzl proposed three different tours through Graz which revealed a side of the European Capital of Culture tourists usually never get a glimpse of. Tour 3 for instance was a tour through pubs together with an Austrian of African descent, enabling one to get to know everyday discrimination first hand.⁵⁸

50 Ibid. 41ff.

51 Ibid. 98ff.

52 Ibid. 104ff.

53 Dean MacCannell: "Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings", in: *The American Journal of Sociology* 79 (1973) 3, 589-603.

54 Cf. iz3w (informationszentrum 3. Welt): "Visit Backstage! – Auf den Hinterbühnen des Tourismus", No. 281, Nov/Dec 2004, 17-39.

55 Peter Spillmann/ Michael Zinganel (eds.): *Backstage*Tours: Reisen in den touristischen Raum*, Graz: Forum Stadtpark 2004.

56 Besides sketches on artistic projects, *Backstage*Tours* also features theoretical texts on migration, tourism and racism: Martina Backes (16ff. and 63f.), Mark Terkessidis (32f.), Manuel Geller (34) and Ramona Lenz (50ff.).

57 Ibid. 35.

58 Ibid. 39.

Several artists concentrated on the migrant workers behind the stage of the tourist stage spectacle. For her project *How do/did the service providers live?*, Mirela Seva photographed the rooms of hotels along the Montenegrin coast which served as accommodation for the seasonal workers from Serbia, Montenegro and the Serbian part of Bosnia.⁵⁹ And for his documentary *no sunday no monday* Christoph Oertli ventured below the waterline of a holiday cruiser to speak with some of the 300 employees from 21 different countries.⁶⁰ A research group from the Institute of Building Theory at the TU Graz began a study on modern cruise ships and their socio-spatial hierarchies, which range from the spacious outside cabins for affluent tourists to the tiny inside cabins for seasonal workers from low-wage countries.⁶¹ And Peter Spillmann, Marion von Osten and Michael Zinganel presented a synopsis for a film project revolving around a grand tourist building development which comes under threat as the 'backstage' rebels – the migrant seasonal workers have joined forces to fight for improved wage and working conditions and residency permits.⁶²

Another focal point of the projects was the *meeting of diverse mobile groups in Mediterranean coastal regions*. Moni K. Huber assembled into a montage stills taken from a video essay on *tourists and vagabonds* in the coastal regions of Spain and Morocco and reworked them with watercolours.⁶³ Angelika Levi worked on a film essay that plotted the overlapping between the various travel spaces of residents, tourists and migrants along the Costa Brava and in Barcelona.⁶⁴ And in their project *Supervision of Paradise* Christoph Euler and Irene Lucas planned to explore the holiday and retirement domiciles of northern Europeans along the Costa Brava which were built by migrant workers.⁶⁵

The *building projects of the tourist industry* also interest Tom Holert. In the project *Hotel, Container, Zelt* he looks at the various architectures and infrastructures for mobile persons.⁶⁶ Sabine Hess and Serhat Karakayalı collaborated with Ebru Karaca on a film about a hotel on the Turkish Rivera, which not only accommodates German and Russian tourists but also lets a few rooms to the police authority, who keeps refugees and migrants there until it is decided if they are to be released or deported.⁶⁷

In one way or another almost all of the projects depicted lead back to how the signatory states of the *Schengen Agreement* have made internal mobility far easier while simultaneously working towards bolstering the external frontiers of the European Union. Intrigued by this, Cord Pagenstecher asked himself the question: *Schengen-Europe fears a stampede from the rest of the world. What is worth seeing in Schengen, Europe? To*

59 Ibid. 55.

60 Ibid. 71.

61 Ibid. 30.

62 Ibid. 57.

63 Ibid. 70.

64 Ibid. 73.

65 Ibid. 72.

66 Ibid. 73.

67 Ibid. 54.



Ill. 4: andcompany&Co.: *europe an alien*, 4.11.2005,
Theater Gasthuis, Amsterdam.

find out Pagenstecher travelled to Schengen, the town on the banks of the Mosel in Luxembourg that gave the agreement its name, which he reconnoitred for its tourist potential.⁶⁸

Besides the larger projects mentioned – *Routes and Backstage*Tours* –, the connection between migration and tourism also plays a role in individual artistic endeavours. For example, in their play *europe an alien* (Ill. 4), the artist group andcompany&Co. traced how Schengen Europe materialised in a concrete EU border region – Thrace – that is used by the various actors in different ways. Over the course of the play the performers switch roles several times: at times they are “eco-tourists” and marvel at birds with peculiar names, at others they hide from the

flashlights of the border patrols behind a scrawny tree. As a result, the observing position of the audience also undergoes a shift in meaning.

Similar to Michael Zinganel et al. in the *Saisonstadt*, Pia Schauenburg also looks into seasonal work and tourism in Austria. In her exhibition “The Germans are Coming! A Play in Two Acts” held in the KunstRaum Goethestraße in Linz in 2006 she employed video



Ill. 5: Julia Bernstein: *Auf den Spuren der Ausreisenden*, 2006, collage,
100 x 70 cm.

installations, a postcard wall and a photo series with diary-like notes to plot the parallel streams of tourists and seasonal workers from Germany to the Austrian Alps.

To what extent migration and tourism point to one another on the level of individual experiences of travel is revealed in a number of works by Julia Bernstein. Exploring the lives of Jewish migrants from the former Soviet Union in Israel and Germany,⁶⁹ Bernstein has worked some of the results of her formal research into collages, using the wrappings of Russian groceries and other materials which many migrants intimately associate(d) with specific memories or hopes. Her collage *Auf den Spuren der Ausreisenden* (Ill. 5) looks into how the meaning of tourist souvenirs changes when they are featured in the homes of migrants.⁷⁰

68 Ibid. 42.

69 Julia Bernstein: “Sometimes I feel that this is the Russia we had always dreamed of...”. *Transnationalism and capitalism: Migrants from the former Soviet Union and their experiences in Germany*, Research Group Transnationalism, Working Paper Number 7, in: bscw.server.uni-frankfurt.de/pub/bscw.cgi/d203098-1/*wp/index.htm (accessed: 16.4.2008).

70 From the exhibition “Migrationscollagen” at Aktives Museum Spiegelgasse für deutsch-jüdische Geschichte in Wiesbaden e. V., Hesse Ministry of Science and Art 2007.

Conclusion

In summary we may say that classical tourism and migration studies with their norm of the sedentary and their concentration on a single form of movement don't do justice to the complexity of the mobile world. The examples mentioned here, both academic and artistic, show that the various forms of mobility often first gain and manifest their own respective contours in mutual interrelationship with one another. One can never completely supersede the other, and so it is hardly possible to separate them, not even through intricately constructing intricate typologies.

Many of the projects presented examine still existing instances of domination, but also new hierarchies which emerge in the various practices of mobility and their representation. Hence, the key concern is to see the different conditions of travel and residency in the present as an expression of a new stratification of the world along the lines of mobility.⁷¹ Migration and tourism are sometimes grasped as the poles of a mobility hierarchy, sometimes as shifting dimensions of a mobility continuum, whereby their mutual conditionality and the difficulties in drawing a clear distinction are increasingly emphasised. At the same time, researchers and artists also reflect on their own mobility.

Particularly convincing are those projects which are able to embed the various manifestations of mobility into their concrete historical and political contexts and provide, on an empirical basis, a differentiated picture of the relationships between the various forms of mobility. The "mobility turn" is often accompanied by a kind of "European turn", i.e. a focus on Europe that extends far beyond European frontiers, a Europe that with its colonial history and the establishing of the European Union is at once product and producer of multilayered mobilities and immobilities.

Sources of images

Ill. 1: Michael Zinganel, Hans Albers, Michael Hieslmair und Maruša Sagadin: Saison Opening. Kulturtransfer über ostdeutsch-tirolerische Migrationsrouten. Frankfurt a. M.: Revolver 2006, p. 47, Courtesy of Michael Zinganel. Ill. 2: Courtesy of Lisl Ponger. Ill. 3: Courtesy of Galerie Polaris, Paris. Ill. 4: Courtesy of Tom Moerel, www.andco.de/1projects-europe.htm. Ill. 5: Courtesy of Julia Bernstein.

⁷¹ See also Zygmunt Bauman: "Glokalisierung oder Was für die einen Globalisierung, ist für die anderen Lokalisierung", in: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* no. 217, 38 (1996) 5/6, 662; Gisela Welz: "Moving Targets. Feldforschung unter Mobilitätsdruck", in: *Zeitschrift für Volkskunde* 94 (1998) 2, 192, or Ariane Brensell: "Für eine subjektwissenschaftlich-feministische Kritik neoliberaler Globalisierung", in: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* no. 229, 11 (1999) 1, 86.

II. Introduction

Holiday in Art – Art and Tourism

by Alexandra Karentzos and Alma-Elisa Kittner

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

Just how closely art and tourism are entwined becomes clear when drawing on John Urry's concept of the "tourist gaze".¹ Urry underlines that tourist practice is visual and therefore reliant upon specific perspectival and dispositions of the gaze (right down to the settings and positioning of a camera). But if tourism is based on the dispositives of gazing, then art history and aesthetical theory are challenged to analyse this gaze more precisely and elaborate its connectedness to artistic practices. Ellen Strain has pointed out that although Urry understands the tourist gaze to be a social construct, he remains caught in the confines of his sociological analysis, forgoing any consideration of theories of visual representation.² And yet it is precisely visual studies which could contribute to exploring regimes of the tourist gaze.

One starting point resides in analysing – through a historical perspectival – how on their travels artists have tested out the artistic gaze on Arcadian or exotically-connoted places and motifs, and thus forged visual structures which have remained in place within tourist practices down to the present day. From the Renaissance onwards the travels of the artist was a form of professionalisation in Europe, a part of their training that enabled them to study the canon first hand. But as normative aesthetics waned with the onset of Modernism, the artist's journey abroad acquired a cultural critical impetus, leading painters like Paul Gauguin, Emil Nolde and Max Pechstein to embark to the South Seas. Down to the present day the exotic paintings of the then avant-garde have shaped the image of the South Seas and the allegedly unfettered islanders, whose lives are supposedly made up of "singing and making love".³ In turn, contemporary art is increasingly scrutinising the continuing life of these exotic notions within specifically tourist phenomena, critically reflecting on the topoi of the holiday. Frequently this takes place in an examination of the visual worlds produced by the mass media, where the holiday trip is associated with the promises of unlimited freedom, exhilaration, relaxation, and not least the exotic experience, and so meets up with the messages of happiness sent out by advertising. But even in the mass media the semantic of the holiday is ambiguous; tourism also bears the traits of the dystopian: collectivism, uniformity and mindless consensus – "a tendency towards totalitarianism forms the flipside" of the perfect utopia and reveals a "hidden, repressive

1 John Urry: *The Tourist Gaze*. London: Sage Publications 1990.

2 Ellen Strain: *Public Places, Private Journeys. Ethnography, Entertainment, and the Tourist Gaze*. New Brunswick et. al: Rutgers University Press 2003, 15.

3 Quoted from Tayfun Belgin: "Paradiesische Orte. Die Bildwelten Gauguins und der dt. Expressionisten", in: *Sehnsucht nach dem Paradies. Von Gauguin bis Nolde*. Exhibition catalogue, Kunsthalle Krems. Krems: Kunsthalle 2004, 7-18, 10.

character”.⁴ The question arises as to how these images produce and reproduce the “tourist gaze” and how artists position themselves in relationship to this entwinement. If the holiday represents the vestiges of utopia that draws its attraction from paradisiacal-connoted motifs, then is there an ‘iconography of the holiday’ that reshapes and reactivates the clichés of the utopian?

Historically and epistemologically the structures determining the traveller’s gaze need to be seen in connection with the media of knowledge production, which for their part are interwoven with imaginings of travel. In his essay for this section *Christian Kravagna* examines how the artist’s journey developed parallel to imperialism and the kinds of artistic-colonialist gazes which were directed at the conquered space.

Furthermore, we may ask to what extent the structure of the tourist gaze is linked to technological innovations like photography and film and how technology has changed ways of looking. The inventor of photography, Henry Fox Talbot, points out as early as 1839 that photography could prove helpful to travellers in foreign countries and enable them to capture a host of interesting memories. Susan Sontag has even gone so far as to characterise tourism as the twin of photography.⁵ Strain has emphasised that the tourist gaze is not static but agile, mobile and different from culture to culture.⁶ Consequently, it is vital that visual studies explore the mechanisms and media of tourism. “Don’t lose a single impression – capture it with a camera!” reads the caption of an advertisement published in QUICK magazine in 1955; the same edition features a report on the purportedly authentic Italian journey undertaken by a German family.⁷ Forty years later the artist Massimo Vitali takes up the image of Italy presented in tourism. In series of large-format photographs Vitali draws on popular notions of a white sandy beach glistening in the sun, but shows the beach not to be secluded and deserted – it is crammed full with a mass of tourists and the landscape in the background is an industrial zone. *Hanna Büdenbender’s* analysis shows how the tourist masses in Vitali’s works are turned into an aesthetic and nonetheless banal ornament. In this way the beach becomes a dystopia, so that the images of the idyll are deconstructed.

But artists not only reflect the holiday images within their works; as travellers themselves they actively take part in the regime of the tourist gaze: besides artists’ journeys abroad, grants in the form of “artist-in-residence” foster and establish the tourist gaze of artists. In relation to locations traditionally connoted as utopian, for instance the German Academy at the Villa Massimo in Rome, they take on the role of tourists while reactivating at the same time the classical artistic journey: “et in Arcadia ego”. As Rolf Dieter Brinkmann, a Villa Massimo scholarship fellow, has shown, this can lead to a dismantling of arcadia:

4 Kristiane Hasselmann/Sandra Schmidt/Cornelia Zumbusch: “Vom Einwandern der Utopie in den Körper. Zur Einleitung”, in: *ibid.* (eds.): *Utopische Körper*. München: Wilhelm Fink 2004, 11-26, here 17.

5 Susan Sontag: *Über Fotografie*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1995, 15.

6 Strain: *Public Places*, 2.

7 QUICK 1955, 22: 3-5. Quoted from Rainer Kramer: *Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Rolf Dieter Brinkmanns innerer Krieg in Italien*. Edition Temmen: Bremen 2000, 29. Cf. Birgit Mandel: *Wunschbilder werden wahr gemacht. Aneignung von Urlaubswelt durch Fotosouvenirs am Beispiel deutscher Italiens Touristen der 50er und 60er Jahre*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1996.

“I’m also in Arcadia. Göthe. This Arcadia is nothing but a rag show.”⁸ Other places, like the Künstlerhaus Bethanien in the Berlin district of Kreuzberg with its artist-in-residence programme, prompt a gaze at the dystopian dimension of travel from the outset. The location is perceived as and reflected upon as strange; the artists are representatives of a gaze from ‘outside’, of a foreign gaze, of a foreign nation. Not least they are supposed to enhance the travelled location’s tourist reputation as well as integrate the nation they represent into the network of the art system.

“Where will you go from here?” This was one of the questions the artist couple Dellbrügge & de Moll asked 30 international artists living in Berlin as part of their video work “Artist Migration” (2005). The Philippine artist Rommelo Yu answered as follows:

“It’s kind of strange. I don’t really know right now. I’ve been nomadic all my life and my goal is to find a place to stay. A lot of artists are running away from where they have been, they are going away from home and they are just finding a place to go and keep going. I’ve been everywhere in my life, I’ve lived everywhere, I’ve lived in this country, I’ve lived in that country, I’ve never had a home. I don’t think of myself as a nomadic artist, I just think that coming here was another step in terms of finding my home. So the question for me might be reversed. I might be settling here.”⁹

And in fact the artist continues to live in Berlin down to the present day, his brief spell as an artist-in-residence at the Künstlerhaus Bethanien in Kreuzberg, a district largely characterised by the migrants living there, has turned into an “artist migration”. Yu’s critical reflections on the nomadic artist reveals how various concepts revolving around the notion of nomadism are begin used to glorify the artist and disregard the compulsion of flexibility imposed on them. On the other hand, it also makes clear that “mapping” such institutions and the origins of the respective “artists-in-residences” reveals that they are frequently privileged artists whose international profile and mobility is selected and limited: not all artists can travel and participate in the international art system, while not each and every stay as “artist-in-residence”, not each and every journey as an artist, is completely voluntary, for some are motivated by politics, others by money.

The “artist with no one fixed address” as described by Yu seems to have become the normality in today’s international art scene. At least two places of residence need to be given as proof of genuinely professional status and success. The classical journey taken by the artist has given way to a continuous shuttling back and forth between various places, which in turn is now seen as part of the artist’s training and testimony to a stable, professional outlook, a theme broached by *Peter Schneemann* in this section. And this plurality of locations appears – in a different way to the classical journey of Romanticism – to serve the development of an artist’s identity, albeit more in the sense of an individual profile which is clearly distinguishable from that of other artists. Here two components are key: firstly, that when travelling the artist – as a tourist – builds up his/her individual, professional network of contacts; and secondly, travelling serves as a way of ‘practicing’

8 Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1979, 127. See the essay by Peter Gendolla in this volume.

9 Dellbrügge & de Moll: *Artist Migration Berlin*. Heidelberg: Kehrer 2006, 135.

and consolidating the perceptual modes of the foreigner's gaze. Hence, artists themselves appropriate the tourist gaze, at once using and undermining it. Pivotal to any analysis is thus to identify how they quote the tourist 'state of exception' that is the holiday, and make use of the ambivalence of the semantics of the holiday, including the Romantic topoi of the journey into the inner world of the self and other mythical journeys. Accordingly, this section poses the question as to whether, and if so how, clichés of the utopian, the journey, of taking leave are connected with specific places: how are metaphorical and 'real' places interlocked? What kinds of other spaces do they bring forth?

Here artists can tap into a long visual tradition: as Peter Howard and Nina Lübbren have shown, artists were frequently the first tourists who sought out apparent paradises, captured them in images and texts and so injected them into the arsenal of utopian-connoted places of longing¹⁰ – whether Vincent van Gogh in Arles in southern France, Paul Gauguin on Tahiti or, as a contemporary example, Birgit Hein on Jamaica, artists were always amongst the path breakers opening up new routes.

In this way art has long established itself as a 'soft location factor', serves to enhance the image of places and, above all, distinguishes these places from others: here the production of identity via difference takes place on the level of the places themselves, for the topology of a specific place is not only shaped indirectly by the visual production of art, but in specific cases artists actually work together with the tourist industry, configuring and guiding the tourist gaze of the foreseen visitors. Here, too, we encounter an entwinement in the production of longing through images, which ultimately stem from fiction but are nonetheless capable of re-/inventing places: topologies of the imaginary upon which the tourist can set foot, although the terrain has long become precarious.

¹⁰ Peter Howard: "Artists as Drivers of the Tour Bus: Landscape Painting as Spur to Tourism", in: David Crouch/Nina Lübbren (eds.): *Visual Culture and Tourism*. Oxford/New York: Berg 2003, 109-123, and Nina Lübbren: "North to South: Paradigm Shifts in European Art and Tourism, 1880-1920", in: *ibid.*, 125-146.

The Artist as Traveller. From the Travelogues of the (Post-) Modernists

by Christian Kravagna

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

The Artist as Traveller

From the Travelogues of the (Post-) Modernists¹

In 1931, not long before he departed for Africa to join an ethnological expedition from Dakar to Djibouti that was to last nearly two years, Michel Leiris wrote a short article for the journal *Documents*. Explicitly referring to his forthcoming journey, he begins with the words:

“I had just become acquainted with the American author and traveller W.B. Seabrook, when, at the beginning of summer in 1930, he sent me from Toulon – where he was writing an account of the journey he had made to tropical Africa [...] – the photographs reproduced here. They show a woman wearing a leather mask that he himself had designed; it was made to order for him in New York.”²

Leiris had met Seabrook only once before, in a Parisian café for a “conversation that lasted little more than an hour.” Nonetheless, they immediately felt a close affinity to one another. Before commenting on the photographs his colleague had sent him, Leiris clearly stated what it was that bound the two writers together: “We both love the Blacks,” he wrote, “we are passionate devotees of occultism,” and, “we are [...] both quite skeptical [...] about modern Western civilization. [...] That was all it took to seal our friendship immediately.”³

Documents was the title of a journal issued by a non-conformist group of Surrealists around Georges Bataille who had broken with André Breton’s Marxist line and now espoused an anti-rationalist social critique based on the body, eroticism, Negrophilia and so-called base materialism. Leiris’s enthusiasm for Seabrook’s masks betokened fantasies of sexual transgression. It focused on the attraction of the exotic that arose from the de-individualization of the woman by the mask. “She is no longer a person, but a woman *in general*, who could just as easily be nature in its entirety – the entire external world that we are thus

1 First published in: Matthias Michalka, *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (ed.): *The Artist as...*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006, 111-136.
 2 Michel Leiris: “Le ‘Caput Mortuum’ ou la Femme de l’Alchimiste” [The ‘Caput Mortuum’ or the Alchemist’s Wife], in: *Documents* 8 (1930). Reprinted in *Documents*. Vol. II, Paris: Edition Jean Michel Place 1991, 256.
 3 *Ibid.*

able to dominate.”⁴ The text entitled “The ‘Caput Mortuum’ or the Alchemist’s Wife” is a eulogistic celebration of a mystical-erotic scenario based on fear and violence, in which the object of desire takes on, to cite Leiris, a “hellish and subterranean significance.”⁵

Preparing for his trip to Africa in the context of the Parisian Negrophilia of the 1920s, whose fusion of eroticism and exoticism was exemplified by the figure of Josephine Baker, Leiris wrote:

“And today – now that I shall probably soon be leaving Europe and remain in distant lands for a considerable time – it is quite clear to me that Seabrook will be one of the few people whom I will miss, and among those few he will be the one I will miss the most.”⁶

Here, almost wistfully, Leiris anticipates moments of loneliness. What he will genuinely miss in the unfamiliar African world is not the European civilization he so despises “the shallowness of life there” – but congenial spirits like Seabrook, with whom he can share fantasies indulging in a mystical exoticism. In contrast to his passionately written passage about the masked woman and her radiant seductiveness, which inflames dangerous, sadistic impulses and suggests the possibility of an eroticism that involves, “letting go, tearing apart the bond that morals, the rational mind and customs impose upon us,”⁷ the “official” words of farewell he wrote before his departure seem quite sober. In *The Ethnographer’s Eye*, which was likewise published in *Documents*, Leiris not only points out the scientific purpose of his journey, but also speaks of his desires and his fantasies of sexual transgression. Leiris, who is not yet thirty, expects the journey to give him “an opportunity [...], to fight ageing and death, by wholeheartedly abandoning myself to space – if only to escape the flow of time in my imagination at least, and thereby, in concrete contact with a vast number of apparently very different people, forget myself as a person whose time is limited...”⁸

Apart from his desire to broaden his scientific knowledge, his personal reason for journeying to Africa was his longing to experience the dissolution of an identity shaped by civilization, especially his identity as an intellectual, in a direct encounter with the Other of that civilization: a different culture and all that was supposedly savage, primitive, magical. *Phantom Africa*, the expedition diary published after his return, can be read as the long and eventful account of a struggle between his real experience and the conceptions and projections in his mind.⁹

4 Ibid., 260.

5 Ibid., 261.

6 Ibid., 256f.

7 Ibid., 262.

8 Michel Leiris: “L’œil de l’ethnographe”, in: *Documents* 7 (1930). Reprinted in *Documents*, Vol. II, Paris: Edition Jean Michel Place 1991, 34f.

9 Michel Leiris: *L’Afrique fantôme de Dakar à Djibouti 1931 – 1933*, Paris: Gallimard 1934.

Travelling in colonial space

The journeys undertaken by artists in the nineteenth and twentieth centuries ran parallel to the pursuit of imperialist policies by the great European powers. The “pacification” of distant and foreign peoples by military-missionary means allowed Europeans to travel overseas in reasonable safety. Their journeys were also inspired by reports – by missionaries, explorers and colonial officials – circulating about exotic lands and peoples, and by attractive objects, pictures and frequently human beings, too, which travellers brought back with them, thereby opening up new realms for the European imagination to explore. Colonial expansion into this real geographical space thus also expanded the imaginations of writers, artists and scientists.

Colonial activities were, in turn, always nourished by certain ideas about the elsewhere, whether as notions of fabulous wealth that called for economic exploitation, or of cannibalistic practices that served to justify ideologically both the oppression and extermination of natives and the quest to ‘civilize’ them. In a sense, the dynamic history of the reciprocal stimulation of the imagination and practical activity has no defined beginning. It goes back not only to the first great voyages of discovery of the Spanish and Portuguese in the fifteenth century, but still further to the ancient and medieval legends of paradise and a Golden Age, of the origins of humanity and of sites of savagery. During the age of the Enlightenment, people systematized the relationship between western identity and non-western difference. Stuart Hall describes the pattern of stereotyping “the Other” as the fundamental opposite of the West:

“The Enlightenment aspired to being a ‘science of man’. It was the matrix of modern social science. It provided the language in which ‘modernity’ first came to be defined. In Enlightenment discourse, the West was the model, the prototype and the measure of social progress. It was *western* progress, civilization, rationality and development that were celebrated. And yet, all this depended on the discursive figures of the ‘noble vs ignoble savage’ and of ‘crude vs refined nations,’ which had been formulated in the discourse of ‘the West and the Rest.’ So the Rest was critical for the formation of western Enlightenment. [...] The figure of ‘the Other’ [...], constructed as the absolute opposite, the negation, of everything which the West stood for, reappeared at the very centre of the discourse of civilization, refinement, modernity and development of the West.”¹⁰

The model of representation described by Hall continued to influence artistic, scientific and popular-cultural modes of perception until well into the twentieth century. Indeed, it did so until such moments in the decolonialization process when the acknowledgement gradually set in that the ostensibly natural attitudes to the own and the Other were in fact products of a discursive formation or, to use Michel Foucault’s phrase, of a “regime of truth”.

In 1798, during the Egyptian expedition, Napoleon created a Commission of Science and Art of the Army of the Orient. After his campaign foundered, he ordered the publication of the 23-volume *Description de l’Égypte* [Description of Egypt]. As a result, European

¹⁰ Stuart Hall: “The West and the Rest: Discourse and Power”, in: Stuart Hall and Bram Gieben (eds.): *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies: an Introduction*, Cambridge MA/Oxford: Blackwell 1992, 313-314 f.

painters were suddenly seized by Egyptomania: it became obligatory for artists to travel to Egypt, just as they had previously felt compelled to travel to Italy. Paintings and works of literature inspired a “yearning for the Orient” (Théophile Gautier) that would become one of the main themes of nineteenth century painting. No matter whether journeys to the Orient took place solely in the imagination (as in the case of Ingres) or in reality (as in the case of Delacroix), the repertoire of motifs remained more or less the same: the erotic appeal of the harem, the attraction of idleness in an environment outside time and space, violent fantasies directed against cruel despots, and the rediscovery of the historical past were the central themes. Thus, for example, Horace Vernet claimed to have found the characters in the Bible among the Algerians, whilst Delacroix believed that he had discovered antiquity in Morocco: “It’s wonderful! Just like in Homer’s day! ... You’ll no longer find Rome in Rome. [...] The Romans and the Greeks are right here at my doorstep.”¹¹ One could describe the century of Orientalist painting from Ingres to Matisse in much the same terms as those used by Edward Said to describe literary and scientific discourse:

“In the system of knowledge about the Orient, the Orient is less a place than a *topos*, a set of references, a congeries of characteristics, that seems to have its origin in a quotation, or a fragment of a text, or a citation from someone’s work on the Orient, or some bit of previous imagining, or an amalgam of all these.”¹²

Pictures of the Orient should probably be regarded as pre-pictures of the Orient interspersed with private fantasies rather than as images of a concrete reality. According to Said, the conclusion to be drawn from these “complex rewritings” is that the realities of the modern Orient were systematically excluded from these pictures. Thus Matisse was still painting odalisques in his studio during the 1920s, when Turkish women were more emancipated socially, due to the policies of Kemal Atatürk, than women in many Western countries.¹³

Towards the end of the nineteenth century, colonial empires were extended and consolidated. The populations in the mother countries were now able to enjoy a profusion of reports, narrations and descriptions, adventure novels and research reports, anthropological exhibitions and ethnographical photographs and, finally, museums of ethnology. Together, these sources fed the collective imagination with information about African, Oceanic peoples and various other ethnic groupings, about their ways of life and their cultural products. A vast array of travellers from a great diversity of occupations were inspired to head East by the virtual worlds depicted in metropolitan representations of Otherness. They functioned as catalysts, stimulating not only scientific and economic participation in the imperial project of describing, classifying and exploiting these parts of the world but also flights from civilization and the desire for a new beginning.

11 In a letter from Tangier, cited by Gérard-Georges Lemaire: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Köln: Könemann 2000, 215.

12 Edward W. Said: *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London: Penguin 1995, 177.

13 This instructive comparison may be found in a chapter in the catalogue *Fantasies de l’harem i novel·les Xahrazads* to the exhibition on harem fantasies, curated by Fatema Mernissi, at the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2003.

When Gauguin set off for Tahiti in 1891, he opened a new chapter by refocusing artistic interest in cultural difference from the Orient to the tropics. Before he embarked on his journey, his image of South Seas' exoticism had been inspired by sources such as Pierre Loti's novels, the 1889 colonial exhibition in Paris and the Tahiti postcards circulating in France at the time. In 1888, Vincent van Gogh, who, like Gauguin, dreamed of a "studio of the tropics" and probably drew his friend's attention to Loti's novel *The Marriage of Loti*, wrote from Arles: "I could imagine, for example, a contemporary artist painting the kind of things you'd find in one of Pierre Loti's books."¹⁴ Gauguin deplored the rottenness of the West, wanting to make "simple, very simple art" and "to immerse myself in virgin nature, see no one but savages, live their life, with no other thought in my mind."¹⁵ In his case, however, fantasy of becoming a savage could not be divorced from the overall political situation or from prevailing colonial power structures. Consequently, Gauguin received a kind of commission from the French ministry of culture to portray the country and its people as authentically as possible.

At the point where Gauguin speaks of the need to go back to the "source," to humanity in a state of childhood in order to create something new, the aspect of gender – the portrayal of women – enters the discourse of the avant-garde. Unlike the Venus figures exhibited in the Paris Salon, which Gauguin had regarded as obscene, he now described the women of the tropics, whom he idealized, as chaste, situating them in close proximity to the innocent animal. His desire to play a leading role in the Parisian avant-garde is apparent in his references to the French art world. On his journey, he took with him a photograph of *Olympia* by Manet. In 1891, Gauguin copied this painting, which had been a scandal when it was exhibited at the Paris Salon. In 1892, he painted *Manao tupapau*, which portrayed his thirteen-year-old Tahitian 'wife' as a reclining nude. Later, in Paris, this picture was labeled the "brown Olympia." Unlike Manet, whose *Olympia* was seen as a prostitute belonging to an urban world in which relations between the sexes are commodified, Gauguin crafted the ideal type of a frightened, naive, child-woman. Griselda Pollock sees the painting as "a racist fiction about the fascinating and desirable *difference* of a pre-modern world of simple, superstitious Tahitian women."¹⁶ In the avant-garde race to transgress established norms, recourse to the "primitive" became part of a strategy to win the battle for recognition as an artist.

When Gauguin arrived in Tahiti, he was immediately disappointed. He found Papeete, the capital, disgustingly filthy and degenerate. He witnessed the funeral of King Pomare V., an event that, in his eyes, symbolized the decline of a local culture:

14 Cited by Georg-W. Költzsch: "Das Paradies als Collage", in: idem (ed.): *Paul Gauguin. Das verlorene Paradies*, Köln: Dumont 1998, 58.

15 Cited by Kirk Varnedoe, "Paul Gauguin", in: William Rubin (ed.): *Primitivism in 20th Century Art*, Vol. I, New York: Graphic Society 1984, 187.

16 Griselda Pollock: *Avant-Garde Gambits 1888–1893: Gender and the Colour of Art History*, London: Thames & Hudson 1992, 40.

“With him all that was left of the Maori’s customs disappeared... It really was the end. Only the civilized are left – unfortunately! Military rabble, profiteering and red tape. I was overwhelmed by a deep sense of sadness. To have travelled such a long distance to see this, the very thing I was trying to escape from. The dream that led me to Tahiti was belied by the present. It was the Tahiti of the past that I loved.”¹⁷

Gauguin did all he could to rediscover this imaginary past, the paradise of the postcards and novels. He travelled into the interior of the country, visited the remote islands and tried to create his own ideal of “savage” life.

Here, two paradigms in the historical perception of foreign cultures spring to mind that are important for modern art too: the rejection of simultaneity¹⁸ and the salvage paradigm. Johannes Fabian has shown how various ethnographers described the cultures they were studying as past cultures or cultures in the process of dissolution. One repeatedly encounters assumed parallels between “our” past and “their” present. This attitude is also evident in the practice of collecting the objects that served modern artists as inspiration: ethnographic objects represented a past, a culture that was disappearing under European influence. According to Fabian, they served to construct a past in which the inhabitants of Africa would have to be situated to ensure that the systems of science and imperialism continued to make sense.¹⁹

In the context of translating space into time and of equating spatial distance with temporal distance, the salvage paradigm, according to James Clifford, represents a desire to rescue “authenticity” from the destructive forces of historical change.²⁰ Each ethnologist regards himself as being the last one who is in a position to study “his” culture in an unspoiled state. The descriptions many anthropologists have provided of the ruinous influence of Western civilization, from which they themselves had to flee by going deeper and deeper into the interior in order to find the cultures they had conceived as pure and self-contained, correspond with the various stages of escape familiar to an artist like Gauguin.

Clifford Geertz analyzed the basic pattern of ethnographic travel (narratives) as a myth: “The encompassing form ... is a Quest Story: the departure from familiar, boring, oddly threatening shores; the journey, with adventures, into another, darker world, full of various phantasms and odd revelations; the culminating mystery, the absolute other [...]; the return home to tell tales, a bit wistfully, a bit wearily, to the uncomprehending who have stayed unadventurously behind.”²¹

17 Paul Gauguin: *Noa Noa*, cited by Isabelle Cahn: “Die Geburt des Mythos. Gauguin in Frankreich”, in: Paul Gauguin. *Das verlorene Paradies*, see note 13, 242.

18 Cf. Johannes Fabian: *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press 1983, 31: “I will call it a denial of coevalness. By that I mean a persistent and systematic tendency to place the referent(s) of anthropology in a Time other than the present of the producer of anthropological discourse.”

19 See Johannes Fabian: “Curios and curiosity: Notes on reading Torday and Frobenius”, in: Enid Schildkrout and Curtis A. Keim (eds.): *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, 101.

20 See James Clifford: “Of Other Peoples: Beyond the ‘Salvage Paradigm’”, in: Hal Foster (ed.): *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle: Bay Press 1987, 121–130.

21 Clifford Geertz: *Works and Lives, The Anthropologist as Author*, Stanford: Verlag 2003, 45.

The practice of drawing a parallel between the distance and the past can also be found in art. Picasso first discovered ancient Iberian art and then, shortly after, African art. The painters in the “Brücke” group first discovered Gothic art and then that of the South Seas. In their program for 1906, these young artists in revolt proclaimed: “EVERYONE IS A MEMBER OF OUR GROUP WHO COMMUNICATES DIRECTLY AND IN A PURE FORM THE URGE THAT DRIVES HIM TO CREATE.”²² In the African and Oceanic art preserved in the museums of ethnology in Berlin and Dresden, the “Brücke” artists found a valuable source of inspiration as they strove for an immediacy and purity not necessarily limited to art:

“In city studios artists re-created the imagined environment of tribal life. [...] Some artists even ‘went native’ during summer vacations, living in the nude with their models and practicing a sexual camaraderie that paraphrased – so they thought – the supposed instinctual freedom of tribal life.”²³

In order to create this milieu, they used black models they found working in branches of popular culture, the *Völkerschau* (human zoo) and the circus: in Ernst Ludwig Kirchner’s studio, Sam and Milli were transformed into living incarnations of a primitivist fantasy. The Other embodied everything that European art and society had supposedly lost: naturalness, authenticity, magic and free sexuality. It served as an antipode that would help “if we are to issue forth from the exhaustion of our European bad taste.”²⁴ Emil Nolde, who visited German New Guinea in 1914 with a pencil in his hand and a pistol at his side, remarked: “Primordial peoples live in their nature, are at one with it and a part of the entire universe. Sometimes I have the feeling that only they are still real people, while we are like malformed puppets – artificial and highly vain.”²⁵

The journey steels the artist, arming him against his closest rivals: “I know of no other painters beside Gauguin and myself who created something permanent out of the endless abundance of life in primordial nature.”²⁶

A fantasy about the existence of fundamental difference, about a space in which everything becomes the opposite of the own precludes any possibility of recognizing political realities. With the exception of some of the Surrealists in the 1920s, one rarely finds any attempts to reflect upon those colonial power structures without which all the ethnographic objects and journeys could never have been realized.

A simple summary of the bases of the classical modernists’ brand of intercultural perception might be formulated as follows: the modern artist as a subject experiences the shortcomings of accelerated modernization, technological change and rationalization as a problem inherent in the disintegration of the community and as the loss or disappearance of non-

22 From the program of the “Brücke”, woodcut by Ernst Ludwig Kirchner, cited by an illustration in the exhibition catalogue Günter Schade: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920, Stammhaus der Nationalgalerie, (East) Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1986, 8.

23 Donald E. Gordon: “German Expressionism”, in: Primitivism in 20th Century Art, Vol. II, see note 14, 370.

24 Franz Marc in a letter to August Macke, 1911, cited by Gordon, see note 22, 376.

25 Cited by Gordon, see note 22, 388.

26 Emil Nolde, cited by Gordon, see note 22, 388.

rational aspects of subjectivity. In the search for alternative ways of life and forms of culture, which can also be found in what is referred to as pre-modern rural life, as well as in folk and medieval art, the artist encounters the silent symbols of cultural difference, which are seemingly open to almost any kind of interpretation, in ethnographic museums and public exhibitions. These symbols are the screen onto which all those things can be projected that are so painfully absent in the artist's cultural present. The unsettled modern subject of modernity endeavors to re-establish his integrity in the mirror of a phantasmagorical other.

The culture of the Other remains attractive as an ideal-typical contrast only so long as it corresponds to its idealized form. The moment it no longer satisfies this condition, because it appears to be contaminated or subject to change, it loses its appeal, becomes an object of contempt, or is reshaped into the desired form by the imagination – flying in the face of concrete experience. It is seemingly important that the culture of the Other be rooted to a specific location where it can be preserved as a model of difference. Thus considered, the artistic perspective corresponds to that of contemporary ethnography, with its denial of coevalness, and thus shares some of the responsibility for the reduction, which has been taking place for decades now, of non-European art to its traditional forms of expression.

The Journey Home

Inasmuch as reference to an external reality shaped by the formation of oppositions was constitutive for Western modernity, and since the related travel motif was so important to the art of the modern age, it is reasonable to ask to what extent its legacy remains in the post-modern and post-colonial era. The answer will depend primarily on how one appraises changes in travel routes in relation to the phenomena of migration and diaspora. The treatment of the latter in art and literature during the second half of the twentieth century thus provides (retrospectively, too) a different angle on the diverse ways in which people travelled in the past, which has been concealed by the dominant pattern (at the level of representation) of recurrent journeys undertaken by Western travellers from metropolis to colony and vice versa. In the meantime, attention is increasingly turning to journeys from the colony to the mother country, as well as to the trans-Atlantic routes (in relation to slavery), the migration routes followed between the colonies, as well as flight, exile, diaspora and return journeys.

When attempting to relate the question of the heritage of modern artists as travellers to contemporary Western art and the way this art deals with a spatial notion of difference, one comes across (among others) the concept advanced by Hal Foster of artists as ethnographers. Where there were obvious parallels and relationships between the production of knowledge by ethnographers and of images by artists at the dawn of modernity on the one hand, and the close affinity between their travel motives and activities on the other, one is tempted to conceive the role of contemporary artists in relation to approaches adopted by ethnographers. In an essay, "The Artist as Ethnographer" in his book *The Return of the Real*, Hal Foster argues that a new paradigm appeared in advanced art

at the end of the twentieth century.²⁷ Alluding to the historical model of the author as producer, as presented and promoted by Walter Benjamin in the 1930s, Foster identifies in contemporary art a structurally related conception of the artist's role, noting, at the same time, a shift in emphasis from a socio-economic to a cultural-ethnic definition of groups that happen to be the object of artistic interest. Whereas the political solidarity demonstrated in the author's activity as a producer meant allegiance to the proletariat, the solidarity of the artist as ethnographer was expressed towards the cultural Other who was marginalized by the dominant culture: "it is the cultural and/or ethnic Other in whose name the committed artist most often struggles"²⁸ Both paradigms are based on the assumption that the scene of political change is also the site of artistic change and, furthermore, that this scene is "somewhere else". In the first case, the exploited proletariat is treated as a social Other; in the contemporary case, oppressed post-colonial and subaltern groups function as cultural others. Both models project certain properties onto the group on which they focus, thus engage in what Foster calls "Othering." Foster claims that artists make realistic assumptions that the Other, on the basis of his/her oppression, now is seen as existing in reality and in truth, thus lifting it out of the ideological sphere. In many cases, this realistic representation is linked (and this makes it interesting in the context of our analysis) with a primitivist fantasy that attributes to others – usually conceived of as colored – special access to primary psychological and social processes from which the white subject is somehow cut off. Foster identifies an example of historical heritage: "a fantasy that is as fundamental to primitivist modernists as the realist assumption is to productivist modernisms."²⁹ In Foster's account, which does not contain any truly convincing examples, the artist as ethnographer thus becomes a contemporary version of the travelling artist of modernity. The artist as ethnographer imagines the scene of artistic renewal as being elsewhere. He travels to scenes of (cultural) difference that are considered authentic and then proceeds to translate the facts found there – often in co-operation with the subjects of this difference – into artistic projects that lay claim to being critical. Foster applies the ethnological term of fieldwork to such projects that use participatory observation on location: "These artists [...] aspire to fieldwork in which theory and practice seem to be reconciled."³⁰ According to Foster, by acting as ethnographers artists expose themselves to a whole series of traps, including the distorting Othering of their target groups; the artistic consumption of their historical subjects (before the latter are able to exert any political influence); and the provision of ideological patronage (well meant as ever) based on their identification with those subject to discrimination.

27 Hal Foster: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge MA/London: MIT Press 1996.

28 *Ibid.*, 173.

29 *Ibid.*, 175.

30 *Ibid.*, 181.

This image of committed contemporary artists has been rightly dismissed for presenting a distorted view of some of the individuals and artists' practices and names cursorily mentioned by Foster.³¹ Approaches must be criticized (provided such criticism is aimed at apposite examples) which make symbolic capital out of working for a time with certain marginalized groups and then often end up overwhelming them rather than empowering them in any way.

