

Hanna Büdenbender

»WOW, THAT'S SO POSTCARD!«

De-/Konstruktionen des Tropischen
in der zeitgenössischen Fotografie



[transcript] Image

Aus:

Hanna Büdenbender

**»Wow, that's so postcard!« – De-/Konstruktionen
des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie**

September 2022, 348 S., kart., 81 SW-Abb., 109 Farbbabb.

45,00 € (DE), 978-3-8376-4806-5

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4806-9

Die Tropen sind gleichzeitig eine geografische Region und eine machtvolle und einflussreiche kulturelle Konstruktion, deren Geschichte eng mit dem europäischen Kolonialismus verbunden ist. Welche Zusammenhänge bestehen zwischen der Kunstgeschichte, historischen Imaginationen der Tropen und heutigen Tropenbildern im Tourismus, in der Werbung und der Populärkultur? Anhand künstlerischer Positionen zeitgenössischer Fotografie geht Hanna Büdenbender den Konstruktionen und Dekonstruktionen der Tropen nach. Die Studie führt analog zum Orientalismus den Begriff des Tropikalismus ein, um damit die visuelle Konstruktion der Tropen als imaginäre Geografie offenzulegen.

Hanna Büdenbender ist Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte, Fachrichtung Kunst- und Kulturwissenschaften der Universität des Saarlandes. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Verflechtungen von Kunst, Tourismus, Fotografie und Populärkultur, postkoloniale Theorie, Flucht und Migration, Blick- und Grenzregime, transkulturelle künstlerische Austauschprozesse und Globale Kunstgeschichte.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4806-5

Inhalt

Einleitung	7
1 Kolonialer touristischer Blick und Tropikalismus: Theoretische Grundlagen und Forschungsstand	17
1.1 Touristische Sehnsüchte und ihre Folgen für die Tropen	17
1.2 Die Rolle der Bilder im Tourismus: Der touristische Blick	29
1.3 Kolonialer touristischer Blick	35
1.4 Tropische (T)Räume: Der Tropikalismus	46
1.5 Tropische Paradiese: Südamerika und die Südsee	54
1.6 Die Tropen kommen nach Europa	65
2 Eine Kunstgeschichte des kolonialen touristischen Blicks (17.–20. Jahrhundert)	73
2.1 Die Rolle der Künstler bei der Konstruktion der Tropen	73
2.2 Kolonialer Blick: Frans Post in Brasilien	79
2.3 Kolonialer touristischer Blick: Johann Moritz Rugendas' <i>Malerische Reise in Brasilien</i>	82
2.4 Der Künstler als Tourist: Paul Gauguin auf Tahiti	93
2.5 Barbarische Wilde: Emil Nolde in Neuguinea	100
2.6 Künstler als Touristen: Ein Zwischenfazit	108
3 Produktionen: Bildkonstruktionen der Tropen in Tourismus, Werbung und Alltagskultur	111
3.1 Fotografie als Medium – die Macht der Bilder	112
3.2 Vom Urlaubstraum zum Traumurlaub: Die Tropen in der Werbung	123
3.2.1 Tropische Landschaften in der Tourismuswerbung	130
3.2.2 Einheimische in Tourismuswerbung und Reiseliteratur	139
3.2.3 Tropenexotik in der Produktwerbung	163
3.3 Die Tropen nach Hause holen: Tiki, »Pop-Primitivismus« und tropische Wohn- und Modetrends	165
3.4 Tourismus, Werbung und Alltagskultur	183
4 De-/Konstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie 187	
4.1 In Europa: Sehnsucht vor der Reise	190
4.1.1 Wo alles beginnt und endet: Annika von Hausswolff	190

4.1.2	Sehnsucht nach der heilen Welt: Hans-Peter Feldmann	192
4.1.3	Die Suche nach dem Glück (auf Vanuatu): Sven Johne	199
4.1.4	Zur Rolle der Kunst bei der Schaffung von Sehnsuchtsorten: Lisl Ponger	202
4.1.5	Der Papagei als Zeichen des Tropischen: Sergio Vega	210
4.2	In den Tropen: Tropische Landschaften	214
4.2.1	Der koloniale touristische Blick in Gambia: Martin Parr	215
4.2.2	Tropische Regenwälder als neue Paradiese: Thomas Struth	220
4.2.3	Agrarreform in Brasilien: Caio Reisewitz	224
4.2.4	Das Paradies in der Neuen Welt: Sergio Vega	228
4.3	Zwischen den Tropen und Europa: Transkulturalität, Gegenpositionen	231
4.3.1	Fremde Objekte – fremde Blicke. Repräsentationen des pazifischen Körpers: Angela Tiatia	231
4.3.2	»From Britain, Barbados or Both?«: David A. Bailey	237
4.4	Zurück in Europa: Künstliche Tropen	242
4.4.1	Im Frankfurter Palmengarten: Caio Reisewitz	242
4.4.2	Tropical Islands, Brandenburg: Haubitz + Zoche	246
4.4.3	<i>Fake Holidays</i> : Reiner Riedler	251
4.4.4	Tropical Islands und die Expedition nach Utopia: Sven Johne	254
4.5	Am Ende der Reise: Die fotografischen Positionen im Vergleich	257
	Schluss	269
	Literaturverzeichnis	273
	Abbildungsverzeichnis	329
	Dank	345

