

›mcs_travel›

Mobile Culture Studies.

Travel

Vol. 6 2020

- About ›mcsj› is a multilingual, peer-reviewed, academic open-access journal without author fees being published by the Karl Franzens University Graz (Austria) in the form of a yearbook. The annual journal, with alternating key subjects and guest editors, aims to publish original articles from research at the forefront of the trans-disciplinary field of mobilities. ›mcsj› is grounded in the humanities, whilst maintaining a close dialogue both with the social and technical sciences and the artistic field.
- Languages ›mcsj› seeks to innovate by balancing the linguistic bias towards English as a “cuckoo in the European higher education nest of languages” (Phillipson) and at the same time offering authors of regional languages increased visibility in the realm of English as lingua franca. It wants to serve as a pilot project for a new balance between native regional languages and English as a lingua franca. The choice of the board members reflects the requirements of our concern: they represent a number of regional languages reunited in a common thematic platform. Accordingly, ›mcsj› accepts articles in any language within the linguistic competences of the editorial team and scientific board. More than one language in one issue is possible. Articles in a non-English scientific language are accompanied by a two-page quotable extended English summary by the author(s).
- Editors Prof. Dr. Johanna Rolshoven
University of Graz, Attemsgasse 25/I, 8010 Graz, Austria
johanna.rolshoven@uni-graz.at
Prof. Dr. Joachim Schlör
University of Southampton, Avenue Campus, Highfield
Southampton SO17 1BF, United Kingdom
j.schloer@soton.ac.uk
Prof. Dr. Gerald Lamprecht
University of Graz, Beethovenstraße 21, 8010 Graz
gerald.lamprecht@uni-graz.at
- Coordinating editor Prof. Dr. Justin Winkler, University of Basel, Switzerland
winkler@mur.at
- Media owner University of Graz, Austria
- Cover Detail aus Tafel XLII, Vue du Cayambe, in: Humboldt, Alexander von. 1813. *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* (Paris: Schoell)



Scientific Board	<p>Arjun Appadurai, New York University, New York NY, USA Kay Axhausen, ETH Zürich, Schweiz Güldem Baykal Büyüksaraç, Istanbul Üniversitesi, Türkiye Regina Bendix, Georg-August-Universität Göttingen, Deutschland Ingrid Breckner, Hafen-Uni Hamburg, Deutschland Sabine von Fischer, Zürich, Schweiz Margaret Grieco, Edinburgh Napier University, United Kingdom Timothy Ingold, University of Aberdeen, United Kingdom John A. Jakle, University of Illinois, Urbana-Champaign IL, USA Helmi Järviluoma, Itä-Suomen yliopisto, Joensuu, Suomi Barak Kalir, University of Amsterdam, The Netherlands Konrad Köstlin, Universität Wien, Österreich Anna Lipphardt, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutschland Orvar Löfgren, Lunds Universitet, Sverige Nik Luka, McGill School of Architecture, Montreal, Canada Albert Mayr, time design, Firenze, Italia Mirjana Morokvasic-Müller, Université de Paris X, France Ossi Naukkarinen, Aalto-yliopisto, Helsinki, Suomi/Finland Noel B. Salazar, KU Leuven, Belgium Klaus Schriewer, Universidad de Murcia, España Æesa Sigurjónsdóttir, Háskóli Íslands, Reykjavík, Ísland Jean-Paul Thibaud, École d'architecture de Grenoble, France Asta Vonderau, Socialantropologiska institutionen, Stockholms universitet, Sverige Gisela Welz, Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main, Deutschland Justin Winkler, Universität Basel, Schweiz Thomas Zeller, University of Maryland, College Park MD, USA</p>
Layout	<p>Roman Klug, Universität Graz & Martin Kollmann, Hamburg — artwork Martin Kollmann, Hamburg — typesetting</p>
Version	Online April 2021
DOI	10.25364/08.6:2020.1.0



›mcs_travel›

Mobile Culture Studies.

Travel

Vol. 6 2020 Travel Writing: On the Interplay
Between Text and the Visual
*Reisebilder — Bilderreisen:
Zum Zusammenspiel von Text
und Bild im Reisebericht*

Edited by Sandra Vlasta & Birgit Englert

Birgit Englert & Sandra Vlasta

Travel Writing — on the Interplay Between Text and the Visual 7
Introduction

Sandra Vlasta

Enlightening Report Versus Enlightened Traveller 21
On the various functions of images in Georg Forster's
Reise um die Welt (1778–80) and Karl Philipp Moritz's
Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782 (1783)

Rhian Waller

Postcolonial Pictures 41
Examining the Penguin edition book covers of Paul Theroux's
travel writing through a visual social semiotic lens.

Ana de Almeida, Jan-Hendrik Müller, Christian Wimplinger

Die Linke schaut nach Portugal 61
Reisebilder *von* und *für* die Nelkenrevolution
Extended Abstract [English] 87

Anna Karina Sennfelder

Revival of the Cultural Stereotype? 91
Personalised travel documentaries from a multimodal
perspective: *Weit* (2017) and *Reiss aus* (2019)

Mirja Riggert

Selbstporträt mit Spiegelreflex 111
Intermediale Metaisierung von Reiseerfahrungen in Blogs
Extended Abstract [English] 135



Birgit Englert

- On the (Im)possibility of Writing a Travelogue;** 137
 or, dimensions of polygraphy in Manuel João Ramos's
Of Hairy Kings and Saintly Slaves: An Ethiopian Travelogue (2018)

Sigrid Thomsen

- Navigating Movement and Uncertainty in Sarah Glidden's** 155
How to Understand Israel in 60 Days or Less

Tanja Kapp

- Journeying the Page** 171
 The psychogeography of text and image in the zine

Erika Unterpertinger

- Kartografierte Sagen** 189
 Visualisierte Reisebewegungen durch *literary mapping*
 in Karl F. Wolffs „Erzählungen vom Reich der Fanes“
Extended Abstract [English] 215

Daniel Winkler

- Mobile Bildinventare in Jean-François** 219
Regnards Pastiche *La Provençale*
 Eine ‚missglückte‘ Grand Tour im intermedialen Spannungsfeld
 von Freibeuterei, Galanterie und Orientalismus
Extended Abstract [English] 241

Holger Helm

- Essay: „Es ist ein Aberglaube geworden, dass** 244
man vom Zugfenster aus nichts sieht.“
 Gedanken zu August Strindbergs literarischem Gegenbeweis
 und eine Zusammenstellung seiner „Zugfensterblicke“

Birgit Englert

- Rezension: Bell Collective: Unterwegs mit den neuen** 261
Pionierinnen der Reisefotografie. Ausgewählt und
präsentiert von Alina Rudya
 Ostfildern: Dumont Reiseverlag, 2019

Birgit Englert

- Rezension: Horn, Franz Paul: Über die Grenzen.** 265
Wien, Damaskus, Kabul: Drei wahre Geschichten
von Reise und Flucht
 Wien: Kremayr & Scheriau, 2019



Travel Writing

On the interplay between text and the visual

Birgit Englert, Sandra Vlasta

‘To travel is to see’, writes Bernard McGrane (1989: 116), and writing about travelling is thus an attempt to grasp what has been seen — in words and/or visually. Accordingly, travel literature deals not only with written texts but with visual elements, whether maps, pictures, drawings, photographs, sketches, (out)looks, viewpoints, or other media, regardless of whether they are displayed visually or drawn with words. An arbitrary list of travelogue (and travel blog) titles reveals the intrinsic relationship between text and image: *Pictures from Italy; Italienisches Bilderbuch; Sketches of Spain; Impressions de voyage; Reiseaufnahmen; Blickgewinkelt* (cf. Alù and Hill 2018: 6). Illustrations produced on the road, as well as visual material added later, have long been an integral part of travel writing. Visual material can convey information that cannot be verbalized. The visual can also lend authenticity to what was experienced and narrated, underscoring the credibility of the traveller/narrator. At the same time, the visual guides the reader’s perspective and tends to strengthen certain viewpoints even more than texts do. Nevertheless, visual depictions only *seem* to be more realistic, as Giorgia Alù and Sarah Patricia Hill remind us: ‘[visual representation] distorts rather than reflects social reality’ (2018: 1). Illustrations in travel writing thus partake in the construction of difference, of images of the self and the other, and consequently in the emergence of stereotypes and clichés.

This special issue of *Mobile Culture Studies — The Journal* is dedicated to this complex relation between text and the visual in travel writing. It grew out of two transdisciplinary workshops held at the University of Vienna within the framework of the research platform *Mobile Cultures and Societies: Interdisciplinary Studies on Transnational Formations* and the Marie-Sklódowska-Curie project *European Travel Writing in Context*.¹ The workshops were dedicated, first, to the intersection of travel writing (studies) and mobility (studies) more generally, and second, to the present focus on the relation between text and images in travel writing.

1 For more information on the two projects, see <https://mobilecultures.univie.ac.at> and <https://travelwriting.uni-mainz.de>.



In what follows, we begin by briefly discussing travel writing, before moving on to reflect on travel writing studies, mobility studies, and the relationship between them. After providing a definition of our understanding of ‘text’ and the ‘visual’, we offer an overview of the themes and topics covered in the following articles. Work on this issue began under normal conditions; given the worldwide COVID pandemic, however, our contributors were ultimately forced to write and revise, and our reviewers forced to evaluate, under difficult circumstances — circumstances that we clearly wish to acknowledge. Although we were all heavily affected by these events, given the real-time nature of the pandemic, they could not be dealt with from a critical point of view in the present articles.

Travel writing and travel writing studies

Written documents about travel make up one of the oldest literary genres, the roots of which date back to antiquity. People record their experiences of journeys for different reasons: some aim to provide a resource for other travellers, for instance, while others seek to teach and entertain, perhaps even intending their travelogues to serve as a form of autobiography. Throughout the long history of the genre, travelogues have been popular with readers, particularly in certain periods, for instance toward the end of the eighteenth and well into the nineteenth century.

The various accounts of travels and experiences of mobility differ greatly with regard to style (from scientific reports to amusing anecdotes), form (from letters to diaries and longer narrative forms, with or without illustrations), and media (from written documents to blogs and films). Differences can also be identified with regard to their production (during the journey or afterwards, immediately following the trip or many years later) and to their reception (in short but regular form in journals or blogs, as a longer project, read in preparation for a journey or for entertainment, perceived as part of an author’s oeuvre or as a single text).

The genre has evolved over time: as earlier travelogues had the added function of serving as guidebooks for other travellers, they had a more scientific and encyclopaedic character and focused on the collection of facts and knowledge. From about the second half of the eighteenth century (exceptions prove the rule), travellers and their impressions on the journey came to the fore. The increased possibility of travel due to improved infrastructure and lower costs from the late eighteenth century onward also enabled more members of the middle class to undertake journeys; among them were an increasing number of writers, who would then write about their experiences. The growing popularity of travel writing, together with the increased number of travel writing publications, meant that authors were increasingly compelled to develop their own individual approaches to the genre in terms of both form and content. The use of images is one way to render one’s travelogue unique and, at the same time, to underscore its subjectivity: the ubiquity of terms such as ‘pictures’, ‘sketches’, and ‘impressions’ in the titles mentioned above signals the particular, personal approach taken in such texts (even though the texts themselves often contained images and views that would have been familiar to readers, included to satisfy their expectations). With that said, images can also be used to convey authenticity, and thus to claim objectivity — the idea that what I experienced was really as I described it — rather than individuality.

The contributions to this issue aim to analyse the different forms and functions of images in travel writing and their relation to the text. In so doing, the supposed claims of the images



are carefully dissected, their underlying layers disclosed. Although the authors have diverse academic backgrounds and thus differ in terms of their approaches, all of the articles build, among other things, on research in travel writing studies and/or mobility studies.

Travel writing studies is a relatively young but lively and growing field that analyses travel writing from a literary and cultural studies point of view. A number of handbooks and introductions published over the past twenty years or so (see Hulme and Youngs 2002; Keller and Siebers 2017; Pettinger and Youngs 2019; Schaff 2020; Thompson 2011; Youngs 2013; Youngs and Forsdick 2012), the launching of academic journals on the subject (such as *Studies in Travel Writing*), and the founding of dedicated research centres, such as the Centre for Travel Writing Studies at Nottingham Trent University, show that travel writing studies is now an established academic field. The recently published *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary* (Forsdick, Kinsley, and Walchester 2019) confirms the extent to which the field, which transcends various disciplines, is characterized by a shared critical vocabulary. Scholars in the field mostly engage with texts that record journeys that have actually taken place rather than purely fictitious travel accounts. Accordingly, we follow this definition of travel writing in this issue. We understand travel as a specific form of mobility characterized by certain elements and thus as distinguishable from other forms of mobility (such as flight and exile), even though the exact delimitation may sometimes be blurred.

Over the past few decades, research on travel writing has concentrated on a number of topics: certain groups of travellers and modes of travel have been studied, such as the travelling nobility and elites (see Freller 2007; Leibetseder 2004), the travelling middle class on the Grand Tour/*Bildungsreise* (see Black 1985; Brilli 2001; Findlen 2009; Hibbert 1987), female travellers (see Bassnett 2002; Findlen 2009; Foster 1990; Habinger 2006; Siegel 2004), and travellers on foot (see Albrecht and Kertschner 1999; Solnit 2000). The research in this field has been dedicated to particular destinations, with Italy being the most popular (see for instance Aldo Bertozzi 2007; Brilli 2001; Egger 2006; Grimm, Brey Mayer and Erhart 1990; Pfister 1996), although travellers in France and England have also been studied extensively (see Grosser 1989 and Struck 2006 on France, for instance, and Maurer 1987, Dankelmann 1999, and Fischer 2004 on England). Studies on smaller European countries and Central Europe remain rare (see Balogh and Leitgeb 2014; Struck 2006).

In English-speaking countries, studies on travel writing have been highly influenced by Edward Said's *Orientalism* (2003), which revealed the links between travelling, representation, and (imperial) power and which triggered intensive study of travel writing from the 1980s onwards, from a postcolonial and cultural studies perspective. Scholars were particularly interested in the question of how notions such as exoticism were constructed via travelogues (and other artefacts) as part of the imperial project (Schmidt 2015). Accordingly, in the context of postcolonial and intercultural studies, travel writing on destinations in Africa (see Miller 1985; Youngs 1994), the Americas (see Pratt 1992), India (see Inden 1990; Suleri 1991), and the South Pacific (see Kuchler Williams 2004) has been scrutinized. This also led to the perception (if not the criticism) that travel writing was a rather conservative genre and resulted in a more concentrated focus on colonial contexts.



On the relation between travel writing studies and mobility studies

Somewhat surprisingly, the fields of travel writing studies and mobility studies are not as closely related as one would expect, given their shared focus on mobile subjects. Whereas travel writing studies explores how mobile subjects recount their mobile experiences, mobility studies adds other forms of mobility to the analytic framework, most notably the mobility of objects and ideas/concepts, as well as virtual mobilities.

Although mobility has clearly always shaped cultures and societies, its central relevance to the analysis of cultures and societies has not always been recognized. This changed with Mimi Sheller and John Urry's (2006) introduction of the 'new mobilities paradigm', which brought the many intersecting forms of mobility to the attention of researchers in the social sciences and, eventually, the humanities. While mobility was generally regarded in highly positive terms in much of the research conducted within the new paradigm, Glick Schiller and Salazar (2013) emphasized the power relations at stake in determining whose mobility is encouraged, or at least not blocked, and whose is inhibited. They thus proposed that we focus on the 'regimes of mobility' that shape the various forms of mobilities and immobilities in a given setting. Both conditions can be forms of privilege, depending on the context within which im/mobilizations occur, and thus their effects must be examined in each case. Structural categories such as gender, age, class, race, and the like have an impact on all forms of mobility, and thus on travel.

While travel and tourism have been key issues in mobility studies from early on (cf. Urry 2002; Urry and Larsen 2011), travel writing has recently become a topic of great interest in mobility studies. In 2016, for example, the journal *Transfers* featured a section on 'Travel Writing and Knowledge Transfer', put together by guest editors Florian Krobb and Dorit Müller (2016/3), which focused on travel writing in imperial and colonial contexts, proposing that we conceive of knowledge produced while traveling as 'itinerant knowledge'.

Mobility studies have also increasingly had an impact on travel writing studies, which Forsdick calls 'a literature of mobility' (2019: 155). As he writes in his entry 'Mobility' in the above-mentioned *Keywords for Travel Writing Studies*, '[m]obility has the potential to root the study of travel writing in the material conditions of the journey', a notion that Forsdick borrows from Stephen Greenblatt's *Cultural Mobility: A Manifesto* (2010). Forsdick further observes that the apparent neutrality of the term 'has the potential to avoid more value-laden and "historically tainted" (Clifford 1997, 110) designations such as "travel" and "tourism", allowing clearer comparison of the intersecting experiences and trajectories of those in motion' (Forsdick 2019: 155).

Readers and scholars of travel writing are thus challenged to pay attention to the representations of various regimes of mobility in travel writing (see Forsdick 2019: 155). Such an approach also has the potential to prevent travel writing studies from falling prey to the criticism that it focuses primarily on privileged narratives written by travellers in possession of internationally valid passports and the financial means to be as mobile as they wish. A key privilege associated with travel, as opposed to other types of mobility, concerns the form in which the journey is documented; travellers can usually choose from a variety of options when it comes to how they document their mobility. Even if they do not document their travels, this is usually a conscious choice, whereas people who move — voluntarily or involuntarily — for reasons other than travel (i.e. flight, migration, business) often have fewer resources (financial and/or mental) to dedicate to the documentation of their mobility. Furthermore, the construction of the traveller as a



mobile subject and the travellee (Pratt 1992: 242; Smethurst 2019) as immobile — a construct that can be found in much travel writing — must also be approached critically.

New forms of travelling and travel writing have sought to undermine the dominant understanding of travel as a practice that necessarily encompasses physical mobility. The New Zealand photographer Jacqui Kenny, for example, cannot travel physically because she suffers from agoraphobia and anxiety. She has therefore turned to travelling the world via Google Street View, and the photographs she takes on her virtual travels are so fascinating that they have been featured not only on her Instagram feed but also in exhibitions (with a book-length publication in the works).² Similarly, the English priest Ruth Lampard, who was unable to walk the Camino de Santiago (Way of St James) due to health problems, decided to go on a virtual pilgrimage instead, charting the (relatively short) distances she was able to walk per day on a map, looking for blogs and YouTube videos about the corresponding sections of the Camino and then tweeting about her experiences on Twitter.³ As her poor health also limited her ability to read and write, Twitter was an ideal medium for documenting her travel, allowing her to link her messages to videos and articles. Currently, Ruth Lampard is walking and tweeting about the Te Araroa Trail in New Zealand in a similar manner.

Virtual travel may become more of a trend in the context of the ongoing COVID-19 pandemic, which has had an unprecedented impact on the practice of travel given the closing of borders not only between different countries but even between certain regions within countries. Business travel has largely been replaced by video conferences, and the potential uses of online tools in academia have been explored in unprecedented ways. While conferences were cancelled due to the pandemic, the number of webinars increased significantly. As physical mobility became restricted in various ways, virtual mobility was taken to a new level in 2020 — with both positive and negative consequences.

In the weeks of the lockdown, newspaper travel sections contained fewer and fewer travel reports, and reading travel writing was featured as an alternative to travelling during the pandemic.⁴ Destinations such as Barcelona and Venice, which had suffered from over-tourism for many years, became largely deserted urban spaces; on television, daring reporters were shown standing in an empty St Mark's Square.

It is too early to speculate on how the experience of the pandemic and its consequences for travel will affect the genre of travel writing. As a theme, it will certainly be reflected in future travelogues. Perhaps more interesting, however, is the question of whether it will also have an impact on the — already heterogeneous — forms associated with the genre of travel writing, which in many cases is defined by the way in which text and visual forms relate to each other.

2 <https://www.instagram.com/streetview.portraits/>; <https://www.theagoraphobictraveller.com/>.

3 See her Twitter account @ruth_lampard.

4 See, for example, contributions in the Austrian press such as 'Unterwegs in Wort und Bild', *Die Presse*, 21–22 March 2020; 'Reisen im Kopf' in *Freizeit, Kurier*, 18 April 2020. Under the heading 'Vor Kurzem noch am Ende der Welt' (*Die Presse* 28–29 March 2020), travel authors wrote about how they spent their time in the lockdown. Other articles featured tours that offer new perspectives on familiar places, such as the *Vienna Walking Week* (cf. 'Urlaub für Wiener in Wien', *Die Presse* 19 April 2020).



The interplay between text and the visual in travel writing

Although the field of travel writing studies has thus far given precedence to the visual over other senses (though the latter have started to receive attention in recent research; see Pettinger and Youngs 2019), we believe that the relation between text and the visual in travel writing is still under-researched and in need of attention. In general, there seems to be a growing awareness of the hitherto paltry research on the relation between text and the visual, as recent dedicated calls for papers and conferences show.⁵ With regard to travel writing, standard introductions to the field usually refer to visual aspects of the texts, although dedicated studies of visual elements and their function in travelogues are rare (for a recent exception, see Alù and Hill 2018). As the contributions to this special issue show, however, the visual is not a mere illustration of the text in travel writing; it has particular functions that vary from travelogue to travelogue. Furthermore, the text and the visual are closely related and must therefore be analysed together, taking into account the ways in which they refer to each other. With this special issue, we want to shed light on some of these questions and thus to contribute to a growing area of research.

Narratives about travel take different forms. In this special issue, we bring together contributions that focus on printed forms of travel writing that have generally also been edited — such as classic travelogues, graphic novels, and illustrated books — and analyses of alternative forms of travel narratives, such as contemporary travel diaries, which are often published in the form of blogs. These are usually available instantaneously to a broad readership and are generally self-published. These examples also illustrate the broad time frame of this issue, which spans the late seventeenth century up to the present.

We rely on a comprehensive understanding of the ‘text’ and the ‘visual’; our focus is the interplay between what is verbally formulated (text) and visually presented (e.g. sketches, drawings, images, maps, photos, films, etc.) in travel writing. These two elements can clearly also overlap, for example in the form of *ekphrasis* or of texts that are inscribed within images, as in comics and graphic novels. The visual presentations in the travelogues thus range from (mobile) motifs in texts (Winkler), to copper engravings (Vlasta), sketches (Englert), and comics (Thomson), to photographs (Helm, Riggert, Waller), films (Sennefelder, De Almeida/Müller/Wimplinger), and computer-generated maps (Unterperntinger), and ultimately to intermedial formats such as zines (Kapp) and tableaux (De Almeida/Müller/Wimplinger).

The contributors to this issue come from different disciplines, including African studies, comparative literature, French and Italian studies, German studies, and film studies. They use different approaches in their analyses; some have a background in travel writing studies, while others are more rooted in mobility studies or in media studies. This crossover makes this special issue a transdisciplinary one, which is further supported by the fact that most of the contributions are indeed working in a transdisciplinary way; that is, in most cases the authors have combined approaches and frameworks from different disciplinary backgrounds. We believe that the broad range of these contributions sheds new light on the very diverse and (more often

5 For instance, at their next congress in 2021, the *Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* (The Society of Anglo-American Studies of the 17th and 18th Centuries) will deal with ‘Maps and Mapping in English-speaking Countries in the 17th and 18th Centuries’. The *Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts* (German Society for Research on the 18th Century) dedicated its annual conference in 2020 to the topic of ‘Pictures of Enlightenment’. Finally, the British PERLEGO network dedicated its inaugural (digital) conference in October 2020 to ‘Critical Perspectives on Image and Text’.



than not) intricate relationship between ‘text’ and ‘image’ in travel writing. The intention was to combine the study of the travelogue as text (and image) with an awareness of the mobility that precedes the texts, is inscribed in them, and is therefore re-performed in the act of reading and watching. Moreover, the diversity of the texts and analyses highlights once again the heterogeneous nature of travel writing as a genre and the extent to which the critical vocabulary of travel writing studies and mobility studies can help us to read it.

Text may qualify as image, and ekphrasis is the most commonly known form of this kind of verbalization of pictures. In the nineteenth century in particular, many travelogues were presented as pictures. Fanny Lewald called her book on her stay in Italy *Italienisches Bilderbuch* (1847, Italian Picture Book), for instance, although there are no pictures at all in the volume. The same is true of Heinrich Heine’s *Reisebilder* (1826–1831, Travel Pictures), which again consisted of text alone. As shown above, the two authors were not the only ones at the time to use the metaphor of pictures to refer to their travel experiences. Of course, these texts are not examples of ekphrasis in the classical sense, i.e. they are not descriptions of paintings or other visual works of art. Rather, the impression of the journey is understood and conveyed as a picture — a precursor to the actual photographs that later travellers would bring home from their journeys. Similarly, Lewald and her contemporaries were aware of the individual aspects of their pictures, of their snapshot-like quality; indeed, they emphasized this facet in the titles of their travelogues. At the same time, the authors often referred to images that were well known to their readers. A travelogue on Italy, for instance, will have referred to certain places, monuments, works of art, and everyday commodities with which readers would have been familiar from earlier reports. In this way, images are also mobile; they migrate from travelogue to travelogue and may be transformed along the journey, as it were. In his contribution on Jean-François Regnard’s pastiche *La Provençale* (The Provençal), written in the late seventeenth century and published in 1731, Daniel Winkler analyses the various intermedial references in the text, which can be understood as a differentiated mobile inventory of images, all expressed in the form of text. *La Provençale* is an example of early modern Barbary Coast literature, which has often been discussed as a subgenre of travel narratives. While much research on this subgenre had previously focused on questions of ‘authenticity’, Winkler takes a different approach when arguing that *La Provençale* is an extremely dense text shaped by a variety of popular cultural and literary traditions.

Actual images in travelogues may be read as paratext, i.e. what Gérard Genette has called an ‘accompagnement’ (Genette 1991: 261) to a literary work, but also the ‘zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of pragmatics and a strategy, of an influence on the public’ (Genette 1997: 2). Sandra Vlasta offers a comparative analysis of Georg Forster’s *Reise um die Welt* (German 1778–80; *A Voyage Round the World*, 1777) and Karl Philipp Moritz’s *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782* (1783; *Journeys of a German in England*, 1795) to show that, despite their similar publication dates and readership, paratexts in the form of images in these two accounts have different functions. Whereas Forster uses detailed drawings of everyday objects, musical instruments, and weapons to underscore the fact that he is writing about a scientific expedition, the first edition of Moritz’s account depicts the entrance to the Peak District’s Peak Cavern — an unexpected illustration of a journey to England, which most contemporaries would have associated mainly with London.



Both authors were well aware of the power of the paratext and used it to characterize their reports: in the case of Forster, the voyage and everything connected to it is presented as enlightening, not least for the reader; in Moritz's text, the enlightened subject is central.

Rhian Waller also focuses on the paratextual elements of travelogues, underscoring the importance of book covers in establishing the nature and context of written works. In her contribution, Waller understands book covers as visual social semiotic forms that comprise textual and visual signifiers which may encode meanings beyond the commercial purpose of the book cover. She examines the Penguin edition book covers of Paul Theroux's travel writing through a visual social semiotic lens and identifies the ways in which they display (and thus confirm) unequal power relationships between western travellers and the peoples and cultures they encounter. Thus the images — which, as Waller notes, were most likely chosen not by the author but by the publisher — are at times in opposition to Theroux's texts, which prove to be much more reflective and self-critical than the cover images suggest. Nevertheless, the stereotypical representations on the book covers are appealing to book buyers. This may have to do with the development of the genre: travelogues have long played a role in passing down and developing stereotypes. More recent forms of travelogue have likewise been dominated by cultural stereotypes — about both travellers and travelleses. Accordingly, Anna Karina Sennefelder takes up the topic of cultural stereotypes and their visual realization in her analysis of contemporary cinematic travel documentaries, a genre which has enjoyed increasing popularity in Germany over the past five years. Sennefelder argues that these documentaries are characterized by an almost exclusive focus on the subjective experience of the travelling self. As she points out, 'these crowdfunded and personalized travel documentaries emerged from the prosumer-culture of digital communication and social media, such as the travel vlog, and the influences of the sub-genre's origins are still personalized in their visual aesthetics and discursive patterns' (91). By employing a multimodal analysis, Sennefelder focuses on two highly successful examples of this sub-genre: *Weit (Far, 2017)* and *Reiss aus (Break Free, 2019)*, demonstrating how the films exhibit stereotypical attributions of cultural identity — against the filmmakers' intentions.

In a similar manner, the blog format, which in the past twenty years has become an especially popular means of documenting the travel experiences of non-professionals and professionals alike, offers manifold examples of stereotypical representations of the other, but also of the self. In her blog *The Blonde Abroad*, a woman who introduces herself as 'Kiki, a California native, who left [her] career in corporate finance to become a world traveler', portrays herself as someone who embodies the dominant standards of the beauty industry: young, slim and blonde. Her own styling is presented as a harsh contrast to the people she meets on her travels. In one of her entries on Botswana, for example, she poses in front of luxury lodges dressed in typical 'safari style' outfits, with further images of meerkats and two images of unnamed Khoisan people in traditional clothing representing the wilderness.⁶ There are also clearly plenty of examples where masculinity (as opposed to femininity) is displayed in a similar one-dimensional manner. A blog by the Austrian Joe Pichler provides an example in which a motorcycle serves to underscore the masculinity of the traveller, who reaches locations considered 'out of the way' by ordinary travellers.⁷ Pichler also reports from his adventure trips in the form of

6 <https://theblondeabroad.com/staying-at-jacks-camp-in-botswana/>; c.f. also <https://blondearoundtheworld.com/>.

7 <http://www.josef-pichler.at/>.



live slideshows, a genre that is alive and well in the age of social media, most likely due to the higher degree of ‘authenticity’ that the multi-media genre, which puts the single, still image at the centre, promises its audience. While accounts told in person by the traveller him- or herself still draw audiences, in the last couple of years much storytelling about travels has relocated to social media formats, most notably Instagram.⁸ On this social media platform the image clearly dominates, and the text, often in the form of hashtags, serves to locate the image and to share the emotions that the location evoked in the traveller. Texts that offer anything beyond these ‘coordinates’ (in the geographical and emotional sense) are rare. Blogs, which are usually characterized by a more balanced relation between text and the visual, are therefore unlikely to disappear in the near future, not least because the endless possibilities they offer when it comes to combining text, images, and other graphic elements (background colours, formats, and so on) allow for much more creativity on the part of the author than the rigid formal structures that define social media platforms.

In her contribution, Mirja Riggert focuses on the intermedial reciprocity of visual and verbal elements in travel blogs. She examines the ‘About’ pages of four blogs by female travellers and discusses the practice of self-presentation within travel writing by mapping out different levels of inter- and intramedial tensions, which continuously disrupt the ego-concentration. In the blogs in question, self-presentation occurs both via pictures (portraits) and via the accompanying text. Through narrative disruption, the perspectives on the travellers and their self-presentation is multiplied, and individual experiences of the travellers gain social significance. This makes it easier to include product placements (for instance of cameras) and to insert links. Ultimately, Riggert argues, the breaking of narrative coherence in the ‘About’ pages can be seen as an enhanced performance of the self and serves several commercial purposes.

An analysis of the relation between the text and the visual in travel writing also prompts the question of whether there are topics or themes that are more suitable for writing and others that lend themselves more to visual representation. In a letter, for instance, Georg Forster argued that the letters of the alphabet are hardly ever sufficient to describe our visual impressions (see Vlasta’s contribution to this issue: 28). Such a statement clearly favours the visual over the text; at the same time, per definition, travel writing is primarily a written report about a journey. In fact, until the 1770s, the overseas expeditions organized by European nations and scientific societies were mainly documented in writing (see Rees 2015). Only from the late eighteenth century onwards were visual records used to report the experiences of travellers, as exemplified by James Cook’s second voyage around the world, documented, among others, by Georg Forster’s travelogue (see Vlasta). As the contributions to this issue show, however, the existence of discrepancies between different means of expression is not just a historical problem.

The speed of travel has clearly increased over the course of history; still, with the emergence of the slow travel movement, a reverse trend has also been observed in the past few decades (cf. Ouditt 2019: 229–230). With technological innovations, the speed with which visual impressions can be documented and processed has likewise increased over time, as has the speed with which travel accounts are published: the blog format and social media platforms allow travel

8 Contrary to the early years of Instagram, when only photographs could be uploaded, the platform now features short videos. Nevertheless, the platform is still known primarily as a tool for sharing photographs, and videos remain YouTube’s domain.



and publication to occur almost simultaneously. In this regard, however, a reverse tendency can also be observed: many of those who first publish their travelogues online later also publish a revised version in the form of a book, often a hardcover and/or proper coffee table book (cf. Topping 2019; see also the reviews of recent publications by the Bell Collective and Franz Paul Horn in this special issue).

In ‘On the (Im)possibility of Writing a Travelogue, or Dimensions of Polygraphy in Manuel João Ramos “Ethiopian Travelogue” (2018)’, Birgit Englert discusses the work of the Portuguese anthropologist, essayist, and illustrator Manuel João Ramos, who refuses to take photographs of his travels and instead turns to drawing, taking the time to observe his surroundings and to interact with those whose curiosity his activity invariably provokes. Ramos sees in drawing a less imperialist form of representation, and in sketching a means of dealing with the limitations he experiences when he tries to convey his travel experiences to others in words (whether spoken or written). His sketches thus function not merely as illustrations of the written travelogue but as ‘texts’ in their own right, as Englert argues. She recommends that we consider the text-visual relation in Ramos’s work as a form of ‘internal polygraphy’ insofar as the text and the visual constitute two accounts of a journey that can be read on their own. Further dimensions of polygraphy, a concept that refers to the practice of re-writing accounts of a single journey, are also discussed with regard to Ramos’s book, which was originally published in Portuguese in the year 2000, re-published in a revised version in 2010, and translated into English (and again revised, especially with regard to the graphics) in 2018.

Sketches are also at the core of another genre in which manifold and stylistically highly diverse travel accounts have been published in the past three decades: comics/graphic novels.

Sigrid Thomsen uses the perspective of mobility to analyse how movement and uncertainty are navigated in Sarah Glidden’s autobiographical comic/graphic novel *How to Understand Israel in 60 Days or Less*, in which Glidden depicts her travels around Israel, which she undertook as part of a Birthright trip offered to young Jews in the diaspora. Thomsen argues that Glidden depicts two kinds of mobility: first, she portrays her own body, and those of others, travelling to and within Israel. Second, Glidden’s avatar, Sarah, moves from a place of certainty regarding the situation in Israel/Palestine to one of uncertainty, ambiguity, and doubt. In her analysis, Thomsen reveals ‘how the images and the text come together to show this doubled mobility, focusing on the panel structure (including the space of the gutter), the use of water-colours, and specific affordances of the medium of comics such as fantastical elements and playing with size’ (Thomsen: 155).

The political context and questions of representation and authenticity also take centre stage in the contribution by Ana de Almeida, Jan-Hendrik Müller, and Christian Wimplinger. Their article focuses on the coverage of the 1974 peaceful Carnation Revolution in Portugal in the works of German intellectuals. The latter documented their experiences in journals and films, using, among others, the genre of tableau. On the other hand, the analysis brings to the fore the pictures of the revolution provided by these intellectuals and highlights the differences between the 1968 protests and the approaches taken in the actual revolution.

Ultimately, analysis of the relation between text and image in travel writing may also be undertaken by applying mobile methods such as psychogeography and literary mapping. In ‘Journeying the Page’, Tanja Kapp uses a psychogeographical approach to analyse the relation



between text and image in an ephemeral sub-cultural form of writing: the zine. Taking two zines by British creators Emma Charleston and John Molesworth as examples, Kapp examines the ways in which zines use intermediality to convey psychogeographical walking. By considering the combination of words and images in the zine in particular, she shows how the experience of travelling correlates to the experience of reading. Kapp argues that 'the psychogeographical zine thus provides a territory into which the reader sets out to travel, a practice that, in this medium, requires its audience to subjectively complete an abstracted, simplified world of text and images' (Kapp: 171).

Erika Unterpertinger uses the method of literary mapping to visualize geographical information from the South Tyrolean collection of sagas *Tales of the Fanes*. With this contribution, the special issue comes full circle in two ways: first, maps are one of the most widely used (and earliest) visual elements of travelogues. It has been shown that although maps may aim to provide a realistic depiction of a certain space, more often than not they distort reality. They can create spaces just as much as they reflect them. Therefore, both their accuracy and their aim must be critically assessed. Still, they can be very useful: in the case of *Tales of the Fanes*, the text does not contain any illustrations — only various references to actual places and spaces. The method of literary mapping enables us to visualize information (place names, physical and geographical features, movements in space, etc.) in maps, which then helps us to gain more information about a text and reveal hitherto unnoticed details. Thus, text is not alone in being able to describe images, as we saw above in the case of Fanny Lewald and Heinrich Heine; we as researchers can generate pictures from the texts we work with and use the former for a more productive analysis of the latter.

This thematic issue also includes a section with an essay and two reviews. In his essay on August Strindberg and the travelogue of his journey through France in 1886, Holger Helm retraces the Swedish writer's journey. In particular, Helm focuses on the views from the train, which Strindberg at times wrote about, at times sketched, and at times photographed. The visual elements in this travelogue are thus threefold: besides the actual traveller's view of the landscapes he describes in the text, Strindberg tries to convey these vistas by drawing them and by taking pictures of them.

We close the special issue with two reviews by Birgit Englert, one of which is dedicated to a coffee table book by the *Bell Collective*, a group of female travel photographers who began their careers on Instagram and who have now published their photographs in a printed book for the first time. The second review deals with a book by Franz Paul Horn, who combined a travelogue of a bicycle trip with two friends from Vienna to Teheran with the narratives of two refugees who travelled a similar route in the summer of 2015 — albeit in the other direction and under very different circumstances. While the bike trip by three young Austrian men is documented in numerous photographs, which form an important part of their travelogue, only a single picture on the back cover of the book depicts the journey made by the two men from Syria and Afghanistan — a visual reminder of the 'regimes of mobility' at play.

Acknowledgements

We would like to thank the contributors to this special issue and the peer reviewers of the articles for their valuable feedback. We would also like to thank the editors of MSCJ for their



crucial help in bringing this special issue to fruition. We are grateful for the opportunity to publish these dedicated articles in this journal in particular, as its online format allowed the individual contributions to explore the relationship between text and the visual in their own ways. In fact, all of the articles include visual elements, thus reconstructing the relations that lie at the heart of the issue. Further, we would like to thank the participants of the two workshops that gave rise to this special issue — including those who did not write articles but who contributed to this issue by raising questions that fed into our thinking about the topic. Last but not least, thanks go to Carolyn Benson for her careful proofreading, which made this introduction much more readable.

Bibliography

- Albrecht, Wolfgang, and Hans-Joachim Kertscher. 1999. *Wanderzwang — Wanderlust: Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung* (Tübingen: De Gruyter)
- Aldo Bertozzi, Gabriele. 2007. *Il viaggio francese in Italia* (Florence: Olschki)
- Alù, Giorgia, and Sarah Patricia Hill. 2018. 'The Travelling Eye: Reading the Visual in Travel Narratives', *Studies in Travel Writing*, 22 (1): 1–15
- Balogh, András F., and Christoph Leitgeb (eds.). 2014. *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa* (Vienna: Praesens)
- Bassnett, Susan. 2002. 'Travel Writing and Gender', in *The Cambridge Companion to Travel Writing*, ed. by Peter Hume and Tim Youngs (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 225–41
- Black, Jeremy. 1985. *The British and the Grand Tour* (London: Routledge)
- Brilli, Attilio. 2001. *Als Reisen eine Kunst war: vom Beginn des modernen Tourismus* (Berlin: Wagenbach)
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press)
- Dankelmann, Otfried (ed.). 1999. *Entdeckung und Selbstentdeckung: die Begegnung europäischer Reisender mit dem England und Irland der Neuzeit* (Frankfurt: Peter Lang)
- Egger, Irmgard. 2006. *Italienische Reisen: Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann* (Munich: Wilhelm Fink)
- Findlen, Paula. 2009. *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour* (Stanford: Stanford University Press)
- Fischer, Tilman. 2004. *Reiseziel England: ein Beitrag zur Poetik der Reisebeschreibung und zur Topik der Moderne (1830–1870)* (Berlin: Erich Schmidt)
- Forsdick, Charles. 2019. 'Mobility', in *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley, and Kathryn Walchester (London/New York: Anthem Press), pp. 154–156
- Zoë Kinsley, and Kathryn Walchester (eds.). 2019. *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary* (London / New York: Anthem Press)
- Foster, Shirley. 1990. *Across New Worlds: Nineteenth-Century Women Travellers and their Writings* (New York: Harvester Wheatsheaf)



- Freller, Thomas. 2007. *Adlige auf Tour. Die Erfindung der Bildungsreise* (Ostfildern: Thorbecke)
- Genette, Gérard. 1991. 'Introduction to the Paratext', *New Literary History*, 22 (2): 261–272
- 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Glick Schiller, Nina, and Noel Salazar. 2013. 'Regimes of Mobility Across the Globe', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39 (2): 183–200
- Greenblatt, Stephen (ed.). 2012. *Cultural Mobility: A Manifesto*. (Cambridge: Cambridge University Press.)
- Grimm, Gunter E., Ursula Breymayer, and Walter Erhart. 1990. 'Ein Gefühl von freierem Leben': *Deutsche Dichter im Italien* (Stuttgart: J.B. Metzler)
- Grosser, Thomas. 1989. *Reiseziel Frankreich: deutsche Reiseliteratur vom Barock bis zur Französischen Revolution* (Opladen: Westdeutscher Verlag)
- Habinger, Gabriele. 2006. *Frauen reisen in die Fremde. Diskurse und Repräsentationen von reisenden Europäerinnen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert* (Vienna: Promedia)
- Hibbert, Christopher. 1987. *The Grand Tour* (London: Thames-Methuen)
- Hulme, Peter, and Tim Youngs. 2002. *The Cambridge Companion to Travel Writing* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Inden, Ronald. 1990. *Imagining India* (Oxford: Basil Blackwell)
- Keller, Andreas, and Winfried Siebers. 2017. *Einführung in die Reiseliteratur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
- Küchler Williams, Christiane. 2004. *Erotische Paradiese. Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert* (Göttingen: Wallstein)
- Leibetseder, Mathis. 2004. *Die Kavalierstour: adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert* (Köln: Böhlau)
- Maurer, Michael. 1987. *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht)
- McGrane, Bernard. 1989. *Beyond Anthropology: Society and the Other* (New York: Columbia University Press)
- Miller, Christopher L. 1985. *Blank Darkness: Africanist Discourse in French* (Chicago: University of Chicago Press)
- Ouditt, Sharon. 2019. 'Slowness', in *Keywords for Travel Writing Studies. A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley, and Kathryn Walchester (London/New York: Anthem Press), pp. 229–231
- Pettinger, Alasdair, and Tim Youngs. 2019. 'Introduction', in *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, ed. by Alasdair Pettinger and Tim Youngs (London/New York: Routledge), pp. 1–14
- Pettinger, Alasdair, and Tim Youngs (eds.). 2019. *The Routledge Research Companion to Travel Writing* (London/New York: Routledge)
- Pfister, Manfred. 1996. *The Fatal Gift of Beauty: The Italies of British Travellers — An Annotated Anthology* (Amsterdam: Rodopi)
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge)
- Rees, Joachim. 2015. *Die verzeichnete Fremde. Formen und Funktionen des Zeichnens im*



- Kontext europäischer Forschungsreichen 1770–1830* (Paderborn: Fink 2015)
- Said, Edward. 2003 (1978). *Orientalism* (London: Penguin)
- Schaff, Barbara. 2020. *Handbook of British Travel Writing* (Berlin/Boston: De Gruyter)
- Schmidt, Benjamin. 2015. *Inventing Exoticism. Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press)
- Sheller, Mimi, and John Urry. 2006. 'The New Mobilities Paradigm', *Environment and Planning A*, 38, 207–226.
- Siegel, Kristi (ed.). 2004. *Gender, Genre, and Identity in Women's Travel Writing* (New York: Peter Lang)
- Smethurst, Paul. 2019. 'Traveller/Travellee', in *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley, and Kathryn Walchester (London/New York: Anthem Press), pp. 268–270.
- Solnit, Rebecca. 2000. *Wanderlust: A History of Walking* (New York: Penguin)
- Struck, Bernhard. 2006. *Nicht West — nicht Ost: Frankreich und Polen in der Wahrnehmung deutscher Reisender zwischen 1750 und 1850* (Göttingen: Wallstein)
- Suleri, Sara. 1991. *The Rhetoric of English India* (Chicago: University of Chicago Press)
- Thompson, Carl. 2011. *Travel Writing* (Abingdon: Routledge)
- . 2019. 'Seeing', in *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, ed. by Alasdair Pettinger and Tim Youngs (London/New York: Routledge), pp. 193–207.
- Urry, John. 2002. *The Tourist Gaze* (London: Sage)
- and Jonas Larsen, 2011. *The Tourist Gaze 3.0*, 3rd edn. (Thousand Oaks, CA: Sage, 2011)
- Youngs, Tim. 1994. *Travellers in Africa: British Travelogues, 1850–1900* (Manchester: Manchester University Press)
- . 2013. *The Cambridge Introduction to Travel Writing* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Youngs, Tim, and Charles Forsdick (eds.). 2012. *Travel Writing: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Abingdon: Routledge)

DOI: 10.25364/08.6:2020.1.1

Authors' affiliation

Birgit Englert is Associate Professor in African History and Society at the Department of African Studies, University of Vienna. She is a key researcher at the Research Platform *Mobile Cultures and Societies* at Vienna University and served as its Deputy Head from 2016–2021. birgit.englert@univie.ac.at

Sandra Vlasta is a researcher at the Department of General and Comparative Literature at the Gutenberg Institute for World Literature and Written Media at Johannes Gutenberg University Mainz in Germany. savlasta@uni-mainz.de



Enlightening Report Versus Enlightened Traveller

On the various functions of images in Georg Forster's
Reise um die Welt (1778–80) and Karl Philipp Moritz's
Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782 (1783)

Sandra Vlasta

- Abstract** The present paper proposes a comparative analysis of Georg Forster's *Reise um die Welt* (German 1778–80; *A Voyage Round the World*, 1777) and Karl Philipp Moritz's *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782* (1783; *Journeys of a German in England*, 1795) to show that despite their similar publication dates and readership, the paratexts of these two accounts, which take the form of images, serve different functions. Whereas Forster uses detailed drawings of everyday objects, musical instruments, and weapons to underscore the fact that he is writing about a scientific expedition, the cover image of the first edition of Moritz's account is a drawing of the entrance to the Peak District's Peak Cavern — an unexpected illustration for a travelogue on England, which most contemporaries would have associated mainly with London. Still, I argue that these travelogues and their illustrations stress the enlightened characters of the journeys and the travellers, respectively, although in different ways: in the case of Forster, the voyage and everything that is connected to it is presented as enlightening, not least for his readers, whereas in Moritz's text the enlightened subject remains central.
- Keywords** travel writing, eighteenth century, the Enlightenment, Georg Forster, Karl Philipp Moritz, images, paratext, cover image, illustrations
- DOI** 10.25364/08.6:2020.1.2



I Introduction¹

From the second half of the eighteenth century onwards, the travelogue was a popular genre (see Korte 2016: 173; Martin 2008a). This was true of both factual and fictitious accounts, both originals and translations (see Scheitler 1999; Willenberg 2012). There are a number of reasons for this popularity, one of which is surely the thirst for knowledge that, during the Enlightenment, had reached different sections of the population (see Jäger 1989).

The growing demand for travelogues was accompanied by a transformation of the genre, which was increasingly targeted at a broader audience rather than specialists and thus became more literary and aesthetically ambitious (Moritz 2015: 282). Furthermore, rather than writing objective accounts, the authors increasingly underscored their subjective views of the journey — an aspect that led to greater focus on the travelling (and narrating) subject rather than the places described (see Meier 1989). This emphasis on points of view went hand in hand with the increased significance of the visual; accordingly, the titles of travelogues published from the late eighteenth century onwards, such as *Sketches of Spain* (Beckford 1834), *Ansichten einer Entdeckungsreise* (Chamisso 1821) and *Impressions de voyage* (Dumas 1834), reveal that travelogues were not perceived solely as texts and that their visual aspects were of great importance. These aspects included pictures, sketches, views, and maps, actually depicted or simply described in words. In what follows, I attempt to show that visual elements in travelogues from the late eighteenth century not only took different forms but also served different purposes. I will do so by providing a comparative analysis of the visual elements of Georg Forster's *Reise um die Welt* (1778–80) and Karl Philipp Moritz's *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782* (1783). These two texts lend themselves to comparison as they were published around the same time in Germany and thus targeted the same readership and reader expectations (we know that Forster even wrote a review of Moritz's travelogue for the *Göttingische Anzeigen*; see Moritz 2015: 349). As I will show, both authors inscribed themselves in the travelogue genre while innovating it at the same time. In Moritz's case, this is connected to an innovative use of images; in Forster's, it is mainly due to his original style, which combined scientific standards with a humanist perspective on the world.

My analysis focuses on the relation between the texts and the images used within them, as well as the latter's role in the production and reception of the travelogues. I argue that these para- or peritexts (Genette 1991; 1997) were by no means negligible additions but rather central to the books in question. Gérard Genette's definition of paratext comprises images; he sees them as an 'accompaniment' (Genette 1991: 261) to a literary work, along with the author's name, the title, and the preface.² Genette has called paratexts 'a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that [...] is at the service of a better reception

1 Research for this publication was funded by the European Union as part of the Marie-Sklodowska-Curie-Actions programme (Project: European Travel Writing in Context. *The Socio-Political Dimension of Travelogues 1760–1850* (EUTWIC, <https://travelwriting.uni-mainz.de>), Individual Fellowship, Grant Agreement No. 751378). I would like to thank the Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS) at the Johannes Gutenberg-Universität Mainz for funding the copyediting of this publication.

2 Genette distinguishes between the peritext, which literally surrounds the literary text (e.g. titles, preface, footnotes, etc.), and the epitext, which includes interviews, reviews, letters, etc. The peritext and the epitext together make up the paratext (Genette 1997).



for the text and a more pertinent reading of it' (Genette 1997: 2). In accordance with Philippe Lejeune, Genette refers to the paratext as the fringe or edge of the literary text, or, with reference to Jorge Luis Borges, a threshold. For the purposes of the following analysis of images in Forster's and Moritz's travelogues, the important aspect of Genette's concept of paratext is the fact that a paratext *influences* the reader's reception of a text. This, I argue, is something of which Forster and Moritz, as well as other protagonists involved in the publication of these travelogues, were well aware. Accordingly, like many writers of travelogues at the time (see Keller and Siebers 2017: 54), they used images to bring home the particular messages of their texts. In this article, I accordingly argue that the images in these travelogues must be read as specific paratexts that are central to the texts.

Forster's sketches of everyday objects, clothes, attire, weapons, and plants underscore the extent to which his journey was primarily an expedition undertaken in the encyclopaedic spirit of the Enlightenment (see Walchester 2019; Vorpahl 2020: 121). At the same time — or rather, accordingly — the illustrations have an exotifying effect and satisfy the reader's interest in the 'other', i.e. the people, places, plants, and objects that the crew of the *Resolution* encountered on their journey. The reader thus learns something from Forster's text; it has enlightening qualities. The images serve to illustrate, and, as will be shown, they are tightly interwoven with the text.

On the cover of the first edition of Moritz's text, there is a copper engraving of the entrance to the Peak Cavern in the Peak District. Moritz's visit to the cave is one of the highlights of his journey and is literally the highest, i.e. most northerly, point that he reached before returning to London. The dark entrance to the cave is in stark contrast to what the contemporary reader would normally associate with England. At the time, the country was mainly associated with London rather than the mountains and caves of the North. In fact, other German travelogues on England concentrated on the capital (see Maurer 1992). The visual introduction to Moritz's text provided by the engraving distinguishes his travelogue from others; it signals to the reader that, like the picture, his text will differ from earlier depictions of England. Indeed, Moritz's travelogue positions itself in a new tradition of travel writing, in which the experience of the travelling subject, including his sensual and sentimental perceptions, comes to the fore. Thus, the individual aspect of the enlightening project of travelling is emphasized, and the reader is presented with an enlightened traveller. In their prefaces, both Moritz and Forster emphasize that they are providing their own subjective accounts of their journeys (Forster's famous 'colour of the glass through which I looked'; Forster 1777: xiii). In Moritz's case, this impression is further highlighted by the travelogue's unconventional cover. Forster's travelogue, on the other hand, largely corresponds to the conventions of the genre at the time, reflected in the illustrations he uses.

In what follows, I first present Georg Forster's travelogue *Reise um die Welt* and provide an overview of its turbulent genesis, in which images play a major role. Against this historical background, I analyse the images that Forster used in his travelogue and the relation between them and the text. The following section is dedicated to Karl Philipp Moritz's *Reisen eines Deutschen in England*. In my analysis of this text, I highlight the very different use of images in Moritz's account, which underscores his focus on the enlightened traveller. The different forms and functions of the images and their relation to the text in these two travelogues — published at around the same time and for a similar readership — speak to the heterogeneity



that characterizes the genre in general (Maurer 2015; Thompson 2011) and travel writing around 1800 in particular (Turner 2018). In line with what Stephen Best and Sharon Marcus have called ‘surface reading’ (2009), I will focus on the material properties of the travelogue, concentrating on the visual aspects of Forster’s and Moritz’s texts. At the same time, I will provide a close reading of selected passages, with special attention to the relation between the visual and the textual elements of the texts in question. I thus aim to emphasize an aspect of the travelogues’ paratexts that has not yet received much attention but that, I argue, forms part of Forster’s and Moritz’s enlightening/enlightened projects.

II Georg Forster’s enlightening travelogue *Reise um die Welt* (German 1778–80; *A Voyage Round the World*, 1777)

Readers of the first version of Georg Forster’s *A Voyage Around the World in His Britannic Majesty’s Sloop Resolution, Commanded by Capt. James Cook, During the Years 1772, 3, 4, and 5*, written in English and published in 1777, may be surprised to see it being discussed in an article on images in travel writing. In fact, apart from a fold-out map — designed by Georg Forster himself, added to the front matter of the volume, and entitled ‘A Chart of the Southern Hemisphere’, showing the main regions of Captain Cook’s journey (which Georg Forster and his father Johann Reinhold Forster joined) — the travelogue is devoid of pictures. Only in the German version, translated by Forster himself, do we find more paratext in the form of images. Apart from the same (translated) fold-out map (here entitled ‘Charte von der südlichen Halbkugel’), the travelogue contains twelve copper engravings based on drawings by Georg Forster. These engravings are detailed drawings of plants, everyday objects, musical instruments, and weapons. In addition, certain pages feature the notes of songs sung by inhabitants of the Society Islands (Forster 1778–80, vol. 1: 323) and New Zealand (Forster 1778–80, vol. 2: 375), which can also be found in the English version (Forster 1777, vol. 1: 429; vol. 2: 477).

The differences between the English and the German versions of the travelogue stem from the complicated story of the publication rights to the report. That the Forsters accompanied Cook on his expedition at all was largely accidental.³ Lord Daines Barrington, then vice president of the Royal Society, had suggested that they join the expedition only two weeks before the *Resolution* set sail. Originally, Sir Joseph Banks and his assistant and designer, Daniel Solander, were meant to accompany Captain Cook. Banks, then a famous English naturalist who had accompanied Cook on his first voyage, requested that the ship undergo major conversions, to which Cook objected. In the end, these changes rendered the ship unnavigable and were reversed. As a consequence, the Admiralty decided against Sir Joseph Banks and had little time to find suitable natural scientists for the voyage. It was then that Barrington recommended Johann Reinhold Forster and his son. The former was already a well-known member of the Royal Society (the Forsters had settled in England in 1766) and, through his publications, had proven himself to be a valuable researcher. His son, Georg, had made a name for himself with his English translation of Mikhail Lomonosov’s *Chronological Abridgement of the Russian History* and his zoological sketches. In fact, he was mainly hired for the latter talent and was tasked with sketching the fauna and flora they would encounter during the voyage.

3 For more information on the history of the expedition, see for instance Vorpahl (2007) and Steiner (1983).



During their journey from July 1772 to July 1775, the Forsters collected specimens of plants and animals; Georg drew sketches of both and, in collaboration with his father, recorded their observations and experiences in a travel journal.⁴

Prior to their departure, Johann Reinhold Forster was under the impression that he had been commissioned by the Admiralty to write the official report of the voyage.⁵ During the journey, however, he was caught up in several disagreements with other crew members, not least Captain Cook, who was interested in publishing his own account of the voyage. On their return, a sample of the first sixty-four pages of Johann Reinhold Foster's report was rejected by Lord Sandwich, First Lord of the Admiralty, on the basis of its linguistic shortcomings. Eventually, following quarrels between the parties, a court decided that Captain Cook should write his own travelogue from the nautical point of view and that Johann Reinhold Forster should concentrate on his observations as a naturalist. The latter, however, had planned to compose a philosophical account of the journey and was not satisfied with giving a mere enumeration of his sightings. In addition, Forster had been promised half of the copper engravings of paintings by William Hodges, the artist on board the *Resolution*. Hodges had been commissioned to paint landscapes and people, while the Forsters were supposed to concentrate on animals and plants. After the dispute with the Admiralty concerning publication rights, the institution eventually prevented Johann Reinhold Forster from using the copper engravings. Thus, Forster had neither the right to publish the official account of the journey nor access to these key illustrations. The sketches drawn by his son Georg (301 botanical and 271 zoological drawings; see Vorpahl 2007: 625)⁶ were not ready for publication, and to make matters worse, the Forsters ultimately had to sell them (to the abovementioned Joseph Banks) to finance the publication of Georg's travelogue (Bredenkamp 2020: 28; Vorpahl 2020: 111).⁷

The dispute over the copper engravings shows that illustrations of travel writing played an important role in the eighteenth century. In fact, aesthetic and technical innovations at the time led to increased attention to book design (see Haischer, Kurbjuhn, Martus, and Nowitzki 2017). There was a heightened awareness that certain aspects (such as paper quality, type area, typography, decorations, copper plates, etc.) affected a work's marketability and reception — an argument that Genette also conveys in his definition of paratext (see the quote above, Genette 1997: 2). Both the Forsters and Cook were aware of the significance of images when it came to travelogues:⁸ an account with images of hitherto new and unseen landscapes, people, objects,

4 The latter — all in all six folio volumes — is usually referred to as Johann Reinhold Forster's unpublished journal, entitled *Journal of a Voyage on Board his Majesty's Ship Resolution*. As Frank Vorpahl notes, however, it was written in English and to such a high standard (with hardly any errors) that it is obvious that Georg (whose English was much better than his father's) had contributed (see Vorpahl 2007: 619). In any case, the journal formed the basis of the travelogue that Georg would write upon their return.

5 For a brief overview of the genesis of Georg Forster's travelogue and an extensive bibliography, see Görbert (2014: 36–37), Vorpahl (2007), and Steiner (1983).

6 In a later article, Vorpahl mentions 630 sketches altogether; see Vorpahl (2020: 110).

7 Seventy-five sketches of plants by Georg Forster were nonetheless published by the Forsters shortly following their return to London in the groundbreaking botanical volume *Characteres generum plantarum*. In this work, one can also detect the strong influence of Carl von Linné's scientific classification (Vorpahl 2020: 14–15). In fact, Linné's pupil, Anders Sparrman, joined the *Resolution* in Cape Town (Bredenkamp 2020: 19).

8 In fact, in his preface to the German edition of *Reise um die Welt*, Georg Forster provides a detailed account of the circumstances of the engravings and the fact that those published in Cook's account had at least partly been promised to his father (see Forster 1983: 12–14).



plants, and animals would attract more readers than one with text alone (see Sherman 2002: 30–31). Furthermore, they knew that their readers would expect illustrations, not least as evidence of their scientific findings (see Walchester 2019: 128). From the beginning, the allocation of different objects and motifs to be painted by Hodges on the one hand and by the Forsters on the other ensured that there would be various sets of paintings and drawings that could be used in different ways. Clearly, both the initiators and the principal executors of the expedition had already had in mind the various ways in which the voyage could be exploited, both financially and with a view to possible later gains and personal promotions. In fact, the disagreements outlined above were largely the result of the parties' awareness of this aspect of the expedition.

Insofar as Johann Reinhold Forster was denied the right to write his account of the voyage, only one option remained open to the Forsters, who desperately needed money and had counted on being able to profit from the journey: Georg would have to write the travelogue. This was a race against time, however, as in order to secure interested readers, Forster's account would have to be ready prior to the publication of Cook's. Georg Forster worked fast and diligently and eventually succeeded in publishing the account six weeks prior to the release of Captain Cook's. Still, as the latter had already been advertised, and as its famous author and numerous illustrations attracted more readers, Georg Forster sold far fewer copies than Cook. He had been working in parallel on a German translation, however, the first volume of which appeared a year later, in 1778, and enjoyed greater commercial success. Unlike the English title, the German title (*Johann Reinhold Forster's Reise um die Welt [...] beschrieben und herausgegeben von dessen Sohn und Reisegefährten Georg Forster*) puts Georg's father at centre stage. This is understandable, as at the time the naturalist Johann Reinhold Forster was well

known in Germany, whereas his young son became popular only after the publication of *Reise um die Welt*.

Unlike the English version, the German travelogue contains illustrations: twelve copper engravings, three of which depict New Zealand plants, one a plant from Tahiti, and the rest weapons and, mainly, handicraft (decorations, tools, accessories such as hats and fans, musical instruments), as can be seen in Images 1–3.

These illustrations are an integral part of the travelogue in the sense that Forster also refers to them in the text. The text and the illustrations are carefully matched — the instructions for where each of the illustrations should be placed in the book are printed on each of the sketches (these were printed separately and later included in the bound volume). On the page with the image of the New Zealand spruce tree, for instance, the



Image 1: 'die Neu-Seeländische Thée-Myrthe'
[New Zealand tea myrtle]
(Forster 1778: opposite p. 97)

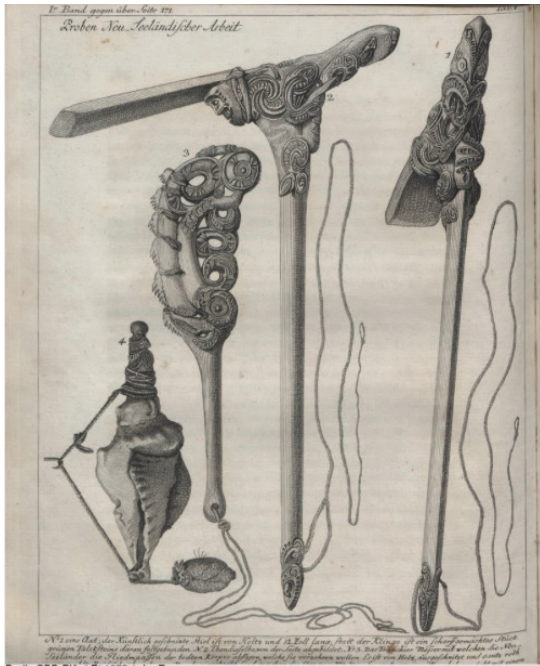


Image 2: 'Proben Neu-Seeländischer Arbeit'
[sample of New Zealand handicraft]
(Forster 1778: opposite p. 171)



Image 3: 'Handarbeit der Einwohner auf den Marquesas-Inseln'
[handicraft of the inhabitants of the Marquesas Islands]
(Forster 1780–80: opposite p. 13)

instructions read: '1. r Band, gegenüber Seite 98' [1st volume, opposite page 98] (Forster 1778–80, vol. 1: plate III).⁹ Accordingly, the plant in question is described on page 98 of the text, a common pattern that is repeated throughout the account. Elsewhere, the references are even more detailed, referring to particular objects on a plate, such as a fan that is described in detail in the text and referred to as object number five in the enclosed plate (see Forster 1778–80, vol. 2: 18). In the English version of the text, such references are of course missing. The German version, however, was carefully amended in order to incorporate the illustrations.

These illustrations are the sketches and drawings made by Georg Forster himself, and they provide a record of what the Forsters saw and collected on their journey. The images are thus part of the work they were hired to undertake; they form part of the archive they established en route, which is a tangible expression of the enlightening and scientific character of their journey.¹⁰ Adding the images as illustrations to the travelogue is a way to convey this archive, at least in part, to the German reader. The plants and objects are presented as they would be in any botanical or ethnographic textbook or museum (although the latter discipline was only established in Forster's time in Germany, not least based on his own studies). They are detailed

9 I refer to the first edition of *Reise um die Welt* when speaking of specific information that is found only there. For quotations from the text, I use the 1983 edition, which is based on the historical-critical edition edited by Gerhard Steiner for the Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, which uses modern spelling.

10 Today, the collected objects are dispersed in many different places, from Berlin, Florence, and Stockholm to locations in Russia, Australia, and New Zealand. Many of them are collected in the Cook-Forster-Sammlung in Göttingen (see Bredekamp 2020: 31).



studies of the objects in question, drawn with incredible skill; further information and descriptions of the images are given in the text. These illustrations thus underscore the extent to which the voyage was above all an expedition with a scientific purpose, intended to gain a better understanding of hitherto unknown parts of the world, their inhabitants, and their flora and fauna. The geographical-political aspect was Captain Cook's area of responsibility and would thus feature in his travelogue. The Forsters were hired as natural scientists, though, and this is reflected in the way the images were chosen and presented in the travelogue. Of course, this positioning with regard to the illustrations was also a way of making the best of the situation in which the Forsters found themselves. Deprived of Hodges's paintings, the Forsters had to provide descriptions of people, actual encounters with natives, their way of life, etc., in the text. In fact, Forster dedicated large sections to these aspects, which interested him greatly. Still, this side, i.e. the humanist character of his travelogue, obviously written in the philosophical style that Johann Reinhold Forster had also had in mind, could not be rendered more vivid by actual pictures of natives. This absence is felt most strongly when Forster refers to paintings by Hodges that are included in Cook's report alone, such as the portrait of a man with an expressive face on the island of Tahuata (Forster 1778–80, vol. 2: 16) or the painting of a turbulent landing in Tanna (Forster 1778–80, vol. 2: 215). This may give the impression that Forster's was a disparate report, the intention of which could not be realized due to the circumstances. Forster's travelogue was not received this way, however. Rather, contemporary readers like Alexander von Humboldt emphasized the new era of travel writing that this book had ushered in, in which the study of nature was linked in an innovative way to comparative ethnology and geography and, furthermore, in which clarity was related to universality (see Humboldt 1862: 51). The perceived novelty of Forster's travelogue up to that point has led critics to call him the founder of modern German travel writing (see Vorpahl 2007: 615; Keller and Siebers 2017: 14). Correspondingly, the images in the book can be read as an integral part of the novel versatility of Forster's writing, which corresponded to the zeitgeist at a time when 'humanist thinking and scientific insight were seen as two sides of the same coin' (Vorpahl 2007: 615, my translation). Furthermore, the illustrations are an example of Forster's emphasis on the visual aspect of our apprehension of the world, which he wrote about later in life, in November 1789, in a letter to Friedrich Heinrich Jacobi:

Denn am Ende, mehr hat man doch nicht, als was einem durch diese zwei kleinen Oeffnungen der Pupille fällt und die Schwingungen des Gehirns erregt. Anders als so nehmen wir die Welt und ihr Wesen nicht in uns auf. Die armseligen vier und zwanzig Zeichen reichen nicht aus. [In the end, one does not have more than that which comes through these two small apertures of the pupils and stimulates the brain's vibrations. There is no other way of perceiving the world and its essence. The pathetic twenty-four signs are not sufficient. (Forster 1981: 371; translation mine)]

Here, Forster stresses the importance of the visual in our perception of the world.¹¹ In the English version of his travelogue, he mainly used words to describe the world, but he was perhaps retrospectively aware that this only allowed his experience to be conveyed to his readers to a

11 Accordingly, the prominence of the visual has been a major focus in travel writing studies. Only recently have other senses been taken into account as well, such as sound (Youngs 2019), touch (Jackson 2019), taste (Oberholtzer Lee 2019), and smell (Brant 2019).



limited extent. The images he added to the German version of the text counterbalanced this (at least in part). Forster added what he had seen with his own two eyes and what he had subsequently drawn. Thus, his readers could perceive the objects through the 'small apertures' of their pupils as well, perhaps experiencing something that came closer to the Forsters' original experience.

At times, the references to the images serve other purposes, such as referring to personal relations between the Forsters and Captain Cook or correlating Georg's travelogue to Cook's. The very first plate, for instance, an image of a New Zealand myrtle, is given quite a lot of attention in a material sense, even in the English account, which reads:

A plant, which might be of service to future navigators, deserved to be drawn, in order that they might know it again. We have therefore very readily permitted Captain Cook to make use of our drawing of it, from which a plate has been engraved by order of the Admiralty, intended to accompany his own account of this voyage. (Forster 1777: 129)

This passage reveals several things about the expedition. First, Georg Forster refers to his and his father's tasks as naturalists. They gathered information about hitherto unknown plants, collected specimens, and produced sketches of them. Second, the passage casts personal relations during the expedition, in particular with the famous Captain Cook, in a favourable light. The readers are told that the Forsters generously handed over the engraving of the sketch of the myrtle to Captain Cook, whose account was more likely to be read by other voyagers for whom the visual information on the plant would be useful, if not vital.¹² This might be read as an explanation of why the image is missing in their own text. The truth, of course, was slightly different: most likely, the Admiralty had restricted the use of the plate to Cook's official report of the expedition.

In the German version of the account, the sketch is not only referred to but also printed; in any case, Forster again refers to the fact that it can be found in Cook's description:

Da diese Pflanze künftigen Seefahrern sehr nützlich werden kann, so verdiente sie bekannter und folglich gezeichnet zu werden. Wir haben daher dem Capitain Cook sehr gern erlaubt, von unsrer Zeichnung Gebrauch zu machen; und sie ist auf Befehl der Admiralität gestochen und seiner Reisebeschreibung beygefügt. Auch in gegenwärtiger deutschen [sic] Ausgabe unsrer Reisegeschichte wird sie der naturkundige Leser, hoffentlich mit Vergnügen, antreffen. [A plant, which might be of service to future navigators (... see English version above). In the present German edition of our travelogue the reader interested in nature will find it too, hopefully to their enjoyment. (Forster 1983: 140; Forster 1777: 129, and my translation)]

Again, Forster refers to their loaning the image to Cook and underscores the usefulness of his sketch to future seamen. Furthermore, especially in the German version, the passage is interesting in light of the competitive relation between Forster's and Cook's travelogues. As Alison Martin (2008b) and Johannes Görbert (2014) have shown, Forster presents the German version of his text as comprising the most important passages of Cook's, thus casting the latter as superfluous for the German reader. This is expressed most explicitly when Forster writes the following in the preface added to the German version:

12 In fact, Cook's account contained fifty-one engravings based on sketches by Georg Forster (Bredenkamp 2020: 28).



Damit auch das deutsche Publikum, neben meiner Beschreibung gegenwärtiger Reise, zugleich des Capitain Cooks Nachrichten von derselben, ohne ausdrückliche Kosten, mit benutzen möchte; so habe ich aus letzteren das Wichtigste hier in der deutschen Ausgabe eingeschaltet. [In order for the German readers to be able to use, without any further costs, both my description of this journey and Captain Cook's, I have added the most important bits of the latter in this German edition. (Forster 1983: 19; translation mine)]

The fact that the plate that had hitherto only been included in Cook's account was now also available in Forster's book gives further support to the argument that Forster's book covered everything contained in Cook's.

In 2007, a new edition of Georg Forster's *Reise um die Welt* was published in the bibliophilic series *Die Andere Bibliothek* [The Library with a Difference] (Forster 2007). The aim of this large book was to present Forster's text alongside a selection of his sketches of plants and animals that had been lying in the archives for over 200 years. The book is a beautiful volume that highlights Forster's drawing skills. Still, it is questionable whether this edition shows what his travelogue might actually have looked like. Rather, as in earlier editions (see Forster 1983: 734), the insertion of images by William Hodges in the introduction to the new 2007 edition reveals that paintings of landscapes and people illustrate Forster's text much better than zoological and botanical sketches. The original arrangement, which could not be realized, thus seems to have been ideal, but it is difficult to judge whether Forster would have written a different account had different images been available. In any case, Georg Forster's travelogue was well received in German-speaking countries upon its publication. This was thanks in part to the spectacular voyage it described but equally due to the style, content and form of Forster's writing. As I have tried to show, the images illustrate the text, but they also serve other purposes: they underscore the visual aspect of travelling and writing about travel (as expressed in Forster's comment on the insufficiency of words when it comes to describing experiences), and they refer to personal aspects of the journey, such as the Forsters' relationship with Captain Cook. All in all, Forster's report and his use of images stress the enlightening character of the journey, which he aspires to pass on to his readers. To a certain extent, Moritz does so as well, though in a manner that is much more concentrated on the travelling subject.

III Karl Philipp Moritz's enlightened German traveller in England

Moritz's *Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782* is an account of a short journey from the end of May to the middle of July 1782 — a journey that took Moritz from London to the North, to the Peak District and the Peak Cavern at Castleton, a rather unusual itinerary and destination for German travellers at the time as most restricted their visits mainly to London, to the university towns of Oxford and Cambridge, and to the new industrial cities of Manchester and Birmingham (see Maurer 2010: 19).¹³ Moritz then returned south to London via Loughborough, Leicester, and Northampton. He travelled on foot for most of his journey — another peculiarity and a mode of travel that had an effect on the journey, which is characterized by a connection between walking, reading, observing (or rather, experiencing) nature,

13 Moritz wrote two travelogues: besides the one on England, he published one about his later journey to Italy (Moritz 1792–93).



and the formation and transformation of ideas. Moritz's travelogue(s) — the written evidence of his journey(s) — can ultimately be read as the fruit of this complex process of reading, walking, contemplating, and developing new ideas.¹⁴ In fact, in his later novel *Anton Reiser* (published 1785–90), the book Moritz is best known for today, he seems to recall his own travel experiences in England when he writes:

Seine Spaziergänge wurden ihm nun immer interessanter; er ging mit Ideen, die er aus der Lektüre gesammelt hatte, hinaus, und kehrte mit neuen Ideen, die er aus der Betrachtung der Natur geschöpft hatte, wieder herein. [His walks now became increasingly more interesting to him; he left with ideas gleaned from his reading and returned with new ideas that had come to him through contemplating nature. (Moritz 1998: 287; translation mine)]

The novel is a Bildungsroman about the coming of age of Anton Reiser, and we know that the book is largely autobiographical: Moritz, like Reiser, was a bookworm even as a child, despite being raised in a poor and pious family in which neither education nor literature and books were highly valued. Like the protagonist in his novel, Moritz himself was very fond of the theatre in his adolescence and wanted to become an actor. The author never succeeded in the latter, but he became an important writer, teacher (not least of English), and art theoretician, eventually teaching at the *Königliche Akademie der Künste* (the Royal Academy of Fine Arts in Berlin), with Ludwig Tieck, an important German writer of the Romantic period, and Alexander von Humboldt among his students.

Like his major novel, Moritz's travelogue on England centres on an enlightened subject and accompanies that subject along his journey — both literal and figurative. What is more, the journey and its written account are heavily characterized by images. The most prominent of these is the image of the Peak Cavern (used as the cover image in the first edition) and the frontispiece (added to the second edition of the book by the renowned engraver Daniel Chodowiecki) depicting Moritz in discussion with a group of Oxford clerics. There are no other actual pictures in the text, however. By means of words, Moritz introduces many new and ingenious motifs in the text, such as that of the reading traveller/travelling reader, which contribute to the original character of the travelogue and help to position Moritz as an insider and cultural mediator.¹⁵ As Alison Martin observes, the second engraving showing the debate 'reaffirmed the strong human interest element of Moritz's account' (Martin 2008a: 25) and depicted a central scene in the travelogue. In what follows, I will focus on the cover image of the first edition. In particular, I will consider how it is used to characterize the travelogue, how it refers to the climax of the book, and how it relates to its intertextual elements, and thus to the above-mentioned process of walking, reading, observing nature, and the formation and transformation of ideas. The image is again to be understood as a paratext that exerts great influence on the reader.¹⁶

14 See Robert Macfarlane, who reminds us of the common etymology of walking and learning: *liznojan* in proto-Germanic 'has a base sense of "to follow or to find a track"' (2013: 31).

15 Furthermore, Alexander Košenina has shown that the author reproduced contemporary landscape painting in his travelogue (2006: 84–86). Moritz did this so well that critics have called him a 'literary landscapist' (Hollmer and Meier 2001: 264).

16 For a detailed analysis of cover images in travel writing, see Rhian Waller's article on the Penguin edition book covers of Paul Theroux's travel writing in this issue of *Mobile Culture Studies Journal* (Waller 2020).

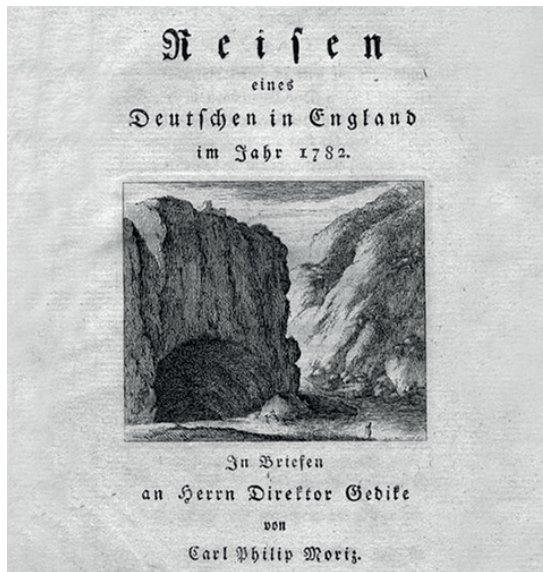


Image 4: Cover image of the first edition (Berlin 1783) of Moritz's *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*.

the Berlin illustrator and etcher Johann Wilhelm Meil (Moritz 2015: 285). The unusual image is a very clear statement on Moritz's travelogue: unlike other German texts on journeys to England of the time, Moritz's aims to describe places that former travellers have not visited, the gigantic cave being a vivid example of this. This does not mean that Moritz did not visit and describe more canonical places as well, however. In fact, the greater part of his travelogue is dedicated to London, describing many sights and discussing topics with which his readers would have been familiar from the numerous reports of travels to England which had resulted from the strong spirit of Anglophilia that swept through eighteenth-century Germany (Martin 2008; Maurer 2010). Descriptions of the country's book industry, its school systems, fashion, St. Paul's Cathedral, Westminster Abbey, the British Museum, and Vauxhall Gardens of the sort found in Moritz's travelogue, for instance, can likewise be found in other German travelogues on England from this period (see Maurer 1992). Still, the strategic focus of Moritz's travelogue is different, namely unusual sights and their impressions on the traveller. The uncommon cover image is a manifest expression of this.

Moritz presents himself as an insider, and thus as a cultural mediator for his readers: it is made clear from the beginning of the travelogue that he can speak English and that he is familiar with English literature and culture, which he studied in depth. Hence, once in England, he strives to visit places such as the English Parliament and describes what he sees there in detail (Moritz 2000: 38–49). He is interested in individual English politicians and how they talk and present themselves (Moritz 2000: 41–44). Similarly, he shows great interest in the English language and provides detailed accounts of how things are said and pronounced (Moritz 2000: 170–172). In this way, he passes on to his readers the inside knowledge he has gained.

His familiarity with English literature in particular is further underscored by the fact that

Readers of the first edition are prepared for the text's idiosyncrasies by one of the most obvious parts of the paratext, namely the cover image, i.e. the rather obscure image of the cave (see Image 4). The raw and bleak rock and the tiny, easily overlooked figure of the wanderer at the cave's entrance seem to be an illustration of Immanuel Kant's notion of the dynamically sublime (Kant 1790: § 28): the image depicts a natural object that evokes a kind of intimidating amazement through sheer immensity. The small human figure — most likely a wanderer, given the hiking stick in his hands — looks towards the cave's entrance, feeling, we can imagine, amazement and terror in the face of the enormous cavern (in fact the largest in the UK). Like the subsequently added frontispiece, the cover image was based on Moritz's text and was produced especially for the volume by



Moritz reads on his journey and, what is more, writes about his reading. The central work referenced in *Reisen eines Deutschen* is John Milton's epic poem *Paradise Lost* (1667), which tells the biblical story of the fallen angel who became Satan, his temptation of Adam and Eve, and their expulsion from Eden. This was certainly not an insider tip; in fact, *Paradise Lost* was well known to German readers thanks to translations by Johann Jakob Bodmer (see Kofler 2007: 1726–1727; Maurer 2010: 22). The detailed quotes of the text in the travelogue further consolidate Moritz's image as an expert in English literature, although in this case he restricts his role as a cultural and linguistic mediator insofar as he cites the original text in English, which may not have been immediately accessible to all of his readers. With regard to the title image of the travelogue, Moritz's reading of Milton is important insofar as it frames the episode of the visit to the cave and evokes the cover image. When approaching the Peak District, Moritz shifts from briefly mentioning the fact that he is reading Milton to quoting full passages from the original text. This is mainly triggered by the landscape, which to his mind resembles Milton's description of paradise:

Ich war in Miltons verlornem Paradies [...] gerade bis an die Beschreibung des Paradieses gekommen, als ich in diese Gegend kam, und folgende Stelle [...] tat eine sonderbare Wirkung auf mich, da sie auf die Naturscene, die ich hier vor mir sahe, so sehr paßte, als ob sie der Dichter selbst davon genommen hätte. (Moritz 2000: 132) [I have got, in Milton's "Paradise Lost," [...] just to the part where he describes Paradise, when I arrived here and the following passage [...] had a most striking and pleasing effect on me. The landscape here described was as exactly similar to that I saw before me, as if the poet had taken it from hence. (Moritz 1795: Chapter XI, no page number)]¹⁷

In the following lines, Moritz quotes Milton in English:

-- delicious Paradise,
Now nearer crowns with her Enclosure green.
As with a rural Mound, the Champain [Champion] Head
Of a steep Wilderness, Whose hairy sides
With Thicket overgrown, grotesque and wild.
Access denied. -- (Moritz 2000: 132–133; citing *Paradise Lost*, Book IV, verse 132)

Only a few pages later, Moritz reaches Castletown, where he has a quick lunch before continuing his hike to the nearby cave. The following scene at the entrance to the cave establishes a connection both to the passage from Milton quoted above and to the cover image:

Hier [am Eingang] stand ich eine Weile voller Bewunderung und Erstaunen über die entsetzliche Höhe des steilen Felsens, den ich vor mir erblickte, an beiden Seiten mit grünem Gebüsch bewachsen, oben die zerfallenen Mauern und Türme eines alten Schlosses, das ehemals auf diesem Felsen stand, und unten an seinem Fuße die ungeheure Öffnung zum Eingange in die Höhle, wo alles stockfinster ist, wenn man auf einmal von der hellen Mittagssonne hinunter blickt. (Moritz 2000: 140) [I stood here [at the entrance] a few moments, full of wonder and astonishment at the amazing

17 The English translations of Moritz's travelogue are taken from the 1795 translation *Travels, chiefly on foot, through several parts of England in 1782, described in letters to a friend*, available online. It was attributed to the daughter of Charles Godfrey Woide, though this attribution is uncertain. There is a newer English translation from 1965 by Reginald Nettel which was republished (1983, 2009) under the title *Journeys of a German in England: A Walking Tour of England in 1782*.



height of the steep rock before me, covered on each side with ivy and other shrubs. At its summit are the decayed wall and towers of an ancient castle which formerly stood on this rock, and at its foot the monstrous aperture or mouth to the entrance of the cavern, where it is pitch dark when one looks down even at mid-day. (Moritz 1795: Chapter XI, no page number)

The rock described by the narrator recalls Milton's 'rural Mound', quoted by Moritz only a few pages earlier and described with the same adjective, i.e. 'steep'. At the same time, readers will probably revisit the book's cover image in order to see the impressive crag and the ruins of the castle for themselves. There, they will not only see the eerie entrance to the cave but also the traveller standing before it, an invitation to identify the figure with the narrator. The 'ivy and other shrubs' likewise appear both in Milton — there as 'thicket' — and, perhaps not so easily discernible, in the image. Even the denied access is repeated in the traveller's experience as the monstrous aperture is so dark that it is impossible to see inside. It thus seems inaccessible and could be described, in Milton's words, as 'grotesque and wild'. Positioned at the beginning of the final third of the text, the excursion to the cave is the climax of the travelogue. It is an episode that constitutes an experience of the sublime, described by Moritz in his own words ('Erstaunen', 'entsetzliche Höhe', 'ungeheure Öffnung') and recalling those used by Milton ('steep wilderness', 'grotesque and wild'). At the same time, the incident can be described as belonging to the picturesque (see Košenina 2006: 88) or even the uncanny; i.e., with reference to Sigmund Freud (1919), it reveals strangeness in the ordinary. This is especially true when the traveller encounters 'einen Mann von wildem und rauhem Ansehen' (Moritz 2000: 140) [a man of a rude and rough appearance (Moritz 1795: Chapter XI, no page number)], who offers to guide him through the cave. The man asks Moritz if he would like to be carried to the other side of the stream and informs him of the price of this service. Thus, Moritz himself mentions the already palpable parallel to Charon: 'Dieser Mann hatte [...] ein so wildes Charonsmäßiges Ansehen, daß die sonderbare Täuschung, worein man beim Anblick dieser Höhle versetzt wird, schon hier ihren Anfang nahm' (Moritz 2000: 140) [This man had [...] such a wild, Charon-like appearance that the strange deception that one is led to when looking at this cave already started here].¹⁸ In this manner, by referring to its deceptive effect, Moritz stresses the ambiguous quality of the cave and its uncanny characteristics. This ambivalent impression continues throughout the guided tour through the cave, which is described in great detail (Moritz 2000: 140–147). Moritz leaves the daylight behind him upon entering the cave, only to discover an entire village, complete with inhabitants, within (Moritz 2000: 141). In fact, until the 1910s, Peak Cavern (or the Devil's Arse, as it is more colourfully referred to) was home to some of the UK's last troglodytes. Moritz's experience in the cave shifts from wandering through endless corridors to gliding on the water in boats, encountering fossilized plants and animals (and other sights) and hearing mysterious sounds that are ultimately explained by water flowing through the rocks (Moritz 2000: 144). The cave is therefore the climax of the travelogue for many reasons: it is the most unusual sight that Moritz visits and describes, and thus the most novel element, even for readers who are familiar with travelogues on England. The author gives reasonable attention and space to it and frames it as an experience that has both religious/Christian and mythological/preternatural qualities. The former is expressed by its similarity to paradise, as evoked by the references to Milton's text shown above. It is in this relatively unknown part of

18 Here, the English version is my own translation insofar as the sentence in question is left out of the 1795 translation.



England (at least unknown to travellers from abroad) that Moritz feels closest to paradise and to a world conveyed to him through English literature.¹⁹ However, it is precisely in paradise that the narrator meets Charon, as it were. Both the latter and the ambiguous, eerie atmosphere of the cave cause the mythological and preternatural impressions he describes. They render the entire episode uncanny: with reference to the German etymology of Freud's 'uncanny', i.e. 'das Unheimliche', the cavern is an experience in which Moritz feels least at home (the German 'Heim'). Furthermore, it becomes clear at this point that travelling brings with it this feeling of not being at home, of being 'un-heimlich', although Moritz, of course, was familiar neither with Freud's understanding of the term nor with those of his predecessors, such as Friedrich Wilhelm Joseph Schelling and Ernst Jentsch. Nevertheless, Moritz's interest in psychology, which he would later develop further in his novel *Anton Reiser* (Moritz 2015: 284), and the strong relation between travel writing at the time and uncanny Gothic novels set abroad, such as Horace Walpole's and Anne Radcliffe's books (see Chard 1986), can clearly be felt in Moritz's account as well (see Košenina 2006: 73–90). What is more, Moritz conveys this feeling to his readers both via his text and via the image chosen as its cover.²⁰ He thereby highlights it as a fundamental experience of his journey; it becomes clear that the travelogue is as much about the traveller and his subjective impressions as it is about the voyage (Maurer 2015: 411).

At the same time, the visit to the cave is recorded as an original incident that distinguishes it from all other German travelogues on England. In this way, Moritz positions his travelogue in a new tradition of travel writing, in which the experience of the travelling subject is central. Hence, the individual aspect of the enlightening project of travelling is brought to the fore.

This is enhanced by the original images that Moritz creates with words, in particular that of the walker and that of the reader, which are interconnected. Moritz's walking is presented as an unusual form of travel. At several points, the narrator recounts negative experiences that arose as a result, mentioning that many were suspicious of him precisely because he was travelling on foot. Walking was not a common mode of travel in England at the time, and those who travelled neither by coach nor on horseback were suspected of being either beggars or criminals, especially as the stagecoach service had much improved and was by then inexpensive (Maurer 2010: 18).²¹ Accordingly, Moritz writes: 'Ein Fußgänger scheint hier ein Wundertier zu sein, das

19 See later quotations from Milton (Moritz 2000: 155), which Moritz frames by noting that, while travelling to and from the North of England, he believes he has encountered scenes described by Milton insofar as the hills look just like those mentioned in *Paradise Lost*.

20 Moritz does so tongue-in-cheek, however, as Charon turns out to be a very well-informed local guide, and in the end the cave is revealed to be big and dark but well explored, and thus not dangerous. In fact, Peak Cavern was an early tourist attraction, and Moritz mentions the income its owner earned from tourism (Moritz 2000: 148). For a short overview of Peak Cavern as an excursion site — a site also described by Thomas Hobbes, Buffon, John Macky, Daniel Defoe, Georg Forster, and Johanna Schopenhauer — see Moritz (2015: 285–290).

21 Walking is arguably seen differently today. In a recent article in *The Guardian*, for instance, Gail Simmons (2019) described travelling on foot as a 'national obsession' and presented the 'Top 10 books about walking in Britain' by writers such as John Hillaby (who walked the 1,100 miles from Land's End to John O'Groats), W.G. Sebald (who walked the Suffolk countryside, which inspired a meandering intellectual expedition), and Iain Sinclair (who walked around London, following the orbital M 25). Still, all these travellers stress the idiosyncrasy of their journey, as well as the fact that the places they visited are not actually made for walking (especially Sinclair; see also Henning Sußebach (2017), who walked from the North to the South across Germany). Hence, walkers today (unless on designated paths) are still looked upon suspiciously. Compare also the unusual pictures of refugees walking on highways in 2015 in an attempt to cross the border between Hungary and Austria on foot. Walking and slow travel has recently sparked interest in travel writing studies; see a recent special issue of *Studies in 20th & 21st Century Literature* (2020, Vol. 44, issue 1).



von jedermann, der ihm begegnet, angestaunt, bedauert, in Verdacht gehalten und geflohen wird [...]’ (Moritz 2000: 82) [A traveller on foot in this country seems to be considered as a sort of wild man or out-of-the way being, who is stared at, pitied, suspected, and shunned by everybody that meets him (Moritz 1795: Chapter IX, no page number)]. Consequently, Moritz sometimes has trouble finding accommodation and even has to leave certain villages because he is not welcome. He is given an even worse reception when he pauses in the shade at the side of the road to read Milton’s *Paradise Lost*:

[d]ie Vorbeireitenden und Fahrennden [gafften mich] immer mit einer solchen Verwunderung [an und machten] [...] solche bedeutenden Mienen [...], als ob sie mich für einen Verrückten hielten, so sonderbar mußte es ihnen vorkommen, einen Menschen an der öffentlichen Landstraße sitzen, und in einem Buche lesen zu sehen’ (Moritz 2000: 83) [those who rode or drove past me, stared at me with astonishment, and made many significant gestures as if they thought my head deranged; so singular must it needs have appeared to them to see a man sitting along the side of a public road and reading. (Moritz 1795: Chapter IX, no page number)]

Still, Moritz continues to read and mentions it casually several times in his travelogue (see Moritz 2000: 93, 104, 132; at times he even reads while walking; see Moritz 2000: 155).