The question nevertheless arises as to whether the practical model that Foster terms fieldwork, which leads him to rashly posit authentic sites and/or subjects, and which reads like a politicized version of the primitivist appropriation of the Other, must be regarded as the only way in which postmodernism can link ethnography and art. Must such types of fieldwork – irrespective of their degree of success – be regarded as *the* answer to modern primitivism and the modern model that views the artist's journey as a roundabout voyage via the Other to the self?

It is important to note that the critical reformulation of the "artist as traveller" may be found in the post-colonial representation of a multiplicity of voluntary and involuntary forms of travelling, in which the journey from the center to the periphery and back – which was the main tour for quite some time – appears as a specific manifestation.³² By the second half of the twentieth century, travelling in this way had ceased to play a significant role in Western art. As far as travelling activities and goals are concerned, there has tended to be a shift away from the model of fieldwork to a new practice of "homework," a shift in interest – evident in both ethnography and in art – that affects both the object of research and the method. Moreover, the trend towards such homework should be understood less as an exchange of sites (researching one's own site instead of that of a foreign culture, which would mean doing fieldwork at home), than as a response to the crisis of representing culture and Otherness, a crisis triggered by the process of decolonialization in which those formerly "ethnicized" now visibly and audibly articulate their different experiences and interpretations of colonial encounters. Some anthropologists deduce the necessity to move critically towards their disciplinary "home" from the crisis of fieldwork. (This crisis stems partly from the painful awareness that the subjects to be studied have already both grasped and learned to play their roles: "they 'ethno-show', they 'ethno-talk', and at best, they 'ethno-think' [...]. Knowledge is no longer a stolen secret, later to be consumed in the Western temples of knowledge"³³). Thus Kamala Visweswaran has proposed "Homework not Fieldwork" – a critical movement "back home", a "return to the library", in order to get a picture of the historical and present motives and epistemological bases of research into people's respective representations of difference.³⁴ Following David Scott, Visweswaran emphasizes the recursive moment of the anthropological journey, framed

31 See Renée Green: "Der Künstler als Ethnograph?", in: *Texte zur Kunst*, 27/1997, and her "Gleitende Verschiebungen", in: Christian Kravagna (ed.): *Agenda. Perspektiven kritischer Kunst*, Wien, Bolzano: Folio 2000.

32 Christian Kravagna (ed.): *Routes. Imaging Travel and Migration*, Frankfurt a. M.: Revolver 2007.

33 Jean Rouch, cited by Catherine Russell: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham, London: Duke University Press 1999, 193.

34 Kamala Visweswaran: *Fictions of Feminist Ethnography*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1994.



Ill. 1: Hannah Höch: *Denkmal I: Aus einem ethnographischen Museum* [Monument I: From an Ethnographic Museum], 1924, Photomontage, 19,6 x 15,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

Ill. 2: Hannah Höch: *Denkmal II: Eitelkeit, Aus einem ethnographischen Museum* [Monument II: Vanity, From an Ethnographic Museum], 1926, Photomontage, 25,8 x 16,7 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

Ill. 3: Hannah Höch: *Trauer: Aus einem ethnographischen Museum* [Sadness: From an Ethnographic Museum], 1925, Photomontage, 17,6 x 11,5 cm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin.

Ill. 4: Hannah Höch: *Ohne Titel*, aus der Serie: *Aus einem ethnographischen Museum* [Untitled, from the series: From an Ethnographic Museum], 1929, Photomontage, 49 x 32,5 cm, Kunstsammlung der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

by the departure and the return journey, as a constituent moment in the production of a certain type of knowledge. In such a recursive movement, the social imaginary of the West would be present throughout the journey.

What the library is as a home of ethnology – i.e. history and the basis upon which it forms its knowledge – the museum and art history are for art. Moreover, inasmuch as art is conceived as a part of visual culture in the broader sense, it forms part of the image worlds of popular culture too. The artists of the late twentieth century travel with ever-greater frequency to the sites that had served modern artists as “travel guide” without paying much heed to the pre-conceptions handed down by the latter. Under the

sign of post-colonialism, the direction of the journey has been reversed in a certain sense. The archives and institutions, the dominant and obscure representations of the Other and the genres and conventions of presentation have all become objects of artistic interest and the goals of critical journeys. Images of travelling, of faraway places, of foreignness and of difference, are studied in terms of their institutional and discursive determinations and the impact they continue to have on European-Western conceptions.

The first signs of change in this direction are to be found – albeit rarely – in Modernism itself: at the very place where there was an emerging consciousness of the composition (by both institutions and the media) of images of reality.

In the 1920s, the Berlin Dadaist Hannah Höch completed a series of photomontages that can with some justification be regarded as an early manifestation of institutional criticism. The series, which comprised eighteen to twenty works, was completed between 1924 and 1934. Most of these small pictures are named individually as works in their own right. Collectively, they are entitled: *Aus einem ethnographischen Museum* [From an Ethno-



Ill. 5: Hannah Höch: *Die Süße: Aus einem ethnographischen Museum* [The Sweet One: From an Ethnographic Museum], 1926, Collage, 30 x 15,5 cm, Sammlung Rössner-Höch, Backnang, Museum Folkwang, Essen.

graphic Museum] (Ill. 1-5). The title itself is remarkable and suggests a fundamental departure from the then prevailing approach to other cultures and their artifacts. Höch's title explicitly states that the motifs in the photomontages belong in a western institutional context and are not – in contrast to the works of other artists – supposed to narrate a cultural “somewhere else”. Everything in these pictures that might appear exotic, primitive or strange belongs, first and foremost, to the discursive order of the museum and of ethnography as a scientific practice.

It was probably among Dadaists and their associates, especially in the political form the movement assumed as Berlin Dada, that the most fertile conditions existed in the early twentieth century for developing an artistic perspective that was “critical of institutions”. In addition to examining Dada's critical response to the capitalist, nationalist and patriarchal structures of the Weimar Republic, it is important, in this context, to consider its media awareness. Whereas early modern art arguably faced the fundamental problem of distinguishing between representation and reality in primitivist and exoticist art, the Dadaists made the reality of language and images, especially that of the mass media, the subject of their art. The Dadaists dissected the vocabulary and rhetoric of public language and image worlds and then reassembled the fragments to create their own critical language. In their photomontages and collages, they regarded photography less as a reproduction of reality than as a part of the modern reality of mass media. From this

point of view, images had always been framed contextualized fragments of discursive practices. The Dadaists also combined a sensitivity to media representation with a critical-ironic reflection on the social status of art and the role of the artist. This synthesis of media awareness and self-reflection prevented anything like the idealistic and often out-of-touch imagination of a cultural other that had been cultivated by the primitivist mainstream of early modern art.

For the perspective – unusual for the time – that Hannah Höch adopted for her ethnographic images and objects, two other factors would seem to be of importance. On the one hand, as the only woman in a male-dominated Dada group, Höch found herself in a marginal position. Her entire oeuvre is permeated with reflections on the woman's role in a modern technical and mediatized society. On the other hand, Höch worked between 1916 and 1926 at the Ullstein Verlag, which published the most popular magazines in Germany in those days. Most of the pictures Höch used in her montages were taken from these publications, e.g. (*Berliner Illustrierte Zeitung*, *Uhu*, *Der Querschnitt*), to which she had direct access. The magazines not only discussed the new image of women, touching on such disparate themes as social emancipation and new forms of commodification, but were also packed with ethnographic and exotic imagery. With a few exceptions, Hannah Höch combined cut-out motifs and fragments of motifs from both image worlds – that of women and that of ethnology – to create hybrid figures for her series *From an Ethnographic Museum*. Even though she mentions visiting museums to gain inspiration for this work, her series does not contain any references to a specific museum. Neverthe-

less, it does contain general reflections on both the site and techniques of constructing Otherness. Among the striking features of this series is the reading, from different perspectives, of institutions and media as meaning-creating entities, in which she takes into account both sexual and cultural differences. Combining fragments of images of white women's bodies with fragments of non-European sculptures, she invites the viewer to see them in a reciprocal relationship to one another. In this respect, her work departs radically from the customary absence of signifiers of European whites in primitivist art. This has consequences for the status of sculptures, for it now means perceiving them as objects in a Western institutional reference system, where they – like their escorts, the white women's bodies – are exposed to the curiosity of others.

So where, except in the title of the series, can any clear indication be found that Höch is reflecting upon the museum? To start with, she uses simple formal means to indicate a museum presentation. She frequently places her figures on "pedestals" of cut-out pieces of colored paper. They are set against neutral backgrounds in empty spaces, which are, in turn, often bordered by window-like frames. These frames can be understood in the narrower sense as an allusion to display cabinets and showcases, or metaphorically as references to activities involved in the production of meaning. That Höch also saw the frame as symbolizing desire becomes evident if one looks at her picture *The Dream of his Life*, dated 1925, which shows a provocatively staged bride in various poses. She is surrounded and fragmented by a number of frames. In this particular case, the frame is undoubtedly a metaphor for tailoring the person exhibited to suit the fantasy of a subject (in this case a male subject). The pedestal and the frame in the *Ethnographic Museum* series can thus be read as a marker in a translation process to which the ethnographic object is subjected as it is transferred from its original context into that of a Western museum. In addition to these means, it is above all the alienating technique of the montage itself which fragments the sculptures and forces their fragments into new constellations. Like the practice of ethnographic collecting, it tears objects out of their cultural contexts of utility and meaning and places them in contexts alien to them. Quite remarkable here is the frequency with which Hannah Höch balances the sculptured upper bodies of non-European figures on seemingly fragile white women's legs which, in turn, are often taken from reproductions of dancers and sportswomen – yet another instance of publicly staged performances. Finally, the institutionalized desire for difference, to which all ethnographic objects are subject, is highlighted by the sexualized (parts of the) woman's body with which the sculptures blend to form grotesque constructions of the exotic. Even though it is almost impossible to reconstruct Höch's critical intentions, her view of the media and the institutional conditions for constructing Otherness stands in marked contrast to the perspectives of other artists at the time, who imagined the "primitive" as a space on which they could project their desire to flee from civilization.

If Hannah Höch's museum series may be considered a precursor of art critical of institutions, then Lothar Baumgarten's works from the late 1960s can be counted among the first systematic artistic reflections on ethnographical-museological practice. Baumgarten executed a whole series of works bearing titles such as *Feather People (The Americas)*, *Ethnography*, *Self and Other* and *Amazonas Kosmos (Grünkohl)*, which deal with the self as the source of production of Otherness. In 1968, he began a two-year-long photo-

graphic study of ethnographic museums' display systems. When he started doing these works, he was still studying under Joseph Beuys in Düsseldorf. Beuys was noted for the way he adapted the visionary and therapeutic role of the shaman to his own purposes. It was from the blind spot, as it were, of Beuys's late primitivism that Baumgarten began his ideology-critical cartography of travelling, focusing on the historico-political context of discourses and practices of describing, collecting and conquering foreign cultures. Here we find a definite shift away from a modernist desire for difference, towards a critical archeology of ways of representing the Other.

The resulting slide projection entitled *Unsettled Objects* (1968/69) provides glimpses into the Pitt Rivers Museum in Oxford. This anthropological museum has survived more or less unchanged since it was built in the late nineteenth century. The eighty slides of show-cases, display cabinets and individual collectors' items are superimposed with words illustrating the activities and effects of museological activity: "displayed", "imagined", "classified", "protected", "consumed", "mythologized", "analyzed", "claimed", "transformed", "photographed", "framed", "fetishized", and so on. General Augustus Pitt Rivers donated the museum to the University of Oxford in 1884 under the condition that it would take care of his private collection and show it to the public. The museum's criteria for arranging and presenting the exhibits were based on the evolutionary ideas of its founder:

"Ordinary and typical specimens, rather than rare objects, have been selected and arranged in sequence, so as to trace, as far as practicable, the succession of ideas by which the minds of men in a primitive condition of culture have progressed from the simple to the complex, and from the homogeneous to the heterogeneous."³⁵

Even though it is difficult to follow the typological-evolutionary program in these show-cases, which are packed tightly alongside one another and crammed full of exhibits, the program is nevertheless tangible in the historical and cultural image presented by the museum and distinguishes its concept from ethnic-geographical classification models:

"We have carried on his [Pitt Rivers'] comparative method by showing, in sequence with cases illustrating the tools of early prehistoric peoples in Europe, Asia, and Africa, a series showing the tools of peoples who were in their Stone Age at the time of their discovery by Europeans."³⁶

Here, the validity of the "denial of coevalness" mentioned above manifests itself. The Pitt Rivers Museum brochure emphasizes the continued relevance of the salvage paradigm: "So-called 'primitive' societies are everywhere under threat and the Museum is acting as a curator for the world in striving to preserve and record that which may vanish totally."³⁷ As Lothar Baumgarten noted later, the museum, which has only been modernized to a

.....

³⁵ General Pitt Rivers 1874 in a speech to the anthropological institute at South Kensington Museum, cited by Beatrice Blackwood: *The Origin and Development of the Pitt Rivers Museum*, Oxford: Pitt Rivers Museum, University of Oxford 1991, 2.

³⁶ *Ibid.*, 3.

³⁷ *Ibid.*, 19.

minimal degree, can be seen as a “record of colonialism”.³⁸ *Unsettled Objects* reveals the imperialist craving to appropriate and accumulate the unknown, its desire to control the Other with the aid of organizational means and classification. The views of crammed-full showcases containing “similar” objects, where similarity is determined by function in one instance, motif in another and form elsewhere, testifies to an interest in collecting that is not at all concerned with recording social structures but only with presenting a global overview. The positioning and functions of the exhibits suggest no correspondence with any other objects from a specific society: instead they are related to objects that are culturally and geographically far apart and with which they are supposed to share the solution to universal problems of “humanity”. Although these problems are formulated from the standpoint of an industrialized western modernity, that modernity itself remains outside the museum’s horizon of interest. “The museum takes the world for its province, and for its period, from the earliest times to the present day, excluding the results of mass production.”³⁹

Whereas the museum narrates (atmosphärisch rather than by force of argument) the “diversity of species” that comprise the Other, Baumgarten’s slide projection views the anthropological museum as a manifestation of regional forms of thought and knowledge that were established within the historical context of colonialism. This is especially true of those pictures that are devoted to the packaging, numbering, labeling and decorative arrangement of the objects collected and that reflect the impact of scientific, curatorial and aesthetic demands. In one of the finest and most striking slides, a mechanical viewing aid appears that is designed to prevent disturbing reflections of the viewer from obscuring the latter’s view through the cabinet glass. Baumgarten is here alluding by analogy to the systematic exclusion of the order-creating agency – of the subject responsible for representation – from institutional presentational practices. When people view a succession of transparencies, they gradually lose their ability to concentrate on, or stay with, individual objects. The projection conveys a sense of disorientation among the mass of exhibits and tends to stimulate in viewers a desire to exercise control, to start arranging the exotic material, which can only be seen fleetingly, in accordance with their own reference systems. Visitors’ identification – even if only partial – with the museum’s aim to establish order stems from a specific characteristic of this work, because it undermines critical distance to the institution by generating an exoticism sympathetic to it.

The ethnographic museum remains an institution devoted to organizing the societal production of notions of the own and the exotic. However, the more we tend to historicize it as a “record of colonialism”, the more we are faced with the question of its successors. In the 1920s, Hannah Höch’s montages were already emphasizing the indivisibility of all representations of cultural difference (whether they be products of institutions or of mass culture). Lothar Baumgarten’s slide projection seems to suggest a shift in forms of presentation from museums to film techniques. And as we know, the primitivist-exotic imaginations of modern artists from Gauguin to Höch’s contemporaries, and many more

38 Lothar Baumgarten in the exhibition catalogue *Kunst-Welten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, ed. Marc Scheps, Museum Ludwig Köln 1999, 372.

39 Blackwood, see note 35, 19.



Ill. 6: Lisl Ponger: *Out of Austria*, 2000, photography/ C-print, 102 x 126 cm.

besides, have always drawn on a wide range of official and popular-culture sources. I should therefore like to conclude these reflections by turning to an artist whose work traces the ramifications of the ethnographic paradigm in both the art and media worlds and the everyday life in the modern age.

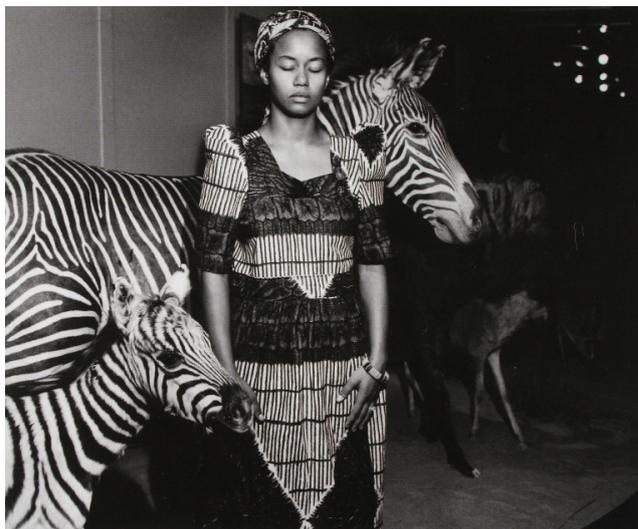
The significance of Lisl Ponger's art lies in the way she critically deconstructs the determinants that form Western subjects in relation to their perceptions, ideas and fantasies of the other. In this respect, she displays a close affinity with certain currents in critical anthropology, which – as mentioned above – propose a critical movement back towards “home”. In Lisl Ponger's images, the artist herself – as protagonist – is often in the centre of the setting. Ponger's works focus on the subjects of fantasy and the frequently invisible learning processes to which it is subjected from childhood on.

In *Out of Austria* (2000), whose title was inspired by Tania Blixen's book *Out of Africa*, the encounter with the other begins at home, in the realm of the imagination as a space interspersed with images and

stories (Ill. 6). The artist, whose bunch of lilies was inspired by a historical photograph of Tania Blixen, looks out onto an African landscape. A snow-covered mountain rises in the background, from whence a few stereotypical black bearers emerge and approach her. She is dressed in a robe, based on the “Moor” logo for Julius Meinl's famous coffee brand. Clad in images of the Other that she has brought along from home, she encounters the Africans in what might be called an act of recognition of these archetypal images. Ponger underlines this circular perceptual structure with red headgears of the “Meinl Moor”, with the woman's red tropical sun helmet and with the red of the load on the head of the leading bearer. The image of Africa is an enlarged painted version of a box for a children's game played in the 1950s, when Ponger herself was a child. And like the “Meinl-Moor”, it is also an allusion to a local variant of the unconscious process of assimilating stereotypes. This time, the artist herself is in the picture, filling the place of the eliminated protagonist: a white adventurer whose individuality stands in marked contrast to the stereotyped Africans. The substitution of one protagonist for another clearly shows how much the individuality of the white traveller, staged against a background of stereotypes, owes to a pattern of pre-existing images of difference.

If, in this case, real plants between the traveller and the painted plants serve to create the illusion of a homogenous pictorial space, they also allude to the conventions for taking studio photographs of “exotic people” in their “natural surroundings”. Such techniques are closely related to those used in dioramas in natural history and ethnological museums to situate exhibits in a specific context. In an Africa museum just outside Vienna, Lisl Ponger stages an encounter between one such museum presentation and the history of anthropological show in her picture *Meet Me in St. Louis, Louis* (2000) (Ill. 7).

A young black woman is standing in a rigid upright posture between stuffed zebras. The pattern of her dress is similar to the striped pattern of the zebras. In contrast to the animals in the photograph, which are the incarnations of liveliness, the woman looks as if she is frozen; it is as if her posture anticipates the camera's rigidification of the animate world.



Ill. 7: Lisl Ponger: *Meet Me in St. Louis, Louis*, 2000, b/w photography, 126 x 102 cm.



Ill. 8: Lisl Ponger: *From the Wonder House* (detail), 2002, photography / C-print, film stills, 192 x 168 cm.

Her closed eyes refuse to communicate with the objectifying view of the museum and photography. It is an uncanny scene that, while evoking the status of colonized human beings as showpieces, also explains the picture's title, which cites a song that was popular during the international exhibition in St. Louis in 1904 and contained references to the human exhibits.⁴⁰ These pictures, over which references to the cinema, photography, and popular and everyday culture are faded, present the museum as one "xenographic" medium among many others.⁴¹ The way in which the Western practice of collecting cultures and illustrating difference is translated into ever new media is the theme of a work by Ponger entitled *From the Wonder House* (2002) (Ill. 8).

In it, a large area is divided up into a number of panels containing diverse advertising images for Hollywood films grouped around a central photograph that shows the artist as the protagonist of an ambiguous act. The principle of arranging individual pictures around one central one is based on a model familiar to us from art galleries. In this model, a historical conception of the order of things is linked with a demonstration of power and knowledge. This approach became fashionable in Western metropolises during the Enlightenment and had its origins in the reciprocal relationship between research work and conquests, between the symbolic and the real appropriation of the world. The title *Wonder House* is an allusion to the *Wunderkammer* [wonder cabinet]; the forerunner of the museum as a modern institution for presenting conceptions and pictures of the world that has now in turn been succeeded by the productions of Hollywood and CNN.

Ponger's work translates the production of this kind of consciousness into a present shaped by the media industry. The stills from popular films such as *The Maharaja's Blonde Wife* and *West of Zanzibar*, in which the white women in the star roles encounter the

⁴⁰ See Tim Sharp: "ImagiNative", in the exhibition catalogue Lisl Ponger. Fotoarbeiten/Photographs, ed. Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien, Bildungszentrum, Wien 2000, 53-72.

⁴¹ *Xenographische Ansichten* was the title of an early series of photographs by Ponger, who examined the ethnicized self-presentation of white individuals.

non-white masses, represent modern versions of older entertainment genres and their mass dissemination of ideologically charged portrayals of “exotic countries and people”. From the prevailing perspective of world (order) politics, *From the Wonder House* presents that ever blurred line between fiction and science, between adventure stories and research reports: a picture (framed by movie stills) of a travelling woman artist who, dressed in “men’s clothes” and armed in reality (with a gun) and symbolically (with a camera), looks out onto a landscape that, despite all endeavors to alienate the imagery, we can now (in 2002) only regard as “Afghanistan”.

Sources of images:

Ill. 1-4, 9: Lavin, Maud: *Cut with the kitchen knife*. The Weimar photomontages of Hannah Höch. New Haven 1993, pp. 58, 59, 60, 177. Ill. 5: Barth, Peter/Remmert, Herbert (ed.): *Hannah Höch. Werke und Worte*, exhib. cat., Gallery Remmert und Barth, Düsseldorf 1982, p. 71. Ill. 6-7: Lisl Ponger: *Fotoarbeiten*, exhib. cat., ed. by Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien, Bildungszentrum, Wien 2001, pp. 38, 45. Ill. 8: Lisl Ponger: *Foto- und Filmarbeiten*, exhib. cat., ed. by Landesgalerie Linz/Kunsthau Dresden 2007, p. 79.

“Miles and More”.
On How the Travelling
Artist Experiences and
Conceives the World
in the Present

by Peter J. Schneemann

Topologies of Travel

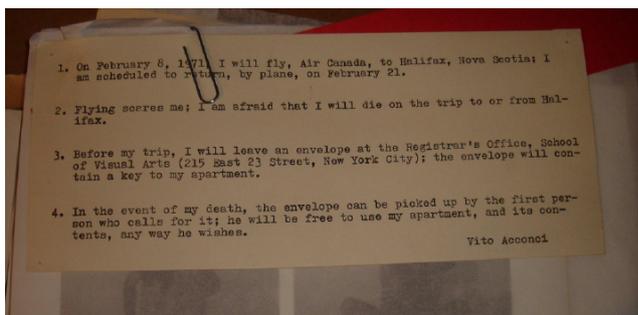
Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.



Ill. 1: Vito Acconci, Travel Note, A Project for the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), 1971, Typescript, Halifax.



Ill. 2: Balthasar Burkhard: *Fabrica Harald Szeemann*, 2005, b/w photography.

When Switzerland's most successful artist duo – Peter Fischli and David Weiss began presenting a series featuring airplanes and airports in 1988 they were not only documenting and exploring the thematic of the non-place that is transit but also the very proof of success for any contemporary artist. Focusing radically on the “miles and more” strategy, the contemporary artist is globally networked and efficiently brings a whisk of local colour to the marketplace. The more globalised the art world becomes, the more desperate the search for the specific, the unique of the here and there. The contemporary art scene is a jet set scene, one in which the suitcase tags are hung in working rooms and studios like trophies, as the photographer Balthasar Burkhard has documented in the case of the curator Harald Szeemann Ill. 2).

Since the 1990s every more or less successful artist presents him/herself as a nomad.¹ Adapting freely from Vilém Flusser, Gilles Deleuze, Félix Guattari or Paolo Bianchi,² we may say that the contemporary artist delights in describing him/herself as someone permanently on the move, a perpetual traveller no longer tied to a single place. Homelessness is considered to be the ultimate proof of one's artistic quality or at the very least evidence of being part of the contemporary scene.

It may be argued – correctly of course – that the travels of an artist have long been considered to be one of the key moments in any artistic vita. The journey over the Alps was superseded by the journey to the art centres of Paris and then New York.

1 See Horst Gerhard Haberl (ed.): *Auf, und, davon. Eine Nomadologie der Neunziger* (steirischer Herbst), Graz: Droschel 1990. Also Birgit Haehnel: *Regelwerk und Umgestaltung. Nomadistische Denkweisen in der Kunstwahrnehmung nach 1945*, Berlin: Reimer 2006.

2 Paolo Bianchi: “Der Künstler, Narr und Nomade”, in: *Kunstforum International* 112 (1991).

For all their specific distinctiveness, historical scholarship has continued to repeat the same central idea: the artist and his/her art undergo a decisive change precipitated by the experience of another place.³ And many institutional destinations, such as the Villa Massimo in Rome, continue to exert an appeal.⁴

In view of the continuity in the characterisation of the travel motif that is implied by organisations funding culture and art as well as historical scholarship, I believe it is necessary to put forward a critical typology.⁵ How productive is a differentiation based on destinations? Which new perspectives, for example the parallels to issues concerning tourism, can prove fruitful? For today's generation of artists, "miles and more" has also entailed an enormous increase in the volume of travel activity. The more successful a career proceeds, the shorter the intervals between trips, and a non-stop rhythm becomes a compulsion. While on a studio grant in New York it is deemed necessary to also accept an invitation to visit China and create a site-specific work in London. Miwon Kwon has analysed this situation in the much-heralded essay *The Wrong Place*, discerning a sense that we permanently find ourselves -in the "wrong place" and the imperative of mobility is taken as a metaphor for a global "being in demand".⁶ And finally, it is clearly tempting to detach artistic identity, processes and work from place entirely and, following the mobility of the artwork, proclaim the total mobility of its creator as a dictate, without recognising how the dialectic between the here and there is a determining factor in both the production and reception processes.⁷

In the following I would like to bring together a number of approaches on three possible perspectives which could carry forward the discussion: motivation, destination and conceived roles. A systematic classification is to be refrained from – the declared goal is the interpenetration and reciprocal complementing of these aspects.

I. Motivation

The question of motivation initially proves to furnish an inlet to the idea of the educational trip or Grand Tour.⁸ It is no coincidence that the artist's tour has its traditional place in this concept of education and teaching. Historically, it entailed an obligatory

3 Cf. the exhibition "Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen", Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 2008.

4 Angela Windholz: Villa Massimo – Zur Gründungsgeschichte der Deutschen Akademie in Rom und ihrer Bauten (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 19), Petersberg: Imhof 2003.

5 For this problematic, see Kitty Zijlmans: "An Intercultural Perspective in Art History: Beyond Othering and Appropriation", in: James Elkins (ed.): *Is Art History Global?*, New York/ London: Routledge 2007, 289-298, 390-392; Kitty Zijlmans (ed.): *Site-Seeing. Places in Culture, Time and Space*, Leiden: CNWS 2006.

6 Miwon Kwon: "The Wrong Place", in: Claire Doherty (ed.): *Contemporary Art. From Studio to Situation*, London: Black Dog 2004, 30-41, 30.

7 See the important essay by Christian Kravagna: "Travelling Identities. Ethnizität und Geschlecht in postkolonialen Reisebildern", in: Sigrid Schade et al. (ed.): *Unterschiede. Unterscheiden. Zwischen Gender und Kulturen*, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Zürich: HGKZ 2004, 8-28.

8 For this history of this motive, see: Rainer Babel (ed.): *Grand Tour: Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Ostfildern: Thorbecke 2005.

spell in Rome.⁹ Martin Warnke has described the experience abroad as being highly valued amongst court artists:

“One of the basic motives for ensuring that envoys contacted and observed artists was most certainly the necessity of keeping in touch with current international taste. The level of aspiration pursued by the courts forced them to remain in constant contact with the general development of artistic preferences. It was therefore not uncommon for princes on friendly terms to offer one another assistance by sending artists or offering their services. [...] Until well into the 18th century those artists who could embark on their study trips endowed with court scholarships formed the main contingent of artists travelling abroad. As soon as they returned home or to the court they were generally given a permanent position.”¹⁰



Ill. 3: San Keller: *The Crowning*, 2003, color photography.

Elements of this concept have proven to be astonishingly resilient in the 20th century, living on as an expectation of the significance of a stay abroad for artists. The monographs devoted to the heroes of the avant-garde give an account of the Paris sojourns of American artists as a pivotal point in their life and work, much like Albrecht Dürer’s trip to Venice became canonical. Encounters with unknown artistic currents, grappling with innovative artistic forms – these are the constants within these narratives.

Having never fallen out of vogue, travelling is still considered to be a proven way for fostering the talents of a coming artist. The basic principle is the idea of gaining experience of the world, a metaphorically inflated sense of place in the world. The young individual leaves familiar surroundings, seeks out the unknown and gathers impressions. What is common to each and every one of us undergoes a symbolical enhancement with the artist thanks to their sense of sight. The visual collection enriches an inner treasure of images. The educational notion, however, goes even further: through the confrontation with the unknown the sense of self also gains in contour (Ill.3).

Here, a movement begins which retained its significance beyond Romanticism, not least because it could be seamlessly incorporated into an anti-academic educational model. When attention shifts from learning skills and techniques to autobiographical self-construction,¹¹ then travelling furnishes the ideal model for gaining self-awareness and perceiving the unfamiliar. The idea of the journey as an immersion in a location boasting an artistic tradition is thus extended to the journey as experience of borderline situations. Seeking out danger, the unknown and the existential are all motivations which

9 On the history of the Prix de Rome, see Philippe Grunhech: *Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, 2 vol., Paris: ENSBA 1986-1989.

10 Martin Warnke: *Hofkünstler*, Köln: DuMont 1996, 136-137.

11 Peter J. Schneemann: “I made myself into the artist I was always determined to be. Autobiographie und Subjektbildung als Problem der künstlerischen Ausbildung“, in: Carola Muysers/ Theresa Georgen (eds.): *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts (Gestalt und Diskurs, Bd. 6)*, Kiel: Muthesius Kunsthochschule 2006, 65-85.

are reflected in artistic travelogues down to the present. Burdened with all the topoi and clichés of gaining insight into the world and spreading culture through travel, the artist is also turned into the ideal messenger of a universal culture.

In this construct of motivation society is projecting an existing cultural historical stereotype onto the creative individual. The artist is saddled with an expectation that stylises him/her into an ideal figure of the traveller and continuously converts his/her impressions into a fruitful process of appropriation:

“Contemporary creative artists are less interested in making use of strange surroundings to depict a specific reality than as a sounding board to reflect on their own art and culture. As is generally known, distance affords a more rigorous analysis of one’s own understanding of culture.”¹²

Meanwhile the studio abroad is one of the most important instruments used by state cultural policy, cultural institutions, national representations and foundations. In 1989 Pro Helvetia, Switzerland’s public cultural foundation, formulated its rationale for establishing an artist’s studio in Cairo as follows: “The interest shown by creative artists in Egypt has risen considerably in recent years, probably because here, like nowhere else in the world, the tension between an ancient rich tradition reaching back five thousand years and an uncertain future is palpable.”¹³

Alongside the motivation of searching for an identity, the much more pragmatic idea of international networking is unfolding, concealed behind the ongoing Romanticism. The purpose of gaining experience and becoming productive at a distance gives way to that of exposition. The workplace mutates into a shop window where the artist showcases his/her country, themselves and perhaps their work as well.¹⁴

The occupancy plan of studios in New York reads like an alternative world map.¹⁵ (Ill. 4a and b) Along with the name of the artist, the name of the dispatching country is to be found on each door plate. At the ISCP¹⁶ building, the International Studio & Cultural Program New York, located very centrally on 39th Street, the guests move into large or small

12 Monika Brunner: “Schweizer Kunstschaftende im Ausland”, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (ed.): *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006*, Bern: Benteli 2006, 259-267; here 265.

13 In: *Gesuch zur Finanzierung eines Atelierhauses für Schweizer Kulturschaftende in Ägypten*, 7 July 1989, Pro Helvetia, signed by Ursula Rindlisbacher and submitted to the Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Archiv der KSK (Biel).

14 ‘Das Atelier in der Fremde’, publication of papers, Internat. Symposium of the Hochschule für Bildende Künste Hamburg, 03-04 February 2006, conceived by Michael Diers and Monika Wagner under the title *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin, 2009. – Detailed information on the structure of cultural funding in Switzerland is available at: <http://www.artists-in-residence.ch/> (accessed August 2009). Most cantons provide studios in several European and American cities: the canton Aargau for example in Paris, London, Prague and Berlin, Bern in New York, Paris and Barcelona, the cantons Basel-Land and Basel-Stadt in Paris and Berlin, and the canton Fribourg in Paris, Berlin and Barcelona.

15 For the significance and function of the atelier abroad, see: Andrea Glauser: “Überleben in New York. Zu Künstlerexistenzen der Gegenwart”, in: Caroline Arni, Andrea Glauser et al. (eds.): *Der Eigensinn des Materials. Erkundungen sozialer Wirklichkeit. Festschrift für Claudia Honegger zum 60. Geburtstag*, Basel/ Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2007, 411-430.

16 <http://www.iscp-nyc.org> (accessed August 2009).



Ill. 4a: ISCP (International Studio and Curatorial Program), Floor plan, 2004, New York.

rooms depending on the financial clout of the respective nation, either expensive with windows or somewhat more affordable with only artificial light. Buying into such a building ensures the active management of contacts, so crucial for aspiring artists and reflected in the costs.¹⁷

The infrastructure is not geared to work itself though. And yet this particular program is much sought-after and in comparison to the PS1 program discontinued in 2004 it is considered to be “successful”. The yardstick for measuring this is not so much the quality of the works created but how beneficial this stay proves to be for the artist’s career. And this in turn is gauged by the contacts, the network of gallery owners, critics and curators which he/she can establish over the course of their stay. The small white studio is only a small part of what the director, Dennis Elliott, provides for his guests. Rather, Elliott sees the purpose and potential of the project location in the heart of Manhattan in the accompanying program he organises. This resides primarily in opening the studios for visitors and intensively drumming up interest for this open day. In addition to the “open ateliers” he pays curators and art critics to inspect the work of individual guests. This practice is praised as an advantage of the ISCP on its homepage: “The Guest-Critic Series

is the hallmark of ISCP programing and an effective vehicle for introducing the artists’ work to New York museums, galleries and alternate spaces.” This is followed by a long list of well-known figures in the art scene who have visited the ateliers. Shortly after arriving, the artists are urged to arrange meetings with and introduce themselves to these important contact persons.

The juxtaposition of enriching self-experience abroad and international networking reveals how it is necessary to take a differentiated approach towards travel as a topos of art historical constructs. The reference system of starting point and destination is by no means limited to the production situation, but also needs to be related to the pattern of reception as well. This is above all because conveying difference, communicating absence and documenting temporary shifts are all implied from the very outset. Often an artist is presented abroad with a national label, once they return though he/she are featured in an exhibition which is to show the traces of difference. In the process the spatial distance is almost inevitably inflated into a temporal metaphorical one. The journey has led back to the glorious past of the forefathers or witnesses a temporary participation in a development considered to be the future.

II. Destination

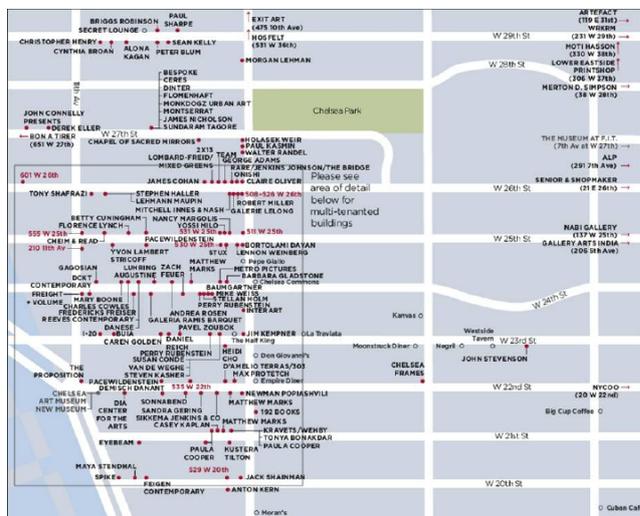
If the journey to Italy was always also a journey to the present of a transfigured, artistic bygone era, a search for the traces of the past, once the continuous expansion of canonical destinations began, numerous new paradigms also emerged. In the 1950s New York replaced the artistic centres of Rome and Paris and today stands primarily for access to

¹⁷ Monthly costs amount to ca. 1600 USD, not including diverse ancillary costs and accommodation.



Ill. 4b: Studio at the ISCP (International Studio and Curatorial Program), 2006, New York.

the international art market. If the concentration of churches in Brooklyn is unparalleled worldwide, the number of galleries which have conquered the handful of streets in Chelsea must also be a record (Ill. 5). But if my claim is correct that today's motivation for an artist travelling abroad is also a search for extremes facilitating a confrontation with and experience of the self or an alternative environment for the idea of artistic intervention, then this entails taking up the tradition of exotic destinations, which attests to the pattern of otherness. It should be mentioned that there are many caricatures of this model in short trips. One striking example for an unreflected approach to this model of extreme tourism for artists is the "museum in the bush", an artist programme in Namibia founded by Alfonso Hüppi in 1998 together with Erwin Gebert. Every year one or several groups of young artists, most of them studying under Hüppi, head off for four weeks -to the southern African countryside "to work, plan or simply reflect on the meaning of what they do, far from the art world. Opening up to the tremendous and inhospitable nature of the land sharpens the contours on both sides."¹⁸ Four weeks Namibia must suffice to be able to report of a far-reaching engagement with another culture.

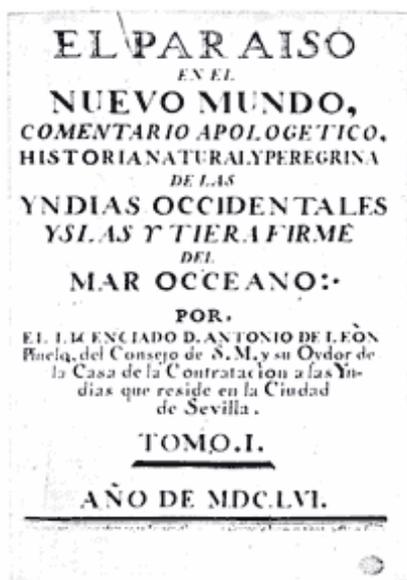


Ill. 5: Chelsea, Gallery district of New York, 2006, New York.

Far more interesting in contrast are artistic reflections on travelling as an activity that first constitutes the visited places in terms of the quality of their effects. Ultimately the travel destination attains its semantics through an active process of projection and recasting, sustained itself by prerequisites. The authentic travel experience turns out to be a reconstruction of existing images. The production and reception of the foreign place are inseparable. The idea that the world is the conception and the horizon of an artist's utopian fantasy, driven by omnipotence and the urge to make an impact, is one of the constants that continue to exert an influence down to the present day. It is to be found for instance in the project of the contemporary Argentine artist Sergio Vega, exhibited under the title *Paradise in*

the New World at the Venice Biennale in 2005 and a work undergoing perpetual modification/extension (Ill. 6a and b). The starting point of Vegas' grand cycle is a publication from 1650 that locates paradise in South America. His travelling begins by engaging with the literary tradition and the natural historical and theological extrapolations on where paradise on earth may be from the 17th century.

¹⁸ <http://etaneno.de> (accessed August 2009); cf. Holger Bunk: Museum im Busch, Schorndorf: Selbstverlag 2008.



Ill. 6a: Sergio Vega: *Paradise in the New World*, 2005, mixed media installation, Biennale di Venezia 2005.

“When I decided to embark in the search of Pinelo’s paradise I only had a copy of his book, a map drawn by Pedro Quiroz in 1617, and an airplane ticket. I was destined to reach into the very heart of South America and flesh things out on my own. Thus the journey of discovery begun bound to become the confirmation of a previous text, which was in itself the revision of a preceding one, and so on and so forth in a vast, never ending cacophony of echoes that went through Dante and Marco Polo all the way back to the oldest testament.”¹⁹

The resultant installations not only bring together and compress the literary pre-formulations, gleaned for instance from the artist’s travelogue, filmed material of conditions in today’s Brazil, but they also disclose the formats of appropriation and illustration. Vegas’ artistic rendering of his expeditions are geared towards interacting with the international exhibition audience. They demonstrate the self-evident manner with which we read the exoticism of the tropical world as a decorative programme. Appropriations and readings of the Amazon area interpenetrate one another between party lounge, travel agency staffage and lifestyle format.

In the availability of travel destinations and their pre-formulation through a diverse array of instrumentalising practices, the artistic journey radically queries itself. Either it decomposes into fictional images or reposes questions as to the motivation – on the level of political implications and innovative, artistic self-conceptions.

III. Conceiving roles

The differentiation between motivations and places, here only hinted at, leads to the related question of the artist’s role. Between 1968 and 1979 On Kawara wished that “tourist” be entered into his passport as his designated profession. Liberated from any hint pathos, his postcard series, the first from Mexico the last from Stockholm, plays with the coordinates of space and time, filling them in so as to create an almost abstract system. On Kawara inscribes himself in the world by connecting the claims of an authentic “I’m here, I was there” with the postcard motifs of “sights”, reduced to clichés, and this at a time shortly after mass tourism began to flourish at the beginning of the 1960s. The messages on the over 8000 postcards tell us little about him: only when he had got up in the morning – and this piece of news from abroad is merely stamped. The addressees are figures involved in the art world.

Which attitudes towards travel did the artists try to put into practice? How do Western artists deal with their privilege of self-determination? As On Kawara has shown by drawing on tourists for his own purposes, there is an enormous variety of models in the 20th century. Besides the star artist who jets from one art capital to another, is networked and

19 Cf. www.sergiovega-art.net (accessed August 2009); Sergio Vega: *Extraits de El Paraiso en el nuevo mundo*, Paris: Paris Musées, 2006; the publication accompanied the exhibition *Crocodylian fantasies* im Palais de Tokyo, Paris 2006.



Ill. 6b: Sergio Vega: *Paradise in the New World*, 2005, mixed media installation, Biennale di Venezia 2005.