Einleitung

La pensée est le labeur de l'intelligence, la rêverie
en est la volupté.¹

Victor Hugo

Die Welt, in der wir heute leben, ist entzaubert, vollständig kartiert. Alle weißen Flecken auf der Landkarte, wo das irdische Paradies, das an die Ränder der bekannten Welt gerückt war, noch bis ins späte 18. Jahrhundert vermutet werden konnte, sind längst gefüllt. Seit Aussichtspunkte mit dem Piktogramm eines Fotoapparats gekennzeichnet sind, seit das tausendfach Abgelichtete immer wieder erneut fotografiert wird, ist selbst das ›Exotische‹ banal geworden.² Es scheint, als gäbe es in einer modernen, durchweg globalisierten Welt nichts mehr zu entdecken. Und dennoch zieht es jedes Jahr Millionen von Tourist*innen aus den reichen Industriestaaten in die Länder der Tropen mit dem Wunsch, die Sehnsucht nach ›exotischen‹ Paradiesen zu stillen.³ Der Tourismus besitzt als einer der größten Wirtschaftszweige weltweit eine enorme wirtschaftliche Bedeutung.

Ausgangspunkt für die Untersuchung ist die Tatsache, dass nahezu das gesamte Tropengebiet zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert unter der Herrschaft europäischer Kolonialmächte stand,⁴ der Tropentourismus sich im 19. Jahrhundert mit dem europäischen Kolonialismus entwickelte und viele heutige Reiseziele in Ländern des globalen Südens in ehemaligen Kolonialgebieten liegen. Daher wird der Tourismus zum Nachfolger des Kolonialismus, so die zentrale These. Damit verbunden ist die Ausgangsthese, dass die Bilder des Tourismus in die Tropen bis heute auf kolonialen Vorbildern basieren, die über die Hochkunst Einzug in die Populärkultur fanden und Vorstellungen von den Tropen bedingen, was insbesondere für tropische Reiseziele von wesentlicher Bedeutung ist. Denn die Suche westlicher ›Entdeckertourist*innen‹

1 »Denken ist die Arbeit des Intellekts, Träumen sein Vergnügen.« Victor Hugo: *Les Misérables*, Bd. 2, hg. von Guy Rosa/Nicole Savy, Paris: Librairie Générale Française 1998 (1862), S. 1166.

2 Vgl. Freddy Langer: »Reisen und Fotografieren«, in: *Reisen. Fotos von unterwegs*, Ausst.-Kat. Literaturmuseum der Moderne, hg. von Heike Gfrereis, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2014, S. 9–27, hier S. 24f.

3 Vgl. Stefan Koppelkamm: *Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa*, Berlin: Ernst 1987, S. 8.

4 Vgl. Peter Junge: »Alte Kunst in den Tropen«, in: *Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, hg. von Alfons Hug/Peter Junge/Viola König, Bielefeld: Kerber 2008, S. 47–59, hier S. 48.

nach Authentizität, Ursprünglichkeit und einem ›einfachen Leben‹ folgt dem Mythos der ›Großen Entdecker‹ und ihren kolonialen Eroberungen.

Grundlegende Pfeiler der Untersuchung sind die Konstruktionen des Tropischen und dessen Dekonstruktionen in der zeitgenössischen Fotografie. Dazu gliedert sich die Arbeit in einen ersten, theoretisch-historischen Teil (Kapitel 1–3), der die maßgebenden Theorien des Blicks und des Tropikalismus als diskursiv geprägte Konstruktionen definiert. Er zeigt die visuellen Repräsentationen auf, die sich in Künstlerreisen seit der europäischen Expansion herausbilden. Diese haben über die visuelle Kultur des Tourismus im 19. Jahrhundert Einzug in die Fotografie als *das* Medium des modernen Tourismus gehalten und prägen bis heute die Populärkultur, von der Produktwerbung bis hin zu aktuellen Mode- und Einrichtungstrends. So wie reisende Künstler⁵ seit der Kolonialzeit an der Konstruktion der Imaginationen der Tropen beteiligt waren, sind es aktuelle künstlerische Positionen, die diese Bilder wiederum dekonstruieren. Im zweiten Teil – und hierauf liegt der Fokus der Untersuchung – erfolgt die Analyse der Dekonstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie.