In this way, Moritz creates an image of himself/the traveller as a walker and reader — another idiosyncrasy of his travelogue. The act of reading is at times even performed: Moritz cites what he reads so that the reader can experience the text as well (see the passage that recalls his experience of the cave discussed above, Moritz 2000: 132, and the passage referred to in footnote 19, Moritz 2000: 155). In this way, the reader is invited to understand and share the experience that is so important to him. It is an invitation to read Milton’s text, but also simply to be a reader, a traveller, a walker, and thus an enlightened subject. This intertextual strategy is part of the rhetoric of sensibility and sympathetic engagement of the reader that Alison Martin (2003, 2008a) detects in Moritz’s text. The process of walking, reading, and thinking eventually becomes so important to Moritz that he ascribes it to his alter ego, Anton Reiser, in the eponymous novel. It is an expression of illuminated emancipation and becomes emblematic of the travelogue, an image that characterizes the text.

IV Conclusion

Both Forster (and his father) and Moritz were aware of the power of images as paratextual elements and of their influence on the reader. From the outset, they saw them as integral elements of their travelogues that were either produced on the journey (such as Forster’s sketches) or for a written account (such as Chodowiecki and Meil’s images in Moritz’s travelogue). Thus, the images in the texts tell us a great deal about the genesis of the volumes in question.

Both authors used them to underscore particular aspects of their texts, unique features that set them apart from the mass of travelogues of the time. In Georg Forster’s case, the images stress the scientific character of the journey. In Moritz’s case, the cover image of the first edition prepares the reader for a different experience of England and emphasizes the sublime, picturesque, and uncanny experience of the Peak Cavern, which is closely linked to Moritz’s reading of Milton’s *Paradise Lost*. What is more, together with the images of the walker and reader that he creates with words, it forms the ‘psychological’ aspect of his journey, a theme that he would explore in greater detail in later works.



The images in the two travelogues in question are examples of the continuing differentiation and diversification of the then hugely popular genre. Especially in Moritz's case, a closer look at these images reveals the literary and aesthetic ambitions of the author. Both texts belong to the general surge in subjective travel accounts of the time; in this article, I have shown how they also, in their own ways, meet a corresponding demand for visual elements.

Bibliography

- Beckford, William. 1834. *Italy with Sketches of Spain and Portugal* (London: Richard Bentley)
- Best, Stephen, and Sharon Marcus. 2009. 'Surface Reading: An introduction', *Representations*, 108 (fall): 1–21
- Brant, Clare. 2019. 'Smelling', in *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, ed. by Alasdair Pettinger and Tim Youngs (London: Routledge), pp. 249–262
- Bredenkamp, Horst. 2020. 'Georg Forsters Bilderfahrzeuge', in *Weltensammeln: Johann Reinhold Forster und Georg Forster*, ed. by Elisabeth Décultot, Jana Kittelmann, Andrea Thiele, and Ingo Uhlig (Göttingen: Wallstein), pp. 17–41
- Chamisso, Adelbert von. 1821. *Bemerkungen und Ansichten einer Entdeckungsreise* (Weimar: Gebrüder Hoffmann)
- Chard, Chloe. 1986. 'Introduction to *A Romance of the Forest*', in *A Romance of the Forest*, ed. by Ann Radcliff (Oxford: Oxford University Press), pp. vii–xxiv
- Dumas, Alexandre. 1834. *Impressions de voyage* (Brussels: J. P. Meline)
- Forster, Georg. 1777. *A Voyage Around the World in his Britannic Majesty's Sloop Resolution, Commanded by Capt. James Cook, During the Years 1772, 3, 4, and 5* (London: B. White)
- 1778–80. *Johann Reinhold Forster's Reise um die Welt während den Jahren 1772 bis 1775 in dem von seiner itztregierenden Großbritannienischen Majestät auf Entdeckungen ausgeschickten und durch den Capitain Cook geführten Schiffe the Resolution unternommen*. 2 vols (Berlin: Haude und Spener)
- 1981. *Briefe Juli 1787–1789. Georg Forsters Werke, Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*. Band XV, ed. by the Akademie der Wissenschaften der DDR (Berlin: Akademie)
- 1983 [1778–80]. *Reise um die Welt*, ed. by Gerhard Steiner (Frankfurt am Main: Insel)
- 2007 [1778–80]. *Reise um die Welt. Illustriert von eigener Hand* (Frankfurt am Main: Eichborn)
- Freud, Sigmund. 1919. 'Das Unheimliche', *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V: 297–324
- Genette, Gérard. 1991. 'Introduction to the Paratext', *New Literary History*, 22(2): 261–272
- 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Görbert, Johannes. 2014. *Die Vertextung der Welt. Forschungsreisen als Literatur bei Georg Forster, Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso* (Berlin/München/Boston: Walter de Gruyter)
- Haischer, Peter-Henning, Charlotte Kurbjuhn, Steffen Martus, and Hans-Peter Nowitzki, eds. 2017. *Kupferstich und Letternkunst: Buchgestaltung im 18. Jahrhundert* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter)



- Hollmer, Heide, and Albert Meier. 2001. "Die Erde ist nicht überall einerlei!" Landschaftsbeschreibungen in Karl Philipp Moritz' Reiseberichten aus England und Italien', in *Erschriebene Natur. Internationale Perspektiven auf Texte des 18. Jahrhunderts*, ed. by Michael Scheffel (Bern: Peter Lang), pp. 263–288
- Humboldt, Alexander von. 1862. *Kosmos. Entwurf einer physikalischen Weltbeschreibung* (Stuttgart/Tübingen: J.G. Cotta'scher Verlag)
- Jackson, Sarah. 2019. 'Touching', in *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, ed. by Alasdair Pettinger and Tim Youngs (London: Routledge), pp. 222–235
- Jäger, Hans-Wolf. 1989. 'Reisefacetten der Aufklärungszeit', in *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, ed. by Peter Brenner (Frankfurt am Main: Suhrkamp), pp. 261–83
- Kant, Immanuel. 1790. *Critik der Urtheilskraft* (Berlin: Lagarde)
- Keller, Andreas, and Winfried Siebers. 2017. *Einführung in die Reiseliteratur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
- Kofler, Peter. 2007. 'Übersetzung und Modellbildung: Klassizistische und anticlassizistische Paradigmen für die Entwicklung der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert', in *Übersetzung. Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, vol. 2, ed. by Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert, and Fritz Paul (Berlin, New York: de Gruyter), pp. 1723–1737
- Korte, Barbara. 2016. 'Western Travel Writing, 1750–1950', in *The Routledge Companion to Travel Writing*, ed. by Carol Thompson (Abingdon: Routledge), pp. 173–184
- Košeniina, Alexander. 2006. *Karl Philipp Moritz. Literarische Experimente auf dem Weg zum psychologischen Roman* (Göttingen: Wallstein)
- Macfarlane, Robert. 2013. *The Old Ways: A Journey on Foot* (London: Penguin)
- Martin, Alison E. 2003. 'German Travel Writing and the Rhetoric of Sensibility: Karl Philipp Moritz's *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*', in *Cross-Cultural Travel: Papers from the Royal Irish Academy Symposium on Literature and Travel, National University of Ireland, Galway, November 2002*, ed. by Jane Conroy (New York: Peter Lang), pp. 81–88
- 2008a. *Moving Scenes: The Aesthetic of German Travel Writing on England 1783–1830* (London: LEGENDA)
- 2008b. 'Rerouting the Self: Georg Forster's "Reise um die Welt"', in *Translating Selves: Experience and Identity Between Languages and Literatures*, ed. by Maria-Venetia Kyritsi and Paschalis Nikolaou (London: Continuum), pp. 155–168
- Maurer, Michael. 1992. *O Britannien, von deiner Freiheit einen Hut voll: deutsche Reiseberichte des 18. Jahrhunderts* (Munich: C.H. Beck)
- 2010. 'Anglophilie', *EGO* <<http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/anglophilie/michael-maurer-anglophilie#ReisenalsMediumdesKulturtransfers>> [accessed 25 June 2020]
- 2015. 'Reiseberichte als Wissenspeicher', in *Wissenspeicher der frühen Neuzeit. Formen und Funktionen*, ed. by Frank Grunert and Anette Syndikus (Berlin: de Gruyter), pp. 391–411
- Meier, Albert. 1989. 'Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise:



- Italienreisen im 18. Jahrhundert', in *Der Reisebericht: Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, ed. by Peter J. Brenner (Frankfurt am Main: Suhrkamp), pp. 284–305
- Moritz, Karl Philipp. 1795. *Travels, chiefly on foot, through several parts of England in 1782, described in Letters to a friend* <[https://en.wikisource.org/wiki/Travels, chiefly on Foot, through several parts of England in 1782, described in Letters to a Friend](https://en.wikisource.org/wiki/Travels,_chiefly_on_Foot,_through_several_parts_of_England_in_1782,_described_in_Letters_to_a_Friend)> [accessed 30 June 2020]
- 1998. *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman* (Frankfurt am Main: Insel)
- 1792–93. *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (Berlin: Friedrich Maurer)
- 2000 [1783]. *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782* (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel)
- 2009. *Journeys of a German in England: A Walking Tour of England in 1782* (London: Eland)
- 2015. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, volume 5/1, ed. by Anneliese Klingenberg, Albert Meier, Conrad Wiedemann, and Christof Wingertzahn (Berlin, Munich, Boston: de Gruyter)
- Oberholtzer Lee, Heidi. 2019. 'Tasting', in *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, ed. by Alasdair Pettinger and Tim Youngs (London: Routledge), pp. 236–248
- Scheitler, Irmgard. 1999. *Gattung und Geschlecht: Reisebeschreibungen deutscher Frauen 1780–1850* (Tübingen: de Gruyter)
- Sherman, William H. 2002. 'Stirrings and Searchings (1500–1720)', in *The Cambridge Companion to Travel Writing*, ed. by Peter Hulme and Tim Youngs (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 17–36
- Simmons, Gail. 2019. 'Top 10 Books about Walking in Britain', *The Guardian*, 3 July 2019 <<https://www.theguardian.com/books/2019/jul/03/top-10-books-about-walking-in-britain-gail-simmons>> [accessed 9 July 2020]
- Steiner, Gerhard. 1983. 'Georg Forsters "Reise um die Welt"', in Georg Forster, Georg, *Reise um die Welt*, ed. by Gerhard Steiner (Frankfurt am Main: Insel), pp. 1015–1039
- Sußebach, Henning. 2017. *Deutschland ab vom Wege. Eine Reise durch das Hinterland* (Reinbek: Rowohlt)
- Thompson, Carl. 2011. *Travel Writing* (Abingdon: Routledge)
- Turner, Katherine. 2018 [2001]. *British Travel Writers in Europe 1750–1800: Authorship, Gender, and National Identity* (Abingdon: Routledge)
- Vorpahl, Frank. 2007. 'Die Unermesslichkeit des Meeres und "die armseligen 24 Zeichen". Georg Forsters Reise um die Welt in Text und Bild', in Georg Forster, *Reise um die Welt. Illustriert von eigener Hand* (Frankfurt am Main: Eichborn), pp. 615–626
- 2020. 'Südsee-Pavillon und Südsee-Galerie in Wörlitz. Georg Forsters Aneignung der Fremde in Bildern und Artefakten', in *Weltensammeln: Johann Reinhold Forster und Georg Forster*, ed. by Elisabeth Décultot, Jana Kittelmann, Andrea Thiele, and Ingo Uhlig (Göttingen: Wallstein), pp. 110–131
- Walchester, Kathryn. 2019. 'Illustration', in *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley, and Kathryn Walchester (London: Anthem



- Press), pp. 127–129
- Waller, Rhian. 2020. 'Postcolonial Pictures: Examining the Penguin Edition Book Covers of Paul Theroux's Travel Writing Through a Visual Social Semiotic Lens', *Mobile Culture Studies Journal*, 6: pp. 41–60
- Willenberg, Jennifer. 2012. "Dieses ist das erste weltliche Buch, das ich gelesen ...". Leser deutscher Übersetzungen aus dem Englischen im 18. Jahrhundert', in *Die Bienen fremder Literaturen: der literarische Transfer zwischen Großbritannien, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770–1850)*, ed. by Norbert Bachleitner and Murray Hall (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 45–58
- Youngs, Tim. 2019. 'Hearing', in *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, ed. by Alasdair Pettinger and Tim Youngs (London: Routledge), pp. 208–221

Author's affiliation

Sandra Vlasta is a researcher at the Department of General and Comparative Literature at the Gutenberg Institute for World Literature and Written Media at Johannes Gutenberg University Mainz in Germany.

savlasta@uni-mainz.de



Postcolonial Pictures

Examining the Penguin edition book covers
of Paul Theroux’s travel writing through
a visual social semiotic lens.

Rhian Waller

Abstract Travel literature, Paul Theroux writes, “moves from journalism to fiction, arriving [...] at autobiography” (2008: 332). Perhaps because of this hybridity, travel writing is an enduring genre, and its texts are subject to fertile academic interpretation and re-interpretation. However, less attention has been given to the paratextual elements of the travel book. Book covers play a key role in establishing the nature and context of a written work. They operate as visual social semiotic forms, comprising textual and visual signifiers that stand “for an object or concept” (Moriarty, 2011: 228). The argument here is the resulting signs may encode meanings beyond the commercial purpose of the book cover. Semiotic analysis is therefore applied to the covers of Paul Theroux’s novel-length travel books. It is argued the Penguin book covers that feature on editions released over the last 40 years frequently include covert signifiers of unequal power relationships between western travellers and the peoples and cultures they encounter.

Keywords Travel literature, colonialism, cover images, paratext, semiotics, Paul Theroux

DOI 10.25364/08.6:2020.1.3



Introduction

According to Ferdinand de Saussure's dyadic model of semiology, gestures and spoken or written words are signifiers. These become meaningful when linked to a signified concept, creating a sign. The social elements of this linguistic work were incorporated into the related branch of semiotic theory, which was further developed to encompass images and other signs by theorists such as Barthes (1964). However, the seeds of visual semiotics are present in de Saussure's earlier work; in his explanation of the relationship between the sign (the word "tree"), the signifier (the sound of the word "tree") and the signified (the tree-as-object), de Saussure uses a diagram; a referent to the concept of a tree (see de Saussure, 2006: 105). This is somewhat fitting; arboreal images frequently feature on travel book covers, and not necessarily to neutral effect.

The relationship between sign, signifier and signified is seldom as simple or arbitrary as in the example given by de Saussure. Meaning may be actively created or passively acquired. It evolves, it elides, it osmoses by association, and it is sometimes assigned to an unwilling subject. With this in mind, this article will use a postcolonial lens in an attempt to peel back the layers of what is signified by the front covers of Paul Theroux's travel non-fiction.

US-born writer Paul Theroux is a prolific author, but despite his popularity, his work has received relatively little academic attention, and there is virtually no discussion of how his non-fiction is packaged in a visual form. He has been an active travel writer for well over 45 years, and his travels have spanned every populated continent.

Theroux's bibliography includes twenty-one non-fiction books and twenty-eight novels, as well as collections of short stories and articles. He won the 1978 Whitbread Prize and the James Tait Black Memorial Prize in 1981, his literature has been translated into multiple languages, and his novel *Mosquito Coast* (1982) was adapted into a film of the same name (Wier, Schrader, Theroux and Hellman, 1986). Pickering (2015) describes him as *the* eminent travel writer of his generation, and he is still active at the time of writing. Pragmatism dictates this analysis will be restricted to selected factual works published between *The Great Railway Bazaar* (first published in 1975) to *On the Plain of Snakes* (2019).

The focus is on the novel-length Penguin editions, widely sold over the last four decades. Penguin, founded in 1935, is a major publisher in the UK. Its founding principal was to provide mass-market paperbacks that would be affordable to the general population. It has been noted as a key player in the cultural and literary history of the UK (Joicey, 1993). Following its transatlantic merger with Random House in 2013, Penguin Random House has become the biggest publisher in the world.

This article includes a contextual section which sets out the overall aims of the study, including a discussion of how semiotic analysis relates to book covers, and the purpose and practice of book cover design. A second section briefly outlines debates around travel literature, followed by an explanation of methodology. The main body of the article is given over to an analysis of post-1980s Penguin editions of Paul Theroux's work, followed by a brief discussion of how the texts concur with or diverge from the cover matter and finally a conclusion.

Book Covers and Semiotics

The idiom 'don't judge a book by its cover' is hopelessly out-dated; designers spend a great deal



of time ensuring a cover is commercially palatable and has ‘shelf appeal’, often by foregrounding images that are engaging and aesthetically-pleasing. It is likely members of a publishing team, however carefully they assemble the elements of a book cover, operate on a basis of the “gut” feeling articulated by Harrison (2003). Some images will be instinctively understood to ‘work’, while others will not. The main drivers for aesthetic choices in cover design revolve around marketing, as the cover has become a powerful and increasingly sophisticated promotional tool (Drew and Sternberger, 2005). The book cover is a multimodal semiotic artefact that utilises a “tight coupling” (Horn, 1999: 27) of textual and image-based signifiers. In other words, paratextual features such as a title, subtitle, logo and cover quotes couple with the main image, frequently a photograph or artwork, to form a macro-sign. The title contextualises the image, while the image supports the title. These integral signifiers, therefore, can be viewed individually and as part of a whole.

Genette describes the role of these elements, particularly title and subtitle text, as to “designate, to indicate subject matter, to tempt the public” (2009: 76). Although considered the least significant functions by Genette, the latter two are key concern here.

In terms of indication and temptation, what is *supposed* to be signified by the cover is the book-as-product, and, by extension, the implied quality, desirability and distinctiveness of that product, as well as an indication of content. Sonzogni (2011) describes this as an act of “visual translation”, wherein the narrative is reinterpreted into image-signs. Cover appeal is, to a degree, culturally determined. As Salmani and Eghtesadi point out, just as the text of a translated book undergoes adjustment to fit the “social and ideological factors [...] dominant in the target society”, the cover will likewise be adjusted (2015). These social and ideological factors are present at the design stage of first publication — the process of translation only renders these phenomena more visible.

The profit imperative may drive graphic and aesthetic choices, but the resulting images carry more meaning than the intended commercial signification. As Kress and van Leeuwen note, “meanings belong to culture, rather than specific semiotic modes” (2006: 3), and, likewise, visual language, too, is “culturally specific” (p.4) and encodes “cultural values” (Kourdis, 2013). With this in mind, it is possible the commercial and western context of particular book cover design may lead to aspects of neoliberal capitalist ideology, as well as cultural stereotypes and clichés, being encoded in the cover itself. A book’s cover and content are not objective mirrors of reality, or even straightforward subjective records of what the traveller observes. Instead, they are intensely multi-subjective, as they are assembled by the artist(s) or photographer and graphic designer(s) subject to multiple level of oversight through the publishing hierarchy, and they are intended to reflect the text and its subjectivities. Any visual semiotic analysis must pivot on this understanding.

The Politics of Travel Writing and Postcolonialism: A Very Brief Overview

Travel writing, by its nature, depends on the author encoding and the reader decoding cross-cultural signs, which opens up multiple avenues of understanding. As a result, signs encoded by the author may be interpreted in various ways; some meanings are understood by broad audiences, while others may be buried. Covert subjectivities, as when a writer encodes their subtle colonialist views, can be problematic, but, because of their embedded nature, the signi-



fied meanings may not be recognised *as* subjective. Chandler argues “we become so used to such conventions in our use of various media that they seem ‘natural’”, therefore disguising the “conventional nature” (2002: 215) of culturally determined views.

Travel writing traditionally replicated and, arguably, compounded societal inequalities and colonial attitudes. It was, for instance, originally “a man’s genre, written for and by men” (McAdams, 2014). Blanton points out early travel writers had a tendency to “carry with them the unexamined values and norms of their own culture and to judge foreign cultures in light of those habits of belief [...] establishing a kind of control over them” (2013: 8). Thompson notes the “patrician” tendencies of travel writers whose “freedom to roam the globe was [...] predicated to some extent on the privileges accruing from their social standing” (2011: 59). The privilege that facilitates the travel writer’s movements may run alongside a corresponding de-privileging of the host culture by reducing subjects to stereotype through “sweeping judgements” (Thompson, 2011: 90) or by encoding discriminatory racial and cultural messages, where a place or people is diminished, Othered and limited “to the role of props” (Achebe, 1990: 124). Orientalism (Said, 1978) and similarly problematic depictions of Africa (Youngs, 1994), wherein Asian and African cultures and people are constructed in text and images as alien, savage and inferior, are both symptoms and mechanisms of this process.

The aspects of Victorian travel writing that support colonialism and western expansionism is discussed in detail by Pratt (2008), who picks apart the written subjectivities of “mastery”, some of which persist into the 20th century. Blanton is more generous toward contemporary travel writing, “where values are discovered, not imported [...] where other cultures can have their say” (2013: 29).

Duffy and Mangharam question the application of postcolonial analysis to modern travel writing, arguing that, as economies such as China take on roles of global dominance, new power dynamics are emerging. However, they acknowledge touristic travel reproduces the “dominance/subordination of the visitor-host relationship” (2017). It is important to note travel writing and visual art carried out within a postcolonial setting may be “informed by imperialist attitudes and ideologies” (Thompson, 2011: 136), as cultural attitudes persist long after the structures and institutions that rely upon and uphold them crumble. Furthermore, artefacts that support ‘soft power’ and neo-colonialism may emerge as Western economies attempt to sustain “political and economic dominance over the rest of the world” (Thompson, 2011: 136). Increasing global competition may in fact encourage writers and ideologues to fall into problematic patterns of discourse.

This ideological encoding may not be conscious or intentional, and it may not be direct. Signs do not operate in isolation. Images and text are comprised of collections of signifiers, so meaning is subject to diffusion, wherein close proximity between concepts results in a bleed-over. For instance, Jacobs (2014) argues that due to repeated association between the sign “school violence” and particular attacking behaviours, the phrase has come to be associated almost exclusively with physical violence, which minimises and ignores other forms of violence. Likewise, Lido (2006) and Dietrich et al (2006) illustrate how readers presented with a story that mentions particular people with mental illness or asylum seeker status engaging in negative activities are more likely to perceive all mentally ill people or asylum seekers as a source of higher risk, despite compelling statistical evidence that this is inaccurate.



These phenomena occur when there is little reliable evidence to support the narrative and even when the link is not explicitly causal. This diffusion of meaning is likely to occur in travel writing and cover images, which share commonalities with journalism and photojournalism, affecting audience perceptions of the cultures and peoples depicted. However, as Stasch points out, “images are more foundationally representations of the culture of the photograph makers and viewers than of the culture [of those depicted]” (2011). This analysis, therefore, will focus on making visible the implicit aspects of these representations, bearing in mind that these photographs are selected and processed by the publishing company, and therefore may be framed in ways the photographer may not have intended.

Once embedded, semiotic associations are difficult to shift. Travel literature and photography, which both construct and carry meaning, might represent a reader’s first or most enduring introduction to a new culture or land. In lieu of direct experience, travel artefacts provide the reader with visual references and narrative frameworks that mediate otherwise unknown places and populations. These artefacts are therefore in a prime position to create, exacerbate or challenge existing semiotic associations, and, by doing so, forge, strengthen or break down colonial discourses.

Methodology

Despite their ubiquity, there are few semiotic analyses based specifically on book covers, although the work of Genette is instructive (2009). This, and the work of theorists who have analysed semiotic coding in other, text-adjacent visual mediums, will be utilised here. For instance, Parameswaran (2015) unpacks how animal images are used to represent India on magazine and non-fiction book covers, drawing out convincing arguments about race, racism and postcolonial history. Likewise, Oswald (2012) and Harrison (2002) apply visual semiotic methodologies to advertising artefacts. These texts provide a model for the following analysis. A framework, based on Parameswaran’s focus on specific imagery (tigers and elephants) and Hu, Zelenko, Pinxit and Buys’ (2019) practice of breaking down artefacts into visual criteria, is employed to categorise the book covers according to their main criterial aspects.

As the background photograph and title are dominant features of the book covers, their content and signified meanings are given precedence. Book titles are analysed word-by-word, and as complete phrases, and the resonance of each word and phrase is examined against existing academic discussions of possible signified meanings, with a particular emphasis on post-colonial critical discussion.

Cover images are evaluated to establish what objects and subjects are visible, and how these objects and subjects are placed in the overall composition of the image and in relation to the viewer. These are disaggregated in line with Hammerich and Harrison’s semiotic categories of “icon”, “index” and “symbol” (2002). The icon category includes those images that resemble an existing conception of what is represented, e.g., a photograph. Icons sit in contrast to “index” images which bear no similarity to what is signified, but operate due to a recognised relationship between sign and signified (Harrison 2003), e.g., the cover indexes the contents of a book, due to the established relationship between cover and text, and to symbols, which gain meaning from convention rather than visual similarity or an established relationship. This system of categorisation is useful but not mutually exclusive; a sign may simultaneously fulfil



any combination of roles as icon, index and symbol. For instance, the cover of *Dark Star Safari* (2002) is an icon-sign of several elements, including a train, a forest and a rising (or setting) sun. It also acts as an index-sign for the contained narrative, and as a symbolic-sign for the act of journeying, travel, human movement and Africa as a conceptual space and geopolitical entity. The unstable and culturally dependent status of index and symbolic signs makes them fertile ground for cross-association and subjective interpretation. For instance, the colour red (as in the title font of *Deep South*, 2019) signifies danger and is a sign of warning to western viewers. However, in some Asian cultures, red is a sign of good luck (Burrows, 2016). Like the meanings embedded in the individual words of book titles, key objects of symbolic significance (trains, buildings, bodies) are singled out for further discussion.

A new category is also created to operationalise Harrison's notion of "interpersonal metafunction" in order to look at what is *not* present, as well as what is depicted. When discussing representational metafunctions (what the image is about, whether it shows people, places, objects and narrative links between objects), Harrison (2002) argues that the interpersonal metafunction of an image is one of its most important signified concepts. The viewer is invited to form a parasocial relationship with the represented human subject(s) in particular ways; an image of a father holding a baby, for instance, may be designed to evoke tenderness, sympathy and recognition of shared humanity.

The covers of the most recent Penguin editions can roughly be categorised by the proximity or absence of human figures. The No Interpersonal Metafunction set (NIM), includes those covers where humans are entirely absent. In contrast, the Distant Interpersonal Metafunction (DIM) set incorporates wide shots that place people in the "far social distance" and "public distance" (Harrison, 2002). Subjects in this set are far enough from the 'position' of the viewer that their expressions and facial features are difficult to distinguish, but close enough that their body language is visible. Finally, the Close Interpersonal Metafunction (CIM) is comprised of those books that feature medium-close and close-up images, such as portraits, which allow for a simulated interpersonal relationship to be established between subject and viewer. These categories interlink with Dann's conceptualisation of "people zones", which features in his semiotic analysis of how native peoples are depicted in relation to travellers, which will be expanded on below (Dann, 1996).

As an example, the categorisation and broad-strokes analysis of one book cover looks like this: [see Fig. 2].

The categorisation of these images will enable comparisons to be made between subjects and locations. Locations are particularly important, as the book covers will be grouped according to the geographies and societies they depict. Any commonalities detected in those book covers that depict cultures traditionally assumed to be 'subaltern' will be discussed, as well as any divergence from those covers that show developed, Western environments.

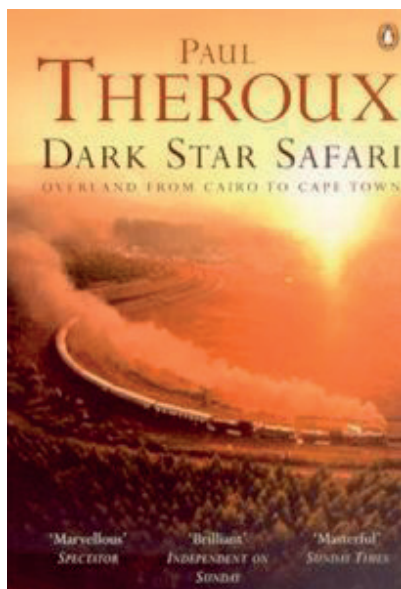


Fig 1: *Dark Star Safari*
(Theroux, 2002)

Image criteria	Icon meanings	Index meanings	Symbolic meanings
Background photograph	Landscape	Indexes book content and setting	Accuracy, realism, 'reality'
Natural environment	Forest	Forest interior, plant life, lumber, natural resources, biome, animal life	Wilderness, nature, isolation, the natural, growth, life, the state of being lost. Antitheses: the unnatural, civilisation, cultivation, control over nature
	Setting/rising sun	Night/day, warmth/cold, light	The passing of time, endings/beginnings, impending obscurity/illumination, revelation/concealment, birth/death, liminality
Human technology	Train	Travel, transport, industry, related sensory experiences (scent, sound), vector of human movement, speed	Development, human ingenuity, accessibility, colonial projects, industrial progress, adjacent: sexuality, penetration, paradoxical modernity/nostalgia, mobility (social as well as physical), pathmaking/waymaking, the permeation, traversing and taming of space and place
Human architecture and products	Train tracks, smoke	As above. Additional: pollution, pace, air, wind resistance	Additional: markers of presence, permanent occupation, impact on environment
	Possibly depicts settlement in background, but this is indistinct due to lack of focus		Inconclusive. Permanent settlement de-prioritised.
Human subjects	None (NIM set). Interpersonal metafunction absent (Harrison, 2002)		Uninhabited land, terra nullius, "Paradise Contrived" (Dann, 1996)
Penguin logo	A penguin (cartoon, stylised)	Penguin company, other Penguin products	Brand identity, history of company, literary significance, brand mythology
Textual criteria			
Author name	Identifies Paul Theroux	Cultural associations with anglophone name	Author salience (prominent type)
Book title	Dark	Night (close-coupling with sunset motif)	Darkness, obscurity, associations with colonial notions of "darkest Africa"
	Star	Night (close-coupling with sunset motif)	Paradox (a dark star?), light, illumination. Given negative valence by previous adjective
	Safari	Travel, leisure, movement, animal life, landscape	Adventure, exploration, discovery, controlled encounters with the unusual, the dangerous
Subtitle	Identifies place and mode of travel (Africa, overland)	Indexical associations with the African continent, e.g., foods, musics, languages, tourism images	Africa-as-symbol based on viewer associations
Publicity quotes	"Marvelous" - Spectator, "Brilliant" - The Independent, "Masterful" - Sunday Times	Indexes supposed quality of product. (Masterful in particular is an interesting descriptor, implying mastery, connoting control over medium and subject).	Forges symbolic association with other brands and their values and status (brand association)

Fig 2: Table showing broad-strokes analysis of *Dark Star Safari* (Theroux, 2002).

Analysis: Empty Lands and Terra Nullius

It is clear the Penguin covers of Theroux's books display a cohesive visual language. They signify, in their use of photographs, a form of verisimilitude, in contrast with the stylised and cartoonish artwork of books like *Notes from a Small Island* (Bryson, 2015) and *Neither Here, Nor There: Travels in Europe* (Bryson, 2015), also published by Penguin through an imprint. This aesthetic decision is tied to textual content; the latter titles trade on openly humorous tones. Caricature, therefore, is appropriate. It is less apt for Theroux's work, which is more inclined toward sustained seriousness.

Shapiro hints at the discursive power of photography when he writes: "*it is thought to be an unmediated simulacrum*" (1988, my emphasis), arguing it is viewed as a more authoritative and 'real' mode of visual communication than alternative forms. Spreading awareness of digital photo-manipulation may have weakened this perception over the last thirty years (see Gunning, 2004), but the crucial aspect here is evident in Shapiro's use of modifiers. The 'truth' of any



photograph is a mediated truth. Photography is a process of selective creation; the photographer exerts considerable control over the depicted environment and, from there, the book designer exerts further control over the selection and presentation of the photograph. As Lemke suggests, this selection process takes place in a context of “what might have been” (1990: 188). In every case, the background photograph is chosen in lieu of a thousand-and-one other possible images.

The written signifier of Theroux’s name is prominent, rendered in large font over the cover image and often above the title. This foregrounding constructs an impression of the author’s salience, both as a commercial entity and as a creative force. This suggests Thompson is correct when he states it is “assumed that we will find the author [...] as interesting as the place they are visiting” (2011: 15). This is Theroux as a brand, and the prominence of his name signifies the individual travel books are part of a cohesive oeuvre. However, none of the covers seek to create a direct author-to-reader interpersonal (parasocial) relationship, for instance by simulating direct eye contact between subject and viewer, as per Harrison (2002). Instead, the composition of the photograph places the viewer in the perspective of the solo traveller; this implies we, through reading, will undertake the journey *as* a traveller, rather than, as is the case, following Theroux through his subjective narrative.

“Travel,” writes Theroux, in *On the Plain of Snakes* (2019), “is less about landscapes than about people” (2019: 304), but, in a stark divergence from this, the Penguin front covers often erase the human element, featuring images that are overwhelmingly concerned with landscape. Human figures are frequently distant, or, unlike the author, who is represented through written signs, rendered entirely invisible. This is by no means universal practice in writing that explores cultural difference: the 2004 edition of *Maps and Dreams* (Brody), features an intimate portrait of an indigenous person, the close up shot revealing age lines, clothing, hair and a richly expressive face, signifies the subject’s embodied humanity and lived experience, and establishing “emotive meaning” (Feng and O’Halloran, 2012). Nor do all editions of Theroux’s books conform to this pattern; the Houghton Mifflin Harcourt edition of *On the Plain of Snakes* features an image of the author (2019), while the Mariner Books edition of *Dark Star Safari* (2004) depicts a group of people in the middle-distance.

In contrast, the Penguin covers of Theroux’s books do not attempt this. Thus, the people of Mexico (*On the Plain of Snakes*, 2019), Patagonia (*The Old Patagonian Express*, 2008) the African Continent (*Dark Star Safari*, 2002, *Last Train to Zona Verde*, 2014), Asia (*Ghost Train to the Eastern Star*, 2009), *The Happy Isles of Oceania* (2012) and the southern states of the USA (*Deep South*, 2015) do not appear. Iconic animal figures are entirely absent, unlike the evocative tigers and elephants analysed in Parameswaran’s work. Flora, rather than fauna, is a dominant motif, while technology implies but also obscures human presence. Most of the covers include a sub-heading that identifies the travel destination, or the place featured in the cover photograph. *On the Plain of Snakes* (2019) is subtitled “A Mexican Road Trip”, while *Riding the Iron Rooster* (2011) is subtitled “By Train through China”. Therefore, viewers do not necessarily need to utilise information from within the body text of the book to identify the region represented on the cover.

The covers of *Riding the Iron Rooster: By Train Through China* (2011), *The Pillars of Hercules: A Grand Tour of the Mediterranean* (2011), *The Great Railway Bazaar: By Train Through Asia* (2008) and *The Kingdom by the Sea: A Journey Around the Coast of Great Britain* (1984)



include distant figures and constitute the Distant Interpersonal Metafunction set (DIM). The sole Penguin book cover published in the last 30 years to offer a close-up, clearly interpersonal image is the 1992 edition of *The Happy Isles of Oceania: Paddling the Pacific*. This is the only example of Close Interpersonal Metafunction (CIM).

It is tempting to identify a colonial dimension to these aesthetic choices, which echo Pratt's identification of "promontory descriptions" and the "estheticis[ing]" of landscapes "discovered" by the imperialist explorer (198–199, 2007). Some of these regions consist of developing economies, where the lives of inhabitants are shaped in sharp contrast to (and also by) the comparative social and geographic mobility and economic power of powerful westerners. Residents may face barriers that restrict their movements and their quality of life. Theroux and his subjects are alert to this imbalance. For instance, one interviewee bitterly observes: "All Canadians[...] Gringos, gringos, gringos[...] Arabians[...] But if a Mexican wants to go to their country — hah!" (2019: 197). Theroux writes about the complex and intersecting histories and cultures within Mexico, noting the densely populated cities, the multiplicity of languages, foodstuffs, religious practices and personal perspectives. And yet, the cover and title of *On the Plain of Snakes* signifies unoccupied wilderness rather than urban space or a contended borderland.

The desert image foregrounds cactus and wind-smoothed yellow stone, purpling mountains sit in the middle-distance below a lilac sky lit by a cloud-fogged sun. The composition of the image frames this as a space for the traveller to move into, as unclaimed territory, and this carries uncomfortable echoes of frontier narratives and the myth of the empty New World. It is a "Mexico [...] reduced to stereotypes" (Theroux, 2019: 151), and it erases already disadvantaged peoples from the visual narrative. The semiotics of absence are powerful; the myth of terra nullius ("land of no one"), fed into manifest destiny, an ideology of white western supremacy that, in part, fuelled the colonisation of North America (Dodge, 2013). This ideology was used to justify mass slavery and indigenous genocide, and is still deployed today to defend aggressive economic intervention and land-annexation in Africa by the global north (Giesler, 2015; Makki, 2011). In this case, the cover image operates both as synecdoche for the far larger and more varied geography of Mexico, and also as a reductive metonym, wherein a multifaceted country and culture are symbolised by desert, an image that signifies isolation, danger, primitivism and extremes of nature. In contrast, western environments, as in *The Kingdom by the Sea*, are signified by locations shaped by human activity: picturesque beach huts are set in an orderly line, their shapes symmetrical and their exteriors painted white with colourful accents. *Pillars of Hercules* includes shore-side buildings.

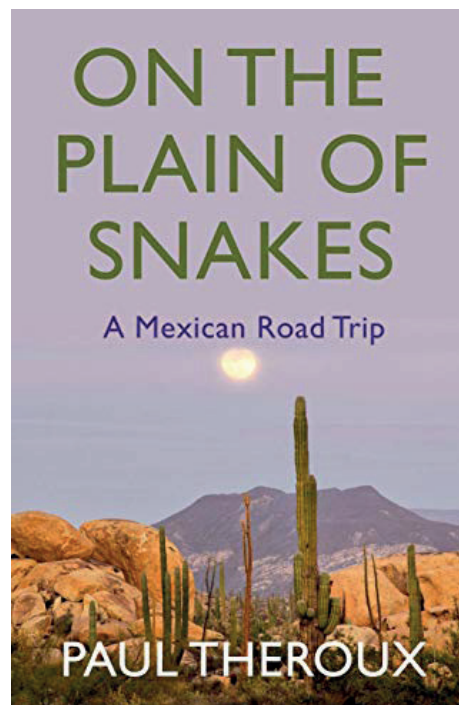


Fig 3: *On the Plain of Snakes*
(Theroux, 2019)



The cover of *Deep South*, which sits within the NIM set, incorporates a derelict shop front. The implication is, in contrast with Africa, Mesoamerica and Asia, European and North American environments are occupied, stamped with permanent architectural reminders of the resident culture.

Analysis: Engines and Elegies

Several covers feature the sign of a train passing through an environment. The cover of *Last Train to Zona Verde* (2014) displays a locomotive in silhouette, while *Dark Star Safari* (2002) depicts a train curving through a shadowy, half-lit forest. *The Old Patagonian Express* shows the eponymous vehicle surrounded by a forest in daylight. The photographs are all taken from a distant perspective, again foregrounding an expanse of wilderness. In contrast, the cover image of *Ghost Train to the Eastern Star* (2012) takes a closer perspective that emphasizes the bulk of the machinery. The first three conform to what Kress and van Leeuwen term the “action image” (2006). Though the image is an abstract, static snapshot of fleeting reality, the vector of the trains suggests travel across the landscape and, effectively, across the page. These images signify movement and an obvious juxtaposition of technology and nature.

Here, the presence of humanity is implied but not shown; transportation and technology acts as an indexical link: where there is a moving train, there may be passengers. Therefore, human presence is questionable and any people ‘present’ are in a state of transit. Indigenous and other resident peoples are absent. The forest takes on a parallel role to the Mexican desert-scape; though, this time, the photograph positions the viewer as witness to both wilderness and movement through the wilderness. This, again, has colonial connotations. The railway and train are examples of complex, and contradictory, multi-layered signs. On one hand, the image of the train is rooted in strong associations with white, western technological ascendancy and modernity. The invention and expansion of rail travel in the 19th century shifted “perceptions of geography and the globe itself” (Papalas, 2015), tightening the world and offering access to otherwise remote regions. The train signifies a particularly masculine, muscular technological vision, evoking speed, power, penetration and “colonial acquisitiveness” (Jones, 2018). As a form of mass transit, it indexes notions of class, contrasting the stateliness of the first class experience with poverty, evoked by images of packed compartments and roof-riding passengers.

Yet, despite the early vision of the locomotive as a symbol of white, European-American rationalism, progress and imperialism, the train has been co-opted and re-imagined; McCombe (2011) notes how the USA railroad offered “cross-racial identification”, cultural transportation, employment opportunities and escape for disenfranchised black people (although he expresses ambivalence on this front), while Jones notes the deconstruction “of the train as a white ‘tool of civilization’” by Soweto poets, who expose the “absurdities of the apartheid system while simultaneously making train and train station sites of everyday black activity” (2015). In *Deep South*, (2015), Theroux himself acknowledges the levelling possibilities of rail travel. Despite this, in the case of the Penguin book covers, these competing and paradoxical symbolic associations are sublimated; the iconic sign of the train-as-transport predominates, and its indexing of architecture and infrastructure as a function of colonialism is cemented by Theroux’s writing when he discusses the “muscular” nature of train travel (2008: 167) and describes “the usual municipal preoccupations of a colonizing power — road mending, drainage, or permanent



buildings” (2008: 280). Trains and western-style architecture are clearly recognized within the text as hallmarks of colonialism, and the cover therefore fits the text.

At the same time, travel writing — in common with travel and tourism advertising — trades on the ideal of unspoilt nature, utilising images that signify a “paradise on earth” (Kravanja, 2012) and “Edenic narratives” (Kneas, 2016) that minimise the impact of tourism on those landscapes. This is “paradise contrived” (Dann, 1996), an image of natural, idealised, uninhabited space. Of course, paradise contrived is anything but natural; it is constructed from carefully sculpted signifiers that fetishize the natural world while obscuring the distortions of tourism, industry and the “brute force technology” (Josephson, 2002) the traveller is likely to encounter on their way to ‘paradise’.

Frye argues the travel book functions as a picaresque or elegiac/pastoral “quest romance” (1973, 209). Both of these modes are signified by the cover image and titles of Theroux’s books. While linked with the industrial and post-pioneering aspects of colonialism, the repeated use of train imagery may also evoke nostalgia, argues Papalas (2015), having been superseded by other modes of travel. It would be a stretch to suggest that these images symbolise or are calculated to communicate nostalgia for colonialism itself, but there is a throwback element to both the mode of travel and the way the journey is linguistically mediated. Hints of risk, danger and darkness are evident in key textual signifiers: “snakes”, “ghost”, “dark star”, which hint at both classic adventure narratives, with their exoticisation and elements of the fantastic. Repeated use of the word “safari”, originally a word for ‘travel’ in Arabic-influenced Swahili etymology, has come, in the west, to signify exploration, observation and discovery, but also entertainment, a packaging of close but controlled encounters with nature. This highlights a paradox: these locations and journeys are portrayed as wild, possessing animalistic or supernatural properties, but they are safely contained for the benefit of the reader.

The title of *Last Train to Zona Verde* (2014) has elegiac overtones; ‘the last [noun]’ is a title trope that frequently occurs in narratives that valorise the past. By utilising these textual signifiers and by pictorially displaying a simplified vision of Mexico-as-wilderness, the East-as-wilderness and Africa-as-wilderness, the covers act both as calls to adventure and as invitations to “[seek] out the vestiges of a vanishing way of life, or a culture perceived as less complex and less stressful than the traveller’s own” (Thompson, 2001, 17). The latter, in reality, is a selective over-simplification of the host culture; rural and urban life is neither simple nor easy, and nor are the experiences of residents, indigenous people and immigrants.

Analysis: Human Absence and Activity

Those books that do depict human subjects also fall into subtle patterns that echo the binaries of dominance/subservience and imperial/subaltern. For instance, those that delve into developed and more affluent western settings are more likely to feature holidaymakers than those that focus on developing economies. These fall into the Distant Interpersonal Metafunction (DIM) set, as the subjects’ faces are often obscured, but there is clear signification of human presence, though the connection between human subject and viewer is weak. Half of these covers feature westernised economies: *The Pillars of Hercules: A Grand Tour of the Mediterranean* (2011) and *The Kingdom by the Sea: A Journey Around the Coast of Great Britain* (1984). The figures in these images are engaged in leisure activities and are found lounging on beaches. In contrast, the



figures that adorn *Riding the Iron Rooster: By Train Through China* (2011) and *The Great Railway Bazaar: By Train Through Asia* (2008) are engaged in toil or travel. In the former case, a worker labours, bent-backed, in a paddy field. In the case of *The Great Railway Bazaar*, the 1995 edition depicts a turban-wearing rail worker and a conductor in a white hat, while the Penguin modern classics version (2008) shows passengers massing on a platform, and at least one vendor selling items from cart. This is a consistent pattern; people with dark-skinned bodies are depicted at work, observed and documented by the white traveller who transforms lives and labour into a form of entertainment. White, or light, bodies are depicted in leisure or repose, reflecting the privileged position of the white westerner in general. This position is underscored by the corresponding book titles — Britain is a “kingdom”, while the Mediterranean is described in terms of Ancient Greek myth, signifying both Herculean strength and early civilisation.

While the DIM covers show aesthetically pleasing, idealised scenes, with no obvious signifiers of poverty, conflict or industry (aside, perhaps, from fishing and tourism), they encode an imbalance between subjects. White westerners appear as individuals, as separate bodies, at rest and play. In contrast, it is difficult to distinguish between commuters, workers and leisure-focused passengers on the covers of *The Great Railway Bazaar*. We are presented with an “undifferentiated mass of humanity” which recalls the content of early colonial travel writing (Thompson, 2011: 140). The faces are shadowed and indistinct, the colours muddied, the sepia light suggestive of nostalgia. In this case, the viewer is an individual, but the viewed subjects are a not always afforded discrete identities. The tendency toward selective de-individualisation is echoed in the text. In *Kingdom by the Sea*, Theroux writes: “You read one book about China and you think you’ve got a good idea of the place; you read twenty books about Britain, even *English Traits* and *Rural Rides*, and you know you haven’t got the slightest” (1984: 13). Thus, cultures and societies depicted by outsiders fall — or are forced — into a limiting set of meanings and identities. The society that writes itself and depicts itself is freer to signify complexity, specificity, individuality and plurality. Theroux’s “good idea of place” is, in fact, a poorer idea of place.

Deep South (2015) bears the only cover in the No Interpersonal Metafunction (NIM) set to represent a space in a dominant economy, in this case the USA. This cover features iconic images of battered buildings and boarded-up windows which act as indexes for abandonment and economic failure. If the shops were in use, this might be an example of “paradise controlled” (Dann, 1996), where natives are depicted as vendors in service to the traveller, but their absence signifies this is no paradise at all. The title, *Deep South*, is suggestive. Like “darkest Africa”, it is a pre-existing but unofficial appellation. The connotations might be less obviously problematic than the latter phrase which Theroux, in his later work, recognises as a “demeaning African epithet” (2013: 29), but it may not be an entirely coincidental choice of descriptor. In addition to signifying immersion, *deep* implies a nadir; from here one must ascend to reach a normative status.

Deep South bears the example of text integral to the photograph: a sign that reads “PASTIME”. This phrase is rich in meaning; it alludes to the purpose of the building as a site of leisure, but also to a temporal paradox. The south, Theroux reveals in his text, is in many ways locked into its history of segregation, of antebellum slavery and is detached from progress by relative poverty. It is clear several of Theroux’s subjects mourn the passing of some aspects



of southern history, glamourising and fetishizing antebellum architecture and class structure. Others struggle with the legacy of colonialism, experiencing generational poverty rooted in segregation and the slave trade. The reflection of the “PASTIME” sign in a puddle seems to hint at this: the past is not “dead, nor past” (Theroux, 2015: 79), it can be reflected and distorted. The drama of difference, here, is not based on exposing an audience to Othered and exotic nationalities, cultures and races, but on tension between Theroux’s (and his imaginary readers’) comparatively privileged experience and the experiences of their economically disenfranchised neighbours. The viewer, again positioned by the photograph as a traveller, is placed in a privileged position; they can choose to explore or escape these signs of poverty. The subjects encountered in the text cannot. And, like the inhabitants of Africa and Mexico, the dispossessed of the US south are rendered invisible.

It is interesting that, set beside narratives about Africa, Mexico and rural China, the USA, a nation suffused with myths of social mobility and economic power is depicted most directly as depressed, derelict and damaged. The foregrounding of North American poverty signifies the disruption of the American Dream and neo-liberal capitalist ideologies, and provides an introduction to a travelogue that shows a more nuanced, intersectional view of dominance and subordination and takes into account race, class, intra-cultural inequalities and internal politics. While the NIM and DIM covers uphold colonial and neo-colonial assumptions, the cover of *Deep South* breaks these down by exposing exceptions to the dominant US narratives. It marks a departure from the established pattern of visibility and invisibility, but this pattern-breaking strengthens the argument that grand narratives are more likely to be successfully contested by privileged insiders.

The single striking exception to this pattern is the 1992 cover of *The Happy Isles of Oceania*. This is the only image that foregrounds human faces. Three boys, bare-legged and bare-chested, are captured standing in water. It is a complicated cover, part action-image (one of the boys appears to be moving forward), part candid (the moving boy seems unaware of the camera) and partly posed. This is “paradise confused” (Dann, 1996), offering a point of contact with natives in an apparently locals-only zone.

As Kress and van Leeuwen explain, “The relation between the human participants represented in images and the viewer is once again an imaginary relation. People are portrayed as though they are friends, or as though they are strangers” (2006: 132). The portrayal here is considerably more intimate than on other covers, but the imagined relationship with the viewer is uncertain, partly because the depicted faces and bodies bear a blend of ambiguous expressions.

One boy smiles, perhaps welcoming, but his crossed arms imply self-consciousness. The other frowns, and his stance, one foot elevated on a rock, suggests a degree of territorialism. The photocomposition is, interestingly, quasi-aquatic, the lens part-submerged, the cover bisected by the water surface. This doubly signifies the meeting of two worlds, and it also indexes abstract notions of (cultural) immersion and a glimpse into a region normally distorted or obscured by its surface. The liminality of the ocean surface is a powerful and established metaphor for “division[...] connection, or [...] a surface of connection amidst division” (Steinberg, 2014: 34), and is suggestive of change, instability and fluidity, both physical and cognitive, a symbol of “the ultimate unmappability of identity and meaning” (Borg Bathet, 2014). Travel writing seems to fix identity: Theroux’s fleeting and often-unflattering impressions of his subjects are made

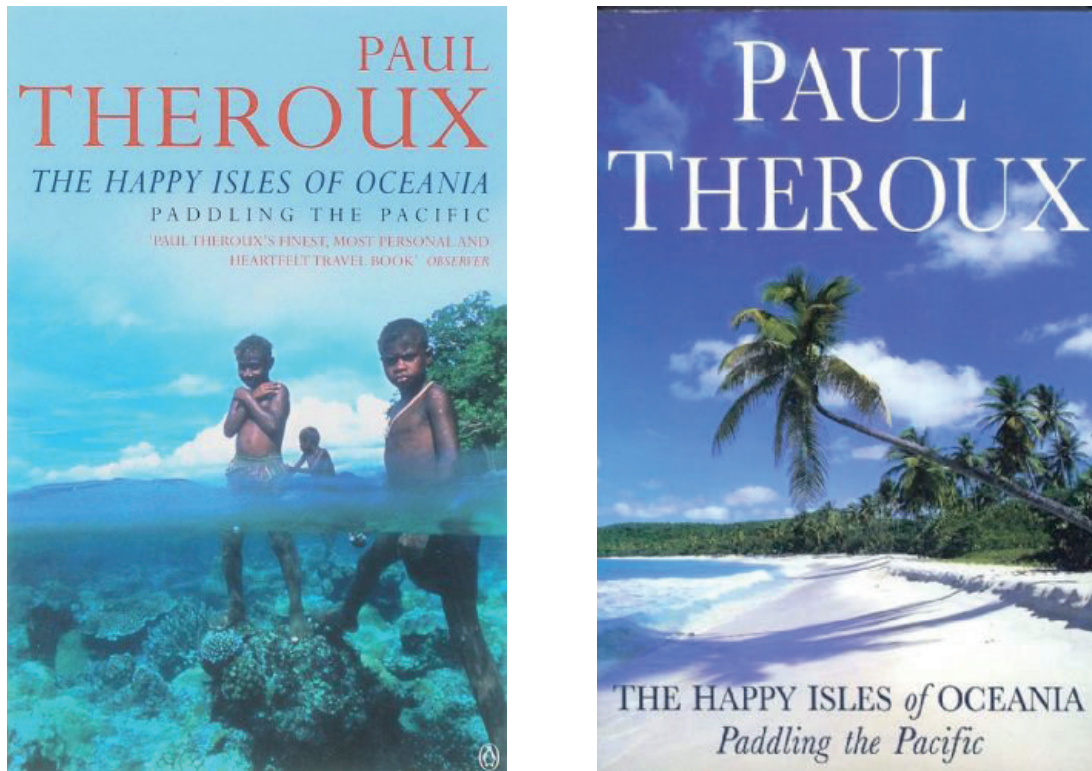


Fig 4: Side-by-side comparison of *The Happy Isles of Oceania* editions 1992 and 2012 (Theroux).

more permanent by pinning them to the page. Like his writing, the immersed lens signifies discomfiting elements of voyeurism. However, the multi-layered photograph provides a complex, challenging perspective. Here, the subject-position of the traveller is destabilised and their primacy questioned. Unlike the other covers, where the perspective of the photograph allows the viewer to look down on the subjects from a “position of symbolic power” (Jewitt and Oyama, 2004: 135), this places the subjects at an advantage. They appear to lock eyes with the viewer, across time and space, creating a sense of counter-observation. The image is Edenic, suffused with blues and greens, but this is an inhabited Eden and the viewer is an intruder.

It is surprising this is the only cover to closely feature human figures. As Harrison points out, “the human face is one of the most powerful resources in visual imagery because people are ‘hard-wired’ from infancy to study faces and their expressions” (2003), and human interactions are an integral part of the travel narrative. It is worth noting the most recent Penguin edition of *The Happy Isles* (Theroux, 2012), reverts to the paradise contrived mode, featuring an empty beach and a lone palm, that time-honoured sign of a desert (and deserted) island. Perhaps the composition of these book covers suggests, on an instinctive level, publishers believe readers prefer fixity and simple, controlled visions of paradise, an empty space waiting for a part-time Crusoe.



Text and Cover

In journalistic writing, there is protection against accusations of mischaracterisation if an article presents both “bane and antidote” (Quinn, 2018: 219). This concept can be extended to Theroux’s writing. His early works, such as *Great Railway Bazaar*, contain problematic statements that smack of inherited imperialist perspectives and go far beyond the subtler problems of pictorial representation. He exhibits a “pejorative and patronising” (Thompson, 2011: 133) attitude toward many cultures, including the Japanese, described as “flexing their little muscles, kicking their little feet, wagging their little heads” (2008: 336). His brief and dismissive immersion in Japanese life consists of attending a quasi-pornographic performance which could not have been better chosen to exemplify the Orientalist view of a culture steeped in “cruelty [and] sensuality” (Said, 1978: 4). In addition, Pakistani faces have an “angular beakiness” (2008: 89), Afghanistan is “barbarous” (87) and, in a Scroogian moment, Theroux muses “it is the simplest fact of Indian life: there are too many Indians” (142). His antipathy to the Japanese continues: in *The Happy Isles of Oceania* he writes they are: “little bowlegged people who can’t see without glasses” (238), and also that Samoans are “pathetic conformists” (482), “oafish, and lazy”, and their culture “degenerate” (484). Lisle (2006: 83–84) provides a similar catalogue of Theroux’s attitudes. These stereotypical details, which occasionally extend to less educated westerners, seem calculated to impose a hierarchical order with Theroux at the top and his subjects at the bottom. Brevity and sweeping statements are a hallmark of his whistle-stop travel-style; snap observations obscure broader, deeper and more complex realities, in much the same way the snap of a camera lens flattens a scene. Theroux is aware of the power of narrative control. In *The Happy Isles* (1992), when a chief asks Theroux not to write, he opines, “It was a fact... not a savage superstition. If he told a story, and I wrote it down, the story became mine” (263). Of course, Theroux still publishes (and therefore claims) the story. In these cases, the cover is more benign than the content.

However, it must be said, for all this, Theroux’s writing is far more expansive than the covers suggest. It is wide-ranging, traversing mountains, forests, rivers, coasts, urban and rural regions, borders, industrial zones and literary geographies. Unlike the covers, he foregrounds people, and while these vignettes are often critical and his observations limited, exoticised and sometimes eroticised, he is cognizant of human complexity. His work becomes more socially conscious with time, though there is a lingering sense of superiority. Harangued by an interviewee for his lateness, in *Deep South*, he is belatedly confronted with his own privileged status. Until then, it “never occurred to me that I would be perceived as entitled [...] because I happened to be white” (2015: 85). However, he demonstrates greater respect to his interviewees, and offers some space within the text for his subjects to, as Blanton suggests, “have their say” (2002: 29), even if, as the shaper and selector of what is signified, he retains a high degree of authorial control over his subjects. Cultural proximity may play a part in this; however, the increased sensitivity extends to his later travels in Central America. He attempts, falteringly, to participate, spending extended periods of time in one location, learning Mexican Spanish, and making efforts to understand and contextualise. In his discussion of the contentious USA/Mexican borderlands, Theroux discusses the neo-colonial tendencies of Mexico’s larger neighbour. He is aware he is “the intruder” (2019: 255). The people who ‘speak’ through him are diverse, representing a spectrum of classes, ethnicities, cultures and experiences, from Zapatista



revolutionaries, to transgender *muxes*, from multilingual writers and activists to underprivileged monoglot peasants. This is reflected, somewhat, in the format of the book. The centre pages include photographs that restore human faces to the visual story. These efforts may be lost on the casual viewer, however.

The problem of lost symbolism and buried signification is best illustrated through the cover photograph's "tight-coupling" with the title. The potent animal imagery of the snake is culturally relevant to Mexico. To a western audience, snakes are coded in negative terms: they are "monstrous" (Snively, 2018), in Judeo-Christian systems, they are at best a symbol of wisdom, but often signify danger, deceit and evil (Knowles, 2014). Thematically, this fits with the hidden dangers encountered or avoided by Theroux (drug cartels, corrupt police), but one has to read further to realise the true relevance of the symbol. Theroux writes about the creation myth of Quetzalcoatl, the life-generating snake-god, and the revered figure of the ancestor-serpent in several Mesoamerican belief systems. Likewise, the desert, in this text, is a multidimensional site, a place of death and deliverance for migrants, sometimes still, sometimes alive with flocks of flitting *mariposas* (yellow butterflies). Just as the title is inadequate when encountered in isolation, the desert image is an inadequate sign for Mexico as a whole, and also for the complexity of the desert space itself. Although the title image and text represents what Genette would call a "public paratext" (2009: 9), a more accurate decoding requires engagement with this, or other texts. The fact is, far more people will see the empty desert of the front cover than will read the book. The bane, therefore, spreads wider than the remedy.

Book covers operate as branding tools (Drew and Sternberger, 2005) and as adverts for the enclosed product. Branding, as Steenkamp notes, is an attempt to make a product distinctive to consumers, who may base their purchasing decisions on the reputation and recognition of that brand (2019). Both brands and signs, however complex, are incapable of accurately and wholly replicating a subject as multifaceted as a novel-length narrative, and as shifting and diverse as, for instance, a social group or an entire country. Instead, a process of encapsulation takes place wherein landscapes and people are translated, imperfectly, into textual and visual signs. Simultaneously, they are rendered into abstract commodities for consumer entertainment.

Branding, like the semiotic process itself, never provides "the whole object, but only ever its criterial aspects" (Kress and van Leeuwen, 2005). In the case of a product (Steenkamp, 2019), the criterial aspects might be the size, shape, colour and logo. However, when the same process is applied by proxy to an entire landmass or culture, there is inevitably an arbitrary or conscious selection process, which guarantees omissions, limitations and simplifications. This may occur by design or, as I suspect in this case, simply because of practices that have, through long operation, become unquestioned convention.

Conclusion

Over time, Theroux's travel narratives have evolved from overt Othering to more open and inclusive dialogues. In comparison, the Penguin book covers of his work are remarkably uniform, continuing to exhibit covert, encoded signifiers of consumer privilege and lingering colonial attitudes. These are subtly integrated into book titles, which include individual words and phrases which have accrued stereotypical signified meanings, and through the selection, composition and deployment of particular images.



Broadly, patterns of western supremacy are embedded by positioning the reader as an analogue to Theroux the traveller. It is likely that, from the emphasis, in his early texts, on high literature from the western canon, his preference for Anglo-influenced manners, customs and for the company of people of his own class and tastes, that the imagined, ideal reader likewise has much in common with Theroux. It is therefore fitting that the composition of the book covers places us in a simulation of his position, which frequently — figuratively and literally — looks down on his less privileged subjects. However, though his writing cannot be all-reflecting, as it is built from a series of impressions and subjective observations, it does make space for people of different creeds, colours and classes within the text. A significant number of the accompanying book covers do not.

By way of speculation, it is possible the removal of the human element from these covers is a deliberate reach toward a form of neutrality and timelessness: if no natives are depicted, then the covers cannot be accused of signifying stereotypes. However, this has the troubling side-effect of diminishing the presence of those people who belong to a landscape, and to whom the landscape is home. The fact that, where people do feature, light-skinned westerners are consistently depicted as engaged in privileged leisure-focused activities compared to the ‘foreign’ subjects most often photographed at work, undermines notions of neutrality.

The photographs are undoubtedly aesthetically pleasing; the titles are evocative and the Penguin branding is restrained but distinctive. As commercial artefacts, they function as effective signs. As cultural artefacts, they suggest something simultaneously less and more. They flatten and reduce the landscapes and countries they commodify, but they also reveal more about the nature of western-centric travel writing than intended. They indicate that these covers are, consciously or unconsciously, devised to cater for a market that appreciates or expects to be entertained from a position of privilege. It also indicates the imbalances of historic travel writing are much diminished, but still persist today.

Bibliography

- Achebe, Chinua. 1990. *Hopes and Impediments* (London: Heinemann)
- Barthes, R. 1964. ‘Rhétorique de l’image [Rhetorics of the image]’. *Communications*, (41), 40–51.
- Blanton, Casey. 2002. *Travel Writing, the Self and the World* (London: Routledge)
- Borg Barthet, Stella. 2009. *Shared Waters: Soundings in Postcolonial Literatures* (Amsterdam: Rodopi)
- Brody, Hugh. 2004. *Maps and Dreams* (London: Faber and Faber)
- Bryson, B. 2015. *Neither Here Nor There: Travels in Europe* (London: Transworld)
- Bryson, B. 2015. *Notes from a Small Island* (London: Transworld)
- Burrows, Karen/Pearson, Amy/Wragg, Nick. 2016. *Engaging Chinese Students in Teaching and Learning at Western Higher Education Institutions* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing)
- Chandler, Daniel. 2002. *Semiotics: the Basics* (London: Routledge)
- Dann, Graham. 1996. ‘The people of tourist brochures’, in Tom Selwyn, ed, *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourism* (Chichester: John Wiley), 61–81
- De Saussure, Ferdinand. 1959. *Course in General Linguistics* (New York: Philosophical Library)



- De Saussure, Ferdinand. 2006. 'Nature of the Linguistic Sign', in Sunil Manghani, Arthur Piper and Jon Simons, eds, *Images: A Reader* (London: Sage Publications), 105–107
- Dietrich, Sandra/Heider, Dirk/Matschinger, Herbert/Angermeyer, Mattias. 2006. 'Influence of newspaper reporting on adolescents' attitudes toward people with mental illness'. *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, 41(4), 318–322
- Dodge, Robert. 2013. *Which Chosen People?: Manifest Destiny Meets the Sioux as seen by Frank Fiske, Frontier Photographer* (New York: Algora Publishing)
- Duffy, Andrew & Mangharam, Shrutika. 2017. 'Imaginary Travellers: Identity Conceptualisations of the Audience Among Travel Journalists', *Journalism*, (188), 1030–1048
- Drew, Ned & Sternberger, Paul. 2005. *By Its Cover: Modern American Book Cover Design* (New York: Princeton Architectural Press)
- Feng, Dezheng, & O'Halloran, Kay. 2012. 'Representing Emotive Meaning in Visual Images: A Social Semiotic approach'. *Journal of Pragmatics*, 44(14), 2067–2084
- Frye, Northrop. 1973. 'Varieties of Literary Utopias' in Frank E Manuel, ed, *Utopias and Utopian Thought* (London: Souvenir Press), 25–49
- Geisler, Charles. (2015). 'New Terra Nullius Narratives and the Gentrification of Africa's "Empty Lands"', *Journal of World-Systems Research*, 18(1), 15–29
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, e-version.
- Gunning, Tom. 2004. 'What's the point of an index? or, Faking photographs', *NORDICOM Review*, 5(2), 39–49
- Jones, M. 2018. 'The Train as Motif in Soweto Poetry', *The Journal of Commonwealth Literature*, 53(1), 21–42
- Josephson, Paul R. 2002. *Industrialized Nature: Brute Force Technology and the Transformation of the Natural World* (Washington DC: Island Press)
- Horn, Robert. E. 1999. 'Information design: Emergence of a new profession' in R. Jacobson, ed, *Information Design* (Cambridge: The MIT Press), 15–33
- Hammerich, Irene, & Harrison, Claire. 2002. *Developing online content: The Principles of Writing and Editing for the Web* (New York: John Wiley & Sons)
- Harrison, Claire. 2003. 'Visual Social Semiotics: Understanding How Still Images Make meaning', *Technical Communication*, 50(1), 46–60
- Hu, Bin/Zelenko, Oksana/Pinxit, Vaughn/Buys, Laurie. 2019. 'A Social Semiotic Approach and a Visual Analysis Approach for Chinese Traditional Visual Language: A Case of Tea Packaging Design.' *Theory and Practice in Language Studies*, 9(2), 168–177
- Jacobs, Lynette. 2014. 'Framing of school violence in the South African printed media — (mis) information to the public'. *South African Journal of Education*, 34(1)
- Jewitt, Carey & Oyama, Rumiko. 2004. 'Visual Meaning: A Social Semiotic Approach' in Theo Van Leeuwen, Carey Jewitt, eds, *The Handbook of Visual Analysis* (London: Sage Publications), 134–156
- Joicey, Nicholas. 1993. 'A Paperback Guide to Progress: Penguin Books 1935–c.1951', *Twentieth Century British History*, 4(1), 25–56
- Kneas, D. 2016. 'After-Eden: Narratives of Nature, Degradation, and Poverty in Amazonian Discourse', *Journal of Latin American Geography*, 15(2), 33–53



- Knowles, Michael. P. 2014. 'Serpents, Scribes, and Pharisees', *Journal of Biblical Literature*, 133(1), 165–178
- Kravanja, Boštjan. 'On Conceptions of Paradise and the Tourist Spaces of Southern Sri Lanka,' *Asian Ethnology*, 71(2) 179–205
- Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theodoor. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication* (London: Arnold Publishers)
- Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theodoor. 2006. *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (London & New York: Routledge)
- Kourdis, Evangelos 2014. 'Intersemiotic Translation in Advertising Discourse: Plastic Visual Signs in Primary Function in Communication' in Evripides Zantides, ed, *Semiotics and Visual Communication* (Cambridge: Cambridge Scholars), 72–85
- Lemke, Jay. 1990. *Talking Science: Language, Learning and Values* (Norwood: Ablex Publishing Corporation)
- Lido, Catharine/Brown, Rupert/Calitri, Raff/Samson, Alain. 2006 'Effects of the Media Priming Asylum-Seeker Stereotypes on Thought and behaviour', *London: Economic and Social Research Council*. Retrieved December 2019 from <www.researchcatalogue.esrc.ac.uk/grants/RES-000-22-0773/outputs/read/9a33ca8e-ab59-4bco-ab3a-039b20d74b7c>.
- Makki, Fouad. 2014. 'Development by Dispossession: Terra Nullius and the Social-Ecology of New Enclosures in Ethiopia,' *Rural Sociology* 79(1): 79–103
- Moriarty, Sandra. 2011. 'Visual semiotics theory', in Kenneth L. Smith, Sandra Moriarty, Keith Kenney, Gretchen Barbatsis, eds, *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media* (London: Routledge)
- McAdams, Elizabeth. 2014. 'Isabella Bird and Japonisme Travel Writing: Common interests', *English Literature in Transition 1880–1920*, 57(4)
- McCombe, John. 2011. 'The Stephen Dedalus Blues: Travel, Trains, and a Blues Sensibility in 'A Portrait of the Artist as a Young Man'', *James Joyce Quarterly*, 48(3), 477–494
- Oswald, Laura. 2012. *Marketing Semiotics* (Oxford: Oxford University Press)
- Papalas, Marylaura. 2015. 'Speed and Convulsive Beauty: Trains and the Historic Avant-garde', *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 39(1), 23
- Parameswaran, Radhika. 2015. 'Animalizing India: Emerging Signs of an Unruly Market', *Consumption Markets & Culture* 18(6), 517–538
- Pratt, Mary L. 2008. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. (London, Routledge Ltd)
- Quinn, Frances. 2018. *Law for Journalists: A Guide to Media Law* (Harlow: Pearson)
- Pickering, Sam. F. 2015. 'Roaming the Rough Places with Paul Theroux.' *Sewanee Review*, 123(3), 513–519
- Said, Edward. 1978. *Orientalism* (Pantheon Books)
- Salmani, Bahloul & Eghtesadi, Zahra. 2015. An Intersemiotic Approach Towards Translation of Cover Designs in Retranslated Classic Novels. *Theory and Practice in Language Studies*, 5(6), 1185
- Shapiro, Michael. 1988. *The Politics of Representation: Writing Practices in Biography, Photography, and Policy Analysis* (Wisconsin: University of Wisconsin Press)



- Snively, Samantha N. 2018. 'As You Like It's Political, Critical Animal Allusions', *SEL Studies in English Literature 1500–1900*, 58(2), 331–352
- Sonzogni, Marco. 2011. *Re-Covered Rose: A Case Study in Book Cover Design as Intersemiotic Translation* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins)
- Stasch, Rupert. 2011. 'Textual Iconicity and the Primitivist Cosmos: Chronotopes of Desire in Travel Writing about Korowai of West Papua', *Journal of Linguistic Anthropology* 21(1), 21
- Steenkamp, Jan-Benedict. 2019. *Global Brand Strategy: World-Wise Marketing in the Age of Branding* (Palgrave Macmillan Limited, e-version)
- Steinberg, Philip. 2016. 'Mediterranean Metaphors, in Water Worlds' in Kimberley Peters, Jon Anderson, eds, *Human Geographies of the Ocean* (Oxon: Palgrave MacMillan)
- Theroux, Paul. 1979. *The Great Railway Bazaar: By Train Through Asia* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 1982. *The Mosquito Coast* (London, Penguin)
- Theroux, Paul. 1992. *The Happy Isles of Oceania: Paddling the Pacific* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2002. *Dark Star Safari* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2004. *Dark Star Safari* (Boston: Mass, Mariner)
- Theroux, Paul. 2008. *Ghost Train to the Eastern Star* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2008. *The Great Railway Bazaar: By Train Through Asia* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2008. *The Old Patagonian Express* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2011. *The Pillars of Hercules: A Grand Tour of the Mediterranean* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2011. *Riding the Iron Rooster: By Train Through China* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2011. *The Kingdom by the Sea: A Journey Around the Coast of Great Britain* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2012. *The Happy Isles of Oceania: Paddling the Pacific* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2014. *Last Train to Zona Verde* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2015. *Deep South* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2019. *On the Plain of Snakes* (London: Penguin)
- Theroux, Paul. 2019. *On the Plain of Snakes* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt)
- Thompson, Carl. 2011. *Travel Writing: The New Critical Idiom* (London: Routledge)
- Wier, Peter (dir)/Schrader, Paul (screenplay)/Theroux, Paul (writer)/Hellman, Jerome (producer). 1986. *The Mosquito Coast*. Warner Bros.
- Youngs, Tim. 1994. *Travellers in Africa: British Travelogues, 1850–1900* (Manchester: Manchester University Press)

Author's affiliation

Rhian Waller, Lecturer in Journalism, University of Chester, UK.
r.waller@chester.ac.uk



Die Linke schaut nach Portugal

Reisebilder *von* und *für* die Nelkenrevolution

Ana de Almeida, Jan-Hendrik Müller, Christian Wimplinger

Abstract The Carnation Revolution of 1974 brought a significant number of intellectuals from the FRG to post-dictatorial Portugal. While traveling, they supported the left-wing revolutionary process in several ways, contributing in turn to the political disputes of their own countries with a translation of this experience into texts and films. Several writers traveled to Portugal by their own initiative and West-german Newspapers had reporters on site over a longer period of time. Cinema also reacted to the upheavals in Portugal and the Carnation Revolution found its way into a large number of political documentary films. The article asks about the various image construction processes through which travelling intellectuals from the FRG attempt to grasp developments on political, social, economic and military conditions in Portugal after 1974 and shows how the Carnation Revolution was seen as a laboratory, a field of observation for left-wing politics and for the possibility of radical change.

Keywords Carnation Revolution, solidarity, travelogue, revolution tourism, relations between FRG and Portugal, 1970s, Torre Bela, militant cinema, Viva Portugal, Sozialistisches Büro

DOI 10.25364/08.6:2020.1.4



Einleitung

Die berühmte Karikatur des portugiesischen Grafikers João Abel Manta mit dem Titel *Um problema difícil* (Ein schwieriges Problem, 1975) zeigt eine Gruppe von Ikonen der politischen Theorie in einem Klassenzimmer vor einer Schiefertafel sitzend; neben Lenin, Hegel, Proudhon, Marx, Marcuse, Stalin und Che Guevara sind auch Ho Chi-Minh, Trotsky, Mao Tse Tung, Ghandi, Rosa Luxemburg, Sartre und Gramsci zu erkennen (vgl. Gomes & Castanheira 2006: 2). Jeder für sich grübelnd, konzentrieren sie sich auf ‚Portugal‘, dessen Umriss sie auf der Tafel eingehend betrachten. Dass ein Militärputsch, der den revolutionären Prozess in Portugal 1974 anstieß, von sozialistischen Ideen inspiriert, ohne physische Gewalt und „mit einer fast beunruhigenden Leichtigkeit“ (Hottinger 1976: 4) verlief, war aus revolutionstheoretischer Perspektive nicht unbedingt zu erwarten.

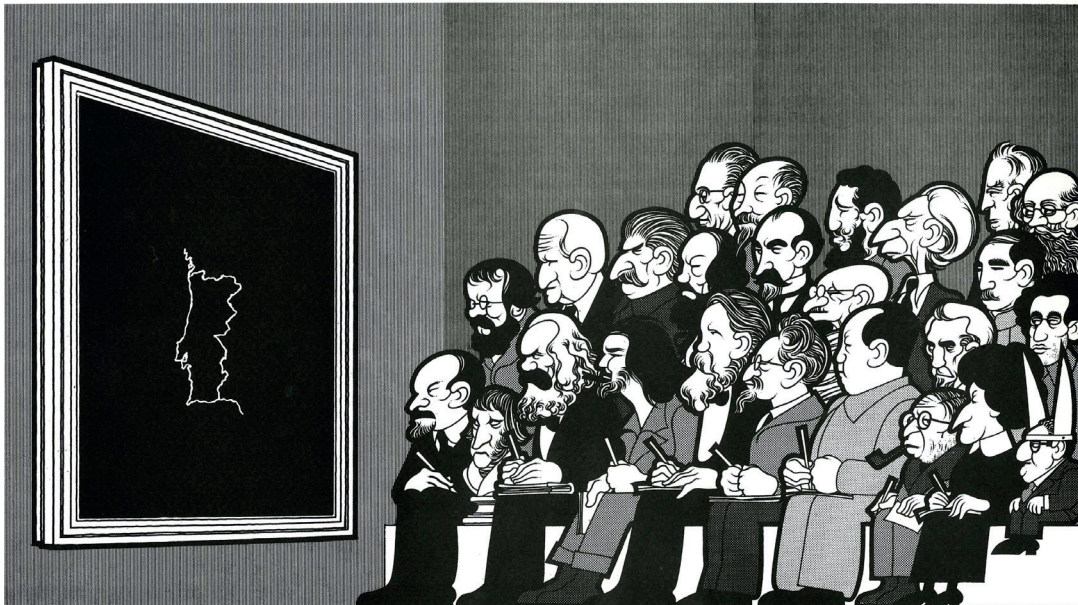


Abb. 1: Um problema difícil, ©João Abel Manta 1975

Beiläufig suggeriert die abgeschirmte Lernsituation im Klassenzimmer ein Verständnis von theoretischer Arbeit, das für den Fall der portugiesischen Revolution nicht ganz passend scheint: Theorie als eine Analyse, die ein geschichtlich bereits abgeschlossenes Stück Wirklichkeit behandelt. Das trifft nicht den Kern der Auseinandersetzungen im Spannungsfeld zwischen politischer Theorie und politischer Praxis, da zahlreiche Denker*innen während des revolutionären Prozesses tatsächlich das Land bereisten, um die am politischen Geschehen Beteiligten zu konsultieren, den revolutionären Prozess zu fördern und im eigenen Land darüber zu berichten (vgl. Gomes & Castanheira 2006: 54). Das altgriechische Wort *theoria* leitet sich bekanntlich unter anderem von ‚Zuschauen‘ ab. Grundiert wird diese Bedeutung jedoch von einer noch älteren, an die eine kultische Praxis anknüpfte: Als *theoros* wurde in der griechischen Antike nämlich jener Mann bezeichnet, „der in öffentlichem Auftrag nach Delphi usw. geschickt wurde, um das Orakel zu befragen und es unverfälscht nach Hause zu bringen,



allenfalls für seine genaue Erfüllung besorgt zu sein“ (Koller 1958: 276). Er muss „die Worte der Pythia treu bewahr[en] [...] und nicht etwa im eigenen Interesse verfälsch[en]“ (ebd.).

Für die in diesem Heft gestellte Frage nach dem Zusammenspiel von Bild, Text und Reise ist von Interesse, dass die „Ortsveränderung [...] immer mit der Theorie und den Theoroi verbunden [ist], so sehr, daß *θεωρία* [teoria] fast synonym zu *Reise* werden kann“ (Koller 1958: 278). Die Figuren in Mantas Karikatur reisen nicht. Jedoch besuchten, innerhalb nur einer Woche, gleich zu Beginn des revolutionären Prozesses, „Jean-Paul Sartre [und] Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Victor Serge, Ernest Mandel [...] und] Louis Althusser“ (Gomes & Castanheira 2006: 54) das Land. Diese und zahlreiche weitere Theoretiker*innen vereinen reisend und schauend diese zwei Praktiken des Theoretisierens, deren Botschaft sie treu bewahren und unverfälscht nach Hause bringen.

Kein Zweifel, die politischen und kulturellen Vorzeichen, unter denen die portugiesische Revolution und ihre internationale Rezeption in Form von Reisen stattfanden, sind von Grund auf andere als in der griechischen Antike. Die auffälligste Abweichung, die auch in Mantas Versammlung von Philosophievertreter*innen ausgedrückt ist, besteht in der Zugehörigkeit der Abgebildeten zu verschiedenen linksgerichteten Ideologien.¹ Scheint es zunächst, als würden die Porträtierten Notizen nehmen oder an einem Bericht schreiben, deutet der Titel hingegen an, dass sie mit der Lösung eines Problems für das Land und den revolutionären Prozess beschäftigt sind, wodurch sich die analytische Geste der Theorie in eine praktische Intention umkehrt.

Die praktisch orientierten Theoretiker*innen sind die *dramatis personae* dieses Textes, anhand derer wir die politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen und, im weitesten Sinne, medialen Voraussetzungen besprechen, unter denen solche Reisen in die portugiesische Revolution stattfanden. Ihre individuellen Reisen lesen wir in einem breiteren Mobilitätskontext unter dem Aspekt verschiedener linker Solidaritätspraktiken der 1970er Jahre, wobei auch immer Fragen der nationalen Repräsentation sowie traditionelle touristische Motive eine Rolle spielen. Trotzdem verstehen sich die reisenden Theoretiker*innen nicht als Revolutionstourist*innen, von denen man sagt, dass sie von vornherein nur wahrnehmen, was auch ihre Theorien bestätigt. Demgegenüber steht eine Art des Sehens, das sich einer sofortigen Unterordnung des Gesehenen unter ein theoretisches Modell verwehrt. Die im Zuge dieser Reisen entstandenen Texte und Bilder sind durch dieses Bemühen um einen theoretisch undogmatischen Blick geprägt, das wir anhand der Berichterstattung der Zeitschrift *links* sowie in den Filmen *Torre Bela* (FR/IT/PT/CH 1977, R.: Thomas Harlan) und *Viva Portugal!* (BRD/FR/PT 1976, R.: Christiane Gerhards, Serge July, Malte Rauch, Samuel Schirmbeck) analysieren. Dabei sind diese ausführlich dem Thema gewidmeten Filmproduktionen von einer bloß beobachtenden Haltung weit entfernt, sie sind vielmehr an der aktiven Produktion von Situationen interessiert, in denen sich ein theoretisches Problem zeigt. Sie produzieren Wirklichkeit, aber auf unterschiedliche Weise, weshalb sie sich für einen Vergleich anbieten.

1 Die einzige Ausnahme bildet Henry Kissinger, der US-amerikanische Staatssekretär während der Zeit der Nelkenrevolution, der wiederholt Zweifel und Bedenken hinsichtlich der linksgerichteten Politik des revolutionären Prozesses äußerte (vgl. Gomes, Pedro & Gonçalo 2006: 95 u. 106). Rechts unten sitzend, ist Kissinger als Schüler mit Eselohren porträtiert, was auf eine gängige Bestrafung in Klassenzimmern des Estado Novo (so der Name des portugiesischen autoritären Regimes) anspielt. Die Eselohren demonstrieren, dass ein Schüler unfähig oder nicht gewillt ist zu lernen, was bei den Kolleg*innen Gelächter hervorrufen soll.



Solidaritätspraktiken und das neue Reiseparadigma

Eine Reise in die portugiesische Revolution ist eine Variante einer im Kontext der 1970er gängigen, obwohl vielfältigen Praxis der internationalen Solidarisierung. Verschiedene Akteur*innen sowohl aus der BRD als auch aus der DDR, beide aber „unter spezifischen politischen Vorzeichen“ (Bösch 2018: 7), engagierten sich für sozialistische Reformprojekte und Freiheitsbewegungen sowie gegen autoritäre Regime und Menschenrechtsverletzungen z.B. in Chile, Argentinien oder Nicaragua. Sogenannte Solidaritätsbrigaden operierten im Fall von Nicaragua vor Ort und begaben sich teils in erhebliche Gefahren.² Viele deutsche Brigadist*innen betätigten sich vor dem Hintergrund der faschistischen Täterschaft ihrer Elterngeneration. Außerdem unterstützte, was die BRD betrifft, die Regierung in Form von Wirtschaftsbeziehungen den faschistischen Machterhalt in manchen Ländern (vgl. Deutsches Komitee für Angola, Guinea-Bissau und Moçambique, Bonn-Beuel 1974: 23), wodurch den politisch Reisenden über Umwege und gewissermaßen im Nachhinein die Möglichkeit geboten wurde, selbst in eine Art von antifaschistischem Widerstand zu treten. Attraktiv wirkte zudem, dass die gesellschaftlichen Umbrüche von Systemkonflikten zwischen kapitalistischen und sozialistischen Gesellschaftsmodellen begleitet waren und daher die Solidaritätsaktiven, anders als 1968, gesellschaftlichen Aufbruch in einer Breitenbasis erleben konnten.

Diese Konflikte, der ungewisse politische Ausgang der sozialen Proteste und die Pluralität der nach Einfluss ringenden Parteien und Bewegungen nach dem Sturz der Diktatur in Portugal ermöglichten verschiedensten politischen Gruppierungen der BRD sich solidarisch zu zeigen — im Gegensatz zur DDR, wo sich das offizielle staatliche Engagement unter sehr genau definierten Richtlinien einer proletarischen internationalen Solidarität vollzog (vgl. Bösch 2018: 7). Der Reiseansturm auf Portugal war auch durch niederschwellige Einreisebestimmungen begünstigt, wie sie während des revolutionären Prozesses — anders als im strengen Grenz- und Meinungsregime während der autoritären Diktatur — galten.³ Selbst politische Akteur*innen, die im eigenen Land verfolgt wurden, konnten problemlos auf Einladung von Parteien oder politischen Gruppen nach Portugal einreisen.⁴ Das politische Spektrum der Verbündeten, welche materielle Unterstützung und Legitimierung der lokalpolitischen Agenda lieferten, spiegelte die Pluralität der revolutionären Kräfte Portugals wider. Diese wiederum gewannen für sich internationale Aufmerksamkeit und Eingliederung in die transnationalen politischen Familien (vgl. Pereira 2010: 93).

Die Solidaritätsbewegungen begannen nicht erst in den 1970ern aktiv zu werden, sondern griffen auf frühere Bewegungen zurück, die bereits in den 1960ern entstanden waren und sich für die Befreiung der sogenannten Dritten Welt eingesetzt hatten (vgl. Slobodian 2012: 13f.).

2 Christian Helm spricht im Kontext von Nicaragua von einer „Schutzschildfunktion“ der Brigadist*innen (vgl. Helm 2018: 39).

3 Peter Weiss reiste 1975 nach Portugal, wo ihn der Premierminister und portugiesische Intellektuelle in Empfang nahmen (vgl. Meyer-Clason 1997: 301–303). Nur drei Jahre zuvor galt er als Autor des *Gesang[s] des lusitanischen Popanz* für das portugiesische Regime als Persona non grata. Das szenische Pamphlet kritisiert vehement das portugiesische Kolonialreich und dessen Unterstützung durch die BRD gegen die afrikanischen Befreiungskämpfe. Der „Zyklus des deutschen Dokumentartheaters“, organisiert von Curt Meyer-Clason und dem Regisseur Artur Ramos im Deutschen Institut in Lissabon, hatte aufgrund des Vorhabens, Peter Weiss' *Ermittlungen* zu zeigen, mit der Zensur zu kämpfen (vgl. Meyer-Clason 1997: 157–161).

4 Siehe Günther Wallraff, der 1976 trotz gerichtlicher Verfolgung in der BRD nach Portugal reiste (vgl. Meyer-Clason 1997: 316).



Die westdeutsche Solidarität für Portugal folgte also interessanterweise direkt auf die Unterstützung der Befreiungskämpfe in den portugiesischen Kolonien und fand so Anschluss an eine große Zahl von meist studentischen Arbeitsgruppen mit einem Schwerpunkt auf das lusophone Afrika, die sowohl die westdeutsche Unterstützung für den *Estado Novo*⁵ als auch das Engagement deutscher Firmen im portugiesischen Kolonialkrieg kritisierten. Mit der Befreiung der Kolonien nahm das Interesse und Engagement dieser Gruppen jedoch rapide ab.⁶

Gleichzeitig fand während der 1970er Jahre ein touristischer Paradigmenwechsel statt, der auch das im Umbruch befindliche Portugal als Reiseziel, vor allem für linke Reisende, attraktiv werden ließ. Der Politikwissenschaftler Vítor Pereira spricht von Tausenden, die Portugal in ihren Karten als einen Ort markierten, wo sich Politik mit Freizeit und dem Entdecken neuer linker Kulturen gut verband (vgl. Pereira 2010: 100). Außerdem schloss sich diesen Reisen eine neue Generation an, die für ein politisches Auftreten 1968 noch zu jung war. Das Land wurde „mit theoretisch gebildeten Besuchergruppen überzogen. Sie haben Ratschläge gebracht, wie man den autochthon vorhandenen Fraktionierungen weiter fraktionelle Unterscheidungen hinzufügen könnte,“ wie auch Negt und Kluge polemisch anmerken (Negt/Kluge 2001: 738). Im großen Maßstab vollzog sich dieser Paradigmenwechsel in Frankreich, wo das Phänomen großflächig auftrat, im kleineren Rahmen lässt es sich aber auch im restlichen Westeuropa beobachten. Die westdeutsche Linke der 1970er Jahre war nach dem Schriftsteller Michael Rutschky durch einen *Erfahrungshunger* geprägt, durch „programmatisch verwirrende Tätigkeiten und Tendenzen“, die sich in „zahllose unruhige Suchbewegungen“ übersetzten (Rutschky 1982: 57). Während sich die Protestbewegung der späten 1960er nach der Klarheit sehnte, die durch Theorie zu erreichen gewesen war, ging es in den 1970er Jahren darum, „endlich eine Erfahrung zu machen“ (Rutschky 1982: 95). Das Reiseparadigma des Revolutionstourismus⁷, in dem sich linkes Engagement, Erfahrungssuche und die Neigung zur Gruppenorganisation mit Freizeit verbinden ließen, fiel mit einer ökonomischen Besserstellung der Westeuropäer*innen gegenüber den Portugies*innen zusammen, wodurch die Reise auch zu einem „fabelhaften Luxus“ werden konnte, wie ihn etwa Alfred Andersch während seiner Revolutionsreise nach Lissabon 1975 im leeren „Penina-Golfhotel“ neben ein paar „Karten spiel[enden] und sich einsam fühl[enden]“ Amerikanern genoss (Andersch 2004: 390). Während es durchaus kostspielig sein konnte, sich in Kuba, China oder der Sowjetunion eine Pause von der kapitalistischen Gesellschaft zu gönnen, erschien Portugal einer größeren Zielgruppe als erschwinglich.

5 Der Neue Staat — so die Selbstbezeichnung der autoritären Regierung zwischen 1933 bis 1974.

6 Zu nennen sind der Verband Deutscher Studentenschaften (VDS), der Sozialistische Deutsche Studentenbund (SDS), die Vereinigung von Afrikanisten in Deutschland (VAD), die Aktion Dritte Welt in Freiburg, die Informationsstelle südliches Afrika (ISSA), das Internationale Nachrichten- und Forschungsinstitut (INFI) und die Aktion Befreite Gebiete (vgl. Schliehe 2019).

7 Enzensberger, der 1972 das Phänomen ‚Revolutionstourismus‘ als erster systematisch untersuchte, fokussiert sich hauptsächlich auf die Jahre nach der Oktoberrevolution, in denen zahlreiche politisch motivierte Reisende die UdSSR „[b]esichtig[ten]“ (1974: 167). Da Enzensberger bei den daraus hervorgehenden Reiseberichten einen Mangel an kritischer Auseinandersetzung mit den Reisebedingungen feststellt, erhält der Begriff eine eher negative Konnotation, obwohl er solche Reisen, würden sie als kollektive Praxis geschehen, für relevant hält. Dass sich solche Reisenden in größeren Gruppen organisieren, tritt laut dem Politikwissenschaftler Vítor Pereira tatsächlich bereits in den 1960er und 70er Jahren auf. Er bezeichnet sie als „neue Touristen“, „singuläre Touristen“ oder auch als „revolutionäre Touristen“ (2010: 93, 100, 102, 103). Obwohl sich die Reisenden wohl selbst nicht als ‚Tourist*innen‘ bezeichnen würden, ist Pereiras Wortgebrauch nicht unbedingt abwertend gemeint.