Ill. 7: George Steinmann: *Centre for Sustainable Forestry. A Growing Sculpture*, 1997, color photography, region Priluzje, Komi.

recognised internationally, the type of artist who arouses interest is one who focuses on the periphery instead of the centre. For this artist the travel destination is necessary to lay claim to and generate an impact. The travel situation furnishes the “test field of reality”, about which a report or account can then subsequently be presented in the White Cube of the art world in anecdotal or documentary form. Artists become saviours of a bygone cultural tradition in Siberia; or they document the repercussions of environmental catastrophe with interdisciplinary studies on the growth of lichens.²⁰ (Ill. 7) Travelling into so-called trouble areas has gained in significance, the role of the follower of a specific art tradition or an art centre is being replaced by the gesture of the witness, the collector, the ethnographer and the aid worker. The authenticity of the travel experience is revitalised with the idea of the eyewitness, engaging with the Other stylised into a socio-anthropological position.²¹

It is the self-understanding of the artist as a global citizen that drives Alfredo Jaar to leave behind his highly professional studio in the middle of Chelsea and head off to Rwanda, for instance, to present works dealing with the Mexican border and which sees him taking responsibility for the production of a film about Nigeria. It is first as a traveller that the artist can find alternatives to the entrenched role of a service provider caught in self-referential circles of self-sufficiency.

Sources of Images

Ill. 1, 4a, 4b, 6b: Archive of the author. Ill. 2: Courtesy of Balthasar Burkhard. Ill. 3: San Keller. *Werkverzeichnis 2003/ 2004*, Zürich: San Keller 2004, cover. Ill. 5: Gallery Map of Chelsea, New York, 2006. Ill. 6: Frédéric Grossi et al. (ed.): Sergio Vega. *Extraits de El Paraiso en el Nuevo Mundo* (exhib. Cat. Crocodilian fantasies, June 9, 2006-August 27, 2006), Paris: Palais de Tokyo 2006. Ill. 7: George Steinmann: *Komi. Eine wachsende Skulptur*, Bern: Stämpfli 2007, p. 10.

²⁰ See the works of Georges Steinmann; a survey of his work was provided by the exhibition *Blue Notes*, Helmhaus, Zurich 2007; see the publication of the same name.

²¹ Cf. the chapter, “The artist as ethnographer”, in: Hal Foster: *The Return of the Real: The Avantgarde at the End of the Century*, Cambridge/ London: MIT 1996, 171-204.

Massimo Vitali: Dream Beach versus Tourist Crowds

by Hanna Büdenbender

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

“A swaying palm tree or a tilted cocktail glass in a tourist brochure can be enough to conjure up a reader’s whole world of holiday moods and carefree tropical dreams [...]”.¹ This is how Orvar Löfgren describes the effect generated by the typical motifs which are taken as representative of a tropical beach in tourism advertising. The “clinically white palm beach in front of a calm and clear emerald sea”,² this ideal image of the beach that tourist industry advertising has marketed so successfully, is based on 18th-century archetypes. Circumnavigating the globe in the name of the French king, in 1768 Louis-Antoine Bougainville finally glimpsed sight of a saving island – Tahiti – after a long and arduous voyage and to him it seemed as if he had come across paradise itself.³ After surveying the island he writes in his travelogue: “I thought I had landed in the Garden of Eden [...]”⁴ For the expedition’s scientist, Philibert Commerson, Tahiti is a “utopia” where “the people live without vice, without prejudice, without want, without inner discord. Born in the most beautiful clime, nourished by the fruits of a land that is fertile without having to be tilled, governed by heads of families rather than kings, they know no other God than love; each and every day is dedicated to it [...]. Neither shame nor pudency wield their tyranny.”⁵ The travellers are most impressed by the carefully cultivated cultural landscape, with the land fertile enough to meet all the population’s needs who draw on the natural resources of the earth, a stark contrast to the pursuit of ownership and aspirations of prestige and power of a burgeoning technical age.⁶ The vision of this utopia idealised the South Sea islanders into noble savages, a cliché widespread at the end of the 18th century in particular. The noble savage lives in an ideal state of nature, knows no ownership and instead of leading a life plagued by worry, misery or misfortune he enjoys a carefree existence, a harmonious natural rhythm and social equality. This idea of the noble savage thus arose as a counter-image to the developing industrial civilisation.⁷ At the same time, the

-
- 1 Orvar Löfgren: *On Holiday. A History of Vacationing*, Berkeley: University of California Press 1999, 99.
 - 2 Hasso Spode: “Badende Körper - gebräunte Körper. Zur Geschichte des Strandlebens”, in: Kristiane Hasselmann, et al. (eds.): *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, München: Fink 2004, 233-248, 237.
 - 3 Ibid. 233.
 - 4 Quoted from Urs Bitterli: *Die “Wilden” und die “Zivilisierten”. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München: Beck 1976, 383.
 - 5 Quoted from Hasso Spode: “Badende Körper - gebräunte Körper. Zur Geschichte des Strandlebens”, 234.
 - 6 Bitterli: *Die “Wilden” und die “Zivilisierten”*, 383 f.
 - 7 Cf. Christoph Hennig: *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 124, cf. 125.

South Seas became a topos for the “good life”. Lying geographically between Australia and America, the imaginary South Seas expanded over the course of time “until it finally encompassed all beaches in the tropical and subtropical latitudes, from the Seychelles to the Caribbean”.⁸

The tourist way of looking at the tropical beach matches a “romantic gaze”, defined by John Urry as follows: “There is then a ‘romantic’ form of the tourist gaze, in which the emphasis is upon solitude, privacy and a personal, semi-spiritual relationship with the object of the gaze.”⁹ As objects of the romantic gaze that crystallises in the 18th century Urry identifies “the deserted beach, the empty hilltop, the uninhabited forest, the uncontaminated mountain stream”.¹⁰ In this way travel destinations like the Seychelles appear to this romantic tourist gaze, even today two centuries later in advertising, as sparkling white, deserted sandy beaches lined with palm trees.

Contrasting starkly to this romanticised idyll are those places the artist Massimo Vitali stage manages in his photo series. Beaches, swimming pools, winter sport locations, discos, Italian piazzas: Vitali’s photographic subjects may read like the brochure of a travel agency, an invitation to indulge in the world of leisure time, a promise to flee the everyday routine, but his large-format photography works are anything but glamorous glossy advertising media or tourist snapshots.¹¹ The landscapes Vitali presents are not beautiful, untouched places. Rather, they are hubs of mass tourism with enormous crowds of people – characterless hotel landscapes, overfilled and often rundown beaches stretching for kilometres with masses of people between the sea in the foreground and industrial or building complexes in the background.¹² His photos deconstruct the idealised images of tourism advertising and thus the myth of the deserted, white, perfect dream beach. Instead, Vitali is exploring the relationship between humans and the landscape, the seizure and occupancy of space, whereby the land is turned into the backdrop for assembling the holidaymakers.¹³ Vitali banalises the idealisation staged by advertising, showing instead the everyday and the mediocre; he “emphasises the banal and repetitive structures and simple unspectacular activities which are played out in the tamed and cultivated zones of nature.”¹⁴

His work begins with the choice of a place and this determines the perspective taken: Vitali’s photos are always shot from an elevated standpoint. For this purpose he assembles a podium that is some seven metres high and made up of a platform and ladder. The

8 Hasso Spode: “Badende Körper - gebräunte Körper. Zur Geschichte des Strandlebens”, 236.

9 John Urry: *The Tourist Gaze* 1990, 45.

10 *Ibid.*, 150.

11 Cf. Jon Bird: “(Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit”, in: Massimo Vitali. *Fotografie 1995-2005*, exhibition catalogue Lentos Kunstmuseum Linz, Prato 2005; see also Stephanie Cash: “Massimo Vitali at Marianne Boesky”, in: *Art in America*, 86, no. 2 (October 1998), 135.

12 Stephanie Cash: “Massimo Vitali at Marianne Boesky”, 135, and also Jacqueline Rugo: “Serielle Touristenimpressionen. Massimo Vitali in Linz”, 14.09.2005, in: http://www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/_id84719-/ausstellungen_berichtdetail.html?q=%20, (accessed: 30.12.08).

13 Giovanna Calvenzi: “Die Perspektive des Fürsten”, in: Massimo Vitali. *Fotografie 1995-2005*.

14 Tamara Garb: “Der Blick nach unten”, in: Massimo Vitali. *Fotografie 1995-2005*.

artist then climbs on top with his camera and an assistant.¹⁵ Now come the hours of observation and waiting, while the picture appears to take shape all by itself. The framing is decided on, and then the wait begins until the desired image emerges within this defined frame.¹⁶ The actual shot forms the conclusion of a complex, carefully planned construction.¹⁷

For the most part structured on a central perspective, the vanishing point is determined for example by tree-lined boulevards, large hotel complexes, rows of beach chairs, a hill range or the horizon.¹⁸ Vitali usually employs a composition where a crowded foreground, occupying two thirds of the surface, is in focus, so that the details are clearly recognisable, while the background in the upper third is left out of focus.¹⁹

At the same time his photographs are lent an artificial touch by their milky colouration, becoming almost surreal. The pastel-coloured landscapes are flooded by sunshine, the light generates a pale, almost blinding white, adjacent to it the turquoise blue of the sea.²⁰ This compositional artificiality is underscored by the pallid colouration, in part created by overexposure, in part by the laboratory development.²¹

In this his works resemble those of the Italian photographer Luigi Ghirri, as Vitali himself has formulated:

“L’aspect laiteux de mes images me rattache aux expériences de la couleur et de la lumière du photographe Luigi Ghirri. Cette lumière blanchâtre est celle de l’été italien et Ghirri l’a traduite en opposition aux courants de saturation des couleurs qui dominaient la création photographique dans les années 70.”²²

The unusually large formats chosen by Vitali alter the usual reception. The dimensions of the negatives allow even the tiniest detail to be magnified without any loss of quality. The result is works in almost monumental formats (150 x 180 cm or 180 x 220 cm) which challenge the viewer to not only look at the whole but also the details. This richness of detail augments the multilayered texture and complexity and entices the viewer to reflect. The large formats and their depths draw the viewer in, and he/she begins to interpret the vistas depicted, to fashion stories out of what they see, to immerse themselves in the work and feel as if they were actually part of the depicted scene.²³ At the same time, the sheer size of the photographs also induces the viewer to actively grapple with the image,

15 Giovanna Calvenzi: „Die Perspektive des Fürsten“.

16 James Lingwood: “Introduction”, in: Patrick Remy (ed.): Massimo Vitali: Beach & Disco, Göttingen 2000.

17 Giovanna Calvenzi: “Die Perspektive des Fürsten”.

18 Johanna Hofleitner: “Massimo Vitali, Fotografie 1995-2005 - Überflüssig verspielt” in: Eikon, no. 51 (2005), 50-52.

19 Tamara Garb: “Der Blick nach unten”.

20 Michel Guerrin: “Portraits de villes, portraits de soi”, in: Le Monde (28 February - 1 March 1999), 22.

21 Johanna Hofleitner: “Massimo Vitali, Fotografie 1995-2005 - Überflüssig verspielt”, 52.

22 Bernard Millet: “Entretien: Massimo Vitali et Bernard Millet” (1998), in: Remy (ed.) 2000.

23 Jon Bird: “(Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit”, and Stefano Pezzato: “Massimo Vitali und das Maß der Welt”, in: Massimo Vitali. Fotografie 1995-2005.



Ill. 1: Massimo Vitali: *Rosignano Solway Black*, 1995, C-Print, Plexiglas, 150 x 180 cm.

Ill. 2: Massimo Vitali: *Rosignano Solway 3 Women*, 1995, C-Print, Plexiglas, 150 x 180 cm.

Ill. 3: Massimo Vitali: *Rosignano Solway Sea 1*, 1998, C-Print, Plexiglas, 150 x 180 cm.

Ill. 4: Massimo Vitali: *Rosignano Solway Sea 2*, 1998, C-Print, Plexiglas, 150 x 180 cm.

to become physically involved by coming closer and then backing away as a way of viewing the whole and the details. The result is a continuous interplay between closeness and distance.²⁴

The elevated standpoint means that the viewer stands above the depicted scene in the true sense of the word, so that he/she does not find themselves as part of the massed crowd, but rather looks down upon it from above, enabling them to dissociate themselves.

Twice Vitali has captured the beach at Rosignano, a bathing resort for the working class near Livorno in northern Italy. In 1995 he completed the works *Rosignano Solway Black* and *Rosignano Solway 3 Women*, which were then followed by *Rosignano Solway 1* and *Rosignano Solway 2* in 1998 (Ill. 1-4).

²⁴ Jon Bird: "Massimo Vitali", in: Patrick Remy (ed.): *Massimo Vitali: Beach & Disco*, Göttingen 2000.

The sea runs through each of the four works diagonally, generating in the process a contrast between the overcrowded beach in the background with single holidaymakers bathing in the water and small groups of people in the foreground, which take up most of the space. Some of them are playing around with a ball, others are strolling along the beach or chatting, while others are basking in the sun or lying under the shade of blue and colourful beach umbrellas. In the shots from both 1995 and 1998 the same motif is repeated, taken from the same angle but of course capturing different people. The factor of time plays an important role here, the changes evident in the image render time visible in the sense of a “before” and “after”.²⁵ In both the 1998 works the beach is more packed than in 1995.

Untroubled the holidaymakers indulge in their leisure activities. But what seems so tranquil turns out to be a deceptive idyll – the viewer soon recognises that the beach is wedged in between the sea in the foreground and the industrial facilities visible in the background. What appears to be a nuclear power plant at first glance is at least “only” a sodium carbonate factory, the chemical facility of the pharmaceutical concern Solvay,²⁶ which – in contrast to the first shots – is obviously operating in the 1998 photographs, as witnessed by the smoking chimneys.

As a deconstruction of the images usually presented by tourist advertising, *Rosignano* offers little of the tourist ideal of a white sandy beach, crystal clear blue sea and exotic vegetation.²⁷ The location definitively offers no Arcadian vistas and instead of a picturesque background we see an industrial complex with the dystopian presence of alienated labour and capitalist exploitation. In this context even the peculiar and striking sparkle of the water seems anything but natural.²⁸

The photograph series may be read as a criticism of the environmental situation: “Humans amuse themselves everywhere and it matters not that one day this will be without nature. The main thing is that the sky is blue and the sea is still there, no matter what it looks like,”²⁹ is how Corinna Daniels puts it. The holidaymakers bathe in the shadows of the industrial facility, whereby they are fully unaware of how they themselves are involved in worsening the state of the environment.³⁰ In contrast to this reading, Jon Bird puts a less critical slant on Vitali’s intention, considering the photos to be “an observation on our capacity to come to terms with the most unusual places and, at least temporarily, turn them into places of enjoyment.”³¹ Vitali emphasises how important a plurality of possible readings is to him, and he definitely sees positive aspects in the *Rosignano Solvay* photographs:

25 Jon Bird: “(Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit”.

26 Stefano Pezzato: “Massimo Vitali und das Maß der Welt”.

27 Jon Bird: “(Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit”.

28 Jon Bird: “Massimo Vitali”.

29 Corinna Daniels: “Der Strand, wo die Ruinen glühen: Die Fotografien von Massimo Vitali duften gleichermaßen nach Sonnencreme und Maschinenöl”, in: *Die Welt* (22.02.01), in: http://www.welt.de/print-welt/article435247/Der_Strand_wo_die_Ruinen_gluehen.html (accessed 30.12.08).

30 Stephanie Cash: “Massimo Vitali at Marianne Boesky”, 135.

31 Jon Bird: “(Frei)Zeit und ein Bild davon: Massimo Vitalis Szenen der Freizeit”.

“I am happy when the ways of interpreting my pictures are complex and sometimes contradictory. A beach, where there are people playing in the water, with a factory in the background can be seen as a criticism of leisure-based society just as it can be seen as showing up the destruction of nature – mindlessness in the face of environmental issues. At the same time, the same image shows a contrasting set of notions: pleasure, games, bodies, loving relationships [...]”³²



Ill. 5: Andreas Gursky: *Rimini*, 2003, C-Print, 292 x 201 cm, Sammlung Essl.

Like Vitali, Andreas Gursky explores the phenomena and traces of modern mass society in his photographic works. His work *Rimini* from 2003 focuses on aspects of mass tourism, an aerial shot of one of the kilometre-long beaches that is part of the Italian holiday destination (Ill. 5). The photo shows countless rows of beach umbrellas and sun loungers rigidly placed side by side which, arranged systematically according to their colours, divide the beach into multicoloured sectors.

But in contrast to Vitali, who works traditionally and waits until the image he is looking for emerges, capturing the decisive moment, Gursky digitally reworks his photographs. On the computer he puzzles together individual shots of reality taken traditionally in the sense of analogue photography into a construct. In *Rimini* it is the beach that actually exists as depicted, whereas the hotels were subsequently inserted digitally.³³

A further feature is the unusual position of the high-angle shot. The viewer has a sense of hovering above the depicted motif, so that things are now obvious which remain hidden from a customary perspective. The world seems ordered and accessible, recognisably structured even in chaos. This comprehensibility is however not given; it is rather a suggestion of objectivity and a construction of reality, whereby the objects

are depicted in an ideal-type form.³⁴ Gursky's digitally composed images thus appear to always present the scope of the possible, even if in this form they do not exist in reality.

In contrast, Vitali's work is not reworked digitally, an aspect he emphasises: “I'm not interested in a makeover or intervening.”³⁵ Unlike advertising images his photographs are not idealisations. The bodies in this world of all-inclusive holiday enjoyment have nothing in common with the touched-up bodies featured in the advertising of the tourist industry, artificial products of studio shoots and photographic manipulation. Instead, Vitali captures a different image: “the naked and unadorned corpulence of everyday existence.”³⁶ Contrasting extremes emerge, the nakedness, the eroticising of social space, the idealising of the tanned body and the family idyll on the one hand, with industrialisation, bodies

32 “Vacation's all I ever wanted”, in: <http://eternallycool.net/2007/08/figures-in-space> (accessed: 30.12.08).

33 Wolfgang Büscher: “Bilder für Millionen”, in: *Die Zeit*, no. 32 (2 August 2007), Dossier, 11-15, 11.

34 Thomas Weski: “Der privilegierte Blick”, in: *ibid.* (ed.): Andreas Gursky, exhibition catalogue Haus der Kunst München, Köln 2007, 14-19, 19.

35 Manfred Zollner: “Beach Culture”, in: *Fotomagazin*, no. 6 (June 2000), 138-145, 142.

36 Tamara Garb: “Der Blick nach unten”.

scarred by the marks of aging and the stress of life on the other.³⁷ Ultimately any clear demarcation between the two is rendered impossible, any distinction becomes blurred, with Vitali including both into his photographs.

The romanticised tourist gaze is also disrupted. In place of the calm, solitary view, alone on a white ideal beach with crystal clear blue water, here we are confronted with the presence of a massed crowd, in place of a backdrop with a picturesque, Arcadian landscape we are confronted with its stark opposite, an industrial facility, precisely what Hans Magnus Enzensberger claims the tourist wishes to flee from when going on holiday. According to Enzensberger “the pristine landscape and the intact history remain the guiding symbols of tourism down to the present day. It is nothing other than the attempt to tangibly realise the great dream, projected into the future, of Romanticism. The tighter the constraints of bourgeois society become, the greater the exertions of its citizens to escape it as tourists.”³⁸ The tourist sought to escape the “industrial world”, and as Enzensberger sees it, this flight from the compulsions of everyday life and industrial society crystallised into the prime motive of modern tourism. The alienation within the working world is countered by seeking “adventure, the elementary, the pristine”³⁹ when on holiday. But the attempt to flee is condemned to failure, because “liberation from the industrial world has established itself as an industry, the trip promising escape from the world of commodities has itself become a commodity [...]”.⁴⁰

As Enzensberger sees it, flight is in vain because the holiday trip holds out merely a deception of freedom that is sold to the tourist from the shelf.⁴¹ Freedom in the sense of Romanticism is no longer possible in modern mass tourism, for the pristine is being developed and exploited by capitalism,⁴² while the trip itself is delivered preassembled: “Tourism shows that we have become used to accepting freedom as mass deception, one that we embrace although we have seen through the ruse. By insisting on having a return ticket in our pocket we are admitting that freedom is not our goal, that we have already forgotten what it is.”⁴³ The notion of utopian freedom, mirrored in the imagination of the holiday journey, turns into a dystopia, into collectivism and uniformity.

The uniformity of the masses is a key part in several works by Vitali. Here “the individual figures form a more or less ordered pattern in which something like an instrument controlling a crowd appears to be expressed.”⁴⁴ Vitali’s crowds ultimately condense into

37 Jon Bird: “Massimo Vitali”.

38 Hans Magnus Enzensberger: “Eine Theorie des Tourismus”, in: *ibid.* (ed.): *Einzelheiten*, 2 vols. vol. 1: *Bewußtseins-Industrie*, 6th edition, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969, 179-205, 190f.

39 *Ibid.* 193.

40 *Ibid.* 196.

41 *Ibid.* 204.

42 *Ibid.* 199.

43 *Ibid.* 205.

44 Wolfgang Träger: “Biennale Venedig. Plateau der Menschheit. Ein Fotorundgang von Wolfgang Träger, mit Beiträgen von Thomas Wulffen”, in: *Kunstforum*, 156 (2001), 74-173, 114.

an “ornament of the masses”.⁴⁵ In an essay bearing the same name published in 1927, Siegfried Kracauer sees in the “Tiller Girls”, a group of English dancers who enjoyed huge success in 1920s Berlin, the dissolution of the individual in favour of the mass ornament.⁴⁶ Kracauer perceived their performances to be trimmed on “geometrical precision”⁴⁷: “These products of the American entertainment factories are not individual girls anymore, but indissoluble girl complexes, whose movements are mathematical demonstrations.”⁴⁸ The regularity of the patterns created by moving bodies forms ornaments “comprising thousands of bodies, bodies in swimsuits without gender.”⁴⁹ Kracauer emphasises that the “bearer of ornaments is the masses”⁵⁰ and not the individual with his/her own personality. “As members of the masses, not as individuals who believe to be formed from within, humans are fragments of a figure.”⁵¹ They merge into the ornament, fully absorbed: “The ornament is an end in itself” that in “empty space” stands in a “lineal system”.⁵² This system has no need of the conscious participation of the masses forming it. It is the character of modern capitalist society that is expressed in this “ornament of faceless precision” according to Kracauer.⁵³ The legs of the Tiller Girls correspond to the hands in the factory”⁵⁴ and the “capitalistic process of production is an end in itself just like the mass ornament”.⁵⁵ As with the ornament of the masses, industrial production dissolves individuality, in this case in favour of economic profitability.

Ultimately Vitali is demonstrating how the “ornament of the masses” described by Kracauer has long established itself in the reality of a globalised world, right down to everyday and leisure time activities. If Kracauer was drawing primarily on the assembly-line work of Taylorism, Vitali is visually translating today’s uniform existence to the experience of a beach holiday on the Italian coast.⁵⁶ All those works of Vitali express the “ornament of the masses” which emphasise the ordered, regulated and uniform organisation of leisure time.

45 Siegfried Kracauer: “Das Ornament der Masse”, in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, 50-63.

46 Modris Eksteins: “Rag-Picker: Siegfried Kracauer and the Mass Ornament”, in: *International Journal of Politics, Culture and Society*, 10, no. 4 (1997), 609-613, 611.

47 Siegfried Kracauer; “Das Ornament der Masse”, 51.

48 Ibid. 50.

49 Ibid. 51.

50 Ibid.

51 Ibid.

52 Ibid. 52.

53 Modris Eksteins: “Rag-Picker: Siegfried Kracauer and the Mass Ornament”, 611.

54 Siegfried Kracauer; “Das Ornament der Masse”, 54.

55 Ibid. 53.

56 Birgit Sonna: “Die Welt im kollektiven Rhythmus. Eine Münchner Ausstellung von Andreas Gursky”, in: *Neue Zürcher Zeitung* (28.02.2007), in: <http://www.nzz.ch/2007/02/28/fe/article/EYAQY.html>, (accessed: 30.12.08). Although the text deals with Andreas Gursky, the points made are cogent for Vitali’s representations as well.



Ill. 6: Massimo Vitali: *Riccione*, 1997, diptych, C-Print, Plexiglas, each 150 x 180 cm.

The diptych *Riccione* from 1997 for instance shows a sheer endless pattern of uniformly straight rows of beach loungers, which, quasi representative of the tourist masses, stretch to the horizon, a trajectory that in the end sees them turn into a colourful ornament (Ill. 6). The longitude stripes are to be found again in the sun umbrellas and the floors of the hotels which, running along the left edge of the work, line the beach. These loungers, which belong to the hotels – more like/rather giant dormitories –, express the precisely marked out regimented area of public space afforded the individual: “the grid-like, semi-abstract patterning of lilos [...] mapping the acceptable definition of personal space [...]”.⁵⁷

The subversive character of the deconstruction is apparent in the unusual details which are only noticeable at a second glance. It is this moment of surprise, staged through strategies like irony, through ruptures and shifts, which questions the customary way of viewing things and irritates and challenges the habits of sight and perception. At the same time, generally familiar images are undermined by introducing unexpected motifs. Vitali includes what is blended out in the images used by advertising and travel guides, and turns the excluded into the pivotal point: the tourists themselves and the traces of tourism. Advertising shows a holiday paradise that is generally deserted, allowing the presence of only specific persons, like suitable locals performing picturesque activities. While tourists appear here in the background at best as identification figures for the target audience, Vitali shows them in massed congregation and incorporates them into his aesthetic. It is precisely the mass of tourists who make up the photo and turn it into an aesthetic, ornamental subject.

Advertising images emphasise the particular, the “uniqueness” of a place and turn the respective place into a place interesting to visit, whereas in his exploration of the phenomena and signs of modern mass society and mass tourism Vitali focuses on the banality, the everyday humdrum and ordinariness of places. While representations of holiday

⁵⁷ Jon Bird: “Massimo Vitali”.

destinations in advertising images strive to create high recognition value, in the artistic works they become exchangeable places, one easily replaceable by another, everywhere the same.

The images produced to advertise tourism ignore almost all signs of modernity. Vitali deconstructs such images by including industrial facilities. In *Rosignano Solway* he includes the power plant, a motif that would doubtlessly never be found in advertisements.

Such a truncated perception is turned into a subject of discussion in the artistic works. They disclose how advertising images are stage managed, exposing them to be constructs, for example by playing with the cliché of a pristine nature, which is hinted at but immediately undermined. The artistic way of viewing relativises the expectations that feed into advertising and entice the tourists to a holiday destination.

At the same time however, thanks to their large format, the pronounced aesthetic configuration and pale colouration Vitali's photos furnish new "prototypes" and "beautiful", aestheticised images of tourism, which similarly to their advertising counterparts can in turn motivate people to travel to the respective areas.

As such Vitali's works cannot be read as being purely subversive; rather, he eludes the common schematic labelling of affirmation versus subversion, his images fluctuate and shimmer between aspects of both. Whereas Vitali shows the tendency towards dystopian uniformity of a massively crowded beach, his works also delineate for tourists new constructions and visual references. Whereas the large formats and the abundance of detail invite the viewer to approach and identify with the depicted scenes, the elevated standpoint entails dissociation from the tourist masses.

Vitali thus operates along the border between affirmation and subversion, his photos are neither unequivocally subversive nor affirmative, but gain their vital tension and fascination precisely by hovering between the two.

Sources of images

Ill. 1-4: Vitali, Massimo: *Landscape with Figures*, Göttingen: Steidl 2004, pp. 29, 31, 81, 79. Ill. 5: Weski, Thomas (ed.): *Andreas Gursky*, exhibition catalogue Haus der Kunst München, Köln: Snoeck 2007. Ill. 6: Remy, Patrick (ed.): *Massimo Vitali: Beach & Disco*, Göttingen: Steidl 2000, p. 32.

III. Introduction

Journeys to the Ideal World

by Thomas Küpper

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

The ideal world is one of the key topoi of tourism: imagined as a peaceful, idyllic place where one can recuperate and relax from the turmoil and worry of everyday life. Prime examples are the seemingly pristine mountains in the Alps and purportedly natural and tranquil rural life, which is juxtaposed to the complex restlessness of modern cities. Although this topos has long been addressed by tourism research, which invariably defines the holiday as a “counter model to everyday routine”,¹ at the same time various studies reveal difficulties in actually coming to grips with the visions and ideas informing this ideal world. Considerable amounts of the discussion on this theme were influenced by value judgements which have hampered approaching them as an object of study: the ideal world was disparaged as a holiday destination and a motif of popular art. In literary criticism for instance, the label of “ideal world literature” is used as a “synonym for the trivial”, a catchphrase that resonates with the “reproach of simplification, embellishment, shallowness, falsifying and psychological displacement”.² This litany, frequently brought against children’s literature, is in line with the commonly articulated criticism of tourism – it is often claimed that ‘the’ tourist wishes nothing more than to close his/her eyes to what’s really happening, so as to be able to only see what they want, namely an ideal world where all is still intact.³ It would seem to be worthwhile to recall this traditional criticism – in particular the common features of the so-called trivial and tourism represented as negative – and through a critique of the criticism gain new theoretical and scholarly inlets to tourism.

One influential contribution to early tourism studies was Hans Magnus Enzensberger’s *Theorie des Tourismus* from 1958. Enzensberger declares that “the untouched landscape and the untouched history” have remained the “models for tourism down to the present day”; this, so Enzensberger, would be nothing other than the attempt “to realise the dream of the Romantics, who had projected it into the distance”: namely to find a realm of freedom that simply does not exist in bourgeois society.⁴ These efforts to leave behind the entrenched tracks of society are doomed to end in quick failure in Enzensberger’s view,

-
- 1 Christoph Henning: “Jenseits des Alltags. Theorien des Tourismus”, in: *Voyage – Jahrbuch für Reise- & Tourismusforschung* 1 (1997), 35-53, 35.
 - 2 Ute Dettmar: “Expeditionen in die heile Welt. Ein Streifzug durch die Geschichte eines umstrittenen kinderliterarischen Topos”, in: und 1 Buch. *Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur* 4/2006, 4-7, 4.
 - 3 Ueli Gyr rightly points out the parallels between criticisms of tourism and ‘kitsch’: U.G.: “‘Alles nur Touristenkitsch’. Tourismuslogik und Kitsch-Theorien”, in: *Voyage – Jahrbuch für Reise- & Tourismusforschung* 7 (2005), 92-102. See also the article by Ute Dettmar.
 - 4 Hans Magnus Enzensberger: “Eine Theorie des Tourismus” (1958), in: H.M.E.: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*. 5th edition Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969, 179-205, 190f.

as he explicates on the railways building boom: the “railway mania” of the 19th century betrays “already the keenly-felt wish to escape from the living and employment relations of the Industrial Revolution. But what the networking of transport appeared to make possible was thwarted by it at the same time”, asserts the author.⁵ Precisely through the extension of the rail network, which “appeared to open up” society “for tourists”, society closes in on itself. “As the hedgehog in the fairytale always mockingly awaits the panting hare at the finish line, tourism is always leapfrogged by its refutation.”⁶ Tourism in the Alps in particular, oriented as it is on the “elementary”, the “pristine” and “adventure”, is subject to this dialectic; by tapping into and making them accessible they are “destroyed”.⁷ Decisive for Enzensberger is that “liberation from the industrial world” has already “established itself as an industry”; the “journey away from the world of commodities” has “itself become a commodity”,⁸ a consumer item produced “on a large scale”.⁹ In such a way “the tourist” can embark on purported adventures which are though organised down to the last detail in advance and utterly without risk, for instance an elk hunt in Lapland arranged by a travel agency: “from the festival to the imitate Lapp tent, everything is arranged for the tourist that could prove attractive”.¹⁰ From this perspective, trips with the intended destination of an ‘intact ideal world’ do not lead to a ‘natural’ paradise, but indeed into one that is ‘artificial’ and illusory. “The tourist” allows him/herself to be deceived – he/she can see through the “deceptive core” of a freedom that is sold ready-made off the shelf, but refuses to admit to the deception they fall victim to, so Enzensberger in *Eine Theorie des Tourismus*.¹¹ “The tourist” mentions nothing of their disappointment so as to avoid being mocked by acquaintances; for ultimately the aim is to gain prestige by boasting about a renowned travel destination.¹² For this purpose “the tourist” verifies only clichéd images of the place. Enzensberger writes: “The colourful shots the tourist snaps are different from those he buys and sends as postcards only in terms of modalities.”¹³ The world the tourist sees on his/her travels is “reproduction from the outset”; only a “poor imitation” is granted the tourist.¹⁴

In all the points mentioned Enzensberger’s critique of tourism matches exactly the reproaches levelled against so-called kitsch in the 20th century: ‘kitsch’ was also considered to be deceitful – whoever falls for kitsch, it was claimed, takes something that is inauthentic to be authentic, copies and counterfeits for originals: purportedly unique art experiences which are actually produced on a mass scale and for the masses; allegedly

5 Ibid. 191.

6 Ibid.

7 Ibid. 192.

8 Ibid. 196.

9 Ibid. 198.

10 Ibid. 197.

11 Ibid. 204.

12 Ibid. 202ff.

13 Ibid. 203.

14 Ibid.

prestigious privileges which in reality are nothing of the sort. But above all the imaginative worlds of 'kitsch', emanating from Romanticism, were considered suspect: critics detected simplicity, and a way of evading anything that is difficult and complicated (in life or art), and refusal to face up to reality. Accordingly, 'kitsch consumers' are deceived (or deceive themselves in so far as they suspect that a delusion is at work).¹⁵

One point of intersection between the criticisms of tourism and 'kitsch' is the discussion on travel souvenirs. In 1925 Fritz Karpfen relates how "exotic kitsch" is produced as a fake of the 'original' and 'genuine' and sold to unsuspecting European travellers; mere copies are traded as originals: "Entire districts have arisen in China whose residents live exclusively from the production of 'old' artworks. There are Fo temples in the heart of Asia where their images of Buddha have been sold a hundreds of times over to eager Europeans."¹⁶ This depiction gives the impression that the concern must be to expose 'kitsch': as if it needs to be convicted because of its falseness, as if one were exposing fraud.

But the mass serial production of many of the souvenirs and bring-along presents sold at holiday destinations is so immediately recognisable that it cannot be seriously claimed these copies are pretending to be originals: the shelves of souvenir stores are lined with reproductions of sightseeing landmarks, miniaturised, boasting 'kitschy' colours, and made of plastic in another country. Contemporary criticisms seeing "airport art" as an example of "ethno kitsch" conceives of this "lack of authenticity" in a more general sense; for Hermann Pollig, the "conformity between the stereotyped airport art object with the preformed clichéd notion of cultures" is problematic: "Tourists recognise in the exotic airport art their reflections on other cultures and purchasing the exoticising objects serves to confirm this, similar to what happens in staged-managed folklore events."¹⁷ By taking this angle Pollig is insinuating that tourists reflect very little: whatever does not fit into the preconceived image of the exotic other – and so disturbs the idea of an ideal world – is allegedly ignored.

But just how plausible are such disparaging descriptions of tourism and tourists? Can 'the' tourist, this negative figure so appealing to critics and researchers, be so unsuspecting and naïve that he/she simply fails to notice that these folklore events are staged solely for tourists and that the picturesque glimpse of a seemingly pristine landscape is planned and deliberately addresses tourists? If it is barely possible to overlook the fact that the seemingly pristine and natural is in fact something staged or made for his/her benefit, then is there any need to indulge in self-deception to maintain the semblance of an intact holiday world?

15 This brief summary must suffice here; for more on the 'kitsch' discussion, see Wolfgang Braungart (ed.): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, Tübingen: Niemeyer 2002; Ute Dettmar/Thomas Küpper (eds.): *Kitsch. Texte und Theorien*, Stuttgart: Reclam 2007; Jürgen Grimm: "Medienkitsch als Wertungs- und Rezeptionsphänomen. Zur Kritik des Echtheitsdiskurses", in: *Sprache im technischen Zeitalter* 36 (1998), 334-364; Ueli Gyr: "Kitsch (k)lebt weiter. Neues und Bewährtes von der Kitschfront", in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 98 (2002), 387-396.

16 Fritz Karpfen: *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Hamburg: Weltbund-Verlag 1925, 25f.

17 Hermann Pollig: "Airport art", in: *Das exotische Souvenir. Exhibition catalogue Institut für Auslandsbeziehungen*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Edition Cantz 1987, 8-13, 8f; 12f.

In answering these questions it would seem to be of little help to invoke the so-called post-tourists who do not seek out the 'authentic' and 'genuine', but play with the services and events staged by tourism and appreciate the scenery for exactly what it is – scenery;¹⁸ according to Tom Holert and Mark Terkessidis, this includes the "ironic hanging-out amidst artificial dunes" in large cities, where the "unreal-theatrical situation is enjoyed for its own sake".¹⁹ A comparable attitude towards 'kitsch' is conceived under the term 'camp':²⁰ the artificial and the (possibly poorly) 'ready-made' in the mass cultural staging of 'naturalness' and 'nativeness' are valued precisely because they can be seen through. The beauty of intact 'kitsch' worlds can be extolled tongue-in-cheek: the "apparent devotion to what is in poor taste" is an effective way of "keeping a benign distance".²¹ At the same time though, research focusing more on the 'post-tourists' does not sufficiently explain the ongoing fascination of the 'authentic' in tourism. As Henning underlines, "the persistent significance of those forms which target 'authentic' experiences and 'pristine' locations" is grossly underestimated: "A quick glance through travel magazines and books is enough to see that the spell cast by the magic of the untouched remains unbroken".²² The question thus remains how this "magic of the untouched" and the promises held out by the intact ideal world can even survive when 'the' tourist must long be aware of how events and experiences at the holiday paradise are staged. When 'the' tourist merely fails in his/her search for the 'pristine', then it becomes incomprehensible how this form of travel could establish itself and is yet to peter out. However, in another realm, namely in art, the awareness that one is dealing with staged situations and one allows oneself to become involved in them, are compatible with one another – indeed they are demanded: precisely because one knows that what one sees is within a frame, for instance the action played out on a stage, then the viewer can project him/herself into this separate space of illusion, enter into a 'world apart'²³ – or indeed is free to leave it again. Frames enable us to spring back and forth between everyday life and the enticing semblance of something else, including that of the ideal world. An option that is a matter of course in art is only

18 Cf. John Urry: *The Tourist Gaze*, 2nd edition London, UK: Sage 2002, 12; 90ff.

19 Tom Holert/Mark Terkessidis: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006, 203.

20 Alexandra Karentzos draws connections between 'post-tourism' and 'camp' and shows how tourist adventure worlds can be of interest for art precisely thanks to their artificiality; in the sense Karentzos speaks of a "tourist aestheticism" in art that may be paralleled to "kitsch art": A.K.: "Zu schön um wahr zu sein. Kulissen des Tourismus in der zeitgenössischen Kunst", in: Thea Brejzek/Wolfgang Greisenegger/Lawrence Wallen (eds.): *Monitoring Scenography: Space and Truth/Raum und Wahrheit*, Zürich: Institute for Design and Technology ZHDK 2009 (forthcoming), 96-114.

21 Franziska Roller: *Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack*. Leipzig: Reclam 1997, 9f. Cf. Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 7th edition. Durham: Duke University Press 1999, 229ff; Susan Sontag: "Anmerkungen zu 'Camp'", in: S.S.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Translated by Mark W. Rien, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, 269-284.

22 Ch. Hennig: *Jenseits des Alltags*, 47. See also Christoph Hennig: *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, 82f., drawing on Walter Benjamin's artwork essay.

23 Cf. Georg Simmel: "Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch", in: G.S.: *Zur Philosophie der Kunst*. Potsdam: Kiepenheuer 1922, 46-54.

seldom ascribed to the so-called masses as an audience – as if they had no idea what they are doing when following a staged, ‘rose-tinged’ occurrence, as if they are almost condemned to mistaking fiction for reality.²⁴

Meanwhile, tourism research has identified and elaborated the importance of framing for the tourist gaze. For John Urry, it is a typical tourist experience to see scenes through a frame, for instance a hotel window, a coach window or a camera lens – the tourist gaze objectifying itself in photographs and postcards.²⁵ Here ‘the’ tourist is involved in the (re-) production of the ideal world instead of passively being taken in by the simulated one, falling for a delusion: to take holiday photos matching the usual preconceptions, he/she has to choose the settings so that the image of a picturesque, ‘pristine’ nature is not disturbed by another tourist wandering around or by the traces tourists leave behind, for instance rubbish.

The return ticket ‘the’ tourist carries with him/her while on adventure and the safety ensured by the tour operator are also examples of these frames: although from Enzensberger’s perspective they restrict the freedom of ‘the’ tourist and are overtaken by the social system,²⁶ in another respect this freedom is located on its own level of reality/fiction, namely in a specific scene delineated temporally and spatially from which one can break free of again. It is only in this sense that freedom remains ‘within a frame’.

But if ‘the’ tourist consciously uses frames how come he/she – just like ‘the consumer of kitsch’ – is considered to be lacking in reflection? Explanations from cultural sociology are ready at hand: by representing ‘the’ mass tourist or ‘the kitsch consumer’ as dumb, the critics dissociate themselves from the object of their contempt and claim for themselves a higher reflective level. Although the denial that choices are consciously made can lead back to this need to draw a distinction and, as has emerged, it is questionable, it is just as clear that ‘the’ tourist contributes to this askew judgement. The fallacies about the delusions of ‘the’ tourist seem obvious when the fact is considered that he/she more often than not longs for an intact ideal world as backdrop. The longing for the idyllic location where a harmonious and simple life can be led in peace and security can appear to be regressive. It is no coincidence that Hasso Spode describes tourism as a form of “time travel”, a journey to ‘untouched’ nature and ‘untainted’ peoples which are located in the past. This is not only about “looking at ‘lost’ worlds, ‘backward’, ‘natural’ cultures and landscapes”, but also “what is happening there: the practice of ‘natural’ [...] behav-

24 There are also educational reasons for this non-ascription: whoever cannot allegedly distinguish between reality and fiction needs to be urgently corrected and pledged to a specific conception of reality, for example a moral or social critical one; cf. F. Roller: *Abba, Barbie, Cordsamthosen*, 203.

25 J. Urry: *The Tourist Gaze*, in particular 90f and 3. Cf. David Crouch/Nina Lübbren: “Introduction”, in: D.C./N.L. (eds.): *Visual Culture and Tourism*. Oxford, UK/New York, USA: Berg 2006, 1-20, in particular 4f; A. Karentzos: “Zu schön um wahr zu sein”, 97. On the construction of tourist spaces, see Alexandra Karentzos/Alma-Elisa Kittner: “Touristischer Raum. Mobilität und Imagination”, in: Stephan Günzel (ed.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2010.