Das erste Kapitel führt in die Terminologie und Methodik ein, skizziert die (kunst-)historische Entwicklung des *kolonialen touristischen Blicks* und zeigt dessen Fortbestehen bis heute in Tourismus und Alltagskultur. Als Blickregime spiegelt der touristische Blick Machtverhältnisse im Sinne Michel Foucaults wider. Um John Urrys Theorie des touristischen Blicks für die Arbeit nutzbar zu machen, werden daher zunächst im ersten Kapitel das Konzept des Blicks nach Foucault und Jacques Lacan sowie das »Blickregime« Kaja Silvermans theoretisch verortet. Um den Kolonialismus und dessen Kontinuitäten im heutigen Tropentourismus untersuchen zu können, führt die Arbeit daraufhin den Begriff des *kolonialen touristischen Blicks* ein. Dieser ergibt sich aus der Verbindung zweier verschiedener Konzepte des Blickregimes: dem *touristischen Blick* nach Urry und dem *kolonialen Blick*, wie ihn Mary Louise Pratt gebraucht.⁶

Im Anschluss an David Arnolds Konzept der »tropicality«, mit dem die Tropen als imaginäre Geografie ähnlich dem Orientalismus verstanden und Krista Thompsons Begriff der *Tropikalisierung*, mit der die (Selbst-)Konstruktion tropischer Reiseziele beschrieben werden kann, wird daraufhin der Begriff des *Tropikalismus* als grundlegend eingeführt, um damit die visuellen Konstruktionen der Tropen fassen und beschreiben zu können.

Das zweite Kapitel vollzieht die visuellen Repräsentationen nach, die sich auf Künstlerreisen seit der europäischen Expansion herausbilden. Untersucht wird, welche Bedeutung europäische Künstler im Zusammenhang mit der Entwicklung des ko-

5 Diese Arbeit verwendet die gendersensible Schreibweise. Noch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts war jedoch das Reisen ebenso männlich dominiert wie das Ausüben einer beruflichen künstlerischen Betätigung und die Teilnahme an den Entdeckungsfahrten der europäischen Expansion. Daher wird an Stellen, wo nur die männliche Form angegeben ist, damit das geschlechtliche Missverhältnis im jeweiligen historischen Kontext hervorgehoben, ohne damit auszuschließen, dass es grundsätzlich auch weibliche Reisende und Künstlerinnen gab. Siehe Ingrid Kuczynski: »Reisende Frauen des 18. Jahrhunderts: »a nonconformist race?«, in: Feministische Studien, Jg. 13, Nr. 1, 1995, S. 22–34 und Linda Nochlin: »Why are there no Great Women Artists?«, in: Vivian Gornick/Barbara K. Moran (Hg.): Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness, New York/London: Basic Books 1971, S. 344–366.

6 Vgl. John Urry: The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies, London/Newbury Park/New Delhi: Sage 1990; vgl. Mary Louise Pratt: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, London/New York: Routledge 1992.

lonialen touristischen Blicks auf die Tropen hatten, der die touristische Fotografie bis heute bedingt – überkommene Tropenklischees werden in touristischen Bildwelten ständig reproduziert und immer wieder neu bestätigt.⁷ So zeugt beispielsweise der im Titel der Arbeit zitierte begeisterte Ausruf »Wow, that's so postcard!«⁸ eines Touristen, der 1995 zum ersten Mal die Victoriafälle besichtigte, von einer erfüllten Erwartungshaltung, da seine durch die visuelle Kultur des Tourismus geprägte Vorstellung mit der angetroffenen Ansicht des aufgesuchten Ortes übereinstimmt.

Bilder und Imaginationen der Tropen prägen auch deren Darstellungen in der Populärkultur, in Werbung, Mode- und Einrichtungstrends, wie das dritte Kapitel aufzeigt.

Im zweiten Teil, dem Hauptteil der Arbeit (Kapitel 4), erfolgt die Analyse ausgewählter Positionen von zwölf Künstlerinnen und Künstlern seit den 1970er Jahren. Ihre Arbeiten stellen dem normierten Blick andere Sichtweisen gegenüber. Die Fotografie ist das Massenmedium des modernen Tourismus, weshalb in diesem Analysekapitel die Dekonstruktionen des kolonialen touristischen Blicks auf tropische Reiseziele in Positionen zeitgenössischer Fotografie untersucht werden.