Man kommt nach Portugal mit dem Flugzeug, dem Zug, dem Auto... Charter-Flüge, die sich zu dieser Zeit vervielfachten, erlauben den Studenten kostengünstig nach Portugal zu gelangen. Dass sich die ‚traditionellen‘ Touristen, die Ordnung bevorzugten, von Portugal abwandten, schaffte für viele Franzosen einen zusätzlichen Anreiz. Eigentlich wollte sich diese Reisepraxis, wie sie sich in den 1960ern und 70ern entwickelte, vom Massentourismus abheben. Manche wollten nicht als ‚einfacher‘ Tourist verstanden werden, sie wollten vor dem Massentourismus und vor Pauschalreisen fliehen. (Pereira 2010: 100, Übersetzung Ana de Almeida)

Wenn diese in den 1970ern unter einem neuen Paradigma einsetzende Mobilität von theoretisch versierten, linksgerichteten, sich solidarisierenden Intellektuellen auch in einem kulturellen und politischen Klima stattfand, das grundverschieden zu jenem der griechischen Antike ist, so schiebt sich angesichts der als ideologisch verbrämt geltenden Presselandschaft der 1960er Jahre dieses frühantike Verständnis der Theorie als Reise wieder in den Vordergrund. Wenn man den Nachrichten im eigenen Land nicht trauen kann, muss man dem *theoroi* glauben, der das Orakel treu bewahrt, nach Hause trägt und nicht im eigenen Interesse verfälscht. Ausgelöst durch antikommunistische Reflexe, baute die bundesdeutsche Presse „sorgsam [...] ein Trugbild von der kommunistischen Unterwanderung“ (Sozialistisches Büro 1975a: 2) in Portugal auf, gegen das die Autor*innen der im Umfeld von 1968 entstandenen Zeitschriften wie dem *Kursbuch* oder dem *Merkur* anscrieben. Die politische Erfahrung vor Ort, die nicht durch den Systemkonflikt zwischen Kapitalismus und Kommunismus zerrieben wurde, sondern sich über einen kritischen dritten Weg formulierte (vgl. Gilcher-Holtey 2008: 202), zeichnete Theoretiker*innen aus, die durch ihre Praxis an einer Gegenöffentlichkeit partizipierten. In diesem Sinne erklärte auch Alfred Andersch 1975, von seiner Portugalreise zurückgekehrt, „an Eidesstatt, daß Sie, heute in Portugal reisend, keinen Schaden nehmen werden, weder an Ihrem Gepäck noch an Ihrer Seele“ (Andersch 2004: 383). Zu einer solchen Glaubhaftmachung sah er sich angesichts der „dunkel raunenden oder offenherzig hetzerischen Berichterstattung“ (Andersch 2004: 383) über Portugal in den westdeutschen Medien veranlasst.

Es geht uns bei diesem Hinweis auf den *theoros* nicht darum, im Einzelnen festzustellen, ob die Inhalte tatsächlich unverfälscht, treu überliefert und richtig bewertet wurden. Sondern mit diesem Wort ist — erstens — ein Selbstverständnis umrissen, das in einer kritischen Haltung gegenüber der bürgerlichen Öffentlichkeit besteht und ein auf Ortsveränderung basierendes Berichten miteinschließt, dem aufgrund von Integritätszuschreibungen und Authentizitätseffekten Glauben geschenkt werden soll. Es geht uns um den *Anspruch* auf Überlieferungstreue, nicht ihre tatsächliche Erfüllung. Außerdem ist — zweitens — der *theoros*, anders als Journalist*innen, die ihrem Selbstbild nach ja ebenso vom anderen Ort aus wahrheitsgemäß berichten, an einer praktischen Entfaltung dessen interessiert, was man in den 1960er Jahren das Theorie-Praxis-Problem nannte. Dass also die politische Praxis, für die man an den Ort des gesellschaftlichen Umbruchs reiste, vor dem Horizont einer theoretischen Fragestellung stattfindet, und man über Reibungen und Rückkopplungen in diesem Spannungsfeld berichtet.

Mit dem Augenmerk auf den *theoros* als Reisenden werden die Karten neu gemischt, womit andere Personen ins Spiel kommen, die in Mantas Kanon der politischen Theorie gar nicht aufscheinen, nämlich Schriftsteller*innen, Wissenschaftler*innen und Filmschaffende. Sie wiederum grenzen sich selbst wiederholt vom Theoretiker*innen-Typus des „Revolutionstouristen“ ab, der seine „Eindrücke in die mitgebrachte Theorievorlage [presst]“ und nur „punktweise



ab[hakt], was an der Netzhaut an Begriffen hängen bleibt“ (Frey 1976: 8). Ein feinmaschiges Wahrnehmungsraster ist gefragt, das auch Widersprüchliches und begrifflich noch nicht Fassbares aufnimmt und unverfälscht nach Hause trägt, um es in die theoretischen Auseinandersetzungen einfließen zu lassen. Ausdruck dessen ist beispielsweise der Satz der Schriftstellerin Helga M. Novak, die 1975 in der landwirtschaftlichen Kooperative Torre Bela in Portugal lebte: „Nie habe ich so gründlich einen Olivenbaum betrachtet“ (Novak 1976: 40).⁸ Wer nur wahrnimmt, was seine theoretischen Vorannahmen stützt, ist am Ort des gesellschaftlichen Umbruchs auf verlorenem Posten. Weitere Schriftsteller, die nach Portugal reisten — manche in Solidaritätsaktionen —, sind Hans Magnus Enzensberger, Alfred Andersch, Heinrich Böll, Günter Wallraff, Thomas Bernhard, Hubert Fichte, Peter Weiss, Horst Karasek und der marxistische Ökonom Ernest Mandel. Als Günter Wallraff und Franz Xaver Kroetz die Einweihung der landwirtschaftlichen Kooperative *União faz a Força* (Einigkeit macht stark) besuchten, diente eine solche Solidaritätsaktion klar dem Zweck einer nationalen Repräsentation.⁹ Heinrich Böll zeigte sich strikt für nationale Zuschreibungen unzugänglich und kam aus eigenem Interesse.¹⁰ Thomas Bernhard machte Urlaub.

Die *Portugiesischen Tagebücher* des damaligen Direktors des Lissabonner Goethe-Instituts, Curt Meyer-Clason, enthalten immer wieder aufschlussreiche Einblicke in die bundesdeutsch-portugiesischen Beziehungen vor und nach der Nelkenrevolution.¹¹ Der renommierte Übersetzer verwandelte das Deutsche Institut in einen Umschlagplatz der Ideen, an dem sich westdeutsche Linke und die Intellektuellen des portugiesischen Widerstands, vor allem Schriftsteller*innen und Theaterdirektoren, trafen. Um noch während des Regimes unliebsame Autor*innen einzuladen, setzte Meyer-Clason das Gewicht des Instituts sowie seinen sicheren Status als deutscher Staatsbürger strategisch ein, um die Grenzen der portugiesischen Zensur auszuloten. Hierdurch öffneten sich außergewöhnliche Lücken, die Theaterinszenierungen und Konferenzen im Institut erlaubten, die anderswo in Portugal undenkbar gewesen wären. Aufgrund dessen stand Meyer-Clason oft in Konflikt mit der bundesdeutschen Botschaft (Meyer-Clason 1997: 72, 76, 88), die die portugiesische Diktatur sowie die ökonomischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern unterstützte (Meyer-Clason 1997: 12, 188, 198). Er verfolgte außerdem die Strategie, portugiesische Regimegegner durch die Beschaffung von Publikationsmöglichkeiten in Westdeutschland vor staatlicher Verfolgung zu schützen, und er vermutete, dass die Bereitstellung der Institutsräumlichkeiten zum sicheren Austausch von politischen und künstlerischen Positionen

8 Der Olivenbaum ist neben dem Eukalyptus- und Korkbaum jene Pflanze, anhand der die Autorin die wirtschaftliche Krise der Landarbeiter*innen erzählt.

9 Die Kooperative eröffnete mit Hilfe von Spendengeldern aus der BRD, die das zur Eröffnung geladene Deutsche Solidaritätskomitee gesammelt hatte (vgl. Meyer-Clason 1997: 316f).

10 In einem offenen Brief an den bundesdeutschen Außenminister weigerte sich Böll, die Bundesrepublik im Ausland zu vertreten, „solange Hexenjagd auf Künstler wie Staech gemacht wird“ (Meyer-Clason 1997: 303).

11 Eine Anekdote fasst die politischen Vorsichtsmaßnahmen Westdeutschlands gegenüber der Tätigkeit Curt Meyer-Clason gut zusammen: Bei der Übergabe der Direktion an Curt Meyer-Clason meinte sein Vorgänger: „Bitte keinen Spiegel, keine progressive Literatur, keine Edition Suhrkamp, schon gar keine marxistische Literatur. Verwahren Sie Brecht und Grass unter Verschluss und leihen Sie dergleichen nur privat aus, auf Anforderung“ (Meyer-Clason 1997: 20).



ihren Bedürfnissen besser diene als der Kulturimport aus Deutschland.¹²

Nach der Revolution ist ein starker Anstieg von Brecht-Inszenierungen in Portugal zu verzeichnen (vgl. Meyer-Clason 1997: 296 & 303) sowie eine Umstellung in der Funktion des Deutschen Instituts: Seine Hauptaufgabe bestand nun darin, Vervielfältigungsrechte und Autorisierungen für das wachsende Interesse an Theater- und Fernsehaufführungen deutscher Provenienz einzuholen (vgl. Meyer-Clason 1997: 245, 196 & 298). Diese Entwicklung spiegelt sich auch im Wandel der Lissabonner Germanistik wider, die sich vor der Revolution insbesondere und in aller Ausführlichkeit der Goethezeit zuwandte, sich danach aber für „Brecht und das politische Theater (Piscator, Agitprop, Dokumentartheater)“ (Meyer-Clason 1997: 323) engagierte.

Die Reisen westdeutscher Autor*innen ins revolutionäre Portugal fanden in einem Kontext statt, in dem politische, theoretische und persönliche Reisemotivationen nicht nur auf das Bedürfnis nach Anerkennung der Nelkenrevolution im Ausland stießen, sondern auch auf ein lokal wachsendes Interesse an kulturellen Produktionen aus Ost- und Westdeutschland. Im Gegensatz zu den Gruppenexkursionen von Revolutionstourist*innen¹³ reisten die oben erwähnten Autor*innen zu den Orten ihres individuellen Interesses. Dennoch kann man auch in ihrem Fall ein Muster ausfindig machen: Sie besuchten entweder Orte wie besetzte und autonom verwaltete Bauernhöfe, an denen die Auswirkungen der Agrarreform sichtbar wurden, Industriegebiete, in denen manche Fabriken von Arbeiter*innenräten geführt wurden, oder Orte des politischen Austauschs mit ihren portugiesischen Pendanten: Universitäten, Theaterhäuser oder den hiesigen Schriftstellerverband. Reisend schrieben diese Autor*innen über ihre portugiesischen Erfahrungen und brachten Texte mit nach Hause, die dem in Westdeutschland vorherrschenden Meinungsbild widersprachen.

Ein Reise-Tableau gegen journalistische „Trugbilder“. Die Solidaritätskampagne der Zeitschrift *links*

In Alexander Kluges Film *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (BRD 1973, R.: Alexander Kluge) soll der in der BRD ansässige Chemiebetrieb Beauchamp & Co aufgrund einer Betriebsabwanderung nach Portugal stillgelegt werden, was die Betriebsleitung gegenüber der Belegschaft jedoch vehement dementiert. Die Protagonistin des Films, Roswitha Bronski, beschließt, um Beweise für die Stilllegung zu finden, in das Billiglohnland Portugal zu reisen, wo bereits eine neue Betriebsstätte gebaut werden soll. Dort angekommen, „hat Roswitha die Bauvorhaben der Firma Beauchamp & Co mit eigenen Augen gesehen. Mit diesem Beweis fährt sie nach Hause“ (Kluge 1973: 01:17:50).

12 Dass sich die portugiesischen Intellektuellen dabei selbst den Raum aneigneten, zeigt eine Veranstaltung mit dem westdeutschen Schriftsteller Tankred Dorst im Januar 1974: „Um 18:30 Uhr eröffnet der Regisseur Artur Ramos vor überfülltem Institutssaal das Kolloquium zwischen Theaterleuten mit der ersten Frage an den Gast über das Thema ‚Die Verantwortung des Theatermannes‘. Dorst selbst sollte jedoch kaum zu Wort kommen, sondern es folgten ‚Erklärungen der Teilnehmer. Unter dem Druck der Jahr um Jahr verwehrten Redefreiheit hat ein jeder nur ein Interesse: in einer Art privatem Kanal seine These, seine Tirade, seine Klage direkt in das gespannte Publikum zu schleudern [...]. Der Gast ist vergessen. Still, fast schüchtern hört er zu, bald eine Hand am Hinterkopf, bald den Bleistift an den Lippen. [...] Eine Studentin unterbricht: ‚Senhor Ramos, wir sind hierhergekommen, um Dorst zu hören, aber keine Monologe.‘ Darauf Ramos: ‚Die portugiesischen Theaterleute nutzen Dorsts Anwesenheit, um über lebenswichtige Fragen zu reden‘“ (Meyer-Clason 1997: 218–220).

13 Laut Pereira reisen „Revolutionstouristen häufig deshalb gemeinsam, weil die Zugehörigkeit zu linken Gruppen oft ein Phänomen der Gruppenbildung impliziert, in dem Politik und Freizeit nicht getrennt werden“ (vgl. Pereira 2010: 100, Übersetzung Ana de Almeida).



Dass die Betriebsleitung lügt, muss Roswitha nicht erst durch eine Fotografie beweisen. Der auf Ortsveränderung basierende Authentizitätseffekt, zusammen mit der Integrität der Reisenden, wirkt mehr als die Beweiskraft eines Bildes. Roswitha bezeugt, was sie mit eigenen Augen gesehen hat, auf einem nur wenige Zeilen umfassenden Flugblatt, das sie im Betrieb verbreitet. Hierdurch kann sie in der Belegschaft politischen Druck aufbauen und die Betriebsschließung verhindern.

Seitdem die SPD in den 1970er Jahren durch finanzielle und politische Unterstützung der portugiesischen Sozialisten unter der Führung von Mário Soares einen wirtschaftsliberalen Kurs in Portugal förderte (vgl. Birle/Sánchez 2020, 230), wurden weitere bundesdeutsche Produktionsverlagerungen nach Portugal, wie sie Kluge in seinem Film schildert, immer wahrscheinlicher. In drohenden Betriebsabwanderungen hätte ein reales Interesse westdeutscher Arbeiter*innen am portugiesischen Werdegang bestanden, wie Andreas Buro, Mitglied des Sozialistischen Büros, in einer Selbstkritik zur eigenen Portugalpolitik anmerkt (vgl. Buro 1976: 21f). Das Sozialistische Büro, eine außerparlamentarische Plattform zur Entwicklung und Verständigung undogmatischer linker Positionen, die sich nach Auseinanderdriften der studentischen Protestbewegung in Frankfurt bildete (vgl. Oy 2007), versuchte mit einem Fokus auf parteiunabhängige autonome Initiativen in Portugal wie Land- und Fabriksbesetzungen, Spitals- und Schulgründungen ein solches Interesse herzustellen.

Neben zahlreichen Analysen und Diskussionen in der hauseigenen Zeitschrift *links* gab es wiederholte Spendenaufrufe und eine einwöchige Portugalkampagne, im Zuge derer Mitglieder des Sozialistischen Büros durch die BRD und West-Berlin reisten und Informations- und Diskussionsveranstaltungen organisierten. Ziel der Kampagne war es, nicht

wie bei Chile erst nach dem Sturz der linken Regierung Solidaritätsaktionen einzuleiten, sondern bereits vorher möglichst weite Teile der Öffentlichkeit und insbesondere der Arbeit, ständig darüber zu informieren, was sich in Portugal wirklich abspielt und welche Schritte Kapital und imperialistische Regierungen jenseits aller ideologischen Verbrämungen einleiten, um sich die demokratische Bewegung in Portugal zu unterwerfen. (Maier 1974: 4)

Im Zuge dieser Kampagne wurde der Film *Viva Portugal!*, auf den wir weiter unten noch genauer eingehen, mehr als 50 Mal gezeigt. Ende 1975 konnte das Sozialistische Büro annähernd 100.000 DM¹⁴ an Spendengeldern an autonome Initiativen wie landwirtschaftliche Kooperativen oder besetzte und selbstverwaltete Betriebe übergeben (Sozialistisches Büro 1975a: 2).

Die auf Portugal bezogenen Analysen der Zeitschrift *links* blieben laut einer retrospektiven Selbsteinschätzung des Redaktionsmitgliedes Andreas Buro weitestgehend nüchtern: „Blinde Euphorie ergibt sich an keiner Stelle“ (Buro 1976: 21). Dennoch ist es sehr deutlich, dass die Zeitschrift nicht nur ein Bild von Portugal, sondern auch für Portugal macht, was der tatsächliche Einsatz von Bildern exakt widerspiegelt. Erst im November 1974 (vgl. Maier 1974: 4), ein gutes halbes Jahr nach der Revolution, wurde ein Bild vom politischen Umbruch in Portugal abgedruckt. Es zeigt das Motiv der mit Nelken besetzten Gewehrläufe, das bereits aus den Vietnamprotesten 1967 bekannt war, und blieb über fünf Monate hinweg das einzige

14 Um eine Relation zu geben, in welcher Größenordnung sich dieser Betrag bewegt: Die der SPD nahe stehende Friedrich-Ebert-Stiftung beteiligte sich 1973 mit ca. 150.000 DM an der Gründung der sozialistischen Partei Portugals (PS) — ihr bis dato größtes Sponsoring einer ausländischen Partei (vgl. Birle/Sánchez 2020: 181–187).



Revolutions-Bild der Zeitschrift. Im April 1975, mit dem Beginn der portugiesischen Landreformen und Betriebsbesetzungen, setzten sich in der Zeitschrift verstärkt Bilder aus Portugal durch. Je mehr sich der politische Zustand in Portugal in eine Richtung entwickelte, die dem Programm des Sozialistischen Büros entsprach, desto mehr häufte sich auch der Einsatz von Bildern in der Zeitschrift *links*. Nur wenige Wochen nach der Revolution in der Juli/August-Ausgabe 1974 waren die Hoffnungen der Redaktion noch verhalten, da der Verdacht einer gelenkten, „geschmiert laufende[n] Revolte“ (Buro 1974: 4) im Raum stand. Mit dem linken Militärputsch vom 11. März 1975 und dem Beginn der sozialistischen Transformationen des PREC,¹⁵ die bis 25. November 1975 abliefen, änderte sich die Lage.

Zwischen April und Dezember 1975 wucherten Portugal-Bilder in der *links* — im Juni, September und Dezember sogar in der Coverstory. Selbst wenn sie rückblickend über die Nelkenrevolution berichtete, wurde der Abdruck der ikonischen Bilder vom April 1974 nicht nachgeholt. Die in diesem Zeitraum abgedruckten Bilder sind ausschließlich Bilder des PREC. Die populärkulturellen Bild-Elemente in Form von Karikaturen, Plakaten sowie Fotografien von Demonstrationen aus Portugal wurden in der Zeitschrift unkommentiert reproduziert und dienten generell weniger der argumentativen Beweisführung, sondern mehr der Solidaritätsbekundung mit den politischen Zielen des revolutionären Prozesses.

Das Bild der Nelke kehrte nur im Pseudonym jener Person wieder, die ab Juni 1975 in vier Langartikeln für die *links* (vgl. Cravos: 1975a–d) berichtete und hierfür auch nach Portugal reiste: Rosa Cravos (pt.: cravos = Nelken).¹⁶ In einem dieser Texte, der auf der Titelseite direkt unter der eingangs erwähnten Karikatur von João Abel Manta abgedruckt ist, schildert sie ihre Flugreise nach Portugal, während der das Trugbild der deutschen Tagespresse und die eigenen Erfahrungen hart aufeinanderprallten:

Der Steward im TAP-Flugzeug von Frankfurt nach Lissabon verteilt die Zeitungen an die deutschen Fluggäste; da es Sonntag ist, gibt es nur *Bild am Sonntag* und *Welt am Sonntag*. Beide machen mit denselben Schlagzeilen auf: Chaos und Bürgerkrieg in Portugal. Die deutschen Touristen sind beunruhigt (auch wenn sie einige Stunden später weder in Lissabon noch in der Algarve auch nur einen Hauch von politischen oder gar gewaltsamen Auseinandersetzungen mitbekommen werden). (Cravos 1975b: 1)

Erst die Ortsveränderung machte eine Berichterstattung möglich, die zeigt, „was sich in Portugal wirklich abspielt“ (Maier 1974: 4). Interessanterweise wurden in diesen Berichten keine selbstproduzierten, sondern bereits kursierende Bilder eingesetzt, deren Herkunft auch nicht weiter ausgewiesen wurde. Während Alù und Hill in ihrer Forschung zu Reisebildern von einem wirklichkeitsverzerrenden Authentizitätseffekt ausgehen, den das Bild auf den Reisebericht ausübt (2018: 1), weist die Bildverwendung der Zeitschrift *links* in eine andere Richtung. Sie benutzt die Ortsveränderung als rhetorisches Mittel: Alleine dadurch, dass die Artikel die

15 Processo Revolucionário em Curso, dt. der laufende revolutionäre Prozess.

16 Auf unsere Anfrage hin äußerte ein ehemaliges Redaktionsmitglied der *links* die Vermutung, es könnte sich bei Rosa Cravos um einen MFA-Offizier handeln (Movimento das Forças Armadas, dt. Bewegung der Streitkräfte). Letztendlich hat sich in der Korrespondenz mit Malte Rauch aber herausgestellt, dass er gemeinsam mit Christiane Gerhards und Samuel Schirmbeck (also den Regisseur*innen von *Viva Portugal!*) unter dem Pseudonym für die *links* aus Portugal berichtete. Der Vorname Rosa bezieht sich laut Malte Rauch einerseits auf Rosa Luxemburg und andererseits auf den portugiesischen Militär Rosa Coutinho, den sogenannten „roten Admiral“.



persönlichen Erfahrungen vor Ort betonen, gewinnen sie an Authentizität. Rosa Cravos benötigte, ganz wie Roswitha Bronski in Alexander Kluges Film, als „Beweis“ für die beobachtete Situation nichts weiter, als den politischen Prozess „mit eigenen Augen gesehen“ zu haben (Kluge 1973: 01:17:50).

Der politische Prozess war allerdings starken Schwankungen unterworfen. Um den Verhältnissen, die sich „schneller verändern als sie interpretiert werden können,“ (Cravos 1975a: 18) in ihrer Abbildung gerecht zu werden, mussten die gewonnenen Erkenntnisse immer wieder überprüft, bewertet, arrangiert, verdichtet und in eine übersichtliche Form gebracht werden. Hierfür nahm die Darstellung Anleihen bei der bereits in der Französischen Revolution gebräuchlichen Gattung des literarischen Tableaus. Vorreiter im Genre des literarischen Tableaus, das zur Wissensorganisation heterogener Inhalte dient, war Louis-Sébastien Mercier mit seinem Buch *Tableau de Paris* (1781/88), das bis zur Französischen Revolution auf 12 Bände anwuchs und einen enormen Erfolg verbuchte (vgl. Graczyk 2004: 128). Das „im Sinne einer literarischen Flanerie angelegte“ (Graczyk 2004: 126) Buch nahm sich vor, die französische Hauptstadt in ihrer Gesamtheit darzustellen, wobei es von „der Sprache des Engagements, die sich einmischt, die mobilisieren und polarisieren will“ (Graczyk 2004: 127), getragen ist.

Die Darstellungs- und Argumentationsform der Zeitschrift *links* stützte sich nicht auf selbstgemachte Bilder, sondern entwarf ein textuelles Wissenstableau unter Einbezug aller gesellschaftsrelevanten Faktoren. Die Texte und die Verwendung von Bildern standen offensichtlich im Zeichen der Dringlichkeit, die aus den sich rasch verändernden Verhältnissen resultierte, wie man anhand der situationsangepassten Arrangements sehen kann. Neue Anordnungen und Erweiterungen wurden vorgenommen, so etwa im *portugal extrablatt* (Sozialistisches Büro 1975),¹⁷ das das Sozialistische Büro im September 1975 im Zuge seiner Portugal-Kampagne massenhaft vertrieb, und in der mit Maschine getippten 160-seitigen „Broschüre“ unter dem Titel „Portugal — Auf dem Weg zum Sozialismus?“ (Sozialistisches Büro 1975b).

Eine Revolution filmen. Dokumentarische Ansichten von Portugal

Dieses Wissenstableau wird ergänzt von einer Reihe von politischen Dokumentarfilmen über die portugiesische Revolution, die ebenfalls als unmittelbare Reaktion auf die politischen Umbrüche im Land entstanden sind.

Bilder von der Revolution produzierten vor allem portugiesische Filmemacher*innen. Schon am Tag der Revolution erfüllte die Filmkamera eine Reportagefunktion. Nur vier Tage später besetzten Filmschaffende die staatliche Abteilung für kulturelle Veranstaltungen sowie das portugiesische Filminstitut, sie gründeten die Gewerkschaft der Arbeiter der Kino- und Fernsehproduktion und gestalteten ein Programm, das Kino in erster Linie als Instrument für Kultur und politische Bildung verstand. Es wurden Filmkooperativen sowie unabhängige Produktionseinheiten unter dem Namen Kinematographische Aktions- und Animationsgruppen¹⁸ gegründet, die aus je einer Regisseur*in, einer Regieassistent*in, eine/n Kameramann/frau, eine/n Tonmann/frau und einen Offizier der MFA bestanden. Sie reisten durch Portugal,

17 Der nur vierseitige Text enthält neben einem zeitgeschichtlichen Abriss des revolutionären Prozesses acht „Thesen zur portugiesischen Revolution & Konterrevolution“ und eine Abrechnung mit der SPD, die durch ihre Unterstützung von Mário Soares eine „konterrevolutionäre Rolle“ einnahm.

18 pt. Grupos de Acção e Animação Cinematográfica



produzierten und projizierten Filme, hauptsächlich Dokumentationen über revolutionäre Aktionen und didaktische Programme, und zeigten eine portugiesische Realität, wie sie der *Estado Novo* verdeckt hatte (vgl. Costa 2001: 2).

Neben der Vielzahl portugiesischer Filme, die sich in den Jahren nach 1974 den politischen Umbrüchen annahmen und vom portugiesischen Fernsehen oder auch dem portugiesischen Filminstitut produziert wurden,¹⁹ galt die Nelkenrevolution gleichzeitig auch den militanten Filmemacher*innen außerhalb Portugals als ein Labor, ein Beobachtungsfeld linker Politik und eines radikalen Systemwandels. Von den diversen Landbesetzungen über die Beendigung der Kolonialkriege wie der Einmischung westlicher Regierungen für und gegen die Konterrevolution ist der filmische Außenblick durch eine Faszination vom revolutionären Prozess ohne physische Gewalt geprägt. Er ist aber auch als eine Solidaritätsbekundung, wie die Berichte in der Zeitschrift *links*, und als ein Mitwirken an einer bildpolitischen Überwindung des Salazar-Regimes zu verstehen. Im Zentrum des Interesses der Außenbetrachtungen seitens französischer, deutscher wie US-amerikanischer Filmemacher*innen stand, neben der Besonderheit eines linksgerichteten Militärputsches, insbesondere die Selbstorganisation der portugiesischen Bevölkerung, welche ihre Teilhabe an der Umstrukturierung des Landes, am Ende des Kolonialismus und dem historischen Bruch mit der am längsten bestehenden autoritären Diktatur Europas einforderte.

In Frankreich griff unter anderen der Situationist und Filmemacher Guy Debord Portugal als Thema auf. Sein Film *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'la société du spectacle'* (FR 1977, R.: Guy Debord)²⁰ verwendet die von ihm entwickelte Methode der filmischen Aneignung, das *Détournement*,²¹ um Bildmaterial aus Portugal der Jahre 1974 und 1975 in seinen Film zu integrieren. Debords Arbeit verbindet *Found Footage* mit einem Voiceover, das eine Reflexion über revolutionäre Prozesse in einer Gesellschaft des Spektakels wiedergibt, und ist ebenso als eine Antwort an Kritiker*innen von Debords 1973 erschienenem Film *La Société du Spectacle* (FR 1973, R.: Guy Debord) zu betrachten.²²

Während Portugal in Debords Film trotz der Aktualität eher eine Randnotiz in der Auseinandersetzung mit der Utopie des politischen Kinos bleibt, beschäftigen sich Daniel Edinger

19 Bspw.: *As Armas e o Povo* (PT 1975, R.: Manuel Costa e Silva/António da Cunha Telles et al.), *A Lei de Terra* (PT 1977, R.: Solveig Nordlund, Alberto Seixas Santos) oder auch *Ocupação de Terras na Beira Baixa* (PT 1975, R.: António de Macedo) (vgl. Costa 2011: 105–116).

20 Dt. Titel: *Widerlegung aller Urteile, der lobenden wie der feindlichen, die bislang über den Film 'Die Gesellschaft des Spektakels' abgegeben wurden.* Online verfügbar: <https://vimeo.com/143529416> [Entnahme: 3.2.2020]

21 Die eigentlich schon in den 1920er von den Surrealist*innen entworfene Methode der Entfremdung und Aneignung von Objekten außerhalb ihres Kontexts aktualisierten in den 1960ern die Situationist*innen. Hier ging es insbesondere darum, Propaganda, Werbung und die Kulturindustrie umzudrehen und sie so gegen sich selbst zu richten (vgl. Debord 2004: 29–50).

22 Die Situation Portugals nimmt Debord jedoch eher als Anlass, um über das politische Kino zu sprechen und insbesondere mit der Bürokratie der Parteien und seinen Kritikern abzurechnen, welche er auch als eine Gefahr für die portugiesische Revolution betrachtet: „Es gibt Menschen, die verstehen, und andere, die nicht verstehen, dass der Klassenkampf in Portugal zuerst hauptsächlich dominiert wurde von der direkten Auseinandersetzung zwischen den in autonomen Bündnissen organisierten revolutionären Arbeitern und der stalinistischen Bürokratie, erweitert um Generäle auf der Flucht. Diejenigen, die das verstehen, sind die gleichen, die meinen Film verstehen können; und ich mache keine Filme für diejenigen, die das nicht verstehen können.“ (Debord 1977: 00:08:58)



und Michel Lequene in ihrem 1976 erschienenen Film *Setúbal, ville rouge* (FR 1976, R.: Daniel Edinger/Michel Lequenne) mit den Versuchen einer proletarischen Selbstverwaltung von Betrieben im Herbst 1975 in der Stadt Setúbal — noch heute eine Hochburg der portugiesischen kommunistischen Partei *PCP*. Der Film lässt sich im Gegensatz zu Debords ästhetisch-elaboriertem Found-Footage-Bildersturm in einem klassischen Modus des politischen oder militanten Kinos betrachten. Die von dem Dokumentarfilmtheoretiker Bill Nichols beschriebenen dokumentarischen Modelle des „participatory mode“ (Nichols 2017: 137) wie „observational mode“ (Nichols 2017: 132) werden hier in gefilmten Gewerkschaftstreffen umgesetzt, die Diskussionen innerhalb der Belegschaften angelegener Betriebe zeigen. Die Arbeiter*innen beschließen, Kühlschränke anstatt Automobile zu produzieren. Doch die beobachtende Distanz lässt immer wieder eine solidarische Haltung der Filmemacher durchblicken, die sie gegenüber der proletarischen Selbstverwaltung einnehmen und die sie auch außerhalb Portugals zu vermitteln versuchen. Die Grenzen zwischen Partizipation und Repräsentation von Filmemacher*innen wie bei Zuseher*innen verschwimmen im politisch-engagierten Kino, das sich insbesondere in den 1970ern in Mitteleuropa darauf konzentrierte, Strukturen einer Gegenöffentlichkeit zu schaffen.²³

1978 erschien ein weiterer Film mit Außenblick auf die Geschehnisse in Portugal. Der US-amerikanische Filmemacher Robert Kramer, welcher schon seit den späten 1960ern als Mitbegründer der linken Filmgruppe *Newsreel* einige Filme zu politischen Kämpfen in und außerhalb der USA gedreht hatte, reiste zwischen 1975 und 1977 mehrfach nach Portugal und dokumentierte eine Vielzahl von Veränderungen im Land. Der in Zusammenarbeit mit Philip Spinelli entstandene Film *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (US 1978, R.: Robert Kramer/Philip Spinelli) nimmt seinen Ausgangspunkt in der Rückkehr Kramers nach San Francisco 1978.

Die Gruppe *Newsreel* wurde im Dezember 1967 zur Agitation der Neuen Linken in den USA gegründet und wirkte nicht nur als Produzentin von politischen Dokumentarfilmen, sondern schuf auch ein Netzwerk zur Distribution und Vorführung von Filmen in den USA (vgl. Roth 1982: 92). Der politisch-engagierte Film bedeutet für Kramer, „that a film could try to contain the same energy that was in the events themselves“ (Brom 1976: 29–30). Thematisch unterstützte die Gruppe nicht nur die Student*innenbewegung und den afro-amerikanischen Kampf gegen Rassismus, sondern trat insbesondere auch für eine Dekolonialisierung Lateinamerikas und Afrikas ein. So adressiert *Scenes from the Class Struggle in Portugal* ebenfalls den Portugiesischen Kolonialkrieg als einen Auslöser der Revolution. Anstelle einer beobachtenden Untersuchung der Veränderungen Portugals ist der Film eine Reflexion über den unternommenen Versuch, sich durch Filmemachen solidarisch zu verhalten, und über die das Filmen begleitende Herausforderung, den prozessualen Charakter eines revolutionären Ereignisses medial darzustellen und festzuhalten. Mittels Archivmaterialien, selbstgedrehter Szenen politischer Ereignisse, Interviews, reflexiver Bild-Collagen und Zwischentitel argumentiert der Film in vergleichbarer Weise wie die zuvor erwähnten Wissenstableaus auf mehreren zeitlichen Ebenen (vgl. Schefer 2013). Durch dieses zeitlich diskontinuierliche Ensemble heterogener

23 Theoretische Ansätze zur Gegenöffentlichkeit lassen sich in Enzensbergers (1976) *Baukasten zu einer Theorie der Medien: Kritische Diskurse zur Pressefreiheit* sowie in Negt und Kluges (1972) *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Frankfurt a. M., Suhrkamp) finden. Für den Medienaktivismus der 1970er in Deutschland spielen diese Werke eine entscheidende Rolle. Zur Idee des Films als Gegenprodukt siehe Weber 2015: 13–24.



Materialien, das die Filmemacher aus dem Off kommentieren, werfen Kramer und Spinelli einen vielfältigen Blick auf die Ereignisse der portugiesischen Revolution. Dieser filmische Außenblick ist bereits dabei, aus einer zeitlichen Distanz heraus Geschichte zu beschreiben, anstatt in der Unmittelbarkeit des politischen Ereignisses aufzugehen. So wird auch das längerfristige Scheitern vieler Verstaatlichungen und der Landreform aufgegriffen. Der Appendix des Films, „Some Notes“, zieht einen Vergleich zwischen dem Ende des revolutionären Prozesses in Portugal und den Ereignissen in Chile 1973, da in beiden Fällen u.a. durch Interventionen westlicher Staaten und rechtskonservativer Strömungen im jeweiligen Land der Kapitalismus unter dem Deckmantel einer parlamentarischen Demokratie eingeführt worden sei.²⁴ Trotz dieses Befunds bleibt Robert Kramers etwas pathetisches Urteil über seine Zeit in Portugal als reisender Filmemacher: „But in 1974, Portugal was the freest country in the world“ (Kramer/Spinelli 1977: 01:26:30).

Es wird deutlich, dass die Nelkenrevolution ähnlich wie andere politische Ereignisse der 1970er (die Militärputsche in Chile 1973 und Argentinien 1976 oder der Vietnam-Krieg) zwischen 1974 und 1976 beträchtliche Aufmerksamkeit von ausländischen Filmemacher*innen auf sich zog, die im Rahmen linker internationaler Solidarität ihre jeweils eigene Lesart der politischen Ereignisse durch verschiedene dokumentarische Strategien ausdrückt.²⁵ Geeint sind diese Perspektiven auf Portugal in ihrer Ambivalenz zwischen Faszination und Reflexion — zwischen distanzierter Beobachtung und Partizipation. Die Figur der reisenden politischen Filmemacher*in entsteht gerade in der Zeit nach 1968, wenn auch mit einigen Vorläufern wie dem niederländischen Filmemacher Joris Ivens oder den sowjetischen Filmavantgardisten Dziga Vertov und Alexander Medwedkin (vgl. Ivens 1974). Die Geschichte des militanten oder aktivistischen Films ist, wie Kodwo Eshun und Ros Gray schreiben, die einer „ciné-geography“ (Eshun/Gray 2011: 2) — einer transnational zirkulierenden politischen Filmpraxis, die sich verschiedenster linker Emanzipationsbewegungen international annimmt, um sich ein Bild *von* und Bilder *für* eine revolutionäre Situation zu machen. Welche Besonderheiten weist die Medialisierung politischer Prozesse durch reisende Filmmacher*innen auf? Und inwiefern sind Aktivismus, Intervention und Dokumentarismus durch die linken Reisebilder Portugals — durch das *Von* und *Für* — miteinander verbunden? Diese Fragestellungen an dokumentarische Reisebilder werden nun in Bezug auf die Filmproduktion *Torre Bela* sowie das schon erwähnte Kollektivfilmprojekt *Viva Portugal!* diskutiert.

***Torre Bela*. Eine Gruppe in Bewegung setzen**

Der Film *Torre Bela* von Thomas Harlan verfolgt die Besetzung des gleichnamigen Adelsitzes der Familie Lafões, welcher als einer der größten in Portugal galt. Landarbeiter*innen, Einwohner*innen der umliegenden Dörfer und Mitglieder einer revolutionären Gruppe gründeten im Verlauf des Frühsommers 1975 eine Kooperative zur Nutzung des Landes, die

24 „Situation the same: with help from its foreign allies, the Portuguese right works to fully restore capitalism. The strategy is different than that used in Chile, but the goal is the same“. (Kramer/Spinelli 1977: 01:26:42)

25 Neben den drei hier erwähnten Filmen ‚westlicher‘ Filmemacher, sollen auch die beiden bekannteren Dokumentationen aus sozialistischen Ländern nicht unerwähnt bleiben: *Milagro en la tierra morena* (CU 1975, R.: Santiago Álvarez) und *First days of freedom* (SU 1974, R.: Studija Dokumentalnykh). Die Berichterstattung und Bedeutung der Nelkenrevolution für die sozialistischen Länder Europas ist eine weiterführende Fragestellung.



insbesondere der grassierenden Arbeitslosigkeit in der Region Ribatejo entgegenwirken sollte. Die Besetzung am 23. April 1975 stand im Zeichen der gescheiterten Gegenrevolution im März 1975, die den schon erwähnten revolutionären Prozess in Portugal einleitete: Der Übergangspräsident General Spínola floh über Spanien nach Brasilien und die Soldatenräte der MFA beschlossen mittels des neu gegründeten Revolutionsrates die Verstaatlichung der wichtigsten portugiesischen Banken sowie weiterer Unternehmen aus dem Finanz-, Kommunikations-, Transport- und Industriesektor. Am 26. März trat die vierte provisorische Regierung nach der Revolution an und mit dem Regierungspakt zwischen den Parteien und der MFA begann, laut dem Historiker Valério Arcary, die Phase der Doppelmacht (Arcary 2012: 36). Die Bevölkerung nahm an den Prozessen gesellschaftlicher Veränderung teil:

Die weltliche Hierarchie der politischen und sozialen Machthaber, die sich auf die kulturelle Überlieferung von Angst und Respekt stützte, brach zusammen. Die Massen eroberten ihren sozialen Lebensraum und gewannen immer mehr Selbstvertrauen. Sie wollten teilhaben, entscheiden. (Arcary 2012: 38)

Dies spiegelte sich in den Besetzungen und der Neuaufteilung von Landgütern im Süden Portugals wider, vor allem in der Region Alentejo, an welcher sich insbesondere die kommunistische Partei Portugals *PCP* beteiligte. Die Besetzung von Torre Bela unterstützte hingegen die parteiunabhängige *LUAR*²⁶ (vgl. Costa 2011: 106). Der dem Kommandanten Otelo Saraiva de Carvalho²⁷ gewidmete Film dokumentiert einen Prozess der politischen Emanzipation, in dem sich die Landbevölkerung unter Einfluss der linken Gruppe aus Lissabon teilweise erstmals politisch organisierte. In Folge dessen standen viel weniger die konkreten Ergebnisse der Besetzung und der Kooperative im Zentrum des Films, sondern der Prozess: hitzige Diskussionen und die zu leistende Überzeugungsarbeit, welche damals zur Gründung einer Kooperative gehörten.

Thomas Harlan war als Sohn des Regisseurs Veit Harlan trotz oder gerade aufgrund dessen Engagements als Propagandaregisseur für die Nationalsozialist*innen seit seinem Studium in Frankreich in den 1950ern in verschiedensten revolutionären Projekten aktiv. Nach Recherchen über deutsche NS-Kriegsverbrechen in Polen schloss er sich in Italien der linken Gruppe *Lotta Continua* an und reiste zu Beginn der 1970er unter anderem nach Chile und die USA. Harlan könnte man bis dahin als einen reisenden Aktivist beschreiben, welcher den Orten gesellschaftlicher Umbrüche hinterher zog. 1974 aus Chile kommend, lag Harlans ursprüngliches Interesse an Portugal in der Umstrukturierung der Armee in Soldatenräte sowie in den Versuchen einer gewaltlosen Auflösung jahrzehntelanger faschistischer Strukturen im ganzen Land (vgl. Daney 1977a: 44). In Zusammenarbeit mit dem Kameramann Russell Parker sollte ein Film über die Soldatenräte entstehen. In einem Interview mit Christoph Hübner benennt Harlan die Motivation zum Filmen: „Unser Interesse war, dabei zu sein, wie eine Armee Selbstmord begeht“ (Hübner 2006: 00:10:22).²⁸ Über seine Kontakte zur Armee in Lissabon hörte Harlan von der Besetzung Torre Belas durch die *LUAR* und die ansässigen Landarbeiter*innen. Nachdem Harlan und sein Team bei ihrer Ankunft noch den Herzog des Landgutes vor seiner

26 Liga de Unidade e Acção Revolucionária, dt. die Liga der Einheit und revolutionären Aktion.

27 Major Otelo Saraiva de Carvalho war der höchste Vertreter jenes Flügels der MFA, der der in Portugal sogenannten radikalen Linken nahe stand.

28 *Thomas Harlan — Wandersplitter* (DE 2006, R.: Christoph Hübner)



Flucht anfragen und interviewten, ergriff das Team kurzerhand die Möglichkeit, die Besetzung Torre Belas anstelle der Soldatenräte in Lissabon zum Gegenstand ihres Filmes zu erklären (vgl. Hübner 2006: 00:13:50).

Die Entstehung von Harlans erstem eigenen Film war eine direkte Reaktion auf die in Ribatejo vorgefundene Situation. Der Verzicht auf ein ordnendes und beschreibendes Voiceover und der fehlende Rückgriff auf Archivmaterial oder TV-Bilder von anderen Schauplätzen der Revolution in Portugal geben dem Ereignis der Besetzung eine Gegenwärtigkeit, die einer gewissen Unüberschaubarkeit des komplexen historischen Veränderungsprozesses in Portugal entspricht. Die Journalistin Alexandra Lucas Coelho stellt diese Besonderheit im Unterschied zu anderen Filmen über die Nelkenrevolution heraus:

All the contradictions that were being lived within the actual group are present in the film and are not subjugated by a discourse that tries to immediately interpret or read what was happening. That gave the film a timeless and universal quality, which many films shot at that time lack. (Coelho 2007, nach Costa 2011: 106)

Daher rührt auch die besondere Bedeutung, die *Torre Bela* als Dokument der Revolutionszeit insbesondere in Portugal zukommt. José Filipe Costas 2011 erscheinener Film *Linha Vermelha* (PT 2011, R.: José Filipe Costa) untersucht, wie sich *Torre Bela* in die kollektive Erinnerung Portugals einschreibt.²⁹ Im Dialog mit dem Originalmaterial Harlans versucht Costa außerdem zu klären, was die Revolution für Portugal in den späten Nuller-Jahren bedeutete, als das Land unter den Folgen der Finanzkrise 2008 litt (vgl. Ribeiro de Menezes 2015: 65). In Anbetracht der Krisenrealität verwundert es nicht, dass Harlans Film nach wie vor als ein Dokument für die Euphorie der portugiesischen Revolution verstanden wird (vgl. Costa 2011: 105).

Torre Bela erzeugt in seinem chaotischen Gewirr der sich immer wieder unterbrechenden und ins Wort fallenden Protagonist*innen eine Intensität, in der sich das politische Verlangen nie einstimmig formuliert. Als Sammlung von Momentaufnahmen weist der Film zunächst keine klassische dokumentarische Form auf. Durch die dreimonatige Anwesenheit des Filmteams war es möglich, die Besetzung in ihrem Alltag über einen längeren Zeitraum hinweg festzuhalten (vgl. Costa 2011: 109). Dieser Zeitraum zusammen mit einem mangelnden „Wertgefühl [der Gefilmten] für [ihr] Bild“, so Harlan, führten dazu, dass sich die Besetzer*innen an die Präsenz der Kamera gewöhnten und das Filmteam akzeptierten (vgl. Hübner 2006: 00:16:50). Sieht man von den beiden Eingangssequenzen ab, die anhand der Prächtigkeit des Landgutes und der Arroganz des Herzogs das vorherrschende Ungerechtigkeitsgefühl der Landbevölkerung vermitteln, fehlt dem Film eine argumentative Logik, die für die zuvor besprochenen Filme charakteristisch ist. Die Diskussionen der Protagonist*innen verdeutlichen vielmehr die Probleme und das einander Widersprechen auf dem Weg zu gemeinsamen Entscheidungen über Besitz, Arbeit und Teilhabe in einer Kooperative. Wo der Film sein Publikum nicht überzeugen will, dekonstruiert er den politischen Prozess. Wo er sein Publikum nicht mit den Zielen der Kooperative

29 Einen ähnlichen Versuch, die mediale Repräsentation der Nelkenrevolution zu untersuchen, unternahm auch schon der portugiesisch-französisch-brasilianische Regisseur Sérgio Tréfaut in seinem Film *Outro País: Memórias, Sonhos, Ilusões Portugal 1974/1975* (PT 2000, R.: Sérgio Tréfaut). Der Film diskutiert anhand von Archivaufnahmen, Ausschnitten aus verschiedenen Dokumentationen über die Nelkenrevolution sowie Interviews mit Thomas Harlan, dem brasilianischen Regisseur Glauber Rocha, aber auch Robert Kramer, welche Erwartungen und Eindrücke ausländische Filmemacher*innen und Journalist*innen von der Revolutionszeit hatten.



solidarisieren will, gewinnt er Militanz: filmisches Handeln, das die Kooperative vorantreibt.

Durch dieses Vorantreiben des Geschehens zeigt sich hinter der Kamera, dass Konstruktion und Inszenierung aufgrund der Teilhabe des Filmteams ein maßgeblicher Aspekt von *Torre Bela* sind. Der französische Filmkritiker Serge Daney schrieb begleitend zu einem 1977 geführten Interview mit Harlan und in Anlehnung an die Terminologie Lévi Strauß', dass sich in *Torre Bela* die zwei Modi des Dokumentarischen, das „Rohe“ (die Wirklichkeit) und das „Gekochte“ (die Fiktion), ergänzen (vgl. Daney 1977b: 43).

Auch 30 Jahre nach Entstehen des Films beurteilt Thomas Harlan *Torre Bela* als einen Gegenentwurf zu herkömmlichen Dokumentationen. Dieser Unterschied entsteht für ihn gerade durch die Präsenz und Teilhabe des Filmteams an der Besetzung. Denn neben dem Filmen alltäglicher Prozesse der Kooperative half Harlan auch bei der Bewältigung organisatorischer Probleme. Das Filmteam stellte der Kooperative ihren Wagen zur Verfügung und vermittelte zwischen der MFA, dem IRA³⁰ und den Besetzer*innen (vgl. Daney 1977a: 45). Trotz zahlreicher vorangegangener Besetzungen und Kooperativgründungen, sogar in unmittelbarer Nähe von Torre Bela, gibt sich Harlan sehr überzeugt von der eigenen Einflussnahme: „Der große Unterschied zu dem, was man ein Dokument nennen könnte, ist, dass das meiste, was passiert ist, ohne uns nicht geschehen wäre“ (Hübner 2006: 00:18:30). Die ursprüngliche agitatorische Motivation, einen Film zu machen, um diesen in anderen Kooperativen im Süden Portugals zu zeigen, verlor sich über den Drehverlauf. Harlan und sein Filmteam spitzten, wie „delegierte Kommissare im Untergrund“ (Hübner 2006: 00:21:58), den politischen Prozess derart zu, dass sie absichtsvoll, „wie beim Bau einer Intrige“, eine dokumentarische Wirklichkeit provozierten: „Wirklichkeit, die es sonst gar nicht gegeben hätte. Hergestellt durch das Zusammenführen von Fremden“ (Hübner 2006: 00:19:48).

Die Kamera ist dabei ein Mittel zur Herstellung von Situationen. Sie kann Aufmerksamkeit erzeugen und dadurch die Dynamik in der Gruppe bewusst verändern. Dies tat auch das Filmteam, als es die Gruppenmitglieder über ihren Anführer Wilson³¹ aufklärte, der seit längerem im Herrenhaus übernachtete. Indem das Filmteam Wilson aus dem Aufnahmefokus nahm, destabilisierte es seine Position in der Gruppe. Dass sich Harlan dadurch dem Vorwurf der Manipulation aussetzt, ist ihm bewusst:

Wichtig ist, dass es objektiv ein Modell der Manipulation ist. [...] So ist Wirklichkeit durch Manipulation entstanden und der Film ist ein Film, den wir uns in der Wirklichkeit, nicht als Film, sondern als Wirklichkeit ausgedacht haben. Und davon zeugt er. Und ist eine vollkommene Umdrehung des Dokumentarfilms. (Hübner 2006: 00:22:08)

Harlan ist fasziniert von der Macht der Kamera, mit der man eine politische Situation beeinflussen kann. Die Rolle als Außenstehender, der an einen fremden Ort kommt, ist dabei für Harlan entscheidend:

30 Instituto da Reforma Agrária, dt. Institut der Agrarreform.

31 Wilson Filipe war ursprünglich Sohn einer Bauernfamilie aus dem nahen Ort Manique do Intendente. Er hatte in den Kolonialkriegen gekämpft und war vor der Revolution für eine längere Zeit aufgrund eines Banküberfalls sowie vermeintlicher Zuhälterei inhaftiert. Vor der Besetzung wurde er zum Vertreter der Protestierenden gewählt und versuchte in Verhandlungen mit dem Ministerium für Arbeit eine Nutzung des Landgutes durchzusetzen. Nachdem dies scheiterte, entstand die Idee einer Besetzung. Siehe: (Pisani 1978: 67) und (Bermeo 1986: 81f.).



Es bleibt dabei, dass, wenn Fremde an irgendeinen Ort gehen, der nicht der ihre ist, und dessen Grundlagen sie eigentlich nicht kennen, und sich dort einmischen, verwenden, statt sich sieben Jahre zurückzuhalten, bevor Sie über etwas sprechen, das dann, wenn sie solche Mittel haben wie eine Kamera, ihre Macht so groß ist wie das Fernsehen heute eine größere Macht hat als eine Armee. (Hübner 2006: 00:36:09)

Filmen ist für Harlan eine Methode zur direkten Teilhabe am politischen Ereignis bei seiner gleichzeitigen Dokumentation. Die Idee des militanten Films, mittels dokumentarischer Bilder zu agitieren, wird hier noch weitergetrieben. Der Film mobilisiert weniger das Publikum, das auch gar nicht im Interesse der Manipulation steht, sondern agiert in der zu betrachtenden Gegenwart des Films selbst. Der Film dient der registrierten Situation, nicht dem Kino oder der Repräsentation von Tatsachen. Anstelle einer Reflexion über die Nelkenrevolution sieht man, wie eine politische Situation entsteht. Ohne eine reflexive Distanzierung zu den Ereignissen öffnen sich neue Möglichkeiten dokumentarischer Wirklichkeitsrepräsentation. Diese Produktion von Wirklichkeit unterscheidet *Torre Bela* maßgeblich von anderen Filmen über Portugal nach 1974 und ist somit ein Gegenmodell zu dem anderen hier zu besprechenden westdeutschen Kollektivfilm *Viva Portugal!*

Viva Portugal! Eine Chronik der Nelkenrevolution

Das deutsch-französische Journalist*innenteam bestehend aus Christiane Gerhards, Malte Rauch, Samuel Schirmbeck, Serge July (für die französische Zeitung *Libération* schreibend) und Peer Oliphant reiste wenige Tage nach der Nelkenrevolution nach Portugal und begann Filmmaterial zu sammeln. Der daraus entstandene Film *Viva Portugal!* von 1975 ist eine Montage aus TV-Berichten, Archivmaterialien, Interviews und selbst gefilmten Szenen. Der Film bietet einen Überblick zur jüngsten portugiesischen Geschichte und gibt erklärende Hintergrundinformationen über die Geschehnisse in Portugal seit 1974.

Im Klappentext des von Christiane Gerhards, Malte Rauch und Samuel Schirmbeck verfassten Buches *Volkserziehung in Portugal — Berichte, Analysen, Dokumente* heißt es:

Dieser Band läßt — wie auch der Film VIVA PORTUGAL — die Betroffenen selbst sprechen. Ihre Erfahrungen im Bereich politische Selbstbestimmung, Erziehung, Verteidigung erkämpfter Positionen können für uns eine Aufforderung sein, unsere politische Demokratie mit Inhalt zu füllen (Gerhards/Rauch/Schirmbeck 1976).

Das Buch wurde kurz nach Erscheinen des Films veröffentlicht und stellt so etwas wie das im Nachhinein entstandene und um Kommentare sowie eine historische Einbettung erweiterte Drehbuch zum Film dar. Im Projekt äußert sich das Interesse, eine Debatte in Deutschland anzustoßen, inwiefern politische „Volkserziehung“ als Selbsterziehung zur Demokratie funktionieren kann. Rowohlt's Covergestaltung verdeutlicht mit dem werbenden Untertitel „ein buch zum film VIVA PORTUGAL“ die Beziehung des Buchs als Materialsammlung zum Film. Darüber hinaus wird die schon beschriebene Karikatur von João Abel Manta *Um problema dificil* mit einer weiteren Zeichnung desselben Künstlers montiert. Die zuvor aufgezählten Theoretiker*innen schauen neben den auf der Tafel abgebildeten Umrissen Portugals nun auch auf die Zeichnung *MFA, Povo — Povo, MFA*, in der ein Bauer und ein Soldat ihre Attribute



Abb 2.: Gerhards/Rauch/Schirmbeck 1976, Buchcover

25. April 1975, von der sozialistischen und kommunistischen Partei unterstützte Demonstrationen, die Bank Espírito Santo vier Tage nach der Verstaatlichung, die kollektivierten Stahlwerke *Siderurgia Nacional* und eine besetzte und selbstverwaltete Textilfabrik — all das erzählt von einem Jahr des politischen und sozialen Umbruchs Portugals, wie er sich an zahlreichen Schauplätzen zutrug.

In manchen Szenen, die ähnlich wie *Torre Bela* die Prozesse revolutionärer Treffen und Diskussionen zeigen, sucht der Film die Gegenwart des politischen Moments. Das meist beschreibende Voiceover tendiert vereinzelt zum Kommentar, wie etwa in der Szene, die die von Tausenden besuchte katholische Pilgerstätte in Fatima am 13. Mai 1974 zeigt und die durch den Kommentar in starken politischen Kontrast zum 1.-Mai-Aufmarsch 1974 gesetzt wird.

bis zur Ununterscheidbarkeit der beiden Figuren vertauschen (vgl. Abb. 2). Diese Montage verdeutlicht abermals das didaktische Interesse der Autor*innen an den Ereignissen in Portugal, aber auch und insbesondere die Bedeutung der portugiesischen Agrarreform für die Revolutionstheorie.

Im Gegensatz zu *Torre Bela* entwirft der Film einen umfassenden chronologischen Überblick über die jüngste Geschichte Portugals und ergänzt diesen um aktuelle Geschehnisse, die vor Ort gedreht werden.³² Archivbilder der Revolution am 25. April 1974, die Befreiung der politischen Gefangenen, eine Demonstration für das Ende des Kolonialkrieges, die Unterbindung der von General Spínola initiierten *Demonstration der stillen Mehrheit* im September 1974, der Kongress des Gewerkschaftsverbandes *Intersindical*, die Dynamisierungskampagne der MFA für Landarbeiter*innen, die Landbesetzungen und Kooperativen der Agrarreform, der gescheiterte und den PREC auslösende Putsch am 11. März 1975, die erste freie Wahl am

32 Laut einer E-Mail Malte Rauchs vom 22. Juli 2020 an uns kann man die von der Gruppe selbst gedrehten Szenen anhand des verwendeten 16mm-Farbmaterials identifizieren.



In den meisten Fällen fehlt das Voiceover aber gänzlich, wodurch die Inhalte der Diskussionen und Reden in langen Einstellungen unkommentiert hörbar werden. Dazu gehören die Interviews mit dem General und Ministerpräsident Vasco Gonçalves sowie jenes mit dem Offizier Teixeira und — eine Besonderheit des Films — die Interviews im Stahlwerk *Siderurgia Nacional* und in der von der LUAR unterstützten Kooperative *Quinta do Mor*, in denen die (Land-)Arbeiter*innen selbstständig die Rolle der Interviewer*in einnehmen. Man merkt, dass hier Journalist*innen ein Bild von Portugal entwerfen, das auf Nachvollzug und Verständnis von Zusammenhängen setzt. Unter dem Schlagwort „Von Portugal lernen“ folgen der Film wie das begleitende Buch einer ähnlichen Dramaturgie. Durch die Betrachtung der verschiedenen Aspekte der Revolution wird das Verständnis von Volkserziehung als emanzipative Selbstorganisation behandelt. Wie gründet man eine Kooperative? Wie besetzt und verteilt man Land neu? Wie funktioniert eine selbstorganisierte Fabrik?

Während zumindest zu Beginn der Dreharbeiten von *Torre Bela* die Idee bestand, den Film anderen Kooperativen in Portugal als Agitationsmittel vorzuführen, richtet sich *Viva Portugal!* eher an ein westeuropäisches Publikum. So fertigte kurz nach dem Erscheinen des Films unter anderen die britische militante Filmgruppe *Cinema Action* eine englischsprachige Fassung an, um die transnationale Diskussion über Emanzipation und Selbstbefreiung weiterzutragen.³³ Die internationale Vernetzung und Herstellung von transnationalen Gegenöffentlichkeiten und Distributionszirkeln galt als Strategie des militanten und aktivistischen Kinos. In Deutschland konnte der Film kurz nach Erscheinen im Oktober 1975 unter anderen über die Zeitschrift *links* ausgeliehen werden und ging ebenfalls mit der Portugal-Solidaritätskampagne des Sozialistischen Büros auf Tour, auf der er auf ca. 50 Veranstaltungen gezeigt wurde (vgl. o.V. 1975: 21). Nach eigenen Angaben des Sozialistischen Büros sahen so etwa 20 000 Menschen zwischen 1975 und 1976 *Viva Portugal!* und spendeten dem Film, „an vielen Stellen lebhaften Beifall“ (o.V. 1975: 2).

Das didaktische Interesse des Films und die Vermittlung der politischen Situation Portugals lassen sich auch an diesen Aktionen messen. Im Buch zum Film gibt es eine zusammenfassende, von einer Faszination von der historischen Situation und den Kämpfen der portugiesischen Bevölkerung geprägte Bilanz über die Nelkenrevolution, welche ebenso einen Kommentar in Richtung Bundesrepublik darstellt:

Gerade die Tatsache, daß der Befreiungsprozess, die Volkserziehung in Portugal, von der arbeitenden Bevölkerung selbst vorangetrieben wird mit einem ungeheuren Reichtum an Erfahrungen und Möglichkeiten, macht ihn für uns so wichtig und lehrreich. Denn das kapitalistische System mit seiner domestizierenden Erziehung, die Menschen als leeren Raum mit Wissen anfüllt, mit Tatsachen oder, wie Freire sagt, mit Spareinlagen anhäuft, so als sei auch der Schüler ein Anlageobjekt und der Lehrer der Anleger, der Investor — , dieses System hat auch bei uns seine Opfer und nicht nur unter den Unterprivilegierten rund 90% der Volksschulabgänger. (Gerhards/Rauch/Schirmbeck 1976: 14)

Vergleicht man *Viva Portugal!* mit Thomas Harlans Film, wird deutlich, dass sich die Herangehensweisen und Interessen an der Nelkenrevolution stark unterscheiden. Während das politisch-journalistische Projekt *Viva Portugal!* versucht, für die Neue Linke Deutschlands Zugang zur revolutionären Situation und deren Bedeutung für die Befreiungspädagogik zu

33 Siehe: <http://www.cinemaaction.co.uk/viva-portugal/> [Entnahme: 13.2.2020].



finden, ist Harlan viel eher an den Umbruchmomenten des revolutionären Prozesses selbst interessiert. Was passiert mikropolitisch in einer revolutionären Situation und welche Widersprüche oder Konflikte treten auf? *Torre Bela* ist auf filmischer Ebene und im Hinblick auf ein zu erreichendes Agitationsziel des Films nicht nur weniger solidarisch (man bedenke Harlans Kommentar zur Manipulation) oder argumentativ wie *Viva Portugal!*, führt jedoch ein ganz anderes Verständnis von filmischem Realismus als Dokument ein.³⁴ Durch die Teilnahme, Manipulation oder Intervention des Filmteams wurde nicht nur ein Film gedreht, sondern gleichzeitig eine Art von eigener Realität geschaffen. Anstatt ein politisches Ereignis nur zu dokumentieren, wurde der Film selbst zu einem Ereignis des revolutionären Prozesses.

Die Unterschiede in den dokumentarischen Praktiken der beiden Filme sind für die Identifizierung eines deutschen Außenblicks auf Portugal nicht unerheblich. Die Analysen von *Viva Portugal!* sind argumentativ und versuchen durch eine ausgiebige Recherche in Buch und Film eine Perspektive auf die Anwendbarkeit der Geschehnisse in Portugal im Sinne einer eigenen zu entwickelnden politischen Praxis zu entwerfen. Er ist kein Ereignis, sondern Erkenntnismedium und Vehikel zur Meinungsbildung. So könnte man zwei Formen eines deutschen filmischen Blicks auf die Nelkenrevolution identifizieren. Einerseits ein Interesse am politischen Ereignis als Intensität und dessen mediale Verfasstheit, andererseits die Betrachtung des politischen Ereignisses in Form einer Studie, einer Recherche in Bezug auf einen linken Diskurs innerhalb der BRD. Für die portugiesische Geschichtsschreibung der Revolution konnte *Torre Bela* wohl auch daher eine größere Bedeutung erlangen, während *Viva Portugal!* zunächst innerhalb Portugals eher eine Randnotiz blieb. Der Film erlangte zu Beginn der 2010er Jahre wieder Anerkennung, nachdem für die Publikations-Serie *Bibliothek des Widerstands* im Laika-Verlag 2012 eine digitale Restaurierung angefertigt wurde.³⁵

Fazit

Gesellschaftstheorien, wie sie im Anschluss an die Philosophie Karl Marx' im 20. Jahrhundert entstanden sind, gelangen fast zwangsläufig an einen Punkt, der vom Schreibtisch aus nicht mehr einzuholen ist, weshalb sich die frühantike Reisepraxis des *theoros* wieder in den Vordergrund schiebt. Theoretiker*innen reisen an den Ort des gesellschaftlichen Umbruchs, um am Modell der Wirklichkeit ihre Beobachtungen zu machen, an den politischen Prozessen teilzuhaben und ihre Erwartungen einzulösen. Verdächtigen Intellektuelle die bürgerliche Öffentlichkeit einer kapitalistischen Parteinahme und verzerrenden Berichterstattung, tauschen sie den Schreibtisch gegen den Notizblock ein. Die produktive Reisetätigkeit vieler westeuropäischer Linker war von einer heute teilweise schwer vorstellbaren Euphorie und Überzeugung geprägt, die sich auch den gesellschaftlichen Umbrüchen von 1968 verdanken. Dass 1974 in einem europäischen Land eine linksgerichtete Revolution stattfand, schien für viele Westeuropäer*innen als eine zu überprüfende Unwahrscheinlichkeit, die man miterleben wollte.

34 Andererseits ließe sich argumentieren, dass *Torre Bela* durch seine Teilhabe an der Situation trotz der Manipulationen solidarisch ist, da hier abseits einer filmischen Repräsentation der Kooperative auch geholfen wurde.

35 Nachdem die 16mm-Kopien der französischen und portugiesischen Fassung des Films zunächst als verschollen galten, 2016 dann aber doch eine portugiesische Fassung im Filmarchiv des deutschen Filminstituts DIF auftauchte, konnte der Film im April 2017 erstmals wieder in Portugal, auch an ehemaligen Drehorten, gezeigt werden, wie uns Malte Rauch in einer E-Mail vom 20. Juli 2020 mitteilte.



Die vorangegangenen Analysen zeigen, vor allem in Bezug auf die Bildproduktion und -verwendung, dass Bilder in erster Linie von jenen Situationen gemacht werden, die den eigenen politischen Vorstellungen entsprechen. Das Filmteam von *Viva Portugal!* sowie jenes von *Torre Bela* suchten die von der Gruppe LUAR unterstützte Kooperative auf, und nicht die Landbesetzungen der Portugiesischen Kommunistischen Partei, die sie als dogmatisch verstanden. In vergleichbarer Weise häufte sich der Bildeinsatz in der Zeitschrift *links*, sobald klar wurde, dass der revolutionäre Prozess nicht nur zentralistisch, sondern auch in autonomen Initiativen operieren würde.

Haben die Medien Film und Schrift, mit denen die Theoretiker*innen auf den Spuren der Nelkenrevolution arbeiteten, diese Spiegelung der politischen Vorstellungen ihrer Produzent*innen gemeinsam, so entfalten sie doch unterschiedliche Bild-Text-Verhältnisse. In der Portugal-Kampagne des Sozialistischen Büros, das auch für die Texte in der Zeitschrift *links* verantwortlich zeichnete, wurden Bild und Text zusammengeführt, indem Diskussion, Erfahrungsbericht und die Projektion des Films *Viva Portugal!* gemeinsam stattfanden. Während im geschriebenen Text der *links* das Bild keine argumentative Funktion erkennen lässt, fehlt in Thomas Harlans Bildern aus *Torre Bela* eine diskursive, argumentative Ordnung und jeder erklärende, interpretierende Kommentar. Geht man gemeinhin davon aus, dass ein beigefügtes Bild die Authentizität einer Reiseerfahrung beglaubigt, so zeigen unsere Analysen hingegen, dass es die Ortsveränderung selbst ist, die einem Text — oder auch einem Bild — Authentizität verleiht.

Die eigene politische Praxis erfordert, vor Ort zu sein, um sich überhaupt ein Bild zu machen. Während das militante Kino in Portugal erst mit der Nelkenrevolution geboren wurde, nahmen sich die Filmmacher*innen aus anderen Ländern wie Deutschland, Frankreich oder den USA den gesellschaftlichen Umbrüchen Portugals an. Sie suchten weltweit die Orte der Revolte, stellten sich auf die Seite des revolutionären Subjektes und wandten in den Solidaritätsbewegungen der 1970er Jahre das an, was 1968 in Westeuropa nur für eine kurze Zeit erprobt worden war. Hierin besteht eine ganz bestimmte linke mobile Praxis, die Sehen, Erzählen und Mitmachen ineinander übergehen lässt.

Literaturverzeichnis

- Alù, Giorgia & Hill, Sarah Patricia. 2018. 'The travelling eye: Reading the visual in travel narratives', *Studies in Travel Writing*, 22(1), 1–15
- Andersch, Alfred. 2004. 'Reise in die Revolution', in Alfred Andersch, *Gesammelte Werke in zehn Bänden: Band 10: Essayistische Schriften 3* (Zürich: Diogenes), 379–391
- Arcary, Valerio. 2012. 'Die einsame Revolution', in Karl-Heinz Dellwo und Willi Baer, Hg., 25. *April 1974: Die Nelkenrevolution: Das Ende der Diktatur in Portugal* (Hamburg: Laika Verlag)
- Bermeo, Nancy Gina. 1986. *The Revolution within the Revolution: Workers' Control in Rural Portugal* (Princeton NJ: Princeton University Press)
- Birle, Peter & Sánchez, Antonio Muñoz. 2020. *Partnerschaft für die Demokratie: Die Arbeit der Friedrich-Ebert-Stiftung in Brasilien und Portugal* (Bonn: Dietz).
- Bösch, Frank. 2018. 'Internationale Solidarität im geteilten Deutschland. Konzepte und Praktiken', in Frank Bösch, Caroline Moine und Stefanie Senger, Hg., *Internationale Solidarität: Globales Engagement in der Bundesrepublik und der DDR* (Göttingen: Wallstein), 7–34



- Brom, Thomas. 1976. ‚Interview with Robert Kramer: Filming in the fist of the revolution‘, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 12/13, 29–30
- Buro, Andreas. 1974. ‚Modernisierung in Portugal‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 57, 4–7
- Buro, Andreas. 1976. ‚Schwächen unserer Portugalpolitik‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 76, 21–22
- Coelho, Alexandra Lucas. 2007. ‚Torre Bela, o que é feito da nossa revolução selvagem?‘, *Público: Ípsilon*, 6335 (3.8.2007)
- Costa, José Filipe. 2001. ‚A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão — Princípios para a compreensão do cruzamento dos dispositivos televisivo e cinematográfico entre 1974 e 1976‘, <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf>> [Entnahme: 2.7.2020]
- Costa, José Filipe. 2011. ‚When cinema forges the event: The case of Torre Bela‘, *Third Text*, 25(1), 105–116
- Cravos, Rosa. 1975a. ‚Die MFA und der revolutionäre Prozeß in Portugal‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 67, 1 und 17–19
- Cravos, Rosa. 1975b. ‚Portugal: Sozialistische Revolution und Sozialistische Partei‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 69, 1–3
- Cravos, Rosa. 1975c. ‚Kapitalistische ‚Normalisierung‘ in Portugal?‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 70, 6–8
- Cravos, Rosa. 1975d. ‚Zuspitzung des Konflikts in Portugal‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 72, 1 und 3
- Daney, Serge. 1977a. ‚Entretien avec Thomas Harlan‘, *Cahier du Cinéma*, 301, 44–48
- Daney, Serge. 1977b. ‚L’ethnographie militante de Thomas Harlan‘, *Cahier du Cinéma*, 301, 43
- Debord, Guy. 2004. ‚Report on the construction of situations and on the terms of organization and action of the International Situationist tendency‘, in Tom McDonogh, Hg., *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (Cambridge, MA: MIT Press)
- Deutsches Komitee für Angola, Guinea-Bissau und Moçambique, Bonn-Beuel. 1974. ‚Neuer westdeutscher Beitrag zum Kolonialkrieg: Beteiligung am Bau einer Munitionsfabrik in Lissabon‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 53, 23
- Enzensberger, Hans Magnus. 1974. ‚Revolutions-Tourismus‘, in, Hans Magnus Enzensberger, *Palaver. Politische Überlegungen (1967–1973)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 130–168
- Enzensberger, Hans Magnus. 1976. *Baukasten zu einer Theorie der Medien: Kritische Diskurse zur Pressefreiheit* (München: Fischer)
- Eshun, Kodwo & Gray, Ros. 2011. ‚The Militant Image: A Ciné-Geography‘, *Third Text*, 25(1), 1–12
- Frey, Cornelia. 1976. ‚Kapitalistisches Morgengrauen: Am 25. und 26. November 1975 in Lissabon dabei‘, *Neues Forum*, 265/266, 8–11
- Gerhards, Christiane/Rauch, Malte/Schirmbeck, Samuel. 1976. *Volkserziehung in Portugal: Berichte, Analysen, Dokumente* (Hamburg: Rowohlt)
- Gilcher-Holtey, Ingrid. 2008. *1968: Eine Zeitreise* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)
- Gomes, Adelino & Castanheira, José Pedro. 2006. *Os dias loucos do PREC: Do 11 de março*



- ao 25 de novembro de 1975 (Lisboa: Expresso & Público)
- Graczyk, Annette. 2004. *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft* (München: Fink)
- Helm, Christian. 2018. ‚Reisen für die Revolution. Solidaritätsbrigaden als Praktik transnationaler Solidarität zwischen der Bundesrepublik und dem sandinistischen Nicaragua‘, in Frank Bösch, Caroline Moine und Stefanie Senger, Hg., *Internationale Solidarität: Globales Engagement in der Bundesrepublik und der DDR* (Göttingen: Wallstein), 35–63
- Hottinger, Arnold. 1976. ‚Das politische Laboratorium Südeuropa‘, *Merkur*, 332, 1–14
- Ivens, Joris. 1974. *Die Kamera und Ich: Autobiographie eines Filmers* (Hamburg: Rowohlt)
- Koller, Hermann. 1958. ‚Theoros und Theoria‘, *Glotta* 36 (3/4), 273–286
- Maier, Lothar. 1974. ‚Portugal und wir‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 61, 3–5
- Meyer-Clason, Curt. 1997. *Portugiesische Tagebücher* (München: AI Verlag)
- Negt, Oskar & Kluge, Alexander. 1972. *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp)
- Negt, Oskar & Kluge, Alexander. 2001. ‚Geschichte und Eigensinn‘, in Oskar Negt und Alexander Kluge, *Der unterschätzte Mensch*, Bd. 2 (Frankfurt a. M.: Zweitausendeins)
- Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press)
- Novak, Helga M. 1976. *Die Landnahme von Torre Bela* (Berlin: Rotbuch-Verlag)
- o.V. 1975. ‚Viva Portugal‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 70, 21
- o.V. 1975. ‚Und dann habt ihr 3000 Wohnungen besetzt‘, *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 72, 2
- Oy, Gottfried. 2007. ‚Spurensuche Neue Linke: Das Beispiel des Sozialistischen Büros und seiner Zeitschrift links: Sozialistische Zeitung (1969 bis 1997)‘, *RLS Papers* Mai 2001, <<https://www.rosalux.de/publikation/id/142/spurensuche-neue-linke/>> [Entnahme: 18.3.2020]
- Pereira, Vítor. 2010. ‚«Será que verei Lisboa?» Peregrinações de franceses no Processo Revolucionário em Curso‘, *Relações Internacionais (R:I)*, 25, 91–105
- Pisani, Francis. 1978. *Torre Bela: Todos temos direito a ter uma vida* (Coimbra: Centelha)
- Ribeiro de Menezes, Alison. 2015. ‚The Enchantment and Disenchantment of the Archival Image: Politics and Affect in Contemporary Portuguese Cultural Memories‘, in J.M. Carlsten und F. McGarry, Hg., *Film, History and Memory* (London: Palgrave Macmillan), 65–82
- Roth, Wilhelm. 1982. *Der Dokumentarfilm seit 1960* (München: Report Film)
- Rutschky, Michael. 1982. *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre* (Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag)
- Schefer, Raquel. 2013. ‚The lived cinema of Robert Kramer: Politics and subjectivity‘, *La Furia Umana*, 35(2), 192–203 <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/68-lfu-35/857-raquel-schefer-the-lived-cinema-of-robert-kramer-politics-and-subjectivity>> [Entnahme: 6.2.2020]
- Schliehe, Nils. 2019. ‚West German solidarity movements and the struggle for the decolonization of lusophone Africa‘, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 118, 173–194
- Slobodian, Quinn. 2012. *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany* (Durham: Duke University Press)
- Sozialistisches Büro. 1975a. ‚«Und dann habt ihr 3000 Wohnungen besetzt?» Zur Portugal-Soli-



- daritätskampagne des SB', *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 72, 2
Sozialistisches Büro. 1975b. *Portugal: Auf dem Weg zum Sozialismus? Analysen und Dokumente* (Offenbach: Verlag 2000)
Sozialistisches Büro. 1975c. *portugal extrablatt* (Offenbach: ohne Verlagsangabe)
Weber, Thomas. 2015. 'Gegenöffentlichkeit — Unanschaulich', in Hans-Michael Bock/Jan Distelmeyer/Jörg Schöning, Hg., *Protest, Film, Bewegung: Neue Wege des Dokumentarischen* (München: Edition Text+Kritik), 13–24

Filmografie

- A Lei da Terra (PT 1977, R.: Solveig Nordlund/Alberto Seixas Santos)
As Armas e o Povo (PT 1975, R.: Manuel Costa e Silva/António da Cunha Telles et al.)
Gelegenheitsarbeit einer Sklavin (BRD 1973, R.: Alexander Kluge)
First days of freedom (SU 1974, Studija Dokumentalnykh).
Linha Vermelha (PT 2011, R.: José Filipe Costa)
Milagro en la tierra morena (CU 1975, R.: Santiago Álvarez)
Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «la société du spectacle» (FR 1977, R.: Guy Debord)
Scenes from the class struggle in Portugal (US 1977, R.: Robert Kramer)
Setúbal, ville rouge (FR 1976, R.: Edinger/Lequenne)
Ocupação de Terras na Beira Baixa (PT 1975, R.: António de Macedo)
Outro País: Memórias, Sonhos, Ilusões Portugal 1974/1975 (PT 2000, R.: Sérgio Tréfaut)
Thomas Harlan — Wandersplitter (DE 2006, R.: Christoph Hübner)
Torre Bela (FR/IT/PT/CH 1977, R.: Thomas Harlan)
Viva Portugal! (BRD/FR/PT 1976, R.: Christiane Gerhards/Serge July/Malte Rauch/Samuel Schirmbeck)



Authors' affiliation

Ana de Almeida, Studium der Malerei an der Fakultät der bildenden Künste Lissabon, Studium der Malerei und Medienkunst am Institut für Design und Bildende Kunst der Fachhochschule Lahti und Studium der Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien als Stipendiatin der Calouste Gulbenkian-Stiftung. Ehemaliger IFK-Junior-Fellow (2017–2019). Derzeit Doktorandin und Lektorin am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien und Lektorin am Institut für Germanistik der Universität Wien. Ana de Almeida forscht zur Bildproduktion im inter-revolutionären Raum zwischen Nelken- und Samtener Revolution (1974–1989).

mail@anadealmeida.com

Jan-Hendrik Müller, Studium der Kulturwissenschaften, Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Critical Studies an den Universitäten Klagenfurt, Wien und an der Akademie der bildenden Künste Wien. Nach langjähriger Mitarbeit im Filmarchiv Austria und der Filmsammlung des Österreichischen Filmmuseum seit 2019 Universitätsassistent (PraeDoc) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien.

jan-hendrik.mueller@univie.ac.at

Christian Wimplinger, Universitätsassistent an der Germanistik Wien, forscht zur Buchkultur und Schreibpraxis der Neuen Linken in Deutschland, insbesondere anhand der Kooperation von Oskar Negt und Alexander Kluge, ehemaliger IFK-Junior-Fellow (2017–2019), assoziiertes Mitglied der Forschungsplattform “Mobile Kulturen und Gesellschaften”.

christian.wimplinger@univie.ac.at



The Left Looks at Portugal

Travel pictures *from* and *for* the Carnation Revolution

Extended Abstract

Ana de Almeida, Jan-Hendrik Müller, Christian Wimplinger

In the span of one week, “Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Victor Serge, Ernest Mandel [and] Louis Althusser” (Gomes & Castanheira 2006: 54) visited Portugal. From a revolutionary theoretical perspective, it was not necessarily to be expected that a military coup inspired by socialist ideas would kick off a non-violent revolutionary process in a Western European country. Between 1974 and 1975, many others joined to see the Portuguese Carnation Revolution with their own eyes.

Traveling writers, journalists and filmmakers, understood as practically oriented theorists, are the *dramatis personae* of this text, on the basis of which we discuss the political, social, economic and media conditions under which such trips to the Portuguese Revolution took place. We read their individual trips in a broader context of mobility in which questions of national representation and traditional touristic motives play a role alongside political action.

Coming mostly from France (Pereira 2010: 100) but also from other Western European countries, the Eastern Bloc, South America, the USA and sporadically from other geographies, a significant flux of people followed. On the one hand, they took part in a broad practice of international solidarity (Slobodian 2012: 13f.); on the other hand, they shaped a new travel paradigm (Pereira 2010: 100). In the case of Germany, many citizens from both the FRG and the GDR committed themselves to socialist reform projects and to the support of liberation movements abroad. In contrast to the GDR, where this support was carried out with official state involvement and under precisely defined guidelines of proletarian international solidarity (cf. Bösch 2018: 7), in the FRG solidarity actions were carried out by heterogeneous political and religious groups. Their goals and fields of action were diverse; they positioned themselves against authoritarian regimes and human rights violations, for example in Chile, Argentina and Nicaragua. The fact that the social upheavals abroad were accompanied by systemic conflicts between capitalist



and socialist models of society made them particularly attractive to the post-1968 generation (Gilcher-Holtey 2008: 202). In the case of Portugal and its revolution, the spectrum of political affiliations of the international visitors directly reflected the plurality of local active political forces. At the same time, a paradigm shift in tourism took place during the 1960s and 1970s, which also made Portugal, in the midst of an upheaval, attractive as a destination, especially for left-wing travelers. In addition, from a Western European perspective, these trips were joined by a new generation that, in 1968, was still too young to be politically engaged.

In turn, those travelers who translated their experience into images, whether textual or visual, and brought them back for public disclosure at home, differentiate themselves from the type of “revolutionary tourist” who “prints” his/her “impressions” according to a pre-existing and imported theoretical view (Frey 1976: 8). With regard to the question, asked in this issue, of the interplay of image, text and travel, it is of interest that the “change of location [...] is always connected with theory and the theoroi, so much so that θεωρία [teoria] is almost synonymous with what a journey can be” (Koller 1958: 278). In this travel modus, an unadulterated network of perceptions, including impressions that are contradicting or conceptually not yet comprehensible, is transported back home, where it flows into local theoretical discussions. Writers who have traveled to Portugal—some in solidarity campaigns—include Hans Magnus Enzensberger, Alfred Andersch, Heinrich Böll, Günter Wallraff, Helga Nowak, Thomas Bernhard, Hubert Fichte, Peter Weiss, Horst Karasek and the Marxist economist Ernest Mandel. When Günter Wallraff and Franz Xaver Kroetz attended the inauguration of the agricultural cooperative União faz a Força (Unity Makes Strong), they did so under a solidarity campaign that clearly served the purpose of West German national representation (Meyer-Clason 1997: 316f). Heinrich Böll, on the other hand, was strictly unwilling to appear at official events and declared that his travels were solely motivated by his own interest (Meyer-Clason 1997: 303). Thomas Bernhard went on vacation. Newspapers such as *Kursbuch*, *Das Neue Forum*, *Merkur* and *links* dealt with the Portuguese events over a longer period of time, and each had reporting observers on-site. Through a closer look at the coverage of the Portuguese Revolution in *links*, it appears that it was the change of location that made reporting that showed “what [was] really going on in Portugal” (Maier 1974: 4) possible. Interestingly, rather than including self-produced images, these reports featured already circulating ones, the origin of which was not further identified in the newspaper. Whereas in their research on travel images Alù and Hill assume a reality-distorting authenticity effect that the image exerts on the travel report (2018: 1), the newspaper’s use of images in *links* points in a different direction. It uses the change of location as a rhetorical instrument: the articles gain authenticity simply by emphasizing personal experiences on-site.

The Carnation Revolution also found its way into a large number of political documentary films. Of these we have chosen to take a closer look at the films *Torre Bela* (FR/IT/PT/CH 1977, Dir.: Thomas Harlan) and *Viva Portugal!* (BRD/FR/PT 1976, Dir.: Christiane Gerhards, Serge July, Malte Rauch, Samuel Schirmbeck). Rather than taking a merely observational attitude, these two films are interested in the active production of situations in which a theoretical problem becomes apparent. They produce reality, although in different ways, lending themselves to a comparison built on the study of their militant strategies, ranging from didactic agendas to manipulation. Focused on narratives on the Portuguese Agrarian Reform, the end of the Colonial War and the interference of Western governments for and against the revolution,



an external and cinematic view is characterized by a fascination with the revolutionary process and, at the same time, by the intention to contribute to overthrowing the visual politics of the dictatorial regime.

Even though the mirroring of one's own political ideas can be traced throughout the itinerary of the visit and the alliances between the traveler and local hosts, the texts and images created in the course of these trips correspond to a type of seeing that refuses to immediately subordinate what is seen to a theoretical model. They are shaped by a common attempt to take a theoretically undogmatic view and to the connection between political practice and changing location.

Bibliography

- Alù, Giorgia/Hill, Sarah Patricia. 2018. 'The travelling eye: Reading the visual in travel narratives', *Studies in Travel Writing*, 22(1), 1–15
- Bösch, Frank. 2018. 'Internationale Solidarität im geteilten Deutschland. Konzepte und Praktiken', in Frank Bösch, Caroline Moine und Stefanie Senger, Hg., *Internationale Solidarität: Globales Engagement in der Bundesrepublik und der DDR* (Göttingen: Wallstein), 7–34
- Frey, Cornelia. 1976. 'Kapitalistisches Morgengrauen: Am 25. und 26. November 1975 in Lissabon dabei', *Neues Forum*, 265/266, 8–11
- Gilcher-Holtey, Ingrid. 2008. *1968: Eine Zeitreise* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)
- Gomes, Adelino, José Pedro Castanheira. 2006. *Os dias loucos do PREC: Do 11 de março ao 25 de novembro de 1975* (Lisboa: Expresso & Público)
- Koller, Hermann. 1958. 'Theoros und Theoria', *Glotta* 36 (3/4), 273–286
- Maier, Lothar. 1974. 'Portugal und wir', *Links: Sozialistische Zeitung: Analyse, Diskussion, Aktion*, 61, 3–5
- Meyer-Clason, Curt. 1997. *Portugiesische Tagebücher* (München: Al Verlag)
- Pereira, Vítor. 2010. '«Será que verei Lisboa?» Peregrinações de franceses no Processo Revolucionário em Curso', *Relações Internacionais (R:I)*, 25, 91–105
- Slobodian, Quinn. 2012. *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany* (Durham: Duke University Press)



DOI: 10.25364/08.6:2020.1.5

Extended Abstract of:

Ana de Almeida, Jan-Hendrik Müller & Christian Wimplinger, 'Die Linke schaut nach Portugal. Reisebilder von und für die Nelkenrevolution, *Mobile Culture Studies. The Journal 6 2020 (Travel)*, 61–86.

<<http://unipub.uni-graz.at/mcsj>>

Authors' affiliation

Ana de Almeida, Studium der Malerei an der Fakultät der bildenden Künste Lissabon, Studium der Malerei und Medienkunst am Institut für Design und Bildende Kunst der Fachhochschule Lahti und Studium der Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien als Stipendiatin der Calouste Gulbenkian-Stiftung. Ehemaliger IFK-Junior-Fellow (2017–2019). Derzeit Doktorandin und Lektorin am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien und Lektorin am Institut für Germanistik der Universität Wien. Ana de Almeida forscht zur Bildproduktion im inter-revolutionären Raum zwischen Nelken- und Samtener Revolution (1974–1989).

mail@anadealmeida.com

Jan-Hendrik Müller, Studium der Kulturwissenschaften, Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Critical Studies an den Universitäten Klagenfurt, Wien und an der Akademie der bildenden Künste Wien. Nach langjähriger Mitarbeit im Filmarchiv Austria und der Filmsammlung des Österreichischen Filmmuseum seit 2019 Universitätsassistent (PraeDoc) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien.

jan-hendrik.mueller@univie.ac.at

Christian Wimplinger, Universitätsassistent an der Germanistik Wien, forscht zur Buchkultur und Schreibpraxis der Neuen Linken in Deutschland, insbesondere anhand der Kooperation von Oskar Negt und Alexander Kluge, ehemaliger IFK-Junior-Fellow (2017–2019), assoziiertes Mitglied der Forschungsplattform "Mobile Kulturen und Gesellschaften".

christian.wimplinger@univie.ac.at



Revival of the Cultural Stereotype?

Personalised travel documentaries from a multimodal perspective: *Weit* (2017) and *Reiss aus* (2019)

Anna Karina Sennefelder

Abstract Cinematic travel documentaries have been enjoying increasing popularity in Germany over the last five years, and this article identifies and analyses a new tendency within them: to focus almost exclusively on the subjective experience of the travelling self. Crowdfunded and personalised travel documentaries emerged from the prosumer-culture of digital communication and social media, such as the travel vlog, and the influences of the sub-genre's origins are still personalised in their visual aesthetics and discursive patterns. This article argues that this new sub-genre still exhibits stereotypical attributions of cultural identity which will be discussed by looking at two recent German travel documentaries, *Weit (Far, 2017)* and *Reiss aus (Break Free, 2019)* from a multimodal perspective. The analysis will concentrate on how the two documentaries implement cultural stereotypes in terms of discursive patterns and filmic design, and it aims to prove that the accounts given in the documentaries are problematic because they often re-actualise non-complex ideas of cultural identity.

Keywords travel documentary, visual stereotype, cultural stereotype, image-text-relation cultural identity, multimodality, multimodal film analysis, social media, vlog, prosumer, *Weit*, *Reiss aus*

DOI 10.25364/08.6:2020.1.6



Personalised travel documentary that ‘happens to end up in cinema’

“Hi, I’m Lena. And I’m Ulli. We drove for twenty-two months through West Africa with an old Land Rover and a forty-year-old roof tent. 46,000 kilometres, more than once around the world. And we documented the whole thing a little bit with a film camera. Mainly to reassure our parents.” (Wendt and Stirnat 2017: 0–0:33).¹ From the very first sentences of their crowdfunding campaign, Lena Wendt and Ulrich Stirnat introduce themselves as young, open-minded and adventurous travellers who crossed West Africa on their own and documented their trip with a camera, supposedly without any commercial intention. Behind those modest descriptions of themselves and their project, for which they want to receive public funding, lies a highly complex discourse consisting of European travel practice, a long history of representing travel experience, and of mediatisation, which has developed into strategies of “self-branding” over the last decade. “Self-branding” can be understood as a new form of labour that involves “an outer-directed process of highly stylized self-construction, directly tied to the promotional mechanisms of the post-Fordist market” (Hearn 2008: 201). While I am currently researching the interplay of contemporary travel representation, attention-seeking and self-staging within new commodity rules, based on “unsatiable desires” (Böhme 2016) in capitalist affluent societies of the global North, it is sufficient to state for the framework set here that Lena Wendt and Ulrich Stirnat are far from alone in their belief that capitalist fatigue can be escaped by travelling away and in the way that they represent their travel as an intended process of self-discovery.