26 “By ensuring that we have a return ticket in our pocket we are admitting that freedom is not our goal, that we have already forgotten what it is.” H.M. Enzensberger: “Eine Theorie des Tourismus”, 205.

our patterns” – a “refined and therefore permissible atavism”.²⁷ In turn, the interaction tourists enter into – “whether with other tourists or the locals” – may be grasped as a “controlled regression” according to Spode, whereby patterns of childlike behaviour are activated.²⁸ Dean MacCannell also sees the role of tourists as having something childlike: when they have the impression that they are witness to the ‘genuinely’ internal workings of the society they are visiting and not practices simply staged for outsiders, then adults reveal “childlike feelings of being half in and half out of society, their faces pressed up against the glass”.²⁹

Like the clients and devotees of tourism, the advocates and fans of ‘kitsch’ are suspected of wanting to return to blissful childhood: the intact ideal world is so cast as a retreat for regressive longings, as a shelter from modern upheavals that anyone interested in it is immediately stamped as suffering from a painful lack of awareness. As has emerged here, in the process however criticism confounds the object that is being staged – an intact world unburdened from the destructive spiral of reflection – with how tourists can indeed become immersed in the staging of their choice, i.e. decisions are made consciously.³⁰ New approaches are needed which meticulously plot the construct of the ideal world.

Exploring literary texts, the following articles show how the topos of the ideal world has changed since the advent of Modernity: from representations of Switzerland as a traveller’s paradise in H. Clauren’s 19th-century story *Mimili* (Ute Dettmar) through to the end of the Arcadian idylls in the 20th century (Peter Gendolla) and the emergence of the ideal world in travelogues and weblogs written by women (Christiane Holm).

27 Hasso Spode: “‘Reif für die Insel’. Prolegomena zu einer historischen Anthropologie des Tourismus”, in: Christiane Cantauw (ed.): *Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag*, Münster/New York, USA: Waxmann 1995, 105-123, 119f. Cf. J. Urry: *The Tourist Gaze*, 91.

28 Ibid.

29 Dean MacCannell: “Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings”, in: *The American Journal of Sociology* 79 (1973) 3, 589-603, 596.

30 The ‘kitsch’ discussion needs to be revised in detail in other aspects as well. Hedwig Courths-Mahler, renowned as an author of ‘kitsch’, describes her novels as “harmless tales” with which she hopes to provide her readers a “few carefree hours”. This claim clearly emphasises and reflects on the frame set by the fairytale world where a reader may temporarily find sanctuary in their leisure time. See “Brief der H.C.-M. an H.R.”, in: Hans Reimann: *Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim. Geschmückt mit reizenden Bildern von George Grosz*, Hannover/Leipzig/Zürich: Paul Steegemann 1922, 145-148, 148.

Mountains of Happiness. Literary Paths to the Traveller's Paradise Switzerland

by Ute Dettmar

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

As the 18th century came to a close wanderlust seemed so infectious that in 1784 a contemporary culture critic warned of an “epidemic”¹. At this point, tourism was still a long way from being a mass phenomenon, and yet changes were emerging in the social structure of the travellers that indicated a looming transformation in the culture of travel and obviously appeared provocative. At this time travel is still adventurous, expensive and complicated, as well as prestigious, for only a privileged minority had the time and money, but it is precisely these means which allow travellers of this ilk to venture beyond pilgrimage paths and gentlemen’s tours, partaking of their freedom to travel to places they enjoy.² Here the imagination and travel could connect in a path-breaking form. Taking the lead of the tourism theorist Christoph Hennig, we may say that the imagination is the “key driving force”³ behind the travel movement. Fantasy lures one to places far away and countries and lands travelled are embellished into “imaginative spaces”⁴ in perception and experience. Images and wishes which become entwined with specific places are conveyed to a high degree by media and shaped by art and literature. Media work as producers of the imagination, imparting views, creating cultural images of self and other, and anchoring places in the mental landscape.

Switzerland is one of those countries where such a symbolic cathexis is influential early on. If the Alps in the religious interpretative frame were still considered to be the expression of a wrathful God who had left behind traces of his rage in the rugged landscape, an incisive recoding takes place under the auspices of the Enlightenment. Authors like Haller and Rousseau were integral to establishing Switzerland’s reputation as a natural paradise and had found the space between the majestic mountains and the idyllic rural life to envision the utopia of a pristine ideal world. Many followed the call of the mountains, and at the turn into the 19th century Switzerland was already a popular travel destination.⁵ This movement reveals how artistic views can change the way travellers look at the landscape

1 Der teutsche Merkur, 151 (November 1784), 151, quoted in Michael North: Genuss und Glück des Lebens. Konsum im Zeitalter der Aufklärung. Köln: Böhlau 2003, 33.

2 For the transformation in travel culture in the 18th century, see *ibid.*

3 Christoph Hennig: Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, 11.

4 *Ibid.*

5 North, Genuss, 47, speaks of an “enthusiasm for Switzerland”; a “Philo-Helvetism”, created by, amongst others, Albrecht von Haller’s poem (*Die Alpen*, 1732) and Jean Jacques Rousseau’s sentimental novel (*Julie, or the New Heloise* 1761). On the symbolic cathexis of mountains and the history of their influence in literature and tourism, see also: Gabriele M. Knoll: Kultur-Geschichte des Reisens. Von der Pilgerfahrt zum Badeurlaub. Darmstadt: WBG 2006, 78f; Joachim Schöberl: “Trivialität als Streitobjekt. H. Claurens Mimili und die Folgen”, in: *ibid.* (ed.): H. Clauren: Mimili –

and recast attitudes. With further cathexis of the topos, the aestheticization unfurls a continuing effect within fiction itself, which can relate in its unique specific way to aesthetic stereotypes and associated reader expectations. This is the connection from where the following excursion in the mountains sets off. It heads off to the fringes of high culture with *Mimili*⁶, a serial novel published in 1815 under the anagram H. Claren that was a bestseller, and Johanna Spyri's classic of children's literature *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880). Both texts are in the tradition of literary images of Switzerland, but recode these in revealing ways. From the perspective of cultural studies, the texts are of interest because they do not deny the wishes of readers, but by depicting a pristine ideal Alpine world indeed accommodate certain expectations. They thus provide insights into the collective imagination, into patterns of perception and interpretation which they forcefully (re-) produce at the same time. Up for discussion is to what extent they reflect the production strategies by exploring aestheticisation and fictionality as conditions for entering the ideal world. The examples of texts from popular and children's literature allow us to not only probe into the construction but also identify the status of this ideal world in literary history and criticism.

Mountains of Happiness

The story *Mimili* approaches Switzerland from a maximum of mental distance: from Paris the Prussian officer Wilhelm heads for the mountains, hoping to find peace and quiet "after the "whirling noises of life in the war"⁷. The first-person narrator thus follows the route mapped out by the criticism of civilisation, which leads from the city to the country. In Claren's version, this familiar path is given a national turn. Switzerland is so enticing because Paris, the "so-called capital of the world"⁸, is occupied by foreign troops: it is a shimmering metropolis, epitome of decadence and amorality, the capital of the enemy and in every respect the polar opposite to nature, frugality and innocence. The opposition between civilisation and nature is thus augmented by a third value – as a national character the Prussian hero represents German culture and over the course of the story unexpected alliances will emerge out of this triangular constellation. By starting with the standpoint of the first-person narrator, not only are the coordinates of a travel story given, but the readers are also picked up and taken along on the journey. The identification figure makes it easier for them to enter the story; they share his experiences and adopt a trusted perspective, for the longings and views shared in this narrative mindset

.....

Wilhelm Hauff: *Kontrovers-Predigt über H. Claren und den "Mann im Monde"*. Stuttgart: Reclam 1984, 129-178, as well as Peter André Alt: *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.

6 The lawyer Carl Samuel Heun (1771-1854) made a name under the anagram H. Claren with numerous love stories and repeatedly performed comedies. He was one the most popular authors of his time and one of the best paid. The story *Mimili*, which established Claren's reputation, was first published in installments in the journal *Der Freymüthige* (1815ff.), then in a book edition that went through several additions (1816ff.). For the publication and success story, see Joachim Schöberl: *Trivialität*. The quotes in this text are taken from the 1819 version edited by Schöberl (1984).

7 H. Claren: *Mimili*, 9.

8 *Ibid.*

are ones they are very familiar with. The officer's cherished wish to find a "quiet, peaceful little place"⁹ is completely understandable in an age shaken by wars and upheavals. His wish to "be alone for once"¹⁰ gives expression to a longing that is widespread in a society undergoing rapid diversification. Whoever moves in different fields of social action and is thus under pressure to match the respective specific demands, they can never simply be and for themselves and so they seek out places far from society to collect themselves.¹¹ The road leading to Switzerland is already marked out in literature: the landscape of extremes was opened up in the aesthetic and literary discourses of the 18th century, contoured as a space that, between limitless sublime grandeur and idyllic retreat, offers intensive experiences, thrills, self-affirmation and return to oneself.

Claren's story also takes the reader on a rollercoaster ride from the rocky summits to the pristine valley. Immediately upon reaching the Alps all is there what the refugee from civilisation had hoped of Switzerland: nature that is wild and scary, with breathtakingly deep gorges and roaring waterfalls, which interchange with the tranquil "splendour" of "peaceful valleys"¹² in which "innocent children"¹³ and friendly herdsmen lead a simple, content life in harmony with nature. Underlined by the "lonely ringing of the herds, the bleating of a young goat called Ziggi"¹⁴ and feeling the ripples of a "zephyr"¹⁵, which lends the whole scene an Arcadian touch, this seemingly timeless idyll is nothing short of perfect. It thus comes as no surprise that the astonished viewer of this otherworldly beauty cannot put his happiness into words: "It was one of the most blessed moments of my life; I kept gazing with renewed rapture from my blossoming patch of clover at the marvels of nature, I savoured the sparkling atmosphere to the fullest. A nameless content gushed inside me; I could have screamed for joy if a certain humility and wistfulness had not taken hold. I cannot describe it, but it seemed as if I had never been so pious."¹⁶

Nature is thus presented as the expected atmospheric and resonant space and a boundless happiness sets in, nestling in the recaptured paradise between self-assurance and contemplation, a happiness that for all its subjective exuberance is not boisterous or unruly but flows into the edifying feelings of being once more held in "God's wonderful world".¹⁷ Switzerland is also the ideal place for this retreat and reflection because its locals are still in their native element and are obliging hosts. They let the traveller share their intact happy lives, take the visitor with them to their "favourite spots"¹⁸ and invite him to their

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Luhmann conceptualizes this problem with the term "exclusions identity"; Niklas Luhmann: "Individuum, Individualität, Individualismus", in: *ibid.*: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, vol. 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, 149-258.

12 H. Claren: *Mimili*, 10.

13 Ibid.

14 Ibid. 13.

15 Ibid. 14.

16 Ibid.

17 Ibid. 12.

18 Ibid. 10.

home. Here the guest need not settle for the slender fare of the simple people; instead, he is shown enormous generosity and amply catered for. In such a sociable atmosphere an opportunity quickly arises to indulge in a cultivated chat. Amongst the inhabitants of the Alps there are people well versed in culture who receive the Prussian envoy with the due respect.

Land of Innocence?

Mimili, the daughter of the host, features prominently. In a twinkling Wilhelm is bewitched by this “enchantly sweet lass”¹⁹ and the longing for solitude and the heart-felt piety is over in a flash. Desires are aroused and cracks appear in the unity between self and world. With this unhopd-for encounter the excursion to the nature paradise turns into a romantic adventure, the travel story into a love story. This remains integrated in the sketched aesthetic framework and plays with the symbolic setting of the landscape, which acts as the mirror of the inner nature, while on the normative horizon referring to the presence of a higher power, the religious-moral order that sets the boundless limits. Both narratives, i.e. the travel story that leads into the pristine ideal world, and the love story that holds out the prospect of great happiness, intersect in the vision of untouched nature. The main symbol of the following ambiguous scene is the central massif of the Jungfrau. This mountain attracts Wilhelm from a distance as he arrives: “My wish was to get closer to the Jungfrau, immediately this evening” – and set in parenthesis is the auspicious addition: “(– That I would get so close, would feel so happy nearby her is something I did not anticipate.)”²⁰

The feminising of nature into a land of innocence and the naturalising of femininity into the innocent from the country coincide in the image of the Jungfrau, which here dominates the scene as the object of male desire between allurements and prohibition, between exaggeration and hubris.²¹ The edifying observations are now overlaid by the yearning glimpses of the would-be lover; within the religious horizon the morally decreed renouncement of the drives is elevated into a divine examination: “‘Oh my God, why are you doing this to me!’ I called to the clouds and cast a glance at the poor world lying beneath me, and it seemed to me as if the ice of the Jungfrau and its neighbours melts from a consuming fire, turning into scalding lava.”²²

¹⁹ Ibid. 17.

²⁰ Ibid. 12.

²¹ On the symbolical charging of the Jungfrau to an “ethical instance”, see Joachim Schöberl: Trivialität, 151. The symbolic of this text follows the conventional associations of nature and femininity, but encodes them again. In Ludwig Tieck’s novella *Der Runenberg* (1802/04) the mountain is the place of “archaic femininity”, a “wildness whose borders are dissolved, erotic, and streaming with wishes”. Hartmut Böhme: “Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann”, in: *Text & Kontext Sonderreihe vol. 10: Literatur und Psychoanalyse*, edited by K. Bohnen and S.-A. Jørgensen, Kopenhagen/München 1981, 138.

²² H. Claren: Mimili, 16.

This playing with fire is exploited to the full. The textual movement forward is structured by a back-and-forth between arousal and self-denial, between prohibition and transgression, between desire's activation and retreat into latency. The fantasies of the 'forbidden love' are projected into the landscape, which now reveals its other side. The symbol of innocence is for the city dweller weary of civilisation no longer a paragon but a challenge. But because the divine order can be experienced outdoors, then matters never reach the extreme. The legitimate solution of the conflict between what one wants and what should be done is held out as a prospect, for not only are the lovers principally in agreement but the father's blessing of this connection between nature and culture is also signalled.

The arrangement of the text thus offers a staging of innocence that is everything other than innocent, but repeatedly withdraws back to this assertion. Wherever doubt arises pure love is evoked under the impression of heavenly powers and amidst pristine nature, a love onto which "nothing malicious and earthly"²³ shall cling. The transgression is present as a possibility but the lapse does not take place. Fully engrossed, the reader follows the story with gusto when the erotic game is lent the halo of harmlessness. The attraction of the forbidden is joined by the moralistic desire to have norms affirmed, and it is only logical that marriage is mentioned. This is delayed however because Wilhelm must once again go to war. With this open end the text draws the consequences from the construct of the ideal world that had brought together the happiness of travel and love. The detailed depiction of the peaceful idyll does not provide sufficient charms; a contrast is needed, suspense, given here by the pursuit of the ever evasive innocence. When the exceptional situation turns into the normality, when escape eventually turns into everyday routine, the amorous adventure into marriage, then the appeal to continue reading grinds to a halt. The hazardous path to established happiness is the destination of this reading journey to the ideal world. Not least the abrupt end points towards a dialectical structure that is tacitly inherent to the travel and love story, which meet in the seductive notion of untouched nature. With a view to the "Alpine venture" that continually focuses on the "unspoilt", Hans Magnus Enzensberger has identified the core of this dialect: "As soon as it is reached, then it is already annihilated."²⁴

Between Reality and Fiction: Artificial Paradises

The ideal world of the Alps painted in Clauren's story has quite a lot to offer, as our brief traverse shows. The text calls on aesthetic set pieces which are arranged anew according to the logic of wish fulfilment. The journey to the Bernese Oberland follows a route long set out in literature and tour books. The story moves along a trail of famous scenery and landmarks, serves up the familiar vistas, from the Staubbach Falls to the alpenglow, blocks out disturbing factors, and ties together potential expectations of readers and travellers into a literary package that leaves nothing left to be desired. The adaptation of literary landscapes, ranging from Haller's *Alpen*, Rousseau's *Julie, or the New Heloise* through to Goethe's *Werther*, employs familiar topos and traditions as orientation markers, cre-

²³ Ibid.

²⁴ Hans Magnus Enzensberger: "Eine Theorie des Tourismus" (1958), in: *ibid.*: Einzelheiten I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9th edition 1976, 192.

ates a delight in the reader by providing easily identifiable moments of recognition, and prepares the reader for what is to unfold.²⁵ At one with this adaptation, the conventional cultural stereotypes are confirmed. The Switzerland of the imagination combines all the advantages of a nature paradise with those of a travel paradise. Leaving behind civilisation is to enter a simple, harmonic, accessible world, with the rules of social life so lax to the point that an unselfconscious interaction with one another is possible. Thanks to the courtesy and accommodating ways of the locals, who may be unspoilt but are certainly not uncultivated, it is possible for a stranger to feel entirely at home. The cultural difference shrinks, a touch of the exotic remains when Mimili hands the guest a refreshing cocktail of wine, limes and pineapple slices. This meeting does not trigger a cultural conflict; the strange woman is as friendly as she is familiar and hence easily integrated into existing ideas and expectations. Cultural identity is stabilized in limitless accord.

In this construction Switzerland is set up as a 'near stranger', one where familiar ideas and notions are affirmed and expectations of happiness surpassed. The fulcrum of this construct is the figure of Mimili. On the one hand she appears as the incarnation of "Swiss naturalness"²⁶, an "uncomplicated Alpine lass"²⁷ of "guileless childishness"²⁸, appealing in all her innocence – a child-woman who can not deny her origins from the production site of erotic fantasy. The ambiguity of this project is evident even in the paradoxical formulations which evoke that "the sweetest desire of the chastest love sparkles in the violet depths of her longing gaze"²⁹. On the other hand, Mimili as a child of nature proves to be exceptionally cultivated: "Emanating from her whole being the heavenly appearance of fresh haleness of an unspoilt inhabitant of the Alps, and yet the decorum, the bearing of an educated city woman".³⁰ Mimili is unmistakably a hybrid figure comprised of various clichés about women. Stylized in this way into a traveller between worlds, the cultural and social difference between the figures is sublated – nothing stands in the way of a happy end.

Despite some aesthetic incongruities in style and imagery, this world delivers what it promises. The literary staging provides everything the heart desires, and transforms Switzerland into the land where dreams come to fruition. The story lives from the myth of Switzerland and reproduces it at the same time by superimposing the aesthetic landscape with fantasies and projections. In this framework an artificial paradise arises, the foundation of which is fiction. What is interesting is that – and how – the story actually reflects on this aesthetic method itself. For instance: the narrator is also the prototypical traveller who transforms nature into art through his productive aesthetic gaze: "One can feast the eyes on the strange play of the waterfall. [...] Often it is as if a blindingly white veil of four hundred cubits tumbles down the rock face. No human being can describe such a splen-

25 Cf. Joachim Schöberl: *Trivialität*, 144, who in terms of the intertextual references speaks of the production of a "synthetic landscape".

26 H. Claren: *Mimili*, 43.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.* 15.

29 *Ibid.* 27.

30 *Ibid.* 16.

did work of nature, no artist paint it".³¹ The indescribable nature surpasses art because it, based on aesthetic ideal, is experienced as a spectacle of nature.³² This inherent interdependence is presented in the text itself in a characteristic scene: Wilhelm enters Mimili's hut, which turns out to be a veritable art cabinet: "[adorned] with the most precious drawings, engravings and paintings", "hanging on the walls the first splendid paintings by Alberli, Rieter, Biedermann, [...] Hackert, Wocher, [...] nothing but Swiss landscapes".³³ The viewer's gaze is attracted to these landscape paintings at first, only for Mimili to then open the window and in this frame the view becomes enjoyable if not appreciable, with landscape turning into art, nature into an image. The narrator demonstrates in exemplary fashion how experience is produced and enhanced by frames, he prepares the readers for and at the same time delivers instructions on how to perceive. Here art is the model upon which the image of a landscape is created, how a beautiful world is created on an aesthetic foundation. The narrator himself refers explicitly to the power of images to shape and alter perception: "During my first visit to the canton of Bern I always thought, upon seeing the ideally dressed Swiss female, that a friend had played a joke on me and sent me the most beautiful graceful maids dressed in tune with the fantasy of some tender idyll, so as to trick me into imagining that I'd found the slumbering land of my youthful dreams".³⁴ In her "theatrical splendour", Mimili, the child of nature, seems to him be an "apparition from the world of a poet".³⁵ These allusions are ambivalent: they want to bolster the illusion that the already existing reality far surpasses all visions, all fictions. They quote literary views and sentiments and thus simultaneously disclose the aesthetic practice that is oriented on fictional models and their accompanying collective dreams of fulfilment. When the beauty of the world is underpinned with intertextual references, then this approach in fact indicates that this world is too beautiful to be true, that the reality represented is stage-managed, the text the result of reading. In this way Clauren is double-dealing: the described world obviously fulfils the promise that art had made and, accordingly, can only be redeemed in fiction. It claims reality as well, because of its specific locale and covers over the utopian difference. The authenticating fiction that Clauren's story constructs when he names places, describes fauna and flora, characterises the land and its people serves to make the fiction seem plausible. Enjoyment is heightened when the dreamland recedes into seemingly attainable distance, when the illusion appears to be on the verge of becoming reality.

This double play continues in the instalments which Clauren added to the following book editions: in a framework story a friend reports what happened and finally announces that the wedding is to take place soon. This wonderful prospect is connected with an invitation to the reader, for there are still a "couple of seats on the carriage"³⁶. This trav-

³¹ Ibid. 11.

³² Christoph Henning highlights the influence art has on perception: *Reiselust*, 57f.

³³ Ibid. 17.

³⁴ Ibid. 15.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid. 71f.

elling plan harbours dangers however, for a misunderstood fracturing of the framework fissures the literary construct of the ideal world, whose authenticity is fiction. And in the next instalment the friend of the wedding couple once again pipes up, cancelling the trip due to urgent business. The readers only have a place in the dream world as fictive figures and as fictive travellers they are welcomed into the fiction. As is told at the end, Mimili has had “visitors, people who journeyed up merely out of curiosity”.³⁷

Criticism of the Ideal World

Mediated through the contemporary controversy with Wilhelm Hauff, who employed every trick in the book to dismantle the construction in the *Kontroverspredigt über H. Cl Lauren und den Mann im Monde* (1826/1827), Cl Lauren’s story has entered literary history as kitsch *avant la lettre*.³⁸ In his study on “German kitsch” Walther Killy also refers to *Mimili*.³⁹ Killy’s criticism of kitsch links into the construction of the ideal world. Kitsch, which allows wishes to come true, adopts the interpretation of the world given by fairytales, but however, so the main critical reproach, severs the latter’s relationship to a “deeper truth”⁴⁰ by locating the fairytale-like timeless world in the present, rendering it accessible and seemingly true. In this point Killy’s criticism converges with the ideological-critical perspective, for example that of Ernst Bloch, who claims that all kitsch does, is to “dupe”.⁴¹ That Cl Lauren’s representation of the ideal alpine world is unrealistic can hardly be doubted. The story reads like a wish projection undertaken for the purpose of entertainment, the fictional character of which is clearly inscribed in the text. When intertexts are used to refer to fictional models, connect into established narrative patterns and aesthetic perceptual modes, and the plot runs along literary commonplaces, then these markings indicate that the journey of readers leads into a fictional world which is arranged according to the rules of light fiction and seeks to offer enjoyment in this staging. But when the text is not to be evaluated as an attempt to deceive that the reader

³⁷ Ibid. 74.

³⁸ Hauff had previously published under the pseudonym H. Cl Lauren the novel *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* (1825). Given this background, the motives for his reckoning with Cl Lauren have been doubted; in terms of the issue, i.e. the criticism of trivial literature, for which Cl Lauren’s stories are taken as representative, literature historians have followed Hauff. On the background of the controversy, see Joachim Schöberl: Trivialität. Since then the story *Mimili* is negatively canonized, and so the respective collections and monographs on kitsch contain excerpts from the text; see Gert Richter: *Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitschlexikon von A bis Z*. Gütersloh: Bertelsmann 1972; Hans Dieter Zimmermann: *Schemaliteratur. Ästhetische Norm und literarisches System*. Stuttgart et al.: Kohlhammer 1979; Otto F. Best: *Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1985; Hans-Dieter Gelfert: *Was ist Kitsch?* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000.

³⁹ Walther Killy: “Versuch über den literarischen Kitsch”, in: W. K.: *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1961, 9–33.

⁴⁰ Ibid. 27.

⁴¹ Ernst Bloch: “Schreibender Kitsch”, in: E. B.: *Erbschaft dieser Zeit*. Zürich: Oprecht und Helbling 1935, 20. In agreement, Hermann Broch states that kitsch does not work genuinely but “beautifully”, see Hermann Broch, “Das Weltbild des Romans” (1933), chapter “Kitsch und Literatur”, in: *Schriften zur Literatur 2, Theorie*, edited by Michael Lützeler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 95f.

blindly falls for, then there still remains the attack on the readers Killy calls “incapable of thinking” and who only want to see what pleases them. The criticism of mass culture and mass tourism meet in this point.⁴² The cultural estimation is measured by the distance the travellers and readers maintain to these all-too-beautiful worlds. Whoever immerses themselves in these forms of recreational pleasure, even if only for a brief time, is brusquely confronted with the reproach of tastelessness.

Refuges of Happiness in Children’s Literature

For a long time an exception was made for one circle of readers however: into the 1960s children’s literature was considered to be a preserve for fairytale-like atmospheres and the idyllic, which was also permitted to be read in a naïve way. Against the background of specific childhood constructions, the unrealistic nature of literary wish projections bemoaned by criticism was seen as a representation of the world suitable for children.⁴³ To be able to become immersed in such worlds counted as a right, as a privilege, was regarded as the expression of a state of happiness that, from the perspective of anthropology and developmental psychology, was ascribed to childhood. This nexus is evident in Johanna Spyri’s Heidi novels (*Heidis Lehr- und Wanderjahre*, 1880; *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*, 1881). These classics of children’s literature fit into the sketched context not least because with their rendering of a happy childhood in the mountains they have significantly contributed to the positive image of Switzerland.

The opening scene already shows how nature and childhood can be brought together under the sign of an ongoing criticism of civilisation. The narrative perspective captures at first the grand Alpine panorama, then the gaze focuses on Heidi: “She did not look more than five years old, if as much, but what her natural figure was like, it would have been hard to say, for she had apparently two, if not three dresses, one above the other, and over these a thick red woollen shawl wound round about her, so that the little body presented a shapeless appearance, as, with its small feet shod in thick, nailed mountain-shoes, it slowly and laboriously plodded its way up in the heat.”⁴⁴ The burdens of civilisation weigh heavy, but the child of nature soon emerges: “All at once she sat herself down on the ground, and as fast as her little fingers could move, began pulling off her shoes and stockings [...] unwound the hot red shawl and threw it away, and then proceeded to undo her frock. It was off in a second, but there was still another to unfasten [...] Quick as lightning the

42 Christoph Henning draws attention to this: *Reiselust*, 13-27.

43 One formative influence here is the Romantic notion of childhood and children’s literature. The Romantic’s idealizing of the child as a creature removed from reality and time, living in its own magical-enchanted world, demands new forms and functions of children’s literature. The literary composing of worlds different and autonomous that match a child-like nature understood in this way is now considered to be suitable for children. Fairytales, familial and village idylls are part of the traditional store of children’s literature since the 19th century. Under the influence of contemporary developmental psychology, this view of children’s literature becomes dominant in the 1950s and 1960s. See: Hans-Heino Ewers: “Themen-, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre”, in: *Zeitschrift für Germanistik*. NF 5 (1995), 2, 237-278 and Ute Dettmar: “Expeditionen in die heile Welt. Ein Streifzug durch die Geschichte eines umstrittenen kinderliterarischen Topos”, in: *Tausend und 1 Buch*. 4 (2006), 4-7.

44 Johanna Spyri: *Heidis Lehr- und Wanderjahre*. 5th edition, München: Lenz 2000, 12.

everyday frock followed the other, and now the child stood up, clad only in her light short-sleeved under garment, stretching out her little bare arms with glee. She put all her clothes together in a tidy little heap, and then went jumping and climbing up after Peter and the goats as nimbly as any one of the party.”⁴⁵

The entrance into the world of the mountains, so the text demonstrates with this act of liberation, is the moment the child comes into its own. It also stages those ascriptions and cathexis which determine the topography of the text to follow.⁴⁶ The isolated mountain world is configured as a genuine childhood space, one that illustrates the child’s inner affiliation with nature. The following scenes of the novel elaborate this relationship of correspondence. In the remote mountains, far away from civilisation, Heidi enjoys a happy childhood in harmony with nature. The Alps are tailor-made for a children’s paradise: an overwhelming, synaesthetic atmospheric space, a place of mystic experiences of oneness, a space in which freedom and a sense of security are felt at once when the mountains, as the novel tells us, look down at Heidi “like good friends”.⁴⁷ The novel reproduces the image of a paradise of nature, while representing it at the same time as a realm of specific experiences from the child’s perspective. The mountains radiate anew in the unbounded happiness of childhood. In this aestheticisation the landscape remains a projection space, taken possession of by wishes and longings. This wish projection is simultaneously double layered: an ideal childhood is illustrated in the individual story of a childhood spent in the mountains. By associating childhood and nature, the text follows a configuration that, from Rousseau via Schiller through to the Romantics, declares children to be the ‘aliens’ in civilisation, the others in Modernity. Through the parallelisation of the history of humanity with the course of life, childhood is placed in the position of the pre-cultural, which is assigned to spaces outside society. If one follows this assignment of time and space, then the opposition between nature and civilisation gains an existential dimension. The novel represents this graphically by showing what happens when the unity of child and nature is cleaved asunder. As is known, Heidi is expelled from paradise and the change of place threatens to end tragically. The city of Frankfurt – it appears as a complex, hostile world in which the uprooted child of nature is lost and remains an alien element that defends itself in perhaps the only way it knows how: Heidi becomes ill.

The critique of civilisation and the discourse on childhood interlock in a forceful way. The destructive power of the abstract, disenchanting Modernity is illustrated on the defenceless child. But this text does not work in this static opposition between spatial orders, because – and this is one of the reasons for the popularity of the travel motif in children’s and youth literature – as an experience of difference the change of place may be understood not only as a juxtaposition between ideal and reality, but rather as a state of passage, as the step out of childhood. The intertextual reference of the title *Heidis Lehr-*

45 Ibid.

46 On the spatial concepts of the novel, see: Georg Escher: “‘Berge heissen nicht’. Geographische, soziale und ästhetische Räume im ‘Heidi-Roman’”, in: Ernst Halter (ed.): *Heidi – Karrieren einer Figur*. Zürich: Offizin 2001, 277-289.

47 Johanna Spyri: *Heidi*, 39.

und Wanderjahre alludes to a course of education which the cyclical plot is incapable of redeeming. The binary logic of the criticism of civilisation dominates events and does not permit a third element; the story ends as it had begun: with the return to nature that is seamlessly possible because Heidi has remained a child while away. But this way back to happiness cannot hide the fact that the wish to perpetuate childhood in a specific form is not conceived from the perspective of the child. Even in the classical novel of children's literature is the staging of innocence by no means innocent. This becomes evident in the second section of the novel, when Heidi, who has become familiar with religion and learnt to trust God while in Frankfurt, advances to a redemptive figure. As a "child of God" she converts the Alm-Öhi who, thoroughly embittered, has retreated from God and the world; she restores the faith of the Alp inhabitants. In her new role Heidi is not a messenger of God, but she mediates between the worlds: the recaptured happiness that radiates from her onto the village corresponds to the cultural ideas of a community that lives in peace with itself and God. Heidi brings back with her a piece of civilisation to the countryside and assists in organising nature so that it may be enjoyed by the city dwellers fleeing to the paradise. The Alps, as Escher summarises, "corresponds to the place of purifying renunciation in nature; through the Klara episode it even becomes the site where civilisation illnesses are healed. Nevertheless [...] it represents the spatialised social periphery of an unhappy rural society which, based on urban notions, is carefully customised for the visual needs of the metropolis."⁴⁸

This cathexis with cultural notions is not limited to nature but also encroaches on the realm of childhood. Heidi is not only a mediator of religious messages and cultural expectations; she herself is co-opted as an object of desire. It is not (only) the fresh air and healthy way of life that has a liberating effect, but the tireless selfless commitment of the endearing child, who is supposed to be perfectly happy and without any aspirations or demands, so that it can accommodate all the expectations and relieve adult burdens.⁴⁹ Devoted to caring for others, paving the way to happiness for those struck by the ills of civilisation and making their world whole once again, the carefree girl compensates for losses suffered. With this functionalisation, the childhood spent in nature, which in its original boundlessness transgresses the boundaries of gender, becomes integrated into the construction of feminine nature.⁵⁰ The cathexis of nature and childhood is thus completed in interaction. This projection leads beyond the concrete case of being co-opted. The construction of a happy, un-alienated, innocent childhood in nature is a cultural ideal and heterostereotype that forges identity, one that, painfully aware of a lack, a loss, seeks lost happiness in the past idealised world of childhood, whether the perspective is sentimental or melancholic.

⁴⁸ Georg Escher: *Berge*, 288.

⁴⁹ Hurrelmann sees references to Goethe not in *Wilhelm Meister*, but *Mignon*. Bettina Hurrelmann: "Mignons erlöste Schwester. Johanna Spyris 'Heidi'", in: B. H. (ed.): *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt a.M.: Fischer 1995, 191-215.

⁵⁰ Christine Müller discusses the figure of Heidi in a gender-specific perspective: "Keine Heimat für Heidi oder von der Unmöglichkeit ein weibliches Nationalsymbol zu sein", in: *Frauen, Kunst, Wissenschaft*, 37 (2004): *Heimat-Räume. Beiträge zu einem kulturellen Topos*, 22-28.

In terms of children's literature, this view of childhood is long obsolete, but the influence of this idealisation continues on, as the reception of the classic novel shows. Japanese tourists in particular are attracted to Switzerland, drawn by the cartoon series from the 1970s *Heidi*, which colourfully depicts a happy life in the mountains. Expurgated of its religious motifs, the crossover between the familiar aesthetic forms of the animation film and the depicted alien world, which can be adapted to fit into expectations, obviously has an attractive pull. The journey to Switzerland through space and time which the tourists then take may be interpreted as a search for a double pleasure: as the search for the lost paradise of nature and the happiness (conveyed by media) of a past, happy childhood, which one wishes to once again come nearer to.⁵¹ At the same time however, the problem crops up again that reality cannot keep up with fiction, with the fantasy landscape, and this conflict is now resolved differently than in the story *Mimili*, where those wishing to embark on the journey – as readers – were disappointed. In contrast, Heidi fans are warmly welcomed in Switzerland: in 1997 locations around Chur and the Walensee have merged to form the holiday region "Heidiland".⁵² From here *Spiegel online* filed a report entitled *Geiß ist geil*: the guests "are served up all that belongs to a standard Heidi holiday: snow-capped mountains, alpine pastures shorn by bleating goats – and a good dose of fresh air".⁵³ In this way a Switzerland cultivated into an amusement park is to keep what art has promised, and it has to seem genuine. If this balancing act is not pulled off, then dis-illusion looms. In a study on *Heidi* reception in Japan, fans are quoted who were clearly irritated by a documentary film about Spyri and Switzerland broadcast on Japanese television: "The image of real alp mountains from the cartoon is very presence, so that when I saw the film I had the feeling that something was not right."⁵⁴ That is perceived and taken as authentic that corresponds to the mediatised model. The discontent with a nature that could not match its representation in art is something this Japanese woman shares with a traveller to Switzerland from the eighteenth century, who complained that, the actually existing view "offered only a tourist map" instead of a "Claude Lorrain".⁵⁵

An all-too-obvious adaptation to the expectations fostered by aesthetic media can have the opposite, disillusioning effect, when the illusory break appears too great or unpalatable. In this sense another viewer of the Spyri documentary commented: "One has the impression that tourism is very well developed. There seems to be a lot of tourists there across the whole year, and locals play Heidi, Peter, and granddad. [...] I actually wanted to visit

51 Christoph Hennig: *Reiselust*, 171f. sees in these travel dimensions part of the attraction of Disneyland.

52 Licensed by St. Moritz: the director of the tourist board had the brand names trademarked, only to then relinquish rights again because the image of a simple life did not fit in with the world of the rich and beautiful. See Judith Raupp: "Wiedersehen in Heidiland", in: *Süddeutsche Zeitung*, (1.9.2005), 12.

53 Christoph Seidler: "Geiß ist Geil", in: <http://www.spiegel.de/reise/europa/0,1518,358731,00.html> (accessed 30.1.2008).

54 Quoted in Aya Domenig: "'Cute Heidi'. Zur Rezeption von Heidi in Japan", in: Ernst Haller (ed.): *Heidi – Karrieren einer Figur*. Zürich: Offizin 2001, 154.

55 Quoted in Christoph Hennig: *Reiselust*, 58.

Heidi's home country in the future, but I have to say that it is too artificial for me..."⁵⁶ The journey to the ideal world thus does not lead back to nature, but to fiction, where true nature is still there to be had.

.....
⁵⁶ Quoted in Aya Domenig: *Cute Heidi*, 154.

Here and Now. On the 'Ideal World' in Travelogues and Weblogs by Women

by Christiane Holm

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

This section positions the 'ideal world' as a travel alternative to the bustling and disjointed everyday occurrences at home. The specified aesthetic criteria of the 'ideal world' are well established in the theory of the idyll since the 18th century: this genre is namely characterized by the "complete happiness of constraint",¹ a happiness that is delivered on in both text and image on the representational level and is nourished by the topoi and motifs of naïve naturalness. It is only logical that the feminine turns out to be the structural correlation to the idyll around 1800, for both are defined by a spatial-temporal stasis.² This explains why, besides the landscape cut-out of the serene mountains, the quiet interior, the lady's court, was being increasingly discovered as a suitable idyll.

The feminisation and interior setting of the idyll – as well as in their succession the 'ideal world' that has become part of everyday speech – present problems in terms of the logics of space and gender when the guarantors of the "complete happiness of constraint" set themselves in motion. As authors they not only had to relate to the feminine-connoted writing precepts but also to those concerned with space. Exemplary for grappling with this problematic are the travelogues of three bestselling female authors from three centuries, 1800, 1900 and 2000: Sophie von La Roche's *Tagebuch einer Reise durch Holland und England* from 1788, Isabelle Eberhardt's posthumously published North African *Tagwerke* from 1900-1904, and finally Else Buschheuer's *Harlem, Bangkok, Berlin*, a weblog running from the end of 2004 through to mid-2005 that was published in book form in 2005.

While the Europe traveller La Roche mostly remains in the enclosure of her lodgings, the carriage, sedan chair or cabin while moving about and sees a large part of England through a window, Eberhardt, weary of Europe, dons Arab men's clothing so as to ride through the desert undisturbed, and the urbane globetrotter Buschheuer dares to get out on the street only occasionally due to her gender, but then at the wrong time in the wrong place.

Research into women's travelogues celebrated the travellers from the 18th and 19th centuries principally because they broke free from the limits placed on them, extolling them as pioneers of emancipation who defied the usual plans for women with authenticity.³ Gen-

1 Jean Paul: "Die Idylle", in: Helmut J. Schneider (ed.): *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1988, 206.

2 Kornelia Klinger: "Frau – Landschaft – Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoirs des Patriarchats?", in: Herta Nagl-Docekal (ed.): *Feministische Philosophie*, Wien et. al: Oldenbourg 1990, 63-94.

3 Cf. the research reports in: Annegret Pelz: *Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften*. Köln et al: Böhlau 1993; Irmgard Scheitler: *Gattung und Geschlecht. Reisebeschreibungen deutscher Frauen 1780-1850*. Tübingen: Niemeyer 1999; Tamara Felden: *Frauen reisen. Zur literarischen Repräsentation weiblicher Geschlechterrollenerfahrung*

der-theoretical work since the 1990s contrasts this focus with the dynamic subjectivity concept of the nomad. Common to both approaches is that they read the journey through the world as an inner journey.⁴

It is precisely the genre of the diary, potentiated in the form of a female diary, which literature studies sees as displaying the greatest degree of authenticity or dynamic subjectivity. From this argumentative context of genre theory, it is even proposed to exclude the travelogue as a “special form” because it is mostly only implicitly devoted to interior views, whereby the “journal” merely provides the “form” in which “stations and dates converge”, i.e. a form “that emerges automatically”, whereas the journal in its pure form always displays how the writer has worked on the self with great perseverance.⁵ It is however this very coupling of time and place in the travelogue that is of interest for us and which in the following is not seen as something deficient but as a powerful and highly productive factor. There are good arguments for reappraising this form. Up until now the chronic and the prayer have been seen as the historical predecessors of the diary. The focus on the rhythms of the days allows other historical references come to the fore, ones which are based less on the history of subjectivity than the history of the objectification of the day as an epistemic and economic unit of measurement: the acts of dating, placing and accounting.⁶ It is no coincidence that the term “diary” [“Tagebuch”] is first documented for a calendrical chronology in the mid-15th century, which arranges the text material, contrary to its chronology, according to 365 calendar days and leaves space for entries.⁷ One prominent example for the German form of the *diarium* is that of a scientist who was concerned with measuring the world, Johannes Kepler.⁸ The day as the orientation

im 19. Jahrhundert. New York et al: Lang 1993; Ulla Siebert: Grenzlinien. Selbstrepräsentationen von Frauen in Reisetexten 1871 bis 1914. Münster et al: Waxmann 1998; Gabriele Habinger: Frauen reisen in die Fremde: Diskurse und Repräsentationen von reisenden Europäerinnen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Wien: Promedia 2006. Siebert identifies the constraints imposed by biographically oriented gender studies as residing in, firstly, assuming the authenticity of women’s travelogues and, secondly, by basing success in terms of the importance for women’s emancipation. The “either-or” this entails harbours the danger of a circular argument: “Research into women’s travel has often exposed itself to this danger in the past, particularly in how it already knew the answer to the question that was pretended to be posing.” More fruitful recently seems to be a thinking in terms of “x as well as y”, which also analyses purportedly non-emancipated behaviour and attitudes, for instance adhering to household role models, in the context of genre conventions or writing strategies that can be innovative. Siebert, Grenzlinien, 227.

4 Sabine Boomers: *Reisen als Lebensform*. Isabelle Eberhardt, Reinhold Messner und Bruce Chatwin. Frankfurt a. M.: Campus 2004.

5 Ralph- Rainer Wuthenow: *Europäische Tagebücher. Eigenart – Formen – Entwicklung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, 165.

6 This is the line of argument followed by the research and exhibition project on the “daily forms” of the diary and weblog, which was realised in cooperation with the special research area of “cultures of memory” with the Museum für Kommunikation in Frankfurt (<http://tagwerke.twoday.net>). *Absolut privat?! Vom Tagebuch zum Weblog*. Exhibition catalogue Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Frankfurt, Nürnberg and Berlin, edited by Helmut Gold et al, Heidelberg: Edition Braus 2008.

7 *Calendarium Historicum. Tagbuch, Allerley Fürnhemer, Namhafftiger unnd mercklicher Historien [...]*. Michael Beuther. Frankfurt a. M. 1557.

8 Sibylle Schönborn: Art. “Tagebuch”, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Vol. 3, Berlin, New York: de Gruyter 2003, 574-577, 574

parameter in unknown spaces finds its topographical application in the logbook, which becomes the eponymous for the weblog. Since the 16th century the mercantile account book is characterized as a “Tagebuch”, recording the movement of capital in the rhythm of the days and structured on the comparison between today and yesterday, the amount coming in, the amount going out.