Die Analyse geht grundlegend von einer Kreisbewegung von Europa in die Tropen und zurück nach Europa aus, ein imaginäres *Vor*, *Während* und *Nach* der Reise. Sehnsucht und Imagination bestimmen den Tourismus, und die Untersuchung beginnt dementsprechend mit der Sehnsucht vor der Reise, die wesentlich durch Vorstellungen und Bilder geprägt ist. Sie führt dann in die Tropen, wodurch der nächste Reiseschritt, die Umsetzung der Imagination in die tatsächliche Reise, nachvollzogen wird. Schließlich führt der Weg wieder in künstliche Tropen in Europa zurück. Die Untersuchung folgt damit zeitlich und räumlich sowohl dem Verlauf einer heutigen Fernreise in die Tropen als auch der historischen Entwicklung: von der westlichen Entdeckung der Tropen und dem Beginn des Tropentourismus bis hin zur Errichtung tropischer Gärten und Ferienwelten in Europa ab dem ausgehenden 19. und im 20. Jahrhundert.

Damit führt die Arbeit die bislang meist nur getrennt behandelten Forschungsfelder Kunst, Tourismus, Kolonialismus, touristischer Blick, Tropen und Fotografie zusammen. In der Einleitung zu *Picturing Tropical Nature* schreibt Nancy Leys Stepan:

»[...] I think being based in Europe while writing it was good for me. It made me to think about ›the tropics‹ not as a matter of places and people I visited often but at a certain remove, from a geographical distance. As a result, tropical places began to acquire for me some of the fantastic, or even the phantasmatic, character of the images of the

7 Interessanterweise kommt der Begriff des Klischees – wie auch der des Stereotyps – aus der Druckersprache. Dort bezeichnet er eine Hochdruckvorlage, also einen Druckstock, von dem eine große Zahl Kopien gezogen werden kann. Vgl. Thomas Petersen/Clemens Schwender: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.): *Visuelle Stereotype*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2009, S. 7–11, hier S. 9.

8 Zit. nach Peter D. Osborne: *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, Manchester/New York: Manchester University Press 2000, S. 79. Dieses Zitat ist auch der Titel meiner Magisterarbeit, die dieser Dissertation vorausgegangen ist: »Wow, that's so postcard!« *De-/Konstruktionen des touristischen Blicks in der zeitgenössischen Fotografie*, unveröffentlichte Magisterarbeit im Fach Kunstgeschichte, Universität Trier 2008. Einige Ausführungen der folgenden Untersuchung knüpfen in Teilen daran an, insbesondere diejenigen zur Definition der Dekonstruktion, zum Begriff des touristischen Blicks, dem Modell des Kreislaufs der Produktion und Reproduktion touristischer Bilder und dessen Erweiterung, zu Fotografie und Wirklichkeit und zu Martin Parr.

tropics I was examining for the book; I visited tropical nature not in reality but in my imagination. From the perspective of colder places, I found that I sometimes could not help but share in the very perceptions of tropical nature that I was simultaneously trying to take apart, or study as cultural inventions.«⁹

Indem Stepan eingesteht, wie sehr auch ihre persönliche Imagination und Wahrnehmung der Tropen durch Bilder bestimmt sind, wird deutlich, welche Macht Bildern als visuellen Konstruktionen zukommt. Auch wenn Fotografien nur Abbilder der Welt und nicht die Welt selbst sind, können sie doch die Erwartungshaltungen beeinflussen und auch Folgen für die Reiseziele selbst haben, die den Vor-Bildern entsprechend gestaltet werden. Ähnlich wie Stepan ergeht es auch dem Historiker K.R. Howe, der sich seit mehr als 30 Jahren wissenschaftlich mit der Repräsentation der Pazifikregion beschäftigt und dennoch der Anziehungskraft der Bilder (in seinem Fall einer von einem Bekannten geschickten Postkarte) erliegt und daraufhin eine Reise nach Tonga bucht:

»[...] in spite of all my ›rational‹ learning, knowing that the Romantic images were not ›real‹, knowing that I was compromised in a colonialist enterprise and mentality, there I was still prepared to pay good money to chase after them.«¹⁰

In diesen beiden persönlichen Schilderungen wird deutlich, dass auch Wissenschaftler*innen nicht davor gefeit sind, der Verführung durch eben diejenigen Bilder zu erliegen, deren Macht sie zu entkräften versuchen. So halte auch ich es für wesentlich, die Faszination für die Imaginationen der Tropen zwar nicht zu verlieren, sie jedoch einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Damit reflektiere ich meine eigene theoretische Position als westliche Kunsthistorikerin im Bewusstsein, dass eine gänzlich unvoreingenommene Wissenschaft nicht möglich ist.¹¹ Entsprechend ist diese Arbeit bewusst aus einem selbstreflexiven Blickwinkel – vergleichbar dem der Critical Whiteness Studies – geschrieben.¹² Sie untersucht die europäische und nordamerikanische Imagination, Konstruktion und Wahrnehmung der Tropen als Orte touristischer Sehnsucht und die Reiserichtung aus den Ländern des globalen Nordens in den globalen Süden. Damit stehen westliche Gesellschaften und die privilegierte Position der Mehrheit der europäischen und US-amerikanischen Bevölkerung, die über die finanziellen Mittel für Fernreisen verfügt, im Vordergrund der Betrachtung. Mit der

9 Nancy Leys Stepan: *Picturing Tropical Nature*, Ithaca/New York: Cornell University Press 2001, S. 7.

10 K.R. Howe: *Nature, Culture, and History. The »Knowing« of Oceania*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2000, S. 6.