In fact, over the last five years in Germany, there has been a boom of what I define as personalised travel documentary for cinema screen. This boom includes films such as *Pedal the world* (Starck 2015), *Expedition Happiness* (Starck and Taibi 2017), *Projekt Antarktis. Die Reise unseres Lebens* (Michael Ginzburg, Tim Müller-Zitzke and Dennis Vogt 2018), *Anderstwo* (Pahnke 2018), *Blown Away* (Schulze 2019) and *Leaving the frame* (Ehrich and Vering 2019), to name just a few. The travel documentary *Weit. Geschichte von einem Weg um die Welt* (Allgaier and Weisser 2017a) which will be analysed in this article together with *Reiss aus*, even became the most successful documentary in Germany in 2017. *Weit* met with a very large audience, viewers continue to post praise on the website (cf. Allgaier and Weisser 2020), and the film is still often screened at cinema festivals. Moreover, Wendt and Stirnat, the creators of *Reiss aus* (2019), explicitly credit *Weit* as their source of inspiration, and openly reveal that Allgaier and Weisser advised their film production (Wendt and Stirnat 2019b: 5:39). The world tour of Allgaier and Weisser lasted for almost four years and in the second year of their journey, they had a child and still continued with their itinerary. Initially, Allgaier and Weisser had documented their journey, which was to be carried out with the smallest possible budget and without travelling by plane, in twenty-eight five-minute videos for the local newspaper *Badische Zeitung* (Badische Zeitung 2016). These videos became so popular that, after a successful crowdfunding campaign, Allgaier and Weisser were able to bring their 127-minute travel documentary, *Weit*, to German and Austrian cinemas in 2017. Just like Wendt and Stirnat for *Reiss aus*, Allgaier and Weisser claim for their documentary *Weit* that “what was originally planned as a small, family travel documentary unexpectedly [became] a secret cinema tip in Freiburg” (Allgaier and Weisser 2020).

1 The text quoted here is spoken alternately by Lena Wendt and Ulrich Stirnat. The text is translated from German into English by the author. If not indicated differently, all of the following citations from German sources are translated into English by the author of the article.



These stories of cinema success as nothing more than a lucky coincidence can be read as part of the self-branding strategies that travellers have operated in the digital age (van Nuenen 2016) and can be decoded, in line with the pragmatist theory on documentary, as one out of many typical “signals of authenticity” (Hattendorf 1999: 72) within documentary which are intended to enable the constitution of a specific “perception contract” (Hattendorf 1999: 75) between viewers and film. Thus, it is not surprising that in the video call for the crowdfunding of *Reiss aus*, the corresponding buzzwords are mentioned by Wendt and Stirnat, signalling the viewers to read their film as an “authentic” documentary. Hattendorf called those explicit verbal expressions on the authenticity of the represented events, given mostly at the beginning of a film, one of “the most elemental signals of authenticity” (Hattendorf 1999: 73). Stirnat emphasizes: “It is important for us to tell things the way they happened, while remaining authentic” (Wendt and Stirnat 2017: 2:56–3:00). And Wendt explains: “Why should you support us financially? [...] If you love Africa as much as we do and would like to see all its diversity and not just this one-sided media coverage, then support us” (Wendt and Stirnat 2017: 5:01–5:08). Both Allgaier and Weisser as well as Wendt and Stirnat present themselves as young, independent travellers who ended up “accidentally producing a movie” (Wendt and Stirnat 2019b: 6:04–6:06) that aims to contradict the negative, Western mainstream media. Therefore, both *Weit* and *Reiss aus* provide the characteristic “codes of authenticity”, while “code” means that a specific “filming strategy of authenticity creates a supra-individual impression of being authentic among the audience” (Hattendorf 1999: 85). Both films claim to transform the “half-knowledge” promoted by the mass media into “credible knowledge” (Huck 2012: 245) with the filmic representations of their ‘authentic’ travel experiences. Both couples are using their self-chosen status as a “second-order observer” (Luhmann 1995) and are calling upon “the audience’s knowledge of the machinations of the mass media in order to stage its own credibility in contrast to them” (Huck 2012: 246–247).

However, it is important to note that the image of the ‘anti-mainstream filmmakers’ is counteracted by the filmmakers themselves. When Wendt is asked about the genesis of *Reiss aus* at the premiere of the film in a German cinema, she refers to herself as a “passionate journalist and filmmaker” (Wendt and Stirnat 2019b: 3:39–3:44), just as Allgaier describes himself as having developed from a “passionate filmer” into a “freelance cameraman” who has worked for different production companies and tv-channels (Allgaier and Weisser 2017b: 261). There is no doubt that Wendt and Allgaier are professional filmmakers and do know what they are doing with a camera. While I agree with Hanna Schlüter’s critique of the disregarding of a privilege discourse in these films and of the “unrestrained dethematisation and romanticisation of poverty” (Schlüter 2019), I disagree with her judgement of the films as “garbage”. These personalised travel documentaries are neither products of mere accident, nor can they be handled as trivialisation. Given the professional background of the filmmakers, and considering the positive feedback that these films received from large audiences, I categorize them as media products that satisfy an obvious need for such optimistic and simple travel stories. As a result, I argue that these films should be examined as a part of self-branding culture and classified as educational for the question of how self-constitution and cultural identity are dealt with in current representations of travel experiences.



Adapting multimodal film analysis for personalised travel documentary

Even though there has been research on the intertwined relationship between cinema-technology and the travelogue (Ruoff 2006) and on the huge changes occurring within contemporary documentary (Zimmermann and Hoffmann 2006; Heinze and Schlegelmilch 2019; Heinze and Weber 2017; Klünder and others 2016), studies specifically on contemporary travel documentaries are absent so far. This article aims to tackle this research gap and approaches the new sub-genre of personalised travel documentary for cinema screen from a multimodal film analysis perspective. Taking into account Webers's insights on the media-milieu specificity of contemporary documentary (2017) and defining the personalised travel documentary as a sub-genre that is aesthetically and discursively connected to social media forms such as the vlog, I argue that the multimodal film analysis' pragmatical approach, concentrating on the "meaning of film" by analysing its discursive patterns and understanding the "filmic text" within its discourse (Wildfeuer 2013) is a productive method to deal with personalised documentaries such as *Weit* and *Reiss aus*.

As Bucher writes, "every form of media communication requires two types of modalities: firstly, *modes of representation* such as text, image and speech for the transmission of content and, secondly, genre-specific *modes of presentation* such as design, typography, colour, film and image editing, sound or music for preparation for the audience" (2019: 653). As a consequence, "the combination of modes of representation and presentation specific to each media genre" constitutes the "media logic typical of the respective media genre" (Bucher 2019: 653). The media logic of the genre 'personalised travel documentary' therefore must be understood as a specific multimodal arrangement with manifold discursive relationships to the multimodal designs of social media. The personalised travel documentary relies on the viewer's knowledge of aesthetics, as a result of their experiences of media-convergence in the digital age. By blogging, vlogging, posting on YouTube and setting up a crowdfunding campaign, *Weit* and *Reiss aus* are connected to their audience long before the documentary is released in cinemas. The films should therefore be considered as part of the 'prosumer-culture' that has steadily evolved with our online communication and social media activities: "In the age of web-based 'self-realisation', the traveller thus also changes from consumer to prosumer, from user to 'producer'" (Klemm 2016: 35). To adequately analyse personalised travel documentary, one ought to consider the role of 'producer' that the audience is playing, the 'prosumer' culture the films are related to and the specific "presentation modes" of other related "media formats" (Bucher, Gloning and Lehnen 2010), such as the travel vlog's typical camera angles, colouring, narrative voice modality and the use of certain gestures, abbreviations and specific image motifs, including the vlogger's dress codes.

Analysing personalised travel documentary from a multimodal perspective is therefore, above all, a "methodological extension" (Bucher 2019: 673) that rethinks the relationship of 'moving image and text' within film analysis. "The iconographic-iconological three-step [...] is replaced by an inferential method of discourse analysis: what is shown alongside the image? What function does the image fulfil in the context of the discourse? Which perspective is shown, what is the perspective of, and how is the viewer addressed through the image design?" (Bucher 2019: 673). Working within this framework, I will concentrate on these questions. In doing so, I base my work on an inferential understanding of images, in which images are



understood as context-dependent communicators that cannot be decoded in isolation. Moreover, this article uses the multimodal analysis of documentary film to detect visual stereotypes of cultural identity within the new sub-genre.

Cultural stereotypes and visual stereotypes of cultural identity

As the social psychologist Henri Tajfel claimed, the emergence of stereotypes can be divided into four processes: categorization, generalization, accentuation and evaluation (Tajfel 1982). A person is assigned to a certain group, general assumptions about this group are transferred to the person, special characteristics of this group are emphasized and finally transformed into a positive or negative evaluation. By resorting to these non-inter-individual classifications, people make generalisations and “de-individualizations” (Hansen 2003: 325). People are no longer perceived as individuals, but exclusively as representatives of certain groups. Cultural stereotypes in particular are “cognitive schemata and images of others that are based on a minimum of personal experience and that make reduced and rigid assumptions about the characteristics or behaviour of people from other cultural social groups” (Barmeyer and Genkova 2011: 177). These assumptions about other-cultural groups do not necessarily have to be negative. On the contrary, they are often positive, especially in personalised travel documentaries, but a positive attitude can and does still contribute to and reinforce cultural stereotyping. Therefore, it is important to examine the two travel documentaries in question, *Weit* and *Reiss aus*, carefully, because an individual encounter with ‘strangers’ alone, which is said to be positive, may say little or nothing about the individual circumstances and identities of the people described.

Stereotypes serve to “handle large amounts of information [...] [t]his is especially true of visual stereotypes” (Schwender and Peterson 2019: 442). However, it is important to realize that it “seems not very auspicious [...] to identify generally accepted formal elements of visual stereotypes. A visual stereotype does not look fundamentally different from a non-stereotypical image. It is not formal features that make a picture a stereotype, but the symbolic charge generated by repeated use in a certain context of content” (Schwender and Peterson 2019: 448). Thus, in order to categorize and examine visual stereotypes within the personalised travel documentary it is not enough to look at a single take or shot. Instead, one must study the context of the content and evoked symbolism, and a multimodal analysis can achieve this. Visual stereotypes are expressed in the image motif, in the sense of Erwin Panofsky, who has also described it as the “element of a picture” that evokes “recognition” (Mitchell 2010: 323). Visual stereotypes are thus only those that evoke a certain symbolism through repeated use and are immediately recognised as an “image”. However, research on visual stereotypes is still in its “infancy” (Petersen and Schwender 2017: 448). So far, Kathrin Lobinger has been concerned with stereotypes in special text-image relations, but she addresses motionless images in her article. Lobinger points out that the “constructive character” of visual stereotypes has to be considered “even more” than other types of media images (Lobinger 2017: 111), and she discusses the textual effect of “reducing the image ambiguity” (Lobinger 2017: 114) with the example of representations of the border-zone between Israel and the Palestinian Autonomous Region. She also argues that in order to detect standardised visual stereotypes, non-individual and complex interplays of image and text, there must be a “huge consideration of contextualisation processes” (Lobinger 2017). After having described the importance of the interactive prosumer and producer culture



as important *context* for the films discussed here, I would like to take the research on visual stereotypes further by looking at moving images and their corresponding *filmic text*.

Therefore, I must analyse when visual stereotypes of cultural identity occur in film. To do so, it is important that I note how attributions of identity function, and why they are problematic or harmful. In a recent statement on non-consensus-based attributions of identity, Ursula Renz clarifies that identity in philosophical understanding means nothing other than a reference identity of two “terms” (Renz 2019: 28) and that this simple understanding of identity is also applicable to “person” (Renz 2019: 30). Consequently, “the concept of identity serves to stabilize our views about what or whom we are dealing with in a given object or person.” (Renz 2019: 37) The difference between things and persons, however, is that we allow people to develop “an idea of their own identity” (Renz 2019: 44). It is this understanding of a person that makes the attribution of identity by others so critical: “If we attribute an identity to other persons against their will — no matter how accurate our characterization may be — then strictly speaking we do not treat them as a person at all. This is why [...] we experience ascriptions of identity that are made without our consent, often as threatening, potentially offensive or as an injustice. In them, we are denied a privilege that we are entitled to as a person” (Renz 2019: 44–46). That means that whenever one does not ask (or cannot ask, perhaps due to language barriers, for example) for the terms with which a person would describe themselves, or whenever one does not give priority to self-description over description by others, then an essentially violent act is present, in which someone’s right to personal self-determination is not respected.

By studying the visually stereotypical attribution of identity in two travel documentaries, I thus understand the generalising, group-oriented and reducing classification of persons, which is realised by context-driven symbolism that can be decoded when looking at the film sequences with the instruments of multimodal film analysis.

***Weit.* A travel documentary that aims to do everything right and nevertheless re-evokes cultural stereotypes.**

This chapter discusses a sequence from the first of four film chapters, which depict Allgaier and Weisser’s four years of travel in chronological order. Allgaier and Weisser decided at this point of their travel, after much deliberation and after successfully applying for a visa, to enter Pakistan from Iran, despite their fears of this venture. The establishing shot for the border crossing is a long shot, taken from a moving car. The landscape is visible against the light and the sunrise, and in addition there is a non-European instrumental string soundtrack — the sunrise and the music both symbolically contextualise the following sequence as ‘entering the Levante’. The camera pans to a close-up of Weisser’s head and shoulders, covered with a pink cloth, as she sits in the car. To the camera, she says: “Now my heart is pounding with excitement, because from now on I can see how it really is. The imagination leaves, and the experience comes” (Allgaier and Weisser 2017a: 43:00–43:27). Shortly after crossing the border, she explains in a Voice-Over (VO) that “Hitchhiking is now out of the question. It is 1,000km through the province of Belu-jistan. Pakistan can be quite dangerous here. Therefore, foreigners are escorted. They call us a taxi and we get an escort” (Allgaier and Weisser 2017a: 43:50–44:05). The two travellers then try to contact their drivers despite the language barrier, followed by further information about Belujistan, presented in Weisser’s VO and still accompanied by the aforementioned string music:

“Belujistan is as big as Germany. Tribes and the radical Islamic Taliban besiege the wasteland and fight against Pakistani government troops. Public transit is repeatedly shaken by bomb attacks, and in the past, there have even been kidnappings of tourists” (Allgaier and Weisser 2017a: 44:27–44:49). The following episode shows how Allgaier and Weisser get stopped at regular checkpoints, and this experience is summarised by photographic stills of each checkpoint. The couple then reach Quetta. Allgaier explains in the VO that although couch surfing would be possible, they are told by the police to sleep in the police station for security reasons, which both travellers have “mixed feelings” about. They would like to “witness the daily life”, but they are also “happy to have a safe place” (Allgaier and Weisser 2017a: 46:30–46:35). The following day, the couple travel by train from Quetta to Karachi. Their journey begins at icy temperatures, and the establishing long-shot from the moving train shows more landscape. The VO by Allgaier is accompanied again by string music: “It doesn’t take long before it gets warm. Belujistan is particularly beautiful here” (Allgaier and Weisser 2017a: 47:24–47:30). Next, there is a head-and-shoulder close-up of an elderly man with a white beard and turban [see Fig. 1], and Allgaier



Fig. 1: *Weit*, man with turban, 47:31²



Fig. 2: *Weit*, man with turban, 47:36



Fig. 3: *Weit*, laughing children, 47:38

comments in the VO: “And the people in this part of the world have a great aura” (Allgaier and Weisser 2017a: 47:30–47:33). The next shot shows another head and shoulder close-up of a man in a turban [see Fig. 2]. This time, the camera is at his eye level, in profile, and after a few seconds the man starts laughing. The next shot is a close-up of the head and shoulders of two laughing children looking directly into the camera and crouching under a blanket [see Fig. 3].

2 For all the following image-citations see the German copyright, updated in march 2018:
<<https://tww.law/2018/01/12/urheberrecht/neue-regelungen-das-bildzitat/>> [accessed 24 March 2021]



Rather than analyse these settings as isolated snapshots, it is important to understand and interpret them within their specific multimodal contexts. The mode of presentation for documentary is essentially composed of the following parameters: camera position, camera angle, light and colour, sound, language, music, montage and mise-en-scène. The camera angles in *Weit* are generally ‘classic’, which means that they are in line with common shots in narrative films: the landscapes are revealed through long shots, but rarely in extreme long shots (however, there is one, for example, at the end of the film, when the couple returning home is filmed from behind from a bird’s eye view and the camera then rises higher and higher by drone, up to an extreme long shot), and people are usually shown in head and shoulder close-ups. However, the specific film design of *Weit* consists of music, sound, language and montage: the soundtrack contains music of the countries Allgaier and Weisser travelled through, as well as ten pieces that were specifically composed for *Weit* by Falk Schönfelder and Isaac Friesensome.³ The VO is alternately recorded by Allgaier and Weisser, remaining identical in tune and tempo throughout the film. The VO thus contributes to the discursive effect of the ‘images’ in the film. There is no loud, ecstatic or otherwise conspicuous linguistic transmission of emotion at any point. The VO is of course scripted and retrospectively recorded, yet the use of the present tense (see the VO quoted above) gives the audience the impression that the narrative commentary expresses the immediate emotionality of each scene, and suggests that Allgaier and Weisser made all their travel experiences admirably relaxed. Although the alternating voices of Allgaier and Weisser create minimal tonal variety, the slow pace of speech and the monotone speech melody, which is maintained without variation, contribute to the communicated positive experience: the uninterrupted steady tempo and the constant melody in the VO reflect the travellers’ uninterruptedly positive experience.

The sequence starts with an image of Weisser externally (visible by her clothing) and internally (communicated in the VO) preparing herself to enter Pakistan. She is about to form her ‘own image’ of a reality that was previously only communicated to her through the media. The commentary in the VO thus repeats the travel motto that was central in the prologue: “The imagination leaves and the experience comes”. The goal is to see the world for oneself in order to be able to see it “as it really is” and to break down false presumptions. Behind these assumptions lies the concept of the ‘authentic experience’, opposed to a mere ‘fantasy or fiction that distorts reality’, for which Plato’s allegory of the cave is the eternal reference. But, as postmodern and constructivist thinking subjects, we do know that there is no real difference between ‘authentic experience’ and ‘fiction’, and that “visual representations are often less realistic than it seems”, because they “distort rather than reflect social reality” (Alù and Hill 2018: 1). Like all people, travellers have their own “script” (Greenblatt 1996: 10), which can never be completely abandoned and that is why the world can never truly be seen ‘as it really is’. People will always have their own assumptions and expectations that shape their perception of reality, but it is important that these assumptions are communicated as reflectively and transparently as possible and, as Luhmann writes, that people learn to be aware of the blind spots in their perspective, and to deal with them openly and creatively. However, in *Weit*, Allgaier and Weisser disregard the importance of observer-dependent perceptions and evaluations, and instead assert that by focusing on *only* the beautiful and good of different cultures, they have found the ‘right way’ of viewing the world. As a result, despite its communicated curiosity

3 Cf. <<https://weit-filmmusik.de/>> [accessed 24 March 2021]



and openness, *Weit* is normative and unreflective with regard to its own perspective.

This becomes evident in the sequence discussed here. The credo, communicated from the beginning, must be adhered to, the couple's 'own images', which are intended to oppose the 'one-sided reporting' must be delivered, and Allgaier's VO commentary delivers them promptly: "The people in this part of the world have a great aura". This statement is placed before the three shots quoted above, which rhetorically reinforces the function of visual evidence: the VO serves as *argumentatio*, the images of the men wearing a turban and the laughing children authenticate what has been said. They serve as *confirmatio* in the rhetorical sense, and as "authentic signs" in the sense of Jonathan Culler's semiotic understanding of authenticity within travel writing (Culler 1988), because they are read by the recipients as 'people who symbolise people with a special aura'. I consider this sequence in its discursive function to be a visual stereotype, which becomes particularly clear here through the spoken text in the VO. There is no marking of a personal, subjective opinion in the text, no commentary on one's own observer's perspective, and the statement turns out to be categorising, generalising, accentuating and evaluating: "The people" is generalising; "in this part of the world" is categorising; although vague, "have a great aura" is accentuating, because the people are reduced to a certain, controversial characteristic even when evaluated positively ("great"). Although the opening of the sequence aims to give a political classification to the setting shown and introduces the travellers as vigilant people who know about the dangers of travelling and make their ambivalent feelings transparent, the sequence runs towards an orientalist stereotype, evoking the typical cliché of the 'orient' as space of the other (Said 2017) and as a "projection surface of social counter drafts" (Deeken and Bösel 1996: 23). The people shown merely represent the image of 'oriental'. Viewers easily recognise the typical image motifs, which have been reproduced countless times: dark skin, turban, smile — and those signals are enough. It is not about an "inter-individual" encounter, which Hansen explains as an ideal that never can be absolutely realised (cf. Hansen 2003: 324) but for which one always should strive in order to avoid as much group-orientated thinking of another person as possible — but about keeping a promised counter-perspective according to which, contrary to the one-sided images circulating 'in the West', there are beautiful and 'great' people in Pakistan, too. Quite apart from the fact that this counter-narrative is as flat as the template against which it is supposedly directed, because superficial positivity is opposed to superficial denigration, it is of course very problematic to talk about a 'magic aura' of the 'people living in the Orient'. A self-observed stereotype — the one-sided news on terrorism and danger in Pakistan in Germany — is contrasted therefore with an orientalist stereotype. The people shown only have a confirming function, in that they are used as authenticity markers, because the commentary in the VO about the people shown is intended to visually 'prove' to the viewers the sympathetic and open attitude of the travellers. However, by simply attributing a "great aura" to complete strangers, Allgaier and Weisser are implicitly ascribing a cultural identity to these people, without allowing them to confirm or reject this identity.

In defence, one could argue that this is only a small unit of text from a 127-minute film (although there are other scenes in *Weit* that serve cultural stereotypes, which, due to the scope of this article, I had to exclude), and that the filmmakers, preoccupied by their own experiences and associated emotionality, can inadvertently reproduce certain stereotypes during the production process. However, I consider this to be an analytical short circuit. If the



sentence in question, “The people in this part of the world have a great aura” had appeared as a caption under the three pictures in a book, it may be expected that readers would respond with astonishment or indignation. In the documentary film, the multimodal interplay conveys spontaneity and, above all, the narrators’ well-intentioned curious innocence. However, behind this short sequence there are many individual production steps that, although no longer visible, must be considered when assessing a multimodal conveyed stereotype. During the recording, selection, montage, post-synchronization of the film music and, above all, the scripting of the VO, the producers should have been able to notice that they were about to reproduce an orientalist stereotype.

The fact that the stereotype of the “great aura” has remained in the finished film supports my thesis that certain attributions of cultural identity are not perceived as stereotypes, even by travellers who endeavour to meet the world openly. The attribution of cultural identity by others is so deeply ingrained in the genre of the travel documentary that even controversial images such as the orientalist stereotype discussed here are still communicated in the twenty-first century. As indicated, this may be due, at least in part, to the specific effect of the medium, because the text-image relationship is more ‘multimodal’ than, for example, in a travelogue with photos. In film, the ‘text’ consists of numerous elements, such as sound quality, intonation, speaking rate, film music and the montage of the images shown. In particular, however, the reproduction of the orientalist stereotype is probably due to the basic mechanism of documentary itself, which aims to counter the media mainstream with something supposedly ‘authentic’; for this ‘good cause’, it is easily blinded to its own blind spots, and therefore fights stereotypes with stereotypes.

***Reiss aus.* A travel documentary that aims to show the downsides of travel but still exoticizes**

The sequence discussed here is found relatively early in the 120-minute-long film. Wendt and Stirnat are in Mauritania, where they meet “the greatest people from the first day onwards” (Wendt and Stirnat 2019a: 10:25–10:29). The difficulties they encounter crossing desert sections of the Sahara with their Land Rover have also been a topic of discussion up to this point of the film, as well as the fundamentally difficult “communication between men and women” (Wendt and Stirnat 2019a: 14:03–14:07). Wendt reported on the latter in a vlog-typical setting: in a self-recorded, frontal close-up, in which current events are monologically commented upon and summarized, often in a quiet or whispering tone that recreates the intimacy of a diary entry. The central travel motive is also clearly communicated at this stage: “Being free, gaining distance, finding oneself again” (Wendt and Stirnat 2019a: 1:55). The establishing shot of the sequence I will analyse here is a close-up of naked black feet on a colourful carpet, against the sounds of singing, laughing and clapping hands [see Fig. 4].

The shot cuts to a close-up of drumming black hands, then to a close-up from a low angle of the head and shoulders of a young girl dancing. Next, Wendt is shown in a head and shoulders close-up, wearing a peaked cap and a scarf that resembles a kufiya, and playing a clapping game with another girl wrapped in a colourful scarf [see Fig. 5].

In the background, next to Wendt, another young white woman is showing the children standing around her something on her smartphone, something which, significantly,

is not mentioned or explained in the text. The next shots then show, in medium shots, more dancing, clapping children and Stirnat dancing with a child [see Fig. 6].

It is only after these clips have been shown that the VO explains them. The text-image relation is delayed, and this suggests that Wendt and Stirnat intended for the images to be seen initially without any accompanying text. Conversely to the aforementioned sequence in *Weit*, the *confirmatio* comes before the *argumentatio*: “Here, in the middle of the desert, we get to know one of the most impressive women of the whole journey: Mame Sy” (Wendt and Stirnat 2019a: 16:42). Mame Sy then explains in French (which is subtitled) that she teaches the children of divorced women and that she supports single women because they are often very poor and may not know how to feed their children after their divorce. While the soundtrack continues, there is a montage of close-ups and medium shots of Mame Sy’s students. One child is shown in a close-up, explaining in French that Mame Sy teaches all children to read and write. Wendt concludes by adding that all the children receive a meal at the end of the day, “often the only one”, which they would then often share “outside the door with their hungry siblings”. Over further

medium shots of the children, which include Wendt in the picture, she comments in the VO: “I am completely speechless and thrilled to be able to meet such great children. When it’s time to say goodbye, everyone hugs me harder than I have ever been hugged in my life” (Wendt and Stirnat 2019a: 17:56–18:02). Over the final words of this VO, the camera cuts to the next shot, a long shot of the Land Rover driving away, thus highlighting the moment of farewell [see Fig. 7].

The mode of presentation in this sequence is comparable to the above discussed sequence of *Weit*, telling about the “great aura of the people living in this part of the world”. The shots



Fig. 4: *Reiss aus*, dancing child, 16:09



Fig. 5: *Reiss aus*, Wendt playing with a child, 16:20



Fig. 6: *Reiss aus*, Stirnat dancing with a child, 16:34



Fig. 7: *Reiss aus, Wendt, hugging children*, 18:00

are of a similar size: the interviewees are filmed in frontal close-ups or head and shoulder close-ups, and the dancing and teaching scenes are mostly in medium shot, so that the discourse-specific meaning of the images is generated through the analysis of the sound, music, language and montage. The establishing shot immediately signals to the audience that this will be about encountering locals, even if in this shot only the feet are visible: the sound (folk-sounding singing in the background) and the image (black feet on a colourful background) are sufficient to understand the setting. The present tense VO also plays a central role in *Reiss aus*; Stirnat and Wendt alternate and choose a largely sober intonation, although not as monotonous as the VO in *Weit*. The narrative voice and focalisation are thus very similar to that of *Weit*, which may be classified as a conscious adoption, given the clear role model function of *Weit*. However, it is striking that in *Reiss aus*, Wendt and Stirnat ask questions in the VO, identifying them as ‘answer-seeking travellers’ — in *Weit*, on the contrary, almost no questions are formulated at all.

In *Reiss aus*, cut and montage in particular are used to symbolically underline what is communicated in the VO. Wendt and Stirnat are in the scenes, which appear before the explanatory text in VO, and they present themselves as open and friendly, playing and dancing with the children. These images signal to the viewers (who ought to be considered as “consumers” and “producers”, due to the fact that the film was crowdfunded) that this is an intercultural encounter at eye level. The encounter strives for closeness and real contact, and lets the people speak for themselves. The sound bites and the VO then tell of partly orphaned children, powerless women, hunger and poverty — in other words, of stereotypical ‘Africa topics’. The two interviews with Mame Sy and with one of the children certainly document the efforts of a multi-perspective representation of reality, but the description of the children is still stereotypical. These are “great” (deduced with the same category as for the “aura” discussed above) and the intensive embrace at the end — mentioned only, not shown — is supposed to emphasise this characteristic of “being great” once again. Apart from the fact that, as Alice Hasters has stated in her book *What white people don't want to hear about racism, but ought to know*,⁴ “it is not necessarily a good sign when children fall into the arms of strangers just like that” (Hasters 2019: 169), the stereotyped perception and representation of these children ought to be re-examined, despite Wendt and Stirnat’s likely good intentions. The children are categorically assigned to the group of ‘poor children’, without confirming their individual family situations. The general assumptions about the group of children are indirectly legitimized by Mame Sy’s explanations, but even by documenting her statement, it is by no means clear if the children shown are all from divorced families and are all poor. Subsequently, emphasis — although positive — is given to the fact that these children “hug Wendt harder” than she has ever experienced before, which

4 Own translation. Original title in German: *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen, aber wissen sollten*.

implies that these poor, black children are not only “great”, but are also especially warm, in fact warmer than most people. This positive evaluation serves the stereotype of a particularly “intense” life in Africa. Here, as the text on the farewell hug suggests, one has less fear of contact and more joy, despite the harsher living conditions in social comparison.

After a four-week stay in Mauritania and the expiration of their visas, Wendt and Stirnat continue to Senegal. The troubles of crossing the border are reported in a typical vlog format once again. Wendt records herself sitting in the car, in a light top view, and comments on the obscure, obviously rip-off-like events in an ostentatiously annoyed, singing and slightly ironic tone: “It was so obvious, now they want money, of course, and our insurance that we have is supposedly not valid...” (Wendt and Stirnat 2019a: 21:10–21:16). Here, the clothing also conveys the habitus of the casual traveller (Wendt is wearing a woolly cap with several buttons) who is politically engaged and strives for cultural encounters [see Fig. 8].

Shortly afterwards, a sequence follows in which quick-motion images are cut hard behind each other and evoke another visual stereotype. A teeming ant trail is shown, which is then cut to a street full of cars and black people — a rather dubious analogy in its statement, but one that is often used to represent life in metropolises such as Tokyo and New York or populous countries in documentary films. Similarly, the only quick-motion sequence in *Weit* is also used to



Fig. 8: *Reiss aus*, Wendt vlogging, 21:16



Fig. 8.1–3: *Weit*, contrasting noise and silence sequence, 54:30–55:45



depict the strenuous, noisy life in India, and contrasted with the lonely silence of the Nepalese mountains by means of a clearly stylised match-cut, whereby the ‘match’ functions “figuratively” and in terms of “sound” (Monaco 2011: 152): Figuratively, Allgaier, sitting next to Weisser in front of magnificent mountain scenery, ‘closes’ a framed picture on which the previously shown pictures of Indian street life continue, which is simultaneously accompanied by ‘turning off’ the sound. The medium long shot, which shows Allgaier ‘closing out the noise’, is then cut into a long shot, which reveals the mountain backdrop behind the two travellers sitting next to their tent. The setting is explained and situated with the superimposed writing: “Himalayas, Nepal”, whereby the text,

displayed this time not in the VO but in writing, supports the effect of the idyllic silence [see Fig. 8.1–3].

Reiss aus uses the same effect.

The close-up of the black ant trail and the medium long shot of the ‘human trail’, which are both shown in quick motion, is accompanied by film music with accelerating drum sounds. The drums end abruptly with a cut to a head and shoulder close-up of Stirnat, resting his head on the steering wheel of the Land Rover. In both sequences, visual stereotypes — amorphous and anonymous masses of black people in noisy streets — are used to set the protagonists apart as rest-loving travellers. The problem of such visual stereotyping also includes the suggestion that, unlike the travellers, the people who are seen in the noisy, dirty, hectic urban living spaces do not seek to distinguish themselves from their inhuman surroundings. The lack of any commentary — who can simply get out of the noisy Delhi and enjoy the peace and quiet in Nepal? Who can simply run off into the desert when everyday life becomes too stressful? — reinforces the impression that the



Fig. 9–II: *Reiss aus*, contrasting noise and silence sequence, 21:39; 21:45; 21:49



travellers have more sensitivity for what is comforting, compared to ‘the others’ from whom they clearly distinguish themselves. In fact, it is of course a matter of privileges that decides whether you are able to take a step back and get out of inconvenient lifesituations by simply travelling away from it. What *really* sets the travellers apart is their level of privilege, not their need for rest and peace.

This is followed by another nocturnal vlog clip from inside the car, in which Wendt comments on the different European and African cultures of communication with which she and her partner cope differently, whereby the topoi of ‘absolutely wanting to get involved in the unknown’ and ‘improving oneself’ are formulated once again: “I think we Europeans are a bit different from Africans in this respect. But we are here in Africa to get involved, so we have to work on ourselves here” (Wendt and Stirnat 2019a: 22:30–22:37). The vlog ends with the question of how long Stirnat can endure this effort and whether they can continue and complete their journey together. The theme of this vlog is not only about the difficulties between Wendt and Stirnat, a very common subject of ‘couple vlogs’, but also Wendt’s conscious approach to ‘cultural differences’. However, it is exactly this “expectation to leave ‘the own’ and to meet ‘the other’ in its original form and in its proper place” that constructs the “symbolical order of the world in which the active and free, because mobile, part of the world is confronted with many authentic parts that are at a historical standstill” (Goethe 2015: 27).

The stereotypical depiction of ‘intense African life’ is continued in another sequence in *Reiss aus* that I would like to mention. It begins with guitar music and soft, pop-sounding vocal singing and medium long shots of images of nature, such as flying pelicans or Stirnat surfing, then street scenes that depict poverty and colourfulness as connecting motifs (Wendt and Stirnat 2019a: 23:05–23:25). Finally, the guitar music is supplemented by Wendt’s VO: “Africa, Africa, finally. I could fall over with happiness. Ever since I was little, the people here have attracted me magically. It is like coming home. Why can’t I experience this feeling of freedom in Germany, a feeling that comes over me every time I step on African soil. As hard as life is here, that is how it is lived. My everyday life at home: working myself sick, frustrated consumption and a million insurance policies, it feels like a bad joke. A very sad joke, unfortunately” (Wendt and Stirnat 2019a: 23:25–24:04). During this narration, we see Stirnat and Wendt laughing in the car, a black woman with a blue headscarf, red necklaces and white nose jewellery, women working with mortars, Wendt with over-ear headphones, dreamily stroking a donkey, a black girl hula hooping on the beach, Stirnat climbing a tree, and children with a baby turtle. Finally, the opening establishing shot of the pelicans is repeated, which makes the sequence stand out as an especially closed unit, some pictures from which are shown in Fig. 12–15.

The contrast between African and European culture, previously verbalised in the vlog, is further revealed here in a stereotypical way, loosely based on the idea that in Africa, life is hard but intense and beautiful; in Europe, people work themselves sick and are trapped in the hamster wheel of capitalism. ‘Africa’ is longingly constructed as a whole continent and, in a double exclamation, emphatically constructed as a home with “magical attraction”, a motif that, from the mouth of a white European, can be considered at least naïve. The assumptions about the people living a hard but intense life in Africa are generalising and categorising. The stereotype of the colourful, happy, albeit poor life is then accentuated through the text-image relations.

5 Cf. <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLgh8048Z1rsbFkRz6-6Xot0-W0HzHhQCW>> [accessed 8 July 2020]



Fig. 12–15: *Reiss aus*, ‘Africa-motives’, 23:25–24:04

Moreover, this ‘intensity’ is merely tautologically justified (“the hard life is lived just as it is”). In this sequence, undifferentiated stereotyping of cultures, colonialistically influenced discourse patterns and personal confessions of long cherished desires overlap. The fact that Wendt talks of ‘magical attraction’ and of symbolic ‘steps on African ground’ shows all the more clearly that the problem of certain terms, for example with regard to German colonial history, is ignored in favour of the representation of one’s own subjective emotionality.

Conclusion

The multimodal analyses of the two personalised travel documentaries, *Weit* and *Reiss aus*, have revealed that there is an initial special relationship between filmmakers and viewers, because the ‘consumers’ of the films are also private ‘producing financers’. Arguably, the filmmakers are even more concerned with delivering signals for a ‘documentary reading’ of their film than filmmakers in other producing contexts. I argue that the digital prosumer-culture creates a certain dependency and may be one reason why films such as *Weit* and *Reiss aus* avoid reflecting on European travel privileges. Instead, they reinforce cultural stereotypes, such as the contrast between capitalist driven, ill making societies in the ‘West’, opposed to the ‘hard, but more valuable life’ in ‘Africa’ or the ‘great aura’ of people wearing turbans and beards. Both films could have dealt with the travellers’ privileges, like having the right passport and the necessary financial and social capital to be able to ‘simply travel away’ from burn-out or boredom of routines. They could have reflected on the multiple misbalances between themselves — young, able-bodied white Europeans and members of the global North — and the inhabitants of the regions they travelled to. They could have located themselves within the postcolonial discourse, but they chose not to. They brought up neither the different possibilities of “relating to culture in general” (Hasters 2019: 92) from a postcolonial perspective, nor the



simple fact of the non-existing freedom of travel in most of the countries they travelled through. Instead, they delivered their promised story of an “authentic travel documentary”, which tells about the positive counter-experience, no matter at what price, simply because this is part of their contract. The social media context of their production seems to prevent the filmmakers from exploiting the full creative potential of the “new documentary” that has been “reborn within cinema” (Trautmann 2013: 259). It seems as though the filmmakers are not interested in an artistic and playful approach to the “found reality” (Trautmann 2013: 259). Instead, they focus only on delivering the ‘other images’ and ‘honest stories’ that they promised from the outset. These personalised travel documentaries thus constantly reproduce filmic codes in their specific multimodal design that are intended to strengthen the documentary reading by the viewers, and this repetition often ends up reproducing visual stereotypes. The visually stereotypical attribution of cultural identity in personalised travel documentary, could, in this respect, also be understood as a pact-theoretical difficulty arising from the new prosumer culture because the filmmakers are even more dependent from their audience than others: their followers and viewers are also their producers and the promises they make to them in crowd-funding campaigns seem to restrict them. Filmmakers are so anxious to keep their side of the “contract” that they run the risk of ignoring their ‘self-checking eye’. The films then lack the reflection of their own position as an “observational observation” (Huck 2012: 246–247), which can lead to a simplistic representation of ‘foreign cultures’. The detailed look on how the filmic ‘text’ — sound, VO and film music — corresponded to the ‘images’ revealed that stereotypes, identified by the filmmakers themselves, have often been answered with their own visual stereotypes. There was no reflected attitude striving for an inter-individual encounter or a contextualisation of their own position as an observer. Returning to the key question of multimodal analysis — “What function does [a certain] image fulfil in the context of discourse?” (Bucher 2019) — this comparative analysis of *Weit* and *Reiss aus* has proved that the images mainly have the discursive function of authenticating a supposed counter-discourse that seems to be inherent to this new sub-genre of documentary and which is not exclusively, but certainly to a large extent also due to the specific genesis of these films.

Bibliography

- Allgaier, Patrick, and Gwen Weisser. 2017a. *Weit: Die Geschichte von einem Weg um die Welt*, dir. by Patrick Allgaier and Gwen Weisser (weit GbR) [1 DVD-Video (127 min)]
- Allgaier, Patrick, and Gwen Weisser. 2017b. *Weit: Ein Reisemagazin* (Norsingen: weit GbR)
- Allgaier, Patrick, and Gwen Weisser. 2020. *Weit* <<https://www.weitumdiwelt.de/>> [accessed 24 March 2021]
- Alù, Giorgia, and Sarah P. Hill. 2018. ‘The travelling eye: reading the visual in travel narratives’, *Studies in Travel Writing*, 22.1: 1–15
- Badische Zeitung. 2016. *Ohne Flugzeit um die Welt* <<https://www.badische-zeitung.de/ohne-flugzeug-um-die-welt>> [accessed 24 March 2021]
- Barmeyer, Christoph, and Petia Genkova. 2011. ‘Wahrnehmung, Stereotype, Vorurteile’, in *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*, ed. by Christoph Barmeyer, Petia Genkova and J. Scheffer (Passau: Karl Stutz), pp. 173–190



- Böhme, Gernot. 2016. *Ästhetischer Kapitalismus* (Berlin: Suhrkamp), 2705; Edition Suhrkamp
- Bucher, Hans-Jürgen. 2019. 'Multimodalität als Herausforderung für die Visuelle Kommunikationsforschung', in *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*, ed. by Katharina Lobinger, 1st edn pp. 651–677
- Bucher, Hans-Jürgen/Gloning, Thomas, and Katrin Lehnen. 2010. 'Medienformate: Ausdifferenzierung und Konvergenz — zum Zusammenhang von Medienwandel und Formatwandel', in *Neue Medien — neue Formate: Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation*, ed. by Hans-Jürgen Bucher, Thomas Gloning and Katrin Lehnen, 1st edn (Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH), 10: Interaktiva, Schriftenreihe des Zentrums für Medien und Interaktivität, Gießen, pp. 9–38
- Culler, Jonathan d. 1988. *Framing the sign: Criticism and its institutions* (Norman, Okl.: Univ. of Oklahoma Press), 3: Oklahoma project for discourse and theory
- Deeken, Annette, and Monika Bösel. 1996. „An den süßen Wassern Asiens“: *Frauenreisen in den Orient* (Frankfurt/Main: Campus-Verl.)
- Ehrich, Maria, and Manuel Vering. 2019. *Leaving the frame: Eine Weltreise ohne Drehbuch* <<http://leavingtheframe.com/>> [accessed 24 March 2021]
- Ginzburg, Michael/Müller-Zitzke, Tim, and Dennis Vogt. 2018. *Projekt: Antarktis*
- Goethe, Tina. 2002. 'Das Erlebnis der Grenze: Über die Verwandtschaft von Rassismus und Tourismus', in *Im Handgepäck Rassismus: Beiträge zu Tourismus und Kultur*, ed. by Martina Backes and others, 1st edn (Freiburg (Breisgau): Informationszentrum Dritte Welt), FernWeh, pp. 6–12
- Greenblatt, Stephen. 1996. 'Warum Reisen', *NZZ Folio*, 6: 7–11
- Hansen, Klaus P. 2003. *Kultur und Kulturwissenschaft: Eine Einführung*, 3rd edn (Tübingen, Basel: Francke), 1846: UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher Kulturwissenschaft
- Hasters, Alice. 2019. *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen: Aber wissen sollten*, 2nd edn (München: Hanserblau)
- Hattendorf, Manfred. 1999. *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, 2nd edn (Konstanz: UVK-Medien), 4: Close up
- Hearn, Alison. 2008. 'Meat, Mask, Burden', *Journal of Consumer Culture*, 8.2: 197–217
- Heinze, Carsten, and Arthur Schlegelmilch (eds). 2019. *Der dokumentarische Film und die Wissenschaften: Interdisziplinäre Betrachtungen und Ansätze* (Wiesbaden: Springer VS), Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft
- Heinze, Carsten, and Thomas Weber (eds). 2017. *Medienkulturen des Dokumentarischen* (Springer Fachmedien Wiesbaden)
- Huck, Christian. 2012. 'Authentizität im Dokumentarfilm: Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens', in *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Rezeption*, ed. by Antonius Weixler (Berlin: De Gruyter), 33: Narratology contributions to narrative theory, pp. 239–264
- Klemm, Michael. 2016. 'Ich reise, also blogge ich.: Wie Reiseberichte im Social Web zur multimodalen Echtzeit-Selstdokumentation werden', in *Websites & Sightseeing: Tourismus in Medienkulturen*, ed. by Kornelia Hahn and Alexander Schmidl, 1st edn (Wiesbaden: Springer VS), SpringerLink Bücher, pp. 31–62



- Klünder, Irene and others (eds). 2016. *Aus kurzer Distanz: Die Macht der Bilder, die Macht der Worte 25 Jahre Haus des Dokumentarfilms* (Stuttgart: Haus des Dokumentarfilms — Europäisches Medienforum Stuttgart e.V)
- Lobinger, Katharina. 2017. 'Visuelle Stereotype. Resultate besonderer Bild-Text-Interaktionen', in *Visuelle Stereotype*, ed. by Thomas Petersen and Clemens Schwender (Köln: Herbert von Halem Verlag), pp. 109–123
- Luhmann, Niklas. 1995. *Die Kunst der Gesellschaft*, 8th edn (Frankfurt: Suhrkamp; Koch, Neff & Oettinger & Co), 1303: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft
- Mitchell, W.J.T. 2010. 'Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft', in *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, ed. by Klaus Sachs-Hombach, 2nd edn (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 1888: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, pp. 319–327
- Monaco, James. 2011. *Film verstehen: Das Lexikon Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien* (Germany: Rowohlt Taschenbuch)
- Pahnke, Anselm N. 2018. *Anderswo: Allein in Afrika* <<https://www.anderswoinafrika.de/der-film>> [accessed 24 March 2021]
- Petersen, Thomas, and Clemens Schwender (eds). 2017. *Visuelle Stereotype* (Köln: Herbert von Halem Verlag)
- Renz, Ursula. 2019. *Was denn bitte ist kulturelle Identität? Eine Orientierung in Zeiten des Populismus* (Basel: Schwabe Verlag), 57: Schwabe Reflexe
- Ruoff, Jeffrey. 2006. *Virtual voyages: Cinema and travel* (Durham: Duke University Press)
- Said, Edward W. 2017. *Orientalismus*, 5th edn (Frankfurt am Main: S. Fischer), S. Fischer Wissenschaft
- Schlüter, Hanna. 2019. 'Was soll der Müll', *Der Freitag*, 24 May 2019
- Schulze, Micha (ed.). 2019. *Blown Away: Music, Miles and Magic* (Berlin: Jackhead e.K)
- Schwender, Clemens, and Thomas Peterson. 2019. 'Visuelle Stereotype in der Kommunikationsforschung', in *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*, ed. by Katharina Lobinger, 1st edn pp. 441–463
- Starck, Felix. 2015. *Pedal the world: 18.000 km, 365 Tage, 22 Länder*
- Starck, Felix, and Selima Taibi. 2017. *Expedition Happiness: Unterwegs von Alaska bis Mexiko*
- Tajfel, Henri. 1982. *Gruppenkonflikt und Vorurteil: Entstehung und Funktion sozialer Stereotypen*, 1st edn, Wolfgang Stroebe (Bern: Huber)
- Trautmann, Anja-Magali. 2013. 'Die Wiederentdeckung der Wirklichkeit: Eine Bestandsaufnahme zur neuen Schaulust am nicht-fiktionalen Film', in *Film, Text, Kultur: Beiträge zur Textualität des Films*, ed. by John A. Bateman, Matthis Kepser and Markus Kuhn (Marburg: Schüren), Bd. 1: Schriftenreihe zur Textualität des Films, pp. 244–261
- van Nuenen, Tom. 2016. 'Here I am: Authenticity and self-branding on travel blogs', *Tourist Studies*, 16.2: 192–212
- Weber, Thomas. 2017. 'Neue medienwissenschaftliche Perspektiven auf den dokumentarischen Film', in *Medienkulturen des Dokumentarischen*, ed. by Carsten Heinze and Thomas Weber (Springer Fachmedien Wiesbaden), pp. 77–93



- Wendt, Lena, and Ulrich Stirnat. 2017. *Startnext — Crowdfunding Pitch: Abgefahren — Zwei Menschen. Zwei Jahre. Ein Traum* <<https://www.youtube.com/watch?v=fsoHy1fvEpA>> [accessed 24 March 2021]
- Wendt, Lena, and Ulrich Stirnat. 2019a. *Reiss aus: Zwei Menschen Zwei Jahre Ein Traum*, dir. by Lena Wendt and Ulrich Stirnat (Studio Hamburg Enterprises GmbH)
- Wendt, Lena, and Ulrich Stirnat. 2019b. *Reiss aus. Filmpremiere in Stuttgart* <<https://www.youtube.com/watch?v=CpYuULoxnU>> [accessed 24 March 2021]
- Wildfeuer, Janina. 2013. 'Der Film als Text: Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht', in *Film, Text, Kultur: Beiträge zur Textualität des Films*, ed. by John A. Bateman, Matthias Kepser and Markus Kuhn (Marburg: Schüren), Bd. 1: Schriftenreihe zur Textualität des Films, pp. 32–57
- Zimmermann, Peter, and Kay Hoffmann. 2006. *Dokumentarfilm im Umbruch: Kino — Fernsehen — neue Medien* (Konstanz: UVK-Verl.-Ges), 19: Close up

Author's affiliation

Dr. Anna Karina Sennefelder, Postdoctoral fellow and coordinator at the graduate research group "New Travel — New Media", University of Freiburg
anna.sennefelder@neuesreisen.uni-freiburg.de
<www.neuesreisen.uni-freiburg.de>



Selbstporträt mit Spiegelreflex

Intermediale Metaisierung von Reiseerfahrungen in Blogs

Mirja Riggert

Abstract This article examines the intermedial reciprocity between visual and verbal elements in travel blogs. Focussing on four different ‘About Pages’ of the blogs, the analysis showcases the practice of self-presentation within travel writing. It maps out three levels of inter- and intramedial tensions, that continuously disrupt the ego-concentration by (1) appealing emphatically to the recipients, (2) reflecting on and referring to the self through metanarrative elements, and (3) breaking the representation of an authentic travel experience with a focus on the mediatization of it. These tensions in the intermedial narratives help to multiply the perspectives on the travellers and their self-presentation. Indeed, this multiperspectivity stages a sublimation of the individual experience into a social significance, which helps to include product placements of cameras and affiliate links at the same time, without presenting the page as a mere form of self-marketing. The breaking of narrative coherence is therefore to be seen as an enhanced performance of the self, serving commercial purposes.

Keywords travel blogs, intermediality, metanarration, self-presentation, digital travel writing

DOI 10.25364/08.6:2020.1.7



Einleitende Betrachtungen zum Forschungsgegenstand, zur Fragestellung und zur Methodik

Das derzeit ubiquitäre Phänomen digitaler Reiseliteratur in Form von Reiseblogs ist in seiner formalen Komposition wesentlich von kombinierten Text- und Bildelementen gekennzeichnet. Diese intermediale Art der Reisedarstellung ermöglicht in ihrem verbal-visuellen Zusammenspiel in besonderer Form die Durchbrechung von eindimensionalen Perspektiven und fixierten Positionen zwischen Narration und Rezeption des Reiseberichts. Der Artikel untersucht anhand vier verschiedener *About Pages* ausgewählter Reiseblogs die intermediale Reziprozität zwischen Text und Bild und deren Bedeutung für die Präsentation eines Selbst. Es werden drei verschiedene Ebenen der inter- und intramedialen Spannungen herausgestellt, die eine kontinuierliche Ego-Konzentration durchbrechen. Über diese Form übersteigter Selbstinszenierung, die sich in den narrativen Brüchen zeigt, ist es den Erzählfiguren möglich, die Perspektiven auf sich selbst als reisendes und erzählendes Ich zu vervielfältigen. Die Multiperspektivität ermöglicht es ihnen, die individuelle Reiseerfahrung mit sozialer Bedeutung zu versehen und damit zu einer gesellschaftsrelevanten Erfahrung zu sublimieren. Über diese Formen der narrativen Brechung in der Selbstdarstellung lassen sich darüber hinaus Produktplatzierungen, wie zum Beispiel von Kameras, die Schaltung von Werbeflächen und Empfehlungsmarketing vornehmen, ohne dass der kommerzialisierte Charakter der Website allzu deutlich in den Fokus tritt. Die inter- und intramedialen Brüche in der Narration dienen also letztlich einer verstärkten Inszenierung und Vermarktung des Selbst auf den Plattformen.

Die Blogs erschienen allesamt in einem Ranking der beliebtesten deutschsprachigen Reiseblogs aus dem Jahr 2017, welches von dem Ehepaar Jenny und Sebastian Ritter auf ihrem Reise- und Fotografie-Blog *22 Places* durchgeführt wurde. Im Ranking wurden sie unter die Top 10 (*Fräulein Draußen* und *Globusliebe*) bzw. Top 20 (*Bravebird*) und Top 50 (*Sonne & Wolken*) gewählt. Es ließen sich im Umfang des Materials aus über 200 untersuchten Blogs verschiedenste Formen der Intermedialität auf den *About Pages* von Reiseblogs ablesen, von denen für diese Untersuchung von Bild-Text-Narrationen jene mit starken Tendenzen zur Selbstreferentialität und zur Metanarration in den Blick genommen wurden. Um ein aktuelles Zeitphänomen analytisch zu fokussieren, wurden Blogs ausgewählt, die noch aktiv betrieben werden und in den letzten zehn Jahren (2010–2020) entstanden sind.

Auf *Globusliebe* schreibt Bloggerin und Autorin Julia Lassner seit 2014 über ihre Reisen rund um die Welt. In neueren Beiträgen geht es dabei vor allem um Themen wie Nachhaltigkeit beim Reisen und Auseinandersetzungen mit dem Klimaschutz. So wird neben klassischen Luxus- und Pauschalreisen auch viel über vegane Ernährung, Zugreisen und Campingurlaube berichtet. Der Blog wird professionell betrieben, was sich zum einen in der stilistischen Aufmachung (die Fotografien sind in Format und Verarbeitung sehr hoch-qualitativ), zum anderen in der selbstbenannten Hauptberuflichkeit als Bloggerin zeigt. Die meisten Beiträge sind demnach von Provisions-Verlinkungen zu Anbietern von Unterkünften oder Produktionsfirmen von Reiseausrüstung begleitet und dabei mit der Markierung „Enthält Werbung“ oder der Offenlegung von gesponserten Aufenthalten versehen.

Der Blog *Bravebird* wird von Ute Kranz seit 2013 explizit als nachhaltiger Blog betrieben. Die meisten der Artikel setzen sich mit Themen ökologischer und sozialer Gerechtigkeit im Tourismus auseinander. Die gelernte Kommunikationswirtin Kranz gibt an, von ihrer Art des



klimaaktivistischen Bloggens nicht leben zu können. Es gibt nur wenige Verlinkungen (nur zum Teil mit Provision) zu Produkten aus nachhaltig wirtschaftenden Firmen. In den Artikeln stehen Themen zu regionalen Naturreisen, alternativen Fortbewegungsmitteln wie Klapprädern, Faltkanus oder Mietcamping sowie das Alleinreisen als Frau im Vordergrund.

Ganz anders gestaltet sich der Blog *Sonne & Wolken* von Jana Zieseniß, den die selbständige Bloggerin, Autorin und Fotografin nebenberuflich seit 2010 betreibt. Abenteuerliches und genießerisches Reisen sind die vorherrschenden Themen in den Berichten. Für die Selbstverwirklichung durch Reisen werden im Reiter „Reiseplanung“ Tipps für günstige Flugbuchungen und Lowbudget-Reisen zusammengestellt. Zwar werden auch hier die mittlerweile häufig repräsentierten Naturerlebnis-Reisen und Camper-Urlaube innerhalb Deutschlands angepriesen, dennoch finden sich die Schlagwörter Nachhaltigkeit und Klimaschutz auf der Homepage nicht. Nahezu alle Einträge arbeiten mit Empfehlungsmarketing und es gibt kontinuierlich mitlaufende Werbeanzeigen in der rechten Spalte.

Der Blog *Fräulein Draußen* von Kathrin Heckmann erscheint seit 2013 als für alle Outdoor-Fans betitelter Blog. Unter wenigen Oberkategorien werden hier vor allem Geschichten und Testberichte zu Wandertouren mit Ausrüstungs- und Outdoor-Tipps gepostet. Auch Heckmann bestreitet wie Lassner ihren Lebensunterhalt vom Bloggen und gibt transparente Einblicke in Werbetätigkeiten und Vermarktungsformen auf ihrem Blog. Viele Beiträge sind von dem Zusatz „Enthält Werbung“ gekennzeichnet, da für Produkte (hauptsächlich Outdoorbekleidung und -ausrüstung) geworben wird, die die Bloggerin nach eigenen Angaben auch wirklich weiterempfehlen würde.

Dieser Beitrag begegnet einem Forschungsdesiderat, denn innerhalb der Literaturwissenschaft sind bisher kaum analytische Zugänge zu digitalen Texten wie Reiseblogs zu verzeichnen.¹ Die meisten Untersuchungen stammen aus der Tourismusforschung und konzentrieren sich über sozialwissenschaftliche Methoden der qualitativen Interviewführung oder empirischen Datenerhebung auf Diskurs- und Strukturanalysen von Blogs, Reise- vs. Tourismusverhandlungen und Rezeptionsanalysen (vgl. u.a. McWha/Frost/Laing 2018; Serfaty 2004; van Nuenen 2015; Azariah 2016). Detaillierte Bild-Text-Analysen mit narratologischen Fragestellungen sind eher unterrepräsentiert. Der Forschungslücke wird in diesem Artikel begegnet, indem über die literaturwissenschaftliche Methode des *Close Readings* die vier exemplarischen *About Pages* auf die darin enthaltenen inter- wie intramedialen Wechselverhältnisse untersucht werden. Erkenntnisse aus anderen Disziplinen, insbesondere der Kultursoziologie, Bild- und Medienwissenschaft, Tourismusforschung und Philosophie fließen dennoch in die Ausarbeitung hinein, da es sich bei Reiseblogs um einen per se interdisziplinären Forschungsgegenstand handelt.

In einer detaillierten Analyse der einzelnen Bild- und Textelemente sowie ihrer Bezüglichkeit aufeinander werden spezifische Formen der Durchbrechung von narrativer Kohärenz herausgestellt, welche wiederum, so die These, die Selbstpräsentation zu einer gesellschaftsrelevanten Erfahrung zu sublimieren versuchen und dabei einen verstärkten Inszenierungscharakter der Seiten offenlegen. Dies geschieht zum einen (1) in einer emphatischen Hinwendung zu

1 Eine viel beachtete Ausnahme stellen die detaillierten Analysen von Reiseblogs des Medienwissenschaftlers Michael Klemm (vgl. dazu Klemm 2016; Klemm 2017) oder die literaturwissenschaftlichen Einordnungen von Reiseblogs in die Geschichte der Reiseliteratur von Kylie Cardell und Kate Douglas (2015) dar.



einem adressierten Du, die immer wieder die Ich-Bezogenheit auflöst. Zum anderen (2) wird die Darstellung als Reisebloggerin über Momente der Selbstreferentialität metaisiert². Indem in verbaler und visueller Repräsentation mittels metanarrativer Elemente auf die Repräsentation der Reiseerfahrung Bezug genommen wird, wird die kongruente Selbstdarstellung sowie die Vermittlung eines Ichs an die User/innen unterwandert. Dies zeigt sich vorrangig in der Selbstporträtierung mit Kamera, die über die eigene Rolle als Fotografin und das bildliche Narrativ an sich reflektieren lässt. Diese Form der metanarrativen Reflexion über Bildlichkeit und Darstellungspraktiken lenkt den Fokus der Betrachtung auf die Medialisierung der Reise. Dies führt zur dritten Divergenz der Erzählung (3), die sich im Innerbildlichen zeigt. Einerseits wird die Reise auf den Selbstporträts als medialisiert präsentiert, andererseits wird in vielen Bildern eine Unmittelbarkeit der Reiseerfahrung inszeniert.

Diese drei Ebenen der Fragmentierung der Darstellung ermöglichen es den Bloggerinnen, die selbstkonzentrierte Haltung, die durch das Format *About Page* eingeleitet wird, zu destabilisieren und mit sozialen Bedeutungen zu versehen. Sie zeugen damit von einem potenzierten Inszenierungscharakter der Seiten, da über strategisch eingesetzte Vervielfältigungen der Perspektiven auf das Sujet der Website — das reisende, autobiografische Subjekt — die Ego-Konzentration stilistisch durchbrochen wird. Nicht zuletzt wirkt diese Form der Selbstsublimation in die Kommerzialisierung der Reiseerzählung und die Vermarktungstechniken auf den *About Pages* hinein.

Bevor die drei herausgearbeiteten Ebenen in detaillierten Bild-Text-Analysen der Seiten beleuchtet werden, führt das folgende Kapitel in sozial- und kulturwissenschaftliche Grundlagen zum Verhältnis von visueller Wahrnehmung und Reiserepräsentationen bzw. der wechselseitigen Entwicklung von Fotografie und Tourismus ein.³

Okularzentrismus in Reiseberichten?

Auf blickgewinkelt schreibe ich Reisegeschichten, die — wenn ich ehrlich bin — ohne meine Fotos vermutlich nur halb so spannend wären. Für eine Story bearbeite ich immer zuerst die Fotos meiner Reise, denn dann entsteht die Geschichte beim Blick auf die Fotos fast von alleine. (Chall, seit 2012)

Mit diesen Worten reflektiert Reisebloggerin Inka Chall über die Bedeutung von Reisefotos für ihre Erzählung: Die nachträgliche Bearbeitung und anschließende Betrachtung des visuellen Materials dient als wesentliches Motiv zur Gestaltung eines Reisenarrativs. Den Fotos wird damit für die Erinnerung der Reise eine bedeutsame Rolle zugeschrieben. Sie dienen als Gedächtnisstützen für die Rekonstruktion des Erlebten. Für Margaret Topping ist es diese „aide-mémoire“-Funktion (2016: 80) der Reisefotografie, die die ergänzende Illustration vieler Reiseerzählungen kennzeichnet.

2 Metaisierung wird mit Werner Wolf „als ‚metanarrative‘ Selbstreflexion in nichtfiktionalen Autobiographien“ (2007: 29) bzw. „als das Einziehen einer Metaebene in ein Werk, eine Gattung oder ein Medium [verstanden], von der aus metareferentiell auf Elemente oder Aspekte eben dieses Werkes, dieser Gattung oder dieses Mediums als solches rekurriert wird“ (2007: 31). Diese Form der Selbstreferenz rege die Rezipierenden zur Reflexion über die Textualität oder Medialität des fokussierten Gegenstandes an (2007: 35).

3 An dieser Stelle danke ich der VolkswagenStiftung für die Förderung meines Promotionsprojektes im Rahmen des Forschungskollegs „Neues Reisen — Neue Medien“ der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.



Eine solche Bedeutungszuschreibung von Fotografie hat im Reisediskurs eine weitreichende Tradition. Der Modus des Sehens galt innerhalb reiseliterarischer Darstellungen als Authentizitätssignal: Mit der Ablöse rein wissenschaftlicher Exkursionen durch landschaftliche Erkundungsreisen nach dem ästhetischen Vorbild romantischer Kunst im Europa des 18. Jahrhunderts erhielt die „*eyewitness observation*“ (Urry 2002: 147) eine große Bedeutung. Man reiste, um zu sehen und nachzubilden, und weniger, um zu forschen. Die visuelle Wahrnehmung ermöglichte den Reisenden, Besitz und Kontrolle über das Gesehene auszuüben (Urry 2002: 147). Gerade der Fotografie als Bezeugung des Sehens kam dabei für Bild-Text-Narrative über Reisen eine bedeutende Rolle zu, wie Stephanie Leitch schreibt: „Photography, invented around 1830, became the technology par excellence to reassert eyewitness claims that had been the cornerstone of travel narratives in both textual and visual iterations“ (2019: 471). Für John Urry manifestiert sich im Tourismus die Zentriertheit der westlichen Gesellschaften auf Visualität (erörtert in seinem dreifach edierten Werk „The Tourist Gaze“); die Entwicklung vom globalen Tourismus sei nicht ohne die der Fotografie zu denken (2002: 129) und Peter Robinson spricht von der okularzentrischen Natur des Tourismus (2012: 355). Auch Topping benennt eine historische Linie des Reiseerzählens in der westlichen Kultur, in der auto-optische Wahrnehmung und Augenzeugenschaft wesentliche Charakteristika der beschreibenden Figur darstellten (2016: 78). Auch hier wird Fotografie in Abgrenzung zu anderen Medien der Repräsentation benannt als *das* Instrument der Faktualitätsbekräftigung — als Beweis, wirklich dort gewesen zu sein und dies fotografisch dokumentieren zu können (Topping 2016: 81).

Für Susan Sontag ist es diese Suggestion von Wahrhaftigkeit, die allen Fotografien Autorität gebe: „The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what’s in the picture“ (2019: 4). Zugleich wird hier die Möglichkeit des Bildes aufgezeigt, Wirklichkeit zu verzerren. Wie Sontag weiter ausführt, stellten Fotografien genauso eine Wirklichkeitsinterpretation dar wie Malereien und Zeichnungen (2019: 5). Auf dieses Potential der Fotografie, Wirklichkeit zu verfälschen oder singuläre Sichtweisen festzuschreiben, verweisen auch Giorgia Alù und Sarah Patricia Hill (2018: 1). Topping benennt Fotografie als die Macht, eine partielle oder gar fragile Erinnerung der Reise zu einer unveränderbaren, festen Vision der bereisten Kultur zu zementieren, auch wenn die Bilder vermeintlich nur wie ergänzende Illustrationen im Reisenarrativ scheinen (2016: 82). Insbesondere Reisenarrative bergen die Gefahr, eine machtvolle Position des fotografierenden Subjekts zu etablieren und das Fremde in einer exotisierenden Darstellung zu objektifizieren oder durch die Fixiertheit des Bildes einen festen Deutungsinhalt auf den dargestellten Wirklichkeitsausschnitt zu projizieren.

Zum Bild-Text-Verhältnis in Reiseblogs

Zeitgenössische Reiseblogs sind in ihrer medialen Beschaffenheit wesentlich vom Zusammenspiel verbaler und visueller Repräsentation gekennzeichnet. Im Gegensatz zu bildbasierten Kommunikationsmedien werden die Bild- und Textelemente hier meist nebeneinandergestellt. So wird ein Bild im Headbanner beispielsweise von einem darunter platzierten Text mit ausführlichen Informationen zum visuellen Eindruck begleitet; oder der Text wird gar als Schrift ins Bild projiziert — eine deutliche Emphase der Gleichstellung von verbalem und visuellem Material.

Eine wie die eingangs zitierte Reflexion über die Verwendung von Text- und Bildnarrativen



und deren Zusammenspiel findet sich dabei vor allem in den *About Pages* vieler Blogs. Grundsätzlich stellen sich die Autor/innen hier vor, beschreiben mitunter ihre Lebenswege und beleuchten die Poetologie ihres Reisebloggens. Die meisten *About Pages* zeigen ein wechselndes Zusammenspiel aus Bild- und Textelementen. Meist verfügt die Website über eine Spalte in der rechten Hälfte, auf der ein Porträt des/r Blogger/in im Passfoto-Format zu sehen ist. Schematisch führen viele *About Pages* darunter Werbeflächen, weiterführende Links und Zusammenstellungen von Blogbeiträgen an. In der Hauptspalte auf der Mitte der Seite wechseln sich oft breitformatige Fotos mit Textpassagen ab. Das Porträt trägt dabei als „Dokument, Stellvertreter und visuelle Biografie- und Individualitätsbezeugung“ (Astheimer et al. 2011: 92) eine große Bedeutung. Für Sontag liegt die Wirklichkeitsnähe von Fotos nicht in den übertragenen Motiven und Sujets, sondern in deren sozialen Funktionen (Sontag 2019: 29). Das Porträt trägt demnach in seiner Ansprache eines darstellenden Ichs an eine potenzielle Gruppe von Betrachtenden eine soziale Bedeutung, die sich in der Anknüpfung an realweltliche Aktivitäten zeigt. Auch veränderte Praktiken des touristischen Fotografierens zeugen von dieser kommunikativen Ausrichtung und sozialen Funktion persönlicher Fotografie. Selbsta Ausdruck und Identitätsbildung werden als wesentliche Tendenzen heutiger Fotografie, bedingt durch soziale Medien, benannt. Dies zeigt sich vor allem in der weiten Verbreitung von Reise-Selfies als sozialer Praxis, Vernetzungstechnologie und Image des Selbst (Dinhopl/Gretzel 2016: 127). Wie von Jörg Astheimer et al. (2011: 111) nahegelegt, nehmen viele fotografisch inszenierte Gesten in ihrer Handlungspragmatik auf den nicht-medialisierten Alltag Bezug. Es finden sich gängige Kommunikationsmotive wie Grußgesten (Winken) oder zeichentragende Gesten (Daumen hoch etc.). Diese Bezüge zwischen medialisierter und nicht-medialisierter Darstellung tragen ein signifikantes Wechselverhältnis in sich, das in die Bild-Text-Analyse hineinwirkt.

Topping begreift das intermediale Zusammenspiel aus Text- und Bildelementen als besonderes Potential in Reisetexten, die Macht des Bildes und damit einhergehende hierarchische und festschreibende Repräsentationen zu durchbrechen. In einer demokratischen Beziehung der Ko-Präsenz von Text und Bild würden sogenannte „in-between‘ spaces“ (2016: 83) kreiern. Diese Zwischenbereiche ermöglichen ambivalente und widerstreitende Beziehungen zwischen Text und Bild, die sich manchmal entsprechen, oft aber spannungsvolle Wechselspiele oder ideologische Diskrepanzen zeigen. In dieser Gegenüberstellung, in der sich Text und Bild nicht komplementär ergänzen, würden multiple Perspektiven auf die besuchte Kultur eingenommen und eine instabile, fragmentierte Weltansicht offenbart. Dennoch könnten aber genauso auch unerwartete Harmonien auftauchen, die wiederum die Vielfalt der Sichtweisen bestätigen. Intermedialen Texten oder ‚Ikonotexten‘ (Topping 2016: 83) als Form einer Reiserrepräsentation seien also alternative Narrative inhärent, durch die die Einseitigkeit einer jeden eingenommenen Sichtweise betont und die Art der Reiserrepräsentation kritisch reflektiert werde: „Iconotexts have the ideological potential to resist this ocularcentrism, and this ‘museum’ perspective, by offering a more unstable, fragmented worldview“ (Topping 2016: 83).

In den folgenden Hauptanalysen werden drei Ebenen der Fragmentierung von narrativer Kohärenz in den *About Pages* aufgezeigt, welche die von Topping beschriebenen Zwischenräume nutzen, um eine vielfältige Perspektive auf das autobiografisch erzählende Subjekt zu etablieren und eine erhöhte Reflexion über das eigene Bloggen zu inszenieren.



1 Ich-Darstellung vs. Du-Anrufung

Die *About Pages* zeugen mit ihrer Fokussierung auf das reisende und erzählende Selbst von einer grundlegenden Spannung in Reiseliteratur. Sie werfen die Frage auf, wer hier eigentlich im Vordergrund steht: das erzählende Ich oder die erfahrene Kultur? Vor allem der Einsatz von einer Fülle an Bildmaterial durch digitale Technologien bringt solche sowohl ethischen als auch ästhetischen Fragen mit sich, wie Topping schreibt: „questions of commodification and capture, of mediated or sanitized experience, and an emphasis on the traveller at the expense of the traveller“ (2016: 83). So stellen auch Kylie Cardell und Kate Douglas (2018: 114) fest, dass ein wesentlicher Aspekt im Reisenarrativ die Präsentation einer individuellen Reiseerfahrung ist: „The contemporary traveller and travel documenter seek to interact with their experience and to create and share an individual presentation of the encounter to an audience“. *About Pages* suggerieren im Gegensatz zu den einzelnen Blogbeiträgen, die als Erfahrungsberichte gestaltet sind, von Anfang an eine Fokussierung auf das reisende Individuum und nicht die bereiste Gegend.

Die *About Page* der Bloggerin Ute Kranz auf *Bravebird* zeigt formale und inhaltliche Kongruenzen zwischen Bild und Text. Im definitiven Sinne des Registers der Website „Über mich“ wird hier eine kohärente Selbstpräsentation vollzogen: Auf allen präsentierten Fotos ist die Protagonistin zu sehen, mal mit dem Blick von den Betrachtenden weg, mal jene fest im Visier. Dieser fiktionale Einbezug der Rezipierenden durch ein imaginiertes Anschauen ist dabei der einzige Bruch in der dominierenden Ich-Konzentration in Bild und Text. Denn die Textpassagen verfolgen eine ebensolche Darstellung des Lebenswegs der Bloggerin, der persönlichen Reisemotivation und der Veränderungen des eigenen Reisemodus. Im Gegensatz zu vielen anderen „About me“-Darstellungen werden die Leser/innen hier im Textlichen nicht adressiert. Durchgängig spricht hier eine Erzählinstanz über sich selbst in der Ich-Form. Die einzelnen Teil-Überschriften mögen diese (grammatisch expliziten) Selbstbezüge aus der erzählenden Ich-Position belegen: „Meine Reisekarte“, „Wie ich reise...“, „Was seit meinem Ausstieg passiert ist...“, „Mein Leben aktuell“ (Kranz, seit 2013).

Auch in der formalen Stilistik sind Text und Bild ähnlich gestaltet, da die entsprechenden visuellen und textlichen Passagen in begrenzten Textfeldern erscheinen. Zudem wird im textlichen Narrativ an vielen Stellen — in fast jedem Absatz erscheint eine Verlinkung — auf eigene Artikel zum jeweiligen Thema verwiesen. Die performative Selbstbezüglichkeit erfolgt also durchaus transparent; die angekündigte Semantik der Website „Über mich“ wird hier explizit vollzogen. Allem Anschein nach werden in diesem Beispiel keine Durchbrechungen der Selbstdarstellung intendiert. Die Erzählinstanz begreift ihren sozialgesellschaftlichen Auftrag nicht in einer Hinwendung zu den Lebenswelten der Rezipierenden, sondern in der Auseinandersetzung mit „Tier-, Umwelt- und Klimaschutz“ (Kranz, seit 2013). So wird beispielsweise vermerkt, dass der Blog klimaneutral gehostet wird. Kennzeichnend für das ästhetische Gefüge der Blogseite ist zudem, dass keinerlei Produktplatzierungen, zum Beispiel von Campingausrüstungen oder Kameras, gegeben sind. Ebenso wie es keine kommerziellen Werbeflächen auf der *About Page* auf *Bravebird* gibt, bedarf es anscheinend keiner Durchbrechung eines ich-bezogenen Narrativs.

Auf *Fräulein Draußen* werden die Betrachtenden in die Bildfiktion einbezogen, indem sie auf dem Titelbild als Gegenüber innerhalb der visuellen Szenerie gedacht werden. Die Protagonistin



Kathrin Heckmann richtet ihren Blick zwar auf die Umgebung, doch wird man als Betrachter/in in das Ruderboot, in dem sie sitzt, inkludiert und sitzt ihr dabei in intimer Nähe gegenüber [Abb. 1]. Gleichwohl hält ihr abgewandeter Blick Distanz zu den Betrachtenden. Das Ich steht hier in seiner zentrierten Position im Bild im Fokus. Dieser Eindruck wird durch symmetrisch verlaufende Linien verstärkt: Die beiden Ruder-Enden führen von den vorderen Ecken des Bildes jeweils mittig zur Protagonistin hin, die ihrerseits mittig im Boot positioniert ist, sodass ihr Körper genau über das Ende des Ruderboots hinausragt. Dessen spitz zulaufenden Linien münden also in den Oberkörper der Dargestellten. Ringsherum verteilt sich der See zu gleichen Teilen in der linken und rechten Bildhälfte. Würde die Protagonistin ihren Blick ebenso zentrieren und damit das ästhetische Arrangement komplettieren, würde sie direkt zu den Rezipierenden schauen. Der abgewandte Blick fällt somit umso mehr ins Gewicht. Die Fokussierung auf die Dargestellte wird durch die Farbgebung im Bild vervollständigt. Die grauen Lichtverhältnisse bewirken eine matte, eher dunkle Farbästhetik der Umgebung, sodass das leuchtende Rot der Jacke der Dargestellten auffallend hervorsticht. Eine ebensolche symmetrische Anordnung von Objekten im Bild, die der mittig positionierten Ich-Person zuspielden, zeigt auf derselben Seite auch ein kleines Bild der rechten Spalte, das mit „Meine größten Abenteuer“ (Heckmann, seit 2013) betitelt ist. Auch hier befindet sich die Protagonistin im Zentrum des Bildes; die Wanderstöcke streckt sie in gleichen Winkeln vom Körper ab, sodass ihre Gestalt eine symmetrische, vertikale Hauptachse darstellt, die bis zur horizontalen Mitte des Bildes verläuft. Das Ich setzt sich hier kohärent und transparent in Szene.

Im Vergleich zu den präsenten Bildern auf der Seite ist der im Hauptfeld platzierte Text in kleinem Schriftgrad verfasst und erscheint damit niedriger hierarchisiert. Das Narrativ der Website offenbart dadurch eine eher bildorientierte Ästhetik. Die textlichen Passagen zeigen eine ähnliche Ich-Fokussierung mit subtiler Adressat/innen-Einbeziehung. Unter der Überschrift „Über mich“ heißt es: „Hallo und schön, dass Du da bist! Ich bin Kathrin, Chef-Abenteurerin dieses Blogs und Draußen-Frau von ganzem Herzen“ (Heckmann, seit 2013). In Kurzform folgen dann unter dem Titelporträt Informationen zur persönlichen Biografie und zu den Inhalten des Blogs. Die Schriftart und Schriftgröße fügen sich dabei in die gesamte Layout-Stilistik des Blogs ein, die minimalistisch gehalten ist — die stilistische Schlichtheit spielt dabei dem Image eines puristischen Naturerlebens mit „menschleeren Landschaft[en]“ (Heckmann, seit 2013) zu.

Ein ähnliches Text-Bild-Arrangement findet sich auf *Globusliebe* von Bloggerin Julia Lassner. Abwechselnd folgen auf einzelne Bilder Textpassagen, die gleichermaßen der Selbstpräsentation dienen. Das erste großflächig platzierte Foto der Protagonistin hält den Fokus klar auf der Reisenden selbst. Zentriert im Bild wird sie aus leichter Untersicht aufgenommen gezeigt, sodass man aus Betrachtungsperspektive etwas zu ihr heraufschaut. Ihr Blick wendet sich lachend zur Seite und bezieht damit die Rezipient/innen nicht in die Bildfiktion ein. Als Betrachter/in wird man nicht in die begrenzte Kulisse (ein Schlafplatz in einem Autodach) imaginär integriert, sondern bleibt außerhalb verhaftet [Abb. 2].

Konträr verhält es sich nun im textlichen Narrativ, das auf das Foto folgt. In diesem Beispiel richtet sich die Erzählerin mit emphatischer Intention an ein fiktionales Du: „Ich möchte, dass du deine Zeit nicht sinnlos verträdelst, sondern glücklich bist, dir die Welt ansiehst und deine eigenen Träume in Wirklichkeit verwandelst“ (Lassner, seit 2014). Die fotografisch inszenierte

Sicht auf Lassner als leicht erhöhtes Vorbild wird damit verbalisiert. Dennoch adressiert sie hier erstmalig explizit die Leser/innen. Der Text der *About Page* endet mit der Aussage „Schön, dich hier zu haben! Julia“ (Lassner, seit 2014) und zeigt damit eine Geste der Wertschätzung und Unmittelbarkeit wie in einer persönlich verfassten Nachricht, was durch ihre Unterschrift verstärkt wird. Dies tritt durch die konstante Du-Ausblendung im visuellen Narrativ an dieser Stelle hervor. Viele Nutzer/innen reagieren auf die Seite und bekunden in Postings ihr Interesse und ihre Fürsprache zum Blog.

Zeigen sich solche Unterschiede zwischen Ich-Darstellung und Du-Anrufung im Inner-textlichen auf *Globusliebe*, so finden sich diese Adressierungswechsel im Innerbildlichen nicht. Während auf *Globusliebe* der Adressat/innen-Einbezug in den Fotos also konstant vermieden wird, zeigt sich zumindest tendenziös eine visuelle Du-Betrachtung auf *Bravebird*, bei der die Betrachtenden in die bildliche Fiktion einbezogen werden. Der Blick in der Porträt-Serie dreier kreisförmiger Bilder zur Mitte der Seite gilt eindeutig den Betrachter/innen, die hier offen angelacht werden. Die bildliche Ästhetik ist hier dennoch prinzipiell eher von Aufnahmen selbstversunkener Kontemplation gezeichnet — so wirkt zum Beispiel auch das Porträt mit Kamera in der rechten Spalte so, als würde man die Bloggerin gerade beim Durchsehen ihrer Fotos überraschen und nur zufällig ihre Aufmerksamkeit erlangen [Abb. 3]. Gerade in der Dokumentation der eigenen Biografie, wie in diesen Beispielen, spielt die „Okkasionalität“ des Porträts laut Hans-Georg Gadamer (1990: 149) eine bedeutsame Rolle. Die Semantik eines Porträts bestimme sich demnach aus der Gelegenheit, in der sie gemeint sei. Diese Gelegenheit, in der das Bild hergestellt wird, bringe die Beziehung des Porträts zur dargestellten Person zum Ausdruck und trage den Inhalt der Beziehung auch ohne ein Fortwähren dieser Gelegenheit weiter. Die Okkasionalität ist für Gadamer wesentlicher Bedeutungsträger des Porträts und erfüllt die soziale Funktion, die Individualität der porträtierten Person zu bezeugen, und nicht eine Personentypik oder ein Sujet abzubilden. Bloggerin Kranz inszeniert hier also eine okkasionale Position, mit der sie ästhetische Kodizes der Selbstporträtierung individualisiert. Ihre Form der Darstellung legt den Fokus auf sich selbst und versucht weniger, die Rezipierenden in die Bildfiktion einzubeziehen. Vielmehr wird hier offenkundig ein Selbst inszeniert — und dabei die Rezeption der Bilder doch implizit mitgedacht, wie sich in der Inszenierung von Okkasionalität zeigt.

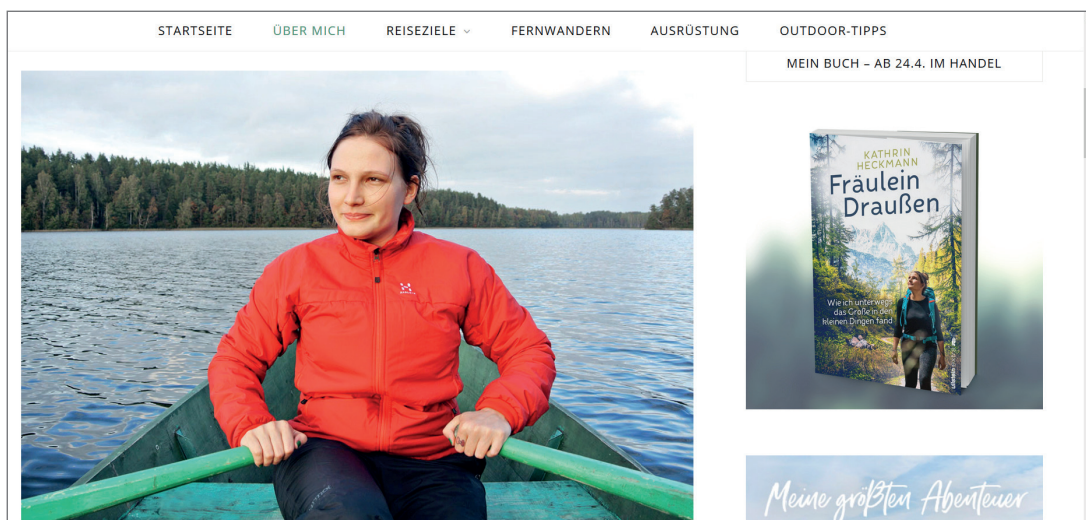



Abb. 1: Screenshot aus der About Page von *Fräulein Draußen*
<<https://fraeulein-draussen.de/ueber-mich/>> [15.03.2020]



Abb. 2: Screenshot aus der About Page von *Globusliebe*
<<https://globusliebe.com/about/>> [12.03.2020]

STARTSEITE ABOUT REISEZIELE REISEKATEGORIEN NACHHALTIGKEIT PERSÖNLICHES



Reisebloggerin, Fotografin und Autorin der Bücher »Fernweh« und »Wie uns Reisen glücklich macht«. Auf globusliebe findest du wertvolle Reisetipps, die nicht in jedem Reiseführer stehen – sei es für Deutschland oder die Ferne. Da mein Herz nicht nur fürs Reisen, sondern auch für die Erhaltung unseres wundervollen Planeten schlägt, bekommen nachhaltige Themen hier einen immer größeren Fokus.

WAS SUCHST DU?

BEKANNT AUS

SWR FERNSEHEN Lufthansa magazin
FÜR SIE WDR tina
DIE WELT InStyle

Ich liebe es, Momente mit der Kamera einzufangen und Erlebnisse mit meinen Worten aufleben zu lassen. Auf globusliebe.com möchte ich dich an meinen Abenteuern teilhaben lassen. Ich möchte dich inspirieren und dazu auffordern, dein eigenes Leben in die Hand zu nehmen, denn du hast nur dieses eine, von dem du nicht weißt, wie lange es dauern wird. Ich möchte, dass du deine Zeit nicht sinnlos verträdelst.

Abb. 3: Screenshot aus der About Page von *Bravebird*
<<https://www.bravebird.de/utekranz/>> [15.03.2020]

Ute Kranz




Willkommen auf diesem Reiseblog – ich bin Ute! Seit vielen Jahren zieht es mich

Abb. 4: Screenshot aus der About Page von *Sonne & Wolken*
<<https://sonne-wolken.de/about/>> [13.03.2020]

Über mich

Du möchtest dein Leben mehr genießen? Du hast genug davon, dass dein Leben nur aus Alltag besteht? Du spürst in dir eine große Leere und weißt nicht wie du sie füllen sollst? Oder willst deine Träume verwirklichen und du weißt nicht wie?

Wie vielleicht hast du dir schon oft gesagt: IRGENDWANN will ich einmal

- in der Wüste übernachten,
- mit dem Fahrrad die gefährlichste Straße der Welt in Bolivien hinausrennen,
- eine einsame Insel besuchen,
- aus einem Flugzeug springen,
- zu Fuß die Alpen überqueren oder
- meinen Traum XY erfüllen?

Soll ich dir was verraten: Es wird jetzt Zeit die Träume aus dem Kopf in die Realität umzusetzen!

Weil ich der Überzeugung bin, dass jedes Leben eine Prise Abenteuer und Genuss vertragen kann, möchte ich dir zeigen wie es geht. Ob große Träume oder Alltagsflucht vor der Haustür – ich helfe dir dein Leben zu einem bunten Abenteuer zu machen!


ÜBER MICH



Hi, ich bin Jana - Autorin, Fotografin und das Gesicht hinter Sonne & Wolken. Unter dem Motto "Die Welt gehört dem, der sie genießt" reise ich (häufig gemeinsam mit meinem Hund Melli) um die Welt und erkunde meine Heimat Deutschland - immer auf der Suche nach neuen Abenteuern, besonderen Hotels und (vegetarischen) Köstlichkeiten.

[Weiterlesen](#)

Das Abenteuer lauert überall – im Wald vor der Haustür genauso wie auf der gefährlichsten Straße der Welt.



Einmal im Leben: Ins Eis reisen

[s://sonne-wolken.de/wp-content/uploads/2012/10/jana-Sonne-Wolken1.jpg](https://sonne-wolken.de/wp-content/uploads/2012/10/jana-Sonne-Wolken1.jpg) **Wolken**

Reisefotografie-Tipps

Anzeige (da Orts/Markennennung)
Norditalien Rundreise – Die perfekte Reiseroute für 2-3 Wochen Urlaub


Anzeige (da Orts/Markennennung)
Instagram für Beginner: Meine 10 Tipps für den Start

Anzeige (da Orts/Markennennung)
Menorca – die schönsten Ausflugsziele, Sehenswürdigkeiten & Fotospots

Abenteuer
Korsika – Die 10 schönsten Ausflugsziele in der Balagne & Umgebung

Anzeige (da Orts/Markennennung)
Marrakech Guide – Tipps

Abb. 5: Screenshot aus der About Page von *Sonne & Wolken*
 <<https://sonne-wolken.de/about/>> [13.03.2020]



Mein Leben aktuell

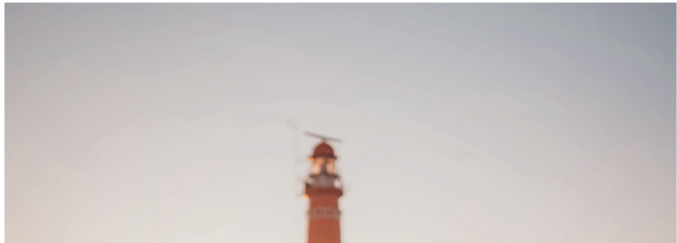
Abb. 6: Screenshot aus der About Page von *Bravebird*
 <<https://www.bravebird.de/utrekranz/>> [15.03.2020]

STARTSEITE ABOUT REISEZIELE REISEKATEGORIEN NACHHALTIGKEIT PERSÖNLICHES


Lass uns gemeinsam die Welt zu einem besseren Ort machen und Abenteuer erleben, damit wir später nicht sagen: „Ach, hätten wir doch mehr gelebt!“

Auf meinem Blog findest du wertvolle Reisetipps und ehrliche Reiseberichte, die zum Nachmachen animieren. Dabei stelle ich nicht nur die schönsten Fernreiseziele unserer Erde vor, sondern möchte ebenfalls Lust auf kleine Abenteuer vor der Haustür wecken, denn auch eine kleine Auszeit im eigenen Land kann neue Horizonte eröffnen.

Seit 2019 nimmt das Thema Nachhaltigkeit einen immer größer werdenden Platz auf *glousliebe* ein, denn ich beschäftige mich mehr und mehr mit der Frage: Wie kann ich unseren wundervollen Planeten schützen und trotzdem reisen? Antworten dazu findest du in meiner [Rubrik Nachhaltigkeit](#).