In the following, less focus will be placed on the gender-specific self-articulation and –dramatisation of female travellers and more attention given to the space-time relationship produced in the texts. In the works chosen the authors explicate this aspect in particular because they also explicitly or implicitly discuss the financing of their journey and reveal that they are funding it through their writing. The first issue to be addressed is the gender specificity of the space concepts. Herein – and this is the second point for consideration – a particular function is assigned to things because these are mostly defined through their relationship to the interior: as representatives of the home left behind, as miniaturised household as it were, or as souvenirs for back home. Striking in this context is, thirdly, the spatial connection between reading and writing, for all three authors refer to a wanderlust that had been aroused at home mostly through literature, and that they are in turn themselves writing for readers who remain at home. And fourthly, and finally, the consequences the day rhythm has for the time structure is to be explored, above all with respect to the real time effect of the here and now inherent to the diary form.

Sophie von La Roche’s England diary of 1788

The first edition of the travelogue does not feature the author’s name but is identified as stemming from the pen of *the writer of Rosalie’s letters*,⁹ thus not only drawing on the novel’s success but also its pedagogical programme for girls. In the travelogue the author takes the stage as a mother and addresses her daughters, by whom she not only means her biological daughters but her readers, also frequently addressed as her daughters in her women’s journal *Pomona*. In her travelogues she applies the educational and travel ideas of Rousseau’s *Emile*, where knowledge is to be imparted en passant and situation-specific, namely only in response to the questions, apparently surfacing almost automatically, asked by the pupil, to educating girls. The mother is not travelling in the company of her daughters however, whom she now involves in her educational experiences as readers. It is striking how often the act of writing is mentioned and precisely localised over the course of a day, ideally it takes place at the tables of the sights themselves, while several days are marked by a number of entries, so that here, comparable to the real time effect of the weblog, it seems that the journey is read concurrently to its actual happening.¹⁰ In addition, the addressing is obvious when the already existent knowledge of the diarist is put on show at a given location. The latter ensues in the traditional apodem-

9 Tagebuch einer Reise durch Holland und England, von der Verfasserin von Rosaliens Briefen. Offenbach M.: Ulrich Weiß and Carl Brede 1788.

10 Erdmut Jost: Wege zur weiblichen Glückseligkeit. Sophie von La Roches Reisejournale 1784 bis 1786. Thalhofen: Bauer 2007, 98f; Annegret Pelz: Reisen durch die eigene Fremde, 49f., 68f.

ic.¹¹ To give an example of this form of travel manual, today seemingly quirky, we shall quote La Roche's description of a castle situated near Trier: "with several of its towers scarred by fire Bopart has something attractive about it, particularly when one knows that Kaiser Heinrich the Seventh had a castle there, which, along with the town, he gave to his brother, the Elector Prince Balduin of Trier, as a gift; but as the town wanted to keep its status as a free city of the Reich, it was besieged and burnt by the Archbishop, so that these ruins are thanks to its very own territorial lord. – We heard that the evangelist Mark is the patron of Braubach, and the castle is thus called Marrburg; that this consecrated castle stood opposite Rheinberg, which was destroyed by the Elector Prince Werner of Mainz because it was a robbers' nest; and that it was at Lahneck castle that the assembled Elector Princes deposed of Kaiser Wenzeslaus. To know all this is part of the joys of my journey."¹²

And it thus comes as no surprise that the passion to study new climes is comparable to the one with which the traveller encounters new troves of reading material, for instance local newspapers, library indexes of other travellers or new publications, like Thomas Pennant's *Reise nach den arktischen Polarländern*.¹³ In the moment of unbound joy, namely as she glimpses the much longed-for continent, the diarist reveals: "I confess: books and travelling were the only perfect bliss I knew in this life."¹⁴ The continuous linking of what is seen and heard to what she has read or is reading not only has the effect that the most banal and dubious of subject matters comes across as exhilarating due to the knowledge they accumulate, but beyond this, that the by no means self-evident conditions for accessing the world outside the home are circumvented in favour of the stay-at-home availability of the corresponding books. The diary's attention is not only devoted to cultural monuments but manufacturers and dance schools, the stock exchange and parliament, asylums and harbour inns, in short: it provides insights and glimpses into spaces which are not usually on a young lady's curricula.

Besides this access to the other that is oriented on imparting knowledge, the diarist offers a sentimental culture practice, the envisioning of the temporally and spatially absent when thinking about things. She practices this approach while visiting the Hamilton antiquities collection in London: "There are also mirrors of Roman women, golden earrings, necklaces and armbands. Holding one of the mirrors in my hands, I looked around at the urns and thought: 'if coincidence has preserved amongst these relics a particle of the dust from the beautiful eyes of a Greek or Roman woman, who had looked at herself in this mirror so many centuries ago, perhaps making sure that the earrings and the necklace which are now laid out before me looked good on her.' While thinking this I could not resist the urge to touch the ashes from an urn, upon which a female figure was lamented.

11 Recently gender studies has rediscovered La Roche's purportedly anachronistic recourse to contextualise her as a regulative for an assumed female sensibility in the current debate on the poetics of the travelogue, see Alison E. Martin: "Travel, sensibility and gender: The rhetoric of female travel writing in Sophie von La Roche's 'Tagebuch einer Reise durch Holland und England'", in: *German Life & Letters* 57 (2004), 127-142.

12 Sophie von La Roche: *Tagebuch*, 30.

13 *Ibid.* 219-225, 472, 691.

14 *Ibid.* 190.

I moved it gently between my fingers, filled with emotion, but found that a great deal of earth was mixed in. One thought moved me greatly: 'You are *separated particles*, I am still *connected dust*.' In the end I believed that it was sympathy which made me select from so many cinerary vases the one where the ashes were once animated by a good, sensitive soul. This idea took hold of me; I pressed the particles of dust between my fingers, smoothly, like her best friend may have once pressed her hand when she lamented that her goodness was poorly rewarded, or her noble sentiments misconstrued. – I gently laid the little dust I had taken in my hand back to the rest and said to myself: 'Forgive Hamilton and me for disturbing your peace.' – These ashes had riveted me, and I would've liked to bury her somewhere so that she would no longer be shaken or touched; but where could I have given her protection, once she was cast on the earth from the womb of her mother more than a thousand years ago? –"¹⁵

Through this tactile 'envisioning' the objects are turned into vehicles of the "filled absence" of an unknown woman.¹⁶ This particular relationship to things is not only shown in how the past is evoked and brought to the present through things, but also in how the relationship works in the contrary direction, that the present is anticipated as something already past. The acquisition of souvenirs from new acquaintances, at monuments of nature or souvenir manufacturers runs through each and every day of travel.¹⁷ From the Wedgwood ceramics, absolutely essential for all England tourists, the diarist selects a signet with a programmatic motif: "I purchased a signet that really expresses my present mood and my past fate: namely, a female figure reclining on the remains of a column, which thoughtfully looks back over the way she has come."¹⁸ Decisive for acquiring a souvenir is if the situation and atmosphere are distinctive enough to be memorable, or the anticipated recollection demands that something be taken home. The 'ideal world' of this travelogue lies just as little in the faraway places travelled to as at home; instead, it arises in the contact with libraries and thing-based memory, a mediated practice which can only be realised in the real or imagined exchange between the interior and the foreign land.

Isabelle Eberhardt's *Tagwerke* from 1900

Isabelle Eberhardt, a Russian who grew up a polyglot in Geneva whose life was cut short, became an icon of feminist travel studies because in she was the first woman – in 1899 – to travel through the Sahara alone and, moreover, succeed in being accepted by a Muslim order that hitherto had been open for neither Europeans nor women. Having survived an assassination attempt by a hostile order, the traveller, long suspected as being an anti-French spy due to her clothing and radical change to her life, is then called as the chief

15 Ibid. 243f.

16 This play between presence and absence, initially spatial and increasingly temporal, is typical of sentimentality. Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink 1999, 241. See also: Günter Oesterle/Christiane Holm: "Andacht und Andenken. Zum Verhältnis zweier Kulturpraktiken um 1800", in: Günter Oesterle: *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 433-448.

17 Particularly striking memoriam scenes: Sophie von La Roche: *Tagebuch*, 193, 397, 431, 438.

18 Ibid. 271.

witness in a trial that caused a public stir; at this point she publishes a statement that she also notes down in her diary: “The superintendent [...] has had six months to determine with his own eyes that there was nothing I could be accused of, except an unconventional originality, a way of life that was strange for a young girl but nonetheless completely harmless...and he did not come to the conclusion that my preference for the burnous instead of the skirt, for the dunes instead of the heath, could have posed a danger to public security [...]. [...] I am only a dreamer who wants to lead a free and nomadic life far away from the civilised world, so to then attempt to capture in words what she has seen and perhaps to relate to just a few the melancholic, magical shudder she feels at the sight of the mournful splendour of the Sahara...that’s all.”¹⁹

Isabelle Eberhardt’s novel-like life story has inspired numerous adaptations in literature and film, which she herself initiated in as far as she had partaken in the social life of Paris salons, at the time indulging in the fashionable Orient trend, to draw attention to her work.²⁰ Her four diaries, conceived in tune with contemporary taste as *Journal intime* and which were thus written to be published, were first brought out after her early death in an accident in 1904.

In her *Tagwerke* Eberhardt also shows that she is a reader and inserts several quotations garnered from French, Russia, German, English and Arab literature. The author most frequently drawn on is Pierre Loti and his fin-de-siècle Orientalist stories, and Eberhardt sets this author as an absolute role model for all her writing. Accordingly, she evokes an Orient in colourful tableaux, a melange of tantalising sensuality and melancholic longing for death, whereby the desert the figures ride through and the Muslim hereafter are positioned as an ideal counter-world to the restless life in Europe frittered away in everyday banalities. Although the diary features very few outside events, it is nonetheless structured by the return of the ever-same desert spaces, which is reflected on as a homage to the here and now: “One must learn to abandon oneself to the present hour, and not, as I have done up until now, live in the future, for this is a natural reason for further suffering. A life in the past, in that what was good and wonderful is in a sense the spice of the present.”²¹ It is in this engagement with Islam and out of material distress that Eberhardt works systematically on a “definitive renunciation of the things of this world”; in her baggage remains only the diary which she, as is noted, repeatedly reads because it has to “replace a whole library” when travelling.²² By her final entry however, the diarist plans to break loose from the book, “the remainder of a cult of the past” and merge fully in the present.²³

19 Isabelle Eberhardt: Sandmeere 1. Tagwerke. Im heißen Schatten des Islam. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, 154.

20 Steffi Rentsch/Rochus Wolff: “Stillgestellter Orient. Zum 100. Todestag von Isabelle Eberhardt (1877-1904)”, in: Kritische Ausgabe 2 (2004), 2.

21 Isabelle Eberhardt: Tagwerke, 69.

22 Ibid. 60.

23 Ibid. 237.

When the writer now and then admonishes not to direct thoughts to the past or future,²⁴ her relationship to the present is ultimately identical with the spatial one to the unchanging desert landscape, which is why these texts of this nomad – and this was genuinely the case and is not some fashionable metaphorical tag – are characterised as a “still-staged Orient”.²⁵ The desert is represented in the continuous shifts of light across the day and the rhythm of decamping and arrival, whereby the “inexpressible longing for a *somewhere-else*” is formulated anew and travel is justified as a way of life: “Depart, depart far away and wander about for a long time! ... The plague of thinking, about Africa, about the desert...My nomadic soul awakens and a great fear overcomes me when I only think that I can possibly come to a standstill for a long period here...”²⁶

For all the emphatic appreciation of the single day, of the here and now, the ‘ideal world’ is never conceived as one attained, but always only as a spiritual there and soon. In this respect, the strong literary reshaping of the travelled places into desert stereotypes, which blocks an authentic message sought and offered by biographical research, is thoroughly consequential in aesthetic terms.

Else Buschheuer’s Weblog, end of 2004 to mid-2005

Else Buschheuer has filed a weblog²⁷ bearing the same name since her stay in New York in 2001 and continues to do so today, even after returning to her home city of Leipzig in 2005. Thanks to her popularity as a columnist, television presenter and novelist, but above all her graphic eyewitness accounts of September 11, her weblog is not only well received in the German-language blogger sphere, but the print media as well. This prominence is not least enhanced by how the author, as soon as she sees (saw?) a suitable caesura, has portioned the continuous blog into 5 books up until now.

The diarist spent her time in New York in various apartments in Chinatown and Harlem, including a year in a Hare Krishna temple, and travels from there to Calcutta and Bangkok, as well as back to Leipzig and Berlin on occasion. Comparable to the travelogues of La Roche and Eberhardt, Buschheuer’s blog is characterised by frequent recourse to quotes lifted from literature, film and music. In her entry “will reading ever be out of fashion”, she draws a relationship between reading and travel: “if one lives in a book, then your own cubby hole becomes secondary. or a castle. or the apartment of a literary hero. sometimes you can see him/her, the strange look of those who dive into books in the metros and buses and trains of this world, and are suddenly ripped out again by the fear of missing their stop, the shoving of the person next to them, the ticket inspector. it takes a while until they [the readers] find their bearings again, until they have overcome the disappointment that they have to live here and not there, between the covers of their book, where things are much more exciting than in life, [...] where we identify

24 Ibid. 87.

25 Steffi Rentsch/Rochus Wolff: Stillgestellter Orient; Sabine Boomers: Reisen als Lebensform, 137.

26 Isabelle Eberhardt: Tagwerke, 90, 168.

27 <http://www.else-buschheuer.de/tagebuch.php> (accessed: 3.8.2008).

with heroes, although we ourselves are cowards, with passionate figures, although we ourselves are tepid, with clever people, although we ourselves are dozy. travelling in reality is similar to reading.”²⁸

And corresponding to the analogy between reading and travelling, the author gives her own writing practice a metaphorical spatial reference: “my homepage is my castle.” This relationship becomes explicit when the laptop or the internet connection is beset by technical problems. A large number of the daily entries refer to the technological circumstances, the respective internet café or the hotel room, not to forget the time difference. And the travel destinations are first of all sounded out if they have a workable wireless access.

Household ranks only second, and doing the housekeeping is generally played out outside the temporary digs, primarily in the storage where the suitcases are deposited and fetched again, but are mostly only repacked, in cafes and at snack bars, at the post office and the laundrette. This, in particular the accidental encounters with other people, is the stuff out of which the blog is woven. This functions as the medium for a direct, orally composed communication. Things are not so much the medium for remembering, indeed the fluctuating household seeks to unburden itself of all that is possible; rather, this role is taken a small mobile device with an astounding compression performance, namely the iPod. “i’ve realised that memories are more likely to be saved when they are enriched with reading or music experiences.”²⁹

It becomes clear that the internet diary supports the ambivalence of spatial connection and disconnection on both the production and reception side. The window on the screen is neither a real nor a virtual place; at best it is a visual, a user interface. The imaginary place is produced first *in actu*, namely when being written or read – “as kafka said: ‘paths first emerge when you go on them.’”³⁰ This immaterial and dynamic space conception is also to be found in Buschheuer’s description of herself: “how can an east german living in new york be homesick for india, where she was for a mere four months of her life”, and elsewhere she sums up, “take note: i am a chaotic nomadic urban nun.”³¹ There is no ‘ideal world’ in the sense of a homeland or a goal; if there is one at all, then at best temporarily in the very act of travelling, which realises its own promise as in the act of reading and writing.³²

28 Else Buschheuer: Harlem, Bangkok, Berlin. Das New York Tagebuch IV, Norderstedt: Books on Demand 2005, 69f.

29 Ibid. 80.

30 Ibid. 47.

31 Ibid. 46, 140.

32 At the very outset of the book version of her weblog the author underlines that the ‘ideal world’ is conceivable only as parody, as a counter-world to nomadic life: “the symbolic cuckoo clock is a disturbing noise”, “garden gnomes spit on the quality of life”, and one “gives the furniture a great life”. Moreover, it is also programmatically clear that no ‘ideal world’ is to be found faraway in the sense of a final goal: “no need to hurry! to arrive means to die. and we all have to die. sooner or later. there’s no changing that. no need to accelerate. is this confusing? yes, and i like to write like this. between us: i feel most at home when i can talk confusingly unpunished.” Ibid. 11ff.

Although all three travelogues work with the effect of real time, there is never an arrival or retreat to an 'ideal world' as a fulfilled here and now. The 'ideal world' is to be grasped rather *in actu*, as a temporalised spatial and object connections. This temporalised localisation is founded in Sophie von La Roche's work in an anticipated there and once of memory; in Isabelle Eberhardt's work in the longed-for there and soon of salvation; and in Else Buschheuer's weblog in a dynamised here and now of being on the move. The here and now of the gliding locations in the travelogues of these three authors remains the privilege of the – spatially framed – writing act itself and thus emerges as a constitutive component of their profession.

Phantoms of the South. On the Utopian Difference of Literature in Virtual Space

by Peter Gendolla

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

The Italy of Thomas Mann, the Venice of his famous novella,¹ is a phantasmagoria in the mind of the writer Gustav Aschenbach which assails him in Munich's English Gardens. Mann's narrative may be understood as a summing up of German literature on Italy, a concluding judgement the classically-educated writer makes on the traditional literature at the beginning of the 20th century. From his perspective Italy is an invention of literature, one that for a long time has compensated for the deficiencies of the north, its coldness and the dark, its disciplining ratio. Southern directness, Arcadian naivety, "unbridled" fantasising – they all provide the northern "discipline" with an outlet.² In the 20th century this literature draws to a close, or more precisely: it transforms itself into two new patterns. One excellent example of which is rendered by Thomas Mann: *Death in Venice* means nothing less than the death of literature. This allegory of decadence demonstrates that the imagination, so long as it remains within traditional literary forms, is incapable of producing anything original, but instead merely copies, delivered over to preceding copies. Here it is consciously responding to the technically far more perfect copies which the new media are able to produce: at Mann's time photography and film, followed by television and video, and now finally the computer-based networked media integrating all the other media. As Thomas Mann once again later depicts in the story *Mario and the Magician* (after *Magic Mountain*), for one's own simple medium these audiovisual media constitute a new variant of evil: forms of mass suggestion and manipulation, totalitarian collaboration between (fascist, communist) leader figures with universally deployable media which enter into and work on the subconscious of the masses. *Mario and the Magician* delivers a melancholic analysis of fascism. When the new media steer the masses away from grand literature to rapid-fire sounds and images, and when reflection or memory, as literature has helped crystallise, is accorded ever less attention and room in public life, this does indeed amount to a decline, if not of Western civilization, but at the very least of the culture that had held it together. With the First and Second World Wars – also the first global media wars – a fundamental erosion is precipitated, a series of irreparable cracks fissures all the walls, the relations, the orientations, and of course the image of Italy as well, in which the compensation between north and south had been previously inscribed. If until this point in time the culture of the north had stabilised its own phantasmagorical volatility by juxtaposing order with chaos, the cold with the heat, work with love, calculated action with spontaneous imagination, in German literature

1 Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, Frankfurt a. M.: Fischer 1974.

2 The oppositional pair of "discipline" and "unbridled" runs through the entire text; see for example the characterisation of the writer given on the novella's opening pages.

after 1945 we find only lost and errant figures who, with a kind of comic speech balloon in or over their heads in which the “land of longing” is barely legible, stumble over a heap of ruins.

Wolfgang Koeppen: *Death in Rome*

This is presented paradigmatically in a text that refers expressly and variously to *Death in Venice*, Wolfgang Koeppen’s *Death in Rome*. Koeppen’s novel quotes as a motto the sentence with which Mann’s novella ends: “And before nightfall a shocked and respectful world received the news of his decease.”³

The ubiquity of the news is already present here, the simultaneity of place and time across the globe, which however still reacts with respect and shock to the death of a famous figure. This is precisely where Koeppen begins in 1954, i.e. where his novel ends:

“Judejahn’s death was reported in the press; its circumstances had made it world news, though the fact of it can have shocked no one.”⁴

Firstly, Koeppen names the medium that was probably behind spreading the news of death in Thomas Mann’s, newspapers, which the novella though politely passed over in silence. Secondly, and far more importantly, such news no longer triggers shock. This means that other shocks reverberating with far greater consequences have taken place, in this case fascism and the Second World War, the results of which are told in terms of a kind of German family meeting in Rome in the 1950s.⁵ In terms of form, *Death in Rome* is an enormous puzzle made of myths, ranging from those of Antiquity through to those of the 20th century, quotes and allusions, snatches of perception, streams of associations, both consciously and unconsciously steered. The novel thus identifies Koeppen as another author who brilliantly employed the aesthetic innovations of the 20th century, the experimental forms of the classic avant-garde. Literary criticism has directly placed his three post-war novels (*Pigeons on the Grass* 1951, *The Hothouse* 1953, *Death in Rome* 1954) in the tradition of 20th-century metropolis literature, linking the three novels with Joyce, Döblin, Dos Passos and Gertrude Stein. In contrast to these authors however, Koeppen

3 Loc. cit. 68.

4 Wolfgang Koeppen: *Der Tod in Rom*. Stuttgart: Scherz & Goverts 1954; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, 187.

5 Koeppen has travelled to Italy on several occasions and wrote extensively on the country. Following the route taken by Goethe and moved by the longings held by the classic Italy traveller, the hero of his first novel from 1934 – *Eine unglückliche Liebe* – Friedrich is accompanied by a new Mignon, the child-woman Sybille. With her at his side he experiences “die Sonne, die berühmte Landschaft der großen Maler” etc., i.e. all experiences drawn from second-hand sources, just as the Italy literature sets out, including Venice, where then though the turnaround takes place, the disappointment with traditional expectations. A melancholic destruction of the literary mythologizing of the south, in particular the grand role models of Goethe and Thomas Mann, is already distinguishing feature of Koeppen’s first novel, which will then be masterly re-evoked in *Der Tod in Rom*. Here a passage from the novel’s opening: “Sie fuhren in der Gondel, und sie empfanden den Sarg, als sie [...] ihre Hände auf dem schwarzen, lackigen Holz des Schiffes liegen sahen. Sie saßen nebeneinander wie das Liebespaar aus tausend Beschreibungen, und sie empfanden es beide im gleichen Moment und strebten auseinander [...]. Allmählich begannen Friedrich und Sibylle Venedig zu hassen.” Koeppen, Wolfgang: *Eine unglückliche Liebe*. Berlin: Cassirer 1934; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 185ff.

does not register an emphatically received onset of technologically advanced culture, there is no fascination with photography, film or the new rapid means of transportation, as Döblin and Futurism had repeatedly expressed. For all the experimental forms, Koepfen observes rather an end, or more precisely an unjustified survival of figures actually long dead, some eliminated for good reason. They transport the ideals and models of the grand cultures through to the delusions of fascism, before finally being murdered or – as beforehand Thomas Buddenbrook, Gustav Aschenbach or Adrian Leverkühn – fatally collapsing.

Koepfen's novel opens with "once upon a time", an established phrase that in his work does not usher in anything remotely fairytale-like or mythical, but poses a question: why, where and how is this 'time' still prevalent?

"Once upon a time, this city was a home to gods, now there's only Raphael in the Pantheon, a demigod, a darling of Apollo's, but the corpses that joined him later are a sorry bunch, a cardinal of dubious merit, a couple of monarchs and their purblind generals, high-flying civil servants, scholars that made it into the reference books, artists of academic distinction. [...] And what about Jupiter? Is he here in our midst? [...] or has he been banished to the edge of town, somewhere, is he in the asylum enduring the questions of nosey psychiatrists, or languishing in the states prisons?" ⁶

Emulating Nietzsche, Wagner and Thomas Mann, Koepfen stages a twilight of the gods on a different level. Linked directly to Thomas Mann's composer Leverkühn, his composer, Siegfried strives to articulate grand music after the collapse of all forms of social order, but everything comes out awry:

"Wrong, the music sounded wrong, it no longer moved him, it was unpleasant to him, like hearing your own voice for the first time, a recording coming out of a loudspeaker, and you think, well, so that's me, that braying twit, the phoney, that smoothie [...]" ⁷

Here it would seem as if it is the new storage medium, the recording machine, which gives the work the false tone, the sense of being bogus. It is far too obvious though that this Siegfried is copying the "fop and vain dandy" of Thomas Mann, the threatened, merely reproductive character is to be found in the composition itself:

"[...] in its posture of resistance his composition resembles a rose-garlanded marble torso, the torso of a young warrior or a hermaphrodite in the blaze of single combat [...]" ⁸

Besides this figure, who at the start seems to feel like Goethe "in Rome, in Rome, in Rome", or at least like Hemingway – "it was grappa, and I was drinking it because I'd read in Hemingway that that's what you should drink in Italy" – there is a second decadent or a revenant, the SS henchman Judejahn.

6 Wolfgang Koepfen: *Der Tod in Rom*, 7.

7 *Ibid.* 7 f.

8 *Ibid.* 9.

“[...] was this Odysseus, on a visit to the gods? No, it was not Odysseus, not the wily king of Ithaca; this man was a butcher. He came from the Underworld, carrion smells wafted round him, he himself was Death, a brutal, mean, crude [...] Death. Siegfried hadn't seen his Uncle Judejahn, who had terrorized him as a child, for thirteen years. [...] it never even crossed his mind that this monster had come back from the dead and surfaced in Rome.”⁹

Like a Fata Morgana this figure moves through the ancient city, and with an unerring inevitability he is now an arms dealer of the new age, in whose mind nothing else exists than the old ideas of power, and in whose body, to feel itself alive, knows only a single impulse – killing: “Power was Death. Death was the Almighty. Judejahn had accepted it, he wasn't frightened, even the little Gottlieb had guessed that there was only this one power, the power of death, and only one exercise of power, which was killing.”¹⁰

As in *Death in Venice*, those myths are cited, serving as orientation models, which lead directly to the demise of the figures. Whereas Gustav Aschenbach is naturally enough brought to the city of his death, Venice, in a black gondola, in Koeppen's novel it is a black automobile that transports the protagonists to the underworld: “There was also a large black automobile in front of the Angel's Castle. A thoroughly infernal conveyance.”¹¹ And directly:

“Behind him was the tunnel. It lured Judejahn. [...] it was a gate into the Underworld. It was the gate of Hades. The tunnel was long and lined with cool tiles, it was a sewer for traffic where buses roared and neon lights painted the Underworld in spectral colours.”¹²

The only person who knows that she is moving through a world that has long fallen and perished in which figures incapable of surviving are hiding behind masks, is the Jew Ilse Kürenberg, a survivor:

“They love old Rome, antique Roman Rome, [...] and I love them too, love the old gods, love beauty long buried in the ground now visible once more, [...] and I imagine we're drowned, we're Vineta, and up on top the element that washes around us are ships never seen by us on dazzling seas and Death casts his invisible net over the city...”¹³

She is the only one to see through the “convention of pretending death didn't exist, the unanimous agreement to deny terror”; she lives in the full knowledge that certainties have been lost, in a kind of horror that can no longer be allayed, that is perpetual. And at the end of the novel she is murdered by Judejahn, who thus implements his own private “final solution”: “He had fired shots. He had contributed to the final solution. He had

9 Ibid. 15f.

10 Ibid. 54.

11 Ibid. 114.

12 Ibid. 76.

13 Ibid. 48.

fulfilled the Führer's orders." Thomas Mann's idea that the masses are manipulated by media, developed in *Mario and the Magician*, is taken up and to its conclusion by Koepen. His Judejahn is in fact nothing but a bodily machine, a living dead who is controlled by the "Führer's orders".

In the whole novel there is only one creature that is at one with itself and not split or fissured by some myth, self-reflection, or madness: the cat Benito, which Judejahn had taken in as a reflex to the name.

"[...] on the damask bed lay Benito, the mangy cat, looking blinkingly, sardonically at Judejahn, as if to purr, 'so you've survived', and then looking in disgust at the fried liver on a silver dish by the foot of the bed. Why had he brought that animal in here? Was it some kind of magic charm? Judejahn didn't believe in ghosts. He was just a sentimental bastard, he couldn't stand to see it, it had infuriated him, a kingly animal so taunted. Benito! Those snotnoses!"¹⁴

All that remains are names and pure nature, speechless animality. Tradition, culture – they have turned into the soulless rubble of ruins, and what's more: no one is shocked or moved any more.

The cat's leap – Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*

A cat also features in a text that describes the ruin of Rome 20 years after Koepen's novel, and once more it seems to represent the last surviving reserve of nature. Awarded a grant to work at the Villa Massimo in 1972, the writer Rolf Dieter Brinkmann observes the animal:

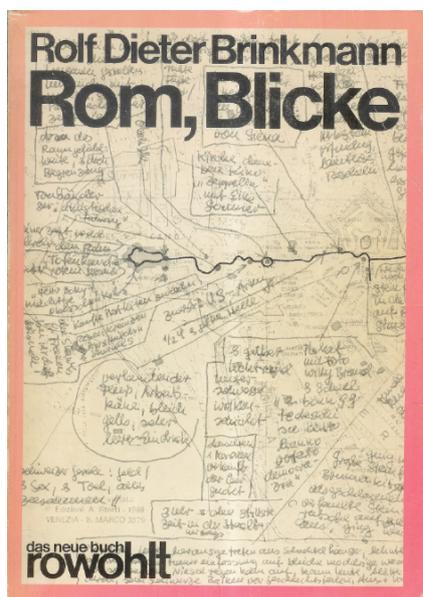
"The labyrinth lies there in front of me: death, the corpse of a small mouse, dead. [...] And the cat raises itself in bizarre leaps over death, the dead furred body, over the labyrinth – and that is what it is for the cat in this moment despite the triumph – a labyrinth for the impulse of life that is beating away within it. [...] They are only tiny movements, and they change as quick as lightning: [...] that must be such an energetic, strong compulsion"¹⁵

Here Brinkmann is in fact not describing untainted nature, a remnant of uncanalized vitality amidst the scraps of civilisation; rather, he is projecting a kind of reflection, a "desire for an overview", onto the animal, which when considered more closely is merely the situation of the writer in a strange city. In contrast to thousands of tourists visiting Italy, he is not in Rome of his own accord. This is where he could get money from a foundation, nothing more. Except for a few words he understands no Italian and it is for this reason that he has to rely on his sense of sight, on his gaze (*Blicke*), announced in the title of this book published from his estate. He himself is in the labyrinth which he sees the cat to be in: he has to interpret incomprehensible images, for his ears pick up only noise and commotion. Against Goethe – "one had to do it like Göthe, the idiot [...]"¹⁶ – he sees only

¹⁴ Ibid. 21.

¹⁵ Rolf Dieter Brinkmann: a, *Blicke*. Reinbek: Rowohlt 1979, 272.

¹⁶ Ibid. 115.



III. 1: Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*. (Cover).

ruins and decay, none of which can be undone, nor even repaired and restored through art historical or literary education. On the contrary: Brinkmann remarks a radicalised stage of “emptying”.

“So now I’m here, adding something to the material albums, looking at another dying European capital, jotting down notes, collecting [...], I think, after the centuries-long emptying of all content, now we’re going through the rapid emptying of all forms as well – and it’s good so, I think, that makes it necessary for every one to bring their own content and forms, they have to bring them, they have to search for them.”¹⁷

The outcome of Brinkmann’s own search through all forms is the book *Rom, Blicke*: a montage of notes, sketches, quotes, photographs, city maps, bills, bus tickets, newspaper cut outs, comics, etc; a mixture out of hitherto existing media forms, all collated once more in the print medium of the book. The labyrinth that Brinkmann refers to in its diverse mythical associations is very much the “guiding” metaphor in the perceptual chaos. Beyond the outward dimension – for instance in how Brinkmann marks his diverse walks and the associations they generated into city maps like a self-laid Ariadne thread – he attempts to

fixate a difference in consciousness to the perceived. This is not all that far removed from Goethe, who claimed to perceive in Italy a third, or even *the* third, a substance *between* nature and culture, Brinkmann formulates his own aesthetic position based on the leaps of a cat.¹⁸

“And dances: the cat over the dead mouse in the air. One can see it all, one can perceive it, only those performing with words, the do-gooders [...] can no longer see these concrete events. Aren’t the leaps that are repeated the leaps around the stake? Isn’t it the leaps over the labyrinth that discloses death abruptly and starkly?”¹⁹

From what Goethe had recoiled, those moments, sudden changes, breaches in the veneer of normal behaviour which are unexpected and ultimately end for him in a general stupefaction – at least that was the consequence he drew when faced with the excesses of

¹⁷ Ibid. 274.

¹⁸ Encountering Verona’s arena Goethe formulates for the first time the idea of the *third* that would feature so prominently in *Dichtung und Wahrheit* and results from the composition of nature and culture. The following passage relates how architecture and population coalesce: “Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe, und so gut erhalten! [...] Auch will es leer nicht gesehen sein, sondern ganz voll von Menschen, [...]. Denn eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu haben....Wenn es sich so beisammen sah, musste es über sich selbst erstaunen; denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als *eine* Gestalt, von *einem* Geiste belebt.” Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*, Frankfurt a.M. 1976, vol. 1, 55f.

¹⁹ Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*, 273.

carnival in Rome – are for Brinkmann the remnants or core of an aesthetic perception of tradition, an aesthetic of the moment that defies the construing of any historical or utopian meaning.

“And so I fall between two stools – there’s no faith I believe in, nor an ideology preaching an ideal social order I believe in – and where do I fall to? I can only fall back on myself, and that’s not the worst that could happen.”²⁰

Brinkmann repeatedly approaches this situation anew, formulating it variously as a “whirling” triumph, as the “white, blinding, mute pain” of the moment when rising above the labyrinth, as the utterly ambivalent flight of Icarus. There are moments of “sheer horror” in which he feels himself to be completely subordinate to and at the mercy of the labyrinth:

“it can be in the middle of the briskest traffic when suddenly all the plans and reasons why I am actually on the street simply cut out, and for a moment I have the feeling that I am actually seeing, that I’m opening my eyes and taking it in, every single detail at once, all that’s around me, the whole setting, and I realise how ridiculous the functions are in which our movements are caught, all parts of our body, the arms, hands, eyes [...]”.²¹

And then another movement emerges, out of the labyrinth, into the brightness.

“Wonderful sky above, sparkling with light, for the nearby sea sweeps away all the congestion up there. Banks of cloud full of light late afternoon, slow shifting of the layers, darkening trees, colours of the facades paling.”²²

Light remains the final, pure substance, unable to be emptied by reflection or masquerading. Against “all the dead meanings in which life is played out today” – “ruinous forms, facilities which ruin”,²³ it remains the horizon of perception that appears not to be exposed to the erosion of time.

“Shelly monsters, fanning out, Bernini, yet again, congealing in the blackness of the Roman night with flecks of light, the air balmy, the vastness of the rectangular square agreeable – there are these intense fluctuations [...]”²⁴

Ghost Drives (...Bernini, yet again...)

“his brood, the cliff side plunges down
and high the cliff side
and its protector, wend.
know’st thou it well?”

20 Ibid.

21 Ibid. 36.

22 Ibid. 48.

23 Ibid. 56.

24 Ibid. 69.

the roof set on its beams, and stare and marble statues
 dragon old brood,
 it gleams the land
 in darker foliage where the pale citrons well?
 thither with thee,
 my poor child,
 have made of thee?"²⁵

It is immediately recognisable, and yet one is perhaps moved to ask what has happened to the poor child? This is not a parody of Heine – “You know the land [...], only don't go in the beginning of August, when you are liable to be roasted by the sun during the day, and to be devoured by fleas at night”²⁶. It is rather a section of a Markov processing that works on the basis of Goethe's poem. There is no author, at least not one who produces an intentionally necessary text and attaches his/her name to it. Goethe's text is simply scrambled and reconfigured according to a Markov algorithm programmed by Thomas Kamphusmann.

The Markov model analyses a text for its clusterings and transitions, generating new chains of symbols – or texts – with the aid of a random number. Kamphusmann has called his program and an installation based on it “Delphi”. One enters a text and the program responds with a more or less comprehensible sentence, a poem, a song. In terms of generating new series of characters, the program is so advanced that, depending on the rasterisation in the given data basis, it is possible in principle to produce infinite series, a kind of complex, computer-based anagrammatic. In purely arithmetical terms it goes further than Queneau's “one hundred million million poems”, where the cut-offs are fixed and so can only generate a specific number of combinations. This series of characters says nothing about the sense or non-sense, about the semantics; they are composed through a strictly meaningless element, a random number. Sense or non-sense first arises in reception, and here too it is definitively open-ended, when people listen, read, speak, i.e. by a character or a series of characters being assigned to a code and accordingly decoded. To take an example given by Umberto Eco: upon hearing the word ‘amore’ we would always translate it as love, whereas in Italian it can just as well mean mulberry, or refer to a brunette, or a fondness for something.

Programmes like Think, Racter, POE, Delphi and CAP²⁷ can transform the *Flowers of Evil*, narrate surreal encounters, generate dramatic dialogues; meanwhile there are internet projects devoted to romance, crime and science fiction, the series continue uninterrupted,

25 Text generator *Delphi V. 2.0*. Data basis: Mignons Lied, Markov chains of length 5, programmed by Thomas Kamphusmann; since then 1000 “Poesiemaschinen”, italian, i.e. via laboratorio di poesia, in: <http://kidslink.bo.cnr.it/silvani/poesia/index.htm> (accessed: 20.11.2007).

26 Heinrich Heine: “Reise von München nach Genua”, in: Heine: Werke und Briefe. vol. 3 Reisebilder. Dritter Teil, 251 (quoted from: Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Digitale Bibliothek. Berlin 1997).

27 CAP stands for Computer Aided Poetry. Developed for the competition “Jugend forscht” in 1988 on the basis of a transformative grammar (1200 word vocabulary, 160 rules), the program illustrates metre using Mignon's song: “3.3.4 Versmaß Eine weitere wichtige Eigenschaft, die Lyrik von Prosa unterscheidet, sind Satzmelodie und Betonung in einem Gedicht. In der traditionellen Lyrik

enhanced man-machine couplings perpetuate this literature – the author, at least in his/her legal minimal identity as defined by copyright, is transformed into a hybrid generator of literatures.²⁸ In the most recent, computer-aided media, the contrast between text and image, which has crystallised out of the core debate on replacing the author with a program, has recently been turned into a ‘surface’, literally a sham opposition [Schein-Opposition], one suggested by its visual appearance that literature in the traditional book medium clings to as a way of securing the continued existence of this form. Programmable media make it clear that this involves various codings of a far more complex interaction between text-image-meaning, semantic ascriptions of signs to things or events which are not in the sign itself, but are rather determined (or left unclear) in an overall semiological system, including the reception. Hans Ulrich Reck has formulated the alterations to the concept of the image triggered by the digital coding of images as follows:

“Viewed formally, such images can be rendered reversible and subjected to almost limitless additions and changes. The image is no longer an image, but needs to be understood as a matrix of codes in a data space, whereby the analogising assumption of extension is in fact false; the data space is measured not by its extension but speed.”²⁹

The same applies in a computer-aided medium – literature that is stored on servers, DVDs, USB flash drive or wherever, generated digitally, transmitted and received via networked media – for script. How their complexes of characters are read on legible surfaces, LCD displays or on a printed page – as self-present figurations coding space or surfaces, as images, or as re-presenting linear chains of characters encoding time, as text, or if they even encode both, representing word-images and demand to be decoded – depends upon the interplay or the transcriptions of the chain of characters between man and media. When the latest, computer-aided literature mentions Italy, it is only conclusively ‘bringing to light’ that, from the very beginning, the concern was not with this country, its people, cities and landscapes or whatever. The interest was invariably the *dissolution* of one’s own culturally fixed ascriptions and patterns, of ‘narrow’ ways of thinking and acting, of the disciplined body, of the restricted variations of movement in limitless, unpre-scribed, free spaces of time. At that moment when a long media evolution is reaching its end, revealing that the images and texts of the south are calculable, ‘freely programmable’, processural in the literal sense, leaving it open to free configuration, it becomes clear that all the imaginary (as well as often the factual, practiced) flights to the south were movements searching for possibilities of cultural action yet to be programmed. Again and

.....

war die Satzmelodie an ein festes Versmaß gebunden: die meisten Gedichte haben als Versmaß den Jambus oder den Trochäus. Im Jambus besteht jede Zeile aus einer Folge von abwechselnd unbetonten und betonten Silben: Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?“ Quoted from the full version of C.A.P. Der Gedichtgenerator. Einführung. Programmed by Beckert, B./Bell, A./Sanders, P., Berlin 1990. B. Beckert, A. Bell, and P. Sanders. Gedichtgenerator – Ein Anwendungsbeispiel für natürlichsprachliche Texterzeugung. *Junge Wissenschaft*, 3(10):28-37, 1988.

²⁸ Klemens Polatschek: “Wer regiert in Digitalien?“, in: DIE ZEIT, 52 (23.12.94).

²⁹ Hans Ulrich Reck: “Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien“, in: Klaus-Peter Dencker (ed.): *Interface I.*, Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut 1992, 126.

again Goethe, Thomas Mann, Koeppen, Brinkmann and countless others down to the present day (and likely in the future as well) have described/conjured the transformation of 'dead' texts into 'lively' images, the translation of black letters into colourful scenes, forged paths out of the northern darkness towards the southern light. In this respect, they are perpetually working against their own medium, written and printed literature, paradoxically doing the work of the new media, which, currently computer-aided, amounts to the dissolution of all culturally fixed codings, opening up cultures for unforeseeable developments. From this perspective, the arch that Italy literature has marked out down to the present is paradigmatic for the intentions, motivations and utopias, but also the fears, irritations and contradictions which have been generally coupled to the media development of the last two hundred years.

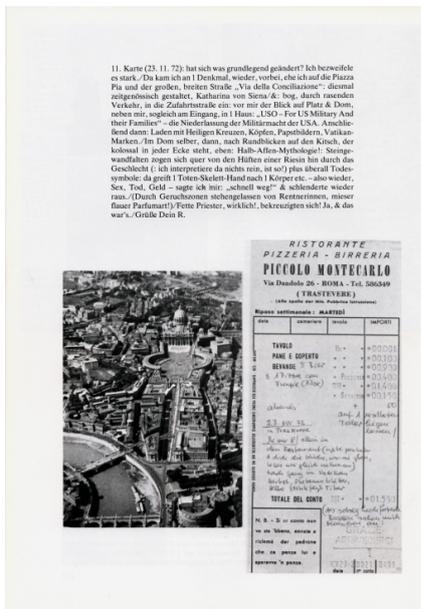
Two re-actions of literature to this development of audiovisual, electronic and finally computer-aided media are emerging, sturdy resistance and 'over-conformity', to put it in psychological terms. If one understands the medium of the book, through which literature has been handed down for at least a couple of hundred years, as a kind of sacred medium that helps a particular material 'culture', a substance, to express sense specifically and irreplaceably, then stories of the death of literature emerge, and photography and film are denounced as agents of this process.

On the other hand, if one understands literature as a medium, but in terms of a pure form transporting data, texts or images without infringing upon them, then one indeed realises that literature, the word, the texture of the letters to be an image, a reduced image, pure extension. Both variants form only the pole of an arc developed in literature: its self-definition as memory, as long-term storage of the genre, the first pole, is strongly eroded however in the course of the media changes taking place from the 19th into the 20th century. In its self-understanding it slips over to the other pole, the "materiality" of its characters, the phonemes, the letters, the viscosity of the word.