11 Hal Foster kritisiert das Projizieren der eigenen Praktiken von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen auf die ›Anderen‹. Vgl. Hal Foster: »The Artist as Ethnographer?«, in: George E. Marcus/Fred R. Myers (Hg.): *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1995, S. 302–309, hier S. 307.

12 Zur Reflexion des eigenen Weißseins als unmarkierte Norm in den Critical Whiteness Studies siehe Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba/Peggy Piesche/Susan Arndt (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast 2005; Anette Dietrich: *Weißes Weiblichkeiten. Konstruktionen von »Rasse« und Geschlecht im deutschen Kolonialismus*, Bielefeld: transcript 2007 und Anna Greve: *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Habilitation Karlsruher Institut für Technologie, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2013.

Dichotomie von ›dem Westen‹ beziehungsweise ›dem westlichen Tourismus‹ auf der einen und ›den Tropen‹ auf der anderen Seite gehen Vereinfachungen einher, die beide Regionen als scheinbar in sich kohärente, homogene Konzepte zeichnen. Da auf diese Begriffe jedoch nicht verzichtet werden kann, um die Perspektive westlicher Gesellschaften nachvollziehen, darstellen und untersuchen zu können, werden sie für die Analyse definiert und kritisch verwendet. Der Begriff *westlich* bezeichnet in dieser Arbeit entsprechend Europa und Nordamerika sowie beiden Kulturkreisen gemeinsame Ideale und Wertvorstellungen, wobei dies offenkundig bereits eine Vereinfachung und Verallgemeinerung darstellt. Darüber hinaus müsste man im Kontext des tropischen Tourismus eher von einem ›Norden‹ gegenüber einem tropischen oder auch ›globalen Süden‹ sprechen, doch soll die etablierte Bezeichnung beibehalten werden, da es sich beim ›Westen‹ um ein historisches und kein geografisches Konstrukt handelt, mit dem ein bestimmter Gesellschaftstyp gemeint ist, der als fortschrittlich, industrialisiert und modern beschrieben wird.¹³

Methodisch verortet sich die Arbeit an der Schnittstelle zwischen literarischer Textanalyse, der Dekonstruktion nach Jacques Derrida und der historischen Diskursanalyse der Postcolonial und Gender Studies. Dabei gehen Theorien aus der Perspektive der Postcolonial und Gender Studies immer mit ethnischen Differenzen einher und können nicht getrennt voneinander betrachtet werden, da es sich um ähnliche Formen der Objektifizierung, Exklusion und des »Othering« handelt.¹⁴ Um die komplexen Verbindungen zwischen Kolonialismus, Tourismus, den visuellen Darstellungen der Tropen und ihrer Bewohner*innen in Kunst und Populärkultur und die damit einhergehenden Identitätsbildungen und Machtverhältnisse analysieren zu können, bringt die Untersuchung verschiedene Disziplinen zusammen und verwendet Ansätze aus der Ethnologie, Soziologie, Philosophie, Geschichte, Kunstgeschichte, Bild-, Literatur-, Kultur- und Tourismuswissenschaft sowie den Blicktheorien Jacques Lacans und Michel Foucaults.¹⁵

-
- 13 Vgl. Stuart Hall: »The West and the Rest: Discourse and Power«, in: Stuart Hall/Bram Gieben (Hg.): *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies: An Introduction*, Cambridge/Oxford: Polity Press 1994, S. 275–331, hier S. 277. Siehe dazu auch Michaela Harfst: »Über Stock und Kamm. Die Adaption traditioneller Tatau-Techniken in ›westlichen‹ Gesellschaften«, in: Ralf de Jong/Anja Herrmann/Sabine Kampmann/Jörg Petri (Hg.): *Tattoo, Querformat. Zeitschrift für Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur*, Nr. 4, 2011, S. 62–63, hier S. 63, Anm. 1.
- 14 Vgl. Kobena Mercer: »Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imagery«, in: *Bad Object-Choices* (Hg.): *How do I Look? Queer Film and Video*, Seattle: Bay Press 1991, S. 169–222, hier S. 178. Zum Begriff des Othering siehe Gayatri Chakravorty Spivak: »The Rani of Sirmur«, in: Francis Barker u.a. (Hg.): *Europe and its Others*, Bd. 1, Colchester: University of Essex 1985, S. 128–151.
- 15 Siehe dazu grundlegend insbesondere James Clifford: »Of Other Peoples: Beyond the ›Salvage‹ Paradigm«, in: Hal Foster (Hg.): *Discussions in Contemporary Culture*, Bd. 1, Seattle: Bay Press 1987, S. 121–130; Claude Lévi-Strauss: *Traurige Tropen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (fr. 1955); Hans Magnus Enzensberger: »Eine Theorie des Tourismus«, in: *Ders.: Einzelheiten*, Bd. 1: *Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969 (1958), S. 179–205; Christoph Hennig: *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999; Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt am Main: Fischer 2010 (engl. 1978); Linda Nochlin: »The Imaginary Orient«, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart-Bad Cannstatt: Edition Cantz 1987, S. 172–179; David Arnold: »Illusory Riches: Representations of the Tropical World, 1840–1950«, in: *Singapore Journal of Tropical Geography*, Jg. 21, Nr. 1, 2000, S. 6–18; Urry 1990; Osborne 2000; Felix Driver: »Imagining the