MEINE FOTOAUSRÜSTUNG



BELIEBTE ARTIKEL


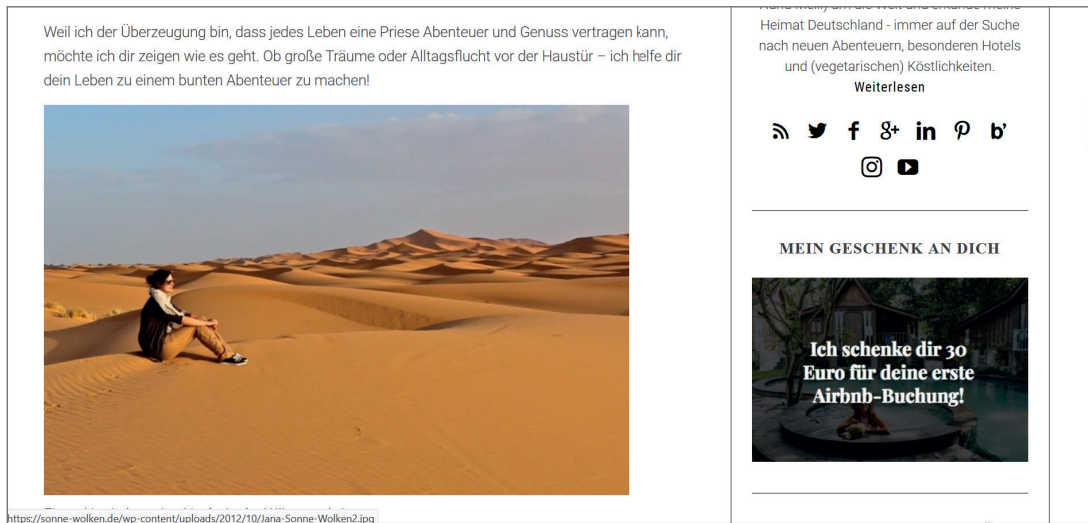
 **Kaffeeliebe: Das sind die 28 schönsten Cafés in Berlin**

Abb. 7: Screenshot aus der About Page von *Globusliebe*
 <<https://globusliebe.com/about/>> [12.03.2020]



Abb. 8: Screenshot aus der About Page von *Sonne & Wolken*
<<https://sonne-wolken.de/about/>> [13.03.2020]



Divergent zeigt sich die *About Page* von Jana Zieseniß auf *Sonne & Wolken*. Zunächst erscheint in der Hauptspalte unter der Überschrift „Über mich“ ein groß platziertes Text, während das Selbstporträt in der rechten Spalte äußerst klein wirkt und die Protagonistin schwer erkennen lässt [Abb. 4]. „Hi, ich bin Jana — Autorin, Fotografin und das Gesicht hinter *Sonne & Wolken*“ (Zieseniß, seit 2010), heißt es im Text unter dem Porträt. Neben der gängigen Selbstbezeichnung als Fotografin und Autorin — in diesem Fall nicht als Bloggerin — wird auf das Gesicht hinter dem Blog verwiesen. Gerade dieses Gesicht ist es jedoch, was auf dem Foto mit der Kamera nicht zu sehen ist. Auch die drei anderen Fotos der Hauptspalte zeigen keine vollständige Porträtierung, sodass Jana Zieseniß für die Leser/innen etwas schemenhaft zuzuordnen bleibt. Weder die drei im Hauptfeld erscheinenden Fotos noch das klein platzierte Porträt der rechten Spalte lassen die Gesichtszüge der Protagonistin vollends erkennen. Entweder sind die Fotos fern von der Seite oder von hinten aufgenommen oder eine Sonnenbrille oder Kameralinse vor den Augen verhindert eine umfassende Erkennung. Auf zwei Fotos wird dabei die bereiste Landschaft ins Zentrum der Aufnahme gestellt, während Zieseniß am Rand des Geschehens sitzt. Auf dem mittig erscheinenden Foto ist sie zwar im Zentrum der Landschaft, doch die perspektivische Obersicht lässt sie zurückhaltend und bescheiden erscheinen, da man leicht auf sie herabschaut (s. Abb 5). Die gesamte visuelle Ästhetik der Website entbehrt einer vollständigen Selbstporträtierung.

Diese Form der performativen Selbstrücknahme zeigt sich besonders im textlichen Narrativ zu Beginn der Website. Verkündet die Überschrift „Über mich“ zunächst einen klaren Personenfokus, wird diese Ego-Zentrierung im darunter folgenden Fließtext sofort durchbrochen, wenn es heißt: „Du möchtest dein Leben mehr genießen? Du hast genug davon, dass dein Leben nur aus Alltag besteht?“ Die gesamte Textpassage ist aus Du-Appellen gestaltet, die schließlich am Ende in die Ich-Perspektive führen: „Soll ich dir was verraten: Es wird jetzt Zeit die [sic] Träume aus dem Kopf in die Realität umzusetzen! Weil ich der Überzeugung bin, dass jedes Leben eine Prieze [sic] Abenteuer und Genuss vertragen kann, möchte ich dir zeigen wie [sic] es geht“ (Zieseniß, seit 2010). Ich und Du stehen hier einander kontrapunktisch gegenüber mit klarer, gegenseitiger Positionierung: Das erzählende Ich präsentiert sich pionierhaft und möchte seinen Erfahrungsschatz an ein vermeintlich im Alltag verhaftetes Du weitergeben.

Der Textbeitrag endet sodann mit dem Versprechen der Erzählerin: „Ob große Träume oder Alltagsflucht vor der Haustür — ich helfe dir dein [sic] Leben zu einem bunten Abenteuer zu machen!“ (Zieseniß, seit 2010). Das Interesse hinter der Selbstpräsentation wird somit als am Leben der Leser/innenschaft ausgerichtetes inszeniert, deren Inspiration und Motivation den vorgeblichen Anlasspunkt für den Reisebericht liefert.

Im Textlichen wird diese fehlende Selbstdarstellung in einer Zwischenpassage mit dem Titel „Wer steckt hinter *Sonne & Wolken?*“ aufgelöst, wenn die Erzählerin von ihrem Weg zum Reisen und Reisebloggen erzählt und dabei auch intime Einblicke in ihre Persönlichkeit gewährt. So gibt sie ihre anfängliche Introvertiertheit preis: „Nein, ich bin nicht schon immer viel gereist und schon gar nicht hätte man mich nur im Entferntesten als abenteuerlustig bezeichnen können! Ich war ängstlich und habe mich nur zu gerne in meinem Alltag versteckt“ (Zieseniß, seit 2010). Nach dem Foto, das die Erzählerin zentriert in einem Eismeer stehend zeigt [Abb. 5], folgt eine weitere Textpassage, welche den Fokus nun wieder aus der Innendarstellung hin zur externen Sicht auf den Blog lenkt („Das sagen andere über *Sonne & Wolken?*“).

Diese Wechsel von Aufnahmen mit Du-Ausblendung und Du-Einbeziehung auf *Sonne & Wolken* durchziehen die ästhetische Komposition des Blogs. Wie im Textlichen wendet sich die Protagonistin auf den Bildern teils direkt an die Betrachtenden oder blendet diese komplett aus — das Ich steht dennoch mit seiner verdeckten Selbstperformanz stets leicht im Hintergrund.

2 Selbstreferentialität in Text und Bild

Auffallend an diesen Beispielen ist, dass sich fast alle Protagonistinnen im Selbstporträt auf der *About Page* mit einer Kamera in der Hand präsentieren. Einzig auf *Fräulein Draußen* fehlt eine Selbstdarstellung der Bloggerin mit Kamera; stattdessen wird in einem Bild auf der rechten Spalte auf die Fotoausrüstung verwiesen. Das Bild zeigt die verschiedenen Kameraobjektive und Zusatzmaterialien und ist mit einer Unterseite des Blogs verlinkt, auf der detaillierte Beschreibungen zur kameratechnischen Ausrüstung für Trekking- und Wandertouren folgen. Auf der *About Page* wird die Reisefotografie jedoch nicht weiter thematisiert. Die Bewegung im Freien und der Naturgenuss bestimmen das textliche Sujet. Es scheint nicht integrierbar in diese Inszenierung von Naturverbundenheit und in die Selbstdarstellung als „Draußenfrau von ganzem Herzen“ (Heckmann, seit 2013), den Fokus auf die subjektive, technische Vermittlung der Reiseerfahrung zu legen. Zudem zeigen sich auch hier Bild und Text kongruent in der objektiven Repräsentation, bei der die personenbezogene Erfahrung beim Fotografieren und Schreiben keine Erwähnung findet.

In den drei weiteren Beispielen ist dies anders. Alle Bloggerinnen zeigen sich im kleinen Porträt der rechten Spalte mit ihrer Kamera. Im Erzähltext der Hauptspalte wird auf *Bravebird* die „Zeit zum Schreiben und Fotografieren vor Ort“ (Kranz, seit 2013) als wichtiges Moment der Reisepraxis benannt. Fotografie und Schreiben gehören also wesentlich zum Reiseerlebnis und werden auch verbal-textlich als solches beschrieben. Auch im Textnarrativ auf *Globusliebe* wird meta-narrativ über die Tätigkeit des Reiseerzählens reflektiert: „Ich liebe es, Momente mit der Kamera einzufangen und Erlebnisse mit meinen Worten aufleben zu lassen“ (Lassner, seit 2014). Hierin zeigt sich die enge Verzahnung von Reiseerlebnis und Reiserepräsentation über Schrift und Bild.

Diese Reflexion über die Repräsentation ist nicht nur ein Element des Textes, sondern wird auch im Visuellen inszeniert. Das Schlussfoto der *About Page* zeigt Bloggerin Kranz während



der Tätigkeit des Bloggens: Inmitten der Natur sitzt die Protagonistin auf einem Campingstuhl am Laptop und demonstriert damit ihren Beruf [Abb. 6]. Diese Elemente sind als metanarrativ innerhalb des Systems Blog zu sehen, da hier über die eigene Medialität reflektiert wird. Werner Wolf nennt diese Form der Metaisierung *Selbstreferentialität* (bzw. Selbstreferenz) und beschreibt sie als den „Bezug eines semiotischen Elements (oder Systems) auf sich selbst oder zu einem anderen (ähnlichen oder identischen) innerhalb desselben Systems“ (2007: 39). Von einer höheren textlogischen Ebene reflektiert der Text (oder das Medium) über seine eigene Textualität (oder Medialität) bzw. regt die Rezipierenden zu einer solchen Reflexion an (2007: 4).

Die Selbstporträts mit Kamera sind dabei als selbstreferentielle Bilder wahrzunehmen: Sie referieren auf die Bildlichkeit der Darstellung an sich. Anja Dinhopf und Ulrike Gretzel verweisen auf die Bedeutung der Kamera in der touristischen Repräsentation, seitdem sich das Fotografieren über medientechnologische Entwicklungen als tägliche Praxis etabliert hat (2016: 133). Seither existiere die Kamera nicht mehr unsichtbar im Hintergrund, sondern werde als quasi-sozialer Akteur aktiv ins Fotografieren eingebunden. Vorstellungen von Performativität würden damit offen in Szene gesetzt werden. Dinhopf und Gretzel beschreiben die derzeit im Tourismus virulente Selfie-Kultur als „othering the self, stylized performing the self and producing as well as consuming the self“ (2016: 127), wodurch die Tourist/innen selbst zu touristischen Sehenswürdigkeiten werden. Der von Urry entwickelte ‚Tourist Gaze‘ reflektiere inzwischen auf die Reisenden selbst zurück (Dinhopf/Gretzel 2016: 126).

Anders als beim Selfie ist in diesen Beispielen keine fotografische Selbstaufnahme zu bezeichnen, sondern eine Selbstporträtierung durch andere Personen oder den technischen Selbstauslöser. Eine wesentliche Differenz dieser Selbstbetrachtung liegt zwischen Text und Bild im Status der Autor/innenschaft. Während in der Schriftform in autobiografischen Erzählungen wie den *About Pages* eine Einheit von Autorin, Erzählerin und Protagonistin kreiert wird, ist diese dreifache Identität im Bildlichen fragiler. Die Subjektivität spaltet sich dabei nämlich in ein Subjekt *vor* der Kamera und eins *hinter* der Kamera, welches das Foto aufnimmt, wie Christof Decker für den Dokumentarfilm darlegt (2008: 173). Während das Personalpronomen ‚Ich‘ gleichzeitig das Subjekt des Sprechaktes darstellen und auf sich selbst rekurrieren kann, sind diese beiden Dimensionen im Visuellen nicht kongruent. Daraus entsteht laut Decker eine neue Art des Bewusstseins über das Selbst, die sich nicht mehr auf ein einheitliches Subjekt zurückführen lasse, sondern in einzelne Perspektiven der Wahrnehmung zerfalle (2008: 174). Bei autobiografischen Selbstnarrationen wie den *About Pages* liegt dennoch eine Form der Selbstbetrachtung oder Selbstpräsentation und keine Variante biografischen Erzählens vor. Wie Decker ausführt, können auch Aufnahmen durch ein fremdes Subjekt (oder den Selbstauslöser), in denen das Auto-Subjekt zu sehen ist, als erweiterte Formen von Selbstbetrachtung verstanden werden (2008: 174). Auch in schriftlichen Autobiografien könnten Zeugnisse der Fremdbetrachtung auf das erzählende Subjekt in den Wahrnehmungszusammenhang integriert werden, ohne dass an der autodiegetischen Fokalisierung zu zweifeln sei. Vielmehr lege diese Darstellungsweise einen Subjektbegriff nahe, der das autobiografische Subjekt als situations- und interaktionsbedingtes verstehe. Es werde ein stetiger Perspektivwechsel forciert, der also auch den Blick von außen auf das Subjekt erlaube — das wie beim Selfie stattfindende „distancing or othering the self“ (Dinhopf/Gretzel 2016: 132). Damit sei das Selbst im Bild weniger kohärent als das im Text: Es definiere über die Kamera Situationen und kreierte multiperspektivische und komplexe Sichtweisen

auf die Identität, welche das autobiografische Selbst als Effekt interpersonalen Bezüge und Situationen erst entstehen lassen (Decker 2008: 175). Durch das „stylized performing the self“ (Dinhopl/Gretzel 2016: 132) sei es in der Selbstdarstellung möglich, verschiedene Versionen des Selbst zu performen.

W.J.T. Mitchell bezeichnet jene Bilder, die auf sich selbst oder auf eine Klasse von Bildern referieren, als *Metabilder* (1994: 35). Jedes Bild, das über das visuelle Narrativ an sich reflektiert, werde zum Metabild (1994: 57). Dabei unterscheidet er drei Typologien des Metabildes: formale Selbstreferentialität, wie sie zum Beispiel beim Bild-im-Bild (*mise en abyme*) vorliegt; diskursive oder kontextuelle Selbstreferentialität, die über die Natur der visuellen Repräsentation reflektiert, indem sich multistabile Sichtweisen innerhalb einer bildlichen Darstellung manifestieren; und allgemeine Selbstreferentialität, „that represents pictures as a class, the picture about pictures“ (1994: 56). Die Metabilder in den Blogs verweisen über die nach Mitchells Definition *allgemeine Selbstreferentialität* auf die Natur von Bildnarrativen und reflektieren somit über die Art, *wie* wir Bilder machen (Mitchell 1994: 45). Das Format *About Page* legt dabei einen solch selbstreferentiellen Bezug auf das eigene Reisen und Dokumentieren der Reise nahe, sollen doch in dieser Sparte grundlegende Fragen zu den Hintergründen des Blogs geklärt werden. Die Bloggerinnen spiegeln ihre eigene Rolle als Reiseerzählende über Schrift und Fotografie.

Lassner (seit 2014) präsentiert sich auf *Globusliebe* als „Reisebloggerin, Fotografin und Autorin“. Unter der Rubrik „Meine Fotoausrüstung“ in der rechten Seitenspalte erscheint ein Porträt, das Lassner beim Fotografieren zeigt: Sie ist im Profil zu erkennen, während sie durch ihre Kamera schaut und diese auf ein Objekt in der Umgebung richtet [Abb. 7]. Lassner ist von Palmenblättern umgeben, sodass sie wie in einem Versteck wirkt. Der betrachtende Blick auf sie ist daher nur partiell freigegeben und bekommt dadurch voyeuristische Züge. Ein unscharf gestelltes Palmenblatt im Vordergrund läuft exakt an der Länge des Oberarms der Protagonistin entlang, wodurch die Szenerie wie extra für die Betrachtung Lassners freigegeben scheint. Gleichzeitig ist Lassner selbst als fotografierendes Subjekt in den Palmenblättern versteckt und vollzieht einen ähnlichen Akt der voyeuristischen Betrachtung aus dem Versteck heraus auf ein nicht sichtbares Objekt. Sie wird somit zugleich als fotografierend und fotografiert dargestellt. Diese Vermischung von Subjekt- und Objektebene greift die Gleichzeitigkeit des Ichs mit dem Du visuell auf; Ich und Du nähern einander an. Die hochwertige Aufnahme spielt zudem in die kommerzielle Vermarktung der Kameraausrüstung. Eine Verlinkung führt zur Unterseite der Reisefotografie, auf der in ausführlichen Textpassagen detaillierte Informationen zur Kameraausrüstung präsentiert werden. Die Seite ist mit dem Hinweis „Enthält Werbung“ versehen, was sich in der genauen Produktbeschreibung mit Markenverweis abzeichnet. Die rechte Spalte der *About Page* von *Globusliebe* liefert weitere *Affiliate*-Verlinkungen zu Produkten des Reise-sektors wie der DKB-Kreditkarte oder der Plattform für Reiseunterkünfte Airbnb. Bloggerin Lassner präsentiert die Werbeprodukte als subjektivierte Weitergabe wie zum Beispiel einen Gutschein für Airbnb, der mit „Mein Geschenk an dich“ (Lassner, seit 2014) betitelt ist und bringt sich auch hiermit dem Du näher.

Eine andere Strategie der visuellen Ich-Darstellung wird auf *Sonne & Wolken* verfolgt. Auch wenn die Bloggerin Zieseniß ebenfalls vor grünem Blätterwerk posiert, so steht sie doch in gerader Ausrichtung unverdeckt vor und nicht in der Pflanze [Abb. 4]. Auch sie ist im Moment des Fotografierens abgelichtet, doch richtet sie die Kamera nicht auf ein außerhalb



liegendes Objekt, sondern direkt auf die Betrachtenden. Damit wird jeder Voyeurismus seitens der Rezipient/innen unterbunden. Stattdessen erfahren jene selbst eine Objektifizierung durch den betrachtenden Blick auf sich. Die Verhältnisse des Betrachtens und Betrachtetwerdens vermischen sich. Wolf hat auf den besonderen Stellenwert der Rezipierenden für den Vollzug und die Funktionen von Metaisierung verwiesen (2007: 34). Das Erkennen der zugeordneten Rolle wird dabei als inhärenter Verstehensmoment der Metareflexion begriffen. Denn auch wenn sich die Betrachtenden mit der imaginierten Position nicht identifizierten, werde dennoch die Botschaft der Adressierung aufgrund von Einordnungen sozialer Bedeutungen in die non-verbale Kommunikation verstanden (Astheimer et al. 2011: 82).

Mitchell (1994: 61) beschreibt dieses Selbstverständnis eines Metabildes, das in der Repräsentation auf seine eigene Natur oder die von Bildern grundsätzlich verweist und dabei die Identität der Betrachter/innen-Position in Frage stellt: „The observer as object for the gaze of the picture“ (1994: 75). Damit werde die Selbsterkenntnis des/r Betrachters/in aktiviert, indem die Identität seiner/ihrer Position in Frage gestellt werde: „It is the painting’s ability to destabilize the position of the observer, engaging our fantasies of sovereign subjectivity“ (1994: 63). Die Frage der Subjektposition kehre sich in dem Fall, wenn die Betrachtenden zum Objekt des Blicks aus dem Bild werden, um. John Urry und Jonas Larsen benennen komplementär zum ‚Tourist Gaze‘ den „mutual gaze“ (2011: 205), bei dem durch performative Interaktionen zwischen Betrachter/in und betrachtetem Objekt die Machtrelationen zwischen jenen aufgehoben würden. Im touristischen Kontakt gebe es immer einander kreuzende und reagierende Blicke zwischen Gästen und Einheimischen, Tourist/innen untereinander oder Tourist/innen und Daheimgebliebenen.

Für Michel Foucault eröffnet diese reziproke Betrachtung ein komplexes Netzwerk aus Unsicherheiten und gegenseitigem Austausch (1994: 4). Jeder Blick sei darin instabil und kehre die Rolle von Betrachtenden und Protagonist/innen im Bild in ein unendliches Aushandeln der Beziehung (Foucault 1994: 5). Auch für Mitchell ist die bildliche Selbstreferentialität nicht nur ein formal-internes Merkmal, das einige Bilder von anderen unterscheidet, sondern erfüllt pragmatische Funktionen zur Bedeutungskonstitution von Identitäten und Effekten (1994: 56–57). Die Positionierung des Metabildes im kulturellen Feld spiele neben der Relation zwischen betrachtendem Auge und Abbildung ebenso eine Rolle: „[the question of ‘effects’ and ‘identities’] engages the *status* of the metapicture in a wider cultural field, its positioning with respect to disciplines, discourses, and institutions“ (Mitchell 1994: 57). Hierin offenbare sich das Potenzial des Metabildes, einen fixierten, kulturellen Status zu verweigern. Der prinzipielle Effekt von Metabildern liege darin, die Selbsterkenntnis von Bildern herauszustellen — und damit auch das Selbstverständnis der Betrachtenden in Frage zu stellen. Metabildern liege also ein „destabilizing of identity“ (Mitchell 1994: 57) zugrunde, das sich in der Multistabilität ihrer internen Strukturen manifestiere. Die suggerierte Fremdbetrachtung auf sich selbst ist, wie bereits in Anlehnung an Deckers Ausführungen zur Subjektivität im Dokumentarfilm geschildert, als ebensolche Vervielfältigung der Perspektiven auf das dargestellte Subjekt zu sehen, da das Auto-Subjekt erst durch interaktive, situationsgebundene Momente der Betrachtung entsteht.

Die der Reisefotografie zugesprochenen Eigenschaften der Machtposition und potentiellen Objektifizierung von Alterität sowie der Fixierung einzelner Wirklichkeitsausschnitte in feste Deutungen werden hier über die Techniken der Metaisierung durchbrochen. Die Protagonistinnen in



den Metabildern verweigern eine fixierte Position im kulturellen Feld der Selbstpräsentation. Mit der Subjektivierung der Kameraausrüstung an der eigenen Person unterwandern sie eine allzu homogene Werbeplatzierung. Vielmehr wird die emphatische Hinwendung zum Du auch in dieser personifizierten Vermittlung von Reisefotografie verstärkt, wird doch das Interesse am Du dabei stets suggeriert. Zugleich heben sich, wie auf *Sonne & Wolken* präsentiert, die Ebenen zwischen Betrachtenden und Dargestelltem auf. Die von Mitchell postulierte Destabilisierung der Identität verhindert jede voyeuristische Betrachtung und nähert Ich und Du einander in reziproker Betrachtung an. Diese Form der Subjekt-Objekt-Aufhebung ermöglicht eine Gleichstellung von Erzählperson und Leser/innen. Zugleich erhöht die Selbstrücknahme im Bild das inszenierte Interesse am Du. Diese Formen exaltierter Selbstreflexion legen einen erhöhten Inszenierungscharakter der *About Pages* frei: Indem in stetiger Hinwendung zum Du und Bezugnahme auf das Bloggen an sich die Konzentration auf das Selbst stilistisch durchbrochen wird, können die Bloggerinnen ihre Produkte und sich selbst als reisendes Subjekt gezielter vermarkten. Auf der narrativ besonders inkohärenten *About Page* von *Sonne & Wolken* enthalten die vielen Verlinkungen zu weiteren Blogeinträgen in der rechten Spalte zum Beispiel vielfach den Hinweis „Anzeige (da Orts/Markennennung)“ (Zieseniß, seit 2010) — eine deutliche Markierung der Kommodifizierung der Seite. Es lässt sich darin also eine ähnliche Inszenierungsstrategie der subjektivierten Werbeplatzierung mit betonter Du-Hinwendung wie auf *Globusliebe* ablesen.

3 Medialisierung vs. Unmittelbarkeit

Besonders erhellend am innerbildlichen Vergleich ist der erkennbare Bruch zwischen präsentierter Medialisierung einerseits und inszenierter Unmittelbarkeit der Reiseerfahrung andererseits. Während die metanarrativen Darstellungen mit der Kamera in der Hand den Fokus auf den medialisierten Charakter der Reiserepräsentation legen — alles ist durch die Kamera Linse wahrgenommen und daher nur technologisch mittelbar; es gibt eine Diskrepanz zwischen wirklich erlebter Reise und der dargestellten Reise — inszenieren jene Fotos, die die Protagonistinnen in einer bereisten Landschaft sitzend zeigen, doch das Gegenteil. Hier bezeugen wir als Betrachtende die Zeugenschaft der Reisenden: Wir sehen, dass sie sehen [Abb. 8]. In dieser Repräsentation des Reiseerlebens — wir fühlen uns in die Szenerie integriert oder können zumindest die Erfahrung der Reisenden nachempfinden — wird eine Unmittelbarkeit der Reiseerfahrung inszeniert. Im visuellen Narrativ der *About Pages* zeigt sich also eine kontrastive Inszenierung: einerseits der wahrhaftigen Reisenachempfindung über den teilhabenden Blick von hinten, andererseits der medialisierten Reiseerfahrung über die Fokussierung auf den Blick durch die Linse. Diese Divergenz zwischen Medialisierung/Mittelbarkeit und Authentizität/Unmittelbarkeit in der Reisedarstellung findet sich auf nahezu allen dieser Blogbeispiele. Visuelle Konventionen werden dabei von Leitch (2019: 467) als wesentliche Bedingungen der Authentizitätskonstruktion benannt. Indem ästhetische Muster an kursierende Repräsentationsformen anschließen und damit Wiedererkennung und Familiarität in der Betrachtung stärken, würde die Glaubwürdigkeit jener erhöht. Dazu gehöre auch die Positionierung der Betrachtenden vor der Bildebene, um so die Rolle von Augenzeugenschaft zu simulieren.

Für Janine Hauthal et al. können metanarrative Elemente entweder die Aufmerksamkeit auf die Fiktionalität eines Mediums lenken und damit die Illusion der Fiktion stören



oder aber die Illusion einer Fiktion verstärken und ein Narrativ als Erzählung authentisieren (2007: 7). Zwischen diesen polar gesetzten Funktionspotentialen könnten Metaisierungsphänomene unterschiedlichste Grade der Illusionsbrechung oder -förderung aufweisen. Wenn die Erzähllillusion aufrechterhalten werde, überwiege die Kommunikation zwischen Erzählinstanz und imaginiertem/r Adressat/in und es resultiere der „Eindruck eines ‚dialogisierten Monologes‘“ (Hauthal et al. 2007: 10). Diese Form des fiktionalisierten Zweiergesprächs wechselt in den *About Pages* auf den vier Blogs mit Selbsterzählungen; der Akt des Erzählens stellt einerseits die Kommunikation zwischen Sprecherin und User/innen ins Zentrum, andererseits zeugen die Textelemente von einem Monolog. Die innertextliche Ebene zeigt also ebensolche Unterschiede in der Illusionsförderung bzw. -brechung durch metanarrative Elemente wie die innerbildliche Ebene.

Die Spannungen zwischen visueller und verbaler Repräsentation tragen für Mitchell nicht nur formal eine Bedeutung. Vielmehr seien die Differenzen zwischen Sprechen und Zeigen, zwischen ‚Hörensagen‘ und Augenzeugenschaft, zwischen Sinnes- und Erfahrungsmodi und Traditionen der Repräsentation auch von ideologischer und kulturpolitischer Bedeutung: „The basic contradictions of cultural politics and of ‘Word and Image’ are mutually symptomatic of deeply felt shifts in culture and representation“ (Mitchell 1994: 3). Kultur sei ebenso wie Politik untrennbar mit Fragen der Repräsentation und Medialisierung verbunden, in denen es um Ängste um die Zentralität und Homogenität von Vorstellungen gehe oder um die Beeinflussung der menschlichen Erfahrungsstruktur über sich verändernde Arten der Repräsentation und Kommunikation.

Laut Foucault ist die Beziehung zwischen Text und Bild nicht final abschließbar. Es gebe keine eindeutige Bedeutungsklä rung, da das eine nicht äquivalent durch das andere beschrieben werden könne. Es gelte lediglich, die Unendlichkeit der Aufgabe zu erhalten, eine Bedeutung zu determinieren (Foucault 1994: 9–10). Mitchell schreibt dazu: „Foucault’s strategy of holding open the gap between language and image allows the representation to be seen as a dialectical field of forces, rather than a determinate ‘message’ or referential sign“ (Mitchell 1994: 64–5). Wenn Bilder nur innerhalb ihrer diskursiven Rahmung außerhalb des Sprachlichen Sinn erzeugten, dann stellten Metabilder mit ihrer doppelten (visuellen und sprachlichen) Stimme genau diese jenseitige Diskrepanz zwischen Versprachlichung und Verbildlichung in Frage. Indem Metabilder in ihrer Einbettung in den Repräsentationsdiskurs eine doppelte Beziehung zwischen sprachlicher und visueller Erfahrung hervorriefen, offenbarten und hinterfragten sie die Machtbeziehungen, die der Dialektik von Sichtbarem und Sagbarem, Sprechinstanz und Betrachtetem zugrunde liegen (Mitchell 1994: 68).

Für Topping sind es gerade diese intermedialen Spannungsfelder, die eine allzu einseitige Kulturbetrachtung in der Reiserepräsentation durchbrechen. Es gehe nicht darum, eine wirklichkeitsnahe Rekonstruktion der physischen Reiseerfahrung als wahrhaftiges Dort-gewesen-sein zu suggerieren: „neither seamlessness nor symbiosis is the goal“ (Topping 2016: 86). Statt einer kohärent-harmonischen Reiseerzählung brauche man ein Störungsfeld („sense of disruption“, 2016: 86) im Reisenarrativ, wie es die Nebeneinanderstellung von Text und Bild mit ihren unterschiedlichen intellektuellen und affektiven Anforderungen ermögliche. Diese Lücke zwischen Medialisierung und Unmittelbarkeit der Reiseerfahrung sei essentiell: „The inter-medial may facilitate an understanding of the world in a unified way, but there must also be a



gap between direct experience and mediated experience“ (Topping 2016: 86–87). Denn sonst passiere genau jene fixierte Monumentalisierung eines Reiseindrucks, wie es der unausweichliche Status der Medialisierung in der Fotografie ausübe.

Brüche im Reisenarrativ

Das Zusammenspiel aus Text und Bild eröffnet, wie in den *About Pages* gezeigt werden konnte, Möglichkeiten der Durchbrechung einer allzu einheitlichen und fixierenden Sicht auf ein Reisesujet. In den *About Pages* bezieht sich diese Durchbrechung nicht auf die Zuschreibung eines eindimensionalen Blicks auf eine bereiste Kultur, sondern auf die Formen der Selbstinszenierung. Sie findet auf drei Ebenen statt:

1 — Indem die visuellen und verbalen Elemente wechselseitig ein sprechendes Ich bzw. angesprochenes Du beleuchten, unterlaufen sie die Vorstellung einer einseitigen Selbstdarstellung. Die Erzählinstanzen performen ein ausgeprägtes Interesse am Du, obgleich die Website eine Ich-Fokussierung ankündigt. Damit wird die Selbstdarstellung als sozial bedeutungsvoll inszeniert und die präsentierte Ich-Erfahrung in einen größeren, gesellschaftlichen Zusammenhang gehoben.

2 — Ähnliches offenbaren die intramedialen Wechselverhältnisse. Zum einen findet vor allem hier eine selbstreferentielle Haltung im Bild statt, die sich im textlichen Narrativ partiell auch andeutet. Die Protagonistinnen reflektieren über den Akt des Fotografierens (bzw. über den Akt des Schreibens) und kehren Subjekt-Objekt-Dominationen in der Betrachtung mitunter um, indem sie den fotografischen Status des Fotografierens zeigen oder die Linse auf die Betrachtenden halten. Diese implizite Reflexion über die Art der Medialisierung wird durch eine metaisierende Reisedarstellung offengelegt: Die Narration reflektiert über sich selbst. Damit gelangen Subjekt und Objekt der Betrachtung bzw. Ich und Du in eine unendliche, reziproke Beziehung, bei der beide austauschbar und gleichwertig sind. Die individuelle Reisepräsentation wird über metanarrative Brechungen zur universalen.

3 — Die Metanarration im Bild konkurriert mit auf derselben Seite erscheinenden Darstellungsformen der Authentisierung: In den Bildern wird eine Unmittelbarkeit der Reisedarstellung suggeriert, bei der die Rezipierenden als Augenzeugen auf der Bildebene mitgedacht werden und somit das Geschehen, imaginiert in die Fiktion, bezeugen. Diese Divergenz aus Medialisierung und Unmittelbarkeit der Reiseerfahrung ist es, die zu den von Topping geforderten Lücken im Reisenarrativ führen. Mit dieser Inkohärenz der Darstellung entziehen die Erzählerinnen sich selbst einer fixierten Zuschreibung. Durch die Selbst-Sublimationen über eine immer wieder durchscheinende Du-Zentrierung wird der kommerzialisierte Charakter der Website, der von zahlreichen *Affiliate*-Links zu Kamera-Firmen inklusive Provisionsgabe zeugt, zu kompensieren versucht. Würde nur die Kameraausrüstung abgelichtet werden, wäre der Werbe-Charakter des Produkts allzu klar als solcher erkennbar. Mit der unterschiedlichen Präsentation der fotografischen Praxis, bei der es auch um die subjektivierte Selbstdarstellung als Fotografin und um fotografische Professionalitätsbekundungen mit der Weitergabe an ein Du geht, vervielfältigt sich die Sichtweise auf das Produkt Kamera.

Es ließe sich argumentieren, dass eine weitgehend kohärente und unbrüchige Narration keiner Ablenkung von dominierenden Sujets, die von Produktvermarktung und Selbstfinanzierung zeugen, bedarf. Auf *Bravebird* und *Fräulein Draußen* zeigen sich solch weitgehend



kongruente Text-Bild-Narrative, die die eigene Selbstdarstellung und Ich-Zentriertheit in der Erzählung an keiner Stelle zu decken versuchen. Das Selbst sublimiert sich nicht über emphatische Du-Zuwendung, das bildliche Narrativ deutet nur in Ansätzen auf metanarrative Selbstreflexionen hin und selbstreferentielle Bezüge werden im Textlichen offen verlinkt. Gleichzeitig zeigen die Websites weniger Marketingflächen als andere *About Pages*. Auf *Bravebird* erscheinen keinerlei Werbeflächen, Produktplatzierungen oder Vermarktungsstrategien, außer der konstanten Vermarktung des eigenen Reisebloggens. Allem Anschein nach liegt in dieser Text-Bild-Kongruenz nur das vor, was offenkundig präsentiert wird: die kontinuierliche (ökokritische) Reflexion über das eigene Reisen und (verbal-visuelle) Erzählen.

Globusliebe und *Sonne & Wolken* zeigen hingegen emphatische Du-Zentrierungen im textlichen Narrativ und fixieren selbstreferentielle Bezüge im Visuellen, die eine selbstreflexive Haltung zum eigenen Fotografieren bzw. Bloggen und die subjektivierte Vermittlung von kameratechnischen Know-hows inszenieren. Diese Brechung im Selbstnarrativ wird für die breitflächige Platzierung von *Affiliate*-Links und Werbeanzeigen genutzt. Gerade der Blog *Globusliebe*, der nach Angabe Lassners professionell von ihr betrieben wird, zeugt von hohem Empfehlungsmarketing und Kommerz, was sich in der stilistisch hochwertigen Aufmachung der Seite, die an ein touristisches Hochglanz-Magazin erinnert, manifestiert.

Fazit

Die Multiperspektivität auf das Dargestellte offenbart sich in den vier vorgestellten *About Pages* in Umkehr: Es steht nicht das bereiste Subjekt, sondern das reisende Subjekt selbst im Vordergrund, welches seine Darstellung über die Vervielfältigung der Sichtweisen auf sich selbst relativiert. Mit diesen Ambivalenzen in der Darstellung reihen sich die Bloggerinnen wiederum in eine homogene Ästhetik des digitalen Reiseerzählens ein, da viele Blogs von den multiperspektivischen Sichtweisen auf sich selbst als bloggende Person gezeichnet sind. Auch die Erfahrungsberichte vom Reisen selbst, die über soziale Medien verbreitet werden, funktionieren in ihren ästhetischen Kodizes ähnlich: Das reisende und erzählende Selbst steht meist im Zentrum der präsentierten Reiseerfahrung. Daher wirken auch hier die kursierenden Mechanismen der Ästhetisierung von touristischer Erfahrung. Selbstreferentialität (man denke an die auf sozialen Plattformen gängigen Selfie-Darstellungen vor Urlaubsorten) und inhärente Brüche im intermedialen Narrativ sind dabei keine Einzelercheinungen. Die Ich-Darstellung entzieht sich der Festschreibung in einen bestimmten Typus des Selbstporträts und reiht sich dabei doch in fotografische Darstellungskonventionen der Social Media-Plattformen ein. Wie Robinson anführt, orientieren sich die Ästhetik-Konventionen der digitalen Medien dabei häufig an klassischen Bildmotiven von Postkarten oder von Reisebroschüren, welche sich wiederum aus romantischen Reisedarstellungen des 18. Jahrhunderts ableiten (2012: 365). Urry nennt diese Zirkulation von etablierten Darstellungskonventionen innerhalb der Tourismusindustrie einen ‚hermeneutischen Zirkel‘ der Repräsentation (Urry/Larsen 2011: 179). Tourist/innen reproduzierten fotografisches Material, das sie aus Werbebroschüren und den Medien kennen, in ihren Urlauben. Es sei eine rituelle Zitation an Fotografien, nach denen auf Reisen und in der Repräsentation davon gesucht werde. Diese konventionelle und viel zirkulierende Form übersteigter Selbstinszenierung dient auf den *About Pages*, wie dargelegt werden konnte, der Kommodifizierung des Selbst: Indem Produkte vermarktet und Rezipierende zum Tourismus-bezogenen Konsum



überredet werden, sichern die Reisebloggerinnen sich ihre eigene Existenz als Bloggerin.

Es ist jene von Graham M.S. Dann herausgestellte ‚Language of Tourism‘ (1996), die über verschiedene audio-visuell-verbale Erzählformen ihre Rezipient/innen zum Reisen verführen will. Dann verweist dabei auf die Wichtigkeit von fotografischem Ergänzungsmaterial für Textaussagen (1996: 190). Erst in der Kombination aus visuellen und verbalen Elementen ergebe sich die bedeutsame Wirkung für touristische Vermarktungszwecke (Dann 1996: 189). Neben diskursiv etablierten Authentizitätspostulaten könnten sich die Leser/innen mit persönlich gehaltenen und bekennenden Selbstnarrativen identifizieren (Dann 1996: 177). Das rezipierende Individuum werde in intimen Dialogen direkt angesprochen; das ‚Du‘ kehre sich damit in ein aktives Subjekt (Dann 1996: 187). Die verführerische, zeitlose, euphorische und tautologische Sprache des Tourismus sei dabei aus dem touristischen Diskurs nicht wegzudenken (Dann 1996: 249). Es sei dieser Mix aus „reverie, reality and fiction“ (Urry/Larsen 2011: 176), inszeniert über Identifikationsangebote und subjektivierte Weitergaben von Reiseerfahrungen, der aus Rezipient/innen potentielle Konsument/innen mache.

Die Bild-Text-Komposition in den *About Pages* eröffnet also inszenatorische Spielräume, eine allzu starke Ego-Konzentration zu durchbrechen und das Narrativ in einem spannungsvollen Wechsel zwischen Ich und Du, Selbstreferentialität und subjektivierter Erfahrungswertung sowie zwischen Medialisierung und Unmittelbarkeit zu halten: je stärker die Fragmentierung der narrativen Kohärenz, desto vielfältiger die Möglichkeiten der (verdeckten) Kommerzialisierung. Reiseblogs fügen sich damit in prototypische Reiserepräsentationen der Tourismusindustrie ein, die über intermediale Wechselverhältnisse eine Sprache der Verführung zum Konsum manifestieren. Anders als in klassischen Werbebroschüren von Reiseanbietern wird der kommerzielle Charakter in diesen Beispielen der *About Pages* allerdings durch die vorgestellten Brüche im Narrativ zu verdecken versucht — und steigert damit nur den Inszenierungscharakter der Selbstdarstellung. Fotografische Elemente sind also nach wie vor unentbehrlich in der touristischen Vermarktung und Darstellung von Reiseerfahrungen, doch sie erlangen ihre Wirkmächtigkeit erst im Zusammenspiel mit textlichen Elementen. Die intermediale Repräsentation der Reise dominiert das Narrativ, nicht die Praxis des Reisens. Der Akt des Bloggens wird im Textlichen und Visuellen dargestellt und stellt somit die Akzentuierung klar: Es geht hier nicht primär um meine Art des *Reisens*, sondern um meine Art des *Bloggens*.

Literaturverzeichnis

Online-Quellen

- Chall, Inka. Seit 2012. ‚Reisefotografie: Tipps und Ausrüstung‘, *Blickgewinkelt: Reisen. Sehen. Fotografieren. Schreiben*. <<https://blickgewinkelt.de/fotografie/>> [13.03.2020]
- Heckmann, Kathrin. Seit 2013. ‚Über mich‘, *Fräulein Draußen*. <<https://fraeulein-draussen.de/ueber-mich/>> [15.03.2020]
- Kranz, Ute. Seit 2013. ‚Über mich: Ute Kranz‘, *Bravebird*. <<https://www.bravebird.de/ute-kranz/>> [15.03.2020]
- Lassner, Julia. Seit 2014. ‚Über mich‘, *Globusliebe*. <<https://globusliebe.com/about/>> [12.03.2020]
- Ritter, Sebastian & Ritter, Jenny. Seit N.N. ‚Die beliebtesten Reiseblogs: Reiseblogger Wahl‘, *22 Places*. <<https://www.22places.de/reiseblogs-reiseblogger/#feedback-und-ausblick-zum-reiseblog-ranking>> [02.03.2020]



Zieseniß, Jana. Seit 2010. ‚Über mich‘, *Sonne & Wolken: Die Welt gehört dem, der sie genießt*. <<https://sonne-wolken.de/about/>> [13.03.2020]

Forschungsliteratur

- Alù, Giorgia & Hill, Sarah Patricia. 2018. ‚The travelling Eye: Reading the Visual in Travel Narratives‘, *Studies in Travel Writing*, 22(1), 1–15, <<https://doi.org/10.1080/13645145.2018.1470073>> [12.12.2019]
- Astheimer, Jörg/Neumann-Braun, Klaus & Schmidt, Axel. 2011. ‚MyFace: Die Porträtfotografie im Social Web‘, in Klaus Neumann-Braun und Ulla P. Autenrieth, eds., *Freundschaft und Gemeinschaft im Social Web: Bildbezogenes Handeln und Peergroup-Kommunikation auf Facebook & Co.* (Baden-Baden: Nomos), 9–30
- Azariah, Deepti Ruth. 2016. ‚The Traveler as Author: Examining Self-Presentation and Discourse in the (Self)Published Travel Blog‘, *Media, Culture & Society*, 38(6), 934–945, <<https://doi.org/10.1177/0163443716664483>> [16.07.2020]
- Cardell, Kylie & Douglas, Kate. 2015. ‚Travel Blogs‘, in Carl Thompson, eds., *The Routledge Companion to Travel Writing*. (New York: Routledge), 298–307
- Cardell, Kylie & Douglas, Kate. 2018. ‚Visualizing Lives: „The Selfie“ as Travel Writing‘, *Studies in Travel Writing*, 22(1), 104–117 <<https://doi.org/10.1080/13645145.2018.1463843>> [18.12.2019]
- Dann, Graham M.S. 1996. *The Language of Tourism. A Sociolinguistic Perspective*. (Wallingford: CAB International)
- Decker, Christof. 2008. ‚Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiografischen Dokumentarfilm‘, in Renate Hof und Susanne Rohr, eds., *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. (Tübingen: Stauffenburg), 169–184
- Dinhopl, Anja/Gretzel, Ulrike. 2016. ‚Selfie-Taking as Touristic Looking‘, *Annals of Tourism Research*, 57, 126–139, <<http://dx.doi.org/10.1016/j.annals.2015.12.015>> [03.07.2020]
- Foucault, Michel. 1994 [1971]. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. (New York: Vintage Books)
- Gadamer, Hans-Georg. 1990 [1960]. *Gesammelte Werke 1: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. (Tübingen: Mohr)
- Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar & Peters, Henning. 2007. ‚Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate‘, in Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters, eds., *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen — Historische Perspektiven — Metagattungen — Funktionen*. (Berlin: Walter de Gruyter), 1–21
- Klemm, Michael. 2016. ‚Ich reise, also blogge ich. Wie Reiseberichte im Social Web zur multi-modalen Echtzeit-Selstdokumentation werden‘, in Kornelia Hahn, Alexander Schmidl, eds., *Websites & Sightseeing. Tourismus in Medienkulturen*. (Wiesbaden: Springer), 31–62
- Klemm, Michael. 2017. ‚Bloggen, Twittern, Posten und Co. Grundzüge einer ‚Social-Media-Rhetorik‘, *Jahrbuch Rhetorik*, 36, 5–30
- Leitch, Stephanie. 2019. ‚Visual Images in Travel Writing‘, in Nandini Das und Tim Youngs, eds., *The Cambridge History of Travel Writing*. (Cambridge: Cambridge Univ. Press), 456–473 <<https://doi.org/10.1017/9781316556740.030>> [21.01.2020]



- McWha, Madelene/Frost, Warwick & Laing, Jennifer. 2018. 'Travel Writers and the Nature of Self: Essentialism, Transformation and (Online) Construction', *Annals of Tourism Research*, 70, 14–24, <<https://doi.org/10.1016/j.annals.2018.02.007>> [14.07.2020]
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. (Chicago/London: Univ. of Chicago Press)
- Robinson, Peter. 2012. 'The E-Mediated (Google Earth) Gaze: An Observational and Semiotic Perspective', *Current Issues in Tourism*, 15(4), 353–367, <<https://doi.org/10.1080/13683500.2011.605111>> [22.06.2020]
- Serfaty, Viviane. 2004. 'Online Diaries: Towards a Structural Approach', *Journal of American Studies*, 38(3), 457–471 <<https://www.jstor.org/stable/27557549>> [22.04.2020]
- Sontag, Susan. 2019 [1978]. *On Photography*. (London: Penguin Random House).
- Topping, Margaret. 2016. 'Travel Writing and Visual Culture', in Carl Thompson, ed., *The Routledge Companion to Travel Writing*. (London/New York: Routledge), 78–88
- Urry, John. 2002 [1990]. *The Tourist Gaze. Second Edition*. (London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE)
- Urry, John & Larsen, Jonas. 2011. *The Tourist Gaze 3.0*. (Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC: SAGE)
- Van Nuenen, Tom. 2015. 'Here I Am: Authenticity and Self-Branding on Travel Blogs', *Tourist Studies*, 16(2), 1–21 <<https://doi.org/10.1177/14687976155594748>> [03.05.2020]
- Wolf, Werner. 2007. 'Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien', in Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters, eds., *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen — Historische Perspektiven — Metagattungen — Funktionen*. (Berlin: Walter de Gruyter), 25–64

**Author's affiliation**

Mirja Riggert, Doktorandin/Wiss. Mitarbeiterin, Forschungskolleg „Neues Reisen — Neue Medien“, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

mirja.riggert@neuesreisen.uni-freiburg.de

<<http://www.neuesreisen.uni-freiburg.de/>>



Portraying Oneself in Reflection

Intermedial metaization of travel experiences in blogs

Extended Abstract

Mirja Riggert

Photography has always been an important element in travel writing. As a document of visual evidence, it has long been considered a signal of factuality. At the same time, many analyses hinted at its potential to distort reality or to inscribe a single view on one specific excerpt of reality. Especially in the cultural encounter it entails the risk to objectify and exoticize alterity and to establish hierarchies of power between traveller and visited culture, spectator and spectated object.

Today's digital forms of travel literature — travel blogs — mostly present a balanced composition of textual and visual elements. This intermediality of pictures and texts enables the breaking of one-dimensional perspectives and of fixed positions between narration and reception of the travel experience. With its potency to counteract intermedial or intramedial congruencies (between text and text, between picture and picture or between text and picture), the reciprocal relationship stages a multiperspectivity of any view point on travels.

In the 'About Pages' of four different travel blogs, the narrators use the platform of self-presentation to construct inherent gaps in their visual and verbal narratives. This happens on the one hand by changing the focus between 'me'-concentration and 'you'-appeal. The pictures and texts vary between emphasizing the personal experience and addressing a fictional 'you'. Sometimes the recipients are the main subject of topic, sometimes they are left out completely. This happens when the blogger shows pictures of herself without directing the gaze towards the observer but the text highlights the inspiration and encouragement of the reader.

On the other hand, a similar technique of interrupting the narrative is to be seen in the self-referentiality of the pictures. Many bloggers present themselves with a camera, reflecting on their role as a photographer and on taking pictures as a mode of representation. At the same time, it enables them to place advertising products in their narrative in a subjectified way. Thus, they sublimate the individual experience (with its commercialization) into a narrative of social significance. Besides, they



direct the attention to the mediatization of the travel experience.

Thirdly, this form of metanarration — a picture reflecting on its own nature — competes with pictures showing the protagonist amidst the travelled scenery. The latter intends to authenticate the representation, as the observers witness the traveller's eyewitness, while the first undermines this 'direct' reception.

These modes of self-referentiality as presented in the metapicture and also in some text passages that reflect on the act of blogging, prevent the fixation of a single view point. Rather they break the coherent self-presentation and seem to imply a reflected stance to the own narration. The blogger sublimates the personal travel representation to a feeling of responsibility for the recipients and outlines the travel experience as a higher sense for society's engagement. While performing subjective inside views into the life of a travel writer and photographer, the bloggers create a platform for self-marketing and product placement at the same time. The discontinuous narration enables them to use advertising space for the self-financing without presenting a rather objective and commercialized platform. The individual perspective and its narrative gaps compensate this modus of a one-dimensional promotion platform of travel equipment.

DOI: 10.25364/08.6:2020.1.8

Extended Abstract of:

Mirja Riggert, 'Selbstporträt mit Spiegelreflex. Intermediale Metaisierung von Reiseerfahrungen in Blogs', *Mobile Culture Studies. The Journal 6 2020 (Travel)*, 111–134.
<<http://unipub.uni-graz.at/mcsj>>

Author's affiliation

Mirja Riggert, Doktorandin/Wiss. Mitarbeiterin, Forschungskolleg „Neues Reisen — Neue Medien“, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
mirja.riggert@neuesreisen.uni-freiburg.de
<<http://www.neuesreisen.uni-freiburg.de/>>



On the (Im)possibility of Writing a Travelogue; or, dimensions of polygraphy in Manuel João Ramos's *Of Hairy Kings and Saintly Slaves: An Ethiopian Travelogue* (2018)

Birgit Englert

Abstract On his first journey to Ethiopia in 1999, the Portuguese anthropologist, essayist, and illustrator Manuel João Ramos resorted to drawing in order to capture his impressions of the rural and urban landscapes and people he encountered. Drawings carry the subjectivity of their creator within them; they cannot be mistaken for objective representations, as is often the case with photography. Ramos thus considers his sketches a less imperialist form of representation, one that allows him to overcome (at least partly) the limitations he experiences when trying to convey his travel experiences to others in words. Rather than functioning as mere illustrations of the written travelogue, his sketches can be understood as ‘texts’ of their own. In this contribution, I analyse the dimensions of polygraphy — a concept that refers to the re-writing of a formative travel experience in different formats — that can be found in Ramos’s Ethiopian Travelogue, which was published in English in 2018 as the revised translation of a book published in Portuguese in 2010, which itself was a revision of the first publication, also in Portuguese, from 2000. As I argue, the polyphonic dimension of Ramos’s work consists not only in his re-publishing sketches and texts based on his very first journey to Ethiopia, but in the lack of relation between the sketches and the text, an example of what we might call ‘internal polygraphy’.

Keywords travel writing, polygraphy, sketches, anthropology, Africa

DOI 10.25364/08.6:2020.1.9



Introduction

Travel is a disturbing experience, which has multiple meanings and is largely incomprehensible. It is imbued with a breath of life that words cannot express. The journey I made across the Ethiopian central highlands and what I saw and heard there is an experience that cannot be shared, because the images locked into my words cannot be unlocked by those who listen to me. (Ramos 2018: 105)¹

In *Of Hairy Kings and Sainly Slaves: An Ethiopian Travelogue*², the Portuguese anthropologist, essayist, and illustrator Manuel João Ramos reflects on what he describes as the impossibility of sharing travel experiences with others in words. Ramos's way of dealing with the limitations of words in this regard is to combine them with sketches. Rather than functioning as illustrations of the text, these sketches ought to be understood as 'texts' of their own, which, I will argue, introduces an internal 'polygraphic' element to Ramos's project.

Briefly put, the term 'polygraphy' was coined to refer to the practice of '[...] those travel writers who write multiple accounts of a journey they have undertaken' (Kennedy 2019: 199). Accordingly, the term 'polygraph' refers to 'a writer who continuously re-textualizes his/ her journey, in different genres and in different forms' (Kennedy 2019: 199). Thus far, the phrase 'in different forms' has commonly referred to different publications. In this contribution, I suggest that we extend the concept of polygraphy by introducing the notion of 'internal polygraphy': the practice of combining text and the visual within a single travelogue such that, while both forms represent the same journey, they do so quite independently of each other and without directly relating to each other.

Sketches have a long history as travelogue illustrations. They were the medium of choice for travel writers from the early modern period up to the nineteenth century, a time when female travel writers in particular often added self-drawn sketches to their texts (cf. Walchester 2019: 128). As the media formats that travel writers use to document their impressions and encounters have changed over time, however, sketching has lost its importance as a means of visually documenting a journey. In the age of digital photography, the use of sketches as a means of documenting travel experiences seems to be somewhat out of fashion.³ Ramos's book thus first aroused my interest as a contemporary piece of travel writing that apparently uses an outdated mode of capturing impressions of a journey. And indeed, in the introduction to his book, Ramos regretfully observes that the role of the illustrator on the 'great classical expeditions' has been taken over by filmmakers and photographers, who are considered more objective and reflexive (Ramos 2018: 4).

However, it would be far too simplistic to view Ramos's book as a nostalgic imitation of a mode of travel writing that dominated at a time when no other technology was available. Quite the contrary, I propose that we view Ramos's book as a contribution to contemporary debates on how the experience of travel can be conveyed in writing, a question that has special relevance in

1 Cf. Vlasta: 28 in this collection, who analyses Georg Forster's observation that the letters of the alphabet do not suffice to express the experience of travel.

2 In this chapter, I will mostly refer to the book as *An Ethiopian Travelogue*, for the sake of brevity but also because my focus is on the first part of the book, which bears this title.

3 Of course, this observation does not apply to travelogues in the form of comics/graphic novels, which are not treated here (cf. Thomsen in this collection).



the context of travel writing by people from the Global North on destinations in the Global South.

I therefore propose that we read *An Ethiopian Travelogue* as a methodological reflection on how travelogues might be created, especially in contexts of strong asymmetry resulting from the prevailing 'regimes of mobility' (Glick Schiller and Salazar 2013) and the power of representation that comes along with this asymmetry. By combining the travelogue genre with research on oral history and methodological reflection, Ramos both provides a novel contribution to travel writing on Africa and raises epistemological questions about knowledge creation while travelling (cf. Krobb and Müller 2016, who refer to the knowledge produced by travel-related mobility as 'itinerant knowledge'). In this way, his work addresses a question asked by Steven Spalding (2016: 118): 'What have well-traveled sojourners learned that few or no others have, by dint of their extended experience of mobility?'

Although my approach to *An Ethiopian Travelogue* is primarily grounded in African Studies and Mobility Studies, it borrows the concept of polygraphy from Travel Writing Studies. My email exchange with Manuel João Ramos, who generously shared some background on the making of his books, helped me to understand many crucial aspects.

In what follows, I will first provide a brief description of the author and how he has positioned himself as a sketcher in academia and travel writing. I then discuss his most recent book, *An Ethiopian Travelogue*, focusing on the relation between text and the visual elements of the book more broadly, before zooming in on the textual components within the sketches.

Ramos and his approach to sketching

Manuel João Ramos works as an associate professor at the Department of Anthropology of the ISCTE University Institute of Lisbon and is also affiliated with the university's Centre of International Studies. He holds a habilitation and a PhD in anthropology, as well as a master's degree in Comparative Literary Studies, which he completed with a dissertation on travel literature.⁴ His main field of interest is Ethiopian history, with a special focus on oral history. Alongside his academic career, Ramos has made a name for himself as an illustrator and essayist, with part of his writing being dedicated to the practice of travel.⁵

Not only does Ramos use sketches in his own publications, but he is also a strong advocate of using sketches in research processes and has published methodological articles on sketching in anthropology (cf. Azevedo and Ramos 2016; Ramos 2004; 2019). He stresses the increased quality of observation that goes along with sketching, arguing that due to the technical limitations of the material needed and the time it takes, sketching makes it possible to experience places more deeply (cf. Azevedo and Ramos 2016; cf. Forsdick 2019 and Pettinger 2019 on vertical versus horizontal travelling).

For one, sketches can work as *aide-mémoires*. Charles Forsdick (2009: 299), for example, argues that photography can play an important role in 'transcribing the journey for pragmatic reasons in the field, and producing a range of *aide-mémoires* on which subsequent textualisation

4 His website at the ISCTE (Instituto Universitário de Lisboa) <<https://cei.iscte-iul.pt/en/equipa/manuel-joao-ramos-2/>> [accessed on: 21.09.2020] offers a full overview of his publications.

5 In addition to the work discussed in this article, he has published *Traços de Viagem: Experiências remotas, locais invulgares* (2009). He also illustrated the *Gondar City Guide*, for example, published by the Centre français des études éthiopiennes (CFEE) and Shama Books (cf. Wion, Sahile and Ramos et al. 2014).



would depend' (cf. Forsdick 2009: 299). Ramos (2018: 3) regards his sketches as likewise serving as *aide-mémoires*, although, as he stresses, he does not need to revisit his 'graphic records' in order for them to fulfil this function. As he emphasizes, the process of creating sketches during his travels helps him to fix his memories because it forces him to look at things more carefully, 'to examine shapes, colours and events' (Ramos 2018: 1).

Comparable to the slow travel movement, which arose in response to the increasing speed of travel since the 1980s (Ouditt 2019: 231), sketching can be seen as a 'slow' form of documentation. A certain moralising tendency which Sharon Ouditt (2019: 231) detects in the works of proponents of slow travel can also be noted in Ramos's explanations of why he prefers sketching over photography. Whereas using a camera makes him feel uncomfortable, sketching enables him to interact with people in a way that reduces the differences between him, the traveller, and them, the travelleses. The practice of sketching thus makes travelling a bearable enterprise:

Sketching [...] is also a means of communication between me and the worlds in which I travel, and one that sometimes allows me to escape from the mould of otherness — that is to say, it renders me a little more human and, while it does not make me blend in or become part of a social world to which I remain alien, I can at least feel I am an exotic individual within an exotic group. (Ramos 2018: 2)

In a certain way, while the practice of sketching during his travels reduces the difference between Ramos and the Ethiopians he meets, it also increases the difference between him and the other travellers he encounters — including other travel writers and other professionals who earn a living travelling and publishing about it (cf. Ramos 2018: 2).

'Researcher' and 'traveller' are categories that have overlapped for centuries, and much has been written on the category of the 'scientific traveller', which Byrne (2019: 17) helpfully uses in a broad sense 'to refer to any travellers or explorers with an evident interest in gathering and disseminating scientific information', thus providing travel accounts that are also part of the 'scientific discourse'. Historically, much travel writing on Africa has been produced by travellers who fall under this category (see e.g. Youngs 1994 for British travel writing on Africa in the nineteenth century and Reimann-Dawe 2016 on German travel writing from the same period). While the natural sciences dominated much early travel writing, anthropologists of the twentieth century produced writings that lie at the crossroads of travelogue and ethnographic account (Ní Loingsigh 2019: 13 ff.).⁶

Ramos clearly falls under this latter category at first glance. A closer look at his oeuvre, however, makes clear that he differs from scientific travellers, whom Byrne (2019: 26) characterizes as 'mediators — of forms of knowledge, of cultures, of language and expression — who spoke to and wrote for both 'professionals' in the sciences and outsiders [...]'. In collecting oral history in Amharic and making it available to readers of his Portuguese and English books, he certainly conveys knowledge. In the travelogue parts of his books, however, Ramos aims not to explain Ethiopia to his readers but rather to enable them to share the experience of travelling there, with all the overwhelming and confusing impressions it involves. Sketches are the tools that allow him to do so.

Whereas the etymology of the word 'illustration' 'indicates the action or purpose of an

6 Claude Lévi-Strauss's famous work *Tristes Tropiques* (1961[1955]) is undoubtedly one of the best-known and most acclaimed travelogues written by an anthropologist.



illustration, that is, to “enlighten” or “to light up” a text’ (Walchester 2019: 127), Ramos makes clear in his introduction that

the drawings in this book [can] only be called “ethnographic illustrations” in the very broadest of terms. They are not intended to illustrate any particular passage of the text. Rather, they illustrate the personal and cultural limitations of my gaze and are evidence of my visual fascination with an intensely different world. (Ramos 2018: 6)

For Ramos, sketchers belong to a category of their own. As he notes:

A sketcher adopts less of an imperialist attitude to “representation” than a photographer, a filmmaker, a journalist, or an anthropologist. As the travel sketch is more constrained (by the urge to sketch, the poverty of the materials used and the limitation of the technique) and for that very reason freer from the demands of mimesis, it does not even pretend to “describe” or “reproduce” any particular reality as experienced or observed. (Ramos 2018: 2)

The ‘imperfection’ of the sketch thus becomes an advantage in the sense that the impossibility of representing the world ‘as it is’ is evident at first glance. The potential to be misunderstood and to be taken as wanting to offer explanation and representation is thus considerably reduced — something Ramos claims ethnographic texts are unable to do as they ‘can never escape the overpowering will to “mean” — that is, to reduce alien realities to one’s own words and categories’ (Ramos 2018: 2). By resorting to the technique of sketching, Ramos aims to avoid giving the impression that he can offer anything beyond glimpses into what caught his attention while travelling in Ethiopia.

Ramos’s book(s)

Of Hairy Kings and Saintly Slaves: An Ethiopian Travelogue was published in 2018⁷ and is an English translation⁸ of the Portuguese book *Histórias Etiópicas. Diário de Viagem*, which appeared in 2010. This book was itself ‘a deep re-writing’ of a book with the same title that had been published in 2000 (personal communication with Ramos, 20.9.2020).

An Ethiopian Travelogue was published in the UK by Sean Kingston Publishing, which specializes in anthropology. As the high price of the hardcover book (60 pounds in the UK, 90 dollars in the US) clearly indicates, the book is primarily targeted at an academic readership.⁹

The Portuguese versions were published by the Lisbon-based publishing houses Assírio & Alvim (2000) and Edições Tinta da China (2010), respectively. In the following analysis, I will mainly focus on the English version that was published in 2018, although I will identify the ways in which it differs from the previously published Portuguese versions.

The ‘*Histórias Etiópicas*’ (‘Ethiopian Histories’) of the Portuguese versions are echoed in the words of the first part of the English title: *Of Hairy Kings and Saintly Slaves*, although neither kings nor slaves are visually depicted on the cover image of the English edition. It is composed

7 So far, the book has been discussed in two reviews, albeit from an anthropological (Lam 2019) and a historical perspective (Wion 2019), respectively, and without focusing on the book as a piece of travel writing.

8 The translation into English was made by Christopher Tribe.
Cf. <<https://www.seankingston.co.uk/pubframe.html#RAMO01>> [accessed on: 21.09.2020]

9 Cf. the publisher’s website: <<https://www.seankingston.co.uk/pubframe.html#RAMO01>> [accessed on: 21.09.2020]

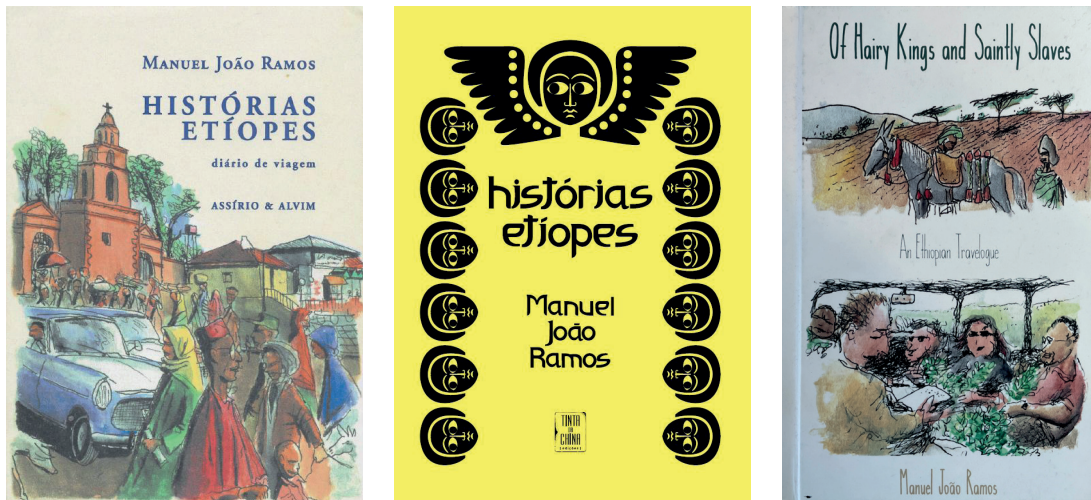


Fig. 1–3: Book covers of the first (Ramos 2000) and second (Ramos 2010) editions in Portuguese and the English translation (Ramos 2018) [from left to right]

of two sketches that instead emphasize the travelogue dimension of the book: the image on the upper half of the cover shows a donkey and two people, presumably peasants, standing in a rather dry-looking landscape. They are looked at from a distance, possibly from a moving vehicle. The image on the lower half of the cover, separated from the upper half by the subtitle, depicts a scene from inside a vehicle. There are five people sitting in the back seat; the one in the left corner, holding a notebook in his hand, can be recognized as the author — the only self-portrait in the book.¹⁰

The 2018 edition contains a preface and an introduction, in which the author reflects on the earlier versions and his reasons for publishing this revised and translated version. The first part of the book takes the form of a travelogue in a more conventional sense and is accordingly titled ‘An Ethiopian Travelogue’ (p. 29–118), whereas the second part of the book contains a more ethnographic account of Ramos’s fieldwork, featuring oral history and oral stories. This part, titled ‘Ethiopian Stories’ (p. 119–204), is only marginally discussed below, as is the film *Gondari Vocies — Legends from Northern Ethiopia*, which is included in the book in the form of a link, and which Ramos edited specifically for the 2018 version on the basis of material filmed in 1999.

In the preface, Ramos (2018: v–vi) reflects on what had pushed him to produce the speedily-written first publication and his ambivalent feelings about the result. The revision in 2010 was driven by a desire to remedy the incompleteness of the first version:

In 2010, I changed quite a few paragraphs and sentences of the first part[,] and in the second part I restructured the stories, [added] new ones and wrote all the bridging texts (absent in the 2000 version). For the 2018 version, I again revised the text, corrected sentences, and of course altered the transcribed spelling of Ethiopian names and toponyms. (Personal communication with Ramos, 20.9.2020)

10 The 2000 book features an urban scene, while the cover of the 2010 book has no sketches on it at all.



While the changes to the text were much less extensive than those that would be made to the 2010 version (appearing in the 2018 translation), major changes were made to the graphics. Ramos recounts:

[...] as the digitized diary pages mixed drawing and text in Portuguese, I thought it wouldn't make sense either to keep them in Portuguese or to translate them into English. So, I simply deleted the text (with a few exceptions). Also, because of the way the book was produced in English, I could do there what I hadn't been able to in the Portuguese versions, namely to keep the drawings near the text regardless of it being in black and white or in colour (the Portuguese versions include two eight-page colour sections). (Personal communication with Ramos, 20.9.2020)

Ramos thinks of his sketches as *desenhos*, 'drawings', and notes that his books can be classified as belonging to the sub-discipline 'graphic anthropology', which is currently trending. He adds, though, that when he first worked on the book, he viewed it as 'dialoguing with a particular tradition of writing in Ethiopian studies, very influenced by travel and exploration literature', naming Marcel Griaule (*Flambeurs d'hommes*) and Hugo Pratt ('who lived in Ethiopia as a kid') as influences. He describes himself as having 'consciously tried to bridge different genres: comics, travel writing/sketching, ethnographic account and folkloristic (the publishing of oral literature)' (personal communication with Ramos, 27.9.2020).

Dimensions of polygraphy in Ramos's travel writing

By the time the revised Portuguese version appeared in 2010, Ramos had made 'at least fifteen more trips to Ethiopia' (Ramos 2018: v),¹¹ yet he still re-published the book based on the sketches, notes, and interviews from his very first trip to Ethiopia in 1999. Over the years, he had accumulated numerous video and audio cassettes of recorded interviews, as well as hundreds of pages of transcriptions and translations. None of these additional insights or knowledge gained about Ethiopia feed into the revised or the translated versions of the book.

On the one hand, Ramos (2018: v) displays a profound scepticism towards his own writing as a newcomer to a country when he notes in the preface that he 'would not dare write like that'. On the other hand, he notes that although he took numerous journeys back to Ethiopia after the first, he doubts that including them would have made his account any 'better':

The more I ask, the more information and memories I gather as I travel through the rural and urban world of northern Ethiopia, and the more churches, monasteries, *tukuls* (the round, thatched, mud built houses of the rural Amhara) and *buna bets* ('coffee houses') I can use as an excuse for being there, the more I feel unable to describe any of it. (Ramos 2018: v, italics in the original)

The re-publishing of travelogues in other formats, referred to as polygraphy, is a common phenomenon in travel writing. Forsdick in fact proposes that we understand polygraphy as an inherent feature of travelogues, due to

the travelogue's complex genericity[, which] depends clearly on factors internal to the text itself, but is also related to additional and external aspects, associated with a textual self-relationality

11 This quote is taken from the preface to the English version (2018); however, it is a translation of a sentence that was also part of the preface of the 2010 version.



that might be classed “polygraphy”, that is the tendency of certain travel writers to re-textualise or rewrite their journeys, over a long period, in multiple forms. (Forsdick 2009: 294)

The practice of polygraphy is often connected to the commercialization of travel writing. Nevertheless, travel writers may have other reasons to reproduce their journeys in different forms, as Kennedy (2019: 200) stresses. This also applies to Ramos, who revised his quickly published travelogue in order to deal with the insufficiencies he himself perceived in the first version and revised it again in connection with its translation into English.

The continuous re-writing of a specific journey has been interpreted as a way to continue one’s travelling, as Forsdick argues with regard to the example of polygraphy practiced by Ella Maillart. The importance of a specific journey to a travel writer’s development is made clear through polygraphic practice ‘and the way in which physical return fails to curtail the repercussions of a specific itinerary on memory and the imaginary with which it is associated’ (cf. Forsdick 2009: 301).¹² The desire not to let go of this formative first trip to Ethiopia is certainly also at play with Ramos, who is aware of the incompleteness of the first, quickly published book but nevertheless chooses to rework it twice without adding any sketches, observations, or stories from later journeys — experiences from later travels which nevertheless had an impact on his revision of the book.

As indicated in the introduction, I propose that we understand the concept of polygraphy as extending to the relation that holds between the text and the visual within a single publication, which I have called ‘internal polygraphy’. I wish to use this term to refer to travelogues in which different ways of communicating the same journey stand separately alongside each other, although they are interwoven in a single book. In the case of Ramos’s Ethiopian ‘travelogue’, these take the form of a written text on the one hand and sketches on the other (cf. Topping’s (2009) discussion of Nicolas Bouvier’s oeuvre, which consists of textual as well as photographic representations of Asia that were produced as distinct narratives by Bouvier, although they were brought together in a single book as the result of editorial decisions).

Ramos resorts to this form of polygraphy as a means of creating a travelogue that offers his readers a more complete experience of his journey to Ethiopia, allowing them to share in his amazement, confusion and other emotions, which he does not want to explain but which are revealed in his sketches. Ramos aims to describe his travels without pretending that he holds any authoritative knowledge of the places he has travelled to.

As Kennedy (2019: 200) reminds us, polygraphy is well suited to revealing the elusive character of knowledge in the context of travel writing:

Overall, the concept of “polygraphy” sums up the epistemological image of travel writing and highlights many of the ethical dilemmas of the genre. It reminds us that while knowledge seems to be promised to the reader it is, in fact, elusive and highly unstable. Travel writing can only ever be a representation of other peoples and cultures; a single, “true” account of any journey is an impossibility.

In this sense, certain dimensions of polygraphy can be viewed as prerequisites for a travelogue’s being able to show awareness of its own ‘impossibility’. Ramos (2018: 6) himself describes the balance between the ‘text’ that his sketches constitute and his written text when he notes the following:

12 Maillart ‘favours a flânerie that constantly defers the journey’s end. Rewriting becomes a means of such prolongation [...]’ (cf. Forsdick 2009: 300).



In illustrating my drawings or being illustrated by them, the passages in this book attempt to capture sensorial memories — selected of course, and slightly rationalized — of that first experience of Ethiopia: notes based on the facsimile pages, letters and diary entries, and translated and adapted transcriptions of recorded interviews.

By raising the possibility of conceiving of the written passages in his book as illustrations of his drawings, Ramos explicitly underscores the equality of written text and sketches and the non-hierarchic relation between the two main elements of his travelogue. Both text and sketches are themselves highly heterogeneous, however; in the above quote, the transgeneric nature of Ramos's text is clearly addressed. But the sketches can also be seen as transgeneric in the sense that text is not merely present as a part of the image in the more narrow sense. As I will show below, annotations and comments 'outside' the image are also a constitutive part of the sketch as they appear in the Portuguese versions. In the English version, however, Ramos deleted much of the text in the sketches, an aspect that I will take up again below. Let us now turn to how the relation between written text and the visual actually plays out.

Relations between written text and sketches

The written text in the first part of the book, titled 'An Ethiopian Travelogue', is presented in the form of diary entries, i.e. the subchapters are headed by a certain location and date. This section is only partially based on Ramos's actual travel diary, though. The entries are put in chronological order, with the exception of the first, which is dated 9 June (1999), dedicated to the day Ramos returned to Lisbon. His friends' reactions upon his return and the mismatch between their expectations and the author's experiences brings up, right from the start, the issue of how to deal with representations of Africa, which pervades the book as a whole:

My audience implicitly assumes that the Ethiopia from which I have just returned is still the same Upper Ethiopia that was described by Jesuit missionaries in the seventeenth century. In their questions I sense the fuzzy shadow of the Christian emperor "whom we call Prester John" and the martyred spirit of Cristóvão da Gama, which still seem to pervade Portuguese ideas about that remote country, though now partly overwritten in the palimpsest of memory by the extreme poverty and starvation with which Western television networks daubed Ethiopia while it was immersed in a horrific civil war during the 1980s. (Ramos 2018: 29)

The entry ends with the remark: 'My trip to Ethiopia was never intended as a search for fantasies of the European mind. But they tormented me when I returned home' (Ramos 2018: 31).

By contrasting his audience in Lisbon's expectations with his own intentions, Ramos positions himself from the start as an author who is unwilling to fulfil his readers' expectations, both with regard to what he says about Ethiopia and with regard to the form that travelogues are expected to take. This certainly applies to the role played by the sketches but also to the focus of the text — to Ramos's taking his time 'to arrive' in Ethiopia.

In the first entries of the travelogue, it seems that while Ramos is physically present in Ethiopia, his mind has not yet arrived; he is not actually writing about Ethiopia but using the country as a space from which to remember and reflect on other journeys and other literature. He writes that travelling is a process that opens one's eyes, that allows one to begin to see — a metaphor that fits well with his own process of actually arriving in Ethiopia (cf. Ramos 2018: 39).



Following a paragraph in which he comments on the role played by visual contact in human interaction and seduction that he noticed in Ethiopia, he concludes the entry by saying:

I feel it has infected me. I surprise myself rising to the challenge, and I awaken my eyes, dulled by years of routine and of being used to familiar things. It is a close-up view, which the disciplinarian formatting of anthropology later turns into a “view from afar”. (Ramos 2018: 39)

As the travelogue continues, Ramos eventually seems to have arrived in Ethiopia with his senses intact, and the text increasingly gives insights into his daily life while travelling, which is shaped by experiences such as the weekly power cut in the ‘tin shack Mercato district’, which ‘is when the contrast between the obscene luxury of the Sheraton and the misery of the Mercato imprints itself most strongly on the retinas of anyone who stands near the royal palace gates, on top of one of Addis’s hills’ (Ramos 2018: 41). Ramos’s thoughts increasingly turn to how he is perceived by the Ethiopians he meets on his travels. He feels that he has become an object of ethnographic interest to the locals, the consequence, he suggests, of the few Portuguese visitors to the country, which results in his being regarded as rather ‘exotic’ (Ramos 2018: 53–55). Meetings with other Europeans trigger reflections on the impact that certain structural categories have on the way Europeans are perceived by Ethiopians. There is, for example, his encounter with a female British anthropologist who is met with mistrust by the local population, which, Ramos suggests, may have to do with the various intersecting layers of her identity: ‘The unfortunate combination of being a woman, unmarried, English and Catholic is the worst set of credentials that an anthropologist could present here’ (p. 65). Similarly, an Ethiopian man whom he meets on his travels recounts his own experience of Russia, which leads Ramos to reflect on how belonging is shaped by overlapping and competing identities, in this case, on the meaning of being African and Black (p. 87). At this stage of the travelogue, long quotes from conversations with Ethiopians are also included for the first time (p. 63 ff.). In the text, the chronology is thus an important element that gives insights into how Ramos’s experience of travelling evolved and changed over time.

The sketches do not adhere to this chronological order, however. Only in some cases can the text be connected to a certain sketch after all, as in the case of the invitation Ramos received from the Spanish ambassador (p. 49), which is visually represented by a sketch of the entrance to the embassy, in front of which stands a guard (cf. p. 36). In the English version, the drawings are closer to the text insofar as coloured sketches occur throughout the book, whereas in the Portuguese versions these had to be placed in two sections of eight colour pages each, for technical reasons (personal communication with Ramos, 20.9.2020)

In the English version — following the preface and the introduction — there are twenty pages of sketches before the part titled ‘An Ethiopian Travelogue’ begins. The weight and importance of the sketches is thus clearly demarcated at the beginning of the book. Thereafter, throughout the travelogue part, a page of sketches is located on the left, whereas the written text is located on the right. Another thirteen pages of sketches in a row separate the travelogue part from the second part of the book, ‘Ethiopian Stories’. In this part, the written text is presented without any inserted sketches. At the very end, another six pages of sketches round up the book. The ‘Ethiopian stories’ have their own visual component, however, in the form of the



film *Gondari Voices — Legends from Northern Ethiopia*, included in the book via a link.¹³

In the film, Ramos relies on the same sketches that are featured in the book to give spectators an impression of the scenery. These are mobilized in the film as the camera floats over the pages, zooming in and out on various details. By using the camera as a tool to mobilize his sketches, Ramos confirms his mistrust of the camera as a suitable tool for capturing the landscape and scenes of daily life. The — exclusively male — storytellers from different parts of the Gondar region are in fact shown on film as they tell their stories in Amharic,¹⁴ each tale separated by a short sequence in which the camera floats over the sketches.¹⁵

Sketches and their textual components

The style in which the different sketches are drawn differs greatly from case to case. While some are black and white, others are in colour; on some pages, sketches of both types are combined. A certain heterogeneity can also be noted with regard to their size. Whereas in some cases one sketch extends over the entire page, other pages feature a collage of several sketches. In some instances, these are placed in neatly demarcated frames; in others, individual images collide with each other. Diversity also comes through in terms of the different drawing styles Ramos employs. Whereas some sketches appear to have been drawn rather quickly, others boast numerous details and have been very carefully developed.

While there are many sketches without a textual component, a good number of them are composed of both a visual and a textual element. The heterogeneity characteristic of Ramos's sketches more generally is also displayed in the way textual elements feature within them. On a formal level, capital letters can be noted as a unifying feature of the textual components inserted by Ramos.

As briefly mentioned above, in the Portuguese versions of the book the sketches contain much more text than the same sketches in the English version. Just below a sketch in the Portuguese text, for example, Ramos notes down the words used in greetings in Amharic, an element that is missing in the English version. Ramos explains this as follows: '[...] as the digitized diary pages mixed drawing and text in Portuguese, I thought it wouldn't make sense either to keep them in Portuguese or to translate them into English. So, I simply deleted the text (with a few exceptions)' (personal communication with Ramos, 20.9.2020).

The reduction of written text in the sketches obviously changes their character. Its absence doubtlessly leaves the reader with more questions, not least because the written text also explains some of the images that are more difficult to 'read' without it (such as the sugarcane example). The main difference, however, is the effect that the textual elements in the sketches have on the expression of subjectivity. The textual annotations in the sketches serve to further underscore their subjectivity by explicitly reminding the reader of the author's presence.

13 The link <<http://hdl.handle.net/10071/16501>> [accessed on: 21.09.2020] leads to a repository at the University of Lisbon, where a full-size version of the film can be downloaded. It can also be viewed on YouTube, where the film *Gondari Voices: Legends from Northern Ethiopia* is available on Ramos's personal account: <<https://www.youtube.com/watch?v=OFxegBMXa1Q>> uploaded on 20.08.2018 [accessed on: 21.09.2020]. The sixteen-minute-long film was produced in 2018, the same year the English version of the book was published. The editing was done by Ramos himself, with credits for additional editing given to Carmen Castello-Branco.

14 English subtitles are provided.

15 Only on one occasion does the camera span the audience, which is gathered next to the storyteller. It is also the only instance in which Ramos himself is visible (cf. 7:07).

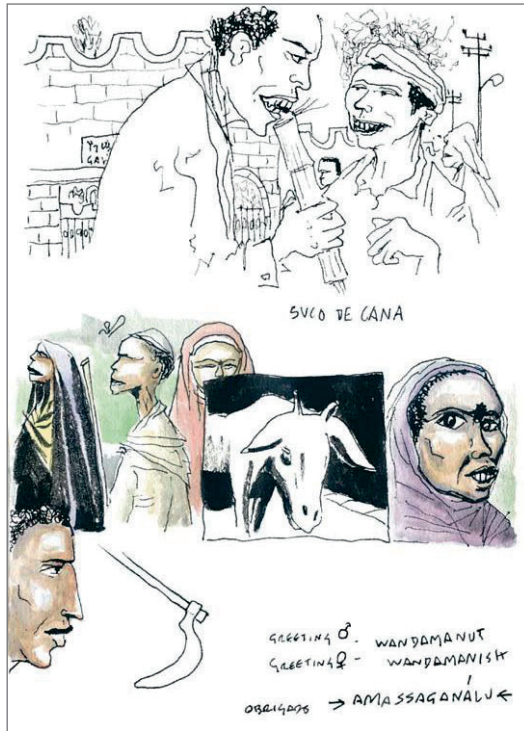


Fig. 4–5: Sugar cane and greetings in Amharic [left: Ramos (2010: 13); right: Ramos (2018: 14)]

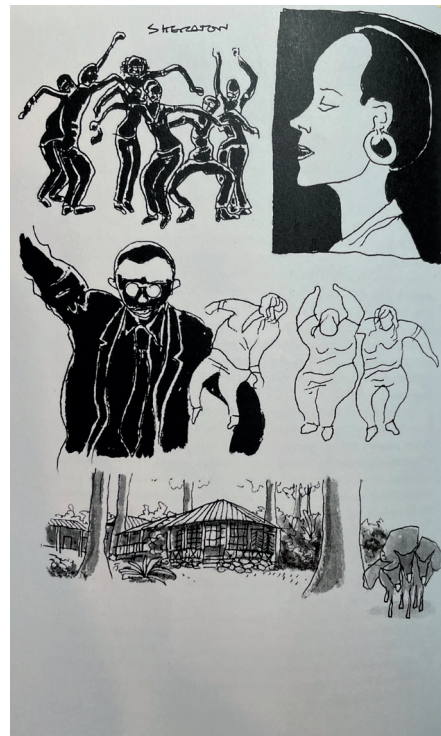
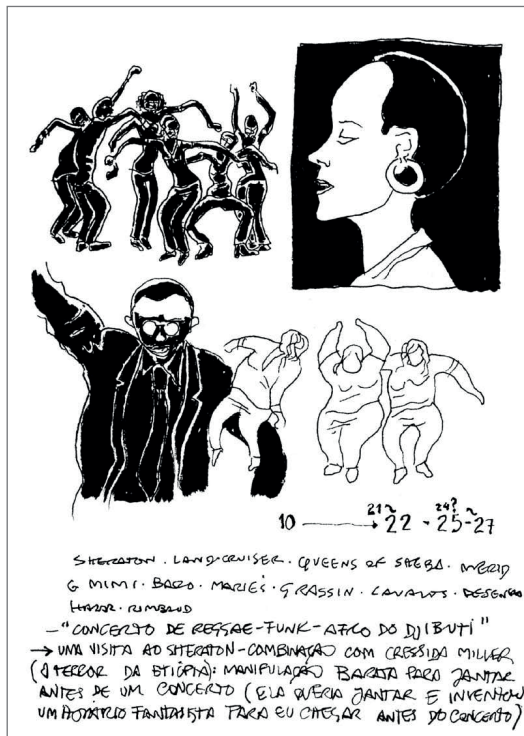


Fig. 6–7: Dance at the Sheraton [left: Ramos (2010: 55); right: Ramos (2018: 42)]

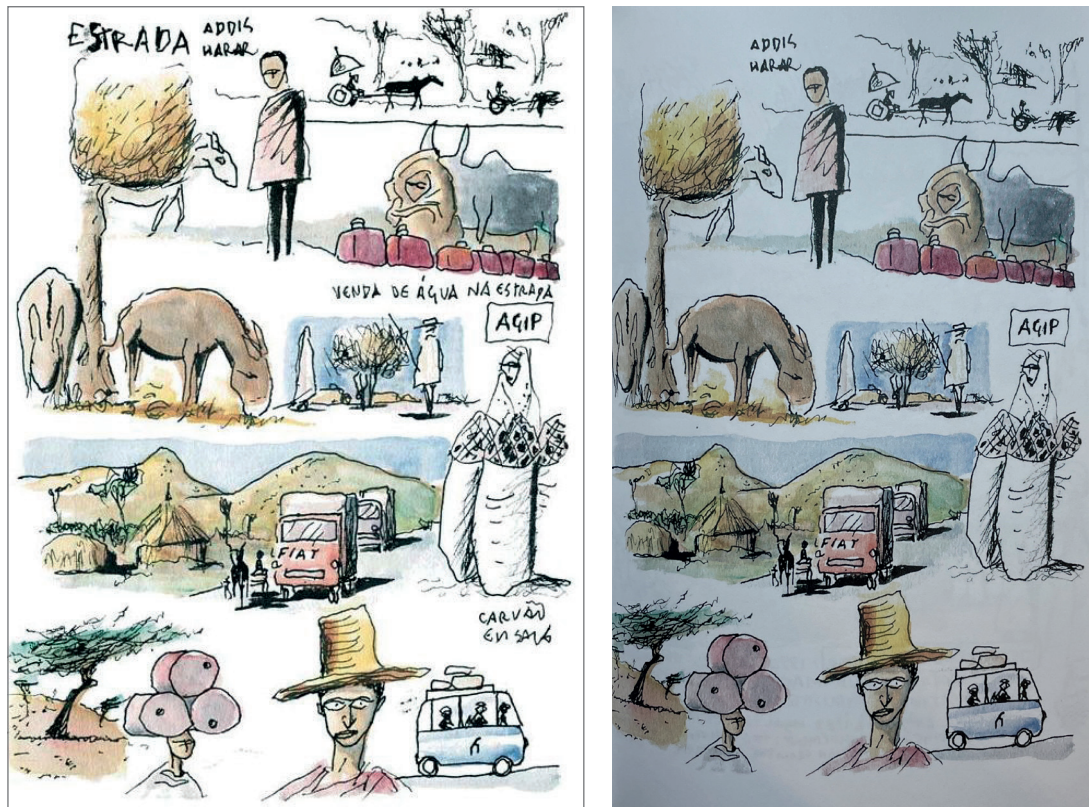


Fig. 8–9: Addis/Harar [left: Ramos (2010: 9); right: Ramos (2018: 9)]



Fig. 10–12: Campus/Embajada [left & middle: Ramos (2010: 131-132); right: Ramos (2018: 36)]

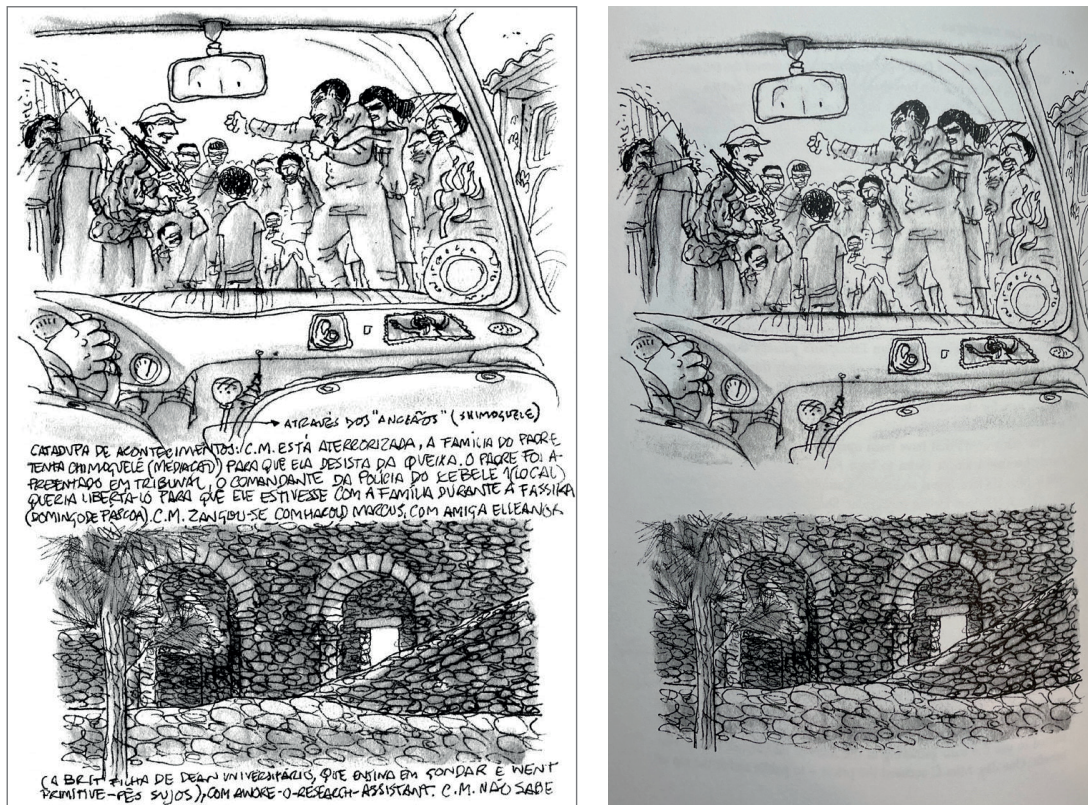


Fig. 13–14: Fight [left: Ramos (2010: 97); right: Ramos (2018: 66)]

The written text thus highlights the subjective and incomplete character of the sketch, a dimension that is reduced in the English version.

While Portuguese is clearly the main language in the Portuguese editions, the erasure of most of the Portuguese text in the English version brings the multilingual character of the sketches to the fore. Ramos uses English, Amharic, French, Portuguese, Italian, and Spanish, without providing translations. Examples include *EMBAJADA DE ESPANA* (p. 36), *BEAUTÉS ETÍOPES* (p. 40), and *SÉANCE PHOTO COM KALASHNIKOV* (p. 106). The use of multiple languages without translation can be seen as an (explicit) strategy for creating a certain atmosphere. In his chapter on ‘Hearing’, Tim Youngs (2019) points to the way in which untranslated talk in various languages conveys the feeling of ‘not [being able] to understand’.

In the English version which is the focus of this analysis, the textual elements of the sketches that are left rarely have an explanatory function. In most cases, the remaining textual components of the sketches are indeed part of the landscape or items that Ramos captures in his sketches. The names of certain brands (such as ‘Agip’ and ‘Fiat’) and certain places (such as the urban centres ‘Addis’ and ‘Harar’) thus feature in a good number of the sketches.