"pane e coperto	00.100 Lire
bevande - 5 beers	00.900 Lire
Pizza con Funghi	00.400 Lire
	01.400
Servizio	00.150
23 November 72	
in Trastevere	
¼ to 8. alone in the restaurant (have to go for a piss and through the kitchen, where they ate, that was right next to it [...])	
totale del conto	1.550" ³⁰

This text is from Brinkmann's already quoted *Rom, Blicke*. It takes up about one third of page 246. Another third is covered by the copy of a postcard, an aerial view of St. Peter's Square.

30 Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*, 246.



III. 2: Collage from Rolf Dieter Brinkmann's *Rom, Blicke*.

Even if it may seem to be so at first: Brinkmann's book reconstructed from literary remains is not some mere collection of signs, an arbitrarily compiled batch of maps, comics, photographs, notes, drafts, etc. It is much more like a *Bildungsroman* in reverse, a text-image narrative, or a film in words and pictures, to vary another Brinkmann book, which does not simply denounce the new media but tries to integrate them. Impressions are focused on a guiding metaphor which has organised Italy literature from Archenholtz to Goethe and even down to Günther Herburger's *Eroberung der Zitadelle*: the ruin. Omnipresent is Brinkmann's memento mori: "What's one to feel when faced with all this decay, the wasteful stacking of meaning, the mise-en-scène? Feelings of the total transience of all things, along with the intensification of the moment on every corner?" (127) Brinkmann does not experience here a revitalisation, quite the contrary: "I'm also in Arcadia!" Goethe. This Arcadia is nothing but a rag show." (47)

The reconstruction of such a search shapes *Rom, Blicke*. As a form, as a text-image collection placed between two covers it is in fact nothing other than a document of literary history; its photographs have long been superseded by more perfect digitalised versions available on or offline, in the internet or on CD-ROM.

As an idea, as a phantasm that drives on the travellers to Arcadia down to the present day, it is not subjected to an aging process. At one point the text asks: "[...] what's the origin of the classical procession to the south? (myths!) (myths not seen through!) [...] Burroughs goes to South America and then on to Tangier!: that's no coincidence! (or Nietzsche, but he went mad in the south [...]) A coincidence? Without asking if they're not mounted on a myth – the so-called southern word of Benn that is contoured into each cell [...] Please excuse all these long digressions [...]" (187)

"Light, nothing more"

These are digressions which lead to the centre of their very own movements though, an utopos of reason, of fantasy, of "cells" which perceive, grasp or imagine something. Besides the ruin, the debris, the skulls, the stench of civilisation, moments pervade the book, literally blinks of the eye, which attempt, completely uncritical, to capture pure perception, light nothing more. "Banks of cloud full of light late afternoon, slow shifting of the layers, darkening trees, colours of the facades paling." (48) Along with the "ruptured and dispersed signs, hieroglyphs, [...] frantic shreds" (43), such impressions recur throughout the text – "the light here, through which the mopeds and fiats rattle, is clear and soft" (80). They answer those questions about the south, about the myth 'contoured' in the cells, it cuts through the media, seeking to realise itself all the more perfectly. The same passage that discerns the "rapid emptying of all forms" begins in this way: "So now I'm here, adding something to the material albums, looking at another dying European capital, jotting down notes, collecting – here there is a light-toned sky, [...] I watch the light that I have missed for a long time, how long will it last?" (274)



Ill. 3: Image of a digital 3Dmodel of the Colosseum, Rome, part of the project *Rome Reborn*, University of Virginia.

While Brinkmann characterises the south as a “hazy notion”, as a “myth”, but reproduces it at the same time, he too cannot get ‘behind’ it, this metaphor remains uncircumventable; it is no coincidence that Hans Blumenberg opens his metaphorology study with it.³¹ As an orientating ‘background metaphor’ it also guides Brinkmann’s imaginings. By seeking to directly capture the “blackness of the Roman night with flecks of light, the air balmy, speckled white [...] these intense fluctuations” (69), a presence in itself, he is reproducing the actual virtual space, the space of literature, for virtual means: real, but not present.

One topic broached at a conference on the media and cultural history of the panorama³² was how photography brought the first mass medium – the panorama – to an end, using an example from southern US, *Panorama of San Francisco from California Hill Street* (1877) by Eadweard Muybridge.

For this shot he used “a conventional plate camera taken from a tripod. Later he assembled the individual photographs into one single image. Besides the astonishingly sharpness of detail...it is the multiplication of the vanishing points which makes them so fascinating. Distortions and ruptures are evident at the interfaces, rendering visible the dissolution of the unified central perspective space.”³³

Jan von Brevern characterises this technological multiplication of perspectives as “ghost drivers of the gaze”, the introduction of time, the beginning of film, the transformation of San Francisco into a “city in motion”.

“The dissolution of the distancing central perspective into a multiplicity of vanishing points brings the viewer into the image and allows him/her to share in the generation of a now instable and dynamic visual space.”³⁴

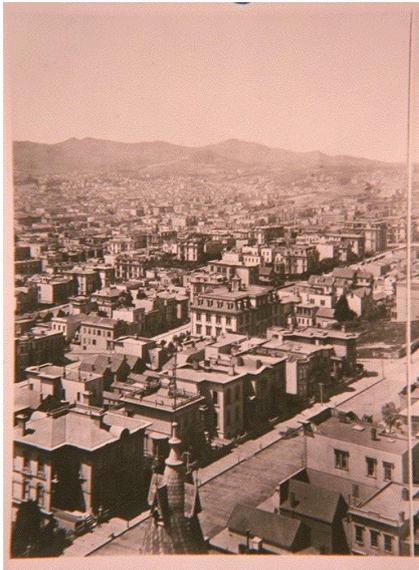
Here the development of the panorama is conceived as an “answer to the need for movement”. It is probably even more. An even closer look at the direction taken by the movement of the new media reveals that the need is in fact one for disengaging or dissolving the fixation of bodies they have just produced, for disengaging or dissolving the paradoxical movement, provoked by the media, out of the demanded immobilisation of the body. It is thus only consequential when the literary phantasm of a dissolution or liberation of the regulated, disciplined body is ‘realised’ in terms of media technique by way of a journey into the southern light, directly and ‘of all places’ in the virtual space of our computer-aided networked present. The whole uncertainty, the slipping of an intrinsic

31 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn: Bouvier 1960.

32 Held at Yale University in the spring of 2007; see Jan von Brevern: “Geisterfahrten des Blicks”, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 (25.4.2007).

33 Ibid.

34 Ibid.



Ill. 4: Eadweard Muybridge:
Part of Panorama of San Francisco, 1877
 (Looking West. The Denman School House, numerous private residences of our wealthy citizens; the Mission Hills in the distance).

position, the irritating perception of being involved in configuring the perceived, which starts with Muybridge's panoramic procedure, escalates in current electronic, digitalised man-machine coupling, or rather: here is where it gains its whole energy, diffracting and reconfiguring traditional parameters or orientations. This too is to be taken literally, the driving technological energy – naturally based on the mentioned free programmability of the universal medium of the computer – forms the light deployed in ever more complex systems.

Italy, the brightness and warmth of the south, is an invention of literature, its desire for images of presence, for light, whereas it is comprised of black letters. They are written on a white surface, on paper, projected onto a screen, appear on a monitor. The south is nothing other than the space between the characters, a space of imagination, a "fantastical fiction" as Keller's Green Henry Lee once put it.³⁵ The new media make this myth of literature transformable into ever increasing perfection; the audiovisual technologies allow Arcadias to be experienced without ever having taken a step.³⁶ As the assertion of difference, a perceptual/aesthetic difference between the ruins and the orange trees, the concrete image and the driving myth, literature is by no means dissolved. In 1972, at the same time Brinkmann was in Rome, in London and Berlin Alfred Behrens wrote the text *Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion*. A good ten years before the invention of cyberspace, Behrens imagines a multimedia concept holiday that, considering the unresolved mass traffic jams, the algae-infested and chemically-contaminated water as well as the crumbling museums and churches in danger of collapsing in the land of longing, can only be warmly recommended.

"The family spends the second day pasting a collage of the idea holiday place from the travel brochures collected from across the whole country [...] on the fourth day we decided again for Italy – mother and daughter transform the kitchen into a perfect, quaint pizzeria, while father and the sons use the radio, record player and a cassette recorder to come up with a wonderful tape of original Italian music and sounds, which provides the acoustic backdrop for the whole holiday. [...] The following days are then filled up by a fully mechanised sun-tanning process, relayed via a small home computer, under the artificial sons of the Braun-Sony-Grundig Group."³⁷

That the "the marvels and terrors of the manifold earth"³⁸ in Italy are produced by the imagination and do not stem from experience, an imagination that, moreover, feeds on produc-

35 Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*. Erste Fassung, Zweiter Teil. Frankfurt a.M. 1982, 29.

36 Digital travel guides available through Amazon at present: <http://www.amazon.de/exec/obidos/search-handle-url/303-2589222-4286645?%5Fencoding=UTF8&search-type=ss&index=software-de&field-keywords=Travel%20House%20Media> (accessed: 20.6.2007).

37 Alfred Behrens: *Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, 91.

38 Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, 7.

tions of other imaginations, second- and third-hand creations, is not something that was first formulated in *Death in Venice*. From Heinrich Heine, who in 1828 travelled in the footsteps of Goethe's *Italian Journey* and praised it as a true-to-life mirror of nature, even more as its very invention,³⁹ through to Koeppen and Brinkmann, the real, direct world of the south is imagined by this literature as a long past, unreachable possibility, or: as only reachable through literature, through its images and narratives, as a literary phantom. In this way Italy has become a name signalling a pure projection surface, a screen, monitor or an empty tableau for a fantasy doubtlessly stimulated by handed-down fragments but meanwhile unleashed. In Behrens' text literature marks out its own current future, gradually manifesting in the third millennium. After literature had sought to resist the technological images as seductive, chaotic frenzy with Thomas Mann,⁴⁰ then attempted to integrate the montage techniques in the example of Brinkmann, it now hands over its texts to the simulation spaces of computer-aided culture industry. At the same time however, not as a way of maintaining and remaining in virtuality; on the contrary: as a way of practically reconstructing the land of longing, of allowing the images of a lost experience to become real again. For Behrens, the concept holidaymakers will soon have had enough of their projected desires at home and wish to return to the real thing, to nature itself. This is what industry could pick up on, to place tourists "under the guidance of renowned international artists, architects and urban planners and involve them in a concentrated environmental action, the goal of which would be to return each holiday location, every inch of land spoilt by tourism to innocent naturalness, just as it was once seen and experienced by Jean-Jacques Rousseau, Goethe on his Italian journey, Marcel Proust and Thomas Mann. [...] If one considers for a moment how much material would be necessary to turn all of Italy into land-art reproductions [...], to package all its former landscape beauties, then you do not have to be a prophet to realise that tourist operators will one day do a great business."⁴¹

Sources of images

Ill. 1: Rolf Dieter Brinkmann: Rom, Blicke, Reinbek bei Hamburg 1979, cover. Ill. 2: ibd., p. 246. Ill. 3: http://www.romereborn.virginia.edu/gallery.php#images_2_o (accessed November 30, 2009), © 2008 The Board of Visitors of the University of Virginia. Ill. 4: <http://www.kingston.ac.uk/Muybridge/muycapt.htm> (accessed November 11, 2009).

39 "Wir schauen nämlich darin überall tatsächliche Auffassung und die Ruhe der Natur. Goethe hält ihr den Spiegel vor, oder besser gesagt, er ist selbst der Spiegel der Natur. Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe... Ein Herr Eckermann hat mal ein Buch über Goethe geschrieben, worin er ganz ernsthaft versichert: Hätte der liebe Gott bei Erschaffung der Welt zu Goethe gesagt: ‚Lieber Goethe, ich bin jetzt gottlob fertig, ich habe jetzt alles erschaffen, bis auf die Vögel und die Bäume, und Du tätest mir eine Liebe, wenn Du statt meiner diese Bagatellen noch erschaffen wolltest‘ - so würde Goethe, ... diese Tiere und Gewächse ganz im Geist der übrigen Schöpfung, nämlich die Vögel mit Federn und die Bäume grün, erschaffen haben. Es liegt Wahrheit in diesen Worten, und ich bin sogar der Meinung, daß Goethe manchmal seine Sache noch besser gemacht hätte, als der liebe Gott selbst." Heinrich Heine: Reisebilder, in: Werke und Briefe. Berlin and Weimar 1980, 242.

40 See also the famous section in *Magic Mountain*, where the sanatorium's discussion circle visits the "bioscope theatre" and is startled by the rush of images and "look away" where the "field of visions" remains "an empty tableau." Thomas Mann: *Der Zauberberg*. 2 vols., vol. 1, Frankfurt a.M. 1964, 335.

41 Behrens, 112f.

IV. Virtual Space of Travel.

The Spaces of Tourism: Virtualisation of the Real – Realisation of the Virtual

by Karlheinz Wöhler

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

1. Space as the tangible spatialisation of the virtual

Space is socio-morphic. It exists on the condition of being configured, experienced, conceived, abstracted and imagined. Accordingly, it is not a container space; rather, it is thought of as an empty field that becomes a specific, tangible substantive space through actions, perceptions, ideas, models and conceptions. We may live in spaces, but antecedent to them are processes producing space through which humans inscribe themselves in the space and incorporate it, so that places arise.¹ This means that thinking about space assumes an external optionality for localisation directed to the future. We thus see what does not yet exist.² Here an example:

Academics and scholars intend to hold a conference. While planning they start to get an ever clearer idea of what the topic involves, who they are to invite and where the conference could be held in the university (= "vision of the conference"). The alternatives are discussed; it is decided that the conference is to have its place in seminar room 10 of the university, i.e. it is to become reality. A few months later and the conference does indeed take place there. What has been actualised is a vision of a conference, an imagined and thus virtual dimension which is recognisable in the behaviour of the academics and scholars (their plans, discourses and decisions) and realised by others (conference participants) and through the specific space/conference location (the university), in other words it is given a manifest appearance (= realisation of the virtual). What was thought and intentionally planned (= virtuality), the vision of the conference, gains shape in the specific context of the actors (academics, scholars, participants) and the space (university seminar room). To this extent there is a virtualisation of reality, for what is conceived, intended, in short the virtual is regulated by the realities of the scientific community and the space of the university.

What regulates the space of the university? Its reality is distinguishable by several places where people research, teach, study, take examinations, work, administrate, eat, etc. With the conference this space now also has a place of discourse for internal and external thinkers. The university space obviously possesses multiple realities; various possibilities of place are immanent to it. The vision of the conference, the thinking, conceiving and planning of the conference, does not yet represent a concrete place in the university

1 Wolf-Dietrich Sahr: "Zeichen und Raumwelten – zur Geographie des Kulturellen", in: *Petermanns Geographische Mitteilungen*, 147 (2003), 2, 18-27; Wolfgang Lutz: "Vom 'Containerraum' zur 'entgrenzten' Welt – Raumbilder als sozialwissenschaftliche Leitbilder", in: *Social Geography* (2007), 2, 29-45.

2 Ludger Schwarte: *Intuition und Imagination – Wir sehen, was nicht existiert*, in: Bernd Hüppauf/ Christoph Wulf (eds.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Fink 2006, 92-103.

space – one cannot take a photograph featuring a speaker –, but a further possibility of space is brought forth. The other in space is rendered visible and thus tangible through virtualisation. Couched in terms favoured by systems theory, we may say that the reality of a space thus produces itself through the operating of realities, which are founded on the respective socio-cultural constitutive condition and cognitive autonomy of a person.³ The resulting multiplicity of space does not negate its reality. Rather, it jolts its assumed fixed or even ontological reality: what is currently existent can no longer raise a hegemonic claim to reality. Spaces possess intangibles – qualities which in essence are not yet actualised (= virtuality), but which are (can be) realised performatively by humans and so come into an existence.⁴

Consequently, spaces are there or real both in their manifest evidence as well as in their virtuality. Economic power, innovative ability, identity and even the tourism and recreational potential of a region are all examples of virtualising actually existent spaces. Virtualisations inspire and configure action and lend it orientation. Should ideas, imaginations, fictions, schemes and models for action be the result and these then pursued and realised, then real structures arise – spatialisations of what was thought and conceived or the visions/images used to visual these ideas, etc, fulfilling the realisation or actualisation of the virtual. In this sense, virtuality or the image one has of a space is the imagined real. As imagined it represents itself, it is real and simultaneously non-existent or not actually present – virtual or a virtual reality that creates an “operative space of a new kind”⁵ in so far as it, to take the aforementioned example, modulates a region in multiple ways. The imagined real confronts the actual real, which materialises itself on the basis of the virtual in concrete objects and structures.⁶ A close relationship thus exists between the virtual (imagined) and substantive (actual) reality, for the substantive reality arises from and draws on the virtual reality.

This relationship is not one-to-one however: in the process of mimesis virtual realities are reflectively worked on by those living in reality, so that variations and re-combinations of the virtual emerge in actual reality. To imagine the real (virtuality) and actualise the virtual (substantively existent) entails, for example, that places, objects, events etc. are appropriated as one assimilates them to the images of space (mimesis). Based on all the senses, in this process of resembling the interior world (the imagined, the envisioned, etc) is set into relation with the external world (real existing space), so that differences and thus contradictions to the images of the space may be recognised and experienced. The mimetic process then becomes constitutive of reality in such a way that the spaces are ascribed other meanings and in action they are arranged and ordered differently (perfor-

3 Siegfried J. Schmidt: *Kalte Faszination. Medien-Kultur-Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist: Velbrück 2000, 13ff.

4 Elena Esposito: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, 352ff.; see also the still exemplary study by Ernst E. Boesch: *Kultur und Handlung*. Bern/ Stuttgart/ Wien: Huber 1980.

5 Elena Esposito: “Illusion und Virtualität. Kommunikative Veränderungen der Fiktion”, in: Werner Rammert (ed.): *Soziologie und künstliche Intelligenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, 187-210, 188.

6 See Rob Shields: *The Virtual*, London und New York: Routledge 2003, 26ff.

mativity) – not contrary to the images of the space but also not quite in a perfect match.⁷ This does not mean however that we have to deny that images of space or ideas about a space possess a reality-constituting character. Rather, actions impacting on space are immanent to them; they evoke socio-cultural actions and practices. Ideas, imaginations, conceptions, plans, schemata, images, etc, in summary virtualisations, can be understood as internalised actions.⁸ Imagining the real (virtuality) activates one to act, giving rise to reality – here a space. To assume a strict distinction between conception, imagination, virtualisation, etc and reality, or to undertake to “reveal” it analytically thus implies seeing humans as pathological.⁹ Virtualisations transform the interior world into the exterior world and the exterior world into the interior world, generates differences and produces, if nothing new, then at least changes.

Virtualisations therefore do not lead into utopias of space. They also do not represent a flight from the world of the present. As we can only perceive and experience the world in mediated form, we develop notions as to how it is constituted or indeed should be, and taking a lead from this we actualise the world through action.¹⁰ In other words: as humans are insufficiently equipped biologically, and so do not possess an inbuilt behavioural programme ensuring survival, we necessarily depend on constituting or virtualising our reality: to conceive and shape realities according to possibility, i.e. to recognise the world (respectively space) according to conceived and invented patterns and recreate it on this basis.¹¹ That the development and internalisation of ideas (of images of the world or space) proceeds under the respective socio-cultural structures of a society is patently obvious. Accordingly, the imaginative fabric of worlds both present and historical is traceable, analysable and may be deconstructed.¹²

That space simply and unmediated faces us and possesses its own reality outside of humans is a conception that does not hold up. While it is admittedly there empirically-physically at a given moment, what it represents for humans, how we approach it and how we appropriate it – why space takes on a specific empirical form of reality through our action –, it is irrefutable that this is based on ideas, the cognitive simulations about space.¹³ This is precisely what *virtualisation of the real* characterises: spaces (world) are procured through conceptions, imaginations, ideas, visions etc and conveyed by media which represent them, so that they are then observable, tangible and criticisable. Virtualisation is therefore not a process limited to the electronic media and mediated by computer tech-

7 Instead of citing a host of works, key here is the anthology: Christoph Wulf/ Jörg Zirfas (eds.): *Ikonologie des Performativen*, München: Fink 2005.

8 Ernst E. Boesch: *Psychopathologie des Alltags*, Bern/ Stuttgart/ Wien: Huber 1976, 183 ff.

9 Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966, 385ff.

10 Manfred Faßler: *Netzwerke*, München: Fink 2001, 77ff.; Wolfgang Welsch: “Wirklich”. *Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität*, in: Sybille Krämer (ed.): *Medien, Computer, Realität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, 169-212.

11 Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, 253ff.

12 M. Rainer Lepsius: *Interessen, Ideen und Institutionen*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.

13 And so on the secondspace perspective, see Edward W. Soja: *Thirdspaces. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass.: Blackwell 1996, 6.

nology that replaces real-existent spaces (worlds) with virtual constructs. Rather, virtualisation is simply a modus of being inherent to humans, for only through it can we recognise spaces (world), move in them and so change forms of life. For this reason, cultural traditions, values, lifestyles, interpretations and domination are all inscribed *per se* in spaces, as well as being enriched by the topographical signs of self-reflection, memory and emotion (a thematic taken up by “geography of the imagination”).¹⁴

If spaces (world) are produced cognitively in the virtual realm at first, for some time now characterised as “cognitive mapping”, then these mental maps and images possess the function of discerning and differentiating space that is experienced empirically. Space first becomes concrete in this renewed cognitive processualisation and the decisions about alternatives for action, i.e. existent as a locality, one we can tangibly experience and configure.¹⁵ This concretisation of ideas of space is the *realisation of the virtual*. Here is where knowledge about spaces comes to the fore, having crystallised in the form of antecedent virtual conceptions of space. The realisation of the virtual, carried out operatively through communication, action and decision-making, along with the sensory assimilation, and thus representing a performative and not just a mimetic process, generates knowledge of space anew. What a space is, what it really is, is thus continuously constructed by humans in their respective situation. These constructions are not arbitrary; they are rather shaped by the specific culture and society, otherwise perceiving, recognising, conceiving, appropriating, fashioning and generating knowledge of space could not be thought of and analysed as qualities of humans under specific socio-cultural and historical conditions.

2. Media tourism and the media construction of foreign and tourist spaces

What is a tourist space? To determine it by describing and mapping it in distinction from or against the background of other denominations of space may seem to be the immediately obvious analytical starting point. But this by no means covers what the starting position gained above eventually marked out: it is not space that comes to us, but rather we who come to space; with our ideas, imaginations and fantasies, in short with our virtualisations, we are in space. It gains its configuration through us because we form or forge it in line with our reference points or cultivate and attend it.¹⁶ What faces us in space therefore does not refer to objects but something else – information that shows the possibilities of being in space (= virtualities) and therefore determines our perception. A tourist space thus stems from perception. But because perception is only possible through a medium, a tourist space does not exist outside the media.¹⁷ In the media ideas

14 For example: Marcus Termeyer: *Verkörperungen des Waldes*, Bielefeld: transcript 2005.

15 Whereby Löw means “spacing” whereas she grasps virtualisation as a “synthesising act”: Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, 158ff.

16 In phenomenological terms, following Heidegger space is founded and therefore cultivated antecedently by our respective being-in-the-world: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Neomarius 1949, 110ff.

17 Still foundational: Fritz Heider: *Ding und Medium*, Berlin: Kadmos 2005 (1926).

and notions about tourist spaces are conveyed and they simulate contiguity to them.¹⁸ Media prepare the actualisation of a possible, not-yet-reached travel destination. Media are thus present as a future possibility of action. In this way they operate on the difference “potential/virtual – actual/current”.

No matter if it is the print media, radio, cinematic film, television or the internet – these disseminating media are then first touristically relevant when their forms (in particular text and image) are so configured that they are understood (communicated) in spatially and temporally distant situations, i.e. when these forms gain an actuality, are recognisable and possess connectivity.¹⁹ Media open up to people (and social systems) and become, for example, tourism media not by the conveyed content being read or looked out, but rather if, when being read or looked at, the imparting of information (for instance “Eifel”) is selected under the fit of “travel” (or holiday), and is so interpreted in these terms. Travel functions as a kind of symbolically generalised communication medium,²⁰ as a value, and this means that media are then successful as tourism media when they accept this selection: one adopts the message “Eifel” – one understands it – because it announces a possible travel destination that is processualised through the distinction between being-a-subject and being-an-object (= binary codes). From the onset of Modernity, preference lies with the being-subject. Since then self-being is localised more and more in foreign space and institutionalises itself in the 20th century: being-a-subject when travelling, when on holiday and in leisure time is a value shared across society and has been ennobled into a cultural good.

Whether tourist spaces mediated by the media simulate or distort realities and are subordinate to an economy of signs²¹ – such issues are of no importance. Whatever is narrated, reported, shown, exaggeratedly played out, broadcast and embodied (= dispositive) does not have the external foreign space as its reference but the internal stranger/tourist:

“One travels so as to find oneself – only then does one escape oneself and his/her limitedness and becomes a traveller, becomes someone who can change and accepts this change. Or one travels to escape oneself – then one finds oneself, as a traveller, a master of change, the player of one’s own life.”²²

The foreign or tourism space thus constitutes itself in the idea of a distinction between here (home) and there (tourist space), a there that is connected to a different life or the possibility of temporarily leading a life as a subject and not an object like at home (here).

18 Media are thus understood topologically; cf. Stephan Günzel (ed.): *Topologie*, Bielefeld: transcript 2007.

19 At this point we only refer to the fundamental theoretical concept: Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, chapter 2; see also Elena Esposito: “Blinde Flecken in der Medientheorie”, in: Simone Dietz/ Timo Skrandies (eds.): *Mediale Markierungen. Studien zur Anatomie medienkultureller Praktiken*, Bielefeld: transcript 2007, 83-99.

20 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 316ff.

21 Today still following Scott Lash/ John Urry: *Economies of Signs & Space*, London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage 1994, 271ff. and Dean MacCannell: “Staged Authenticity: Arrangement of Social Space in Tourist Settings”, in: *American Journal of Sociology*, 79 (1973), 589-603.

22 Aurel Schmidt: *Von Raum zu Raum. Versuch über das Reisen*, Berlin: Merve 1998, 27.

The tourist space opens up as an envisioned (imagined) experimental field, to discover and try out the possible in the other/foreign. This idea of alterity and contingency is the cognitive operation by which humans imagine and actualise a tourist space. The observation of the media proceeds as follows due to these selections or assigning of attributes: text, visual and acoustic information are received at home (here) and with this activity one ascribes the foreign space perceived in such a way the possibility of allowing us to experience oneself as a subject.²³ This positive valuation is quasi ontologically anchored in tourist spaces. In this respect they are symbolic media of this valuation. Just as the modus of the being-subject in the foreign space is imagined, the consumption of media produces a virtual experience and, along with it, a virtual journey, one that takes place at home when reading, listening and watching. It possesses an actuality status through this localisation. The media bring the there to here, distant spaces are turned into close spaces while at the same time one moves in the imagination. One becomes a stationary tourist per media consumption.

That travelling to or staying in a foreign space is pre-produced by the media in this way is open to a legendary critique. In a nutshell: the mass media are seen as leading to a foreign space losing its reality. But if this were the case, then this would mean that reality (world/spaces) is recognisable without being mediated! Whether Urry, Rojek, Baudrillard or Virillio – all of them have most certainly have shaped their own spaces to match their ideas and thus realised virtuality. Mediaisation follows/ensues from virtualisation. Viewed in evolutionary terms, society leaves the observation and description of itself (mediated) to the mass media (once the task of priests, sages, the nobility etc), which then inform which realities still exist and the possibility of their actualisation. Hence, the history of literature and cinema as well as the post-modern media mutate into a virtual-biographical topography, for they reveal, after all, the possibilities of individual sense of place. At the same time, this means that the media, if they are not the driving force, provide at least direction for reflecting on present realities and the possibilities in foreign spaces and/or places.²⁴ The realities brought to the present in this way appear to be possible solely in the spaces of the other. For as long as these spaces are appropriated, they are present in the modus of as-if.

The media function precisely in this context of usage, through which they gain their specific form: one arranges to meet the foreign²⁵ and localizes oneself in the idea there in the distant space, which possesses no tangibility at home and is thus unobservable. The foreign space envisioned through/in the media loses its vacuity; through ideas and images it

23 Through this self-referential process the significance of both the tourism system as well as travel are produced and reproduced; see the systems theory basis in Niklas Luhmann: *Soziale Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 57ff., 123f., 539ff.

24 Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung*, Weilerswist: Velbrück 2001; Ellen Strain: *Public Places, Private Journeys*, New Brunswick/ New Jersey/ London: Rutgers University Press 2003; Sarah Gibson: "A seat with a view, (im)mobility and the cinematic-travel glance", in: *tourist studies*, 6 (2006), 157-178, here 162ff.; Neil Campbell: "Producing America. Redefining post-tourism in the global media age", in: David Crouch/ Rhona Jackson/ Felix Thompson (eds.): *The Media and the Tourist Imagination*, London/ New York: Routledge 2005, 198-214.

25 So Dietrich Krusche: *Reisen. Verabredung mit der Fremde*, Weinheim/ Berlin: Quadriga 1989; Media do not stem from this context of usage, the rendezvous with the foreign.

becomes the internal space of perception and consequently there exists the possibility to enter it in advance,²⁶ and this means to enliven it relationally to a temporary life as a subject – but this only in the as-if of a being-there. The tourist spaces presented in the media possess an autonomy – the narrated, shown, broadcast, programmed lead a life of their own. They are finished, completed productions, the sense of which though is created by readers, listeners, viewers and users. On the one hand, through the perceiving, listening and watching, the signs of the mediaised foreign spaces become the heard and seen *for me*,²⁷ while on the other hand, it remains left to my interpretations as to how I, configuring them as present, experience or incorporate these foreign spaces. This perceiving consciousness “furnishes the selectivity that motivates me to look and listen”.²⁸ We perceive what a tourist space (information) represents (message) in its “thingness”, whilst we look at this concreteness as a possibility of being-a-subject (selectivity).

Through this act of looking we leave behind our spatiotemporal position and space is imagined in this possibility,²⁹ which means that it exists without its presence as tourist space – “the process of possibility is a ‘realisation’”.³⁰ Media therefore do not represent spaces of possibility in themselves but this touristifying view: the possible being-different in foreign space, subject instead of object, transforms what the media offers into a representation of alterity and contingency in foreign space. No matter what aim is behind the media’s linguistic, textual and visual determination of foreign spaces, they occupy consciousness only as attuned spaces³¹: the mediaised foreign space dissolves into a world of alterity and contingency. Even if the dissemination possibilities are heteronymous, they nevertheless enable a manifold immersion in a different world, one in which the project of individualised identity formation ultimately finds its continuation: to seek out options and explore them as to their efficacy for subject formation. That, if not everything then at least a great deal, could possibly be different – the foreign in oneself as well as in a space³² –, these experiences of contingency are provided by the media.³³

There is no doubt of course that tourist spaces are presented in the media as spaces antithetical to everyday life and, as such, as a unity in the distinction between being-subject and being-object on the one hand and in the spatiotemporal difference between being-here

26 Still fundamental: Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart/ Berlin/ Köln: Kohlhammer: 9th edition 2000.

27 Gernot Böhme: “Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium”, in: Sybille Krämer (ed.): *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004, 129-140; 135f.; Hermann Schmitz: *Der Leib, Raum und die Gefühle*, Ostfildern: Edition Tertium 1998, 28ff.

28 Dirk Baecker: *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, 187f.

29 Gernot Böhme: “Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium”, 137; see also Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, 16f.

30 Gilles Deleuze: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, 84.

31 Elisabeth Ströker: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1977, 22ff.

32 Bernhard Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, 186ff.

33 Siegfried J. Schmidt: *Kalte Faszinationen*, 193.

and being-there on the other.³⁴ In this regard the disseminating media are a kind of shop window, with a reality of the being-there and being-subject expressed, articulated and above all glimpsed. The experience that one is not yet like one could be there (live out) triggers the wish or desire to travel there, to become immersed in the foreign space (to act). Here (at home/in everyday routine) a paucity of difference is sorely felt, a paucity that is the absence of the foreign space.³⁵ Touristic experience and action are increasingly liberated from their spatiotemporal bonds.

Which possibilities of being-other exist in foreign space are so contrived in the print media, on radio and television through a symbolical representation of a space as if the transported texts and images referred to a space that really exists outside these media. Today foreign spaces are disposable and reachable synchronously with the media of computer and internet as well as other digital technologies (mobile phones), through which the symbolic representation shifts to an active and present presentation of the foreign space. At home the foreign space is actually there and thus may be tangibly experienced. The lack that is the absence of foreign space is, if not remedied, at least compensated by a space between the space of home and the travel space: a search engine generates information from databanks, information that allows an individual or personalised tourist space to be constructed – another space as construction of real virtuality.³⁶

The cursor on the screen is the traveller, it acts as my body and it takes me to spaces which demonstrably exist, into which I can immerse 'live' and interact with its objects and persons. As much as search engines, gatekeepers, links and algorithms are selective or imbued with particular interests (nothing, absolutely nothing at all exists outside social conditions!), and thus discipline and control the computer medium including the perception and volition ("clicking") which activate virtual spaces (= mapping): contingency is revealed to the user or the visitor to screen spaces, upon the basis of which he/she modulates a tourist space and in which he/she can sometimes reinvent themselves.³⁷ That the intensity and frequency of objects and persons are blended out in immersion, the space produced through the media thus appearing free of trouble and adversity, may be criti-

34 Whereby a distinction between "form" and "medium" is named; see Andreas Pott: *Orte des Tourismus*, Bielefeld: transcript 2007, 39ff.; 62ff.

35 For this see Bernhard Waldenfels: *Bruchlinien*, 48ff.; only 3.2% can imagine a life without travel, see: Andreas Zins: *Entwurf eines integrierten Bewertungsrahmens für kundenpräsenzbedingte Dienstleistungen*, Münster: LIT 2000, 202ff.

36 The internet enables communication that is accepted on the basis of search commands, i.e. connectivity is produced per the interpretation "tourism space", on this selection, see Niklas Luhmann: *Soziale Systeme*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 191ff.; for the construction of real virtuality, see Manuel Castells: *Das Informationszeitalter*, vol. 1: *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft*, Opladen: Leske und Budrich 2001, 425ff.

37 Lutz Ellrich: "Die Realität virtueller Räume", in: Rudolf Maresch/ Niels Werber (eds.): *Raum – Wissen – Macht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, 92-113, 102ff.; Bruce Prideaux: "The Cybertourist", in: Graham M.S. Dann (ed.): *The Tourist as a Metaphor of the Social World*, Wallingford/ New York: CABI 2002, 317-339, 326ff.; Biang Pan/ Daniel R. Fesenmaier: "Online Information Search. Vacation Planning Process", in: *Annals of Tourism Research*, 33 (2006), 809-832.

cised as the production and distribution of an illusion of space.³⁸ The media construction of a tourist space becomes real precisely in representing it as an open, indeterminate and therefore as self-referential, in short, as a different space. The dissemination media and in particular the medium of the internet (inclusive travel weblogs) gather texts and images which expose the sameness of the everyday in the face of the other, the possibility of self-metamorphosis. In recent times what is possible can be prototypically played through in the spaces of *Second Life*.³⁹ Here one is vicariously present (through an avatar), so that one can generate situations in the modus of an as-if-traveller and test this 'self' in the field. The computer visuals produce images of real spaces which are changed by the user's actions and thus receive a different reality.⁴⁰ Media bring to light qualities and potentialities of space for the subject; subjectivity spatialises itself and fuels the wish to actively develop in foreign spaces. That they are reachable and present is witnessed by travellers/tourists on location, by telephoning (mobile phone), e-mailing, SMS, MMS postcards and photo sharing ("Geotagging"/Flickr).

3. Real tourism: reproduction and performance of media constructions

The idea of – if not finding (which involves confirming recognition) – at least gaining an intimation of one's personal and social place when in foreign spaces does not stem from the abstract activities of the mind. It is rather a cultural form that is transported and reproduced in the dissemination media and obtains its cultural practice and thus its legitimacy in the journey.⁴¹ Journeys or stays while travelling actualise performatively the virtual potential of a foreign space (knowledge), pooled together by consuming the media – the border separating the virtual from the actual is crossed.⁴² Whether tourist media spaces and tourist data spaces correspond to experienced foreign spaces in *realiter*, whether these media spaces possess an actual sense of place and are not surrogate objects for the absent being-subject in everyday space (and so "space fetishes"), must be affirmed if the starting assumption is a spatial constitution of culture and society. According to this assumption, a tourist space that has been experienced is a space created by social order and production⁴³: consequently, experience is already predetermined and framed

38 Caroline Bassett/ Chris Wilbert: "Where you want to go today (Like it or not). Leisure practices in cyberspace", in: David Crouch (ed.): *Leisure/Tourism Geographies. Practices and Geographical Knowledge*, London/ New York: Routledge 2001, 181-194.

39 Christian Stöcker: *Second Life*, München: Goldmann 2007. The online search is itself playful, see Tony Wilson/ Raja Mazhatul/ Yasmin Suraya: "The tourist gaze goes online", in: *tourist studies*, 4 (2004), 69-92. For the expansive realisation of the subject in view of the expansive potential of the internet, see Daniel Miller/ Don Slater: *The Internet. An Ethnographic Approach*, Oxford/ New York: Berg 2000.

40 Jörg R. J. Schirra: "Computervisualistik", in: Klaus Sachs-Hombach (ed.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, 268-280, 275ff.

41 Eric J. Leed: *Die Erfahrung der Fremde. Reisen von Gilgamesch bis zum Tourismus unserer Tage*, Frankfurt a. M./ New York: Campus 1993.

42 Rob Shields: "Boundary-Thinking in Theories of the Present: The Virtuality of Reflexive Modernization", in: *European Journal of Social Theory*, 9 (2006), 223-237.

43 Henri Lefebvre: *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 4th edition 2000.

through the organisation of the tourism industry. Travellers follow their stage directions or scripts; they are the audience of a play named "Tourism", which is performed by the local population.⁴⁴

For Urry, the gaze is not a metaphor⁴⁵: tourist spaces constitute themselves as visual actions which are to be traced back to the ideas constructed in the media. In other words, the consumption of media has generated an image of the absent foreign space. In the mind's formulating of the idea it is present as an image; this image unfurls its impact in the "tourist gaze". This "mediatised tourist gaze" (Urry) is not some fleeting glance, but a concentrated focusing by the tourist who turns his/her attention to the objects of the foreign space presented in the media.⁴⁶ Tourist experiences are superseded by the model of the tourist gaze, which in fact is self-affirming because tourists then seek out and look at what is present in the images of other tourists. Digital and analogue photographs, narratives, surveys and digital tracking per GPS attest to how the tourist gaze reproduces what the media has presented as really existing.⁴⁷ Sight- and life-seeing exert an effect, so that an aesthetic landscape appears before the tourists. Tourist "space entrepreneurs" do all they can to ensure that the socio-material arrangement upon which the image of the landscape is based remains as it is or is stage managed so that tourists see and experience what they have encountered in the media.⁴⁸

Media tourism and real tourism converge in so far as tourists or travellers move within the frames of institutionalised patterns and media-generated images, thus becoming co-producers of tourist spaces. But with this they are only confirming and verifying set templates – ultimately, they are not subjects but objects performing mimicry: they mimic what they already know and re-enact tourist roles. In this process they feel self-esteem.⁴⁹ If the perspective of the observer is geared towards what travellers see and do, then deterministic, capitalistic-cultural critical conclusions are understandable – tourism as a spatial phantasmagoria.⁵⁰ If one wants to take the cultural criticism further, then it needs to

44 On tourism as "front stage", see Dean MacCannell: *The Tourist*, New York: Schocken, 1989, 91ff.; MacCannell draws on Ervin Goffman: *Wir alle spielen Theater*, München: Piper 1969.

45 John Urry: *The Tourist Gaze*, 3.

46 For a distinction between "gaze" and "glance", see Hans Belting: "Der Blick im Bild", in: Bernd Hüppauf/ Christoph Wulf (eds.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Fink 2006, 121-144, 124ff.

47 Brenda Chan: "Film-Induced Tourism in Asia: A Case Study of Korean Television Drama and Female Viewers' Motivation to Visit Korea", in: *Tourism Culture & Communication*, 7 (2007), 207-224, 219ff.; Noam Shoval/ Michal Isaacson: "Tracking Tourist in the Digital Age", in: *Annals of Tourism Research*, 34 (2007), 141-159; with one exception, so the tenor in Hartmut Berghoff/ Barbara Kort/ Ralf Schneider/ Christopher Harvie (eds.): *The Making of Modern Tourism*, Basingstoke: Palgrave 2002.

48 Exemplary for this: Julia Glesner: *Theater für Touristen*, Münster/ Hamburg/ London: LIT 2002; Stefan Beck/ Gisela Welz: "Naturalisierung von Kultur – Kulturalisierung von Natur", in: *Tourismus Journal* 1 (1997), 431-448; still fundamental here: Stephen Britton: "Tourism, Capital, and Place: Towards a Critical Geography of Tourism", in: *Environment and Planning D: Society and Space*, 9 (1991), 451-478.

49 On mimicry and other variations, see Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien: Ullstein 1982.

50 André Jansson: "Spatial Phantasmagoria: The Mediation of Tourism Experience", in: *European Journal of Communication*, 17 (2002), 429-443.

be asked what kind of meaning tourists attach to the stay in a foreign space. Accordingly, the “tourist gaze” needs to be complemented by a “second gaze”, one that emerges from the history of travel as quintessential: tourism is cultural laboratory located in a foreign space where people perform and narrate alternative identities and socialities and in this way produce various spaces of and for themselves.⁵¹ The images shown to we travellers in the media beforehand, and/or crystallise in the consumption of media in the true sense of the word, take on a performative character. By regarding the foreign space as an object,⁵² its subjects and materials can return our tourist gaze or acts of viewing, so that a diverse experience of the otherness of the foreign arises, one with which we then interact.

We tourists have to admit: equipped with tourist maps, its illustrations and texts remind us of already existent media images and ideas, which are then localised and thus concretised through our walking, hiking, sunbathing, skiing, shopping, visiting of cultural sites and much else as well as reading these maps. Tourist spaces are thus consumable as well as incorporable places of a staged mass culture sustained by us as tourists. This tourist action is imitative and performed in reference to an existing practice that follows the tourist scripts of signs. What remains unconsidered is that tourists produce their own tourist practice that is played out and gains contour in the context of concrete spatiotemporal conditions, objects, persons, physicalities and perceptual processes – in short, concrete events.⁵³ Travel, holiday or being a tourist is therefore equally mimetic and performative: to show or enact a world generated within institutionalised frameworks so that it is experienced and not least seen as one that was there specifically for me.