Grundlage der Diskursanalyse ist der Diskursbegriff, wie Foucault ihn gebraucht, wenn er »wissenschaftliche und philosophische Diskurse als Ort und Herkunft von Macht«¹⁶ betrachtet. Solche Diskurse sind durch Ausschlusspraktiken organisiert: »Wahre« Aussagen werden aufgestellt und reproduziert und zirkulieren damit innerhalb einer Gesellschaft. Diejenigen Aussagen, die dagegen als falsch gelten, werden aus den gängigen Diskursen ausgeschlossen und nicht reproduziert. Was als *wahr* und was als *falsch* gilt, wird somit durch den Diskurs erst bestimmt. Die Diskursanalyse versucht, die Prozesse zu untersuchen, die dazu dienen, solche Unterscheidungen wie zwischen *wahr* und *falsch* aufrechtzuerhalten.¹⁷ Während sie vor allem in der Untersuchung literarischer Texte Verwendung findet, wird die Diskursanalyse im Folgenden auf visuelle Repräsentationen übertragen, weil sie Bilder ebenso als *lesbare* Texte begreift, die innerhalb von Diskursen Bedeutung produzieren. Im Zentrum der Fragestellung stehen die durch die visuellen Konstruktionen bestimmten Diskurse der *Tropikalität*, geprägt durch Wissenschaftler, Autoren, Forscher, Künstler und Kolonisatoren.¹⁸ Grundlegende Diskurse sollen aufgedeckt werden, um den Begriff der »Tropen« selbst als kulturelle Konstruktion infrage zu stellen. Dieser Aufgabe geht die Arbeit anhand von Beispielen aus der visuellen Kultur und insbesondere der Malerei und der zeitgenössischen Fotografie nach.

Die Untersuchung basiert auf dem sich wechselseitig bedingenden Begriffspaar der *Konstruktion* und dem damit verbundenen Konzept der *Dekonstruktion* nach Derrida, das an dieser Stelle als Grundlage der Arbeit definiert wird: Der touristische Blick ist Produkt eines Konstruktionsprozesses. Der Begriff *Konstruktion* meint etwas Hergestelltes, Gemachtes und umfasst in diesem Sinne sowohl die soziale, kulturelle und geschichtliche Bedingtheit des touristischen Blicks als auch die dementsprechende Gestaltung der Bilder in Reiseführern und der Tourismuswerbung. Damit können die soziale Bedeutung des Blicks und dessen visuelle Umsetzung in den Bildern der Werbung beschrieben werden, wobei beide Ergebnisse eines Konstruktionsprozesses sind. Die visuelle Konstruktion folgt der kulturellen des Blicks, und auch umgekehrt bedingen sich beide gegenseitig. Jede Fotografie ist damit kein Abbild der Wirklichkeit, sondern immer eine Konstruktion.

Dabei wird der normative touristische Blick als natürlich gegeben angesehen und in seiner vermeintlichen Selbstverständlichkeit nicht hinterfragt. Er wird ständig wie-

Tropics: Views and Visions of the Tropical World«, in: Singapore Journal of Tropical Geography, Bd. 25, Nr. 1, 2004, S. 1–17; Stepan 2001; Krista A. Thompson: An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque, Durham/London: Duke University Press 2006; Pratt 1992; Kaja Silverman: »Dem Blickregime begegnen«, in: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Edition ID-Archiv 1997, S. 41–64; Michel Foucault: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, München: Carl Hanser Verlag 1973 (fr. 1963); Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964), Olten/Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1978; Susan Sontag: Über Fotografie, Frankfurt am Main: Fischer 2010 (engl. 1977); Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (fr. 1980); Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hg. von Herta Wolf, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998 (fr. 1990).