While Ramos generally does not offer any explanation of his sketches in his text, a kind of caption inserted directly into the sketch occasionally gives a hint of the scene (for example ‘en faisant le plein à Socota’ (p. 23, ‘refilling at Socota’; translation B.E.). This remains the exception, however. The same is true for names of specific people (cf. p. 23).

A map with numerous place names is also featured (p. 32), although these places are not



Fig. 15: Bibliographic references [matching in Ramos (2010: 15) & Ramos (2018: 48)]

mentioned in the text. Ramos thus explicitly undermines the explanatory function of maps, which is commonly made use of in travel writing. As is the case with the written text and the sketches in the book more generally, the information contained in the sketches themselves is meant not to 'guide' the reader but rather to give insights into the associations and thoughts of the author when sketching a certain scene/moment.

This is most evident in the number of sketches that contain (more or less) complete references to scientific literature, thereby making the author's academic background visible in the sketch. In the book, Ramos does not reveal whether the references refer to literature he was reading during his travels or whether these articles and books came to his mind while sketching certain situations. In our email exchange, he made clear that the annotations in the sketches do not necessarily relate to the drawings at all, as while travelling he used his (sketched) notebooks to annotate all kind of things, with no intention of eventually publishing them. It was his first publisher at Assírio & Alvim who had the idea for the book and who selected the sketched pages from the notebook. Only in the English version did Ramos himself rework the pages, mainly by erasing many of the Portuguese annotations (as mentioned above) but also by reselecting and re-ordering them, with some input from the new publisher, Sean Kingston (personal communication with Ramos, 27.9.2020).

Ramos does not want to explain anything, let alone pretend to have understood everything he encountered. He uses sketching to fix certain moments and scenes in his mind and offers the reader the possibility of experiencing glimpses of Ethiopia through his eyes. The immediacy



of his gaze, which he does not attempt to 'hide', makes some sketches seem 'exoticizing', and the anonymity of most of his subjects raises potentially troubling questions about representation and decolonization. In addition, questions of agency are certainly relevant, and it could be argued that Ramos, while less intruding, is also more hidden when 'taking'/'drawing' his pictures. Those whose faces and bodies he sketched most likely did not notice him or give their consent to having their likenesses published in a book. Their agency in the process of being documented thus seems rather limited. My interest here, however, is how he approaches the problem of the impossibility of conveying the experience of travel in words by creating a second narrative consisting of sketches. The visual component of Ramos's book does not tell a story chronologically but rather offers different glimpses into his travel experience, allowing the reader to share in the experience of being overwhelmed by visual impressions, of not understanding, of not knowing. Even more than his written text, the sketches constantly remind the reader of their incompleteness and reconfirm Ramos's refusal to explain.

Conclusion

In his attempt to write about his travels, Ramos demonstrates the need to work with visual elements to overcome the limitations of words. Rather than using the visual to prove the 'authenticity' of his verbal account, however, he understands it as another form of expression, the subjectivity of which is marked by its form: sketches in which the gaze of the creator is inscribed in a way that cannot easily be overlooked, as can happen with photographs, whose promise of 'authenticity' persists — despite decades of theoretical discussion suggesting otherwise (Cf. Sontag 1977).

The strong subjectivity and presence of the author in the travelogue is further strengthened by the written text in the sketches, although at least part of this is the result of Ramos's multiple use of his notebook, the pages of which were used in the final publication. In the English version, Ramos deleted much of this text, thereby bringing the sketches into the foreground, with the consequence, however, that the subjectivity inherent in the sketches, once reinforced by their textual elements, was somewhat reduced.

In this article, I have approached Ramos's oeuvre through the lens of the concept of polygraphy, arguing that Ramos's 2018 *Ethiopian Travelogue* is an interesting example of polygraphic practice, in the sense that it builds on two earlier books in Portuguese on the same journey. Moreover, the lack of relation between the sketches and the written text makes them a case of what I have called 'internal polygraphy'.

By combining the practices of sketching, on the one hand, and polygraphy, on the other, Ramos works against the impossibility of depicting his travel experiences. By combining sketches and text and by revising the book twice, he deals with the limitations that travel writers invariably face in their attempts to have others participate in their experience of mobility. As Ramos shows, writing a travelogue can only ever be an attempt — one that can be repeated again and again, thereby building up layers that contribute to a more complete picture. Such an approach is useful not only in travel writing but also in academia, which we can think of as being characterized by polygraphy as well. For this very reason, I hope to re-think and re-write this article again on another occasion. For now, though, this certainly incomplete approach to Ramos's oeuvre will have to suffice.



Bibliography

- Azevedo, Aina & Manuel João Ramos. 2016. 'Drawing Close — On Visual Engagements in Fieldwork, Drawing Workshops and the Anthropological Imagination', *Visual Ethnography*, 5(1): 135–60
- Byrne, Angela. 2019. 'The Scientific Traveller', in *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, ed. by Alasdair Pettinger and Tim Youngs (London: Routledge), pp. 17–29
- Forsdick, C. 2009. 'Peter Fleming and Ella Maillart in China: Travel Writing as Stereoscopic and Polygraphic Form', *Studies in Travel Writing*, 13(4): 293–303
- . 2019. 'Vertical Travel', in *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, ed. by Alasdair Pettinger and Tim Youngs (London: Routledge), pp. 99–112
- Glick Schiller, Nina, & Noel Salazar. 2013. 'Regimes of Mobility Across the Globe', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39(2): 183–200
- Kennedy, Eimear. 2019. 'Polygraphy', in *Keywords for Travel Writing Studies. A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley & Kathryn Walchester (London/New York: Anthem Press), pp. 199–201
- Krobb, Florian, & Dorit Müller. 2016. 'Itinerant Knowledge Production in European Travel Writing — Introduction', *Transfers: Interdisciplinary Journal of Mobility Studies*, 6(3): 41–48
- Lam, Kaian. 2019. 'Review of: Manuel João Ramos. Of Hairy Kings and Sainly Slaves: An Ethiopian Travelogue (C. J. Tribe, Trans.). Canon Pyon: Sean Kingston. 2018. 214 pp.', *Cadernos de Estudos Africanos* 37: 237–40
- Lévi-Strauss, Claude. 1961 [1955]. *Tristes Tropiques*, trans. by John Russell (New York: Criterion Books)
- Ní Loingsigh, Aedín. 2019. 'Anthropology', in *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley & Kathryn Walchester (London/New York: Anthem Press), pp. 13–15
- Ouditt, Sharon. 2019. 'Slowness', in *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley & Kathryn Walchester (London/New York: Anthem Press), pp. 229–31
- Pettinger, Alasdair. 2019. 'Vertical Travel', in *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley & Kathryn Walchester (London/New York: Anthem Press), pp. 277–79
- and Tim Youngs. 2019. 'Introduction', in *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley & Kathryn Walchester (London/New York: Anthem Press), pp. 1–14
- Ramos, Manuel João. 2000. *Histórias Etiópes: Diário de viagem* (Lisbon: Assírio & Alvim)
- . 2004. 'Drawing the Lines: The limitations of Intercultural Ekphrasis', in *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, ed. by Kurti Laszlo, Ana Isabel Alfonso & Sarah Pink (Abingdon: Routledge), pp. 148–68
- . 2009. *Traços de Viagem: Experiências remotas, locais invulgares* (Lisbon: Livraria Bertrand)



- 2010. *Histórias Etiópicas: Diário de Viagem*, 2nd edition (Lisbon: Edições Tinta da China)
- 2018. *Of Hairy Kings and Saintly Slaves: An Ethiopian Travelogue* (Canon Pyon: Sean Kingston Publishing)
- 2019. 'Ceci n'est pas un Dessin: Notes on the Production and Sharing of Fieldwork Sketches', *Cadernos de Arte e Antropologia* 8(2): 57–64
- Reimann-Dawe, Tracey. 2016. 'Time and the Other in Nineteenth-Century German Travel Writing on Africa', *Transfers: Interdisciplinary Journal of Mobility Studies* 6(3): 99–116
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography* (London: Penguin)
- Spalding, Steven D. 2016. 'New Mobilities, Spaces, and Ideas to Market: European Travel Writers and the Making of a Genre — Comment', *Transfers: Interdisciplinary Journal of Mobility Studies* 6(3): 117–22
- Topping, M. 2009. 'Phototextual Journeys: Nicolas Bouvier in Asia', *Studies in Travel Writing* 13(4): 317–34
- Walchester, Kathryn. 2019. 'Illustration', in *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, ed. by Charles Forsdick, Zoë Kinsley & Kathryn Walchester (London/New York: Anthem Press), pp. 127–29
- Wion, Anaïs. 2019. 'Review of: Manuel João Ramos — Of Hairy Kings and Saintly Slaves. An Ethiopian Travelogue', *Cadernos de Arte e Antropologia* 8(1): 147–50
- Wion, Anaïs, Sisay Sahile, Simon Hardy, Jonathan Le Péchon & Manuel João Ramos. 2014. *Ethiopian City Guides: Gondar, Addis Ababa* (Centre français des études éthiopiennes/Shama Books) (see <https://cfec.hypotheses.org/646>)
- Youngs, Tim. 1994. *Travellers in Africa: British Travelogues, 1850–1900* (Manchester: Manchester University Press)
- 2019. 'Hearing', in *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, ed. by Alasdair Pettinger and Tim Youngs (London/New York: Routledge), pp. 208–220

Author's affiliation

Birgit Englert is Associate Professor in African History and Society at the Department of African Studies, University of Vienna. She is a key researcher at the Research Platform *Mobile Cultures and Societies* at Vienna University and served as its Deputy Head from 2016–2021. birgit.englert@univie.ac.at



Navigating Movement and Uncertainty in Sarah Glidden's *How to Understand Israel in 60 Days or Less*

Sigrid Thomsen

Abstract In her autobiographical comic *How to Understand Israel in 60 Days or Less*, Sarah Glidden depicts her travels around Israel, which she undertook as part of a Birthright Israel trip funded for young Jews in the diaspora. Using watercolors to paint her comic, she depicts two kinds of mobility: firstly, Glidden portrays her own body, and those of others, traveling to and within Israel. Secondly, Glidden's avatar Sarah moves from a place of certainty regarding the situation in Israel/Palestine to one of uncertainty, ambiguity, and doubt. In this paper, I focus on how the images and the text come together to show this doubled mobility, focusing on the panel structure (including the space of the gutter), the use of watercolors, and specific affordances of the medium of comics such as fantastical elements and playing with size. In carving out the way different mobilities are navigated and negotiated in this comic, I point out one instance in which the interplay between image and text can mediate an experience of travel that is at once open, processual, and highly site-specific.

Keywords Glidden, graphic memoir, comics, autobiography, Israel, Birthright

DOI 10.25364/08.6:2020.1.10



Introduction

In her 2010 autobiographical comic *How to Understand Israel in 60 Days or Less*, which is “part of a tradition involving accounts of journeys to the Holy Land” (Fischer 2013: 235), Sarah Glidden depicts her travels around Israel, which she undertook as part of a Birthright Israel trip organized for young Jews in the diaspora. Using watercolors to paint her comic, she draws her own body, and the bodies of others, traveling to and then within Israel.¹ She paints them as part of large mobile hubs such as airports, on mobility-enabling vehicles such as buses, and as mobile agents walking around and exploring Israel. In the comic, the bodies are in motion because they move, are moved, and are placed in different contexts. The people depicted are, however, also mobile in a different way: Glidden’s avatar Sarah² starts the journey certain in her opposition to both Israel and Birthright trips, saying that she is “prepared for whatever propaganda they try and throw at [her]” on the trip (Glidden 2016: 6). Over the course of the comic, however, she “move[s] from a position of certainty to one of uncertainty” (Reingold 2019: 536), ambiguity, and doubt. Her successively more complicated feelings about the situation in Israel manifest themselves in her facial expressions, in the movements of her body, and in the text accompanying these visual elements. In my paper, I will focus on the way the images and the text come together to show this doubled mobility — the mobility of travel through Israel, and the mentally mobile process of grappling with a complex political conflict and one’s own place within it. To do so, I will focus on three essential visual aspects of Glidden’s work.

Glidden’s memoir is usually classified as a “graphic novel”; on the website of her publisher, Drawn & Quarterly, it is listed as a “graphic memoir”. However, I prefer the term “comic” for several reasons: Firstly, though it was pioneered by some comics artists, such as Will Eisner in relation to his book *A Contract with God*, the term “graphic novel” often has the ring of a marketing ploy to it. Where comics are often looked down upon or seen to only be funny, “graphic novels” are seen to elevate the art form. By using the term “comic”, I wish to counter such a reading. In fact, comics have been serious from early on; and humor does not preclude art from seriousness. The term “comics” not only “applies to the medium as a whole, regardless of the form it takes” (Parker Royal 2011: 1), but also insists that the art form has always been worthwhile, long preceding its rebranding as “graphic novels” in recent decades. Glidden’s memoir can thus be read as one instant in a long line of comics history; more specifically, it can be read as part of a history of comics depicting Israel and Palestine, such as Joe Sacco’s comic *Palestine* (originally published between 1993 and 1995) and Guy Delisle’s 2011 comic *Jerusalem: Chronicles from the Holy City*.

Comics and Travel Writing

Despite a plethora of comics depicting different kinds of travel, they are not typically studied as, or alongside, travel literature. While there are many comics about various kinds of experiences abroad, ranging from life as an “expat” (Guy Delisle) to travel to war zones (Joe Sacco), to

1 Although Sarah originally plans to go to Ramallah in the West Bank after the Birthright trip is over, she decides against leaving Israel. I thus use the term “Israel,” rather than phrasings like “Israel/Palestine,” throughout this paper.

2 Throughout this article, I will be referring to the comic’s protagonist as “Sarah” and to its writer as “Glidden.” I occasionally refer to Sarah as Glidden’s “avatar” in accordance with Sidonie Smith’s use of the term (2011).



touristic mobilities (Enrico Casarosa), and while these comics are widely read and studied, this does not happen under the banner of travel literature. There is, however, much that unites these two fields of inquiry. Steven D. Spalding traces the rise of scholarship on travel literature to the way it participates in the “move from canonical literary sources to both marginal and popular ones” (Spalding 2013: 200). Comics, of course, were seen as so popular as to be below academic consideration for a long time; this changed only with the publication of Art Spiegelman’s *Maus* in 1980. There are other ways, however, in which comics about travel, and Glidden’s comic in particular, can be seen as relating to the field of travel writing. Spalding argues that, in travel literature, “a kind of mobility knowledge is produced [...], a subjective shaping of perspective and perceptivity that endows the traveler with a distinct mode of knowledge generation” (Spalding 2016: 118). Comics, too, are a distinct mode of knowledge generation; as will become clear over the course of this paper, Glidden is able to use comics to generate a kind of knowledge which is open-ended and ambivalent as well as specific to the medium. In the afterword to their volume *Mobility at Large: Globalization, Textuality and Innovative Travel Writing*, Rune Graulund and Justin D. Edwards write that travel writing can “challeng[e] the unified sense of the self in motion” (Graulund/Edwards 2012: 199) and that “the genre allows writers [...] to write the travelling subject as a possible site for active cultural and ideological struggle” (Graulund/Edwards 2012: 199). This is what comics does — it breaks up the unified self even through the structure of the panel — a mechanism that is heightened in Glidden’s comic when there are several Sarahs on the page. In addition, both forms are entangled in the mobile; while “the subject and the text are consistently in motion” in travel writing (Graulund/Edwards 2012: 201), I will argue that the same can be said for comics. Finally, in both forms, this sense of being in motion can extend to a mobility between different genres, as there are “fluid movements between non-fiction and fiction autobiography and memoir, history and the conventional travel narrative” (Graulund/Edwards 2012: 201).

At the same time, however, travel literature and comics have to navigate different tensions. Whereas comics is³ frequently seen as a highly democratic medium, one which has been actively resistant to the status quo,⁴ travel literature “is a textual form that is caught up in the rhetoric of Empire” (Graulund/Edwards 2012: 3, drawing on Lisle and Spurr). Despite this, Graulund and Edwards argue that “a progressive politics of mobility” (Graulund/Edwards 2012: 4) is possible in travel literature. Whether Glidden’s comic succeeds on that count is open to debate, but bringing together comics and travel literature, with their often opposing investment in power structures, can contribute to a further unsettling of travel literature’s investment in Empire and its aftereffects.

Comics and Mobility Studies

In addition to travel literature, I want to bring comics into conversation with the field of Mobility Studies, which emerged out of the social sciences in the early 2000’s, and which was shaped

3 The phrasing “comics is” here is in line with scholars such as Hillary Chute, who use the singular to denote comics as a medium. Throughout this paper, I use “comics” as a singular noun to indicate the medium, and as a plural noun when talking about different works within the medium.

4 One example of which is the underground comix published in the U.S. between the 1960’s and 1980’s by figures such as Robert Crumb. Comics have also, however, been used for propagandistic purposes (cf. Kerr 2016).



by scholars such as Mimi Sheller and John Urry (cf. Sheller/Urry 2006). What is particularly useful about Mobility Studies when thinking both about travel literature and about comics depicting travel is the field's capacious understanding of mobility, which includes both a wide variety of mobilities and a focus on how these mobilities intersect both with large structures and with individuals' lives. Looking at Glidden's comic through a Mobility Studies lens makes it possible to differentiate between different mobilities in the text: In addition to Sarah's journey from the U.S. to Israel and to her travels around Israel with Birthright, our focus is also pulled to the "regimes of mobility" (Glick Schiller/Salazar 2013) surrounding such acts of mobility, such as the way her Jewishness is probed at the airport in New York. Importantly, however, Mobility Studies includes both physically observable movements and "imaginative travel, virtual travel, and communicative travel" (Sheller 2014: 793). In a recent article, Noel B. Salazar expands on imagination in mobility when he writes that "imagination is an embodied practice of transcending both physical and sociocultural distance" (Salazar 2020: 773), thereby not only highlighting the simultaneity of imaginative and material aspects of travel, but the importance of the former in transcending the latter.

In order to tease out the mobile in *How to Understand Israel in 60 Days or Less*, I will focus on three aspects of the comic: firstly, on the panel structure; secondly, on Glidden's use of watercolors; and thirdly, on Glidden's use of certain visual affordances of the medium — that is, possibilities opened up by the medium of comics — such as the inclusion of fantastical elements and a playing with size. In carving out the way different mobilities are navigated and negotiated in this comic, I will point out how the interplay between image and text can mediate an experience of travel in a way that is at once focused on the processual and highly site-specific. Before turning to my analysis, I will briefly give some background to Birthright Israel.

Birthright

Birthright Israel, also known as *Taglit*, is an organization which offers fully funded trips to young Jews in the diaspora, aged 18 to 32. On their website, they state that "Birthright Israel aims to strengthen Jewish identity, Jewish communities, and connection with Israel and its people" (*Taglit Israel*). The program is especially eager to foster an engagement with Israel for young Jews who do not already have a lively connection to their Jewish identity or to the state of Israel. The trip, of which there are different versions — along with the original Birthright trip, there are ones geared toward Orthodox Jews, ones with a focus on nature, ones that are medically accessible, and ones for LGBTQ participants — has become "a rite of passage for American Jews" (Stockman 2019).⁶ Despite the official credo being that "[t]he Birthright Israel journey is committed to a culture of open discussion and dialogue about all issues: identity, geopolitics, religion, and Jewish life" (*Birthright Israel* website), there has recently been increased critique of it, and, in recent years, some participants have walked off the trip as a

5 In their writing about "regimes of mobility," Glick Schiller and Salazar point us to the role certain actors, especially state actors, play in shaping how mobility and stasis are conceptualized (cf. Glick Schiller/Salazar 2013: 196).

6 Indeed, the program could also be seen as creating, in the term Arnold van Gennep coined in his work of the same name originally published in 1909, a *rite de passage* for its participants. Although Birthright is open to young Jewish adults from other countries, as we see when Sarah's group encounters a Russian Birthright group in the comic, it is American Jews which form the largest group.



sign of protest against Israel's treatment of Palestinians (cf. Stockman 2019). Scholarship has often either focused on Birthright as a "diasporization strategy" (Abramson 2017; Abramson 2019) or on Birthright's influence on Jewish Americans' understanding of the Israeli-Palestinian conflict (Ben Hagai 2018) and their stance on Palestine and Palestinians (Waxman 2017).⁷ There is consensus that Birthright was created in the 1990's "to solve the problem of waning Jewish-American affiliation with the Israeli state" (Stein 2011: 212); Abramson stresses that Birthright "emerged not as a strategy to strengthen Jewish identity but as a way to perpetuate a *diasporic* identity" (Abramson 2019: 657; emphasis in the original). He argues that, by the 1990's, Jewish Americans had become so ontologically secure that their investment in Israel, and in the diasporic community, was fading; Birthright was thus seen as a way to reinforce those diasporic ties. This helps explain Sarah's conflicted feelings about Birthright: while she starts the comic comfortable in her Jewish identity, this identity does not extend to, or encompass, the state of Israel. By creating an "intersubjective," "active," and "embodied" encounter with the land of Israel (cf. Abramson 2018: 19), with the physical site itself, Birthright is thus attempting to transform Sarah's Jewish identity into a *diasporic* Jewish identity. For Sarah, feeling more connected to the diaspora means that she has to navigate her conflicted feelings about the state of Israel to which, according to Birthright, she belongs as a diasporic subject.

Panels and Gutter

The medium of comics, with its interplay of words and images, seems a natural fit for a special issue on the interrelation of images and text in travel narratives. Though Giorgia Alù and Patricia Hill argue that the co-existence of textual and visual elements in travel narratives create "in-between spaces" in which "words and pictures mingle through ambivalent relationships, sometimes of complementarity, but often of tension" (Alù/Hill 2018: 2), this relationship plays out in a specific way in comics. Describing how comics can be used to depict a life narrative such as Glidden's, Candida Rifkind writes that

comics have unique tools and techniques to externally focalise a life narrative. For instance, cartoonists can play with temporality (multiple moments on the same page), irony and disjuncture (words and images do not match), visual style (realistic, painterly, minimal, surreal, abstract, retro, parody, pastiche), visual code switching (from comics to photographs, newspaper clippings, letters, diaries, diagrams, and other signifiers of the "real"), and perspective (focalising what the character sees, remembers, dreams, or imagines). (Rifkind 2019: 70)

Comics, then, are always multimodal. Travel narratives in prose may have been conceived first and foremost as text; images accompanying the text may then be based on the text or may be placed alongside it, such as on a foldout page or in an otherwise clearly delineated part of the page or book. In comics, however, no such division is possible, as comics nearly always include both.⁸ This hybridity between the verbal and visual in comics is described by Hillary Chute when she writes,

7 Janet Krasner Aronson (2017), meanwhile, focuses on the effect Birthright has on the participants' parents.

8 There are also some examples of comics which consist of panels and images, but no words, such as Shaun Tan's *The Arrival* (2007). This is, however, very much an exception.



Comics might be defined as a hybrid word-and-image form in which two narrative tracks, one verbal and one visual, register temporality spatially [...]. Highly textured in its narrative scaffolding, comics doesn't blend the visual and the verbal — or use one simply to illustrate the other — but is rather prone to present the two nonsynchronously; a reader of comics not only fills in the gaps between panels but also works with the often disjunctive back-and-forth of reading and looking for meaning. (Chute 2008: 452)

This back-and-forth between images and text is present not just over the course of a comic, but is often present within a panel. Panels, equivalent to sentences in a novel or other prose text, can be seen as the building block of a comic. In fact, Raphaël Baroni links panels and travel when he writes that “more than in any other narrative medium, comics are designed to promote travel back and forth between the panels and throughout the book” (Baroni 2016: 11). Panels can consist of just an uninterrupted image but more commonly include a speech bubble, thought bubble, or caption. The panel therefore draws together the text and the image, a process in which there can be tension. In addition to words and images, there is a third key component of a given comics page — the space between the panels, called the gutter. As Rifkind writes, “One of the central tenets of comics theory is that comics depend on seriality, juxtaposing framed images across and down pages, between which there are gaps, known as the gutter, into which the reader projects meaning” (Rifkind 2017: 649). The gutter's most defining feature seems at first to be contradictory: on the one hand, it is a gap, a lack, an intrusion of white and empty space into what is otherwise filled with colors and words. But on the other hand, it creates a dynamism and movement between those very words and images. As comics present us with what happens in panel A and what happens in panel B, both in showing us an image and in giving us text to read, the gutter is the blank space in between, one which the reader has to contend with: she has to decide what happened *between* panel A and panel B in order to get from one to the other. Most of the time, this happens automatically. This process, in which the reader is presented with fragments and then imagines the movement that collects these fragments into a story, is called “closure” in comics studies. As Jeet Heer and Kent Worcester write, “the author's task is to evoke an imagined sequence by creating a visual series (a breakdown), whereas the reader's task is to translate the given series into a narrative sequence by achieving closure” (Heer/Worcester 2008: n.p.). In his book *Die Sprache des Comics* (The Language of Comics), however, Ole Frahm sees the meaning of the gutter differently. He argues “dass es bei der Lektüre von Comics gerade nicht darum gehen muss, eine Einheit herzustellen, sondern vielmehr darum, ihre heterogenen Zeichen, Schrift und Bild, in ihrer Besonderheit, in ihrer Materialität zu genießen, die sich in keiner abschließenden Einheit bündeln lässt”⁹ (Frahm 2010: 32). He goes on to say, “Nur weil die Comics das Begehren nach einer Einheit erzeugen, können sie es zerstreuen”¹⁰ (Frahm 2010: 54). What both approaches agree on, then, is that the gutter itself works against unity.

Purely on the level of the page structure, then, comics have specific ways to portray memories, such as in Glidden's graphic memoir. While drawing something always, by necessity, fixes it in space — this is what happened and this is how it physically played out — I argue that the

9 “Reading comics does not have to be about creating unity, but about enjoying its heterogeneous signs, its writing and image, in their materiality, which cannot be subsumed into a final whole.” Author's translation.

10 “It is only because comics create the desire for unity that they can diffuse it.” Author's translation.

gutter can serve as a kind of corrective or counterbalance, as it punctures any fixity created and generates space for doubt and ambiguity. In doing so, it also creates space for humor, one example of which is on page 49, where Sarah imagines the Six-Day War of 1967 [cf. Fig. 1].

In the middle row of panels on the page, there is one on the left in which she says she is too drained to ask the guide Gil about the war; this thought is coupled with the image of a man punching one of his fellow soldiers. In the panel next to it, a helicopter and a tank are bombing one another, while in the panel after that, tiny soldiers ride atop dinosaurs while firing at one another. While these panels are meant to underline the fact that Sarah struggles to understand the reality of that war, each scenario is less likely than the one preceding it, with the dinosaurs being so far off the mark as to both be humorous and to unsettle any notions about what the war may have been like.



Fig. 1: Sarah imagining the Six-Day War. Glidden 2016: 49

Watercolors

To this breaking up of fixity in comics, Glidden adds watercolors, which remain an unusual medium within comics; accordingly, not much work has been done on the use of watercolor in comics. In his study of David Small's *Stitches*, however, Øyvind Vågnes argues that Small's use of watercolor "effectively describes a gradual loss of contours" (Vågnes 2010: 306) and contributes to the graphic memoir "involv[ing] its reader/spectator in the problematics of inexpressibility" (Vågnes 2010: 312). Ironically, in Mariana dos Pintos' reading, the Portuguese painter Eduardo Batarda used watercolor to approximate the language of comics, since watercolors are "less prestigious" than other techniques (Pinto dos Santos 2016: 45). What ties dos Pintos' analysis into mine is that in these paintings, "rigidity ends up being shattered by the interpretative fluidity that is allowed" (Pinto dos Santos 2016: 56), a fluidity to which the use of watercolor contributes.

Although the use of watercolor is an understudied aspect of Glidden's comic and of comics more generally, it is a salient feature of Glidden's work. The contrast between the precise way



she outlines the comic and the watercolor achieves several things. The subdued palette can be seen to create a kind of unified impression, as the different conflicting feelings and even media, including maps, are brought together by the overall unified look of the page. At the same time, however, and despite the lines remaining sharp, and the work not veering toward the abstract, the watercolors create a sense of fluidity, of motion, of liquidness, in a way that comics created with stark ballpoint pens, arguably, do not.¹¹ Glidden is not carving anything into stone, but rather drawing even Sarah's starkest moments in water, thereby keeping ambiguity alive.

The watercolors are also linked to Glidden's depiction of Sarah's face. While Sacco, who many credit with creating and pioneering the form of comics journalism, overaccentuates certain aspects of his face to the point of almost satirizing them, Glidden's face functions as a blank canvas. This is due to her painting style, in which she uses clear black lines to draw the face and rudimentary facial features — eyes, a mouth, and a nose — but then washes over them with watercolors. I would argue that this is not, as comics practitioner and theorist Scott McCloud argues,¹² due to comics enabling the reader to project themselves onto the character, though that may also play a role. Mostly, Sarah's simple facial features function as a blank canvas for her own grappling with Israel, and for her journey from a strong, decisive stance on Israel to one of indecision and doubt. Although this is Glidden's drawing style and therefore not limited to her depiction of Sarah, the way a face can serve as a blank canvas becomes especially clear in her drawing of her avatar, one example of which is on page 19 [cf. Fig. 2].

On this page, where Sarah is on the Birthright bus next to her friend Melissa, her face, every time it is depicted, and even though it consists only of some lines and dots, looks markedly different in each panel — she first turns the back of her head to us in order to look out at the landscape; she then looks quietly confused, almost disappointed, that “you just can't see any signs of the troubles at all” (Glidden 2016: 19) when looking out at the nondescript landscape outside the bus; she looks excited about the trip's itinerary and then grim and displeased when she explains to her friend Melissa that “Arabic was here for a long time before Hebrew came back...” (Glidden 2016: 19). In the last row of panels on the page, Sarah first looks apologetic about continually lecturing Melissa, then briefly neutral, and then smacks her forehead, laughing, when she remembers that this is Melissa's first time abroad. This single page at the beginning of the comic thus functions as both a synecdoche and a prelude to that which comes later. It prefigures the heightened emotion and doubt that color her experience in Israel, and it's a mini drama in which the larger conflict of Sarah's trip is condensed. For Sarah, being in Israel is such a complicated experience that even ten minutes on a given bus ride can serve as a jumping-off point for feeling confused, apologetic, let down, and giddy, a rollercoaster ride of emotions that, while punctuated with her exclamations to Melissa, is mostly communicated to the reader through the images of Sarah's facial expressions.

11 Art Spiegelman's comic *Maus* about his father's time in Auschwitz, which significantly changed the way comics as a medium was seen by the mainstream reading public, was drawn with a fountain pen (cf. NPR 2011). Joe Sacco, whose work includes *Palestine* (which was published serially from 1993 to 1995, and published as a collected volume in 2001) and *Footnotes in Gaza* (2009), similarly draws his reportages in stark black lines. While these drawing materials are in no way less suited to depicting fraught, complicated situations and traumatic events, Glidden's use of watercolor creates a fluidity specific to her work.

12 “When you look at a photo or realistic drawing of a face — you see it as the face of another. But when you enter the world of the cartoon — you see yourself. [...] The cartoon is a vacuum into which our identity and awareness are pulled” (McCloud 1993: 36).

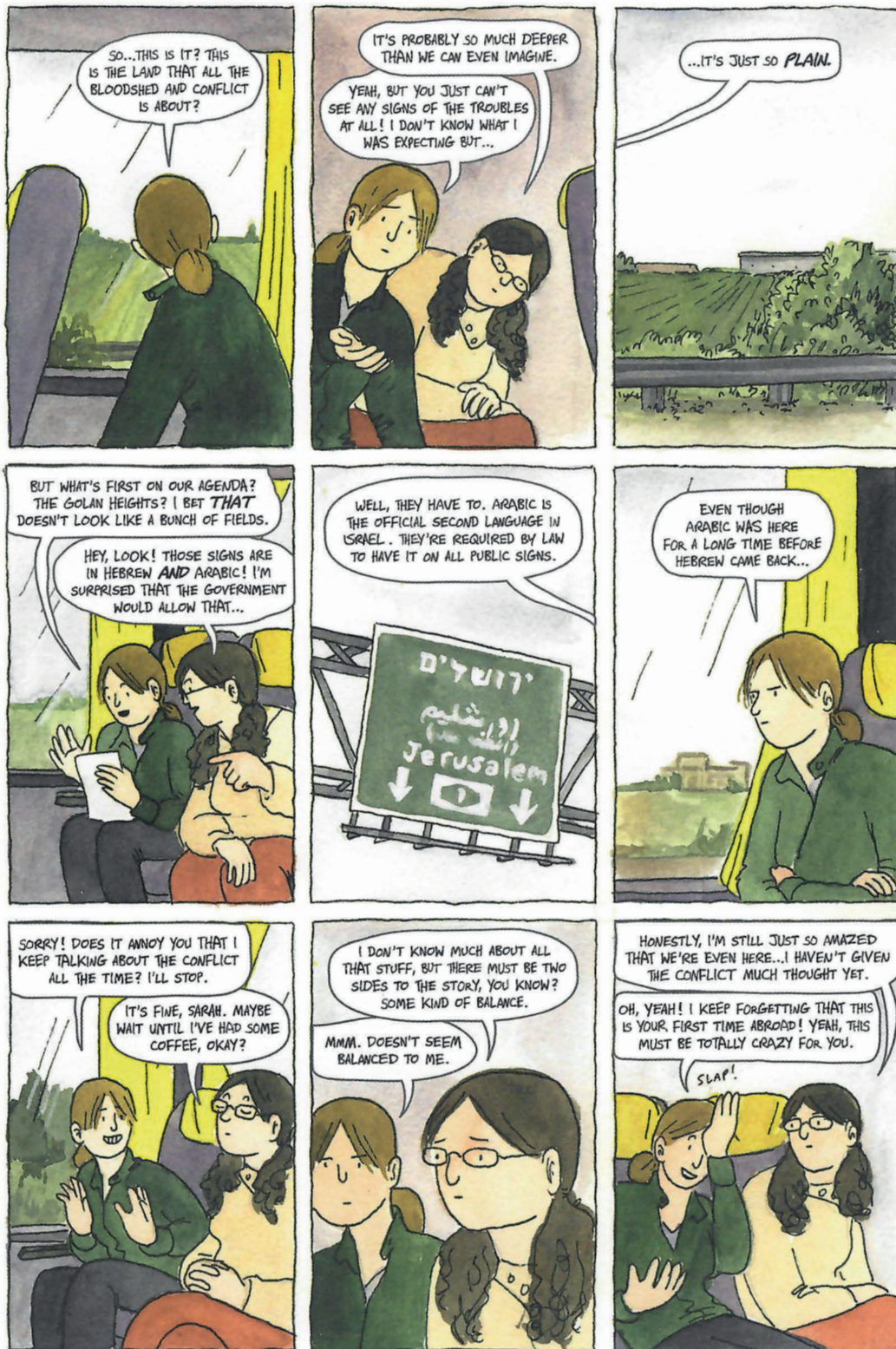


Fig. 2: Sarah and Melissa on the bus. Glidden 2016: 19



Fig. 3: Sarah at passport control. Glidden 2016: 8



Fig. 4: Sarah's imagined courtroom scene. Glidden 2016: 27



Interiority and Fantastical Elements

Glidden's text is an autobiographical comic. As Wibke Weber and Hans-Martin Rall argue, "the roots of telling stories based on real events can be seen in the underground comics movement in the US between roughly 1967 and 1975" (Weber/Rall 2017: 381); it has since become a popular and prolific subgenre.¹³ The genre of graphic memoirs, and the medium of comics more generally, has its own ways of making a character's interior life understandable to the reader. Along with the push and pull between words and images and the gap created by the gutter, comics can play with perspective and size or add fantastical elements. Along with the heightened expressions on Sarah's face, Glidden shows the reader how Sarah is feeling by varying Sarah's size in the panel. This is particularly evident in a scene early on in the comic, when Sarah has to go through passport control in New York City before boarding her flight to Israel [cf. Fig. 3].

Here, Sarah's shrinking in size is linked to a proliferation of speech bubbles. When Sarah first steps toward passport control, her face looms large in the panel and there is just one speech bubble coming from the border guard saying "Passport, please." When the border guard then starts asking her questions, he and Sarah are the same size in the panel. As he continues questioning her, she gets smaller in size while there is a growing barrage of speech bubbles. The border guard's insistent questions, and Sarah's uncertain responses, successively crowd Sarah out of the panel. When the border guard asks Sarah about her bat mitzvah reception, an event she barely remembers, Sarah gets not only smaller, but younger; we see her as the blushing, insecure 13-year old she was at her bat mitzvah. This signals the way the border guard reduces Sarah and puts her in a powerless position not just through the relentlessness of his questions, but also through their content. In the last two panels, when the border guard finally relents, saying first "Mmm" and then "Okay. Thank you.," Sarah is absent from the frame, but here, her absence reads not so much as being crowded out of the room, than as finally being freed from the guard's gaze.

In addition to this playing with size, perspective, and absence, Glidden uses several fantastical elements to depict Sarah navigating her inner and outer mobility. In two such instances, Glidden breaks Sarah up into different parts as part of a courtroom scene. In the first such scene, Sarah is on the Birthright tour bus when Gil gives an account of the peace process between Israel and Palestine [cf. Fig. 4].

After her initial skepticism toward Birthright, this is the first time Sarah thinks that Gil may be giving a relatively objective, broad-minded account, but is immediately unsettled by her own softening toward the program. When Gil is ready to take questions, there is one panel in which Sarah sits with a speech bubble, empty except for ellipses, floating over her head. The next panel functions as a kind of in-between step between Sarah's physical state of being on the bus and her mental state of being in the courtroom. She is still dressed in her clothes from the bus but is moved slightly to the left of the center; a lectern pops up over her right arm, from which there emerges a speech bubble saying "Order! Order in this court!" (Glidden 2016: 27). While the text in the form of the speech bubble is thus part of the courtroom scene that is to follow, the image in the panel is in the process of dissolving into the next scene.

The case that will be argued in Sarah's internal court is whether "Birthright is trying to

13 As Hillary Chute writes, "the genre of comics nonfiction, especially by women, is resonating deeply with readers around the globe: it is intimate and political at the same time" (Chute 2011b: 176).



brainwash [her] vs. Birthright is actually pretty reasonable” (Glidden 2016: 27). To do so, the courtroom is peopled with Sarahs: not only is the judge one iteration of Sarah, but so are the witnesses and the members of the jury, each one representing a different view on whether Birthright is giving a subtle historical account or trying to sway the participants’ minds. As Matt Reingold argues, “These mini-Sarahs act as both conscience and devil’s advocate; they judge, they accuse, they defend, and they enforce” (Reingold 2019: 531). This sudden plethora of Sarahs on the page works on two levels: firstly, it makes her confusion literal and tangible for the reader. She is torn, as she is not just of two minds but of several minds, and each of these minds is represented by a separate Sarah. But secondly, within the text, it is an attempt of hers to work through her confusion, and to solve it, as each Sarah is either making a different argument or listening and having to make up her own mind based on what she hears. This difference and variety in argument on the textual level, however, is contrasted with the striking sameness on the visual level — though the arguments vary, the look of the person saying them does not. All of them are Sarah. Writing about nonfiction comics, Sara Kersten argues that “[t]hrough multiple modes, we read multiple truths” (Kersten 2017: 24) — the simultaneous multimodality of comics can present us with different truths at one and the same time. Something related happens here — in presenting us with a diversity of opinion, Glidden is showing us that the truth, for Sarah, is not just multiple but absent; in its place, Sarah finds a variety of argumentative strands and perspectives.

In reconstructing this autobiographical comics narrative some time after the trip, Glidden is once more navigating the uncertainty she was faced with on the trip itself. In travel writing, the author aims “to articulate him or her self through the writing process” (Graulund/Edwards 2012: 7); here, this happens through Glidden’s “boxes of memory” (Smith 2011: 67). What we are seeing and reading is uncertainty felt in the moment and depicted at another. In autobiographical comics, both is true at once: we are witnessing the story as well as the act of the story’s narration. Though this is not so different from other literary forms — there is always the level of narration and of plot, the level of what is told and the level of the telling — it is particularly overt in comics, since we always see traces of the physical presence of the hand. As Hillary Chute writes, “Comics is largely a hand-drawn form that registers the subjective bodily mark on the page; its marks are an index of the body” (Chute 2011b: 112). While this is generally the case in comics, Glidden draws on this when she “returns us, and her protagonist, to bodily experience, and suggests that truths must be embodied” (Kahn 2016: 245). Through the embodiment of Sarah’s physical presence in Israel, the multiple depictions of Sarah, and the marks on the page, Glidden depicts how Sarah is moved to change her views while traveling: Moving from one truth, her clear-cut stance from early in the comic, to one where “truth” is continually destabilized. There is no one truth that the quarreling Sarahs will ever arrive at.

Conclusion

How to Understand Israel in 60 Days or Less “is for a large part a journey of exploring [Glidden’s] American-Jewish identity through the encounter with Israel” (Fischer 2015: 305). In it, Glidden makes use of the panel structure of the comic, along with the fluid-seeming watercolors, to make visible and render legible her undecided, ambivalent stance with regard to Israel. In “Facing the Arab ‘Other’?: Jerusalem in Jewish Women’s Comics,” Nina Fischer argues that Palestinian life



stays “muted” in the comic and that the Palestinians Sarah encounters are “indistinct” (Fischer 2015: 304). While this is a fair critique, it is one with which Glidden herself might agree and which the gutter can be seen to point toward, as it indexes Sarah’s own blind spots and the gaps in her knowledge. They are, then, not just spaces which the reader has to move across, but ones Sarah herself moves across. The watercolors, meanwhile, though still firmly encased in panel lining, underscore Sarah’s geographical and bodily movements while visually translating her growing uncertainty, as they create images which seem fluid rather than fixed. It is this flexible form of the comic which allows Glidden to navigate her relationship to Israel in a way both processual and site-specific.

Acknowledgments

I would like to thank Matt Johnson for his helpful suggestions, insights, and edits.

Bibliography

- 40 *Friends 10 Days: A Free Israel Adventure*. Taglit: Birthright Israel. <<https://www.birthrightisrael.com>> [accessed 25.05.2020]
2011. ‘MetaMaus’: *The Story Behind Spiegelman’s Classic*. NPR Author Interviews. <<https://www.npr.org/2011/10/05/141085597/spiegelmans-metamaus-the-secrets-behind-maus>> [accessed 04.08.2020]
- Abramson, Yehonatan. 2019. ‘Securing the Diasporic ‘Self’ by Travelling Abroad: Taglit-Birthright and Ontological Security’, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 45(4), 656–673
- Abramson, Yehonatan. 2017. ‘Making a Homeland, Constructing a Diaspora: The Case of Taglit-Birthright Israel’, *Political Geography*, 58, 14–23
- Alú, Giorgia & Sarah Patricia Hill. 2018. ‘The Traveling Eye: Reading the Visual in Travel Narratives’, *Studies in Travel Writing*, 22(1), 1–15
- Baroni, Raphaël. 2016. ‘(Un)natural Temporalities in Comics’, *European Comic Art*, 9(1), 5–23
- Ben Hagai, Ella. 2018. “‘We Didn’t Talk About the Conflict’”: The Birthright’s Trip Influence on Jewish American’s Understanding of the Israeli-Palestinian Conflict’, *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology*, 24(2), 139–149
- Casarosa, Enrico. 2008. *The Venice Chronicles* (Richmond: AdHouse Books)
- Chute, Hillary. 2008. ‘Comics as Literature? Reading Graphic Narrative’, *PMLA*, 123(2), 452–465
- Chute, Hillary. 2011a. ‘Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics’, *CHOICE: Current Reviews for Academic Libraries*, 48(10), 176–178 [book review]
- Chute, Hillary. 2011b. ‘Comics Form and Narrating Lives’, *Profession*, 11, 107–117
- Delisle, Guy. 2011. *Jerusalem* (Montreal: Drawn and Quarterly)
- Fischer, Nina. 2015. ‘Facing the Arab ‘Other’?: Jerusalem in Jewish Women’s Comics’, *Studies in Comics*, 6(2), 291–311
- Fischer, Nina. 2013. ‘Graphic Novels Explore an (Un-)Holy Land’, *Quest: Issues in Contemporary Jewish History*, 6, 201–236
- Frahm, Ole. 2010. *Die Sprache des Comics* (Hamburg: Philo Fine Arts)

- Glick Schiller, Nina & Noel B. Salazar. 2013. 'Regimes of Mobility Across the Globe', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39(2), 183–200
- Glidden, Sarah. 2016. *How to Understand Israel in 60 Days or Less* (Montréal: Drawn & Quarterly)
- Graulund, Rune & Justin D. Edwards. 2012. *Mobility at Large: Globalization, Textuality and Innovative Travel Writing* (Liverpool University Press)
- Heer, Jeet & Kent Worcester. 2008. *A Comics Studies Reader* (Jackson: University Press of Mississippi)
- Kahn, Ariel. 2016. 'Pursuing Paradise: Jewish Travel Comics as Feminist Spiritual Quests', *Studies in Comics*, 7(2), 237–264
- Kerr, Andrew. 2016. *Heroes and Enemies: American Second World War Comics and Propaganda* (ProQuest Dissertations Publishing)
- Kersten, Sara & Ashley K. Dallacqua. 2017. 'Of Studious Babies, Talking Rabbits, and Watercolor Activism: Using the Comics Form to Consider Nonfiction', *Journal of Children's Literature*, 43(1), 17–26
- Krasner Aronson, Janet. 2017. 'I Wish They Had Birthright for Adults!': The Effect of Birthright Israel on Jewish Parents' Interest in Visiting Israel', *Contemporary Jewry*, (37/3), 405–431
- Lisle, Debbie. 2006. *The Global Politics of Contemporary Travel Writing* (Cambridge: Cambridge University Press)
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art* (New York: Harper Perennial)
- Parker Royal, Derek. 2011. 'Jewish Comics; or, Visualizing Current Jewish Narrative', *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 29(2), 1–12
- Pinto dos Santos, Mariana. 2016. 'Painting Comics as a 'Permanent Commentary on the State of the Arts'', *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 86(1), 45–66
- Reingold, Matt. 2019. 'American Jews Explore Israel: Jewish and Israel Identity Exploration With Harvey Pekar and Sarah Glidden', *Journal of Graphic Novels and Comics*, 10(5–6), 525–541
- Rifkind, Candida. 2017. 'Refugee Comics and Migrant Topographies', *alb: Auto/Biography Studies*, 32(3), 648–654
- Rifkind, Candida. 2019. 'Research Methods for Studying Graphic Biography', *Research Methodologies for Auto/Biography Studies*, edited by Kate Douglas and Ashley Barnwell, Routledge, 68–75
- Sacco, Joe. 2001. *Palestine*. (Seattle: Fantagraphics)
- Sacco, Joe. 2009. *Footnotes in Gaza*. (London: Jonathan Cape)
- Salazar, Noel B. 2020. 'On Imagination and Imaginaries, Mobility and Immobility: Seeing the Forest for the Trees', *Culture & Psychology*, 26(4), 768–777
- Sheller, Mimi. 2014. 'The New Mobilities Paradigm for a Live Sociology', *Current Sociology Review*, 62(6), 789–810
- Sheller, Mimi & John Urry. 2006. 'The New Mobilities Paradigm', *Environment and Planning*, 38(2), 207–226
- Smith, Sidonie. 2011. 'Human Rights and Comics: Autobiographical Avatars, Crisis Witnessing, and Transnational Rescue Networks', *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, edited by Michael A. Chaney, University of Wisconsin Press, 61–72



- Spalding, Steven D. 2013. 'Travel Fiction Revisited: Reading Mobility in Experimental Travel Narratives', *Transfers*, 3(1), 199–201
- Spalding, Steven D. 2016. 'New Mobilities, Spaces, and Ideas to Market: European Travel Writers and the Making of a Genre', *Transfers*, 6(3), 117–122
- Spiegelman, Art. 1996. *The Complete Maus*. (New York: Pantheon Books)
- Spurr, David. 1993. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration* (Durham: Duke University Press)
- Stein, Rebecca L. 2011. 'Tours That Bind: Diaspora, Pilgrimage, and Israeli Birthright Tourism' [Review], *Journal of Tourism History*, 3(2), 212–214
- Stockman, Farah. 2019. 'Birthright Trips, a Rite of Passage for Many Jews, Are Now a Target of Protests', *The New York Times*, 11 Jun 2019 <<https://www.nytimes.com/2019/06/11/us/israel-birthright-jews-protests.html>> [accessed 23.06.2020]
- Tan, Shaun. 2007. *The Arrival* (New York: Scholastic)
- Vågnes, Øyvind. 2010. 'Showing Silence: David Small's *Stitches*', *Studies in Comics*, 1(2), 301–314
- Van Gennep, Arnold. 2004. *The Rites of Passage* (London: Routledge)
- Waxman, Dov. 2017. 'Young American Jews and Israel: Beyond Birthright and BDS', *Israel Studies* (Special Section: 'The Centenary of the Balfour Declaration'), 22(3), 177–199
- Weber, Wibke & Hans-Martin Rall. 2017. 'Authenticity in Comics Journalism: Visual Strategies for Reporting Facts', *Journal of Graphic Novels and Comics*, 8(4), 376–397
- "How to Understand Israel in 60 Days or Less by Sarah Glidden." *Drawn & Quarterly*, <<https://www.drawnandquarterly.com/how-understand-israel-60-days-or-less>> [accessed 24.05.2020]

Author's affiliation

Sigrid Thomsen is a scholar of Comparative Literature and American Studies at the University of Vienna and a member of the Research Platform *Mobile Cultures and Societies*. In her doctoral thesis, she studies imaginative mobilities in contemporary Caribbean diaspora literature. She holds an MA in Comparative Literature (Africa/Asia) from the School of Oriental and African Studies (SOAS) at the University of London. Sigrid also has BA degrees in Comparative Literature and in Philosophy from the University of Vienna. She has published on Caribbean diaspora literature, Mobility Studies, and comics; further research interests include postcolonial and decolonial theory, South African literature, popular culture, debates around World Literature, and poetry.

sigrid.thomsen@univie.ac.at



Journeying the Page

The psychogeography of text and image in the zine

Tanja Kapp

Abstract Psychogeography today has moved from more traditional literatures into ephemeral forms of writing, such as zines. This development coincides with the advent of a ‘new psychogeography’, which additionally contemplates the situated perspective of the writer. By looking at two zines by British creators Emma Charleston and John Molesworth, the article seeks to examine the ways in which zines use intermediality to convey psychogeographical walking. Especially by considering the combination of words and images in the zine, this analysis seeks to show how the experience of travelling correlates with the experience of reading. Within their inherently subcultural, disintermediated medium, zine creators playfully experiment with visual and verbal storytelling in order to question ideologies that govern spaces, both on the page and on the street. Hereby, image and text are used to create a non-dialectical, situated environment that tries to replicate the psychogeography of walking. The psychogeographical zine thus provides a territory into which the reader sets out to travel, a practice that, in this medium, requires its audience to subjectively complete an abstracted, simplified world of text and images.

Keywords psychogeography, radical walking, zines, perzines, travel, travel writing, intermediality, word and image combination, situated knowledges

DOI 10.25364/08.6:2020.1.11



Introduction

Psychogeography in its current state is multifaceted and dispersed across demographics and disciplines. Although as a concept it has existed much longer, it was first theoretically described in the 1950s as ‘the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organised or not, on the emotions and behaviour of individuals’ (Debord 2006a: 8). Designed as a practice-oriented approach to urban life, psychogeography was particularly incarnated in the form of the walk, as this activity can afford a subjective, street-level perspective, and a slowness that grants its practitioners the possibility to ponder the influence of place on the individual, and vice versa.¹ While some practitioners and artists habitually hail the demise of psychogeography, citing sound reasons such as the phenomenon’s historical privileging of male identity, it seems evident that radical walking has all but gone away (Smith 2014: 3).² Today, psychogeography is understood as a tool to explore the relationship between the self and one’s surroundings through walking and has numerous ties to similar spatial and environmental concepts.³ Importantly, psychogeography has found its way into ephemeral media that provide an infrastructure for experiential storytelling. Inviting the juxtaposition and assemblage of different media, genres and texts, one of psychogeographers’ media of choice is the zine, a home-made and self-published print medium. Subversive in both their mode of travel and the chosen medium of recording and articulation, contemporary psychogeographers seek to align the experiences of travel and reading. As the article will show, they do so by combining word and image into a narrative form that foregrounds the situatedness of the individual’s experience as well as the multiplicity of perspectives and voices involved in the production of place-related meaning.⁴ Initially, the article will shed light on both the characteristics of contemporary psychogeography and the zine as a medium, and will closely examine the ways in which this medium (re-)constructs meaning in two recent travel zines, Emma Charleston’s *Personal Geography* (2019) and John Molesworth’s *A Long Walk* (2016).

‘New Psychogeography’

During at least the last decade there have been palpable shifts and frictions within the polyphonic field of psychogeography, prompted by changes in social self-perceptions and political life. British-based writer Justin Hopper muses on today’s renewed and renegotiated interest in landscape, explicating that:

-
- 1 Thus, the mode of the “derive” emerged as one of the main psychogeographical methods (Debord 2006b). *Dérive*, which can be translated as ‘drifting,’ is a walking technique through which the individual is able to come into touch with his or her own ‘authentic’ self, by letting the environment trigger an exploration of both the terrain and one’s own mind.
 - 2 As it is focusing on walking, this article will use Phil Smith’s term of ‘radical walking’ (Smith 2014) alongside psychogeography, as it highlights the aspects of practice and embodiment.
 - 3 Similar concepts include, for example, schizocartography, mythogeography, deep topography, deep mapping, landscape punk, and hauntology.
 - 4 This article does not suppose that psychogeography is a monolithic circle whose membership must be claimed; rather, it wants to view psychogeography as a dynamic and heterogeneous phenomenon that comes into being through a number of individual practices.



some of the biggest stories of today relate back to that idea of landscape. The most obvious are climate/environmental change — which stems largely from the way we see ourselves in relationship with the places we inhabit and exploit. And, of course, nationalism and in particular Brexit. (Qtd. in Tromans, Hornsby and Nicholls 2019: 16–18)⁵

Hopper examines landscape's use as a battleground to come to terms with personal or collective anxieties. Yet, rather than positioning landscape as an empty container or vehicle without agency, he acknowledges that these contemporary socio-political struggles that increasingly usher walkers out onto the land often originate from phenomena within which landscape plays a crucial role. In other words, space and nature prompt us to explore our relationship with them precisely because they are inextricably linked with our identity and being in the world. Current political tendencies such as environmentalism and neo-nationalism are inherently tied to how we view ourselves in relation to spaces, triggering uncertainties about identity, embodiment and causation. Hopper asserts furthermore that technological improvements in communication and transportation have resulted in new ways to live and use spaces (qtd. 2019: 18). It is crucial to understand hereby how these technological changes do not merely fasten or simplify our means of communication and transportation, but that they fundamentally influence our social and cognitive existence. They have enabled processes of globalization, which in turn impact nearly every aspect of our private and professional lives. Anxious about these fundamental changes, humans make use of both walking and writing as methods to ponder and reimagine ourselves and our places in the world.

It may be argued that psychogeography has endured through time because of its universal applicability, which makes it easy to be recontextualized. Considering the positive and negative effects of that inherent vagueness, Tina Richardson stresses that 'it is [psychogeography's] undefinable quality that has led to its endurance' (Richardson 2015: 7). To walk psychogeographically is to come to terms with how individual identity or culture is enmeshed in the physical world, providing a means to distil the real and imagined strata of one's surroundings. Psychogeography must not be considered only through the term's common usage, which especially in the past was associated exclusively with (white male) privilege, but must be understood more generally through the notion of walking as a means to disassemble the psychological impact of place.⁶ Such a view allows for an extended history of psychogeography, accounting for radical walking's significance throughout the history of travel and travel writing. Yet, it is important to note that psychogeography should not be envisioned as a genealogy of coherent development, but rather as a conceptual lens through which a wide range of phenomena, related or unrelated, can be viewed (Coverley 2018: 15). Crucially, Richardson highlights the 'bricolage nature of psychogeography', and links this to the historical impact of alternative walking acting 'as a kind of toolbox for contemporary psychogeographers', rather than a fixed set of ideas from which to follow (Richardson 2015: 3).

5 The turn towards landscape indicated by the rise of nature writing in the UK is often read as a result of surging isolationism and patriotism. However, psychogeography and its travelogues are inherently concerned with, on the one hand, thinking about individual experience, and, on the other, to extract multiple non-hegemonic discourses attached to a specific place. Hopper further explains that it is the nature of today's psychogeographical practice to include the wide-ranging 'polyphony' of unheard voices (qtd. in Tromans, Hornsby and Nicholls 2019: 18).

6 Walking in itself remains a highly debated subject of contestation, since the publicness of the act highlights the identity politics of spaces, especially within urban spheres.



Understood as an open conceptual framework rather than a closed system or history, psychogeography is currently evolving into an increasingly heterogeneous field distinct from earlier literary psychogeography. Richardson declares this a 'new psychogeography', adding that it 'is, first and foremost, one of heterogeneity' (Richardson 2015: 250). Indeed, she claims the dawn of various 'psychogeographies' (2015: 3, original emphasis), emphasising how subversive walking can be easily recontextualized. Generally, scholars and practitioners agree on an extensive diversification of the field in relation to the practitioner's gender, aim and approach (Smith 2014; Richardson 2015; Coverley 2018; Bonnett 2009). Psychogeography is thus not a mere means of deconstructing the forces responsible for the disconnection between humans and physical geography, it furthermore elucidates one's own presence as a signifying, embodied identity within space. While in earlier incarnations psychogeography allowed first and foremost for a gaze outward onto the world, today's practitioners are conscious about their presence in the world, too, and reflect about their own bodies being seen. Pursuing an exploration of space and one's situation within it enables the walker to come to terms with the lines of influence between the embodied self and the world it is trying to navigate. Hopper adds that psychogeography 'is listening to place and hearing its polyphony — understanding that places can hold infinite stories and give each one its due' (qtd. in Tromans, Hornsby and Nicholls 2019: 18). Psychogeography thus offers a way to negotiate anxieties of place by listening to various voices, including one's own, and thus to acknowledge the palimpsestic, adaptable and inclusive aspect of landscape.

Contemporary Media: The Zine

The recent changes in psychogeographical praxis have been accompanied by shifts in media representation, both in form of digital infrastructure and mediality. Richardson highlights how the representational aspect of psychogeography has extended beyond the common realm of traditionally published travelogues: 'While writing is an established method for representing urban walking, today the multiple forms of representation that are now available make for a new psychogeography' (Richardson 2015: 249). She mentions two particular media that have gained prevalence in recent years, forms in which an increasing number of psychogeographical travelogues are published today: blogs and zines. Zooming in on the lesser known medium, the zine, this article aims to analyse its medium-specific properties in order to come closer to an understanding of how and why psychogeographical walking is transferred into this specific outlet, paying special attention to its combination of word and image.

Available for purchase within specific places on- and offline, zines are independently or self-published works, often becoming available in the form of small booklets. Originally, zines were produced by 'physically cutting and gluing text and images together onto a master flat for photocopying' (*Zine*, 2015); however, in recent years it has also become common to create them via computer software. Often, both digital and analogue collage-making techniques are used in the production of a zine. The majority of research conducted around zines has been concerned with the medium's proliferation within underground movements and with its position as an alternative mouthpiece for marginalized, under- or misrepresented groups, such as women and minorities. Writing about North American feminist circles of the 1990s, Alison Piepmeier gives a summary definition of the zine:



Zines are quirky, individualized booklets filled with diatribes, reworkings of pop-culture iconography, and all variety of personal and political narratives. They are self-produced and anti-corporate. Their production, philosophy, and aesthetic are anti-professional. (Piepmeier 2009: 2)

Crucially, she adds that, 'because zines are ephemeral underground publications, it is impossible to determine how many are in circulation' (Piepmeier 2009: 2). Zines are inherently heterogeneous, granting their authors a wide range of creative freedom. Due to its democratic, participatory nature, the medium is beyond the reach of any controlling, cataloguing or categorizing instance or institution. Lacking any definitive on- or offline recognition or registration, for example via an ISBN number, zines are artefacts that elude classification and tracing. Most zines are entirely self-produced by and marketed to what Kate Douglas and Anna Poletti call an 'intimate public' (2016), a group of people with access to particular zines within a temporally distinct space. Outside of these bubbles of encounter, their very existence may be forgotten, and the number of their copies and editions may never be fully traced nor verified (Cox 2018).

Zines are utterly decentralized and characterized by a kind of 'anything goes' mentality that is reflected not only in their sale and distribution, but also in the way they are medially constructed. While the definition of a zine can be roughly delineated, the medium lacks a uniform mode of production, which is intrinsically linked with its political function(s). Defying standardized notions of literary and cultural products, zines were invented to give people an adaptable, dynamic medium without overarching, exclusionary or essentialist conventions of production. Zines can employ techniques of what could be called *détournement*, bricolage, or culture jamming, in which creators use pre-existing material and appropriate it, to a degree in which it surpasses or forfeits its former meaning and value. Oftentimes, certain signifiers are completely inverted as the zine's appropriation of mainstream media reveals the hegemonic politics behind collectively shared norms of perception and behaviour. Through their medial appearance, zines make reference to cultural products and their associated discourses. By assuming characteristics of established, capitalist media they unsettle conventions that have been deeply entrenched into our navigation and consumption of the world. Identity-related perceptions that, partly through these media, have become accepted as 'natural' or intrinsic suddenly become exposed and can thus be questioned.⁷

The prevalence of travel zines is evident not only to those that visit specific places and events, like zine fairs, zine libraries or collections. Nowadays, the medium is embedded within the world wide web. While before the internet, zines were obtained or distributed via analogue networks, some contemporary zine cultures have moved, at least partly, into online environments. A number of zine creators and artists sell their publications via their own online stores. As zines are tied to DIY culture, they have also become available on the e-commerce website Etsy, which offers an online marketplace for vintage and handmade objects. Renowned libraries acknowledge the importance of the platform in their collection of zines (Berthoud 2016; Cox 2018: 80), or recommend it as a distributor (Wooten 2016: 96; Barnard Zine Library 2020).

7 The liberal canvas of the zine has, for example, facilitated the emergence of the medium of underground comics, as comic artists appropriated the zine's mode of production. While zines can take many forms, the medium generally lends itself to the implementation of comics, as can be seen in the difficult delineation of both media. Both are characterized by a coming together of images and texts and are originally thought of as a kind of independent and low-cost type of artwork that can be homemade.



Etsy promotes itself as an alternative to industrialized e-commerce, explaining that it provides a marketplace for individual or one-of-a-kind objects. The popularity of Etsy itself reflects the ongoing proliferation of arts and crafts in DIY culture and its associated discourses of fairness and authenticity. As this article aims at understanding how contemporary narratives of radical walking are written and shared, it centres on two travelogues that were available for purchase on Etsy as of November 2019. It must be stressed here, however, that this costumer journey is only one option of many to come by zines on the internet, and that there are alternative ways to find them offline, too. Importantly, zines and the cultures they are embedded in are inherently heterogeneous, offering various ways of participation and appropriation. Rather than carving out one mainstream path to do ‘things’ (such as walking or creating art), zine culture is defined by a multitude of approaches to participation.

Case Study 1: Emma Charleston’s *Personal Geography* (2019)

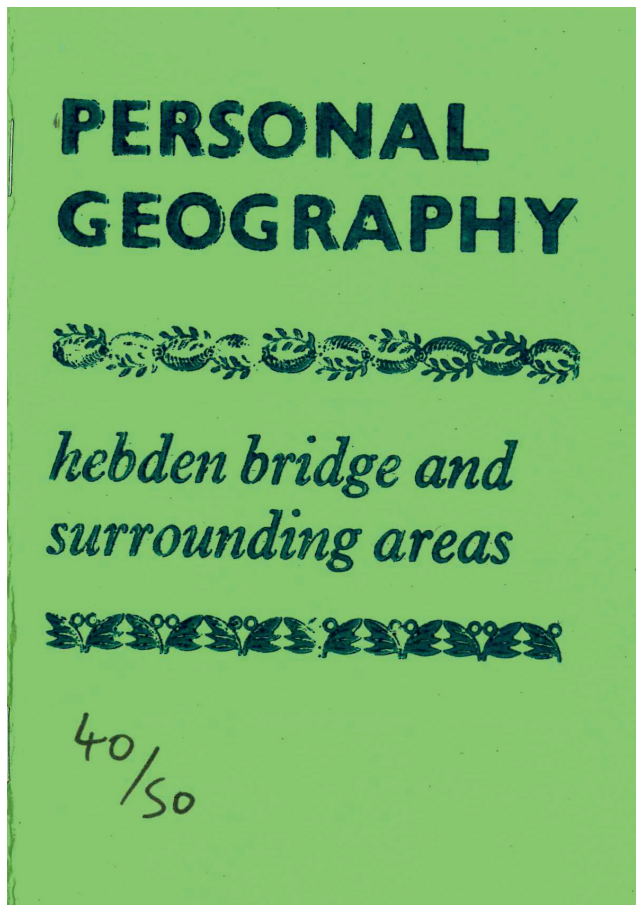


Fig. 1: Letter pressed cover with handwritten number (Charleston 2019)⁸

The first zine that will be analysed is Emma Charleston’s *Personal Geography*. It was created for an event in the summer of 2019 that showcased each attending creator’s field of artistic production. Bound by staples, the small zine comes in a 10,5 to 15 cm format, with a green cardboard cover and 16 pages of white paper. The inner sides of the letter-pressed cover are screen-printed, and the regular pages with a risograph printer. As is custom with most zines, it is hand-numbered, detailing the total number of copies made and the respective number of the individual issue [see Fig. 1]. This technique further highlights the uniqueness of each artefact, by not only making the owner aware of the limited number of copies available, but also by naming the individual number of the zine at hand, making the artefact even more distinctive. The ownership of the zine is thus not only rendered unique through its limited print run (50 copies), but also by calling attention to its individual status therein (number 40).

8 The following visual material is reproduced by the authors’ permission.

Spatial knowledge is illustrated in *Personal Geography* via the combination of words and images, acquainting readers to the vocabulary of a situated, yet collectively built language of spaces in and around the West Yorkshire town of Hebden Bridge. The majority of pages are filled with drawings of specific landmarks, accompanied by the name that Charleston, her friends and her flatmates give them. In the introduction given on the first page of the zine, Charleston writes:

I moved to Hebden Bridge with two friends, and we got a border collie. We had the expectation that we would all go out walking together a lot, but in the event, all going at once seemed like a wildly inefficient way of tiring out our high-energy canine child, so we ended up doing most of our exploring individually.

We would tell each other where we'd been, but being new to the area, we hadn't yet learnt the actual names of places, so would find ourselves referring to ever more obscure/specific personal landmarks that we had identified. These would often become known and useful reference points to us as a small group, but be utterly unfathomable to anyone else we would mention them to. (Charleston 2019: 1)

The zine thus provides a dictionary translating the visual to the verbal representation of certain places along the walking routes of the three newly arrived Hebdeners. Unacquainted with any existing local places, Charleston and her flatmates develop their own set of semiotic codes to denote and talk about the localities they encounter, with varying degrees of objective comprehensibility. As can be seen in Fig. 2, some textual descriptions of landmarks only nominally correspond to the places they are describing. Additional knowledge produced by the community of friends developing this spatial vocabulary was encoded into the descriptions given to the landmarks.

Within *Personal Geography*, relevant meanings of identity and space are produced by the individual experiences of walking, and the simultaneous negotiation of these experiences through interpersonal exchange. Driven by the energetic curiosity

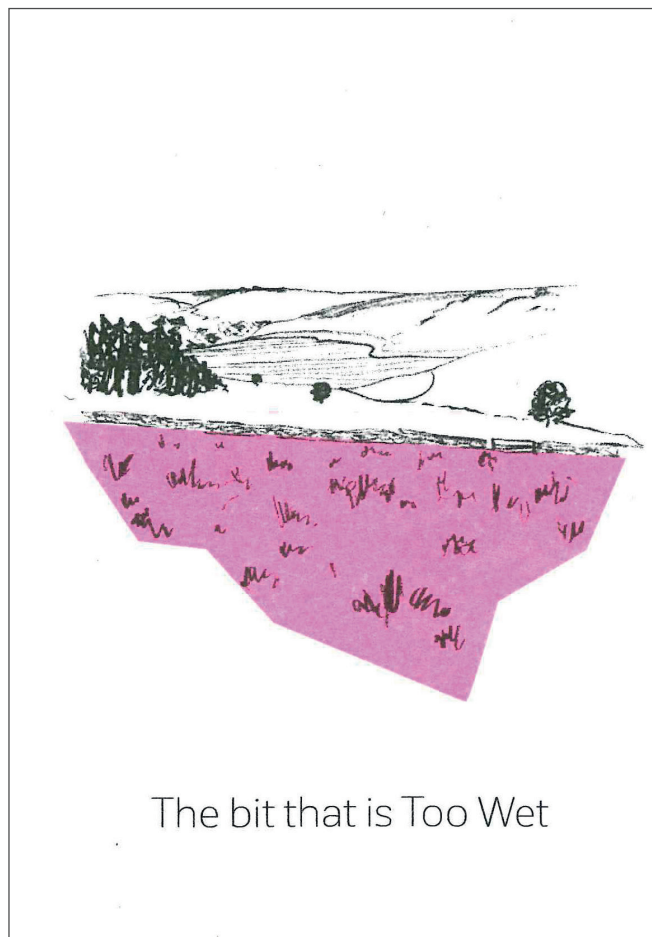


Fig. 2: Sketch and description of a landmark
(Charleston 2019: 2)



of their dog, each flatmate wanders off to create (voluntary or involuntary) psychogeographies of their new home. By getting to know the territory, each walker encounters Hebden Bridge individually, considering the aesthetic, technical, and/or geological characteristics of the places visited. The scenes sketched within the zine seem at first glance rather mundane and unaesthetic, places which may easily be overlooked, yet each exhibits one unusual characteristic that seems to reveal itself only to frequent dog walkers and other attentive psychogeographers, highlighted in a bright pink colour. These highlighted areas or spots have become known through their impact on Charleston and her flatmates, with some revealing topographical conditions ('The Footpath that might actually just be someone's garden', 'Where we all fell over', 'The bit that is Too Wet'), and others characterized by an abandoned, uncanny or supernatural scenery ('The bit that is *definitely* haunted', 'The house with the mysterious writing', 'Fairy-holes' (original emphasis)). Crucially, each landmark is remembered for how it was specifically perceived by the walkers, and how it impacted the emotional or behavioural state of the individual, as a result of the individual's unique characteristics. These descriptions and depictions exhibit how individuals' actions and stories can influence space and vice versa, attesting to the fundamental cognitive effect of psychogeographical walking.

The narrativization of these experiences into a collective language, which is at the heart of the aforementioned meaning-making processes, is depicted within the zine through the use of word and image. Rather than presenting psychogeography as a solitary affair, *Personal Geography* depicts the social and communal mechanisms involved in people's developing relationship to spaces. Confronted with unknown surroundings, the flatmates first individually explore Hebden Bridge before negotiating and re-negotiating the spatial oddities of the town in an effort to gain a better understanding of themselves, their group, and their relation to the new home. These exchanges, during which a part of meaning is created socially, take place within the walkers' house, who are thus removed from the very spaces they are talking about. Instead of actually showing these localities to one another, they use language to gradually approximate and finally agree upon a set of verbal codes representative of the visual appearances encountered during their rambles. Charleston acknowledges that these codes make sense only within her particular group, explaining that they turned out to 'be utterly unfathomable to anyone else we would mention them to' (Charleston 2019: 1). It is only when word and image come together, as within the zine, that the influence of the specific places can be decoded by an outsider. The relationship between word and image is established through their arrangement on the pages of the zine, creating an intermedial phenomenon that 'takes place *between* media' (Rajewsky 2005: 46). However, this is not merely to reiterate Saussure's principle of semiotic arbitrariness between signifier and signified, but rather to illustrate the absence of any generalizing, objective experience — even if more than one person is involved in the creation of meaning.

The visual-verbal signs within the zine thus make evident that personal geographies are always knowledges produced through individual and collective experiences and imaginings of spaces. Charleston concedes that her guide is 'an attempted document', signalling the limited validity of the signs within this spatial dictionary (Charleston 2019: 1). This ambivalence corresponds with the overarching aim of zines as a medium, which by their nature blur boundaries between the objective and the subjective, 'the specific and the generalizable [...] the local and the global, the personal and the political' (Piepmeyer 2009: 10). The landmarks presented in

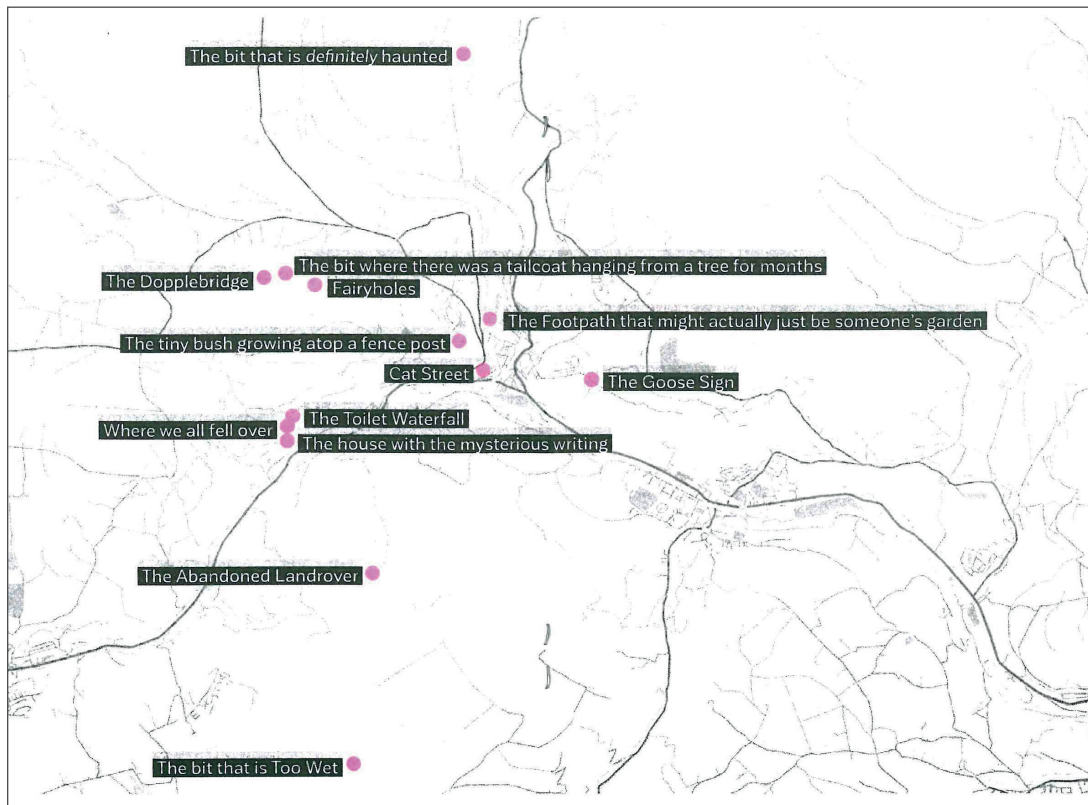


Fig. 3: Map locating landmarks in and around Hebden Bridge, West Yorkshire
(Charleston 2019: 8–9)

Personal Geography are literally centred around a map of Hebden Bridge, which takes up two pages right in the middle of the zine, locating the listed spots in bright pink [see Fig. 3]. The zine hereby breaks the claim of objectivity posed by maps, which are commonly understood as universal renderings of objective geography. While the visual appearance of a map suggests objectivity, Charleston ridicules this illusion by mapping personal landmarks rather than places whose relevance is approved of and thus privileged by hegemonic discourse. The normative places usually represented in maps are replaced by Charleston's private points of reference, thus revealing the arbitrariness of institutionalized norms, and specifically the processes of privilege involved in geographical representation.

The open framework of the zine invites all kinds of genres and encourages the juxtaposition of a variety of media. As is visible in the very appearance of each page, the zine's design can be made up of anything that can be put on top of a photocopier (or created on computer software, for that matter). *Personal Geography* uses point-of-view drawings, texts, and a map in order to show how knowledge is always situated. Using the example of vision to describe her notion of 'situated knowledges', Donna Haraway explains that

[t]here is no unmediated photograph or passive camera obscura in scientific accounts of bodies and machines; there are only highly specific visual possibilities, each with a wonderfully detailed, active, partial way of organizing worlds. All these pictures of the world should not be allegories of



infinite mobility and interchangeability, but of elaborate specificity and difference and the loving care people might take to learn how to see faithfully from another's point of view, even when the other is our own machine. (Haraway 1991: 190)

Harnessing the primal and immediate ability to see, to perceive visually, Haraway here illustrates how each and every representation created or encountered by an individual is ultimately produced in a situated way. Likewise, Charleston uses the map to unsettle its associated universality, and portrays landmarks from the point of view of the walker, prompting the reader 'to see faithfully from another's point of view' (Haraway 1991: 190). Piepmeier argues that the zine uniquely acknowledges situated practices as legitimate standpoints, by incorporating and juxtaposing representations whose original contexts and conventions are exposed, challenged, and even completely reversed. By mixing and matching these different genre- and media-specific entities, zines advertise for an anti-essentialism — a characteristic that Piepmeier attributes to zines' inherently feminist tendencies:

Theory requires a certain degree of abstraction, but feminist practices have rightly demanded attention to material origins and conditions that are particularized. I contend that zines up the ante on this tension because they are intensely and intentionally local, individualized, and eccentric. (Piepmeier 2009: 10)

Correspondingly, Charleston's travel zine maps seemingly unremarkable points of reference together, using psychogeography and intermediality, and thus makes the case that spatial knowledge, like all knowledges acquired and shared by humans, can only be known via individual points of view.

Case Study 2: John Molesworth's *A Long Walk* (2016)

Moving on to another example of zine making, the analysis now focuses on John Molesworth's *A Long Walk*, a zine documenting a 5-day walk in May 2016 between the London railway stations Queens Road Peckham and Shadwell. The pages of the 13,5 to 19 cm zine are printed in blue by risograph, with a small number of individual pages featuring either coloured images or yellow paper. A white gloss paper cover wraps around the body, held together by adhesive binding.

Encountering on his walk the gentrifying forces of a diverse, yet economically separated contemporary London, Molesworth's zine harks back to the work of earlier psychogeographers. On the one hand, with his walking route being next to working train tracks, he consciously forces his pedestrianism onto spaces that are not necessarily carved out for this activity by city planners. Crucially, he is thus reclaiming pathways by means of a *dérive*, a psychogeographical technique developed by the Situationist International, a group of thinkers in mid-twentieth-century Paris responsible for the coinage of the term psychogeography. The cover of *A Long Walk* [see Fig. 4] is reminiscent of the famous Situationist map 'Guide psychogéographique de Paris (*The Naked City*)', published in 1957 by Guy Debord and Asger Jörn. This map depicts passageways between various neighbourhoods of Paris, directed by the specific approach of *dérive*, or drifting. Debord saw drifting as a 'technique of rapid passage through varied ambiances', where human trajectories were not up to pure chance but chosen according to a city's 'psychogeographical contours, with constant currents, fixed points and vortexes that strongly

discourage entry into or exit from certain zones' (Debord 2006b: 62). By positioning the parts of London he walks through on his cover as distinct entities, he acknowledges how these spatial entities remain to some extent disconnected from one another. Nevertheless, by drawing lines that connect them, Molesworth traces the forces of attraction and aversion sensed during his derive along the train tracks. He thus highlights how psychogeography creates an attention to and rebellion against the hegemonic spatial rules that govern urban life and structure.

In *A Long Walk*, various visual and verbal media come together to form Molesworth's travel narrative. Examining the medial properties of the zine, it is evident that a large part of the narrative is comprised of images, both in the form of drawings and of photographs. However, information is also encoded in textual form, with a majority of words being typewritten and some handwritten edits made

within or on the margins of the paragraphs. As the zine allows for any kind of semiotic representation to be implemented into its cut-and-paste structure, such as with quotes and images being re-assembled in bricolage and entirely new contexts being invented, it enables play with pre-established notions associated with works of art or ways of medial representation. The page breakdown of *A Long Walk* visualized in Fig. 5 shows the usage of word and image in the zine, explicating specifically which techniques of both sign systems were used over the course of the narrative arc, and when they overlapped. During the following analysis, the page breakdown will shed light on the overall intermedial composition of the narrative, with several close readings further illustrating specific narrative tactics.

The juxtaposition of drawings and photography amplifies how the use of abstracted signs pulls the subjective imagination of both reader and artist into their imaginative construction of mediated travel. In his work, Molesworth cautiously juxtaposes both pictorial techniques of representation: as can be seen via the page breakdown [see Fig. 5], photographs are interspersed to a small degree, and only emerge after the first third of the narrative has established the mood of the work. From a reader's perspective, the travelogue is thus far characterized by an abstract drawing style, with clear lines and occasional geometric forms forming silhouettes, textures, contrasts and skylines. These overarching impressions are contextualized by written accounts

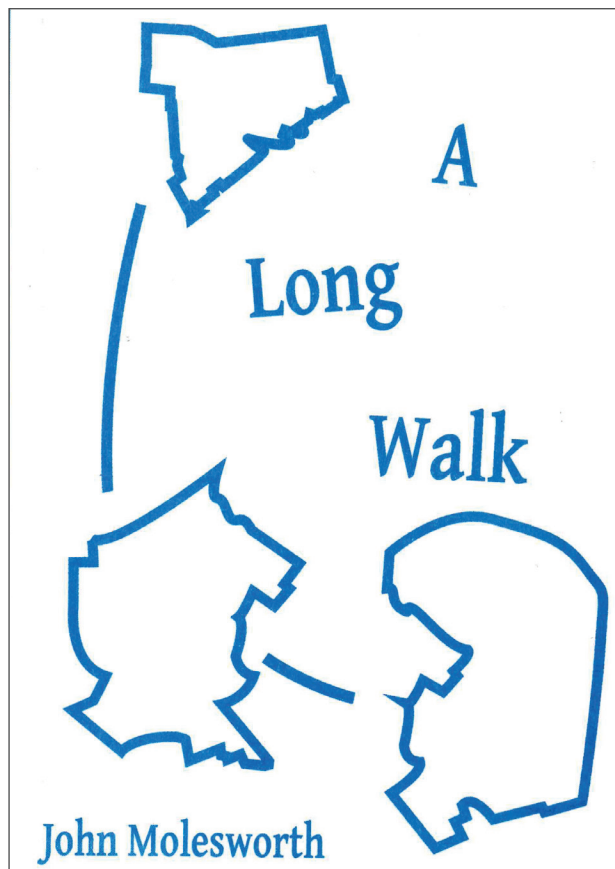


Fig. 4: Cover of *A Long Walk* (Molesworth 2016)

of Molesworth's walk, but are also often allowed to speak for themselves, sketching a sense of atmosphere and place. Most of the photographs used in *A Long Walk* are arrayed in collages on three double pages. These are mirrored by collages of drawings distributed throughout the zine [see Fig. 6]. All of these double pages exhibit a number of smaller images that are separated by white in-between spaces. In relation to the rest of the work, these collage pages stand out due to their similarity in image size, number and arrangement. However, through this analogy their media-specific differences become even more apparent: While photography is commonly understood as being able to produce realistic 'copies' of the world, abstract drawings might rather be seen as less immediate renderings of an outside 'reality'. When comparing the subjective experiences of both medial forms, the involvement of imagination seems especially heightened when it comes to the drawn pictures. These drawings thus suggest a degree of subjectivity in their mediation of the world, both accounting for the perspective of the creator, as well as lending the reader the opportunity to interpret them more freely than their photographed counterparts. Hence, juxtaposing photos within a narrative that is predominantly composed of abstract drawings highlights the medium-specific properties of each one of these pictorial sign systems.

As a consequence, the zine makes apparent that abstraction requires the imaginative involvement of the reader, further inviting a subjective self-involvement with the geography of the page. Considering all pictorial and semiotic media used in *A Long Walk*, the reader must acknowledge that, with the exception of the photographs, which merely amount to approximately 10% of the narrative, the zine is comprised of a huge number of drawings and occasional pages with written passages. As illustrated before, the style of the drawings focuses on shapes, contrast and textures, and thus affects the reader not via realistic details but through an overall feeling, an atmosphere, or a sense of place, all of which remain open for interpretation. Coming from the standpoint of comics analysis but concentrating on the study of word-image combination, Scott McCloud argues that abstracted depiction, with its intentionally unclear signs or omitted details, requires the participation of an individual's subjective reality to facilitate a reading of its unfolding. Building on a diagram by McCloud, Fig. 7 shows the level of abstraction inherent to pictorial and semiotic media and locates on this spectrum the specific instances of word and image used in the work at hand. McCloud further notes that 'when pictures are more abstracted from "reality", they require greater levels of perception, more like words' (McCloud 1993: 49). This means that when encountering these abstract, cartoon-like shapes, the reader is engaging in a process called 'closure', in which they are 'mentally completing that which is incomplete based on past experience' (McCloud 1993: 63). The more abstracted a representation becomes, the more freely is the recipient able to interpret what is depicted. The iconic, abstracted drawing style in *A Long Walk* thus creates a less 'direct' representation of the walk.

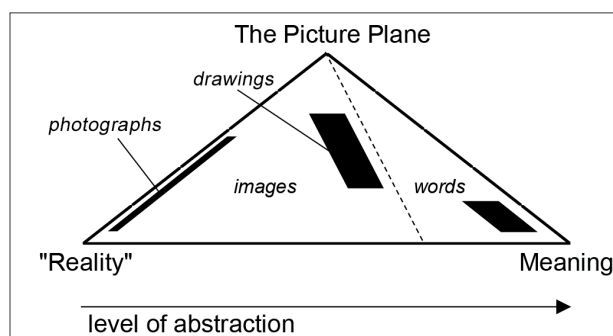


Fig. 7: Map of the range of vocabulary in media combining word and image, specifying abstraction in *A Long Walk* [own figure based on the framework in McCloud 1993: 52–53] (Molesworth 2016)



Pairing abstracted drawings with typewritten words, Molesworth's narrative oscillates between the specific and the universal in order to illustrate the tension in psychogeography between the individual self with its specific experientiality and the seemingly objective outside world. While his drawings do not pre-establish any temporally or geographically fixed locale, inviting the reader to complete the visual narrative with knowledge of their own experiences, the text situates the walk by naming its place, time, and aim, as well as personal reflections. Even though Molesworth shares these specific details right at the start of his documented journey, he gives his readers the opportunity to go through whole passages of drawings without interruption [see Fig. 5]. Between paragraphs that specify his walk, he thus creates visual sequences of immersion and 'closure'. Consequently, the experience of reading the zine mirrors that of psychogeography, as it depicts the subjective lens of the singular walker's psyche — with their specific memories, traumas and identities, looking out onto a world that can speak for itself, whose story waits to be listened to. Molesworth establishes in the beginning that 'by making this walk I hoped to learn something new of a place I had never been, rather than visiting known a area [sic] and risk anticipating a pre-ordained set of ideas, and risk not capturing anything at all' (Molesworth 2016: 3). Psychogeography is a constant negotiation between two simultaneous aims: On the one hand, it seeks to uncover unseen discourses and histories of a place by reflecting them, and by letting the scenery affect oneself in its own right. On the other hand, it provides the means to find one's own voice and presence in the process and serves as a technique to come to terms with one's inner condition and place in the world. Independent of any media-specific guidebook and untouched by editorial hands, the zine provides the space to mediate psychogeography in that it not only retells one particular walk, but also to some degree provides the infrastructure to read psychogeographically. For the armchair traveller, the zine reproduces the conditions and difficulties faced by a psychogeographer, letting the reader dither between the specific subject and the general feeling of place.

In addition, the eclectic pages of *A Long Walk* highlight how the environment is travelled in situated ways, according to one's personal *dérive* of the eye. Fig. 6 illustrates how zines, unlike most comics, do not direct the reader onto a particular path towards deciphering the content of the page. Even though the medium borrows a multitude of representational forms, it does not inherently predetermine specific ways of reading. While there is indeed a continuous narration structured by the convention of chronological page-turning and the various chapters representing the neighbourhoods travelled by Molesworth, the zine's smallest narrative instance, the page, does not exhibit such a conventional sequence. Rather, linearity is at odds with the microcosm of the page: The zine here illustrates how the travel experience of walking tours, while showing a continuous pathway, is always already comprised of simultaneous impressions coming from all angles of one's spatial existence. Both kinds of double pages shown in Fig. 6 foreground this simultaneity, with the drawings even abandoning the structural outline of a conventional comic-style grid in favour of an unstructured mosaic of panels. The deliberate ambiguity in sequential order derives from the unorthodox positioning of the panels, but is further reinforced by the fact that most images are transitioning from aspect-to-aspect.⁹ This means that, rather

9 It may be argued that some of them are non-sequiturs, "offer[ing] no logical relationship between panels whatsoever" (McCloud 1993: 72) and thus also creating a sense of disorientation and an even greater vacuum for imagination.

than concentrating on how action drives the plot forward, these scattered image transitions highlight the detailed and sensuous surroundings of the traveller. The zine here does not focus so much on temporal progression but on atmosphere, 'set[ting] a wandering eye on different aspects of a place, idea or mood' (McCloud 1993: 72).

The various media at play in *A Long Walk*, and particularly their confluence within the medium of the zine, show how experience and its remembrance is processual and always in a state of development. Right at the start of the narrative, Molesworth reflects that 'walking and drawing has the power to encourage thinking' (Molesworth 2016: 3), suggesting that he does both activities simultaneously. The pictorial elements of the zine, including drawings and photos, thus mark the artist's first creative examination of the geography and his spatial walking practice. The second layer of documentation is produced afterwards, in the form of typewritten text, as the use of past tense throughout the zine indicates. Crucially, Molesworth's written account of the walk is interspersed with handwritten editorial notes and changes, as can be seen in Fig. 8. It is especially through these alterations that the zine conveys how individual memories of experiences are constantly changing. In the same way that Molesworth edits his prior travel account, past experiences are constantly rewritten within one's memories, as new perspectives and contexts retrospectively change one's evaluation of certain events. As a transparent medium, whose production can be tracked through its DIY nature and copy-and-paste layout, the zine does not hide its 'made-ness'. Douglas and Poletti insist that it is indeed this deliberate 'roughness' that plays a crucial part in setting the medium apart from its glossy, professionally produced counterpart, the magazine (Douglas and Poletti 2017: 196). Granted, the production of zines today may at least to some extent involve computer software — and this is apparently true for both zines studied in this article. Nevertheless, it seems evident that they retain their aura of imperfection. In *A Long Walk*, this is mainly made palpable through Molesworth's editing hand, which disrupts the flow of the verbal narrative and thus discloses the process of production to his limited audience. The fact that producing in a professional manner has become increasingly easy in our day and age further reveals how DIY aesthetic today is a conscious decision, tied more than ever to considerations of appearance. As an ephemeral medium positioned on the fringes of cultural production, the zine embraces all non-normative approaches, both medially and ideologically, and thus affords a unique experimental playing field for mapping psyche and geography.