That tourist spaces are produced again and again in event-like, staged-managed and aesthetically dimensioned acts, that tourists do not experience spatial conditions including their scripts as objective circumstances, but as possibilities of self-experience, of seeing and understanding oneself as well as their relations to others, downgrades the respective concrete space and opens the door for a tourist atopia.⁵⁴ This diagnosis does not deny the performative constitution of tourist spaces: whether it is a relaxing holiday with the family, an explorative tour of cities, a stay in New Zealand or a last-minute trip to wherever is available, the narratives as well as the visual and audio testaments document one thing: for the tourists a tourist space does not exist by virtue of its attractive places but through events which entail the physical co-presence of those involved in the actions and in this

51 Ovar Löfgren: *On Holiday: a History of Vacationing*, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press 1999; on this shift of paradigm to a “second gaze” see Dean MacCannell: “Tourist Agency”, in: *tourist studies*, 1 (2001), 23-37, which Urry cannot ignore, even if the what and how is addressed, and not the why of the network-forming “new mobilities” of tourists, see Jorgen Ole Baerenholdt/ Michael Haldrup/ Jonas Larsen/ John Urry: *Performing Tourist Places*, Aldershot: Ashgate 2004.

52 Through which colonising per empowering gaze can be explained; cf. Stephen Greenblatt: *Wunderbare Besitztümer*, Berlin: Wagenbach 1994.

53 So the perspective of the performative: Christoph Wulf/ Michael Göhlich/ Jörg Zirfas (eds.): *Grundlagen des Performativen*. Weinheim/ München: Juventa 2001.

54 So Tim Edensor: “Performing tourism, staging tourism: (re)producing tourist space and practice”, in: *tourist studies*, 1 (2001), 59-81, 75ff.

way produce reality⁵⁵ – this is my and our holiday, my and our tourist space. It is a tourist space that is created through internal and external images, feelings, situative arrangement, performances, perceptions of the self and the others.

4. At home and on the move

There is a plethora of diagnosis of the age in circulation. They focus their concerns on what currently exists and could still come into existence. That the virtual is already the real⁵⁶ may do little to erase the lines of worry furrowing a brow, for such an assessment gives rise to the suspicion that we are already totally object and not subject of our life-world, and this without even having noticed. A fear of being tied to a single place, home, can arise from this.⁵⁷ This idea is not a sign of post-modernity, but is obvious from the dawn of the modern age at the latest. Ever since utopias – spatial imaginings of paradise – have circulated through societies, perfect places in every respect outside of society and time.⁵⁸ That the world comes to a spatiotemporal end and is finalised in a liveable place, is and remains unreal. Nevertheless, the yearning for such a place has not evaporated – indeed, due to the aforementioned concern it is greater than ever. Tourist spaces represent such places of possibility. In the elsewhere the other can be experienced. By going through these experiences there performatively, one can experimentally scout and explore oneself. These places in the “other spaces” exist in our world.⁵⁹ Such heterotypical places are accessible by defecting from home. Virtualisations and thus the media extend the reach of these places; they are present at home, but they create their otherness first through actions.

55 Michael Haldrup/ Jonas Larsen: “The Family Gaze”, in: *tourist studies*, 3 (2003), 23-45; André Jansson: “A sense of tourism: new media and the dialectic of encapsulation/ decapsulation”, in: *tourist studies*, 7 (2007), 5-24.; Harvey C. Perkins/ David C. Thorns: “Gazing or Performing?: Reflections on Urry’s Tourist Gaze in the Context of Contemporary Experience in the Antipodes”, in: *International Sociology*, 16 (2001), 185-204; Leshu Torchin: “Location, location, location: The destination of the Manhattan TV Tour”, in: *tourist studies*, 2 (2002), 247-266.

56 Jean Baudrillard: “The Virtual Illusion: Or the Automatic Writing of the World”, in: *Theory, Culture & Society*, 12 (1995), 97-107.

57 Zygmunt Bauman: *Flaneure, Spieler und Touristen*, Hamburg: Hamburger Edition 1997.

58 Michael-Antoine Burnier: *Les Paradis Terrestres*, Paris: C.O.L. 2000.

59 Michel Foucault: *Die Heterotopien/ Der utopische Körper*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, 9ff.

V. Introduction

Wandering Objects. The Meaning of the Mobility of Things

by Viktoria Schmidt-Linsenhoff and Dorothea Coşkun

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

This section looks into the meanings which arise out of the transcultural circulation of things and artefacts. Wandering objects are – whether as loot or gifts, as trade or consumer goods, as cult appliances or museum pieces – above all media of exchange and communication between individuals and society. The following essays therefore focus on the semantics that result from this mobility. At issue are the changes of references which come about through de- and re-contextualising mobile things, which can turn their original meaning into its opposite and generate completely new ones. With each new station of an object wandering, older layers of meanings are overlaid and transcribed by new ones, so that wandering things can also be read as stores of transcultural memories.

The richness of their semantic resides essentially in the multi-perspectivity of the subsequent contextualisation. The idea of a sovereign interpretation cannot grasp the effects of this production of meaning, but – perhaps – it is possible for an unending narration of a reception history that can outlast the material existence of a thing and find its continuation in imitations and reproductions. One cannot say anything definitive or final about an object that has passed through various hands and institutions, so long as its cultural career is yet to be completed. Wandering objects accumulate a plurality of meanings which is grounded in the host of stories they tell, stories made up of reinterpretations and false translations, misunderstandings and misuse. They are stimulants and product at once of cultural fear and eager incorporation, marked by gestures of admiration or contempt for an alterity they embody in a new milieu temporarily or permanently.

Our section takes up the currently lively interest in the ‘thing’ as a new paradigm for cultural studies that – going beyond the ethnography of material cultures and economic histories – is situated on the symbolic level: how does dealing with objects form subjectivity and constitute social systems?

The numerous conferences held in recent times demonstrate just how relevant this thematic is, while the heated debate it has ignited extends beyond the usual borders between the disciplines. Exemplary in this respect is the interdisciplinary post-graduate forum at the Art History Institute Florence (October 2007), where young scholars were given an opportunity to put forward for discussion their work on *Dinge im zeitlichen und kulturellen Transfer*. Under the title *Sushi in Rome. On travelling objects to and from Europe since 1945* another conference was held concurrently with our own at the International Research Centre for Cultural Studies in Vienna which shed light on attempts to establish things in new cultural contexts – since 1945 mostly mass goods – from a variety of perspectives.¹ Participants of the interdisciplinary conference *Die Tücke des Objektes*

1 An extensive report by Moritz Baßler is available at: www.geschichte-transnational.clio-online.net/tagungsberichte/.

– *Vom Umgang mit Dingen* (February 2007, organised by Katharina Ferus, Gerrit Herlyn and Dietmar Rübel) at the Warburg-Haus in Hamburg focused on the vexation and irritation that has determined how we deal with things in art and everyday life since the beginning of the 20th century. The topicality of things as a research paradigm also finds a forceful echo in the host of current publications: for instance, the maiden issue of the *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (eds. Lutz Musner and Thomas Hauschild) was devoted to *Fremde Dinge*.

The approach, initiated by Marcel Mauss' distinction between goods and gift in an essay from 1924² and further developed by French post-structuralism (Baudrillard, De Certeau)³ since the 1960s, calls into question the European model of an autonomous subject exerting total domination over a mute, passive world of objects. Playing an important role in the softening of a categorical distinction between subject and object in favour of a reciprocal constitution is the cultural agency ascribed to things. Today the recognition of this agency connects very different research fields: the comprehensive recent literature on the history of collections and museums, the trade in relics and cabinets of curiosities through to the artistic practice of *objet trouvé* and the *recuperation* of archival and context art, the discourse history of fetishism pursued by William Pietz⁴, Hartmut Böhme⁵ and Karl-Heinz Kohl⁶, who examines the history and theory of sacred objects within European/African colonial cultures, or Bruno Latour's emphatic demand in his essay *Von der Realpolitik zur Dingpolitik* that we "return to the things", with which he in equal measure propagated a new concept of politics. Latour understands issues ultimately as extremely concrete things around which people assemble to dispute, thus forming a political public.⁷

Whereas today there is a broad consensus on the need to relativise the hegemonic concept of the subject through the "power of objects" and the dimensions of colonial culture – above all in studies on fetishism – are gaining in importance, the aesthetic of transcultural objects has found little attention up until now. Roger Bürgel pointed out this deficit in his preview of the *documenta 12* in the *FAZ*.⁸ The "migration of the form" across cultural borders cannot be adequately grasped by relying solely on retelling the original

2 Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (original 1924).

3 Jean Baudrillard: *Le système des objects*. Paris : Gallimard 1968; De Certeau: *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988.

4 William Pietz: "Fetish", in: Robert Nelson/Richard Shiff (eds.): *Critical Terms for Art History*, Chicago/London: University of Chicago Press 1996, 197-207.

5 Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek: Rowohlt 2006.

6 Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München: C.H. Beck 2003.

7 Bruno Latour: "Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht", in: *Dingpolitik. Atmosphären der Demokratie*. Exhibition catalogue ZKM Museum für Neue Kunst Karlsruhe, edited by Peter Weibel, Berlin: Merve 2005.

8 Roger M. Bürgel: "Die Migration der Form", in: *FAZ*, 53 (23.04.2007), 48.

cultural context, as for example happens in a curatorial proposition. His thesis is that “the migration of form”, which he conceives as detachable from the objects, unfurls its own dynamic, which in turn generates new meanings.

The fact that both essays presented in this section discuss the mobility of aesthetic artefacts is due to a coincidence of conference planning, but it makes perfect sense in hindsight. The question of the meaning of aesthetic form and the materiality of wandering objects in the eyes of a public for which they were not made is completely open. It not only relates to postcolonial art and art history, but also impacts on the aesthetic and semantic of objects which act transculturally outside the narrower art context.

The growing interest on the ‘thing’/‘object’ as a paradigm for cultural studies is not least mirrored in the explosive-like proliferation of worlds of things/objects in Western industrial societies after 1945. Moreover, it highlights the implantation, long regarded as questionable, of consumer culture in countries of the ‘third world’. Here local object cultures are overlaid with global products whose journeys intersect and intertwine with those of migrants and tourists in a variety of paradoxical ways, and whereby superfluity and lack, real or imagined consumer goods contribute equally to the processes of globalisation. The migration of artefacts and their aesthetic forms provides though at the same time – both within and outside the art context – space for articulations and acts, and it is their subversive potential, historical rules of the game and mechanisms which we wish to discuss here.

Both of the art history presentations in this section are devoted to these questions, approaching them from geographically and historically different perspectives. In *The Grand Tour of Travelling Objects: Performative Strategies in Contemporary African Art*, Gabriele Genge proceeds from the reception of African artefacts in museums and art history during the colonial era. She focuses on works of contemporary African artists (Yinka Shonibare, Romouald Hazoumé, et al) which disclose those patterns of representation and viewing that posits the artefact as a guarantee for African authenticity. It is not the cultural hierarchies of things but the “travelling artwork” and the cultural biographies of things which overlap in it that are at the centre of interest.

Jens Baumgarten explores the *Transformation of Asian Artefacts in Brazil*. The author examines sacral collections of ivory carvings from the Portuguese possessions in Goa and Macao, small Chinese and Philippine sculptures from Mexico and the use of Chinese visual works in the mission architecture in Paraíba, reconstructing the wandering paths taken by these objects through different collection and reception texts. Baumgarten is primarily concerned with the meanings assigned to transcultural artefacts as part of codifying colonial visual systems. The author interprets the impact made by the presence of foreign things as an extending and opening of the articulation of the Other in a colonial context.

The Grand Tour of Travelling Objects: Performative Strategies in Contemporary African Art

by Gabriele Genge

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

It seems as though the venerable image of an ethnological museum has undergone a complete change in recent times. The dusty display cabinets with the artefacts from colonial possessions, still evident for instance at the ambitious Paris *Musée de l'Homme* photographed by Candida Höfer in 1989¹, corresponds to what Carl Einstein once described as “the cold room of the white thirst for knowledge” in which the “catch rests, dead.”² Now however the *Musée du Quai Branly*, inaugurated two years ago, offers visitors a colourful event museum where the most important innovation is said to reside in enabling an “aesthetic” gaze on the works,³ which in this specific variant supposedly amounts to a perspective no longer shaped by colonialism. The undertaking must come across as profusely old-fashioned, for numerous articles from visual and media studies have exposed unprejudiced sight as a chimera, while the inlet of a universalising aesthetic seems hardly suitable to finding a way out of the thorny thicket of colonialist discourse. Instead, alterable aesthetic concepts need to be sought which would enable the ‘journey’ to indeed become an illuminating and illustrative metaphor.⁴

The present text shall focus on the travels of colonial artefacts. This indeed means their mobility in an ever-shifting reference system prompted by their transposition into the European cultural sphere, but above all – and in my view this aspect is considered far less often – the transformation of the aesthetic experience they afford. In a narrower sense I also mean the resistance objects reveal against attempts to forge references and rationalise. I shall also address the continuous change that emerges in the course of aesthetic contemplation and reflection when objects become anthropomorphic things, when otherness and inaccessibility are expressed in processes of fetishisation, a theme that is currently

1 Candida Höfer: In ethnographischen Sammlungen, Köln: König 2004, 36f.

2 Carl Einstein: “Das Berliner Völkerkunde-Museum – Anlässlich der Neuordnung”, in: Marion Schmid et al (ed.): Carl Einstein: Werke, Berlin: Medusa Verlag 1982, vol. 2, 325.

3 On the polemical debates surrounding the museum, see Sally Price: Paris Primitive. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly, Chicago: University of Chicago Press 2007.

4 That accepting and showing colonial artefacts in European museums would be akin to the enjoying ‘equal status’ with European art remains unfortunately an unfounded hope; see Karl-Heinz Kohl: “Entrückte Dinge. Über Ethnologie, Aneignung und Kunst”, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1 (2007), 17-24, here 22f. Cf. the discourse on the colonial conditionality of European and US art institutions: Jean Fisher (ed.) Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts, London: Kala Press 1994; Okwui Enwezor/ Olu Oguibe (eds.): Reading the Contemporary, London, Cambridge: MIT Press 1999; Andrea Buddensieg/ Peter Weibel: Contemporary Art and the Museum, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz 2007; Lydia Haustein: Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität, Berlin: Wallstein-Verlag GmbH 2008.

stirring interest in cultural studies and philosophy.⁵ This experience of otherness is not a specific peculiarity of colonial artefacts, with which a circular viewing process is brought to a conclusion; rather, what is expressed in this is a fundamental modern grappling with the grounds of aesthetic autonomy in the framework of current installation art.

This leads us to the works of the two artists who I would like to present, both of whom have explored in different ways the travels of colonial artefacts. The lust-filled Grand Tour in the 18th century, its baggage and what was brought back from the journey forms the first part of my considerations, while in the second part an interpretative look at the travel utensils and souvenirs of the voyage of discovery, serving the purposes of Enlightenment, will be undertaken.

Grand Tour – Educational Journey of the 18th Century

Yinka Shonibare's extravagant stage-like installation *Gallantry and Criminal Conversation* (Ill. 1a and b) was shown at *documenta 11* in 2002.⁶ Positioned on a slightly elevated base covered by a white plastic sheet, colourfully clothed, puppet-like headless figures indulge in erotic goings-on in pairs amidst massive suitcases, some of which are stacked high. Hovering above it all is a travel coach painted in green. The diverse array of sexual acts is only outstripped by the striking patterns of the clothing materials. This is most certainly also the reason for the initial disconcerting surprise upon viewing the life-size ensemble resembling a *tableau vivant*. For even though the scenario of the Grand Tour is immediately present, the batik materials, meanwhile directly associated with Shonibare as his label, destroy the lifelike staging of an event that probably dates from the 18th century.⁷ With the close-fitting vests, knee breeches, skirts and coats Shonibare is clearly smuggling the material presence of the African into the 18th century. He has sent historically 'unauthentic' figures in kente cloths on a journey and with his falsification of history lured out hitherto unasked knowledge as to who travelled in the 18th century and who did not. But the constellation of references created by this installation is even more elaborate and richer.

5 Cf. Arjun Appadurai (ed.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press 1986; Igor Kopytoff: "The Cultural Biography of Things: Commodification as Process", in: Arjun Appadurai: *The Social Life of Things*, 64-91; Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2006; Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, 2nd edition, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2002; Iris Därmann/ Christoph Jamme (eds.): *Fremderfahrung und Repräsentation*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2002; Georg Kneer/ Markus Schroer/ Erhard Schüttelpelz (eds.): *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2008.

6 On Shonibare see: Yinka Shonibare. *Double Dutch*, exhibition catalogue, Rotterdam Museum Boijmans Van Beuningen et al., edited by Jaap Guldemond and Gabriele Mackert, Rotterdam: NAI Publishers 2004 (with extensive bibliography); Gabriele Genge: "Im Reich der Zeit: Yinka Shonibare und Jean-Honoré Fragonard", in: Andrea von Hülsen-Esch/ Hans Körner/ Guido Reuter (eds.): *Bilderzählungen. Mediale und modale Bedingungen von Zeitlichkeit im Bild (=Europäische Geschichtsdarstellungen Vol. 4)*, Köln: Böhlau Verlag 2003, 179-198

7 John Picton has explored the role of kente cloths in Shonibare's work in most detail up until now, see: John Picton: "Yinka Shonibare. Undressing Ethnicity", in: *African Arts* 34/4 (2001), 66-73, 93-95.



Ill. 1a and b: Yinka Shonibare: *MBE, Gallantry and Criminal Conversation*, 2002, mixed media, installation: 900 x 900 x 12 cm, Stephen Friedman Gallery, London.

Here Shonibare is undoubtedly commenting on a form of travel where the goal and purpose may have remained vague, but for that its sexual by-product is even more clearly exposed. In particular more recent research on the Grand Tour has shown that the initially exclusively aristocratic educational journey to Italy and Greece served the sole purpose of strengthening already existing social networks and thus the pursuit of interests and activities within this group's own cultural contexts.⁸ A systematic interest in placing, arranging and classifying, in the historical of utilization of gained knowledge first arose with the Enlightenment and the bourgeoisie. Even though the scenario depicted seemingly only shows the aristocrats and their own cultural practice, it still manages to arouse curiosity: what did the aristocrats bring back with them from their travels? Although the trunks in this installation are clearly visible in an almost central position, it is just as easy to see that their contents are hidden. The trunks are given the prime task of marking the labile and impassable whereabouts of the figures. They display the framework and means of the journey, but reveal nothing about what is brought back, no experience is indicated beyond the sexual 'adventures' so flauntingly put on show. The only alternative is to see the clothing as what they have brought back, but this is obviously no longer a mobile object. It is completely appropriated, fits perfectly and moreover is exclusively a means of representing the sexual practices performed here.

Light can be shed on the enigmatic combinations staged by Shonibare. As numerous publications meanwhile have shown, artefacts from the colonies were coveted collector's items amongst the aristocracy in 18th-century London.

These 'goods' from abroad included not only various small exotic objects but also African slaves.⁹ The painter and graphic artist William Hogarth, whose oeuvre is an important

8 Werner Paravacini: "Vom Erkenntniswert der Adelsreise", in: Rainer Babel/ Werner Paravacini (eds.): *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 and Deutsches Historisches Institut Paris 2000, Deutsches Historisches Institut, Paris, Ostfildern: Thorbecke, 2005, 11-20.

9 Cf. Arjun Appadurai: *The Social Life of Things*; David Dabydeen: *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art*, Athens: University of Georgia Press 1987; Chris Gosden: *Collecting Colonialism. Material Culture and Colonial Change*, Oxford: Berg 2001.



Ill. 2: William Hogarth: *Marriage à la mode*, pl. 3, 1745, copper engraving and etching, 35,5 x 44,5 cm, Lewis Walpole Library, Yale University.

source of inspiration for Shonibare, commented in an extremely bizarre way on this collection mania of the aristocracy in one of his print cycles, namely *Marriage à la mode* from 1745, where besides black house slaves colonial artefacts play a key role.¹⁰

The moralising story tells of the marriage between a commoner and a debauched aristocrat and the subsequent disastrous demise of both. Besides the bourgeois cabinet of wonders owned by a physician, which as expected is filled to the brim with exotic exhibits seemingly very much alive (Ill. 2), Hogarth also confronts the viewer with a print that presents the ideas of collection and education held by the aristocracy (Ill. 3): in the bottom left there is a black house slave on his knees who laughingly pulls small and obscure figures from a basket pressed against his body. A note tells us that this is a purchased collection.¹¹ Taken together, it is obvi-

ous that the fastidious bourgeois interest in collecting, which a short time later would be consolidated in the first official museums, is juxtaposed to the bric-a-brac nature of aristocrat collections. Whereas the physician's cabinet of wonders is a set of neatly arranged and kept cabinets and shelves, the small figures, transportable in a basket, are spread across the floor, coming to life as they are lined up. The child-like house slave becomes the custodian of these artefacts, degenerated to mere toys. The touching bodily contact shown helps us extend our interpretation: any educated person would recognise in the horned stag, which the child demonstratively holds in his hand, as Actaeon. Here though this figure also represents an erotic sub-commentary, indicating the adultery committed by the recently married lady of the house.

Obviously not solely concerned with a moral condemnation of the aristocracy, Hogarth was also seeking to show up the educational interest limited to forms of physical incorporation which relinquished the effort to gain rational knowledge. This aspect can be even

¹⁰ For more detail on Hogarth's interest in the colonial theory and practice of collecting, see: Gabriele Genge: "William Hogarth's Blacks. Die Vermittlung 'fremder' Zeitlichkeit in seinen narrativen Bildzyklen", in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Themenheft: Zeitkonzepte. Zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert*, ed. by Stefanie Stockhorst, 30 (2006) 221-237; David Bindman: *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, London: Cornell University Press 2002; David Bindman: "A Voluptuous Alliance between Africa and Europe": Hogarth's Africans", in: Bernadette Fort/Angela Rosenthal: *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2001, 260-270. On the role of the "Moor slave" see Katja Wolf: "Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei", in: Karl Hölz/ Viktoria Schmidt-Linsenhoff/ Herbert Uerlings (eds.): *Weiße Blicke. Geschlechtermythen im Kolonialismus*, Marburg: Jonas-Verlag 2004, 19-36.

¹¹ Robert Cowley: *Marriage à la mode: A Re-View of Hogarth's Narrative Art*, Ithaca: Cornell University Press 1983.



Ill. 3: William Hogarth: *Marriage à la mode*, pl. 4, 1745, copper engraving and etching, 35,6 x 44,6 cm, British Museum London.

more precisely analysed in Hogarth's print. The haptic inlet to the objects, performed here by the Moor slave, takes up a phenomenon typical of and much discussed at the times: the superseding of the erotically touching visual cult of the aristocracy by the dissociated meditative beholding favoured by the bourgeoisie. The reversal of the hierarchy of the senses and the revaluation of the sense of touch played a special role in the bourgeois Enlightenment. Nonetheless, recent studies have shown that at the same time this set in motion the social honouring of merely the 'imaginary' touching of artworks. This new emphasis was conceived as a counter model to the sexually motivated appropriation of sculptures by touch, a form of enjoying art that was in turn associated with aristocratic circles.¹²

What emerges in Hogarth's print series is a peculiar overlapping of aristocratic and foreign, here con-

stituted as 'African', pleasure in collecting. The child-like physical appropriation of the objects by the dark-skinned servant appears to be anything but radically different from that of the aristocratic collector who had acquired them and then carelessly throws them together into a basket like discarded toys. The ignorance displayed by the dark-skinned child and that evident in the aristocratic pleasure in collecting are brought together, the wealth of references to one another indirectly suggesting that the sensuality enjoyed by both is comparable. This is underlined foremost by how the young boy provides an erotic commentary of the scene.

No matter if it is Hogarth's dismissal of aristocratic lack of education, which values tactile contact far more than systematic erudition, or if it is the bourgeois system of arrangement and classification – both models conceive an approach to artefacts that values them very differently. Hogarth's blunt demonstration of these perceptual forms shifts their interpretation into the framework of a broader aesthetic reference system. What counts here is the importance attached to the senses and thus the degree of abstraction and functionalisation of the objects. Moreover, these are placed in multi-referential ambivalence to the human figures and develop a tangible anthropomorphic life of their own that recalls fetishising practices – a phenomenon that was also attracting the attention of scholarship at this time.¹³

¹² Hans Körner: "Die Erziehung der Sinne. Wahrnehmungstheorie und Gattungsgrenzen in der Kunstliteratur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts", in: Jörn Steigerwald/ Daniela Watzke (eds.): *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, 187-201; Hans Körner: "Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert", in: *Artibus et historiae* 21/42 (2000), 165-196, here 173f.

¹³ William Pietz has correctly called the European concept of fetish to be a counter-model to an Enlightened aesthetic, William Pietz: "Fetish", in: Robert Nelson/ Richard Shiff: *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press 1996, 197-207.

Connections can be made between the aristocratic sensual revelry presented in Shonibare's installation to Hogarth's gallant erotic parlour game where aristocrat sensuality appears as child-like, 'primitive' and erotically motivated. Both bring together physical pleasures and corporeal appropriation of the other: in Shonibare's work the aristocrats have in fact turned into travelling Africans who draw their identity from skin-tight 'foreign' clothing, from artefacts which arouse sexual desire in the interplay of veiling/unveiling. One could speak here of a physical-erotic or fetishising dispositive of aesthetic experience being evident in the work of both artists.

At the same time however, in Shonibare's installation the peculiar seriality of the copulation acts in pairs is a clear reference to a rationalised understanding of sexuality that leads to the disciplining of the body in the 19th century. A diversification of rationalised forms of knowledge did indeed emerge first in the 19th century which assigned the female and the 'primitive' those parts of unfiltered physicality that Hogarth had associated with the aristocrats. In Shonibare's work the aristocratic gallantry has extended its scope, becoming a modern sexuality dispositive liable to prosecution, as the installation's title already hints, which speaks of gallantry and "criminal misconduct". The experience of the other is superimposed by the sexual, at the same time now stylising the African stranger to a swaggering sexual athlete.¹⁴ This superimposing of two different practices of knowledge and pleasure from the 18th and 19th centuries emphasise that Shonibare is by no means concerned with representing a historical epoch. Instead, he is far more interested in staging the shifting patterns of appropriating knowledge, the metaphorical journey of which seems to be interlocked in the hovering carriage.

Voyages of discovery and colonial artefacts

If above we spoke of the aesthetic reference systems of colonial artefacts, then up until this point one problem has been left unrecognised: are the artefacts depicted in Hogarth's works in fact artworks? This question is not to be answered as conclusively or coherently as may initially be expected. A clear "no" could cite the art theory of the academy with its hierarchy of genres. In contrast, Hogarth dealt equally with the aesthetic effect of objects taken from art, nature and technology in his *Analysis of Beauty*, a theoretical treatise from 1753, and remained true to the principle of the cabinet of wonders.¹⁵ The realm of experience associated with artefacts underwent a fundamental change however in the 19th century. Collection policy and practice was now in the hands of official institutions, emerging out of the colonial voyages of conquest and 'discovery' which were launched on a large scale by the state from the end of the 18th century. Alongside the relentless economic ravaging, the scientific exploitation of the colonial regions was pressed ahead with, and the 'booty' was to be presented to a broad public in European museums, whereby "discovery" was equated with "enlightenment". The incipient historical systematisation

14 Cf. Sabine Sielke: *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture. 1790-1990*, Princeton et al.: Princeton University Press 2002.

15 Cf. Peter Bexte: "Die Schönheit der Analyse", in: Jörg Heininger (ed.): *William Hogarth: Analyse der Schönheit (1753)*, Amsterdam: Verlag der Kunst 1995, 212-231; Ronald Paulson (ed.): *William Hogarth: The Analysis of Beauty*, New Haven et al.: Yale University Press 1997.

of knowledge and education brought with it a hierarchical model that posited the 'modern', finely-orchestrated ordering of cultural goods between colonial fetish and autonomous museal image, the valuations of which also fluctuated.¹⁶

The artist Georges Adéagbo has tackled the theme of the voyage of discovery most directly, above all the question of the aesthetic valorisation of colonial artefacts in the context of the task of education and sensual experience.¹⁷ His museum installation *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration...! Le théâtre du monde*, also shown at *documenta II* and meanwhile purchased by Museum Ludwig, configures a place, separated off from the exhibition room, whose floor plan resembles a nave with a semicircular apse. Here Adéagbo places groups of various objects, such as books, pieces of clothing, printed sheets of paper, closely together on the installed walls and the floor of the room. He arranges the objects so that no spatial edges could guide someone seeking orientation. First a longish wooden boat lends the room direction and a goal. All of the objects gathered here allude to – as always in the installations of this artist – the history of the exhibiting institution and site on the one hand, and to the selected subject on the other, here the history of the so-called discovery, i.e. the colonisation of Africa. What is initially striking to the eye are the colonial artefacts, similar to those which wandered into the museums of Europe from the expeditions in Africa, wooden statuettes and totem poles, positioned at the edges of the room and close to the boat. They are accompanied by scientific and popular scientific material in which 'the' written history of Africa is systematised and presented in book form.

But as interesting and charming each and every naming and describing of the objects gathered here as well as their respective astonishing places of origin may seem, more insistent is the effect of what Adéagbo's installation asks of the viewer: as the title already indicates, the artist gives a concrete instruction on how to view the work, the viewer as a perceptive discoverer ("L'explorateur") as well as a representative of the type 'discoverer' ("Les explorateurs") is confronted spatially with a history of discovery and render present or 'generate' the same in an explorative act. Unlike in Shonibare's narrative environment, Adéagbo relies on the process-like experience of the viewing subject, pacing up and down the installation. His work reflects how interpretation is assigned when objects are viewed and the aesthetic experience unfolds. Connected to the here celebrated dissolution of chronological historical orders of knowledge is the aim to experience a disparate

16 Interdisciplinary studies into this discourse have been piecemeal up until now. See Gabriele Genge: *Artefakt Fetisch Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne*, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2009; Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur*; Iris Därmann: *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*, München: Fink 2005; Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München: Beck 2003; Emily Apter/ William Pietz (eds.): *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca/ London: Cornell University Press 1993.

17 Kerstin Schankweiler: "Künstlermythos und kulturelle Differenz. Selbstverständnis und Projektion am Beispiel von Georges Adéagbo", in: Graduiertenkolleg "Identität und Differenz", Universität Trier (ed.): *Ethnizität und Geschlecht. (Post-)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, Köln: Böhlau 2005, 175-193; DC: *Georges Adéagbo: L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration. Le théâtre du monde*, exhibition catalogue Museum Ludwig Köln, Köln: König 2004; Silvia Eiblmayr (ed.): *Georges Adéagbo. Archäologie der Motivationen. Geschichte neu schreiben*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001.

collection of objects while walking. Only a few aspects of the perceptual response, site-specific and at the same time physically oriented, evoked by the work can be mentioned: numerous objects can only be viewed by squatting on the floor, their placement leads to associations with the ephemeral, i.e. the stalls of the 'flying' traders, continuously threatened by bans and disbandment. At the same time, the presence of the space-dominating boat imposes an immersive illusion of a simultaneous dynamised experience of space. Due to its spatial intentionality, this suggestive means of transportation appears as a cue to a 'journey', which takes place independently of pacing the spatial borders in the staged exhibition room. The aesthetic experience remains incomplete and incomplete, torn between the wish to pay attention to the excessive documentation material and experiencing the room seemingly set in motion.

The aesthetic distancing from the historical experience captured in books and objects manifest here as well as the theatricalisation of the viewing act testifies to the artist's fundamental grappling with not just the fictions of historical understanding or the culture of memory, but the museal space of the modern art museum and its inherent perceptual modes are also deconstructed as part of a self-reflective installation concepts.

Since the 1960s artists and critics have broached the theme of museal space and its constitution through objects and viewers.¹⁸ With aggressive pathos, artists like Frank Stella and Donald Judd announced their intention of liberating aesthetic experience from historical and cultural ballast, from pretentious humanistic goals and values. The museum, the sheer materiality of the exhibited and perception itself are to be the subject of art. No more illusory paintings on the wall, but objects are to be given a place, objects which block the way, makes the viewing subject aware of his/her act of viewing and demonstrates his/her stake in the process of interpretation. The artists sought to evoke the performative act of aesthetic experience in the exhibition space with all its ambivalences and destabilise the subjective knowledge located here. The national rhetoric of the US artists was rightly criticised,¹⁹ but in retrospect it is clear that the discussion on works of Minimal Art and its concepts of installative art has contributed decisively to an ongoing institutional-critical debate. These artists found characteristic succession in those conceptual works which, from the 1970s through to the present day (Christian Boltanski, Rosemarie Trockel amongst others), are increasingly devoted to integrating artefacts into installative works, present everyday forms of memento culture in museum spaces and so deconstruct traditional views of what constitutes "historicity".²⁰

18 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003; Sotirios Bahtsetzis: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, Diss. Berlin TU 2005, in: <http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2006/1305/> (accessed: 17.03.2008).

19 Anna Chave: "Minimalismus und die Rhetorik der Macht (1990)", in: Stemmrich, 1995, 647-677.

20 On the status of the 'real' or 'real objects' in contemporary art, see Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1996; for the discussion of artistic 'securing of evidence' as part of historical studies, Bernhard Jussen (ed.): *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 5: Signal – Christian Boltanski*, Göttingen: Wallstein-Verlag 2004.

One could see Adéagbo's new conception of a museal space of memory and recollection in this artistic tradition. But what distinguishes his approach from the aforementioned critical explorations of aesthetic experience is that he now presents the anthropological components²¹ of explorative, travelling sight itself – hitherto spared scrutiny – as the attitude of the explorer, ironises it as an insatiable thirst for knowledge in which a pattern of appropriation continuously reaffirms itself in and through the resistance of the thing to be appropriated. Adéagbo dissolves these components of active sight from their temporally transcendent psychoanalytical model.²² He interprets the aesthetic experience as a colonial forging of meaning and history and thus assigns it a place in the colonial history of travel.

In comparison to Shonibare's lusty revelations of the enlightened educational ideal, Adéagbo's perspective thus seems far more pessimistic. After all, it leads to admitting that not only museal exhibition spaces but also the discovering eyes of the visitors are agents of a colonial art history.

Sources of images:

- Ill. 1a and b: Copyright of the artist, Courtesy of the artist and Stephen Friedman Gallery, London.
 Ill. 2-3: Robert Paulson: Hogarth's graphic works. London 1989, no. 158, no. 160.

21 This universalistic orientation was developed by theoreticians of Minimal Art, drawing on the phenomenology of Merleau-Ponty, above all Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, Michigan: Viking Press 1977; cf. James Meyer: "Der Gebrauch von Merleau-Ponty", in: Sabine Sanio et al. (ed.): *Minimalisms: Rezeptionsformen der 90er Jahre*, Ostfildern: Cantz 1998, 178-187.

22 Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (1992), München: Fink 1999. Historicity and locating fetishism in a specific social setting are indistinct most recently in Hartmut Böhme's discussion of the phenomenon, cf. Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur*, op. cit.

Transformation of Asian Artefacts in Brazilian Contexts

by Jens Baumgarten

Topologies of Travel

Edited by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner and Julia Reuter

Online publication of Trier University Library, 2010

This document is available online:

http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf

..... This text is also available in German. The German part starts on page 3.

Identity construction as forged in national discourse continues to play a salient role in current cultural political debates in Brazil – at issue here are above all the different characteristics of the ‘Mestizagem’ (the mestizoisation), as coined and shaped by prominent authors of Brazilian Modernism like Oswald de Andrade, sociologists like Gilberto Freyre or artists like Tarsila do Amaral.¹ Emphasis was placed on the autochthonous ‘invention’ of Brazilianess. This was found in the country’s interior, the region of the gold rush, in Minas Gerais, a region far away from the coast and its art, inevitably exposed to colonial influences. In turn, current discussions in cultural studies reveal a penchant for referring to the paradigm of the Atlantic system, manifest in an array of political and social, economic and cultural networks.² Interestingly, the multiple relationships between the Asian and American continents are not taken into account in both contexts. Not only pre-colonial trade links to the Pacific basin, but also an intensive cultural exchange between both continents left their mark in various ways on art production and distribution from the end of the 15th until the 19th century. Asian objects play a decisive role in colonial Latin America long before their influence was felt in 18th- and 19th-century Europe. As far as the Spanish territories are concerned, the relations between the Philippines and New Spain (Mexico) are important, while the maritime colonial domain of the Portuguese spanned the globe from India (colonial capital in Goa), Ceylon and Macau to Brazil.

In the following we shall explore the contexts of collection and reception, calling on the examples of sacred collections of ivory carvings from Asian Portuguese possessions like Goa and Macau, which are then recovered in Salvador in Bahia as well as Recife and Olinda in Pernambuco. In doing so, the broader Latin American context also needs to be

-
- 1 Aracy A. Amaral: *Textos do Trópico de Capricórnio*, 3 vol., São Paulo: editora 34 2006, especially vol. 1, 241-330, Mônica Fauss: “‘Tupy, or not tupy that is the question’: drei Gemälde Tarsila do Amarals oder: Primitivismus und Anthropophagismus in der Kunst des brasilianischen Modernismo”, in: *Kritische Berichte* 25 (1997), no. 3, 22-41, Lucette Petit: “Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral: un pèlerinage poétique et pictural aux sources du Brésil”, in: Montserrat Prudon (ed.): *Peinture et écriture*, Paris: Éditions de la Différence 1996, 217-233 and *Da Antropofagia a Brasília – Brasil, 1920-1950*, exhibition catalogue Instituto Valenciano de Arte Moderna, Valencia, Museu de Arte Brasileira da Faap, São Paulo, ed. by Jorge Schwartz, São Paulo: Naify Edições, 2000.
 - 2 An intellectual history approach is taken by Sérgio Buarque de Holanda (ed.): *História geral da civilização brasileira. A época colonial. Descobrimento à expansão territorial*, 2 vols., São Paulo: Difel 1963, S. B. d. H.: *Raízes do Brasil*, 11th edition, Rio de Janeiro: José Olympio 1977 and S. B. d. H.: *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, 3 edition, São Paulo: Nacional/SEC 1977. A more materialist-Marxist orientation is taken by Fernando Novais, even if he examines the end phase of the period under consideration here; Fernando Anônimo Novais: *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*, 3 edition, São Paulo: Hucitec 1985. An analysis from the perspective of cultural history is provided by Laura de Mello e Souza: *O Sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*, São Paulo: Companhia das Letras 2006.

considered and here reference will be made to comparably similar collections of Chinese and Philippine miniature sculptures in Mexico and other Spanish territories in Central and South America. A further example is how Chinese sculptures were used in the mission architecture in Paraíba, also in Brazil's northeast. Clarifying provenance is not the main concern here. Instead, the analysis will dwell on the meaning these "travelling objects" had for constituting colonial visual systems. Precisely the presence and reception of these Asian artefacts refutes the often dichotomous constructions of hybridity in the colonial context, for their material existence does not mean a simple quantitative enlargement of the involved groups, for example in colonial Brazil the European colonial elite, indigenous original population and abducted African slaves, but demands instead a qualitative re-evaluation of material and visual culture in the colonial context. Following a short survey of the trade relations and a quantitative assessment of the transfer of objects, the three 'artefact' groups are to be described and analysed under three categories which are understood neither as covering stylistic characteristics nor geared to identifying an 'original provenance', but plot the different modalities of distribution and function: 1. export and re-evaluation; 2. import and inscription; and 3. autochthony and adoption.

Situation of the Portuguese colonies, economic and cultural exchange

The colonial Pacific trade route ran from Manila to Acapulco and became established after 1573, whereas a few years before the Portuguese route, following the East India-men (the ships were from the British East India Company: *Naus de Carreira da India*), led from Goa in India via Malacca in Malaysia and Macau to Salvador, Rio de Janeiro and the harbours in Pernambuco.³ As in the Spanish harbours, the Brazilian settlements had special warehouse or "fazendas" for products from Asia. Besides spices, mainly luxury goods were traded, for example Indian or Ceylonese-Portuguese ivory sculptures, which I would like to look at in more detail later, Chinese porcelain, Indian and Chinese textiles as well as Japanese and Indian-Portuguese furniture.⁴ Economic historians estimate that over ten million Chinese porcelain objects were sold in Brazil between the 16th and 19th centuries. The ivory sculptures have also left behind a rich stock of materials. Alone the Historical National Museum in Rio de Janeiro possesses a collection of 572 pieces, while there are countless other holdings in the museums for sacred art, Church treasures and private collections.⁵ It is important in this connection to point out that although the

3 Adma Fadul Muhana: "Índia do Oriente e do Ocidente", in: Anamaria Filizola/ Patrícia da Silva Cardoso/ Paulo Motta Oliveira/ Renata Soares Junqueira (eds.): *Verdade, amor, razão, merecimento. Coisas do mundo e de quem nele anda*, Curitiba: Editora da UFPR 2005, 263-285, 264, as well as José Roberto Teixeira Leite: *A China no Brasil. Influências, marcas, ecos e sobrevivências na sociedade e na arte brasileira*, Campinas: Editora da Unicamp 1999, 81-90. In general, Charles Boxer: *O império marítimo português. 1415-1825*, Lisboa: Edições 70 1989.

4 Gauvin Bailey: "Asia in the arts of Colonial Latin America", in: Joseph J. Richel/ Suzanne Stratton-Pruitt (eds.): *The Arts in Latin America 1492-1820*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art 2006, 57-69.

5 For example, *A sagração do marfim*, exhibition catalogue Museu Histórico Nacional, IPHAN, Rio de Janeiro: IPHAN 2002 and most recently *Novos Mundos – Neue Welten: Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen*, exhibition catalogue, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Dresden: Sandstein 2007.



Ill. 1: *Christ Child*, 17th century, sculpture, ivory, private collection of Jorge de Brito, Lisbon.



Ill. 2: *Maria with Christ*, 17th century, sculpture, ivory, 32 cm, private collection Juan Igancio Moreno.

Portuguese trade took place in three clearly defined regions (Asia, Africa and America), these regions were woven together in a mercantile system. This is all the more important because this system was not purely geared to serving Lisbon. Such diversity is also evident in the subjects moving between the individual sub-centres, who were bound to various forms of trade, including the slave trade, which also involved Asians who were then sold to Brazilian estates or state officials; having served in the Asian possessions they were directly transferred to the Brazilian colonies and often accompanied by artists.⁶

Exchange encompassed a variety of different materials and objects, for example fabrics, biombos (Spanish partitions), caskets and other furniture pieces. The furniture in the sacristy of Salvador Cathedral is decorated with tortoise and ivory incrustations. Moreover, in the larger cities of Bahia and Pernambuco numerous archival sources document the purchase of other precious materials from India and China.⁷ One focal point of the collections is the ivory sculptures, which will also be analysed in the following.