16 Anja Peters: »Die rechte Schau«: Blick, Macht und Geschlecht in Annette von Droste-Hülshoffs Verserzählungen, Dissertation University of Southampton, Paderborn u.a.: Schöningh 2004, S. 32.

17 Vgl. Sara Mills: Michel Foucault, London/New York: Routledge 2003, S. 74, S. 75.

18 Vgl. Arnold 2000, S. 7.

derholt. Nach Judith Butlers Theorie der Performanz beziehungsweise einer performativen Struktur der Geschlechter geht jede Form der Bedeutung aus einem solchen Prozess performativer Wiederholungen hervor.¹⁹ Auch die Wahrnehmung selbst funktioniert als performativer Prozess der Bedeutungsproduktion.²⁰ Die ständige Wiederholung und Festschreibung des Blicks führt zu einer Bestätigung und gleichzeitigen Stereotypisierung der Sujets. Diese ist Ergebnis der engen sozialen Funktionen der fotografischen Praxis: Neben den kanonisierten Motiven bestehen auch formale Normen, die sich in der Ausrichtung der Motive zeigen: Frontalität und Zentrierung, durch die alle Zeichen von Zeitlichkeit verbannt werden.²¹

So wird die Macht des touristischen Blicks durch die fortlaufende Wiederholung der Normen bestärkt, aufrechterhalten und naturalisiert. Was naturgegeben erscheint, ist jedoch vielmehr als »Ergebnis einer permanenten Rezitation kultureller Codierungen«²² zu verstehen. »Natur« wird dabei als Produkt eines Prozesses verstanden, der mit einer Wiederholung von Normen operiert. In dieser performativen Praxis erlangen die normierten Bilder einen Effekt der Naturalisierung. Grenzen werden somit zeitweise manifest, und Kategorien werden vorübergehend materialisiert. Doch zeigt die Notwendigkeit, die Normen permanent zu wiederholen, gleichzeitig, dass die Bilder sich diesen nie vollständig fügen und die Materialisierung damit nie abgeschlossen ist. Vielmehr handelt es sich um einen performativen Prozess, der immer auch ein Potenzial der Instabilität und Verschiebung der vertrauten Codes enthält. Denn in der Wiederholung werden die Normen zwar bestätigt, wobei das Zitat den gängigen Codes gleicht, doch kann es der Vorlage niemals vollkommen entsprechen.²³ Nach Derrida ist eine identische Wiederholung nicht möglich, da mit jeder Wiederholung (Iteration) zugleich eine Verschiebung der Bedeutung einhergeht.²⁴ Er schreibt:

»[...] ist diese Struktur der Iteration einmal gegeben, so wird die Intention, welche die Äußerung beseelt, sich selbst und ihrem Inhalt nie vollkommen gegenwärtig sein. Die Iteration, die sie strukturiert, führt a priori in sie eine wesentliche Dehizensenz und einen wesentlichen Bruch ein.«²⁵

Aus dieser performativen Wiederholung ergibt sich die Differenz zwischen dem »Original« und der Kopie. Diese Differenz führt zu einem Bruch, der mit der fotografischen Verdopplung einhergeht. Mit der Wiederholung verändert sich die Ausgangssi-

19 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (engl. 1990), S. 205, S. 206.

20 Vgl. Birgit Käufer: *Die Obsession der Puppe in der Fotografie*. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman, Dissertation Hochschule für Bildende Künste Braunschweig 2004, Bielefeld: transcript 2006, S. 29.

21 Vgl. Rosalind Krauss: *Das Photographische: Eine Theorie der Abstände*, München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. 215.

22 Käufer 2006, S. 24.

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. Dietrich Krauß: *Die Politik der Dekonstruktion. Politische und ethische Konzepte im Werk von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2001, S. 40.

25 Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1976 (fr. 1972), S. 150.

tuation, und es entsteht etwas Neues: »Iteration alters, something new takes place.«²⁶ So kann durch das, was der Norm entgeht oder über sie hinauschießt, ein Riss in den vertrauten Bildern entstehen. Unter *Dekonstruktion* versteht Derrida ein Verfahren der Textlektüre, das sich jedoch nicht ausschließlich auf literarische Texte bezieht. »Die Dekonstruktion faßt praktisch alles als Text auf«,²⁷ denn, so betont Derrida in *Grammatologie*: »Ein Text-Äußeres gibt es nicht.«²⁸ Die Erweiterung des Textbegriffs beschreibt er in einem Interview: »Die Dekonstruktion setzt die Umwandlung selbst des Begriffes des Textes und der Schrift voraus. ... Ich nenne eine Institution ebenso wie eine politische Situation, einen Körper oder einen Tanz ›Text‹ [...].«²⁹ In einer solchen Erweiterung können folglich auch Bilder als ›visuelle Texte‹ gelesen und dekonstruiert werden, die Dekonstruktion wird zur künstlerischen Praxis.³⁰ »Die Dekonstruktion hat notwendigerweise von innen her zu operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen«,³¹ schreibt Derrida. Sie verfährt in einer doppelten Geste: Sie kehrt in einer ersten Geste »die traditionelle Wertung der oppositiven Pole um«, um daraufhin in einer zweiten Geste eine »allgemeine Verschiebung des Systems« vorzunehmen.³² Die Dekonstruktion beinhaltet also mehr als ein bloßes Auseinandernehmen beziehungsweise eine Auflösung oder Zerstörung, da in einem zweiten Schritt ein neuer Text beziehungsweise ein neues Bild aufgebaut wird, wobei es sich also wiederum um eine erneute Konstruktion handelt.³³