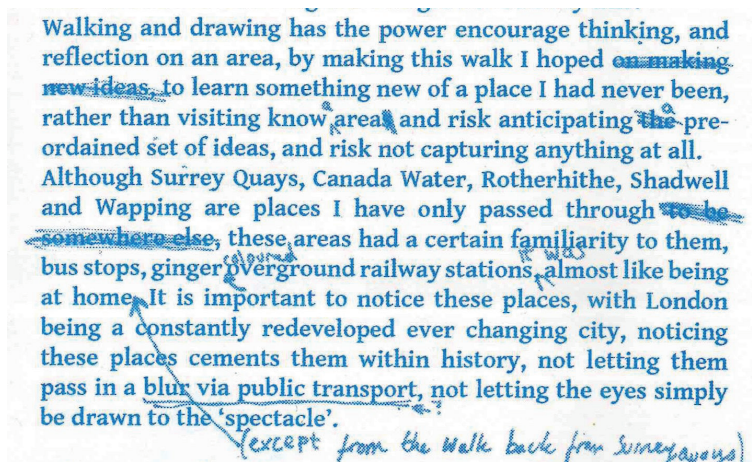


Fig. 8: An excerpt of Molesworth's travel account showing handwritten edits (Molesworth 2016: 3)



Countering Conventions: The Zine as Artefact of Resistance

Considering the intersection of medium- and genre-specific properties, the zine seems an aptly chosen vehicle for a psychogeographical travelogue: it provides its creator with an abundance of possibilities to form a narrative. Consequently, its experiential atmosphere welcomes assemblages of existing texts (intertextuality) or diverse media (intermediality). For example, zines are formidable breeding grounds for what Irina Rajewsky, in her nomenclature of intermediality, deems 'media combinations': they are constituted of 'at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation' (Rajewsky 2005: 52). Zines offer their makers a blank slate, allowing for the juxtaposition, approximation, sometimes even conflation, of pictorial and semiotic signs and other literary or narrative entities. As is the case with the zines examined here, travel is articulated in this medium not solely through the individual elements of text and image but via the relationship of both. Indeed, it is the tension arising between these types of signs placed on the page that conveys crucial aspects of spatial experience.

In recent years, the autobiographical zine (or 'perzine', short for personal zine) in particular seems to have attracted greater interest from creators and readers alike (Douglas and Poletti 2017: 180). In addition, the proliferation of travel zines is evident when searching the web and attending zine fairs. As this study has shown, such developments are intimately linked with ongoing debates around the individual's participation and place in a thoroughly interconnected world. As is the case with many travel accounts, psychogeographical writing is a genre amalgam of life writing and travel writing, with elements of philosophical writing, political pamphlets, and (critical) theory. Being designed as 'anti-magazines', zines are often presented as theoretical counterparts, foils to be read against the grain of the publications and discourses they oppose. In the case of travel, zines tend to interrogate things that have been left unsaid and spaces that have been left untraveled, pushing writers and readers to question contemporary travel behaviour and ideas. Insofar as zines articulate alternatives or offer answers to institutionalized media — whereby these opposites are materially absent but conceptually present through their cultural influence — they are also unconsciously quoting these media in order to undo them. Contemporary zines thus correspond not only to magazines, but also to online media such as blogs. Through their material presence as physical artefacts, as spatially and temporally limited publications, they present alternatives to media that are (or at least claim to be) available to everyone everywhere. Above all, they are committed to showing how the situated experiences and mediations of the world are both local and global, real and imagined, particular and universal, and subject to constant change.

Due to formal requirements, this study took only a first glimpse into the vast world of psychogeographical zines, and consequently leaves out further considerations about this medium's form-specific existence, not only regarding other shapes of intermediality, but also concerning its transmediality, multimodality, or intertextuality. However, the media-specific qualities of the zine discussed here may be able to give first ideas about their proliferation in documenting radical walking: The discursive history and inherent openness of the zine intersects with the psychogeographer's willingness to offer opposition to commonly accepted assumptions about self, environment and cultural production. As ideologically charged acts of counterculture, the practices of zine making and psychogeography revolve around creating resistance. The walks represented in *Personal Geography* and *A Long Walk* invert common ideas about living in



and travelling through suburban and urban spaces, forming a vehicle for alternative explorations of the world. Within the medium of the zine, psychogeography is both literally and figuratively transgressive: While walking, Charleston and Molesworth metaphorically apply the same subversive attitude to their ways of thinking and perceiving. The processes of travelling geography and crafting the zine exhibit the same tendencies as psychogeography: a subversive eye continuously inverting normalized patterns of thinking and moving through space.

Bibliography

- Barnard Zine Library. 2020. *Zine Sites* <<https://zines.barnard.edu/zine-sites>> [01.03.2020]
- Berthoud, Heidy. 2016. 'A New Kind of Social Media Strategy: Collecting Zines at the Vassar College Library', *Where Do We Go From Here? Charleston Conference Proceedings 2015* (Purdue University Press), pp. 309–3012.
- Bonnett, Alastair. 2009. 'The Dilemmas of Radical Nostalgia in British Psychogeography', *Theory, Culture, Society*, 25.1: 61–80
- Charleston, Emma. 2019. *Personal Geography: Hebden Bridge and Surrounding Areas*
- Coverley, Merlin. 2018. *Psychogeography* (Harpenden: Oldcastle Books)
- Cox, Debbie. 2018. 'Developing and raising awareness of the zine collections at the British Library', *Art Libraries Journal*, 43.2: 77–81
- Debord, Guy. 2006a. 'Introduction to a Critique of Urban Geography', in Ken Knabb (ed.), *Situationist International Anthology* (Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets), pp. 8–12
- Debord, Guy. 2006b. 'Theory of the Dérive', in Ken Knabb (ed.), *Situationist International Anthology* (Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets), pp. 62–65
- Douglas, Kate & Anna Poletti. 2017. 'Zine Culture: A Youth Intimate Public', in Kate Douglas & Anna Poletti (eds), *Life Narratives and Youth Culture: Representation, Agency and Participation* (London: Palgrave Macmillan), pp. 177–202
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York, NY: Routledge)
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics* (New York: Harper Collins)
- Molesworth, John. 2016. *A Long Walk*
- Piepmeyer, Alison. 2009. *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism* (New York, NY: New York University Press)
- Rajewsky, Irina O. 2005. 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', *Intermedialités*, 6: 43–64
- Richardson, Tina (ed.). 2015. *Walking Inside Out: Contemporary British Psychogeography* (London: Rowman & Littlefield)
- Smith, Phil. 2014. *On Walking: ...and Stalking Sebald* (Axminster: Triarchy Press)
- Tromans, Owen/Alex Hornsby & James Nicholls. 2019. *Weird Walk: A Journal of Wanderings and Wonderings from the British Isles 1* (Wessex)
- Wooten, Kelly. 2016. 'Zines as Primary Sources', in Nicole Pagowsky & Kelly McElroy (eds), *Critical Library Pedagogy Handbook* (Chicago: Association of College and Research Libraries), pp. 95–101



2015. 'Zine', *Zine Wiki* <<https://web.archive.org/web/20180427091838/http://zinewiki.com/Zine>> [01.03.2020]

Author's affiliation

Tanja Kapp is a doctoral candidate and researcher at the Graduate Research Group "New Travel — New Media" at the University of Freiburg in Germany.

tanja.kapp@neuesreisen.uni-freiburg.de



Kartografierte Sagen

Visualisierte Reisebewegungen durch *literary mapping* in Karl F. Wolffs „Erzählungen vom Reich der Fanes“

Erika Unterpertinger

Abstract Ever since Karl Felix Wolff's "Erzählungen vom Reich der Fanes" (Tales of the Fanes) were first published as part of his *Dolomitensagen* in 1913, they became very popular in the Alpine region. They are a collection of fragmentary sagas that derive from much older, oral Ladin tradition, which Wolff heavily modified to unite two narratives that were not originally connected (Kindl 1997) into a coherent story. The tales take place at clearly distinguishable places in the Dolomite region, with the main characters moving throughout the region. In this article, the geographical information in Wolff's collection is used to create literary maps with QGIS. This facilitates a visual reading of the places and travel routes mentioned in Ladin sagas. The results indicate the fragments' geographical providence in the Val Badia, Val di Fassa, and Ampezzo. Furthermore, the visual analysis shows that one of the main characters, Ey-de-Net, as well as trips destined to the forging of alliances function as links between the areas.

Keywords literary mapping, Tales of the Fanes, Karl Felix Wolff, Ladin literature

DOI 10.25364/08.6:2020.1.12



Einleitung

Die Sagensammlung „Erzählungen vom Reich der Fanes“ erzählt von den Fanes, die sich im ladinischen Dolomitenraum ansiedeln und sich, angeführt durch die Krieger-Prinzessin Dolasilla und unterstützt durch Bündnisse mit Marmotieren und Adlern, gegen andere Bevölkerungsgruppen behaupten. Es handelt sich dabei ursprünglich um *lijendes*,¹ was sowohl mit *Sage* als auch mit *Märchen* bzw. dem Italienischen *leggenda* gleichgesetzt werden kann, zumal es im Ladinischen „keine so klare Unterscheidung zwischen Sage, Legende, Erzählung, Märchen“ (Bernardi/Videsott 2014: 42) gibt. *Lijendes* wurden im Rahmen einer stark mündlich geprägten Erzählkultur unter anderem von reisenden Geschichtenerzähler*innen, auf Ladinisch sogenannten *contastories*, weitergegeben (Bernardi 2018: 171). Karl Felix Wolff (1879, Karlstadt –1966, Bozen) hörte als Kind diese Erzählungen und war fasziniert davon. So sammelte er ab Anfang des 20. Jahrhunderts Fragmente von Erzählungen aus dem ladinischsprachigen Raum systematisch und veröffentlichte sie in den *Dolomitensagen* ab 1913. Wenngleich er den ursprünglichen Stoff veränderte, was bereits von zeitgenössischen Sagenkundlern stark kritisiert wurde, leistete er durch die Sammeltätigkeit einen wichtigen Beitrag zum Erhalt der mündlichen ladinischen Erzählkultur (Bernardi 2018: 165) sowie zur Verbreitung der *lijendes*, zumal Wolffs *Dolomitensagen* sich im Alpenraum großer Beliebtheit erfreuen.

Die Orte der Handlung in den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ sind geografisch im ladinischsprachigen Dolomitenraum lokalisierbar und werden Großteils klar benannt. Nichtsdestotrotz wurden die Orte in den „Erzählungen“ bislang nicht weiter beforscht. Dies liegt auch daran, dass Ulrike Kindl, die prominenteste der wenigen Forscher*innen, die sich mit den *lijendes* auseinandersetzen, die geografische Lokalisierung dieses Teils der *Dolomitensagen* und insbesondere der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ mit Skepsis betrachtet. Sie zweifelt, „ob die so mühsam dem Ladinertum zurückgegebenen Sagen dort überhaupt wirklich anzusiedeln sind“ (Kindl 1997: 144). Aufgrund dessen hat sie den in den *lijendes* genannten Orten in ihrer tiefgreifenden Analyse wenig Bedeutung beigemessen.

Der vorliegende Artikel greift diese Lücke auf und untersucht im Rahmen einer explorativen Studie die Verortung der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ mittels einer Kombination von *literary mapping* mit dem Geoinformationssystem QGIS und *close reading*. Im Rahmen dieser Untersuchung stelle ich zwei zentrale Fragen. Die erste lautet: Welche Hinweise können die erwähnten Orte auf die Herkunft der *lijendes* geben?

Ulrike Kindl kommt im Rahmen ihrer textkritischen Arbeiten zu Wolffs *Dolomitensagen* (1983, 1997) zum Schluss, dass Wolff bei den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ zwei Sagenkerne miteinander vermischt und in der Folge bestimmte Charaktere verbindende Funktion haben. Deshalb ist die zweite Frage darauf ausgerichtet. Wie werden die beiden Sagenkerne im Rahmen von Wolffs Bearbeitungen geografisch miteinander verbunden?

Ich argumentiere zunächst für eine Lesart der *lijendes* als Reiseliteratur. Daran schließt ein *literary mapping* an, im Rahmen dessen ich anhand geografischer Informationen aus den *lijendes* Karten zu genannten Orten (Ortschaften, Seen und Bergen) und den Wegen, die diese verbinden, generiere. Die Visualisierung ermöglicht durch die Abstraktion der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ einen neuen Zugang zum Text durch die Verschiebung des

1 Das Wort ist relativ jung, laut Bernardi/Videsott (2014: 43–44) wurde es in den 1950er Jahren vom Gadertalerischen *li* (lesen) abgeleitet und wird spezifisch für die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ verwendet.

Text-Bild-Verhältnisses, da die Visualisierungen als literarische Karten nicht als einfache Illustrationen fungieren, sondern durch ihre Existenz eine neue Perspektive auf den Text möglich machen (Gregory et al. 2015; 207). Eine Karte reorganisiert die Informationen, die in einer Erzählung — oder im Falle des vorliegenden Projektes einem Sagenzyklus — enthalten sind, und ermöglicht durch die Visualisierung einen Perspektivenwechsel (Moretti 2007: 54). Die Karten werden dabei selbst in ihrer Funktion als Medien von Wissen zu einem Teil der Argumentation (Gregory et al. 2015; 207).

Wolffs „Erzählungen vom Reich der Fanes“: Entstehung und Rezeption

Die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ sind Teil der *Dolomitensagen*, einem groß angelegten Projekt, in dem Karl Felix Wolff die von ihm gesammelten ladinischen Sagen und Erzählungen in einer freien Interpretation publizierte.

Die 32 Erzählungen, die zu dieser Sammlung gehören, behandeln die Etablierung der Bevölkerungsgruppe der Fanes im ladinischen Dolomitenraum im heutigen Naturschutzgebiet Fanes-Sennes-Prags im heutigen Gadertal und Ampezzo sowie im heutigen Fassatal. Abb. 1 gibt eine grobe Übersicht über das ladinischsprachige Gebiet in der Region Trentino-Südtirol und Venetien. Es teilt sich in fünf sogenannte Talschaften rund um den Sella-Stock: Fassa, Gröden, Gadertal, Fodom und Ampezzo.

Die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ konzentrieren sich vorrangig auf das Fassatal (1), das Gadertal (3) und das Ampezzo-Gebiet (5). Innerhalb dieser Zone etablieren sich die Fanes durch Kämpfe gegen andere Gruppen, die sie, angeführt von der Krieger-Prinzessin Dolasilla sowie ihrem Gefährten *Ey-de-Net* (Nachtauge), besiegen.

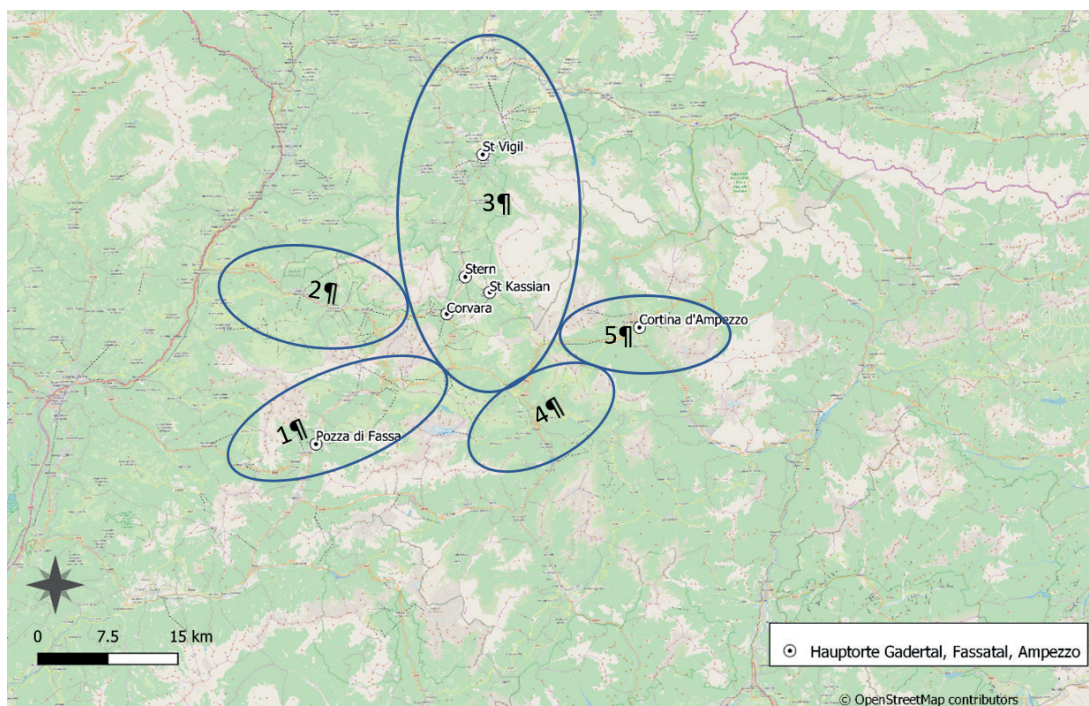


Abb. 1: Übersicht: Fassatal (1), Gröden (2), Gadertal (3), Fodom (4), Ampezzo (5) (vgl. Goebel 2012)



Die Vertriebenen schließen sich in der Folge zusammen, um Dolasilla mit einer List des Zauberers *Spina de Mul* (Eselsgerippe) zu besiegen. Diese Niederlage führt zum Rückzug der Fanes ins Innere der Berge, wo sie auf den letzten Helden Lidsanel warten, der jedoch dreimal die Chance verpasst, sie aus dem Berg zu holen. Karl Felix Wolff, der einen Großteil seines Lebens in Bozen verbrachte und der deutschen Sprachgruppe angehörte, hörte als Kind die Erzählungen des Hausmädchens und begann 1903 mit der systematischen Sammlung ladinischer Erzählungen, die er ab 1908 veröffentlichte (Bernardi/Videsott 2014: 45). Die erste gesammelte Version der *Dolomitensagen* wurde 1913 veröffentlicht, anschließend erschien Wolffs Sammlung in mehreren aufeinander folgenden und teilweise überarbeiteten Auflagen während des Zweiten Weltkrieges auf Italienisch und nach 1950 wieder auf Deutsch. Die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ erschienen zum Teil in gekürzter Form bereits vor den Dreißigerjahren unter Pseudonym; Wolff veröffentlichte die Erzählungen 1932 erstmals auf Italienisch unter seinem Namen und integrierte sie im Jahr 1941 in die Gesamtausgabe der *Dolomitensagen* (Kindl 1997: 9). Die erste vollständige Textausgabe erschien 1957 mit der neunten deutschsprachigen Auflage (Wolff 1957).

Wolff lag in seiner Sammeltätigkeit nicht daran, eine vollständige Sammlung ladinischer Sagen zu erstellen. So fehlen bei ihm gängige Gestalten der ladinischen Sagen, etwa „Butterhexen, die Marksteinrucker, die schätzehütenden Ungeheuer“ (Kindl 1983: 55), wohl auch weil er diese Art von Sagen bei der Anlage seiner Sammlung ignorierte, da sie auch in anderen Sammlungen erwähnt werden (ebd.). Gerade bei den Sagen der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ habe sich Wolff auf „Geschichten und Erzählungen, die ihn faszinierten“ (Kindl 1983: 22), konzentriert. Der Schwerpunkt lag auf ätiologischen Sagen (Kindl 1997: 192), die eine „Erklärung für gewisse auffallende reale Gegebenheiten“ der eigenen Umwelt geben (Ranke 1969, nach Bernardi/Videsott 2014: 44). Wolffs Quellen waren dabei die einfache Bevölkerung, der er auf seinen Wanderungen im Dolomitenraum begegnete, vor allem jedoch sechs Personen aus dem Fassatal, dem Grödental, dem Gadertal und Brunico-Bruneck (Bernardi/Videsott 2014: 49). Einige der Fragmente können „durch Parallelaufzeichnungen, etwa bei Jan Batista Alton oder Hugo de Rossi“ rekonstruiert werden (Bernardi/Videsott 2014: 34). Andere wiederum lassen sich nicht wiederherstellen, obwohl Wolff mit authentischen Überlieferungen (Kindl 1997: 124) arbeitete. Dies ist auch damit zu begründen, dass Wolff eine stark mündlich geprägte Erzählkultur vorfand (Bernardi 2018: 171–172), deren Sagenkomplexe zum Teil nur mehr fragmentarisch bestanden und auch von den erzählenden Personen nicht mehr vollständig verstanden wurden (vgl. Kindl 1997: 131; Bernardi 2018: 163).

Die Fragmente, die Wolff sammelte, blieben nicht in ihrer ursprünglichen Form. Er hatte um 1900 von einem „alten gesamtladinisches Epos, das in den Bergen von Fanes angesiedelt ist“, erfahren (Bernardi/Videsott 2014: 49), was wohl zum Irrglauben führte, seinen Fragmenten liege ein „Dolomitenepos“ (Kindl 1997: 124) ähnlich dem Nibelungenlied zugrunde. Dies wurde wohl auch dadurch unterstützt, dass Wolffs Informant*innen von „alten Überlieferungen“ (Kindl 1983: 22) sprachen. Wolff war zudem ideologisch-politisch motiviert: Es war ihm ein Anliegen, zu beweisen, „dass die Ladiner ein selbstständiges Volk seien und von den alten Rättern und weniger von den Römern (was eine größere Nähe zu den Italienern bedeutet hätte) abstammten“ (Bernardi/Videsott 2014: 49). Ein Epos im Stil des Nibelungenliedes wäre dem zuträglich gewesen.

Aus der Motivation heraus, die Fragmente zu einem Ganzen zusammenzufügen, frei im Glauben „mit dem Geiste, der die Poesie der Dolomitenbewohner durchweht, vertraut geworden



zu sein“ (Wolff 1957: 11), bearbeitete er das ursprüngliche Material stark. Das Ergebnis sind zwei Vermischungen: Erstens verband Wolff Sagen aus zwei ladinischsprachigen Regionen, dem Fassatal und dem Ampezzo-Gebiet; es ist nicht wahrscheinlich, dass die Fragmente, die Wolff bearbeitete, ursprünglich zusammenhingen (Kindl 1997: 125). Zweitens führte er die Erzählungen aus dem ladinischen Dolomitenbereich mit „Strukturen nordischer Heldendichtung“ (Kindl 2002: 195) zusammen.

Die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ sind innerhalb des Alpenraumes, insbesondere in Nord-, Ost- und Südtirol, sehr bekannt und weit verbreitet, was sich auch in literarischen Neubearbeitungen von Vertreter*innen der neueren Literatur aus Alto Adige-Südtirol (u.a. Pichler 1992; Morlang 1994; Dal Lago Veneri 2008; vgl. Bernardi 2018: 175–180) zeigt.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Wolffs *Dolomitensagen* und insbesondere den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ stellt — ähnlich wie die Beschäftigung mit ladinischer Literatur, zu der erst 2014 erstmals eine groß angelegte Literaturgeschichte herausgegeben wurde (Bernardi / Videsott 2014), — ein Nischeninteresse dar. Die wohl wichtigsten Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Sagenzyklus stammen von Ulrike Kindl, einerseits in Form von Artikeln (1981, 2001) andererseits in Form von Monografien (1983, 1997). Ihre textkritische Lektüre der *Dolomitensagen* beschäftigt sich umfassend mit Wolffs Arbeitsweise im Rahmen der Textgenese und im zweiten Band gesondert mit den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ (1997). Auch Bernardi und Videsott (2014) behandeln Wolffs „Erzählungen vom Reich der Fanes“ im Rahmen ihrer ladinischen Literaturgeschichte. Sie beurteilen seine Sammeltätigkeit, die er ab 1903 systematisch durchführte, als einen der bedeutendsten Beiträge „zum Erhalt der ladinischen Sagen“ (Bernardi/Videsott 2014: 45) durch die Tradierung von mündlich überlieferten Sagen als „Ursprung der ladinischen Literatur“ (Bernardi 2018: 163).

Die Faszination für die Sagenwelt der Fanes lädt weiters zur philosophischen Reflexion der Bedeutung der Berglandschaft für die (über-)regionale Identitätsbildung (Leitner 2013) ein; auch die Rolle des Weiblichen in den *lijendes* wurde untersucht (Kindl 2001; Göttner-Abendroth 2016). Die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ stoßen daneben auf populärwissenschaftliches Interesse. Dies zeigt sich etwa an Wanderführern (z.B. Brugger 2019) oder an Adriano Vanin, der seine Recherchen und Überlegungen zum „Reich der Fanes“ umfassend auf der Webseite „Il regno dei Fanes“ (Vanin 2014) dokumentiert. Die Ergebnisse seiner intensiven Auseinandersetzung publizierte er 2013 im italienischen populärwissenschaftlichen Verlag Il Cerchio (Vanin 2013).

Die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ als Reiseliteratur

Die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ sind keine Reiseliteratur im engen Sinn, wie Thompson (2011) es etwa für den Ansatz Paul Fussells beschreibt. Dieser definiert Reiseliteratur mit einem sehr starken Fokus auf „travel books“ als autobiografisch geprägte Erzählungen, die aus einem direkten Erlebnis der Erzählfigur schöpfen und direkten Bezug zur Wirklichkeit herstellen (Thompson 2011: 14). Die *lijendes* zählen einer solchen Definition zufolge nicht zur Reiseliteratur, unter anderem da es sich dabei nicht um autobiografische Erlebnisse handelt, sondern vielmehr um Zeugnisse eines oral überlieferten kollektiven Gedächtnisses, die zudem stark bearbeitet wurden.

Betrachtet man Reiseliteratur aus einem breiteren Verständnis heraus, wird es hingegen möglich, die *lijendes* als solche zu betrachten. Thompson beschreibt Reiseliteratur unter dem



Schlagwort *travel writing* in diesem breiteren Verständnis als „constellation of many different types of writing and/or text, [...] connected not by conformity to a single, prescriptive pattern, but rather by a set of what the philosopher Ludwig Wittgenstein would call ‘family resemblance’“ (Thompson 2011: 26). Da es sich bei den *lijendes* nicht um autobiografische Texte handelt, wird im Folgenden der Begriff „Reiseliteratur“ in diesem Sinne verwendet.

Es gibt keinen fixierten Kriterienkatalog, der klar definiert, was Reiseliteratur ist und was nicht. Dies zu bestimmen ist aufgrund der bemerkenswerten Bandbreite von inhaltlichen, strukturellen und stilistischen Ausformungen des Genres in seiner Umsetzung äußerst schwierig (Thompson 2011: 17–18). Vielmehr können zur Klassifikation eines Textes als Reiseliteratur folgende Aspekte herangezogen werden: der Aspekt der (realen) Reise, die Anbindung an die Wirklichkeit sowie die narrative Ausformung zwischen Fakt und Fiktion. Alle drei Faktoren gelten für die „Erzählungen vom Reich der Fanes“, wie ich im Folgenden darstelle.

Reiseliteratur kennzeichnet zuerst das Motiv der Reise. Hierbei kann die Reise sowohl eine Nah- als auch eine Fernreise sein. Im Zentrum steht jedoch die Auseinandersetzung mit einem Anderen (Thompson 2011: 9), wobei je nach Definition des Genres auch fiktionale Reisen zur Reiseliteratur zählen können, nachdem es durchaus vorkommen kann, dass Autor*innen Begegnungen im Kontext von realen Reisen literarisch ausgestalten. In den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ werden sowohl geografische Orientierungspunkte als auch Reisen zwischen diesen Orten beschrieben, wobei sie bis auf eine Ausnahme nicht über das klar abgegrenzte dolomitenladinische Gebiet (vgl. Abb. 1 und Abb. 2) hinausgehen. Da die *lijendes* sich in einer Grauzone zwischen in realem Geschehen verankerten Sagen und fiktiv-stilisierten Märchen bewegen, ist nicht davon auszugehen, dass reale Begebenheiten darin abgebildet sind. Vermutlich handelt es sich um „ein klassisches Wandergut“, das „oikotypisiert, d.h. der ansässigen Weltsicht anverwandelt“ wurde (Kindl 1997: 144). Man kann jedoch auch davon ausgehen, dass die *lijendes* archetypische Bewegungen zwischen den bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts geografisch stark isolierten Talschaften der ladinischen Dolomiten abbilden. Eine Begegnung mit einem Anderen findet aufgrund der Verbindung der zwei Sagenkerne statt, durch die verschiedene Gruppen und unterschiedliche soziale und demographische Schichten aufeinandertreffen — in den Erzählungen kommen etwa sowohl Hirten, Soldaten, Prinzessinnen und Prinzen vor als auch unterschiedliche Altersgruppen.

Die Verankerung in der Wirklichkeit (Thompson 2011: 14) vollzieht sich im Falle der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ vorrangig über ihre geografische Verortung, zumal die *lijendes* durch ihre Veröffentlichung im Rahmen einer Sagensammlung klar als fiktional gekennzeichnet sind. Anders als im Falle von Reiseberichten, die einen stärkeren Anspruch auf Faktizität stellen, bleibt der fiktionale ‚Pakt‘ zwischen Leser*innen und Schreibenden im Falle der *lijendes* erhalten. Aufgrund ihrer klaren geografischen Verortung ergibt sich dennoch eine epistemologische Spannung zwischen Fakt und Fiktion (Thompson 2011: 16), die sich gerade im populärwissenschaftlichen Bereich abbildet. So glaubte etwa der Hobby-Archäologe Georg Innerebner Anfang der Fünfzigerjahre, an den Steilhängen des Zehnerkofels eine Wallburg gefunden zu haben (Lunz 1976: 152). Er brachte seinen Fund mit der Fanesburg aus Wolffs „Erzählungen vom Reich der Fanes“ in Verbindung, die der Erzählung nach in der Nähe der Conturines-Gipfel lokalisiert ist. Auch wenn die Existenz dieser Wallburg nicht bestätigt werden konnte (Lunz 1976: 152), findet sich auf vielen Wanderkarten das *Ciastel de Fanes* als archäologische Fundstätte.



Dieser Fall veranschaulicht die epistemologische Spannung, die sich aus der Überlagerung von Fakt und Fiktion ergibt (Thompson 2011: 29). Sie ist in jeder Form von Reiseliteratur präsent, da Schreibende notwendigerweise entscheiden müssen, was wie und in welcher Abfolge berichtet bzw. erzählt wird (Thompson 2011: 27). Wolff durchlief einen ähnlichen Entscheidungsprozess in seiner Arbeit: Er traf eine Auswahl der ihm zur Verfügung stehenden Fragmente, hat sie im Rahmen einer freien Interpretation bearbeitet und zu einem großen Ganzen verknüpft. Dass das nicht unproblematisch ist, wurde im vorhergehenden Abschnitt besprochen (vgl. Kindl 1981, 1983, 1997).

Erzählungen von Reisen folgen außerdem häufig dem Motiv der *quest*, der Suche (Thompson 2011: 16), ähnlich wie in mittelalterlichen höfischen Ritterromanen wie dem *Iwein* Hartmann von Aues. Eine ähnliche Struktur spiegelt sich auch in Wolffs *lijendes*, einerseits im Falle des Charakters Ey-de-Net und noch mehr im Falle der Figur Lidsanel. Beide reisen in ihnen fremde Gebiete, um nach Schätzen zu suchen oder Aufträge zu erfüllen, durch die sie sich beweisen (sollen) (Störmer-Caysa 2007: 65). Während die mittelalterliche *Âventiure* allerdings sowohl aus den Abenteuern der Ritter als auch aus der Erzählung derselben im Rahmen der Handlung besteht (Schnyder 2002: 266), bleibt der Akt des erzählungsinhärenten Berichts bei den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ aus.

Es handelt sich bei den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ zwar nicht um nachgewiesene reale Reisen, doch können die Reisen darin als archetypische Reisebewegungen gelesen werden. Dabei steht die Konfrontation mit einem Anderen, also anderen Gruppen, im Vordergrund. Die Verankerung in einer realen geografischen Umwelt führt zu einem starken Verschwimmen der Grenzen von Fakt und Fiktion insbesondere im populärwissenschaftlichen Bereich. Die epistemologische Spannung, die daraus entsteht, ist auch für Reiseliteratur prägend. All dies spricht, wie dargestellt, für eine Lesart der *lijendes* als Reiseliteratur.

Methoden

In vorliegendem Artikel werden die geografischen Informationen in den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ explorativ einem *literary mapping* mit QGIS unterzogen, einer seit 2002 bestehenden open-source Geoinformationssoftware.² Es folgt zunächst ein kurzer Forschungsstand zur *literary geography* bzw. *literary cartography* sowie ein Überblick über die Grundlagen des im vorliegenden Artikels durchgeführten *literary mapping*. Im Anschluss daran wird das Korpus vorgestellt.

a) *literary cartography* und *literary mapping* mit QGIS

Zum äußerst dynamischen Feld der *spatial humanities* gehören auch *literary cartography* bzw. *literary geography*; an sie schließt seit den 1970er Jahren eine zunehmende Zahl von Disziplinen an. Zu diesen zählen ab den 1980er Jahren die Archäologie (vgl. u.a. Wheatley/Gillings 2002; Gregory et al. 2015) oder die Geolinguistik.³ Auch in der Geschichtswissenschaft hat sich

2 ‚Welcome to the QGIS Project!‘ <<https://www.qgis.org/en/site/>> [accessed 2020-03-20].

3 Eines der ältesten zu nennenden Projekte, das in den 1970ern von Alinei, Viereck und Weijnen initiiert wurde und bis heute läuft, ist der Atlas Linguarum Europae, im Zuge dessen Bezeichnungen für bestimmte Konzepte in 3000 Orten in Europa erhoben wurden, um Sprachverwendung unabhängig von Landesgrenzen oder National-sprachen zu untersuchen und darzustellen (vgl. Presner/Shepard 2015: 203; Viereck 2006).



mit HGIS ein dynamischer Forschungszweig entwickelt, im Zuge dessen einerseits sozio-ökonomische und politische Daten verarbeitet werden, andererseits Daten aus historischen Quellen (vgl. Knowles/Hillier 2008). Für die Literaturwissenschaft unterscheiden Gregory et al. (2015: 6) zwei Ansätze: Eine *literary geography* (oder *literary cartography*), wobei Räumlichkeit in literarischen Texten im Vordergrund steht, und eine *geography of literature*, wobei die Verortung der Tätigkeiten des Schreibens, Veröffentlichens und Lesens im Vordergrund stehen. *Literary cartography* ist noch ein junges Feld und fußt unter anderem auf den Arbeiten von Moretti (1998; 2007), Jockers (2013) und den transdisziplinären Arbeiten des Stanford Literary Lab. Sowohl im Bereich der *literary geography* als auch im Bereich der *geography of literature* gibt es einige Beispiele, die auch für das vorliegende Projekt als Inspiration angesehen werden können. Ein anschauliches Beispiel für *literary geography* nach Gregory et al. (2015) ist etwa das Projekt von Alvez und Queiroz (2013), die im Rahmen einer methodisch interdisziplinär angelegten Studie untersucht haben, wie Lissabon in Romanen aus dem 19. und 20. Jahrhundert dargestellt wird. Weitere Projekte dieser Art finden sich etwa im Rahmen des Literarischen Atlas Europas der ETH Zürich,⁴ wobei unterschiedliche Teile Europas — zum Beispiel Berlin oder Teile der Schweiz — im Fokus der jeweiligen Projekte standen. Stärker im Bezug zu einer *geography of literature* steht etwa das ‚Mapping the Lakes‘-Projekt der Lancaster University unter Leitung von David Cooper.⁵ Hierbei stehen Reiseberichte der Autoren Thomas Gray 1769 und Samuel Taylor Coleridge 1802 und ihre Eindrücke des Lake District im Vordergrund (Murrieta-Flores et al. 2017).

Durch eine interdisziplinäre Kombination von Methoden aus Literaturwissenschaft und GIS ermöglicht *literary mapping* neue Perspektiven auf literarische Texte und den darin dargestellten Raum. Literarische Karten (Moretti 2007: 53 spricht von „literary maps“) stellen eine Möglichkeit dar, einen literarischen Text durch die Auswahl bestimmter Einheiten (z.B. Orte) zu abstrahieren und über diese Abstraktion zu visualisieren. Dadurch kann der Fokus auf Schwerpunkte verschoben werden, die im Rahmen einer bloßen Lektüre wegfallen würden (Moretti 2007: 53); das Text-Bild-Verhältnis verschiebt sich also prägnant. Karten können hierbei für unterschiedliche Zwecke verwendet werden:

from historical mapping of ‘time-layers’ to memory maps, linguistic and cultural mapping, conceptual mapping, community-based mapping, and forms of counter-mapping that attempt to deontologize cartography and imagine new worlds. (Presner/Shepard 2016: 202)

Die literarischen Karten eröffnen durch die Visualisierungen einen neuen Zugang zu den dargestellten Inhalten. Dadurch können bestimmte quantitative Informationen — etwa zu Häufigkeiten, Distanzen oder Verbindungen zwischen den Orten — einen neuen Blick auf einen Text eröffnen. Zugleich ist stets zu bedenken, dass geografische Karten keine ‚objektive Wahrheit‘ darstellen, sondern stets in Relation zur Erfahrung des Raumes stehen (Murrieta-Flores 2016: 3). Dies sprechen einige Theoretiker*innen des *spatial turn* an, etwa De Certeau mit seiner Unterscheidung zwischen Ort (*lieu*) und Raum (*espace*) (vgl. De Certeau 2018: 345). Der Ort (*lieu*) besteht aus Elementen, die einer bestimmten Ordnung folgend eine „momentane Konstellation von festen Punkten“ (De Certeau 2018: 345) bilden. Der Ort ist statisch.

4 <<http://www.literaturatlas.eu/en/index.html>> [accessed 2020-10-10]

5 <<https://www.lancaster.ac.uk/mappingthelakes/>> [accessed 2020-10-10]



Dagegen steht der Raum (*espace*) als „ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben“ (De Certeau 2018: 345). Handlungen an und mit den Elementen des Ortes transformieren den Ort zum Raum.

Gerade bei literarischen Texten steht der Ort stets mit dem literarischen Erfahrungsraum in Verbindung, der Erfahrung einer Reise, dem „interconnected flow of experiences that converge in them and the roles they play as nodes in larger spatial networks“ (Murrieta-Flores et al. 2017: 3). Die Analyse von literarischen Texten mittels *literary maps* ermöglicht durch eine Verbindung der Karten mit *close reading* die Berücksichtigung dieser Vernetzung von Ort und Raum bzw. der Erfahrung der Reise von einem Ort zum anderen und durch diese Orte hindurch (Murrieta-Flores et al. 2017: 3). Die Orte der Handlung der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ sind zu einem großen Teil klar in den drei Talschaften Fassatal, Gadertal und dem Ampezzo lokalisierbar. Dabei ist nicht nachzuvollziehen, ob die Verortung der Sagen von Wolffs Versuch, eine „ladinische Auflage des Nibelungenliedes“ (Kindl 2002: 195) zu schreiben, stammt oder dies auf seine Quellen zurückzuführen ist.

Kindl betrachtet die geografische Lokalisierung der *Dolomitensagen* und insbesondere der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ mit Skepsis und stellt die Frage, „ob die so mühsam dem Ladinertum zurückgegebenen Sagen dort überhaupt wirklich anzusiedeln sind“ (Kindl 1997: 144). Dagegen steht die Annahme, dass die Verortung der *lijendes* durchaus Hinweise auf die Positionierung der Erzählenden geben kann. Es ist anzunehmen, dass Bevölkerungsgruppen, die im Tal bzw. an den Berghängen siedelten, sich an den Bergen, die sie umgaben, orientierten und sich Geschichten erzählten, um Erklärungen für bestimmte Naturphänomene, etwa einen Stein, der aussieht wie ein versteinertes Mensch, oder die eigene Herkunft zu bieten. In den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ finden sich mehrere *lijendes* dieser Art, zum Beispiel in Bezug auf den Falzarego-Pass: Der König der Fanes wurde auf einer Anhöhe nahe des Lagazuoi von seinen Verbündeten festgehalten, die ihm vorwarfen, sich nicht an ihr Bündnis gehalten zu haben. Die kurze Erzählung endet mit folgenden Worten:

Wer heute über den Falzaregopaß geht und hinaufschaut zum Berge Lagazuòi, der sieht oben auf dem Felsen den zu Stein gewordenen Fäniskönig, mit seinem langen Barte und mit der Zackenkrone auf dem Haupt. Das ist der ‚falsche König‘ (el fáusto régo) und nach ihm — so heißt es — wurde der Paß benannt. (Wolff 1957: 522)

Die Verankerung der Erzählungen im real erfahrbaren geografischen Raum erscheint ein logischer Schluss in Bezug auf die ätiologische Funktion, welche die Sagen einnehmen, wobei nicht auszuschließen ist, dass einige der ätiologischen Sagen als „Wandergut“ (Kindl 1997: 144) adaptiert und im Zuge dessen im Dolomitenraum verortet wurden. In diesem Fall liegt die Annahme nahe, dass die Akteur*innen der mündlichen Überlieferung — etwa ladinische *contastories*, Geschichtenerzähler*innen (Bernardi 2018: 171), und zuletzt auch die einfache Bevölkerung, der Wolff auf seinen Wanderungen begegnete, — an der Verortung der Fragmente, die Wolff zu den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ synthetisierte, beteiligt waren.

b) Der „Fanes“-Datensatz

Zur Analyse der *lijendes* im Rahmen eines *literary mapping* musste zunächst ein Datensatz aus den in den Erzählungen erwähnten Orten aufbereitet werden. Hierfür habe ich die



„Erzählungen vom Reich der Fanes“, wie sie in der ersten vollständigen, neunten Auflage vorliegen (Wolff 1957: 469–551), auf Toponyme hin durchsucht und in einer tabellarischen Auflistung gesammelt. Das Resultat sind 140 Toponyme aus 28 Erzählungen (vier enthalten keine eindeutig zuordenbaren Toponyme) von Flüssen, Seen, Tälern, Bergen und Ortschaften, die bis auf einen Berg — den Monte Amariana, der in den Erzählungen als heiliger Berg ausgewiesen wird und im heutigen Friaul liegt — innerhalb der Talschaften des ladinischsprachigen Gebietes verortet sind.

Im nächsten Schritt wurden die Toponyme mit aktuellen geografischen Daten sowie anhand von bekannten Flurnamen identifiziert und georeferenziert. Mir gelang die Identifikation der meisten Toponyme des Datensatzes mithilfe ortskundiger Ladinier*innen, die sich bereit erklärten, mir unklare Begriffe und Flurnamen nach bestem Wissen zu erklären.

Sieben Toponyme konnten nicht eindeutig identifiziert werden und wurden deshalb aus dem bereinigten Datensatz entfernt. Eine Schwierigkeit bei der Identifikation stellte die nicht einheitliche Schreibweise der Toponyme dar [siehe Tab. 1 für einen Einblick in die Gestalt dieser Unklarheit]. Wolff war sich der Uneindeutigkeit der Namen und Toponyme bewusst, wie er im Rahmen einer Vorbemerkung erklärt: Ein Teil der Namen und Wörter sei unklar,

weil sie entweder nur ein einziges Mal gehört wurden oder weil sie von mangelhaft unterrichteten Personen oder von solchen stammen, die selbst zugaben, daß sie ihrer Sache nicht sicher seien, oder weil die Form wegen unvollständiger Artikulation (wie sie zuweilen bei alten Leuten vorkommt) nicht klar erfaßt werden konnte oder weil die Erzähler sich widersprachen, was besonders häufig bei den Namen vorkam. (Wolff 1957: 9)

Toponym	Alternative Schreibweisen
Heiligkreuzkofel	Wannawand, Wannagebirge, Wanna-Gebirge, Piz da la Flüta
Hohe Gaisl	Hohe Geisl, Croda Rossa
Monte Mignon	Migoyñ
Monte Nuvolau	Auto Nuvoláu, Auto Nuwoláu, Nuwoláu, Nuwolau

Tab. 1: Toponyme und ihre alternativen Schreibweisen — Auswahl

Die Toponyme variieren sowohl in ihrer Schreibung als auch in der Aktualität der Bezeichnung. Zum Teil handelt es sich vermutlich um wörtliche Transkriptionen nach Gehör (Nuwolau, Migoyñ). Zum Teil handelt es sich um veraltete Begriffe: „Wannawand“ ist ein nicht mehr gebräuchlicher Begriff für den Heiligkreuzkofel. Weiters werden die Sprachen Deutsch, Italienisch und Ladinisch stark gemischt.

Im Rahmen der vorliegenden Analyse wird anhand von punktbasierenden Karten und Informationen gearbeitet, weshalb ich Flüsse und Täler, die nicht anhand klarer geografischer Punkte bestimmbar sind, sondern größere Flächen innerhalb einer Landschaft ausmachen, vom bereinigten Datensatz ausgeschlossen habe. Der bereinigte Datensatz besteht aus 95 Einträgen eindeutig zuordenbarer Toponyme. Im Datensatz sind neben Längen- und Breitengrad sowie der Höhe der jeweiligen Orte eine Ordnungszahl vermerkt, die ich den Erzählungen entsprechend

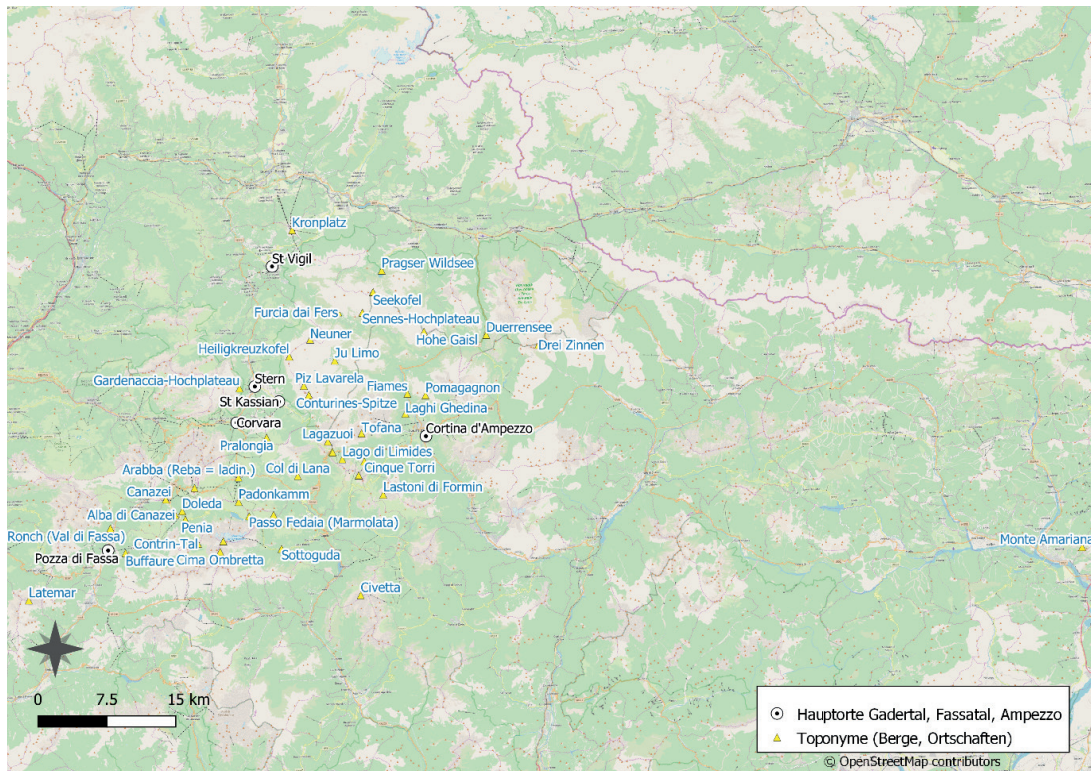


Abb. 2: Toponyme in den „Erzählungen vom Reich der Fanes“

ihrer Reihenfolge zugeordnet habe (1–32), sowie die Hauptcharaktere der Handlung. Der voll georeferenzierte Datensatz, der die eindeutig identifizierbaren geografischen Informationen der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ enthält, wurde im Anschluss in QGIS geladen. Abb. 2 zeigt alle genannten Orte der *lijendes*, die im Datensatz vorkommen. Als Orientierungspunkte dienen die Hauptorte des Fassatals, des Gadertals und des Ampezzo.

literary mapping der „Erzählungen vom Reich der Fanes“

Eines der beiden zentralen Ergebnisse von Kindls Textkritik der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ ist, dass Wolff zwei Sagenkerne aus drei unterschiedlichen Talschaften — dem Fassatal, dem Gadertal und dem Ampezzo — in seiner freien Bearbeitung vermischt hat. Zweitens stellt sie fest, dass diese Verbindung vorrangig über drei Figuren, Ey-de-Net, Sabya-da-fög/Odolghes und Lidsanel, hergestellt wird. Sie erklärt diese Verbindungen wie folgt: „Ey-de-Net diente als Bindeglied zwischen der ampezzanischen Dolasilla und der fassanischen Soreghina, und Sabya-da-fög [auch Odolghes genannt], der König von Contrin, [...] integrierte den fassanischen Lidsanel“ (Kindl 1997: 176). Auf diese Ergebnisse bauen die Hypothesen auf, die ich in diesem Artikel anhand des *literary mapping* mit *close reading* überprüfe.

Auf Grundlage der oben vorgestellten Annahme, dass die *lijendes* mit Blick auf die umliegenden Berge erzählt wurden, kann man anhand der Dichte der Erwähnungen bestimmter Toponyme darauf schließen, aus welcher Region das der Erzählung zugrundeliegende Fragment stammt. Um diese Hypothese zu bearbeiten, wird die Nennungsichte mithilfe einer



Berg	Anzahl Nennungen
Conturines-Spitze	10
Heiligkreuzkofel	5
Lagazuoi	4
Monte Nuvolau	4
Canazei	3

Tab. 2: Die fünf meistgenannten Orte in den „Erzählungen vom Reich der Fanes“

Funktionen die Reisebewegungen in den Erzählungen haben. Die Vermutung ist hier, dass Reisen, die bestimmten Zwecken folgen, die Talschaften stärker miteinander verbinden. Dies wird anhand einer Visualisierung mit linearen Pfaden eruiert. Die Frage ist hierbei, welche Reiseanlässe innerhalb der *lijendes* am häufigsten vorkommen und ob bzw. wo sie die verschiedenen Talschaften miteinander verbinden.

Die in den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ meistgenannten Berge sind die Conturines-Spitze, der Heiligkreuzkofel, der Lagazuoi — der auch aufgrund der Frontlinie des ersten Weltkrieges bekannt ist —, der Monte Nuvolau und Canazei, ein Dorf im Fassatal [siehe Tab. 2].

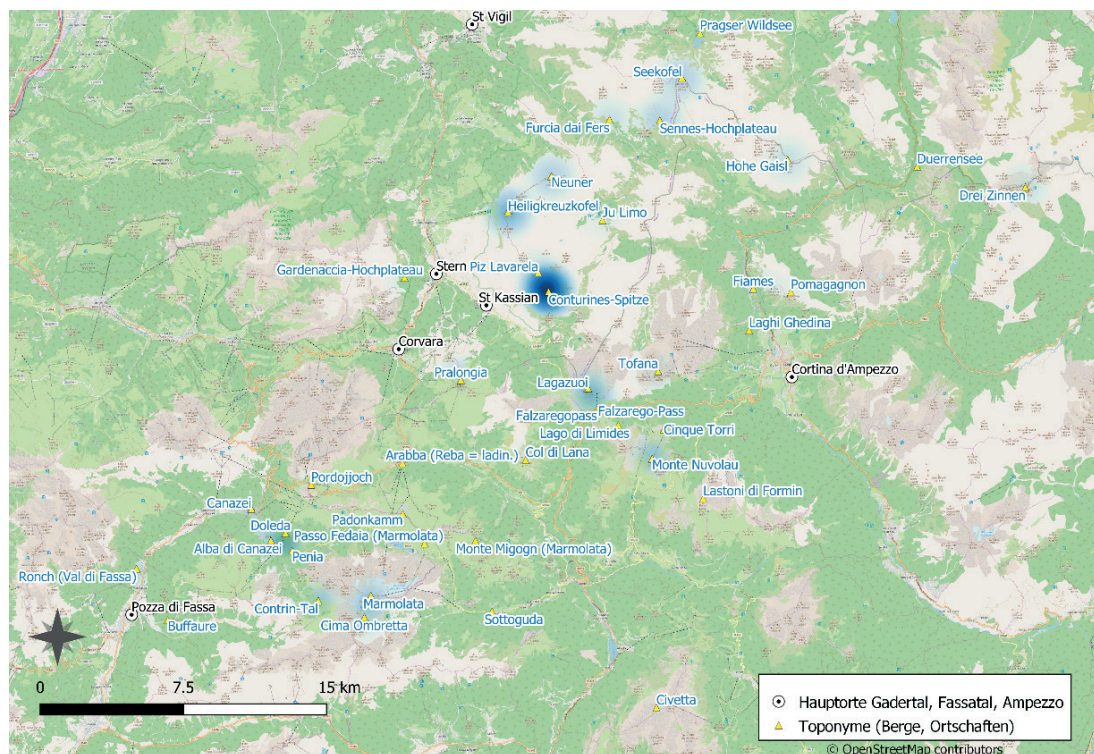


Abb. 3: Heatmap der am häufigsten genannten Orte in den „Erzählungen vom Reich der Fanes“

6 Mit einer Heatmap werden Datendichten innerhalb einer Matrix visualisiert, wobei höhere Dichten durch die Verbindung mit einer Farbskala entsprechend visualisiert werden können (Wilkinson/Friendly 2009: 179)



Diesen numerischen Eindruck bestätigt die Analyse mittels einer *Heatmap*. Wie Abb. 3 zeigt, gibt es eine besonders große Dichte von Erwähnungen rund um die Conturines-Spitze: Dies ist nicht weiter überraschend, zumal sich die Burg der Fanes den *lijendes* zufolge nahe der Conturines-Spitze befindet: „Nach der Heimkehr überhäuften sie [die Fanes] den Prinzen mit Ehrenbezeugungen, hoben ihn vor versammeltem Volke auf den Schild und riefen ihn zum König aus. Im nächsten Jahre erbauten sie ihm dann auch eine Burg an den Conturines“ (Wolff 1957: 478).

Neben der Conturines-Spitze und ihrer Umgebung, zu der unter anderem der Heiligkreuzkofel gehört, wird das Gebiet rund um den Falzarego-Pass und den Monte Nuvolau häufiger erwähnt. In diesem Gebiet beginnt der Kern der Erzählung und wird abgeschlossen. Der Falzaregopass ist hierbei der Übergang vom Gadertal ins angrenzende Fodomtal und Ampezzo (auf der Karte durch den Hauptort Cortina d’Ampezzo gekennzeichnet). Der Monte Nuvolau ist zu Anfang der Schauplatz eines Bündnisschlusses (Erzählung Nr. 3, „Die Zwillingstöchter“) und am Ende der Erzählungen der Schauplatz für die finale Niederlage der Fanes.

Das Bündnis zu Anfang wird zwischen dem König der Fanes mit dem Volk der Adler geschlossen (Erzählung Nr. 3, „Die Zwillingstöchter“). Der Falzaregopass wird hierbei als Grenzgebiet zur nächsten Bevölkerungsgruppe dargestellt: „Denn in der öden Felskehle [des Falzaregopasses], welche ‚Lõtja‘ genannt wird und aus der sich ein Saumpfad zur Paßhöhe emporschlingelte, war damals die Grenze zwischen den Ländern der Fanes und Cayütes.“ (Wolff 1957: 482).

Zugleich wird das Grenzgebiet vom Zauberer Spina de Mul (Eselsgerippe) durchstreift (Erzählung Nr. 4, „Spina de Mül“). Der Zauberer nimmt teilweise die Gestalt eines Eselsgerippes ein — er bewegt sich damit außerhalb der Gesellschaft, was sich auch an seinem Aufenthaltsort *zwischen* den Gebieten der Fanes und der Cayutes zeigt. In der Folge ihrer erfolgreichen Feldzüge gelingt es den Fanes, das Gebiet zu erobern und Spina de Mul sowie die Cayutes zurückzudrängen. Diese schließen sich in der Folge gegen die Fanes zusammen. Spina de Mul ist in weiterer Folge für den Tod Dolasillas verantwortlich, da er einen Weg findet, ihre Zauberrüstung zu durchdringen.

Das Gebiet rund um den Monte Nuvolau wird dadurch zum Schauplatz für das Zerbrechen der letzten Bündnisse der Fanes, was zu ihrer Niederlage führt. Der Prinz, der zu Anfang im Rahmen der Erzählung „Die Zwillingstöchter“ (Nr. 3) im Zuge eines Bündnisses des Faneskönigs mit den Adlern den Platz von Dolasillas Zwillingsschwester einnimmt, weigert sich, den Monte Nuvolau als Gebietsgrenze anzuerkennen:

„Über den Kamm des Nuwoläu hinaus können wir euch nichts bewilligen“, erwiderten die Abgesandten. „Wir aber verzichten auf nichts, was einmal unser war“, rief der Prinz, „das Reich der Fanes muß auferstehen in seinem vollen Umfang und in seiner ganzen Herrlichkeit.“ (Wolff 1957: 534)

Diese Weigerung führt zur Vertreibung der Fanes in den Berg und schließlich dazu, dass das Reich der Fanes — anders als vom Adlerprinzen propagiert — nicht wieder auferstehen kann.

Neben der relativ durchgängigen Fläche rechts findet sich links auf Abb. 3 ein weiteres Feld, das eine besondere Erwähnungsdichte kennzeichnet. Diese ist im hinteren Fassatal mit den Orten Canazei und Penia verortet (der Hauptort des Tals, Pozza di Fassa, ist auf der Karte gekennzeichnet). Sieben der insgesamt 32 bearbeiteten *lijendes* sind zum Teil im Fassatal verortet. „Die Aurore“ (Erzählung Nr. 5), „Der Silber-See“ (Erzählung Nr. 7), „Ey-de-Net und Dolasilla“ (Erzählung Nr. 12), „Das Waffenspiel von Contrin“ (Erzählung Nr. 29) und „Der letzte



der Latrónes“ (Erzählung Nr. 31) sind vollkommen darin angesiedelt und rahmen die Haupt-handlung der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ ähnlich wie die Erzählungen Nr. 2 und 25.

Ulrike Kindl hält als Ergebnis ihrer textkritischen Analyse der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ fest, dass die beiden ursprünglichen fassanischen und gadertalerisch-ampezzanischen Sagenkerne mittels drei Figuren verbunden werden: Ey-de-Net, Odolghes und durch Odolghes Lidsanel (Kindl 1997: 176). Alle drei Figuren stammen ursprünglich aus dem fassanischen Raum, worauf die Namen der Figuren, z.B. Odolghes Beiname „Sabya-da-fög“, schließen lassen (Kindl 1997: 176). Wolff habe bis 1920 „mit fast ausschließlich fassanischem Material“ gearbeitet (Kindl 1997: 198) und konzentrierte sich erst nach 1920, wohl durch den Kontakt mit dem Brunecker Karl Staudacher, stärker auf das Gadertal und Ampezzo,⁷ wobei eine Vermischung des ursprünglichen Stoffes stattfand.

Ey-de-Net, Odolghes und Lidsanel werden alle drei zu Anfang ihrer jeweiligen Handlungsstränge im Fassatal verortet. Odolghes spielt im Sagenzyklus nur in der Erzählung „Das Wafenspiel von Contrin“ (Nr. 29) eine Rolle, wo er zunächst seine Königswürde aufgrund eines Überfalls durch eine andere Bevölkerungsgruppe verliert und nach 30 Jahren wiedererlangt, indem er die Usurpatoren im Zuge eines Wettkampfes vertreibt. Lidsanel wird am Morgen nach diesem in einer „qualmenden Brandstätte“ (Wolff 1957: 544) gefunden. Odolghes wird in der Folge Lidsanels Ziehvater (Wolff 1957: 544).

Ey-de-Net stammt vom Volk der Duranni ab und geht zunächst namenlos — ähnlich einer *Âventiure*, eine „von ihm [dem Helden] aus eigenem Antrieb gesuchte und durch wunderbare Fügung für ihn allein bestimmte gefährvolle Bewährungsprobe“ (Kasten/Merstens 1980: 1289) im Zuge einer Heldenreise in der mittelalterlichen Literatur — auf Wanderschaft, um sich zu beweisen und einen Namen zu verdienen (Erzählung Nr. 4, „Spina de Mul“). Im Anschluss daran tritt er als Feldherr auf (Erzählung Nr. 10, „Die Schlacht von Fiames“) und wird in weiterer Folge zum Schildknappen und Geliebten Dolasillas (Erzählung Nr. 12, „Ey-de-Net und Dolasilla“). Der König der Fanes verhindert eine Hochzeit zwischen Ey-de-Net und Dolasilla und schickt ihn schließlich ins Exil („Die Verblendung“, Nr. 13; „Der Elfenspruch“, Nr. 15), was zum Untergang der Fanes führt (Kindl 1997: 198).

Ey-de-Net bewegt sich, wie Abb. 4 mit linearen Pfaden abbildet, in großen Schritten durch den gesamten Raum der „Erzählungen vom Reich der Fanes“. Er unternimmt dabei weite Wanderungen zu Schauplätzen magischen Geschehens. So tragen die drei am weitesten entfernten Berge, der Monte Amariana, der Berg Civetta und der Latemar, heilige bis magische Stätten. Der Monte Amariana ist in der Erzählung „Der Tag von Fiames“ (Nr. 10) Schauplatz eines Rituals vor der Schlacht: „Ey-de-Nét aber hatte noch am vorletzten Morgen den heiligen Berg Amariána bestiegen und die aufgehende Sonne begrüßt, wie er vor jedem Feldzuge zu tun pflegte“ (Wolff 1957: 496). In „Auf dem dunklen Migoy“ (Nr. 11) legt Ey-de-Net einen weiten Weg zurück, um Rat zu finden, wie er in Dolasillas Gefolge aufgenommen werden kann, nachdem er zunächst auf dem Schlachtfeld gegen sie angetreten ist. Er sucht drei magische Wesen auf — eine Anguana, eine Wasserfrau oder eine Art Nymphe; den „Wögl dale Welme“ (Wolff 1957: 501), einen weisen Alten und schließlich die Hexe Tsikuta, die auf einem verzauberten

7 Staudacher arbeitete an einer lyrischen Fassung der Erzählungen, die in den Dreißigerjahren vollendet, jedoch erst 1994 unter dem Titel „Das Fanneslied“ veröffentlicht wurde (Staudacher 1994). Wolff zitiert in seinen Dolomitensagen Teile von Staudachers Text, was auf engen Kontakt der beiden schließen lässt (Kindl 1997: 106).

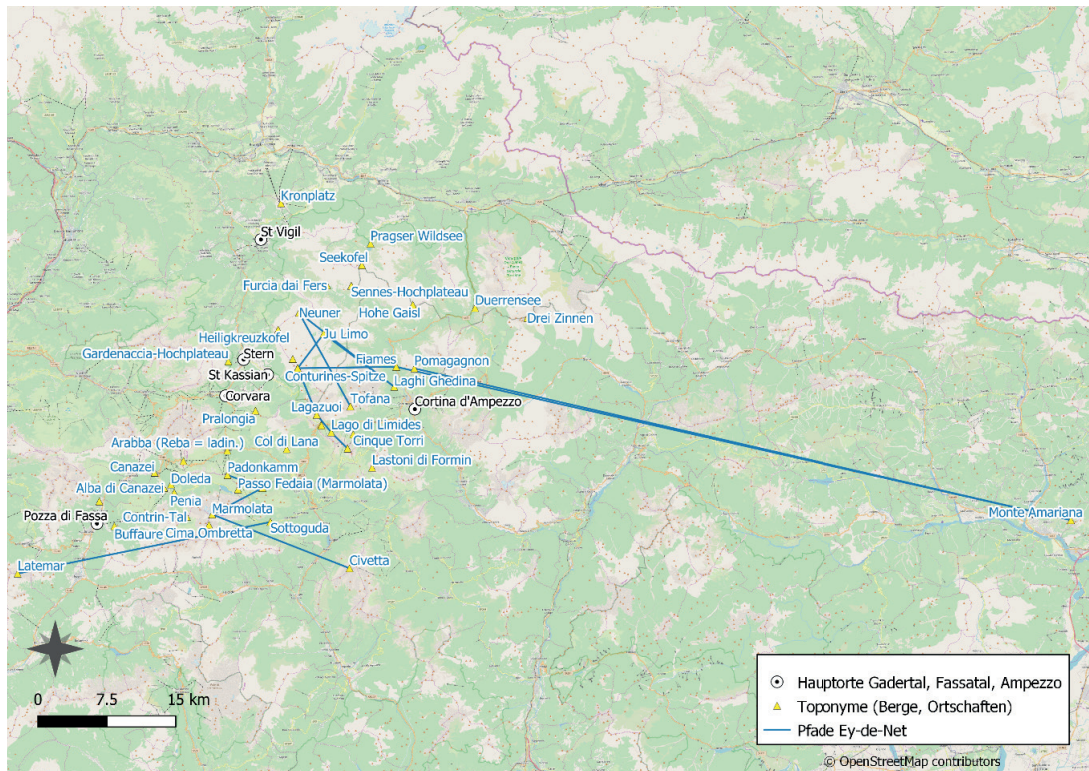


Abb. 4: Pfade (linear) Ey-de-Nets

Berggipfel in der Nähe des Berges Civetta wohnt. Auch als ihm dreimal prophezeit wird: „die Fanes haben ja gar keine Zukunft“ (Wolff 1957: 503) weicht er nicht von seinem Plan ab. Deshalb geht er zu den Zwergen, um in ihren Schmieden am Latemar das Zauberschild zu holen, mit dem Ey-de-Net Dolasilla im Kampf verteidigt („Ey-de-Net und Dolasilla“, Nr. 12). Ey-de-Net dringt im Zuge seiner Reisen immer tiefer in die Berge vor: Während er auf den Monte Amariana und den Berg Civetta aufsteigt, begibt er sich zu den Zwergenschmieden im Latemar. Dies stellt eine Parallele zum Untergang der Fanes dar, die den Murmeltieren in ihre verzweigten Höhlensysteme unter dem Fanes-Hochplateau folgen.

Es fällt auf, dass keiner der Pfade auf Abb. 4, die nach Erzählung gruppiert sind, vom gadertalerischen Gebiet ins Fassatal führt: Im Gegenteil stehen die Talschaften einzig durch die Anwesenheit Ey-de-Nets als eine der tragenden Figuren der Erzählungen miteinander in Verbindung. Ey-de-Net bewegt sich an den Grenzen des Fassatals entlang, ohne es zu betreten, wie aus den Abb. 4 und 5 hervorgeht. Dies scheint verwunderlich, zumal Kindl erklärt, Ey-de-Net habe „ursprünglich nur zur fassanischen Traditionslinie gehört“ und sei dort Gatte einer anderen Frauengestalt, Soreghina (1997: 196). Die sprunghaften Bewegungen Ey-de-Nets durch das gesamte Gebiet, in dem die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ angesiedelt sind, können ein Hinweis darauf sein, wie stark die Figur des Ey-de-Net im Zuge von Wolffs Bearbeitungen aus ihrem ursprünglichen Sagenkern herausgerissen wurde. Da Ey-de-Net als Bindeglied zwischen beiden Sagenkernen gebraucht wird, wird er geografisch versetzt, was sich durch die fehlende Verbindung seiner Pfade zwischen Gadertal und Fassatal zeigt. Er bewegt sich stark durchs Gadertal, teilweise durch das Ampezzo-Gebiet. Ey-de-Net verliert seine ursprüngliche



geografische Verortung *im* Fassatal, sondern bewegt sich an dessen Rand entlang der Grenzen der Dolomitenregion und darüber hinaus zu heiligen Stätten wie dem Latemar oder dem Monte Amariana.

Dolasilla und der König der Fanes überschreiten den Pass ins Fassatal nur einmal in der Erzählung „Der Silber-See“ (Nr. 7): Während der König — dem von allen magischen Kreaturen, denen etwa Ey-de-Net in „Auf dem dunklen Migoy“ (Nr. 11) begegnet, ein übles Schicksal vorausgesagt wird — einen Schatz finden will und einer Gruppe Zwergen ihren letzten Besitz abnimmt, agiert Dolasilla als Gegenpol, indem sie den Zwergen eine heilige/magische Schatulle wiederbringt. Sie wird dafür mit ihren Zauberwaffen belohnt, durch die sie erst zur Kriegerin wird.

Dolasilla ging mit den Zwergen und tat, was diese wünschten. Da sagten die Zwerge: „Jetzt wird der Schatz, der in dem See liegt, zu blühen anfangen, wir aber sind erlöst und dürfen wieder in den Berg zurück, wo unsere Heimat ist. Zur Erinnerung schenken wir dir das Büchlein und das Fleckchen Fell; laß dir daraus ein Panzerkleid machen, denn du wirst eine Kriegerin werden, so mutig und so siegberühmt, wie keine noch gewesen ist.“ (Wolff 1957: 491)

Dolasillas Reise ist zunächst durch die habgierigen Interessen ihres Vaters motiviert, sie wird jedoch aktiv, um das angerichtete Übel auszugleichen und erhält dafür von den Zwergen das Rüstzeug zur Heldin. Im Gegensatz dazu begibt sich Ey-de-Net zweimal aktiv auf Reisen — zunächst um sich einen Namen zu machen, dann, um Rat einzuholen, wie er sich Dolasillas Gefolge anschließen kann. Dieser Unterschied mag mit dem Geschlecht der Figuren zusammenhängen oder mit ihrem sozialen Status.

Während Ey-de-Net bereits vor seinem Entschluss, sich dem Gefolge Dolasillas anzuschließen, durch das Gebiet des Gadertals reist, wird Lidsanel als Kleinkind aus dem ehemaligen Herrschaftsgebiet der Fanes gebracht, in das er nicht zurückkehrt. Die Erzählung „Von der blauen Fanis-Flamme“ (Nr. 28) markiert den Untergang der Fanes, zugleich den Beginn der Erzählungen rund um Lidsanel. Nach der letzten verlorenen Schlacht sind 21 Fanes — „sieben Frauen und vierzehn Kinder, darunter sieben Knaben und sieben Mädchen“ (Wolff 1957: 538) — übrig, die von der Königin in die Höhlen der Murmeltiere geführt werden. Zuvor übergeben sie dem König der Adler den Enkel der Königin, der noch ein Kleinkind ist.⁸ Er wird vom Adlerkönig ins Fassatal gebracht: „Deinen Enkel nehme ich und bringe ihn nach Contrin, damit er dort bei dem ruhmreichen Könige Sábya da Fög in würdiger Weise aufwache und das Kriegshandwerk erlernen könne“ (Wolff 1957: 539). Abb. 5 zeigt die linear berechneten Pfade Lidsanels (in Magenta) in einer Überlappung mit jenen Ey-de-Nets (in Blau).

Lidsanel bewegt sich stark innerhalb des hinteren Fassatals, allerdings nicht darüber hinaus: Dies kennzeichnet seine starke Verortung innerhalb des fassanischen Gebietes, was auch auf eine starke Verortung dieses Teils des Sagenkerns im Fassatal schließen lässt.

Alle übriggebliebenen Fanes werden in der Erzählung „Von der blauen Fanis-Flamme“ (Nr. 28) aus ihrem Herrschaftsgebiet entfernt, entweder durch den Gang in die Höhlen der Murmeltiere, die Kindl als Jenseitsbild liest, oder ins ferne Fassatal. Lidsanel scheitert an seinem

8 Kindl (1997: 205) liest das Paar Ey-de-Net und Dolasilla als Geschwisterpaar, welches aufgrund seiner wohl engen Verwandtschaft kein glückliches Ende finden kann. Sie vermutet in diesem Zusammenhang, dass es sich bei Lidsanel um das Ergebnis eines inzestuösen Verhältnisses zwischen den beiden handeln könnte.

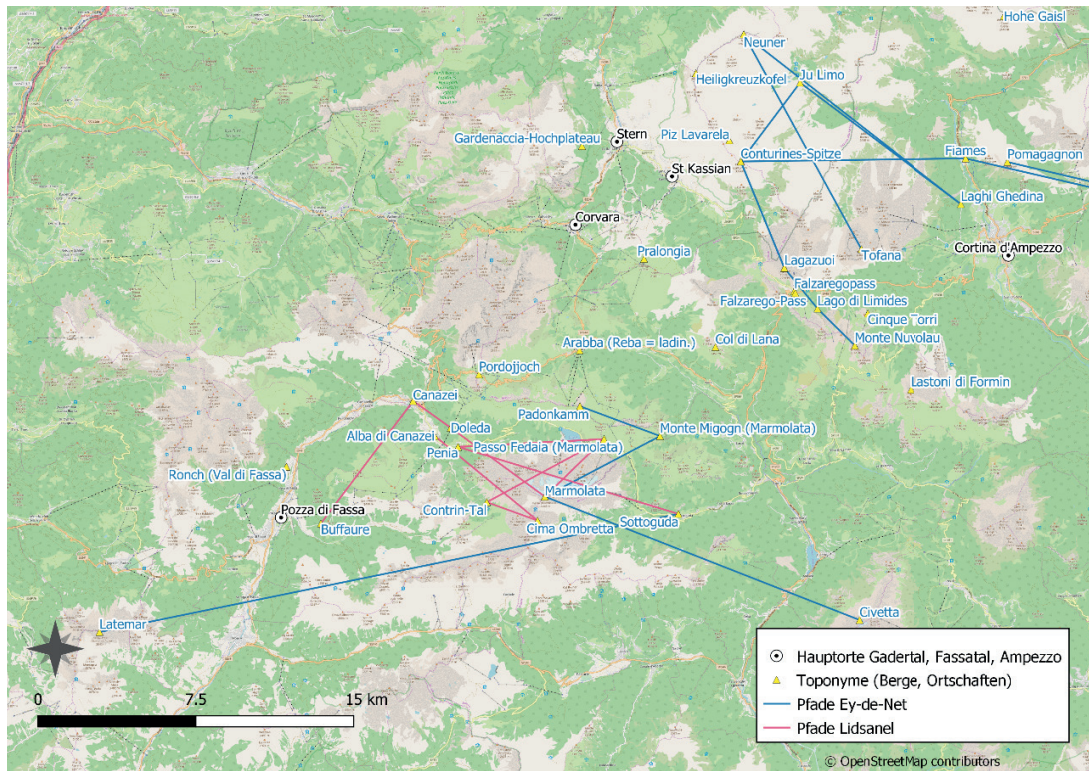


Abb. 5: Pfade (linear) Lidsanels und Ey-de-Nets

vermeintlichen Erbe, wie in der Erzählung „Der letzte der Latrónes“ (Nr. 31) dargestellt wird (Wolff 1957: 546–549). Seine geografische Abwesenheit im Gadertal verdeutlicht zusätzlich, dass er es versäumt, das Reich der Fanes zu erneuern — ein Auftrag, den die Königin der Fanes dem Kleinkind zum Abschied gibt: „[D]u mußt die niefehlenden Pfeile suchen und mit ihnen unser Reich erneuern!“ (Wolff 1957: 539).

Kindl (1997: 192) erklärt Lidsanels Scheitern mit seiner Herkunft: Er gehört zur väterlichen Erblinie. Nachdem die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ maternale Erblinien bevorzugen — generell sind die *lijendes* geprägt von starken weiblichen Figuren (vgl. Kindl 2001; Göttnner-Abendroth 2016) —, scheint es ihr „kein Wunder [...], daß er die niefehlenden Pfeile, das Herrschafts-Insignum, nicht erringen kann: er hat die blutsmäßig dafür notwendigen Voraussetzungen ja gar nicht“ (Kindl 1997: 192).

Die Erzählungen „Auf dem dunklen Migoygn“ (Erzählung Nr. 11) und „Von der blauen Fanis-Flamme“ (Erzählung Nr. 28) stellen darüber hinaus Schwellenräume dar: Ey-de-Net und Lidsanel überqueren darin die Grenzen der Täler, da beide Erzählungen teilweise im Fassatal, teilweise im Gadertal und Ampezzo spielen. Zugleich markieren sie Reisen, die in Verbindung zu Übernatürlichem stehen; beide stehen im Zeichen von magischen Ratschlägen und Prophezeihungen. Sowohl Ey-de-Net als auch Lidsanel bewegen sich entlang von Grenzen: Lidsanel wird als Kleinkind vom König der Adler von der Scheide zwischen Welt und Unterwelt (dem Höhlensystem der Murmeltiere) ins Fassatal gebracht, wo er aufwächst. Als Erwachsener zieht er sich zunehmend von der Gesellschaft zurück auf die Anhöhen: „Lidsanel wurde dem Bauernwesen immer fremder. Er kam gar nicht mehr in die Dörfer“ (Wolff 1957: 546).



Funktion	Zahl
Bündnisse (Liebe, Verbündete)	33
Kriegsführung	30
Schatzsuche	19
Vertreibung	5
Namensgebung	4
Abschluss	2
Nahrungsbeschaffung (Jagd, Handel)	2

Tab. 3: Reiseanlässe

im geografischen Raum, in dem die „Erzählungen“ angesiedelt sind. Einzig seine Herkunft als Enkel der Fanes-Königin stellt eine Verbindung zum Raum der Fanes her, wobei er den Weg vom Gadertal ins Fassatal in der Erzählung „Von der blauen Fanis-Flamme“ über den Luftweg unternimmt — er wird buchstäblich vom König der Adler ‚eingeflogen‘.

Im Anschluss an diese Ergebnisse zu den Bewegungen Ey-de-Nets und Lidsaneln steht die Frage, welche Reiseanlässe innerhalb der *lijendes* die verschiedenen Talschaften miteinander verbinden. Tab. 3 zeigt, dass vorrangig drei Reiseanlässe im Vordergrund stehen: Bündnisse und Bündnispolitik, was sowohl romantische Verbindungen als auch pragmatische Bündnisse in Bezug auf das gemeinsame Schlagen von Schlachten einschließt; Kriegsführung, also geschlagene Schlachten, und die Suche nach Schätzen unterschiedlicher Art.

In fast allen Erzählungen, in denen eine Reise unternommen wird, um ein strategisches Bündnis zu schließen, sind Mitglieder der Königsfamilie der Fanes involviert. Dies ist etwa bei der Erzählung „Das geheime Bündnis“ (Nr. 2) der Fall, in dem der König der Fanes das Bündnis mit den Adlern eingeht, oder in „Die Zwillingstöchter“ (Nr. 3), in der ein Zwillingstausch besagtes Bündnis besiegeln soll.

Einzig in der ersten Erzählung des Sagenzyklus, „Der rote Berg“ (Nr. 1) und in den Erzählungen „Auf dem dunklen Migoy“ (Nr. 11) und „Dolasilla und Ey-de-Net“ (Nr. 12) stehen romantische Gefühle im Zentrum. Die erste *lijenda* erzählt vom Ursprung des Geschlechtes der Fanes: einem namenlosen Prinz aus der Region der Sextner Dolomiten, der an der Hohen Gaisl Moltina trifft, ein einfaches Mädchen, das bei den Murmeltieren aufgewachsen ist. Aus ihrer Verbindung entsteht die Linie der Fanes — der Prinz lässt sein Königreich zurück, um mit Moltina auf dem Fanes-Sennes-Hochplateau ein einfaches Leben zu führen. In der zweiten *lijenda* steht Ey-de-Nets Reise von der Anguana zum Wögl dale Welme und zur Hexe Tiskuta im Zentrum, von denen er sich Rat holt, wie er sich Dolasillas Gefolge anschließen könne. Dies setzt sich in der darauffolgenden Erzählung „Dolasilla und Ey-de-Net“ (Nr. 12) gewissermaßen fort, wobei das harmonische Verhältnis der beiden Figuren auf dem Schlachtfeld im Vordergrund steht. Die Visualisierung des Umfeldes der *lijendes*, wie in Abb. 6 dargestellt, zeigt den Radius, in welchem Reisen mit dem Anlass „Bündnisse“ stattfinden.

Bündnisse, sowohl strategischer als auch romantischer Natur, werden über Talschaftsgrenzen hinweg gebildet. Diese Bündnisse haben also die narrative Funktion eines Bindegliedes zwischen den ursprünglichen fassanischen und gadertalerisch-ampezzanischen Sagenkernen,

Schließlich stirbt er in einer kriegerischen Auseinandersetzung zwischen den Fassanern und einer verfeindeten Gruppe auf dem Fedaia-Pass, der den Übergang zwischen Fassatal, Gadertal und Fodom markiert.

Während die Analyse der Bewegungen Ey-de-Nets durch den ladinischen Dolomitenraum das Fassatal, das Gadertal und das Ampezzo zeigt, dass er als eine Art Bindeglied fungiert, trifft dies nicht auf Lidsanel zu. Sein Versäumnis, die Fanes aus dem Berg zu holen, spiegelt sich auch

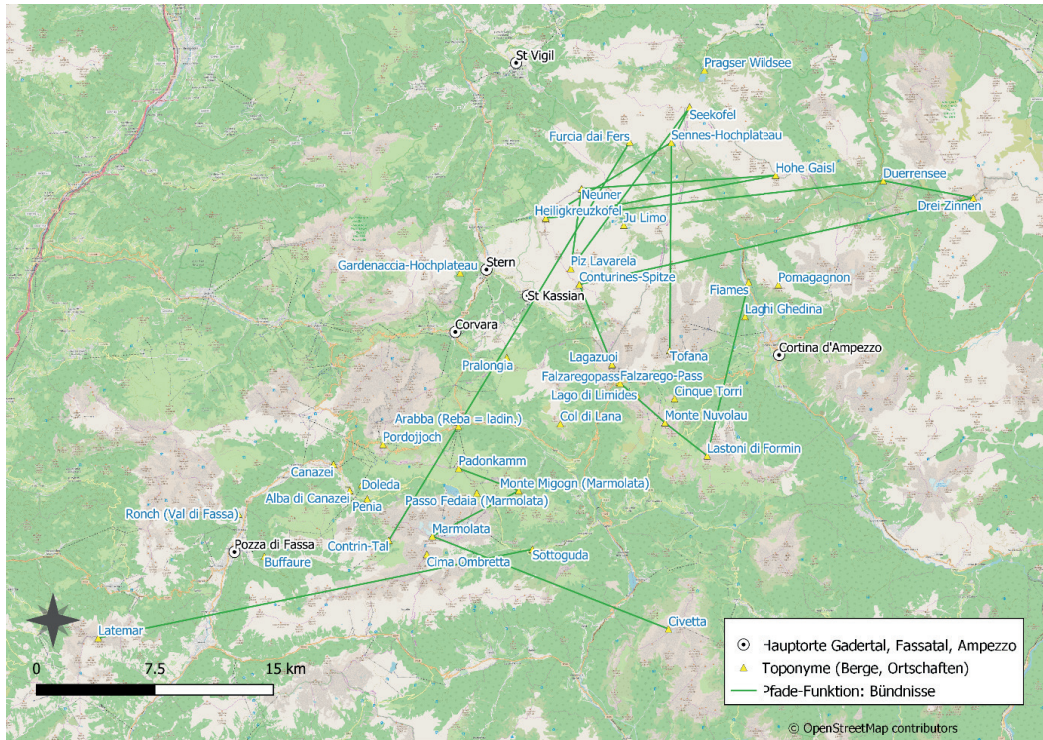


Abb. 6: Reiseanlass „Bündnis“ (lineare Pfade)

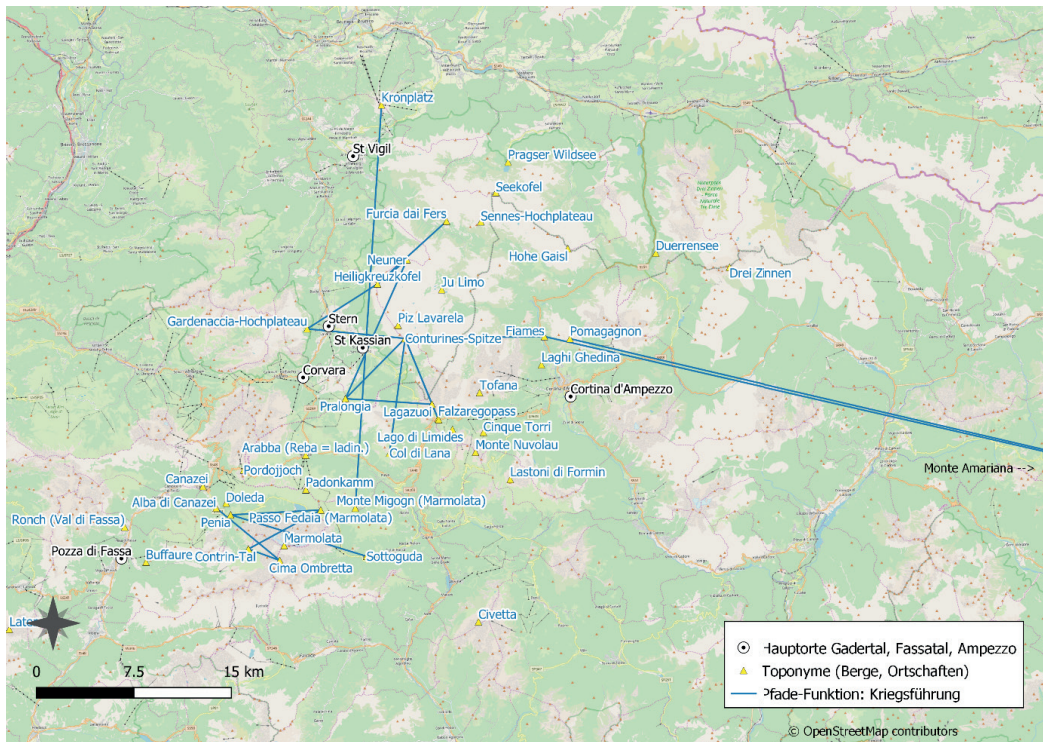


Abb. 7: Reisen zur „Kriegsführung“ (lineare Pfade)



die Kindl identifiziert hat. Erzählungen, in denen Reisen mit dem Zweck unternommen werden, Bündnisse zu schließen, bilden eine Art Rahmen für Reisen im Rahmen einer Kriegshandlung. So machen sieben *lijendes* rund um geschlagene Schlachten den Kern der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ aus, angefangen bei „Die Kriegerin“ (Nr. 9) und „Die Schlacht von Fiamas“ (Nr. 10), in dessen Rahmen Ey-de-Net gegen Dolasilla kämpft, zu Erzählungen von Schlachten, die sie gemeinsam schlagen („Die dreizehn Pfeile“, Nr. 16; „Die Verfärbung“, Nr. 17) bis hin zur letzten Schlacht, in der Dolasilla tödlich verwundet wird („Die Schlacht auf Prelondya“, Nr. 18): „Mit äußerster Mühe vermochten die Tapfersten der Fànes ihre Heldin dem Getümmel zu entreißen und mit ihr den Teryòl (den alten Weg)⁹ zu gewinnen, der hinüberführte auf die Burg an den Conturínes“ (Wolff 1957: 319).

Diese Schlachten sind auf Abb. 7 im Bereich rund um St. Kassian angesiedelt: Da die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ vorrangig im gadertalerisch-ampezzanischen Gebiet verortet sind, werden dort die meisten Kriegshandlungen beschrieben, im Zuge dessen die Fanes ihr Reich ausbauen.

Auf Abb. 7 links finden sich die Reisen, die aufgrund von Kriegshandlungen im Rahmen der *lijendes* rund um Lidsanel unternommen werden. Sie konzentrieren sich auf das hintere Fassatal, da Lidsanel, wie bereits diskutiert, das Fassatal nicht verlässt — oder verlassen *kann*, weil er den Auftrag der Königin der Fanes nicht erfüllt.

Das dritthäufigste Motiv für eine Reise in den „Erzählungen vom Reich der Fanes“ ist die Suche nach Schätzen. Reisen, die unternommen werden, um Schätze zu suchen, konzentrieren sich auf das fassanische Gebiet, wie auf Abb. 8 in Magenta zu sehen ist: Dorther stammen Dolasillas Zauberwaffen („Der Silber-See“, Erzählung Nr. 7) und dort verpasst es Lidsanel dreimal, dieselben wiederzuerlangen („Der letzte der Latrónes“, Erzählung Nr. 31).

Die Überlappung der drei häufigsten Motive für Reisen zeigen, wo Wolffs Anlehnung an „Strukturen nordischer Heldendichtung“ (Kindl 2001: 195) besonders deutlich hervortreten könnten. Das Narrativ des Bündnisses wird zum Bindeglied zwischen den „merkwürdigen Bruchstücke[n] der ladinischen Überlieferung“ (Kindl 2001: 195) aus dem Fassatal, dem Gaderthal und dem Ampezzo. Motive mittelalterlicher Heldendichtung fallen dabei ins Auge: Hierzu zählt die Struktur der *Áventiure*, die sich in den Figuren Ey-de-Net und Lidsanel zweimal vollzieht. Im Falle von Ey-de-Net gelingt sie — er ‚macht‘ sich buchstäblich einen Namen in der Erzählung „Spina de Mul“ (Nr. 5) und wird Teil von Dolasillas Gefolge —, im Falle von Lidsanel scheitert sie. Dies kann auch damit zusammenhängen, dass die *lijendes* rund um Lidsanel stilistisch eine Veränderung erfahren: Sie gehen von einer archaischen Vorstellungswelt über in eine „unserer heutigen *imaginatio mundi* viel nähere [...] Zeit“ (Kindl 1997: 206), werden für ein modernes Publikum verständlicher. Es ist möglich, dass Wolff bei den letzten Erzählungen rund um Lidsanel starke Eingriffe in den Stoff im Rahmen seiner Bearbeitung vorgenommen hat. Durch den veränderten Stil und die fehlende geografische Verbindung zu den vorausgegangenen „Erzählungen vom Reich der Fanes“ wirken die Erzählungen rund um Lidsanel vom Sagenzyklus abgetrennt. Dieser Eindruck wird durch die Erzählung einer scheiternden *Áventiure* verstärkt.

9 Der Teryòl ist darüber hinaus ein Beispiel für ein Toponym, das keinem realen Ort zugeordnet werden konnte, da der Flurname, der vermutlich die Vorlage hierfür darstellt, nicht von den Personen identifiziert werden konnte, die mir bei der Identifikation der meisten Namen geholfen haben.