1. Export and re-evaluation

The countless ivory carvings, mostly imported from India, were often produced by non-Christian artists. They did not represent however Hindu or Buddhist divinities, but rather took their lead from Christian iconography, with representations of Christ, Mary and the saints.⁸ (Ill. 1-2)

All of the holdings are yet to be examined, neither quantitatively nor qualitatively. This is the case for collections in both Portuguese possessions and the Spanish territories. Isolated articles, some of them published in splendid catalogues, do analyse the artefacts along the lines of the traditional schema of “exoticism” and “hybridity” and are concerned above all with plotting the provenance of the objects.⁹ As already mentioned, the iconography of these Indian-Portuguese miniature sculptures is made up of the familiar forms of Marian, Christological representation as well as

6 Bailey: *Asia in the arts of Colonial Latin America*, 60f. and Muhana: *Índia do Oriente e do Ocidente*, 274ff.

7 Muhana: *Índia do Oriente e do Ocidente*, 278f.

8 Bailey: *Asia in the arts of Colonial Latin America*, 60.

9 For the problem of hybridity in the art of Latin America extrapolated using the example of the Spanish colonies: Carolyn Dean/ Dana Leibsohn: “Hybridity and its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”, in: *Colonial Latin American Review* 12 (2003), no. 1, 5-35.



Ill. 3: *Christ Child*, 17th century, sculpture, ivory, 26 cm, private collection, Rodrigo Rivero Lake.

numerous post-Tridentine saints. Particularly prominent amongst the latter group are representations of John the Baptist, the Portuguese “state saint” Anthony of Padua and the saints of the missionary orders, Francis, Ignatius and Franz Xaver.¹⁰

Key to the following argumentation however is a focus on the iconography of the Christ child. Within those representations of Christ’s life the number featuring his birth and childhood is striking. (Ill. 3 and 4)

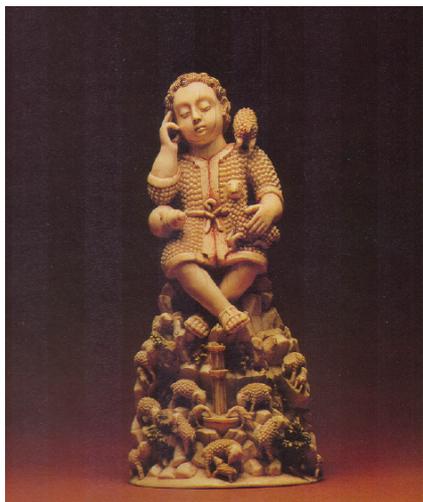
In contrast to European iconography, these representations show the Christ child neither as a sleeping infant nor together with Mary; instead the figure is isolated from the familial context and shown either naked or in regalia, adorned with instruments of torture, in a blessing gesture with the globe, or at times standing on the globe. These representations thus refer to the passion and world dominion. A second tradition shows him as the good shepherd – once again in distinction from the European tradition, here the good shepherd is not a youthful Christ but an infant figure seated on a throne or larger than life-sized on a hill populated with sheep. His eyes are closed and his head, titled slightly to one side, is held up by his right hand, whereby this performed without

any physical effort. The legs are crossed beneath the knees. What is striking here, and repeatedly mentioned in the secondary literature, is the resemblance between the posture given to Christ and Buddha, which is nothing less than the “yoga or lotus position”. This assigns the child – the not yet completely represented deity – the same status as the Shakyamuna, the corresponding phase in the life of Buddha.¹¹ The Christian-Indian representation reflects at the same time in the posture of the hand the same as that of the reclining Buddha, referring to a later development, matching that of the passion for Christ, that shows him shortly before entering nirvana. These forms of hybridisation are typical of the efforts taken by missionaries in Asia, foremost the Jesuits, who tolerated stylistic overlays and crossovers in their desire to win over groups in India and China. These aims even impacted on the personal behaviour of the missionaries, who adapted to the practices of Chinese and Indian rites – a practice that escalated however within the Catholic Church into the so-called rites controversy.¹² Especially the figure of the good

10 For example Bernardo Ferrão de Tavares e Távora: *Imaginária luso-oriental*, Lisbon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1983 or *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*, permanent collection catalogue, edited by Pedro Moacir Maia, São Paulo: Banco Safra 1987, in comparison to examples from the Spanish colonies of the Philippines: Margarita Estella: “Algunos relieves em marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiración”, in: *Archivo español de arte* 43 (1970), 151-179 and Pedro Garcia Galende: “Santos de marfil Del Convento San Agustín de Manila”, in: Rafael Lazcano (ed.): *Iconografía agustiana: actas del congreso*, Rome: Institutum Historicum Augustinianum 2001, 583-601.

11 Beatriz Sanchez Navarro de Pintado: *Marfiles christianos del Oriente en Mexico*, Mexiko City: Fomento Cultural Banamex 1985, 76f.

12 Anton Huonder: *Der chinesische Ritenstreit*, Aachen: Xaverius 1921. With respect to the activities of the Jesuits: Michael Scholz-Hänsel: “Die Jesuiten als interkulturelle Mittler im ‘Portugiesischen’ Asien der Aufklärungszeit”, in: Christoph Frank/ Sylvaine Hänsel (eds.): *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Vervuert 2002, 237-252 as well as Gauvin Bailey: *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America. 1542-1773*, Toronto: University of Toronto



Ill. 4: *Christ Child*, 17th century, sculpture, ivory, 26 cm, private collection Rodrigo Rivero Lake.

shepherd addresses the peaceful coexistence between animals and an era of peace like the one Christ has ushered in, thus pointing to a renaissance of humanity through the assimilation of the 'new worlds'. In turn however, this context of representation demands further contextualisation, namely that of a specific Portuguese eschatology. The hope of Christ's Second Coming merged with socio-utopian and irenic visions and were particularly prominent in milieus proclaiming Portugal's independence from the Spanish crown in the mid-17th century.¹³

Previously artefacts from Asia needed to be understood in the context of a global market whose products were typical expressions of assimilation and hybridisation. The sheer volume of these figures in the Brazilian context, for instance, can also be traced back to an 'exoticism' of form and an appreciation of the precious material of ivory, not readily available there. The treasures held by the Churches and orders would seem to confirm this and thus provide a link to medieval treasures and the wonder cabinets of the early modern period.¹⁴ Exemplary in this regard was the Jesuit Athanasius Kircher, who was famous for his exhibits in the Museum Kircheranium in Rome, which were sent to him by his fellow Jesuit brothers from a wide variety of provinces.¹⁵

The aforementioned Portuguese political-theological discourse articulating independence from Spain in the 17th century indicates why these Indian artefacts were so popular amongst the Portuguese colonial elite. What is the iconological link between the gesture of dominion, the allegory of peace and the discourse of Portuguese rule in Brazil? In his sermon for Epiphany 1662, Antonio Vieira, Jesuit, politician and author, asked why in Bede's exposition of the Christmas story, in which each of the Magi represents a continent, the most populous continent, namely America, is not even mentioned. Following Bernhard, Vieira compares the Magi

Press 1999. A further example is the spread of illusionist painting: Elisabetta Corsi: *La fábrica de las ilusiones. Los Jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China. 1698-1766*, Mexico City: El Colegio de México 2004.

13 Muhana: *Índia do Oriente e do Ocidente*, 282, in this connexion see also the sermons given by Ardizzone Spinola from Goa "Dezempenho de Christo Nosso Senhor no Nascimento da Magestade d'El-Rey de Portugal Dom Juam IV" from 1650.

14 Most recently on medieval treasures Lucas Burkart: "Schatz und Schatzbildung", in: Lucas Burkart/ Philippe Cordez (eds.): *Le trésor au Moyen Age: questions et perspectives de recherche*, Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie 2005, 1-26. For the wonder and curiosity cabinets and the institution of collecting: Barbara Marx/ Karl-Siegbert Rehberg (eds.): *Sammeln als Institution: von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum*, München: Deutscher Kunstverlag 2006; Robert John Weston Evans (ed.): *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot: Ashgate 2006 and the methodologically important essay by Horst Bredekamp: "Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs", in: *ibid.*/ Jörg Probst (eds.): *Bilder bewegen: von der Kunstkammer zum Endspiel*, Berlin: Wagenbach 2007, 121-135.

15 Maristella Casciati/ Maria Grazia Ianniello/ Maria Vitale (eds.): *Enciclopedia in Roma barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venedig: Marsilio 1986 and Athanasius Kircher: *il museo del mondo*, exhibition catalogue Museo Palazzo Venezia, Rome, edited by Eugenio Lo Sardo, Rome: De Luca 2001.



Ill. 5: Mask, first half of the 18th century, sculpture, Paraíba.

with three Portuguese kings: João, Manuel and João III.¹⁶ In the end he concludes that João IV from Portugal should be seen as the fourth Magi, the one whom, moreover, is to be given the priority of rank over the others because as the last king he points to the Second Coming of Christ. Vieira advocates this messianic-eschatological interpretation as well in his works *História do Futuro* and *Clavis prophetarum*, wherein the “resurrected Portugal” represents the final empire before the Last Judgment and King João IV is assigned a fitting role in the salvation history. Here the “New World” is equated with the New Jerusalem in a spatial-temporal correlation with the apocalypse of John. Vieira writes that the exchange of objects has changed both the Old and the New Worlds: “The old world disappeared because from now on this was no longer the same as before but another, larger and far more expansive with new coasts, new capes, new islands, new regions, new peoples, new animals and new plants. In the same way heaven began to be different.”¹⁷ Interestingly, at the end of his sermon Vieira speaks of Christ as a good shepherd.¹⁸ Considered from this angle, the collector’s passion for this specific Indian-Portuguese iconography need not be *solely* interpreted

as ‘exoticism’; instead, the specific formula linking the figure of the ruler and the good shepherd is inscribed in the theological-political discourse of the Portuguese colonies in America. The special role assigned the Christ child in the iconography of rule is also clearly stated in a sermon given by the Jesuit Antônio de Sá at the Igreja da Sé in Salvador in 1660. He tells about an incident during which a statue of the Christ child was smashed into tiny pieces and thus desecrated in an iconoclastic act. He makes an analogous connection between archetype and reproduction, between the Christ child and the crucified, between the body of Christ and the body of the perpetrator. The assault on the body of Christ corresponds to an assault on the body of the Church of Bahia. Here Sá is primarily referring to the “heretic iconoclasm” of Protestant attackers.¹⁹

Although at this point we can no longer delve further into the Portuguese-colonial discourse of representation, which is accompanied by eschatological aspects, it is nonetheless striking that further problematic aspects, like the issue of representation, of the status of the sacred image, is effected by inscribing a presence in the discourse and iconography of the Christ child. Here we may summarise: the ivory sculptures can be considered memorial

16 Antônio Vieira: Sermão de Epifanias, Lissabon 1662, in: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803065.html> (accessed: 10.4.2008).

17 Vieira: Sermão de Epifanias: “Desapareceu a terra antiga, porque a terra dali por diante já não era a que tinha sido, senão outra muito maior, muito mais estendida e dilatada em novas costas, em novos cabos, em novas ilhas, em novas regiões, em novas gentes, em novos animais, em novas plantas. Da mesma maneira o céu também começou a ser outro.”

18 Vieira: Sermão de Epifanias.

19 José Eduardo Ferreira dos Santos/ Marina Massimi: “Nossa Senhora das Maravilhas: corpo e alma de uma imagem”, in: *Memoranum*, 8 (2005), 116-129.



Ill. 6: *Lion*, first half of the 18th century, sculpture, Paraíba.

objects recalling the past greatness of a global empire which at the same time they are incorporated into the eschatological justification of Bragança rule and Portugal's independence from Spain.²⁰

2. Import and inscription

The other examples to be presented here are sculptures, probably Chinese in origin, which are to be found on the exterior of the Franciscan convent Santo Antonio in today's João Pessoa (Ill. 5 and 6).

These Asian artefacts are to be examined as to their inscription in existing contexts. Each comprising of a group with two figures, the artefacts represent a mask and a lion. For this example as well, research has mainly concentrated on the affirmative finding of a hybridity and accordingly pointed out the "Mestizoisation" aspects of Brazilian colonial culture, paying less attention to the functional aspects. Besides their 'foreign origin', the sculptures could be read, in connection with the entrance and façade into which they integrated, as apotropaic figures, like those to be found in the medieval churches of 13th- and 14th-century Portugal (Ill. 7).²¹



Ill. 7: *Franciscan convent*, entrance, first half of the 18th century, Paraíba.

The convent was founded in 1589, but following destruction by the Dutch, the Franciscans constructed a splendid new building in the second half of the 17th and early 18th centuries. The sculptures are part of the trapezium entrance area that ascends slightly to the main façade and whose walls are framed with an Azulejo cycle of Christ's passion. A detailed analysis of the superimposing of various visual systems, as is evident in the churches of the first and third, the lay order, cannot be undertaken here (Ill. 8 and 9).

Here we can only point out the interpretation of Francis in the illusionist ceiling frescos of the lay order, who in the context of the rivalry with the missionaries of the other orders may be understood as "Alter Elias" and "Alter Ignatius", as well as the missionary context itself, in which the Franciscan saint represents the "true prophet" to the indigenous population and simultaneously, precisely in this visualised representation, propagates the veneration of images (Ill. 10 and 11).²²

²⁰ At this point it should be recalled that independence was gained in 1640 and almost all Asian possessions – with the exceptions of Goa and Macau – were lost by 1700.

²¹ To name but one example, see: Pedro Dias: *A Arquitetura Gótica Portuguesa*, Lissabon: Estampa 1994.

²² For a more detailed analysis, see: Jens Baumgarten: "'Franciscan for all purposes' in Colonial Brazilian Visual Culture: Superimpositions and Parallel Systems", in: Susann Rau/ Gerd Schwerhoff (eds.): *Topographien des Sakralen: Religion und Raumordnung in der Vormoderne*, München,



Ill. 8: *Saint Francis*, first half of the 18th century, ceiling fresco, Franciscan convent, Church of the First Order, Paraíba.

Ill. 9: *Saint Francis*, first half of the 18th century, ceiling fresco, Franciscan convent, Church of the Third Order, Paraíba.

Ill. 10: *Virgin of Mercy*, first half of the 18th century, ceiling fresco, Franciscan convent, Church of the First Order, Paraíba.

For the points under discussion here, consideration needs to be given to the archaizing iconography of, for example, the Virgin of Mercy and the no less archaizing coffer painting with the iconography of Saint Anthony in the apse of the main church. Detailed consideration also needs to be given to what extent the architecture draws on a model and ideal of the Portuguese 14th century. What importance can be attached to this recourse to a tradition, this construction of the past – and furthermore – what is the relationship between this historical trajectory and the Chinese artefacts?²³ In terms of the first part of this question, Alexander Nagel and Christopher S. Wood have presented a new model of “anachronism” in an article that deals mainly with Venetian Renaissance painting.²⁴ Focusing on Carpaccio’s *Saint Anthony*, they see the different artefacts the painter ‘quotes’ as traits of different historical moments, which they in turn interpret as a performative theory of the origin of an artefact. According to this theory, the individual object is the product of a singular historical performance. Each repetition of this performance that subsequently follows, for instance in painting a copy, takes on alien features in relation to the original scene of creation.²⁵ As far as their example is concerned, this means

Hamburg: Dölling und Galitz Verlag 2008, 254-279.

23 In comparison to the reception of the Middle Ages in the 16th and 17th centuries: Johannes Zahlten: “Beobachtungen zur Mittelalter-Rezeption in der Ausstattung römischer Kirchen nach dem Tridentinum”, in: Peter Wapnewski (ed.): *Mittelalter-Rezeption: ein Symposium*, Stuttgart: Metzler 1986, 80-104 and Meinrad von Engelberg: *Renovatio Ecclesiae: die Barockisierung mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg: Imhof 2005.

24 Alexander Nagel/Christopher S. Wood: “Interventions: Towards a new model of Renaissance anachronism”, in: *Art Bulletin*, 3 (2005), 403-415.

25 *Ibid.* 404.



Ill. 11: Detail from the Anthony cycle, first half of the 18th century, ceiling fresco, Franciscan convent, main chancel, Church of the First Order, Paraíba.

that the different temporalities are staged and dramatised in a system of anachronistic quotes. For Nagel and Wood, all artefacts in pre-modern times would possess a double historicity: one could be fully aware of the fact that they were produced in the present or the recent past, while at the same time appreciating them as if they are old. Nagel and Wood refuse to follow the predominant interpretation of this as a sign of naivety; instead, they regard such an interpretative line as a sign of a widespread ignorance in art history as to pre- and early modern modes of thinking. Images and artefacts were understood as signs or symbols of types; and in turn these types were associated with mythical origins and strengthen a structural and categorical conti-

nuity through a sequence of signs. Classes of artefacts thus become connected to one another via replaceable replicas, which can then extend their reach both through time as well as space. It is under this aspect of “substitution” that modern copies of painted icons are understood as effective surrogates for lost originals. The actual circumstances of their origin and the historical moment were not necessarily relevant for their meaning and function, thus considered to be more accidental than constitutive. Instead, artefacts are to be grasped as being inscribed in a diachronic chain of replicas.²⁶ Here time is not presupposed as a linear chain; rather, artefacts configure time differently: in this system one function of art is to collapse temporal distance.²⁷ In their critique of Panofsky’s appraisal of the Renaissance’s ‘correct’ experience of time, Nagel and Wood emphasise that he never explained the relationship between the cognitive distance from the past – the criterion of a historical period as a whole – and the aesthetic result of “Renaissance art”.²⁸ Elizabeth Eisenstein speaks of an “amorphous space-time context”²⁹. In this vein, Nagel and Wood do not wish to distinguish strictly between medieval and Renaissance approaches, even going so far as to characterise the latter as a re-application of the medieval substituting principle within the burgeoning culture of artistic performance.³⁰ They understand the origins of the modern artwork as arising from a dialectic relationship between a substitutive and an authorial principle. Accordingly, one innovative impulse in the Renaissance is the ‘art forgery’, for this can also be seen as an unmasked substituting of a singular performance. From this perspective, it is feasible to consider archaisms, aes-

26 Here Nagel and Wood draw on Richard Krautheimer’s thesis on the iconography of medieval architecture; *ibid.* 405.

27 *Ibid.* 408.

28 This refers primarily to Panofsky’s publications on the Renaissance: Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm: Almqvist und Wiksels, Gebers Forlag 1960, 38 and *ibid.*: “Renaissance and Renaissance”, in: *Kenyon Review* 6 (1944), 201-236

29 Elizabeth Eisenstein: *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge: Cambridge University Press 1979, with reference to Panofsky’s theses in particular, 181-225.

30 Nagel/ Wood: “Interventions: Towards a new model of Renaissance anachronism”, 412.



Ill. 12: *Capela da Nossa Senhora do Ó*, first half of the 18th century, Sabará.

thetic primitivism, typologies, quotations, forgeries and other temporal interventions as expressing a conflict between the performative and substitutive theory of origins. These are, so conclude Nagel and Wood, integrated into a dynamic historical model in which both theories are in continuous interaction.

Following this theoretical exposition, I would like to extrapolate these considerations for the colonial context and spatial distance. The importance attached to the copy, appropriative practice and the model of substitution plays a greater role than performative authorship – this is the case for both the American and the Asian colonies. In this respect, just as much as the spatial, it is precisely the temporal distance that needs to be seen in terms of appropriation strategies within a substitution principle that considers neither temporal nor locality difference as linearly connected. To put it bluntly: the imitations of a Portuguese “Middle Ages” like the Chinese lions are at once foreign or also, in their concatenation as typologies, i.e. the temporal and spatial foreign is staged, and not taken as authorial exoticism.³¹

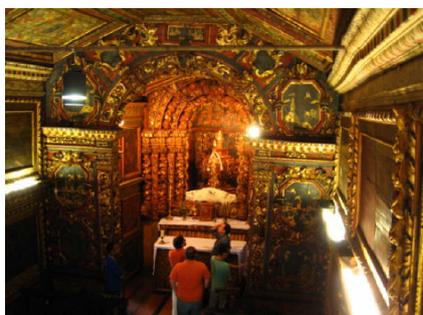
3. Autochthony and adoption

The third example to be analysed serves as a link to a further sequence of objects and, correspondingly, an extension of the line of questioning and the methodological tools. The autochthony and/or adoption of stylistic and iconographic models by artists who had probably immigrated will be discussed using the example of the Capela do Ó in Sabará, a small town in the province of Minas Gerais. The architecture shows borrowings from a pagoda, but even more interesting are the decorations, in particular the decorations imitating lacquer painting. As these are not ‘travelling objects’ but are nonetheless key for gaining an overall impression of Asian artefacts in Brazilian contexts and indeed as in the scholarship they are dealt with in terms of “syncretism” and the “Mestizagem”, these aspects need to be integrated into their discussion. (Ill. 12-14)

Also in Sabará, at the Nossa Senhora da Conceição church, is a door leading to sacristy with gold-coloured paintings on a red background. The individual coffers reveal a variety of landscape drawings with figures. It is assumed that this artefact was imported to Portuguese America from Macau and that it was the model for numerous chinoiseries, including the one at the already mentioned Capela do Ó.³² The patronage refers to the expectation of Christ’s birth and is in turn inscribed in the discourse on life and family cycles that is so important for the colonial context. The iconography of the pictorial

³¹ In particular the relativity of perspectives becomes clear with which the Brazilian anthropologist Eduardo de Castro had described in his examination of the encounter between the missionaries and the indigenous population: Eduardo Viveiro de Castro: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify 2002, above all the chapter “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”, 345-400. In turn, this underlines the need to give further consideration to the integrative approach of a multidimensional space model. This would have to function as a meta-theory under which various other theorems could be arranged dynamically and polyvalent.

³² Teixeira Leite: *A China no Brasil*, 143-146.



Ill. 13: *Ceiling fresco*, first half of the 18th century, Capela da Nossa Senhora do Ó, Sabará.

Ill. 14: *Landscapes*, details from the decoration of the triumphal arch, first half of the 18th century, Capela da Nossa Senhora do Ó, Sabará.

decorations covers the seven appeals to Mary and, besides emblematic Marian depictions on the ceiling vault, combines a mural cycle on the childhoods of Mary and Christ. The ‘Chinese’ artefacts on the triumphal arch, interesting for our context, imitate lacquer painting and, as a gold-coloured drawing on a black background, reproduce idealistic abstract landscapes. Three octagonal panels on each side of the high altar are mirror-symmetrical but not identical in their arrangement, while they are crowned by a small rectangular panel that is surprisingly not symmetrical. These paintings were probably completed in the 1820s. There is great speculation about the origins, whether they another import from Macau, or were the work of the Portuguese painter Jacinto Ribeiro, who was active in Minas and had previously spent time in the Asian territories of the Portuguese colonial empire, remains unclear. Here we are unable to go into any detail on the very complex iconography and their contexts.³³

Perhaps this is the most likely example of a “chinoiserie”, even though the conditions for both its production and reception differ in comparison to European painting of “chinoiserie”. Not only are they not embedded in a court context, they are also not in an urban centre with the corresponding reception of China as a European utopia of a “blessed kingdom of peace”. Here, too, the theory articulated by Nagel and Wood is applicable, allowing us to speak of a diachronic concatenation of individual artefacts through quotes overcoming gaps of time and space, which, for the colonial context, mark the relationship between performative and authorial representation. The incorporation of Chinese forms of representation seems to be more problematic for today’s art historians than for contemporaries, as is demonstrated by the numerous forms of expression of this type in Minas.

4. Conclusion

In her interpretation of the Eckhout cycle Viktoria Schmidt-Linsenhoff ascribes the invisible governor general Maurits of Nassau the “privileged position of the unmarked gaze in the field of visibility, which furnishes the power to reproduce, define and classify without itself being reproduced, defined or classified.”³⁴ The Asian artefacts can also be understood in this way: the structures of dominion and mission are existent but invisible and their ideological prerequisites are not challenged, so that they come to light. The contextualisation of the travelling artefacts presented here can hardly deal with the subversive moments in colonial culture, let alone a counter discourse. But the proposition that the images are inscribed in a discourse in which the

³³ I would like to thank Jenny Purtle, University of Toronto, for pointing out which origin of the Asian objects was classified as being special for importing specific goods.

³⁴ Viktoria Schmidt-Linsenhoff: “Rhetorik der Hautfarben: Albert Eckhouts Brasilien-Bilder”, in: *Zeitsprünge* 7, 2/3 (2003), 285-314, 294.

European gaze, producing meaning and visibility, are preformed and thus its contribution to the painting history of colonialism reflected on, can be extrapolated. In connexion with the examples presented here, if the different visual, textual and performative discourses are grasped as constituting different visual systems, then we may speak of the integration of Asian objects into the South American discourse in terms of an extension and opening of the possibilities for perceiving the other. This certainly does not entail denying the primacy of European missions and slavery. Exemplary for the relevance of skin colours, not necessarily mono-causal, in connection with slavery is once again a sermon given by Antonio Vieira. Pointing out the different skin colours of the Magi he says “all people of each skin colour are equal in nature and, beyond this, even more equal with a view to belief”.³⁵ But this neither questions the hierarchical social system, based on Roman law, nor does it devalue the skin colour of black; it does most definitely challenge however the pseudoscientific, direct connection made between skin colour and racist discourse.³⁶

The ivory carvings most certainly could most likely be interpreted along the lines of an art/wonder cabinet or exoticism. But this exoticism does not simply connect into the court representation of an idealised image of China. More probable are receptions like the ones which existed since Athanasius Kircher’s work *China Illustrata* (1667), with heralded in a new phase of European perception on China. Nevertheless, once again we need to keep in mind the non-contemporaneous of the contemporaneous. The Asian artefacts are staged as foreign in the same way as the European Middle Ages and are to be understood as a means to forging tradition in the broad sense of “nation building” as explicated by Benedict Anderson.³⁷ The result is a levelling out of European and non-European traditions. Iconographical and stylistic ‘mixed forms’ are therefore not to be seen simply as

35 Vieira: Sermao de Epifania: “[...] Dos Magos, que hoje vieram ao presépio, dois eram brancos e um preto, como diz a tradição; e seria justo que mandasse Cristo que Gaspar e Baltasar, porque eram brancos, tornassem livres para o Oriente, e Belchior, porque era pretinho, ficasse em Belém por escravo, ainda que fosse de S. José? Bem o pudera fazer Cristo, que é Senhor dos senhores; mas quis-nos ensinar que os homens de qualquer cor todos são iguais por natureza, e mais iguais ainda por fé, se crêem e adoram a Cristo, como os Magos. Notável coisa é que, sendo os Magos reis, e de diferentes cores, nem uma nem outra coisa dissesse o Evangelista. Se todos eram reis, por que não diz que o terceiro era preto? Porque todos vieram adorar a Cristo, e todos se fizeram cristãos, e entre cristão e cristão não há diferença de nobreza, nem diferença de cor. Não há diferença de nobreza, porque todos são filhos de Deus; nem há diferença de cor, porque todos são brancos. Essa é a virtude da água do batismo. Um etíope, se se lava nas águas do Zaire, fica limpo, mas não fica branco, porém na água do Batismo sim, uma coisa e outra: *Asperges me hyssopo, et mundabor: ei-lo aí limpo.* – *Lavabis me, et super nivem dealbabor: ei-lo aí branco.* Mas é tão pouca a razão e tão pouca a fé daqueles inimigos dos índios, que, depois de nós os fazermos brancos pelo batismo, eles os querem fazer escravos por negros.”

36 Stuart B. Schwartz: *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial*, São Paulo: Companhia das Letras 1988, and Silvia Hunold Lara: *Campos da violência: escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro (1750-1808)*, Rio de Janeiro: Paz e Terra 1988.

37 Phoebe Scott: “Mimesis to Mockery: Chinoiserie Ornament in the Social Space of Eighteenth-Century France”, in: www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue5_Critique_Scott.htm (accessed: 10.4.2008). In general, Benedict Anderson: *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, London: Verso Ed. 1983. Recourse to founding myths are also evident in Florence of the early modern period, see Stefano U. Baldassari: “A tale of two cities: accounts of the origins of Fiesole and Florence from the anonymous ‘Chronica’ to Leonardo Bruni”, in: *Studi rinascimentali* 5 (2007), 29-56.

hybridisations, for this would in turn imply essentialist fundamental forms conceived as dichotomous. Instead, they are to be rather seen as a tension between different visual systems based on the model of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas.³⁸

The analysis of the selected Asian artefacts in colonial contexts cannot be fitted into a simple model – neither of original and its reception, nor syncretism or hybridism – for its precise contextualisation brings to light specific problems in each respective case. Decisive here are the materials, the local conditions and – besides the communicative – the visual qualities of the artefacts.³⁹ They thus do not illustrate a pure exoticism but rather stage representative difference and open up the discursive field on both the visual and material levels: the staging of the foreign as a component of colonial society and culture finds its affirmation. This means opening a space that is to be negotiated, one that may have its legal specification (elite, freedman, slave), but precisely via the parallel visual systems enables processes of appropriation, approximation and negotiation. This also becomes clear in the parallel appropriation of a 'medieval' iconography.

As Elizabeth Edwards, Chris Gosden and Ruth B. Phillips state in their introductory essay to *Sensible Objects*, colonialism was profoundly "material", the different centres connected to one another via a continuous exchange that encompassed all forms of objects.⁴⁰ Here the authors emphasise that colonialism was constituted through the different forms of sensual perception of objects, meaning that distinctions like hierarchy, class and case were also constructed and represented. This entails primarily a review of the perceptual register in relation to material culture and thus extending the scope of the senses, otherwise under the dominance, predominantly influenced by the West, of the sense of sight. This goes hand in hand with giving greater consideration to "embodiments"⁴¹ when seeking to identify a new relationship between body, perceptual apparatus and cultural practice. For the examples I have presented I would to briefly indicate this calling on the figures in João Pessoa. If the visual systems can be understood as a configuration of complex polyvalent visual relations, then the physical perception of the subject must also be able to call on other senses. (Ill. 15)

We can find stones in several areas of the church which are decorated with an abstract pattern and whose cavities not only serve to provide a colour contrast but are filled with a resin that was mixed with myrrh, so that the typical odour is released when the believer

38 See Georges Didi-Hubermann: *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Minuit 2000 and *ibid.: L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit 2002.

39 The first comprehensive attempt in this direction is the anthology on the re-evaluation of the Renaissance as an international phenomenon and so includes the colonialism of the early modern period: Claire Farago (ed.): *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and in Latin America 1450-1650*, New Haven/ London: Yale University Press 1995.

40 Elizabeth Edwards/ Chris Gosden/ Ruth B. Phillips: "Introduction", in: *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford/ New York: Berg 2006, 1-31, here 3 and Ruth B. Phillips: "Making sense out/ of the visual: aboriginal presentations and representations in nineteenth-century Canada", in: Deborah Cherry (ed.): *Art: History: Visual: Culture*, Malden/ Oxford/ Carlton: Blackwell 2005, 113-135.

41 *Ibid.* 6; here we can also refer to the linguistic approaches of George Lakoff; see George Lakoff: *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, 1999.



Ill. 15: Floor inlays in inner courtyard, first half of the 18th century, Franciscan convent, Paraíba.

– above all when moving forward on their knees – gets closer to the cult image. At this point, further explanation would be necessary to consider how the other senses were staged. Here we can only point out that it is precisely the different artefacts in their socially defined space constellations, which are in turn experienced physically, emotionally and intellectually, that structure these different relations.

It is also decisive for discussion context presented here that we are still far removed from “sensorial turn” demanded by Edwards/ Gosden/ Phillips; and yet the understanding for the complex relations of colonial encounters could be made useful for an art history shaped by Western influences, provided it allows other regimes of perception from non-Western societies to be taken into consid-

eration.⁴² For an analysis of visual culture in respect of non-European art this means that the problematic categorical question of drawing phenomenological distinctions between European, Asian, “autochthonous” art is raised. In the colonial context of the travelling objects presented here it became clear that the diachronic and locally different juxtaposition first became problematic at the end of the 18th century with the assertion of the discourse of Enlightenment and its categorical formation of concepts, its dichotomies and its dialectic.

Sources of images:

Ill. 1: Beatriz Sanchez Navarro de Pintado: *Marfiles christianos del Oriente en Mexico*, Mexico City: Fomento Cultural Banamex 1985. Ill. 2-4: Bernardo Ferrão de Tavares e Távora: *Imaginária luso-oriental*, Lisbon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1983. Ill. 5-15: Archive of the author.

⁴² Edwards/ Chris Gosden/ Ruth B. Phillips: “Introduction”, 11.

Contributors' biographies

Andreas Ackermann is Professor for Cultural Anthropology at the University of Koblenz-Landau. Studies in Ethnology and Art History at the Johann-Wolfgang-Goethe University in Frankfurt a.M. His Research focuses on Identity and Migration, particularly Diaspora and Multiculturalism, as well as Visual Anthropology. His main regions of research are Singapore, the Kurdish areas of the Middle East and Germany. His publications include: "Ethnic Identity by Design or by Default? A Comparative Study of Multiculturalism in Singapore and Frankfurt a.M." (1997); "Patchwork: Dimensionen multikultureller Gesellschaften" (2002, ed. with Klaus E. Müller); "Im Schatten des Kongo. Leo Frobenius, Stereofotografien von 1904-1906" (2005, with Ute Rösenthaller and Peter Steigerwald).

Jens Baumgarten is Professor at the Art History Department at the University of São Paulo (Universidade Federal de São Paulo), Brazil. Studies of History and Art History, 1996-1999 Research Assistant at the research project "Rekatholisierungspolitik der Habsburger". 2002 Ph.D. thesis at the University of Hamburg about the Subject "Konfession, Bild und Macht – Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien 1560-1740", Fellow at the Getty Institute.

Hanna Büdenbender studied Art History, English and Media Studies at the University of Trier, until end of 2008 she was Assistant in the Department of History of Art, 2007 Master thesis on the Tourist Gaze and its critical reflexion in contemporary Photography.

Dorothea Coşkun studied Art History, Classical Archaeology and Cultural Anthropology at the University of Trier. Student assistant within the database project "Memories of Slavery". 2004 M.A. thesis on Girodet's "Portrait of a Boy with His Drawing". 2004-2006 Coordination of the DFG Graduate College "Identity and Difference". Ph.D. project "Painted Versions of the Kunst- und Wunderkammer as Scenes of the Formation of Colonial Cultures and Identities".

Ute Dettmar is Junior Professor of Children's Literature at the German Department at the Carl von Ossietzky University Oldenburg. Her research is mainly on children's literature and on the history, aesthetics, and critique of popular culture. In 2007 she co-edited together with Thomas Küpper a study on Kitsch: "Kitsch, Texte und Theorien", Reclam.

Peter Gendolla is Professor for Literatur, Art, New Media and Technologies at the University of Siegen and Speaker of the Research Center "Medienumbrüche". He studied Art History, Philosophy, German Literature and Political Science in Hannover and Marburg. 1979 Ph.D. in Marburg. 1987 Habilitation in Contemporary German Literature in Siegen. Research Focuses on Human Machines, Time Experience, Netliterature. Recent Publications: "Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft" (2005, Co-edited with Jürgen Schäfer); "The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media" (2005, Co-edited with Jürgen Schäfer).

Gabriele Genge is Professor at the Department for Art at the University of Duisburg-Essen. Studies in Art History, History and Psychology in München. 1996 Ph.D. at the University of Freiburg with the doctoral thesis "Geschichte im Négligé" dealing with French history painting of the 19th century and its discursive fields in historiography and science. 1997 - 2005 Assistant Professor at the Seminar for Art History at the Heinrich Heine-Universität Düsseldorf. 2005 Habilitation with the 2009 published postdoctoral thesis "Artefakt Fetisch Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne" which explores the ethnographic aspects of the so-called "sculptural primitivism" from 1880 to 1937. Research interests: Sculpture, Painting and Art Theory from 17th to 21th century, in particular body discourse and its interdisciplinary and feminist readings in Art History, Anthropology and Natural Science; Postcolonial Art and Art History, Conceptual Art in the sixties.

Christiane Holm is Research Assistant at the Foundation of Weimar Classics on the research project „Sensualism – Materiality – Intuition“. After studying German Philology and Art History she worked at the *Collaborative Research Centre "Memory Cultures"* (University Gießen) and at the *Interdisciplinary Center for European Enlightenment Studies* (University Halle-Wittenberg); she curated different exhibitions concerning cultural history, recently: "Absolutely private!? Diary and Weblog" at the Museums of Communication in Frankfurt a.M., Nürnberg and Berlin 2008-2009. Research interests: Literature, Arts and Everyday Life from 18th to 20th Century, Intermediality, Memory Cultures and Gender Studies.

Andreas Kagermeier is Professor for Leisure and Tourism Geographies at the University of Trier. His main research interests are in leisure mobility, leisure facilities and events as well as in cultural urban and bicycle tourism. In the centre of his internationally aligned research are the Maghreb countries with a special focus on the regional economic impact of tourism development. Recent activities are focusing on the Consequences of the Demographic Change for the Leisure and Tourism Market.

Alexandra Karentzos is Junior Professor of Art History at the University of Trier; she was previously Assistant Curator at the Alte Nationalgalerie and the Nationalgalerie Hamburger Bahnhof - Museum of Contemporary Art (both in Berlin) and has taught History of Art at the University of Art Braunschweig. 2007 she was Fellow at Dartmouth College, Hanover, NH, USA (Research group "No Laughing Matter. Visual Humor in Ideas of

Race, Nationality, and Ethnicity"). Co-founder and member of the board of the Centre for Postcolonial and Gender Studies (CePoG) Trier. She is Co-founder and Editor of the new magazine for contemporary art and popular culture "Querformat" (the theme of the 2nd issue, 2009, is about the history of smoking). Her research interests cover the art and culture of the nineteenth century to the present, focusing especially on gender and post-colonial issues (irony and postcolonialism, orientalism, gender studies and system theory, construction of body and gender, art and tourism, reception of antiquity).

Link: www.uni-trier.de/cepog

Alma-Elisa Kittner is research scholar at the Braunschweig University of Art on the research project "Baroque and Modernism". Her PhD thesis focuses on "Visual Autobiographies. Collecting as a Means of Constructing the Self in the Works of Hannah Höch, Sophie Calle and Annette Messager" (Bielefeld 2009); her actual research project focuses on modern and contemporary artists' travels to Italy. She is co-editor of the magazine "Querformat. Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur" (the theme of the 3rd issue, 2010, is about the phenomenon of Wellness in Arts and Popular Culture). Her other research and teaching interests include the Staging of the Self in Visual Media, Collecting as an Art Form, Art and Tourism, Gender Studies.

Jacqueline Knörr is Associate Professor at the Max Planck Institute for Social Anthropology in Halle/Saale and at the Institute for Social Anthropology at the Martin-Luther-University of Halle-Wittenberg. Her research focuses on Integration and Conflict in Context of Ethnic Diversity, Identity Formation and Development, Ethnogenesis and Indigenisation, Diaspora and Expatriates, Childhood and Migration. Her main regions of research are West Africa, Indonesia and Germany. Recent Publications: "Kreolität und postkoloniale Gesellschaft. Integration und Differenzierung in Jakarta" (2007); "Childhood and Migration. From Experience to Agency" (2005).

Christian Kravagna is art historian, critic and curator. He is professor for postcolonial studies at the Academy of Fine Arts Vienna and was visiting professor at the University of Linz and the University of Applied Art in Wien; Lectureship at the University of Wien. Editor of "Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur" (Berlin 1997); "Agenda: Perspektiven kritischer Kunst" (Wien/Bozen 2000); "Das Museum als Arena: Institutionskritische Texte von KünstlerInnen" (Köln 2001). Curator of several exhibitions, e.g. "Routes – Imaging travel and migration", Grazer Kunstverein 2002, "Planetary Consciousness", Leuphana University Lüneburg 2008.

Thomas Küpper conducts research on literature and media. Currently he is visiting professor for cultural studies at Braunschweig University of Art. He is co-editor of the magazine "Querformat. Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur". He works on the history of the term kitsch and on depictions of age in literature and film. Furthermore he prepares a new edition of Walter Benjamin's radio works. Selected publications: „Das inszenierte

Alter“ (2004); „Gender Studies und Systemtheorie“ (2004, Co-edited with Sabine Kampmann und Alexandra Karentzos); „Kitsch. Texte und Theorien“ (2007, Co-edited with Ute Dettmar).

Ramona Lenz is Research Assistant at the Department for Cultural Anthropology and European Ethnology at the Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M. Research Interests and several publications amongst Migration, Tourism, Transnationalism, South-east Europe and Gender Studies. Her Ph.D. thesis focuses on the European Mobility Order and the Relations between Tourism and Migration in Cyprus and Crete.

Julia Reuter is Junior Professor for Sociology and Cultural Sociology at the University of Trier. Central Research and Teaching Interests: General Theories and Concepts of Sociology, Cultural and Postcolonial studies, Migration and Gender Studies. Recent Publications: „Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden“ (2002); „Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis“ (2004, Co-edited with Karl H. Hörning, Bielfeld 2004); „Strand Bar Internet. Neue Orte der Globalisierung“ (2006, Co-edited with Corinne Neudorfer and Christoph Antweiler).

Peter J. Schneemann is Professor of Art History and Director of the Department of Contemporary Art, University of Bern; 2000 habilitation on the historiography of Abstract Expressionism, 1993 dissertation on French history painting. Studied Art History, German literature and philosophy in Freiburg i. B., Essex and Giessen. Research fellow in France, USA and Canada. Several publications amongst others on viewing paradigms of art, sociology of art, artists' education and international exhibition practice. Secrétaire Administrative of the Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA).

Viktoria Schmidt-Linsenhoff is Professor for Art History at the University of Trier. From 1977 to 1990 she was assistant and curator at the History Museum Frankfurt, 1992 she was a member at the Kulturwissenschaftliches Institut Essen. Substitute and guest professorships at the Universities Oldenburg, Wien, Cotonou (Benin/Westafrica) and Dartmouth College (USA). Exhibitions, Organisation of Conferences, Interdisciplinary Research Projects and Publications on Art- and Cultural History from 16th to 21st century. Main research in the field of gender studies and of postcolonialism in Art History and visual culture.

Karlheinz Wöhler is Professor of “Empirical and applied Tourism” at the Institute of Business and the Institute of Leisure Studies, Play and Movement Education (IFSB) at the Leuphana University of Lüneburg. He is managing director of the IFSB and executive editor of “Tourismus Journal”. He has written on tourism marketing, touristification of spaces, eventisation and culturisation in tourism, sustainable tourism and leisure sociology.

Imprint

Generously supported by



© 2010 by Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner, Julia Reuter and the authors

This publication is subject to copyright. Any other use of the texts or images or extracts thereof without the written consent of the authors is in breach of copyright and liable to prosecution. The same applies to any duplication, translation or use of texts in other electronic or printed publications. The contributions are the intellectual property of the authors and may only be used with exact citation.

Translation into English: Paul Bowman
except for the essays by Kravagna (translated by Robin Benson) and
Knörr (translated by the author)

Design and layout: Jörg Petri, www.jop.net

Coverillustration: Annika von Hausswolff: "Where everything begins and ends #2"
[„Wo alles beginnt und endet #2"], 1999, Courtesy of Galerie Andréhn-Schiptjenko,
Stockholm

Responsibility for Links:

Referring to the judgement from May 12, 1998 – 312 O 85/98 – 'Liability for links' (LG Hamburg) we underline that we take no responsibility for the content of any external websites reached by the links provided on any of our pages and websites. We hold no views in relationship to these sites and have no influence over them whatsoever. We distance ourselves from them and deny ownership of them accordingly.