Im Prozess der Dekonstruktion wird der touristische Blick als gesellschaftliche Konstruktion deutlich. Normen und Werte werden hinterfragt, als selbstverständlich angesehene Vorstellungen und soziale Konventionen einer kritischen Betrachtung unterzogen und dabei verändert, verschoben, umgewichtet und umgedeutet, wobei das Konzept der Normativität des Blicks destabilisiert und sein Konstruktionscharakter offengelegt wird. Die Bilder der Werbung zeigen nicht die Realität der bereisten Gebiete. Auch die fotografischen Arbeiten der zeitgenössischen Künstler*innen, die im Analysekapitel untersucht werden, sind keine ›Abbildungen der Realität‹, doch sie setzen sich kritisch mit den gängigen Tropenbildern auseinander und machen auf deren Konstruktionsprinzipien aufmerksam. So werden die gewohnten Darstellungen der Tropikalität in den Bildern der Tourismusindustrie von den fotografischen

26 Jacques Derrida: *Limited Inc*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press 1988, S. 40.

27 Heike Kahlert: »Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht«, in: Doris Lemmermöhle u.a. (Hg.): *Lesarten des Geschlechts. Zur De-Konstruktionsdebatte in der erziehungswissenschaftlichen Geschlechterforschung*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 20–44, hier S. 33.

28 Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (fr. 1967), S. 274, Hervorhebung im Original.

29 Jacques Derrida, in: Florian Roetzer: »Gespräch mit Jacques Derrida«, in: *Falter*, Wiener Stadtzeitung, Beilage zum Falter Nr. 22a/87, laufende Nummer 302, S. 11, S. 12, zit. nach Rolf Todesco: »Hyperkommunikation: Jacques Derrida«, in: <https://www.hyperkommunikation.ch/personen/derrida.htm> (Stand: 29.9.2020).

30 Vgl. David Carrier: »Deconstruction«, in: Jane Turner (Hg.): *The Dictionary of Art*, Bd. 8, London: Macmillan Publishers 1996, S. 609–610, hier S. 609.

31 Derrida 1974, S. 45.

32 Bettine Menke: »Dekonstruktion der Geschlechteropposition – das Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida«, in: Erika Haas (Hg.): »Verwirrung der Geschlechter«. *Dekonstruktion und Feminismus*, München/Wien: Profil Verlag 1995, S. 35–71, hier S. 40.

33 Vgl. Kahlert 2000, S. 32.

Positionen aufgegriffen, dabei jedoch gleichzeitig unterlaufen, indem ihre Inszenierungen, Idealisierungen, Klischees und Stereotype – kurz ihre Funktionsweise – aufgedeckt werden. Bekannte Bilder werden zitiert, dabei jedoch zerlegt, also auseinandergenommen, auf ihre Konstruktionsprinzipien hin beleuchtet und anschließend wieder neu zusammengesetzt.³⁴ Die ›Realität‹ der Bilder der Tropen wird somit als »Effekt performativer Prozesse vor Augen [ge]führt«.³⁵ Dabei spielen die Künstler*innen mit den Verschiebungen, die im Verlauf der Dekonstruktion auftreten. Denn es ist nicht das immer gleiche Bild, das sich fortsetzt. Vielmehr schleichen sich bei jeder erneuten Reproduktion minimale Änderungen ein, die den Bildervorrat nach und nach verändern. Dadurch werden den einheitlichen und einseitigen Bildern der Tourismuswerbung andere Bilder und neue Lesarten zur Seite gestellt.

34 Vgl. Krystian Woznicki: »Der Mensch als Tourist«, 4.12.2005, in: Telepolis. Onlinemagazin für Politik & Medien im digitalen Zeitalter, in: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/21/21485/1.html> (Stand: 14.10.2021).

35 Käufer 2006, S. 32. Die Bedeutung performativer, ›Realität‹ erzeugender Wiederholung kann von Birgit Käufers Untersuchung der fotografischen Puppenporträts von Hans Bellmer, Pierre Molinier und Cindy Sherman auf die Dekonstruktionen der Bilder der Tropen übertragen werden.