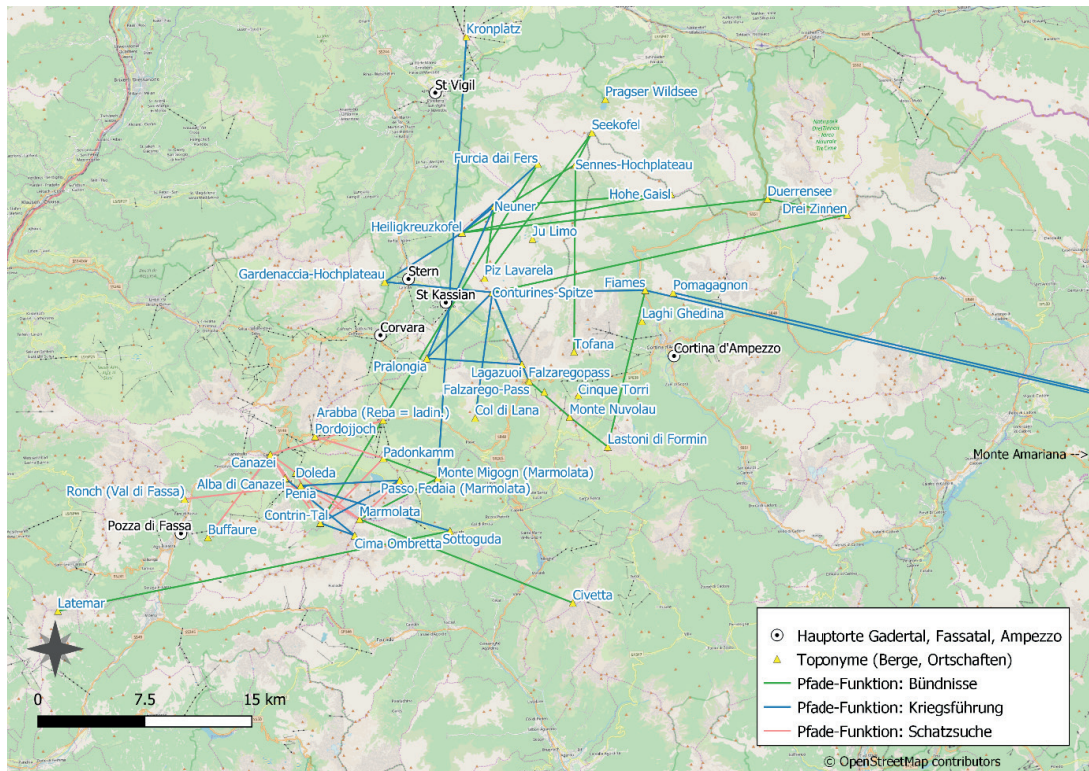


Abb. 8: Reisebewegungen (lineare Pfade) nach Funktionen: „Kriegsführung“, „Bündnisse“ und „Schatzsuche“

Fazit

Ulrike Kindl begegnet der klaren Lokalisierbarkeit der Handlungsorte der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ mit Skepsis. Sie begründet ihre Zweifel in Wolffs Faszination für ladinische Sagen und sein Vorhaben, ein „Dolomitenepos“ (Kindl 1997: 124) zu rekonstruieren, das es in dieser Form nie gegeben hat. Die Skepsis ist durchaus berechtigt, betrachtet man die wechselnde Erzählstruktur, die teilweise nur lose zusammenhängenden Erzählungen und die nachweislich starke Bearbeitung durch Wolff. Zugleich macht die Arbeit mit Visualisierungen eine neue Perspektive auf die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ möglich. So sprechen ätiologische *lijendes* wie „Der rote Berg“ (Nr. 1) oder „Der falsche König“ (Nr. 20), die Naturphänomene erklären (Kindl 1997: 192) dafür, dass zumindest ein Teil der *lijendes* aus den jeweiligen Regionen stammen, in denen sie spielen, oder entsprechend adaptiert wurden. Die *Heatmap* zur Nennungsdichte [vgl. Abb. 3] zeigt eine deutliche Konzentration der Sagen auf zwei Bereiche: die Region rund um das Fanes-Sennes-Hochplateau und den Conturines-Stock sowie das hintere Fassatal im Bereich der Marmolata. Dies passt zu Kindls Schluss, dass die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ vorrangig aus dieser Region stammen. Die Erzählungen sind zu einem großen Teil *entweder* im Fassatal *oder* im Gadertal rund um die Conturines-Spitze verortet. Wie werden die beiden Sagenkerne also im Rahmen von Wolffs Bearbeitungen *geografisch* miteinander verbunden?

Das beschriebene Muster wird nur durch wenige Erzählungen — zu nennen sind „Der Silber-See“ (Nr. 7), „Auf dem dunklen Migoy“ (Nr. 11), „Von der blauen Fanis-Flamme“



(Erzählung Nr. 28) — gebrochen, die durch die darin unternommenen Reisen eine Verbindung zwischen den Sagenkernen herstellen.

Kindl identifiziert die Figuren Ey-de-Net und Odolghes bzw. Lidsanel als die ursprünglichen Sagenkerne verbindende Figuren. Eine Betrachtung des Reiseradius beider Figuren zeigt, dass diese Funktion vorrangig Ey-de-Net zukommt: Er bewegt sich über das gesamte Gebiet, in dem die „Erzählungen vom Reich der Fanes“ angesiedelt sind und begeht die äußersten Punkte des Gebiets gen Westen (den Latemar), Süden (Civetta) und Osten (Monte Amariana). Hierbei ist aufgefallen, dass er sich nicht *durch* das Fassatal, sondern an dessen Grenzen entlang bewegt. Dies steht im Widerspruch zu Kindls Feststellung, Ey-de-Net habe, wie Odolghes und Lidsanel, „ursprünglich nur zur fassanischen Traditionslinie gehört“ (1997: 196). Ein Erklärungsansatz könnte sein, dass sich an Ey-de-Net die starke Bearbeitung Wolffs zeigt, die dieser unternahm, um die gesammelten Fragmente miteinander zu verbinden.

Im Gegensatz zu Ey-de-Net übertritt Lidsanel abgesehen vom Adler-Flug, der in „Von der blauen Fanis-Flamme“ (Nr. 28) impliziert wird und mit dem er von den Conturines ins Fassatal gebracht wird, die Grenze zum Fassatal nicht, stirbt sogar in „Der letzte der Latrónes“ (Nr. 31) bei der Verteidigung eines Grenzübergangs. Dieser Akt der heldenhaften Grenzverteidigung wird ein Symbol für „die Garantie nunmehrigen Friedens und andauernder Sicherheit“ (Kindl 1997: 225). Die Visualisierung in Abb. 5 zeigt, dass Lidsanel auch auf geografischer Ebene die Grenzen des Fassatals nicht verlässt. Die verbindende Funktion, die er als letzter Erbe der Fanes erfüllen könnte, bleibt ihm auf narrativer wie auf geografischer Ebene verwehrt. Dies begründet Kindl mit seiner Herkunft, der einzigen Verbindung von Lidsanel zum geografischen Raum der Fanes: „Lidsanel ist nur nach *kognatischem* Verwandtschaftsverständnis der Enkelprinz von Fanes, nach den Gesetzen der agnatischen Stammutter ist er es nicht“ (Kindl 1997: 192). Sein Versäumnis, die Fanes aus dem Berg zu holen, liegt darin begründet, dass er nicht zur ‚richtigen‘, also maternalen, Erblinie gehört. Dieses Versagen wird auf geografischer Ebene fortgesetzt.

Ein Blick auf die Reiseanlässe zeigt weiter, dass die drei häufigsten Anlässe für Reisen das Schließen von Bündnissen, Kriegshandlungen und die Suche nach Schätzen ist. Neben der Figur Ey-de-Net verbinden vor allem Reisen zum Bündnisschluss die drei Talschaften — das Ampezzo wird jedoch in den Erzählungen nur selten betreten, was auch damit zusammenhängen kann, dass Wolffs Fragmente vorrangig von Personen aus dem Fassatal, dem Grödental, dem Gadertal und Brunico-Bruneck stammen (Bernardi/Videsott 2014: 49). Erzählungen rund um strategische Bündnisschlüsse rahmen *lijendes*, in denen Schlachten geschlagen werden. Die Reisen im Kontext von Kriegshandlungen beschränken sich jeweils auf eines der drei Gebiete, ohne diese zu überschreiten.

Das Motiv der Schatzsuche verbindet im Rahmen der Erzählungen „Der Silber-See“ (Nr. 7) und „Auf dem dunklen Migoy“ (Nr. 11) das Kerngebiet der Fanes im Gadertal mit dem hinteren Fassatal. Interessant ist hierbei, dass auch der namenlose König der Fanes und Dolasilla gerade in ersterer *lijenda* eine verbindende Funktion einnehmen — worauf Kindl in ihrer umfassenden Analyse nicht eingeht. Abgesehen von diesen beiden Erzählungen konzentrieren sich Reisen im Kontext einer Suche auf das Fassatal. Dies mag damit in Verbindung stehen, dass die Erzählungen mit Lidsanel in der Hauptrolle stilistisch stärker an mittelalterliche Heldenepen angelehnt sind und damit einen moderneren Tonfall anschlagen.



Das *literary mapping* als Methode hat weitaus mehr Potential als hier vorgestellt: So würde sich eine Erweiterung des Datensatzes um andere identifizierbare geografische Merkmale, etwa Flüsse, Seen und genannte Täler eignen, um in einem nächsten Schritt etwa die Reisen einzelner Figuren konkreter nachzuverfolgen. Im Rahmen einer weiterführenden Untersuchung würde sich weiter anbieten, mittels digitaler Steigungsmodelle (Digital Elevation Model, DEM) im Rahmen einer Least-Cost-Path-Analyse reale Wege auf diese Landschaftsmodellierungen zu projizieren. Damit kann man etwa nachvollziehen, in welchen Zeitrahmen die Reisebewegungen von Charakteren wie Ey-de-Net stattfinden. Weiter könnte man die Hypothese weiter verfolgen, dass Erzähler*innen und *contastories* die Berge im doppelten Sinne als Orientierungspunkte nutzten: zur geografischen Orientierung sowie zur räumlichen Ansiedlung der Protagonist*innen ihrer Erzählungen. Man könnte etwa mit digitalen Steigungsmodellen auch eruieren, was innerhalb eines bestimmten Radius sichtbar ist (Viewshed Analyse, vgl. von Leusen 1998: 215), um etwa weitere Rückschlüsse auf die Herkunft der *lijendes* oder von Wolffs Quellenmaterial zu ziehen.

Visualisierung der geografischen Informationen der „Erzählungen vom Reich der Fanes“ haben eine vielversprechende zusätzliche Lesart für die *lijendes* eröffnet. Der Transfer ins Bildliche ermöglicht den Blick auf geografische Informationen auf einer anderen Ebene der Abstraktion als bei der Lektüre eines Textes. Die Reduktion des Textes auf geografische Informationen muss allerdings in einem zweiten Schritt durch qualitative Informationen zu den Bedeutungen der genannten Orte ergänzt werden. Ein *close reading*, wie im vorliegenden Artikel, ist daher unverzichtbar.

Literaturverzeichnis

- A Literary Atlas of Europe*. <<http://www.literaturatlas.eu/en/index.html>> [accessed 2020-08-01]
- Alvez, Daniel & Ana Isabel Queiroz. 2013. Studying Urban Space and Literary Representations Using GIS: Lisbon, Portugal, 1852–2009. *Social Science History*, 37(4), 457–481.
- Bernardi, Rut. 2018. ‚Karl Felix Wolff und die Literatur der Dolomitenladiner, „Das Volk der Leidvollen Schönheit“, *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, 37, 163–94
- Bernardi, Rut & Paul Videsott. 2014. *Geschichte der ladinischen Literatur. Ein bio-bibliografisches Autorenkompendium von den Anfängen des ladinischen Schrifttums bis zum Literaturschaffen des frühen 21. Jahrhunderts*, 2. Auflage (Bozen: Bozen — Bolzano University Press)
- Brugger, Leo. 2019. *Sagenwanderungen Südtirol — Dolomiten: Die schönsten 40 Touren durch die Südtiroler Sagenwelt* (Bozen: Athesia Tappeiner)
- Cooper, David, Christopher Donaldson & Patricia Murrieta-Flores. 2016. *Literary Mapping in the Digital Age* (London: Routledge) <<https://doi.org/10.4324/9781315592596>> [accessed 2020-03-20]
- De Certeau, Michel. 2018. ‚Praktiken im Raum‘, in Dünne, Jörg, und Stephan Günzel, Hg., *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 9. Auflage. (Frankfurt am Main: Suhrkamp). 343–353
- Dept. of English & Creative Writing, Lancaster University. *Mapping the Lakes. A Literary GIS*. <<https://www.lancaster.ac.uk/mappingthelakes/>> [accessed 2020-08-01]



- Goebel, Hans. 2012. *Sprachatlas des Dolomitenladinischen und angrenzender Dialekte*, 2. Teil. <<http://ald2.sbg.ac.at/a/index.php/de/das-projekt/>> [accessed 20-03-28]
- Göttner-Abendroth, Heide. 2016. *Berggöttinnen der Alpen: Matriachale Landschaftsmythologie in vier Alpenländern*. (Bozen: Edition Raetia)
- Gregory, Ian, Christopher Donaldson, Patricia Murrieta-Flores & Paul Rayson. 2015. 'Geoparsing, GIS, and Textual Analysis: Current Developments in Spatial Humanities Research', *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 9, 1–14. <<http://dx.doi.org/10.3366/ijhac.2015.0135>> [accessed 2020-10-10]
- Jockers, Matthew. 2013. *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* (Urbana: University of Illinois Press).
- Kasten, Ingrid und Volker Merstens. 1980. ‚Aventure (âventiure). I. Altfranzösisch‘, in *Lexikon des Mittelalters* (LexMA). Band 1. (München, Zürich: Artemis & Winkler), 1289–1290.
- Kindl, Ulrike. 2001. ‚BergFragmente in den ladinischen Sagen‘, in Aspetsberger, Friedbert und Angel Morlang, Hg., *Der Berg. Einige Berg- und Tal-, Lebens- und Todesbahnen*, (Innsbruck, Wien: Studien-Verlag), 185–202
- 1981. ‚Ein Buch, sein Autor und sein Inhalt. Zur kritischen Lektüre der Dolomiten-sagen von Karl Felix Wolff‘, *Annali Della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Di Ca'Foscari*, 20(2), 75–89
- 1983. *Kritische Lektüre der Dolomitensagen von Karl Felix Wolff. Band 1: Einzelsagen* (San Martin de Tor: Istitut Ladin ‚Micurà de Rü‘)
- 1997. *Kritische Lektüre der Dolomitensagen von Karl Felix Wolff. Band 2: Sagenzyklen. Die Erzählungen vom Reich der Fanes* (San Martin de Tor: Istitut Ladin ‚Micurà de Rü‘)
- Knowles, Anne Kelly & Amy Hillier, Hg. 2008. *Placing History: How Maps, Spatial Data, and GIS are Changing Historical Scholarship* (Redlands: Esri Press).
- Leitner, Ulrich. 2013. ‚Vom poetischen Ort zur poetischen Euregio. Zum Status Quo einer lang vergessenen Kategorie der politischen Ästhetik: Die landschaftsbezogene Identität‘, *Filadessa*, 9, 42–47
- Lunz, Reimo. 1976. ‚Zur Vor- und Frühgeschichte von Abtei und Enneberg mit Ausblicken auf Gröden‘, *Preistoria Alpina*, 12, 147–63
- Moretti, Franco. 2016. *Distant Reading* (Paderborn: Konstanz University Press)
- 2007. *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, 2. Auflage (London; New York: Verso)
- Murrieta-Flores, Patricia/Christopher Donaldson & Ian Gregory. 2017. 'GIS and Literary History: Advancing Digital Humanities Research through the Spatial Analysis of Historical Travel Writing and Topographical Literature', *Digital Humanities Quarterly*, 11(1) <<http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/11/1/000283/000283.html>> [accessed 2020-03-20]
- Pichler, Anita & Markus Vallazza. 1992. *Die Frauen aus Fanis: Fragmente zur ladinischen Überlieferung* (Innsbruck : Haymon)
- Presner, Todd and David Shepard. 2015. 'Mapping the geospatial turn', in Schreibmann, Susan/ Ray Siemens & John Unsworth, Hg., *A New Companion to Digital Humanities* (Hoboken: Wiley-Blackwell Press), 199–212.



- Schnyder, Mireille. 2002. „Äventiure? Waz ist daz?“ Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters, *Euphorion*, 96, 257–272.
- Staudacher, Karl. 1994. *Das Fanneslied. Illustrierte dolomitenladinische Volkssagen* (Innsbruck, Wien: Tyrolia)
- Störmer-Caysa, Uta. 2007. *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen: Raum und Zeit im höfischen Roman* (Berlin, New York: De Gruyter)
- Thompson, Carl. 2011. *Travel Writing* (London; New York: Routledge)
- van Leusen, Martijn. 1999. ‘Viewshed and Cost Surface Analysis Using GIS (Cartographic Modelling in a Cell-Based GIS)’, *BAR International Series*, 757, 215–23
- ‘Welcome to the QGIS Project!’ <<https://www.qgis.org/en/site/>> [accessed 2020-03-20]
- Vanin, Adriano. 2006. ‘Il regno dei Fanes’ *Il Regno dei Fanes*, <<http://www.ilregnodeifanes.it/index.htm>> [accessed 2020-03-20]
- . 2013. *Il Regno dei Fanes. Analisi di una leggenda delle Dolomiti*. (Rimini: Il Cerchio)
- Viereck, Wolfgang. 2006. The Atlas Linguarum Europae — A Brief Presentation. *Dialectologia et Geolinguistica*, 14, 104–110.
- Wheatley, David & Mark Gillings. 2002. *Spatial Technology and Archaeology. The Archaeological Applications of GIS* (London: CRC).
- Wilkinson, Leland & Michael Friendly. 2009. ‘The History of the Cluster Heat Map’, *The American Statistician*, 63(2), 179–84
- Wolff, Karl Felix. 1957. *Dolomitensagen. Sagen und Überlieferungen, Märchen und Erzählungen der ladinischen und deutschen Dolomitenbewohner*, 9. deutsche Auflage (Innsbruck [u.a.]: Tyrolia)

Author's affiliation

Erika Unterpertinger, employee in the team *Wissenschaftlich Arbeiten und Peer-Learning*, Center for Teaching and Learning, University of Vienna. PhD project on academic writing at the Center for Translation Studies, University of Vienna.

erika.unterpertinger@univie.ac.at



Mapped Legends

Visualised travel movements by *literary mapping* in Karl F. Wolff's "Erzählungen vom Reich der Fanes"

Extended Abstract

Erika Unterpertinger

Ever since Karl Felix Wolff's "Erzählungen vom Reich der Fanes" (1957) (Tales of the Fanes) were first published as part of his *Dolomitensagen* in 1913, they became very popular in the Alpine region. The "Tales of the Fanes" derive from a much older, oral Ladin minority tradition, which Wolff heavily modified to unite into a coherent story.

The collection of thirty-two tales relates the story of how the Fanes people, led by the warrior princess Dolasilla and her squire, Ey-de-Net (Night Eye), established their reign within the area of the Val di Fassa, Val Badia and the Valle d'Ampezzo, located in the Dolomite mountains in Northern Italy. In the stories, their opponents forge an alliance against the Fanes. With the help of the sorcerer Spina-de-Mul (Donkey Carcass), Dolasilla is tricked and defeated, and the Fanes must flee into the heart of the mountains. The tale ends with the last of the Fanes, Lidsanel, failing to accomplish a quest that would cause them to re-emerge from where they have hidden.

While Wolff was strongly criticized, even by contemporary folklorists, for merging different narratives that were not originally connected (Kindl 1997), researchers on Ladin literature to this day credit Wolff's work as a contribution to the preservation of Ladin oral traditions (Bernardi/Videsott 2014: 45).

Places within the "Tales of the Fanes" can be localized clearly but have yet to be explored in studies due to Kindl's scepticism regarding the reliability of the source material (1997: 144). With rising interest in literary cartography since the later 2000s (Moretti 1998; 2007; Jockers 2013; Gregory et al. 2015), focusing on places and the travel that connects them may give new insights into the "Tales of the Fanes". In response, this paper presents a study in which the geographical information in Wolff's collection is used to create literary maps with QGIS that, in a second step, are combined with a close reading of the Ladin tales.

While folktales and fairy tales are generally not considered travel literature,



among other things because they are not autobiographical experiences, the “Tales of the Fanes” can be read as such. The journeys described may not be real, but they can be read as archetypal travel movements between different populations within a single minority group. As these groups share a language but are quite different, they are confronted with an Other (Thompson 2011: 9). Furthermore, as the “Tales” are securely anchored in a real geographical environment, the Dolomites in the Italian Alps, there is a strong blurring of the lines between fact and fiction, especially in the fields of popular science and tourism. The epistemological tension that arises from this blurring of the lines is also characteristic of travel literature.

Reading the “Tales” as travel literature, the geographical information is extracted and applied to point-based maps. The dataset consists of ninety-five entries of identified toponyms of mountains, mountain passes, and places in the aforementioned geographical area. The results indicate the fragments’ geographical providence in the Val Badia, Val di Fassa, and Ampezzo, which confirms Kindl’s identification of the source material’s origins in the Val Badia and the Val di Fassa, through an analysis of the density of mentions visualized with a heat map.

The visual analysis shows that one of the main characters, Ey-de-Net, and trips devoted to the forging of alliances function as links between the areas. Kindl identifies Ey-de-Net, Odolghes and Lidsanel (the last of the Fanes) as connecting elements of both original mythologies. A literary mapping of the radius of their travels shows that Ey-de-Net mostly fulfils the linking function. He moves across the entire area in which the “Tales of the Fanes” are set, going from the furthest points of the territory to the west (the Latemar), the south (Civetta) and the east (Monte Amariana). It is worth noting that he does not pass through the Val di Fassa but remains along its borders. This contradicts Kindl’s (1997: 196) claim that Ey-de-Net, like Odolghes and Lidsanel, originally belonged only to the Fassa traditional line and shows the great effort Wolff made to connect the source material consisting of fragmented accounts and stories. Odolghes and Lidsanel do not cross borders from the Val di Fassa to the Val Badia. While Lidsanel is indeed the last of the former Empire of the Fanes, he does not succeed in bringing back his people. Instead, he remains within the borders of the Val di Fassa, dying as he heroically defends its borders against the enemy. Lidsanel may be part of the Fanes dynasty, but he is not an heir on his maternal side (the Fanes are matrilineal), as Kindl argues (1997: 192). This ‘fault’ is the source of his failure, which is mirrored by his geographical movement.

There are, however, journeys in three of the “Tales” that connect Val di Fassa with the Val Badia: “Der Silber-See” (No. 7, The Silver Lake), “Auf dem dunklen Migoyñ” (No. 11, On the dark Migoyñ), and “Von der blauen Fanis-Flamme” (No 28, Of the Blue Fanis Flame). In all of these stories, the protagonist’s journeys connect the original sources to each other. The first two are also strongly connected to the motif of hunting for treasure.

Wolff modified the stories following the structures of Norse mythology (Kindl 2001: 195), which becomes apparent in the narrative of forging alliances. This narrative becomes the connecting link through the medieval element of *aventure*, which is present in the characters Ey-de-Net and Lidsanel. While Ey-de-Net succeeds in making a name for himself through fighting, Lidsanel is not successful in fulfilling his quest. As mentioned above, he does not have the ‘right’ lineage to be heir to the throne of the Fanes, and thus his *aventure* is destined to fail.



Bibliography

- Wolff, Karl Felix. 1957. *Dolomitensagen. Sagen und Überlieferungen, Märchen und Erzählungen der ladinischen und deutschen Dolomitenbewohner*, 9. deutsche Auflage (Innsbruck [u.a.]: Tyrolia)
- Bernardi, Rut, and Paul Videsott. 2014. *Geschichte der ladinischen Literatur. Ein bio-bibliografisches Autorenkompendium von den Anfängen des ladinischen Schrifttums bis zum Literaturschaffen des frühen 21. Jahrhunderts*, 2. Auflage (Bozen: Bozen — Bolzano University Press)
- Gregory, Ian, Christopher Donaldson, Patricia Murrieta-Flores, and Paul Rayson. 2015. Geoparsing, GIS, and Textual Analysis: Current Developments in Spatial Humanities Research. *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 9, 1–14. <<https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/ijhac.2015.0135>> [accessed 2020-10-10]
- Jockers, Matthew. 2013. *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* (Urbana: University of Illinois Press)
- Kindl, Ulrike. 2001. 'BergFragmente in den ladinischen Sagen', in Aspetsberger, Friedbert und Angel Morlang, Hg., *Der Berg. Einige Berg- und Tal-, Lebens- und Todesbahnen*, (Innsbruck, Wien: Studien-Verlag), 185–202
- . 1997. *Kritische Lektüre der Dolomitensagen von Karl Felix Wolff. Band 2: Sagenzyklen. Die Erzählungen vom Reich der Fanes* (San Martin de Tor: Istitut Ladin 'Micurà de Rü')
- Moretti, Franco. 2016. *Distant Reading* (Paderborn: Konstanz University Press)
- . 2007. *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, 2. Auflage (London; New York: Verso)
- Thompson, Carl. 2011. *Travel Writing* (London; New York: Routledge)



DOI: 10.25364/08.6:2020.1.13

Extended Abstract of:

Unterpertinger, Erika 'Kartografierte Sagen. Visualisierte Reisebewegungen durch *literary mapping* in Karl F. Wolffs „Erzählungen vom Reich der Fanes“ *Mobile Culture Studies. The Journal 6 2020 (Travel)*, 189–214.

<<http://unipub.uni-graz.at/mcsj>>

Author's affiliation

Erika Unterpertinger, employee in the team *Wissenschaftlich Arbeiten und Peer-Learning*, Center for Teaching and Learning, University of Vienna. PhD project on academic writing at the Center for Translation Studies, University of Vienna.

erika.unterpertinger@univie.ac.at



Mobile Bildinventare in Jean-François Regnards Pastiche *La Provençale*

Eine ‚missglückte‘ Grand Tour im intermedialen
Spannungsfeld von Freibeuterei, Galanterie
und Orientalismus

Daniel Winkler

Abstract Early modern Barbary Coast literature has often been discussed as a subgenre of the travel narrative. By focusing on ‘autobiographic’ reports of Northern European and American travellers, this research was frequently interested in questions of ‘authentic’ experiences of abduction and enslavement in Northern Africa. My contribution, “Mobile image inventories in Jean-François Regnard’s pastiche *The Provençal*”, takes a slightly different approach. I argue that with *The Provençal*, written in the late 17th century and published in 1731, Regnard creates an extremely dense, intermedial, satirical text. It is shaped not only by Barbary Coast topoi but by a great variety of popular cultural and literary traditions. By referring especially to late 17th-century France, the pastiche is shaped by various intermedial references, which can be understood as a differentiated mobile inventory of images. Mediterranean novella traditions and Orientalist trends, conventions from French classic theatre and the gallant novels of the salonnieres, and several self-referential reflections provide a basis for a deeply hybrid and satirical pastiche.

Keywords Mobile Bildinventare, Early Modern Barbary Coast Literature, Orientalismus, Jean-François Regnard, Pastiche

DOI 10.25364/08.6:2020.1.14



Bildinventare von Entführungserzählungen

Plünderungen von Küstenorten bzw. Entführungen von Schiffen sind vor dem Hintergrund der konkurrierenden imperialen Politik Europas und des Osmanischen Reichs im frühneuzeitlichen Mittelmeerraum ein relevanter sozioökonomischer Faktor. Zwischen dem frühen 16. und 19. Jahrhundert sind durch Piraterie und Freibeuterei seitens osmanischer bzw. europäischer Schiffe, u.a. der Malteser und Stephansritter, etliche 100.000 Menschen verschleppt worden. Unterschiedlichen Formen der ‚Versklavung‘ folgten oftmals Fluchtversuche bzw. lange Verhandlungen für den Freikauf von Sklaven zu hohen Lösegeldern (Bono 2009, 67ff., 161ff. bzw. 227ff.). Diese historischen Dynamiken wirken imagologisch und psychologisch auch in aktuellen Debatten über Grenzregime im kollektiven Gedächtnis Europas nach. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Brüder Arudsch und Hayreddin Barbarossa, Freibeuter bzw. Statthalter in Algier, die zahlreiche Plünderungen durchführten und schließlich die Flotte der Heiligen Liga besiegten. Die sogenannten Barbaresken-Staaten Nordafrikas standen so Mitte des 16. Jahrhunderts fest unter osmanischer Kontrolle (Bono 2009, 31ff., 184ff.).¹

Neben Ruinen von Wehrtürmen an mediterranen Küstenorten sowie Polizei- und Zeitungsberichten von Entführungen von Schiffen bzw. Christen- und ‚Türkenmassakern‘ in Häfen mit großen Sklavenmärkten wie Algier, Genua oder Marseille erinnert an diese transmediterrane Kulturgeschichte eine ab dem frühen 16. Jahrhundert einsetzende Vogue von ‚Selbstberichten‘. In diesen halten Emmanuel de Aranda, Diego de Haedo, Germain Moüette oder Vincent de Paul retrospektiv eigene Reiserfahrungen in eindrücklichen Bildern fest. In der Forschung werden diese europäischen, mitunter auch nordamerikanischen und -afrikanischen Texte, die zum Teil eine Reihe von Auflagen erlebten, als ‚Barbary Captivity Narratives‘ oder ‚Sklavenberichte aus Nordafrika‘ bezeichnet (vgl. u.a. Vitkus 2001; Weiss 2011; Klarer 2019). Es handelt sich also um eine ganz eigene Spielart des Reiseberichts. Charakteristisch für diese Texte ist Mario Klarer zufolge (2019, 35–36) eine stark sentimental gestaltete Handlung mit mitleidserregender Funktion, die meist die abenteuerreichen und leidvollen Erfahrungen europäisch-christlicher Protagonist_innen betont. Zum populären Bildinventar gehören dabei die Kaperung und Versklavung, das Erleiden ‚barbarischer‘ Gewalt bei religiös-sexueller Standhaftigkeit, aber auch große Freiheiten im Alltagsleben und Karrieren auf Basis religiöser Konversion. Dementsprechend finden sich in solchen Texten oft wohlwollende Besitzerfiguren, aufregende Fluchtversuche und am Ende meist eine Befreiung per Freikauf samt Rückkehr nach Europa.

Aus einer narratologischen Perspektive sind diese Bildinventare allerdings keine Eigenheit von mitunter auch fingierten Entführungsberichten. Derartige Muster finden sich genauso in anderen Gattungen, nicht zuletzt dem Roman (Klarer 2019, 40ff.). Mit dem Ziel der Unterhaltung oszillieren ‚Berberküsten‘-Erzählungen zwischen Kontinenten und Gattungen, indem sie die transmediterrane Entführung, Versklavung, Befreiung und Rückkehr mit literatur- und kulturgeschichtlich ausgeprägten Blickregimen und Affektpoetiken versehen. Entsprechende Geschichten lassen sich so quer durch die romanische Neuzeit beobachten: von Miguel de Cervantes erfahrungsbasierten novellistischen und theatralen Texten (*El amante liberal* bzw. *Trato de Argel*) über die ausgedehnten Barockromane Henry Du Lisdams und Madeleine und Georges de Scudéry (*L'esclavage du brave chevalier de Vintimille; Ibrahim ou L'illustre Bassa*),

1 Zum kulturhistorischen Kontext mediterraner Freibeuterei und Sklaverei in der französischen Frühen Neuzeit vgl. Gillian Weiss 2011.



Prosatexte bürgerlicher Autoren wie Alain-René Lesage und Jean-Jacques Rousseau (*Le Diable boiteux*; *Émile et Sophie, ou Les Solitaires*) bis hin zu romantischen Opernlibretti von Angelo Anelli und Felice Romani für Rossinis *L'italiana in Algeri* und Bellinis *Il pirata* (vgl. u.a. Moureau 2008; Klarer 2020).

Jean-François Regnard: Libertin, Reisender, Theaterautor

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden eine spezifische Entführungsgeschichte des späten 17. Jahrhunderts im Zentrum stehen. Es handelt sich um eine ‚missglückte‘ Grand Tour, bei der ein von Genua nach Marseille steuerndes britisches Schiff in die Hände osmanischer Freibeuter gelangt. Auf ihm befinden sich zwei wohlgebildete wie wohlhabende Reisende, Jean-François Regnard (1655–1709) und Claude Auxcousteau de Fercourt (1653–1734), deren gemeinsame Italienreise sowie die folgende Entführung und Gefangenschaft in Algier von Oktober 1678 bis Mai 1679 belegt ist (Turbet-Delof 1973, 252). Die beiden verfassen nach ihrer Rückkehr nach Frankreich eine Erzählung und einen Bericht, Regnards *La Provençale* und Fercourts *Relation de l'esclavage des sieurs de Fercourt et Regnard*, deren Entstehung unterschiedlich datiert wird: die Regnards meist zwischen den 1680er und 1700er Jahren, die Fercourts jedenfalls später (Requemora 2013, 285–286).

Guy Turbet-Delof hat vor dem Hintergrund dieser Ungewissheiten bereits früh die Praxis problematisiert (1973, 252–255), Regnards Text mittels historischer Ereignisse zu datieren oder seine Figuren, Beschreibungen und Handlungsmomente auf Erlebnisse in Algier zurückzuführen. Er hat nicht nur betont, dass *La Provençale* untypisch für Regnards Reiseberichte sei, sondern gar die These aufgestellt (1970, 474–475), dass der Text womöglich nicht von Regnard stamme, sondern erst nach dessen Tod als Parodie auf ihn entstanden sein könnte. Analog legt er nahe, dass Fercourts Text auch erst unter dem Eindruck der Erzählung des prominenten Regnard geschrieben worden, gemeinsame Bildinventare also auf die Lektüre von *La Provençale* zurückzuführen sein könnten. Fest steht so nur, dass beide Texte erst posthum publiziert werden, Regnards Erzählung erstmals 1731, Fercourts Bericht 1847, also über 100 Jahre später. Fercourts detaillierter, v.a. auf äußere Ereignisse eingehender Text wird ab 1905 durch einen das europäisch-orientalistische Bildinventar klar konnotierenden Untertitel ergänzt: *pris sur mer par les corsaires d'Alger*, auf dem Meer von den Korsaren Algiers erfasst.²

Auch wenn die Autorschaft beider Texte inzwischen als weitgehend unstrittig gilt, so sind Turbet-Delofs Thesen auch heute noch hilfreich, um den Charakter von Regnards *La Provençale* zu fassen. Die Erzählung soll hier als intermedial dichter Text eines weitgehend in Vergessenheit geratenen europäischen Erfolgsautors im Mittelpunkt stehen. Sie beschränkt sich keineswegs auf eine transmediterrane Entführungsgeschichte, sondern rekurriert in der Linie etablierter literarischer Konventionen u.a. auf die *villégiature* im Pariser Umland und die Kavaliertour nach Italien, sprich: sie bietet eine Ballung populärer Bildinventare des 17. Jahrhunderts. *La Provençale* reflektiert so den Status Regnards als in seiner Jugend vielgereister, belesener und lustbetonter Libertin, der als früherer Erbe eines reichen Pariser Fischhändlers mit

2 Fercourts Text hält u.a. fest, dass er und Regnard eine Provençalin in Bologna kennengelernt und sie nach der Gefangennahme gemeinsam nach Arlès zurückgebracht hätten. Er verweist auch auf einen gemeinsamen Fluchtversuch sowie darauf, dass Regnards Besitzer brutal gewesen sei und mit Imona nur eine Sklavin gehabt hätte. Zu einem vergleichenden Blick siehe zuletzt u.a. Blanc (2012, 30ff.) und Requémora (2013, 283ff.).



Wohnsitz im Château de Grillon nicht auf das Schreiben als Verdienstquelle angewiesen ist, sich aber in der Nachfolge von Molière als Theaterautor am Théâtre-Italien und der Comédie-Française in Paris etabliert. Von seinen rund 30 Komödien, Bouffonnerien und Libretti mit Titeln wie *Le Joueur* (1696), *Les Folies amoureuses* (1704) oder *Le Carnaval de Venise* (1699) wird im 18. Jahrhundert ca. die Hälfte ins Deutsche übersetzt. Bis ins 19. Jahrhundert hinein ist Regnard ein auf europäischen Bühnen viel gespielter Autor. Seine sechs Texte, die in der Forschung als Reiseberichte klassifiziert werden und von seinen Fahrten nach Nordfrankreich (1683), Nordosteuropa (1681–1683) sowie Italien und das Osmanische Reich (1675, 1678) erzählen, erscheinen hingegen erstmals 1731 im Rahmen der posthumen fünfbandigen Edition seiner Werke, darunter auch seine deutlich aus dem Rahmen fallende Erzählung *La Provençale*. Diese stark intermedial und selbstreflexiv geprägten Texte liegen bis heute nur auf Französisch vor.³

Ein satirisches Reisepastiche im Zeichen des *galant-tendre*

La Provençale beginnt mit einer Rahmenhandlung im Pariser Umland und fokussiert dann die Reise des Aristokraten Zelmis über Südfrankreich nach Italien, wo dieser in Bologna im Karneval das Paar de Prade und Elvire kennenlernt und sich sogleich in die titelgebende Provenzalin verliebt. Nach einer hartnäckigen Suche nach der vorerst affektkontrollierten Elvire stoßen die beiden zunächst in Rom, dann auf der Schiffrückreise von Genua nach Marseille wieder aufeinander. Das britische Schiff, auf dem sie sich befinden, wird aber alsbald von osmanischen Freibeutern gekapert. De Prade und Zelmis werden in Algier als Sklaven verkauft, Elvire in das Serail aufgenommen, wo ihr von Baba-Hassan der Hof gemacht wird. Zelmis schafft es schließlich als Maler zu Elvire vorzudringen. Nach einigen Monaten in Gefangenschaft und einem missglückten Fluchtversuch können die beiden mittels eines vom französischen Konsul arrangierten Freikaufs als vereintes Liebespaar nach Frankreich zurückkehren, in dem Glauben, dass de Prade der Pest erlegen ist, was sich am Ende allerdings als Irrtum herausstellt.

Wurde diese Erzählung mit ihren offensichtlichen Anleihen an das populäre Bildinventar der europäischen ‚Berberküsten‘-Erzählung in den Editionen des 18. und 19. Jahrhunderts immer wieder als (semi-) autobiographische ‚historiette‘ gefasst (Regnard 1843, 475, cf. 1–6), so entspricht das der latent essentialistischen Authentifizierungspraxis rund um ‚Entführungsberichte‘. Denn formal nimmt der Text, den André Blanc als ‚roman hybride‘ bezeichnet hat (2012, 27), in Regnards Schaffen eine Sonderposition ein. An ihm lassen sich thematisch-topographische Transferprozesse beobachten, die im Sinn einer transarealen Mobilisierung von Wissensbeständen aufschlussreich sind (Ette 2012, 5). *La Provençale* erscheint aber mindestens genauso aufgrund formalästhetischer Dynamiken interessant, die vor dem Hintergrund der zunehmenden Literarisierung der Reiseliteratur ab dem späten 16. Jahrhundert zu betrachten sind. Wie Dominique Bertrand konstatiert hat (2007, 7–8), verbreitert sich nun das Spektrum der Autor_innen, mit Blick auf eine mondäne Leserschaft ist dabei der Trend einer burlesken Ästhetisierung der galanten Reiseliteratur zu beobachten. Im 17. Jahrhundert werden so Form und Inhalt unter dem Vorzeichen von Unterhaltung und Abenteuer neu gestaltet, das Verhältnis von Beobachtung und Imagination neu ausgelotet (Hall 1984). Dies führt, wie im

3 Zu Regnard als Reise- und Theaterautor vgl. die zahlreichen Publikationen und Werkeditionen von Sylvie Requémora (u.a. 2007/08/13/15).



Fall der populären, ab 1661 mehrfach verlegten *Voyage de Chapelle et Bachaumont*, die auf eine Reise von Claude-Emmanuel Luillier und François Le Coigneux de Bachaumont durch Provence und Languedoc von 1656 zurückgeht, zu einer starken intermedialen und satirischen Einfärbung. Klassische Reiseziele, Grand Tour-Bildinventare und Performanzen des *honnête homme* werden bewusst umgangen bzw. ironisiert, u.a. indem die Leser_in und ihre Erwartungshaltung direkt angesprochen werden. Dies geschieht auch bei Regnard, nicht zuletzt im Rahmen seiner libertinär-epikuräischen, anti-zentralistischen und absolutismuskritischen Haltung (Rauline 2007, 107–124).

La Provençale literarisiert das Reisen in diesem Sinn unter ironischer Bezugnahme auf Zeitrends des späten 17. Jahrhunderts. Für die Mode psychologisch fokussierter Romane rund um tugendhafte Protagonistinnen können die später präzios genannten Erfolgsromane der Pariser Salonières Madeleine de Scudéry und Marie-Madeleine de La Fayette stehen. *Clélie, histoire romaine* (1654–1660) und *La Princesse de Clèves* (1678) fokussieren neben heroischen Heldentaten bzw. galanten ‚Eroberungen‘ von Männern v.a. zwischenmenschliche Beziehungen und innere Befindlichkeiten von Frauen. Die Kultivierung zärtlicher Gefühle und kontrollierter Leidenschaft im Sinn soziokultureller Verfeinerung und Selbstanalyse steht dabei (in Abgrenzung zur mondän-höfischen Galanterie) im Zeichen des *galant-tendre*. Die positiv-weichen Aspekte der Galanterie fließen so mit moralischen Kategorien der Ernsthaftigkeit und Gegenseitigkeit, Reinheit und Natürlichkeit zusammen (Kroll 1996, 118). Im Sinn der *galanterie vertueuse* der Autorinnen wird die unerwiderte Liebe nicht als passiv zu erleidendes, sondern vitalisierendes Element verstanden, das Voraussetzung für das erfüllt-intensive Gefühlsleben der *amitié tendre* ist. Damit korrespondiert eine neue Liebeskonzeption, die *amour* und *amitié* als anti-funktionale und fließende Begriffe fasst (Böhm 1998, 127–131). Klassisch männliche Liebessemantiken wie die kokette Lustmaximierung der Libertins (*galanterie sceptique*) werden so zugunsten der Harmonie von Geist und Liebe moralisch gewendet (Kroll 1996, 270–289).

Für Regnards am Rande des Kanons der französischen Literatur situierte Erzählung spielt darüber hinaus auch die satirisch-bouffoneske Perspektivierung des *galant-tendre* eine wichtige Rolle. Als Komödienautor greift Regnard dabei u.a. auf Molières Theaterkomödien über galant-aristokratische Ambitionen bürgerlicher Figuren zurück. Dieser hatte schon mit dem Einakter *Les Précieuses ridicules* (1659) den Trend der Verfeinerung von Sprache und Verhalten nach dem Vorbild der Romane der Pariser Salonières anhand der maniert-prüden Performanz zweier Töchter aus der Provinz persifliert. Seine Ballettkomödie *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) unterstreicht diese parodistische Zielrichtung mittels theatral-orientalistischer Wendungen im Stil der *Turquerie*. Molière greift hier den Konflikt um hofzeremonielle Ehr- und Überbietung zwischen Louis XIV und dem osmanischen Botschafter Süleyman Aga auf. Im Stück kann Lucile, die Tochter des einfältig-ambitiösen Jourdain, den bürgerlichen Cléonte nur heiraten, weil sich dieser dem Schwiegervater gegenüber als Sohn des Großtürken ausgibt.

Molière liefert also wie die Pariser Romancières und Reiseautoren in Form populärer Bildinventare eine (satirische) Vorlage für *La Provençale*. Regnards Pastiche kombiniert auf dieser Basis rund um Zelmis und die titelgebende Provenzalin eine von galant-zärtlichen Gefühlen und kontrollierter Leidenschaft geprägte Liebesgeschichte mit einer ‚missglückten‘ Grand Tour, die bis nach Algier und Lappland ausufert. Dabei referiert der Autor kontinuierlich auf Topoi, die um transmediterranes Reisen und Freibeuterei, zärtliche Zuneigung und unglückliche Liebe



kreisen und sich aus unterschiedlichsten Bildinventaren der Frühen Neuzeit, insbesondere des 17. Jahrhunderts speisen. So stattet Regnard seine Erzählung, die nur knapp 45 Seiten umfasst, mit stereotypen Figuren und Gefühlen sowie wiederkehrenden Bildern und Wendungen aus, die trotz aller Wirrnisse und Ortswechsel konstant bleiben. Indem er ein breites Spektrum vorgeprägter Bilder akkumuliert, entsteht eine äußerst hybride Form, die einen ironisch-libertinären Blick auf Zeittrends verrät. Regnard paraphrasiert dabei populäres Wissen über Reise-destinationen und Topographien, ganz im Stil von Berichten und Historiographien des 17. und 18. Jahrhunderts, die nicht auf Basis von Reiseerfahrung, sondern von Schreibtischlektüre entstanden sind.

Vor diesem Hintergrund wird *La Provençale* im Folgenden als ‚mobiles‘ Pastiche, als satirisch-imitierender Text verstanden, der eine semantische, affektive und formale Distanz zum oft umfangreichen galant-zärtlichen Roman der Zeit einnimmt (Dyer 2006, 4). Der Pastiche-Charakter der Erzählung verdankt sich dabei nicht nur der Raffung und Paraphrase des *code tendre*, sondern eines „patchwork or medly of borrowed styles“ (Wales 2001, 286), sprich: populärer Bilder diverser Provenienz. Regnard praktiziert so mit seiner *Provençale* eine satirische „Rééc/riture“ literarischer, medialer und kultureller Konventionen (Requemora 2007). So soll nun im Folgenden im Fokus stehen, wie sich die diversen intermedialen Bezugnahmen bei Regnard zu einem vielschichtigen Pastiche verbinden. Dabei wird analysiert, wie über Referenzen auf etablierte Gattungen und Texte mobile Bildinventare der Grand Tour und der Freibeuterei, der Galanterie und des Orientalismus kombiniert werden, aber auch wie der wohl-saturierte Libertin Regnard dem Geschmack für periphere Destinationen und exzentrisch-einsames Reisen selbstironische Züge abgewinnen kann.

Bildgebende Gattungen und Affektpoetiken

Dass sich Regnard an populären Bildinventaren abarbeitet, wird schon ganz zu Beginn von *La Provençale* über die Referenz auf die Tradition der mediterranen Novellensammlung mit Rahmenhandlung deutlich. Hier versammelt sich vor den Toren Paris ein galantes Ensemble aus Damen, eine „belle troupe“, die in den Landgütern von Eurilas vor den Toren Paris’ einige Tage verbringt (475). Dies geschieht wie bei rezenteren französischen Novellensammlungen, etwa Marguerite de Navarres *Héptameron* (1559) und Jean Regnault de Segrais *Nouvelles françaises, ou les divertissements de la princesse Aurélie* (1657), nicht aus existentiellen Notwendigkeiten wie etwa der Pest, sondern um im Zeichen von „amour“ und „plaisir“, Liebe und Vergnügen, die „assemblée du monde la plus charmante“, die reizendste Versammlung der Welt zu formen (475), sprich: sich am Lande mit Fischen, Jagd, Spaziergängen und eben dem Erzählen die Zeit zu vertreiben. Im Zentrum steht dabei eine Gruppe von Damen, die sich unter einem Laubengang von Heckenkirschen vor der Hitze schützt und über die Vorzüge des Landlebens unterhält. Schließlich kommt man auf das Reisen zu sprechen und die Figur der Cléomède bietet die neuesten Abenteuer des allen bekannten Zelmis dar:

[...] ich bin hinlänglich mit Zelmis befreundet, meine Damen, um mir schmeicheln zu können, dass er mir von alldem, was ihm widerfahren ist, nichts verheimlicht hat, und von seiner guten Absicht überzeugt genug, um Ihnen versichern zu können, dass nichts Fabelhaftes in meine Erzählung einfließen wird. Dies lässt mich hoffen, dass die einzigartigen Ereignisse, von denen Sie hier



erfahren werden, umso mehr Ihren Gefallen finden werden, denn wenn sie nicht mit der größtmöglichen Feinheit erzählt werden sollten, so werden sie zumindest von der Wahrheit gestützt.⁴

Cléomède Erzählhaltung deutet schon den ironisch-pastichehaften Charakter von *La Provençale* an, indem sie Topoi frühneuzeitlicher Novellen-Vorwörter wie die der Bescheidenheit, der exemplarischen Begebenheit und der Wahrheit zitiert, die in Abgrenzung zum Märchenhaften positioniert werden. So wendet sich Regnard mittels populärer Bezüge an das neue weibliche Publikum der galant-zärtlichen Mode — gespiegelt durch Cléomède und die sie umgebenden Freundinnen, die auch im weiteren Verlauf der Erzählung häufig direkt adressiert werden. Dabei wird Regnards ironischer Ton v.a. dadurch deutlich, dass das (Nach-) Erzählen von Zelmis Abenteuern in *La Provençale* freilich, entsprechend dem oben beschriebenen Zeittrend des *code tendre* und des galant-zärtlichen Romans, im Zeichen der Ausschmückung ausgefallener Erlebnisse und zarter Empfindungen und entsprechender Zuspitzungen, Übertreibungen und Auslassungen steht.

Dieses Prinzip der ironisch-intermedialen Distanznahme zeigt sich nicht nur in der Rahmen-, sondern auch in der Binnenhandlung. Gleich zu Beginn wird hier Zelmis eingeführt, wie er in Genua spät abends das britische Schiff betritt, das ihn über Marseille zurück nach Hause bringen soll. Dabei erscheint er sogleich als „triste et rêveur“ (476), als trauriger Träumer, der das nicht zu schwach, aber auch nicht zu stark bewegte Meer fokussiert. Die See bringt so die ‚Mutter aller Liebe‘ (Aphrodite) hervor, die Wellen nehmen eine stolze Form an und werden zum Sinnbild für die romaneske Affektpoetik im Zeichen des *galant-tendre*, sprich: die Harmonie von Geist und Liebe, die sich in einem ‚mittleren‘ natürlich-elegantem Stil reflektieren soll:

[...] wir sahen sie in jenem Zustand, in dem alle Welt sie zu sehen wünscht, wenn ein leichter Wind sie bewegt, und so wie sie war, als sie die Mutter aller Liebe bildete. Er gab sich Träumereien hin, die den sanften Wellen entspringen, die wiederum, wenn sie gegen das Schiff branden, als Zeichen ihres Stolzes jenen Meeresschaum hinterlassen, der es umgibt. Er dachte an die liebenswerte Elvire, die er unendlich liebte, und die er womöglich für immer verließ. Hätte ich nicht, sagte er, sein Los beklagend, jemanden in meiner Heimat finden können, in der es so viele edle Personen gibt, der mich aufhält? Musste ich denn die Meere durchqueren, um zu lieben und so weit entfernt eine Verbindung eingehen, um dieser sogleich wieder entsagen zu müssen?⁵

Sobald Zelmis in Form innerer Monologe in den Fokus der Erzählung gerät, wird er deutlich als von zärtlichen Gefühlen und Introspektion bestimmter Zeitgenosse erkennbar, der von der Begegnung mit Elvire am italienischen Festland völlig mitgenommen ist. Er ist also alles andere als ein geistreicher und austarierter Charakter im Stil eines gut performierenden

4 „[...] je suis assez ami de Zelmis, mesdames, pour me flatter qu’il ne m’a rien caché de tout ce qui lui est arrivé, et assez persuadé de sa bonne foi pour vous assurer qu’il n’entre rien de fabuleux dans ce que je vais vous dire; c’est ce qui me fait espérer que les événements singuliers que vous y trouverez vous plairont infiniment davantage, puisque, s’ils ne sont pas racontés avec toute la délicatesse possible, ils seront du moins soutenus de la vérité.“ (476; Übersetzungen aus dem Text hier und im Folgenden von D.W.)

5 „[...] on la voyait dans l’état que tout le monde la souhaite, lorsqu’un vent modéré l’agite, et comme elle était quand elle forma la mère des Amours. Il s’abandonnait aux rêveries qu’inspirent ces vagues légères qui, venant à se briser contre le vaisseau, y laissent, pour marque de leur fierté, cette écume dont on le voit environné. Il songeait à l’aimable Elvire, qu’il aimait infiniment, et qu’il quittait peut-être pour jamais. Ne pouvais-je, disait-il en se plaignant, trouver dans ma patrie, si pleine de belles personnes, un objet qui pût m’arrêter? Fallait-il passer les mers pour aimer, et me faire si loin un engagement auquel il faut renoncer sitôt?“ (476–477)



honnête homme alten Schlags, sondern erscheint vielmehr von Anfang an als übermäßig von Emotionen bestimmt. So reflektiert die Figur in Form galant-stereotyper Wendungen und Worfelder nicht nur Liebe, Schönheit und Trennung, sondern sie charakterisiert sich selbst als unglückliche Person, die im galanten Frankreich scheinbar kein stabiles Liebesglück finden kann. Das bewegte Meer wird so gleich am Beginn der Erzählung in Analogie zur Liebe, das Reisen über die See hinweg als Flucht positioniert. Zelmis erscheint so quasi als eine ihre Befindlichkeiten allzu ausgiebig reflektierende Figur.

Dies wird noch deutlicher ab dem Moment, als sich Zelmis und Elvire samt deren Mann de Prade auf dem britischen Schiff wiederbegegnen. Die Bildinventare der Liebe und der Reise, der inneren und äußeren Bewegung werden zum Leitmotiv der Erzählung. Regnard macht dabei eine Reihe von intermedialen Systemreferenzen stark: Er ironisiert mit der schließlich in außergewöhnliche Destinationen führenden Reise die zunehmend unter romanesken Vorzeichen stehende Literarisierung der Grand Tour, die gebildete und wohlhabende Personen stets ins schöne, an antiker Erbe reiche Italien führt und sich schon zu Regnards Zeiten zu einem schichtspezifischen „grand tourisme“ entwickelt hat (Requemora 2015, 75). Gleichzeitig wird dieser Rahmen rund um das zentrale Bildinventar der Liebe mit stilistischen und konzeptuellen Konventionen der zeitgenössischen französischen Literatur durchsetzt. Die Affekthaushalte der beiden Figuren geraten mit der Entfernung von der italienischen Küste mehr und mehr in Unruhe und alles scheint im Zeichen zärtlicher Gefühle zu stehen: Beide halten schon kurze Trennungsmomente kaum aus und kämpfen mit den Tränen. Anders als Zelmis ist die verheiratete Elvire dabei einem Gewissenskampf ausgesetzt, der im Stil von Corneilles Tragödien die *amour-passion* mit dem *devoir*, die Leidenschaft für Zelmis mit der ehelichen Verpflichtung gegenüber de Prade konfrontiert, so dass über große Strecken der Erzählung Kultivierung zärtlicher Gefühle und Affektkontrolle im Widerstreit stehen:

„Ich fühle, dass ich ihn nicht sehen kann, ohne ihn zu lieben, und dass ich ihn nicht ohne Verbrechen lieben kann. Ich schulde meine Zärtlichkeit meinem Mann, und ich fürchte, Zelmis wird mich vergessen lassen, was ich jenem schuldig bin.“ [...] das Schiff hatte bereits die Inseln Korsika und Sardinien passiert, als der Wachhaltende zwei Segelschiffe sah, die Kurs auf das englische Schiff nahmen. Nirgendwo lebt man mit mehr Misstrauen als auf dem Meer: die Begegnung mit einem Schiff ist hier kaum weniger zu fürchten als ein Riff. Zelmis, der bei der schönen Provenzalin war, als er diese Neuigkeit erfuhr, verlor keinen Gedanken an die große Gefahr, die ihm drohte, und da er kein anderes Unglück kannte als das, sie nicht zu sehen, glaubte er nichts zu befürchten zu haben, solange er bei ihr weilte.⁶

Der hier beschriebene Gewissenskampf Elvires markiert dabei nicht zufällig eine erste Peripetie von Cléomèdes Geschichte: Als sich das Schiff auf offenem Meer befindet und sich schon der französischen Küste anzunähern scheint, werden plötzlich zwei Seegel sichtbar, die auf das britische Schiff zusteuern. Sogleich wird über Bilder der Meeres Gefahren klar, dass es sich wohl um

6 „Je sens que je ne puis le voir sans l'aimer, et je ne puis l'aimer sans crime. Je dois ma tendresse à mon époux, et j'apprends que Zelmis ne me fasse oublier ce que je lui dois.“ [...] le vaisseau avait déjà passé les îles de Corse et de Sardaigne, quand celui qui faisait le quart aperçut deux voiles qui portaient le cap sur le bâtiment anglais. Il n'y a point de lieu où l'on vive avec plus de défiance que sur la mer: la rencontre d'un vaisseau n'est guère moins à craindre qu'un écueil. Zelmis, qui était auprès de la belle provençale quand il apprit cette nouvelle, ne fit aucune réflexion au péril qui le menaçait; et comme il ne connaissait d'autre malheur que celui de ne la pas voir, il crut qu'il n'avait rien à craindre tant qu'il serait avec elle. (486–488)



ein Freibeuterschiff handeln und hiermit eine deutliche Wendung des Schicksals der Figuren eintreten, d.h. das Schiff gekapert wird. Doch das ändert erst einmal wenig am Stil der Erzählung bzw. an den Emotionen der Figuren. Die inneren Konflikte von Elvire und Zelmis, die oft über eingestreute direkte Reden fokussiert werden, behalten Oberhand: Zelmis pflegt weiterhin die Entfaltung galant-zärtlicher Gefühle, zeigt sich unerschrocken von den äußerlichen Ereignissen und fürchtet nach wie vor nur die Trennung von Elvire.

Was aufs Erste wie ein plattes Gendering aussehen mag, wird im Verlauf der Handlung über eine Bezugnahme auf die geschlechterübergreifende Liebeskonzeption der Salonières, die *amitié tendre*, austariert. Zwar ist Elvire mit ihrer Affektkontrolle hier in Anleihe an die literarische Tradition gestaltet, doch der Plot macht spätestens beim Eroberungskampf zwischen Christen und Osmanen deutlich, dass die mit dem schlechten Gewissen ringende Figur, sobald äußere Gefahren drohen, ebenso wie der zärtlich-galante Zelmis moralisch entschlossen, ja fast heroisch handeln kann. Am Ende der Schlacht um die Übernahme des Schiffes kann freilich niemand gegen die osmanische Übermacht ankommen. Das Boot gelangt so unter das Kommando der Freibeuter, Zelmis, Elvire und de Prade werden gefangengenommen und landen schließlich in unterschiedlichen Ecken Algiers. Die von Zelmis so befürchtete Trennung von Elvire tritt ein, so dass dieser bald alles daran setzen wird, mit ihr wieder zusammen zu kommen.

Nordische Reisen und galante Literaturwelten

Können die beiden Liebenden in *La Provençale* nach einer Reihe von Wirrungen und Wendungen wieder ein Schiff besteigen und vereint im Zeichen der *amour-passion* nach Frankreich zurückkehren, so sorgt der Satiriker Regnard dafür, dass deren Glück nicht von langer Dauer ist. Im letzten Viertel des Texts zeigt sich alsbald, dass Zelmis und Elvire auch in Frankreich in kein wohltemperiertes Leben mehr zurückfinden werden. An die Stelle der Analogie von Meer und Liebe im Sinn einer Entsprechung von innerer und äußerer Bewegtheit setzt der *Comédie Italienne*-erprobte Regnard am Festland auf eine Reihe von bouffonesken Peripetien, die im Stil von Molière bzw. Regnards eigenen Stücken für einen intermedial dichten und zunehmend beschleunigten Verlauf seiner Erzählung sorgen: Der Pesttod de Prades erweist sich als Irrtum, so dass der tief gläubige Mann zu seiner Frau nach Arlès zurückkehrt. Das galant-zärtliche Liebespaar Zelmis und Elvire muss sich also abermals trennen, de Prades ‚Wiedergeburt‘ wird mit einer neuerlichen Hochzeitsfeier begangen. Zelmis kann nicht anders, als aus Frankreich zu flüchten. Er unternimmt jahrelange Reisen, die für einen zumindest räumlichen Abstand sorgen.

Greift die mit unter 50 Seiten recht knappe Erzählung dramaturgisch gesehen zunehmend auf Theatercoups zurück, so wird *La Provençale* nun inhaltlich wieder deutlich durch Züge des Reiseberichts und entsprechende mobile Bildinventare durchsetzt. Regnard zitiert hier über die Analogie von unglücklicher Liebe und weitem Reisen ganz konkret seine eigene *Voyage en Laponie*, die ihn 1681 zusammen mit dem schon erwähnten Claude Auxcousteau de Fercourt an diverse nordeuropäische Höfe geführt hat. Er zeichnet also im Stil autofiktionaler Ironie einen Protagonisten, der im Zeichen des *galant-tendre* seinen Liebesschmerz in Form von Rastlosigkeit kultiviert:



Seine Unruhe erlaubte es ihm nicht, länger an einem Ort zu bleiben, und ähnlich den Menschen, die von einer langen Schlaflosigkeit geplagt werden, suchte er seine Ruhe in der Unrast. Er überquerte den Öresund und begab sich nach Stockholm, zu der Zeit, als der ganze Hofstaat in Freude war, weil die Königin mit ihrem Neugeborenen im Wochenbett lag.⁷

Regnard kreiert so mit dem sich stets in Bewegung haltenden Zelmis auch eine satirische Form der *Mise-en-abyme*, denn umso mehr die Handlung voranschreitet umso deutlicher multiplizieren sich in *La Provençale* nicht nur die intermedialen Bezüge, sondern es steht auch der gesamte Verlauf der Handlung unter dem Vorzeichen der Beschleunigung, d.h. einem zunehmenden Ungleichgewicht zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit. Wir erfahren so, nach Zelmis Abfahrt von Paris, auf zwei Seiten den gesamten Rest der Handlung. Dabei rafft nicht nur der Autor Regnard, sondern auch die Erzählerin Cléomède als dessen textinterne Spiegelung: Sie adressiert ihre Zuhörerinnen und kündigt die Reise des *gentilhomme* Zelmis, „si plein de nouveautés“, zwar als Abenteuer an (518–519), verschiebt deren ausführliche Erzählung aber unter Verweis auf den Topos, die Zuhörerinnen nicht langweilen zu wollen, auf ein andermal. So werden lediglich rudimentäre geographische Anhaltspunkte der stationenreichen Reise aufgezählt, die zahlreiche große Städte und prestigereiche Königshöfe mit entlegensten Landstrichen kombiniert. Im Zeichen von Raffung und Beschleunigung wird so der Zeittrend exotischer und extravaganter Reiseberichte konterkariert. Die Leser_in wird hier in ferne Destinationen geführt, allerdings ohne dass das Bildinventar konkreter Orte und Landstriche entfaltet würde: Zelmis reist von Amsterdam, Hamburg und Kopenhagen über Sund, Stockhom und Torno an den Nordpol und nach Lappland, zurück u.a. über Danzig und Javarow. Anschließend, so erfahren wir, fährt er wieder los, in die Türkei, nach Ungarn und Deutschland. Doch schließlich des Reisens müde, kehrt Zelmis nach zwei Jahren nach Frankreich zurück:

Aber was nutzte es ihm, in die Ferne zu fliehen, wenn er nicht vor sich selbst fliehen konnte und sein Kummer ihn nicht losließ? Gewiss fand er einen anderen Ort, aber eben keinen Gleichmut, und er hätte ihn nicht einmal finden wollen. Nach zwei Jahren der Abwesenheit kehrte er schließlich nach Frankreich zurück, um eben am Ursprung seines Leidens Linderung zu suchen.⁸

Zelmis, das wird hier deutlich, wird zwar auf den letzten Seiten vielfach in Bewegung gesetzt, aber das Reisen bringt nicht nur keine mobilen Bildinventare, sondern auch keinerlei Bildungszuwachs und innerer Reife mit sich. Das Unterwegssein erscheint hier als Ironisierung des *Grand Tourisme* einer wohlhabenden, aber unglücklichen Figur, die so nicht einmal eine Kalmierung ihrer Gefühle erreichen kann, ja ihre Gefühle für Elvire nicht einmal in Gleichgültigkeit verwandeln will. Damit erscheint das Reisen ganz und gar im Zeichen der Selbstkultivierung eines Protagonisten, der als Zitat des galant-zärtlichen Trends nicht aus seiner Haut kann.

Der letzte Satz des obigen Zitats deutet schon an, dass die Figur an dem Ort, wo sie ihre tiefe Kränkung erfahren hat, nun eine Erleichterung erleben wird. Der Verlauf der restlichen

7 „Son inquiétude ne lui permettait pas de demeurer plus long-temps en un même lieu; et, semblable à ces gens qui sont travaillés d’une longue insomnie, il cherchait son repos dans son agitation. Il passa le Sund et se rendit à Stockholm, dans le temps que toute la cour était en joie des premières couches de la reine.“ (518)

8 „Mais que lui servait de fuir loin, s’il ne pouvait se fuir lui-même, et s’il était inséparable de son chagrin? Il trouvait bien d’autres lieux, mais il ne rencontrait point l’indifférence; et il n’aurait pas même voulu la trouver. Il revint enfin en France, après deux ans d’absence, pour chercher du soulagement au lieu même où il avait pris le mal.“ (519)



Handlung wird nun in nicht mehr als einem Absatz beschrieben: Die Erzählerin Cléomède adressiert dabei wieder die sie umgebenden Zuhörerinnen und macht so deutlich, dass die als Topos markierte ‚weibliche‘ Erwartungshaltung der Besänftigung auch eintreten wird. In aller Kürze wird so eine Wendung von Zelmis Schicksal angedeutet. Dies geschieht im Stil eines bouffonesken Theatercoups: Der Protagonist erfährt bald nach seiner Rückkehr nach Paris von de Prades Tod, er reist sofort nach Arlès zur noch trauernden Elvire. Zelmis verspürt, trotz der Beteuerungen der Witwe, sich in ein Kloster zurückzuziehen, wieder die Hoffnung mit ihr eines Tages glücklich zu werden:

Meine Damen, Sie haben ihn kürzlich in Paris gesehen, und es hat nicht lange gedauert, bis das Glück an seiner Seite war. Er erhielt die Nachricht vom Tode de Prades. Auf der Stelle brach er auf und begab sich zu Elvire, die noch den Verlust ihres Mannes beweinte. Sie war nicht unglücklich ihn zu sehen und in einem Brief, den ich unlängst von ihm erhalten habe, teilt er mir mit, dass er hoffe, obgleich diese schöne Witwe überall verkündet, den Rest ihres Lebens in einem Kloster verbringen zu wollen, um nicht mehr derartigen Schicksalsschlägen ausgesetzt zu sein, dennoch eines Tages glücklich zu sein — vorausgesetzt, dass de Prade nicht ein zweites Mal wiederaufersteht.⁹

Am Ende macht Regnard so die Form des Pastiche ganz und gar augenscheinlich, in Form eines knappen Finales, in dem ein Patchwork von intermedialen Einzelbezügen kulminiert. Dabei dominieren mobile Bildinventare in Form von Handlungsparaphrasen von zwei Klassikern des 17. Jahrhunderts, Corneilles ‚klassische‘ Märtyrertragödie *Polyeucte* (1641/42) und de La Fayette galant-zärtlicher Roman *La Princesse de Clèves* (1678): Wenn Regnard den durchgehend sehr schematisch angelegten de Prade erst vom scheinbaren Pesttod genesen und nach Frankreich zurückkehren, dann aber doch sterben lässt und am Ende des letzten Satzes eine neuerliche ‚Auferstehung‘ in den Raum stellt, dann persifliert er damit deutlich die im französischen 17. Jahrhundert erfolgreichste Märtyrertragödie. Denn mehrere Passagen rund um die Figur de Prade nehmen auf die im römisch besetzten Armenien angesiedelte Tragödie Bezug, wo Pauline neben ihrer Ehe zu Polyeucte eine Liebesbeziehung zu dem römischen Soldaten Sévère pflegt. Scheint letzterer im Laufe der Handlung im Krieg umgekommen zu sein, kehrt er am Ende doch zurück. Der Titelheld sieht sich so im Zeichen von Glauben und Ehre zu einem christlichen Märtyrertod gezwungen, dem schließlich seine Wiederauferstehung folgt. De Prade, so könnte man sagen, wird also bei Regnard, analog zur Gattung der Märtyrertragödie, zur ‚überholt-traditionalistischen‘ Figur, für die in *La Provençale*, wo mehr als Ehre und Glauben die Entfaltung zärtlicher Gefühle zählt, kein rechter Platz mehr ist.

In diesem Sinn zitiert das Ende der *Provençale* zugleich auch populäre Erzählmuster aus de La Fayette's Moderoman, dessen Titelheldin ebenso zwischen zwei Männern steht, ihrem Ehemann und dem Duc de Nemours. Stirbt der Prince de Clèves aus Kummer darüber, dass sich seine von ihm tief geliebte Frau nur in Form moralischer Konvention an ihn binden lässt und sich schließlich auch noch leidenschaftlich in einen anderen Mann verliebt, so beschreibt

9 „Vous l’avez vu, mesdames, depuis peu à Paris, et il n’y a pas été long-temps que la fortune a commencé à se déclarer pour lui. Il a appris la nouvelle de la mort de de Prade. Il est parti à l’instant; il s’est rendu auprès d’Elvire, qui pleurait encore la perte de son mari. Elle n’a pas été fâchée de le voir; et il me mande dans une lettre que j’ai reçue de lui depuis peu de temps, que, quoique cette belle veuve dise partout qu’elle veut passer le reste de sa vie dans un cloître, pour ne plus être exposée à tant de revers, il espère néanmoins être un jour heureux, pourvu que de Prade ne ressuscite pas une seconde fois.“ (519)



dies die affektiven Konflikte von Regnards Titelfigur. Das macht insbesondere der Schlusssatz der Erzählung deutlich: Wenn Elvire, dem Brief Zelmis an Cléomède zufolge, überall herumersählt, sich nach all dem Erlebten für den Rest des Lebens in ein Kloster zurückziehen zu wollen, um künftig keinen emotionalen Schwankungen mehr ausgesetzt zu sein, so paraphrasiert Regnard damit das Ende der *Princesse de Clèves*: Hier will die Protagonistin nach dem Tod ihres Mannes ihren Geliebten Nemours nicht heiraten, weil ein neuer Ehemann ihrem verstorbenen in seiner einseitigen Liebe und Treue niemals gleichkommen könne. So zieht sie sich Teile des Jahres in ein Kloster zurück, um ein kurzes Leben im Zeichen christlicher Tugend zu führen, während Nemours über Jahre hinweg erst einmal von Schmerz gezeichnet scheint. Regnard liefert so mit *La Provençale* eine satirische *réécriture* von de La Fayette's Romanende. Steht bei der Vorlage am Ende alles im Zeichen tugendhaft-gedenkender Pflicht bzw. intensiv-unabhängigen (Er-)Lebens, so dass die Princesse jeglichen Kontakt mit Nemours ausschließt, so wendet der Libertin Regnard dieses Finale kokett. Er inszeniert ein *lieto fine*, das durch Erzählerin, Brief und Wiederauferstehung mehrfach satirisch-metamedial gerahmt ist und so eine ferne, aber glückliche Zukunft Zelmis mit der schönen Witwe imaginiert.

Reisebilder aus dem Süden: Regnards *Carte de Tendre*

Mit den weltlichen Abenteuern von Zelmis verhandelt Regnard analog Erfahrungen, die die Bildinventare konventioneller Reisepraxen des 17. Jahrhunderts intermedial-ironisch referieren und nach und nach auch transzendieren. Formen des Otherings praktiziert Regnard dabei nicht erst mit der Überschreitung der Grenzen Frankreichs. Der hegemoniale Topos des ‚fremden‘ Südens wird vielmehr in unterschiedlichen Etappen durchdekliniert: Den ersten Schritt bildet dabei die Provence, die seit langem ein populäres Reiseziel ist und im späten 17. Jahrhundert u.a. in Form der burlesken *Voyage de Chapelle et Bachaumont* literarische Berühmtheit erlangt. Regnard schreibt sich insofern in die Linie burlesken Reisens ein, als dass es ihm nicht um konkrete populäre Bildinventare des französischen Südens geht, sondern er mittels ironischer Distanz auf den Topos des schönen Südens Bezug nimmt. So nennt er seine Entführungserzählung *La Provençale* und greift auf das Bild der schönen Provençalin zurück. Schon auf den ersten Seiten wird diese als „belle Elvire“ (477ff.) und „belle provençale“ beschrieben (488ff.), um später als „belle veuve“ (519) und „belle maîtresse“ (515), als schöne Witwe und Mätresse zu erscheinen. Regnard greift so zu einer Literarisierung der Provence, bei der Topoi des *galant-tendre* und des Orientalismus zusammenfließen. Dies wird u.a. in Zelmis Rêverie-Szene auf dem britischen Schiff deutlich, wo es heißt, dass dieser sich sein ganzes Leben lang an die „belle Elvire“ als „la plus adorable personne du monde“, als verehrungswürdigste Person der Welt erinnern wird (477). Er hört alsbald ihre zärtliche Stimme, „si douce“, durch ein Fenster „chantait tendrement un air provençal“ (477), erklingt zärtlich eine provençalische Melodie und Elvire erscheint ihm schließlich als „beauté extraordinaire“, als außergewöhnliche Schönheit (477).

Damit setzt Regnard rund um Wortfelder der Schönheit, der Weichheit und des Gesangs ein Bildinventar ein, das Tatiana Crivelli (2010, 194ff.) in Bezug auf die Perspektivierung Italiens in der französischen Literatur als hegemonial umrissen und in Analogie zu Edward Saids *Orientalism* (1978) als *Italismus* bezeichnet hat. Denn hier werden zwar im Vordergrund ‚liebliche‘ Assoziationen stark gemacht, die aber gleichzeitig den Süden Europas als Gegenpol zum politisch-kulturellen Zentrum Paris konstituieren. Dabei wird Elvire als Personifikation



Südfrankreichs als kulturell fremd wie anziehend konstituiert, sie erscheint also in Form eines orientalisierend-erotisierenden Bildinventars als das Andere Frankreichs.¹⁰

Noch deutlicher wird das Oszillieren zwischen Galanterie und Orientalismus in Regnards Text freilich, sobald das Schiff in See sticht und gekapert wird: Regnard zeichnet insbesondere über die blutreiche Schlacht zwischen den als tapfer und feurig beschriebenen „chrétiens“ des britischen Schiffes und den militärisch überlegenen „infidèles“, den attackierenden osmanischen Freibeutern, den Mittelmeerraum mittels eines topoihaften Bildinventars als religiös und machtpolitisch gespaltene Sphäre. Konfliktuelle Zwischenfälle zwischen Freibeutern und Handelsschiffen kommen im 17. Jahrhundert häufig vor und prägen Wochenzeitungen wie die *Gazette de France* (Bono 2009, 177–180). Regnard malt vor diesem Hintergrund das Bild einer blutrünstigen Seeschlacht, etwa indem er schildert, wie der Kopf des britischen Kapitäns durch eine Kanonenkugel entzweit wird, die Christen trotz Blutverlust mehr und mehr Widerstand leisten, schließlich aber die „gens de cœur“ von der großen Zahl der Osmanen überwältigt werden (490). Selbst Zelmis muss sich so ergeben, Elvire von der Seite weichen und zusehen, wie die Osmanen, die stereotyp als Türken beschrieben werden, das Schiff übernehmen:

Nie hat man mit größerem Eifer angegriffen und sich niemals mit größerem Mut verteidigt. Als er die Pflicht eines tapferen Mannes erfüllte, wurde der englische Kapitän von einer Kettenkugel, die noch mehrere Personen verwundete, in zwei Hälften gerissen. Dieses schreckliche Schauspiel verringerte den Eifer der Kämpfenden um nichts: Im Gegenteil, der Widerstand der Christen, die ihr Blut strömen sahen, wurde zu Raserei. Als alle Offiziere des Schiffes und der größte Teil der Engländer getötet oder außer Gefecht gesetzt waren, unternahmen die wenigen, die übrig waren, alles, was man von beherzten Menschen erwarten kann: Aber die Schlacht war zu ungleich, um die Türken daran zu hindern, das Schiff zu entern. Zelmis lief sogleich zu Elvire und, mithilfe von ein paar Matrosen, hielt er noch lange Zeit auf der Brücke den Bemühungen der Ungläubigen stand: aber schließlich, von einer Reihe von Feinden überwältigt, gab er nach, ohne sich zu ergeben, und überließ den Türken das Schiff.¹¹

Bevor auf das andere Ufer des Mittelmeers geschwenkt wird, zielt Regnard also ganz auf ein spannungsreiches und gewaltvolles Tableau, das im Zeichen gängiger orientalistischer Bildinventare steht. Diese Perspektive, die mit bipolarer Oppositionsbildung arbeitet, d.h. den europäischen Figuren das Mitleid, den osmanischen die Grausamkeit zuschreibt, wird allerdings nach und nach brüchig. Schon am Höhepunkt der Spannungssteigerung, dem Kapern des Schiffes, wird auch das orientalistische Blickregime einer Peripetie unterzogen: Im Stil eines

10 Regnard baut damit auf eine rhetorische Figur, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert genreübergreifend zum literarischen Topos wird: in galanten Reiseberichten wie Lefranc de Pompignans *Voyage de Languedoc et de Provence*, aber auch bei romanesken Reisenden wie de Staël und Stendhal, nicht zu vergessen Daudet und Bizet, die ganz konkret das Bild der schönen *L'Arlésienne* thetralisieren.

11 „On n'attaqua jamais avec plus d'ardeur, et jamais on ne se défendit avec plus de courage. Le capitaine anglais, faisant le devoir d'un brave homme, fut coupé en deux par un boulet à deux têtes, qui blessa encore plusieurs personnes. Ce spectacle effrayant ne diminua rien de l'ardeur des combattants: au contraire, la résistance des chrétiens, qui voyaient couler leur sang, allait jusqu'à la fureur. Lorsque tous les officiers du vaisseau et la plupart des anglais furent tués ou mis hors de combat, le peu de monde qui restait ne laissait pas de faire tout ce qu'on peut attendre de gens de cœur: mais le combat était trop inégal pour pouvoir empêcher les Turcs de venir à l'abordage. Zelmis courut aussitôt à l'endroit où était Elvire, et, secondé de quelques matelots, il soutint encore longtemps sur le pont l'effort de ces infidèles: mais enfin, accablé d'un nombre d'ennemis, il céda sans se rendre, et laissa les Turcs maîtres du vaisseau.“ (490)



mentalen *re-mappings* überwinden die Figuren kontinental-nationale Grenzen: Der Freibeuter Mustapha übernimmt das Kommando des britischen Schiffs, spricht mit Elvire fließend Italienisch, erkundigt sich über ihre Herkunft und überlässt ihr schließlich, ganz *homme de cœur*, seine Kabine. Elvire ist hier zwar als verehrungswürdige Frau markiert, macht aber deutlich, dass sie am liebsten ihren Mitpassagieren im Kampf um die Freiheit in den Tod gefolgt wäre, d.h. sie erscheint stolz, anmutig und weich zugleich, spricht: ganz im Sinn der geschlechter-reformatorischen Werte der *galanterie vertueuse*:

Mustapha, einer der Kapitäne dieses Schiffes, kam als erster, um seine Gefangenen und seine Beute zu begutachten. Elvire erschien ihm bezaubernd, und er erkundigte sich auf Italienisch bei ihr, wer sie sei. Elvire antwortete, ohne Erstaunen, dass sie Französin sei und dass all ihr Bedauern nur darin bestehe, denen, die im Kampf gestorben seien, nicht nachgefolgt zu sein und dass sie diese recht glücklich schätze, das Leben und nicht die Freiheit verloren zu haben. Sie sagte dies ganz und gar nicht in der Art einer Gefangenen, ohne Tränen, ohne Unterwerfung, ohne flehentliches Bitten, obgleich, trotz ihres Stolzes, ihre Anmut und ihre Sanftheit hinreichend für sie Abbitte leisteten. Mustapha schätzte ihre stolze Haltung, bewunderte ihre Beständigkeit und forderte, dass sie für den Rest der Reise in seiner Kabine versorgt werde, auf sehr ehrbare Weise, die ganz und gar nichts Türkisches an sich hatte.¹²

Regnards Pastiche erweist sich so auch als perspektivisch hybrid, wenn der Mittelmeerraum im Textverlauf mehr und mehr im Zeichen verbindender Bildinventare erscheint. Schon im obigen Zitat wird mittels eines *clin d'œil* betont, dass weder die Erscheinung Elvires etwas von einer Gefangenen noch die Mustaphas etwas von einem ‚Türken‘ hätten. Der feindlich-freundlichen Übernahme des Schiffs schließt sich so alsbald die Landung im Hafen von Algier an. Eingeleitet wird die Passage durch eine besänftigende Adressierung sowie einen für die ‚Berberküsten‘-Erzählung typischen topographisch-historiographischen Exkurs über Algier.

Regnard greift dabei auf prototypisch gehaltene mobile Bildinventare zurück, wie sie in der französischen Presse und Reiseliteratur der Zeit kursieren. Generell kann festgehalten werden, dass das Bildinventar des osmanischen Reichs nicht Regnards eigene Entführung authentifiziert, sondern das populäre Wissen der Zeit in Frankreich deutlich macht.¹³ So hat schon Guy Turbet-Delof betont (1970, 472), dass die Passage, die Algier einleitend vom Meer aus fokussiert, u.a. einer Beschreibung der *Gazette de France* vom 13.10.1682 stark ähnelt, *La Provençale* aber in ihrem Verlauf auch fehlerhafte Informationen über Algier aufweist (1970, 472–473). Regnard, das steht außer Zweifel, schöpft für seine Erzählung aus dem Bildinventar einer Reihe von weiteren Werken, u.a. dem *Tableau de l'Afrique* von Charles Chaulmer (1654) (Requemora 2007, 153). So wird der neue Handlungsort topoihaft eingeleitet,

12 „Mustapha, l'un des capitaines de ce vaisseau, vint le premier considérer ses captifs et son butin. Elvire lui paraissant charmante, il s'informa d'elle-même, en italien, qui elle était. Elvire lui répondit, sans s'étonner, qu'elle était Française, et que tout son regret était de n'avoir pu suivre ceux qui étaient morts dans le combat; qu'elle les estimait bien heureux d'avoir perdu la vie plutôt que la liberté. Elle dit cela d'un air qui n'était point de captive, sans larmes, sans soumission, sans prières; quoique, malgré sa fierté, sa grâce et sa douceur priassent assez pour elle. Mustapha estima son orgueil, il admira sa constance, et voulut qu'elle fût traitée tout le reste du voyage dans sa chambre, avec des manières très honnêtes et qui n'avaient rien de turc.“ (490–491)

13 Vgl. dazu Annie Rivas Lektüre (1987), die den Text anschließend an Turbet-Delof aufgrund der starken Topoihaftigkeit als leicht lesbare Satire begreift und ihn im Kontext der Lesegewohnheiten der Zeit, u.a. des Bildinventars der französischen Reiseliteratur und Historiographien des frühen 18. Jahrhunderts situiert, spricht: auch vermutet, dass der Text womöglich nicht von Regnard stammt und erst später entstanden ist.



unter Bezugnahme auf die amphitheaterhaft-terrassenförmige Lage Algiers und den einst so berühmten Freibeuter Barbarossa:

Algier liegt am Hang eines Hügels, den das Meer mit seinen Fluten von der Nordseite her umspült. Seine Häuser, die in Form eines Amphitheaters errichtet sind und terrassenförmig auslaufen, bieten jenen einen sehr erfreulichen Anblick, die sich vom Meer her nähern. Müsste ich nicht befürchten, meine Damen, Ihre Neugierde zu strapazieren, würde ich von der Regierung dieser Stadt sprechen; ich würde Ihnen erzählen, dass hier einst Arudsch Barbarossa, der berühmte Korsar, gemeinsam mit seinem Bruder Hayreddin unanfechtbar herrschte [...]. Aber es ist besser, Sie über das Schicksal unserer Gefangenen zu unterrichten und Ihnen zu sagen, dass die neuen Sklaven, als das Morgengebet zu Ende war, vor den König gebracht wurden, der Anspruch auf ein Achtel der gesamten Beute hat. Dieser Herrscher, Baba-Hassan genannt, war milder, höflicher und großzügiger als alle anderen seines Volkes. Außer seinem Namen hatte er nichts Barbarisches an sich und der Natur hatte es gefallen, in Afrika ein so kostbares Naturell zu formen, wie sie es in Europa hätte tun können.¹⁴

Diese Passage, so wird sogleich deutlich, kombiniert populäres Wissen und literarische Topoi. Wenn Regnard den Dey, den Statthalter Algiers einführt, so erscheint dieser in der Linie von frühneuzeitlichen Reiseberichten, die Herrscher weit entlegener Regionen gerne als vorbildlich preisen: Baba-Hassan ist — wohl auch im Sinn einer libertinären Ironisierung Louis XIV — ein idealer Regent, der in Europa seinesgleichen sucht. Der ‚natürlich‘-weiche, bescheidene und großzügige Herrscher wird so in der Folge zum idealen, zugewandten und emotional berührbaren Verehrer Elvires. Neben Zelmis wird er damit zu einer gleichberechtigten galant-zärtlichen Figur, was durch stereotype Bilder markiert wird, wie wir sie bereits aus dem bisherigen Textverlauf kennen: Baba-Hassan erliegt Elvires Reizen und schönen Augen, einige Tränen entsenden Feuer, die bis in dessen Herz treffen (492). Der Herrscher und seine Liebe stehen so ganz im Zeichen des *galant-tendre*, so wie die charakterliche Modulierung der Figur einem Stereotyp osmanischer Herrscher und Freibeuter entspricht, das in mediterranen Entführungserzählungen der Zeit häufig anzutreffen ist (Turbet-Delof 1973, 202–203).

Damit wird deutlich, dass Regnards Pastiche im Sinn von mobilen Bildinventaren durch diverse Zeittrends und Texttraditionen durchwirkt ist, auch wenn der persiflierende Bezug auf die Literatur der Salonières dominiert. Denn Regnard entwirft mit seinem Plot klar eine eigene *Carte de Tendre*, eine satirische Landkarte der Zärtlichkeit. Er verlagert dabei Zelmis und seine Provenzalin vom Pariser Umland bzw. Arlès über Bologna, Rom und Genua bis in den Harem des Herrscherpalasts, hält dabei aber den galant-zärtlichen Duktus bei. Ist die *Carte de Tendre* in de Scudéry's Roman *Clélie, histoire romaine* ursprünglich im Sinn einer besonders zärtlichen Kultivierung des Geschmacks und der Manieren in Analogie zu Frankreich angelegt (und von François Chauveau entsprechend bildlich umgesetzt), so wird hier das ‚Land der Zärtlichkeit‘

14 „Alger est situé sur le penchant d'une colline que la mer mouille de ses flots du côté du nord. Ses maisons, bâties en amphithéâtre et terminées en terrasse, forment une vue très agréable à ceux qui y abordent par mer. Si je ne craignais, mesdames, de retarder votre curiosité, je vous parlerais du gouvernement de cette ville; je vous dirais qu'Aruden Barberousse, fameux corsaire, y régna autrefois avec souveraineté, conjointement avec son frère Chéridim [...]. Mais il vaut mieux vous apprendre le sort de nos captifs, et vous dire que la prière du matin étant finie, on conduisit les nouveaux esclaves devant le roi, qui a droit de prendre la huitième partie de tout le butin qui se fait. Ce prince, appelé Baba-Hassan, était doux, civil et généreux au-delà de tous ceux de sa nation. Il n'avait rien de barbare que le nom; et la nature avait pris plaisir à former en Afrique un naturel aussi riche qu'elle eût pu faire en Europe.“ (491–492)



nicht nur in Richtung der osmanischen Seite des Mittelmeerraums ausgedehnt, sondern passagenweise auch über besonders galant auftretende osmanische Figuren der Grande Nation entzogen. Anders gesagt: Regnard verleiht seinem Text im Sinn eines „jeu de reprise ironique et libertin“ nicht zuletzt durch Verfahren der Verschiebung und Verkehrung eine satirisch-spielerische Wirkung (Requemora 2007, 151). So rückt er eine über alle Grenzen hinweg begehrte Provenzalin ins Zentrum und seine Protagonisten machen die *galanterie vertueuse* unabhängig von Kontinenten und Status, identitären Krisen und Todesfällen zum unanfechtbaren Ideal. *La Provençale* ist daher als Text eines libertinären Komödienautors an der Schwelle zum 18. Jahrhundert freilich auch im Sinn eines frühaufklärerischen Universalismus lesbar. Der ironisch-skeptische Blick Regnards gilt in diesem Sinn keineswegs nur dem galant-zärtlichen Zeittrend, sondern auch dem französischen Zentralismus und Absolutismus, sprich: einem Denken in sozialen, nationalen und religiösen Grenzen.

Harembilder und Theatercoups

Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass das Bild eines ‚barbarischen‘ Orients, das über bipolare Bildinventars eine französische bzw. europäische Identität stärkt, wie es u.a. Michael Klinkenberg für das 17. Jahrhundert festgehalten hat (2009, 55ff.), sich in *La Provençale* allenfalls passagenweise wiederfindet. Am nordafrikanischen Festland tritt, gewissermaßen als Kontrastfolie zum galant-zärtlichen Baba-Hassan, nur ein ‚grausamer‘ Osmane auf, der zukünftige Besitzer von Zelmis, Achmet Thalem. Doch Regnard relativiert im Laufe der Handlungsentwicklung nicht nur diese Figurenzeichnung über eine satirisch-intermedial angelegte Peripetie. Er greift mit ihr zudem den Topos des geschäftstüchtig-geizigen Mauren auf, denn Achmet ist ein ehemals christlich-zwangskonvertierter Maure, der nach der spanischen Reconquista nach Algier zurückgekehrt ist. Der Autor stattet also nicht von Ungefähr diese Figur in Form einer anti-spanischen Verve mit grausamen Zügen aus, liegt doch der Spanisch-Französische Krieg (1635–1659) rund um die Frage der ‚nationalen‘ Vormachtstellung in Europa noch nicht weit zurück.

In diesem Spannungsfeld von nationalistischen und orientalistischen Bildinventaren, galant-zärtlicher und satirisch-pastichaft Ästhetik stehen auch die neuen Handlungsorte, die Regnard einführt. Dabei fällt für einen an der Jahrhundertwende situierten Text insbesondere einer ins Gewicht: das Serail bzw. der Harem, die ab dem frühen 18. Jahrhundert durch die vielfach übersetzte zwölfbändige Märchenadaptation Antoine Gallands, *Les mille et une nuits* (1704–1717), das bipolare Bildinventar des Orients europaweit popularisieren wird. Doch im Frankreich des 17. Jahrhunderts existiert mit dem Zeittrend der *Turquerie* bereits eine ganze Reihe von Texten, die die Serails schildern bzw. zum Handlungsort machen. Dazu gehören Reiseberichte wie jene von Jean-Baptiste Tavernier und François Bernier, die zwischen den 1630er und 1660er Jahren u.a. Ägypten, die Türkei und Persien beschreiben, aber auch Theatertexte, am prominentesten Racines Tragödie *Bajazet* (1672). Bereits hier wird das Serail an der Schnittstelle von Liebesdrama und diplomatischer Verstrickung theatral-mythisch als „vaste scène exotique“, umfangreiche exotische Szene imaginiert und dabei auch zu orientalistischen Topoi wie Rachekomplotts gegriffen (Requemora 2008, 254).

Regnard rückt ganz in dieser Linie populärer Bildinventare in zwei kurzen Passagen das Serail bzw. den Harem Baba-Hassans ins Zentrum und baut dabei wieder auf eine Distanz



schaffende ironisch-intermediale Rahmung, diesmal in Form der Ekphrasis: In Algier wird aus dem aristokratischen Reisenden Zelmis der Sklave Achmet Thalems, dem aber gewisse Freiheiten eingestanden werden. Er arbeitet für seinen Besitzer als Maler und kann als solcher schließlich auch im Serail des Dey tätig werden. Denn Baba-Hassan sucht jemanden, der Tücher mit Blumen bemalt, die für die von ihm verehrte Elvire als Vorlage für Stickereien dienen können. Zelmis kommt so mittels seiner Profession seinem Verlangen, wieder bei Elvire zu sein, einen ersten Schritt näher. Er kann sich seiner Geliebten erst einmal abstrakt annähern, indem er seine trist-zärtlichen Gefühle bildlich in Form blassfarbener Blumen wie Veilchen umsetzt, die als Symbol für Melancholie, Sanftmut und Liebe gelten: „ce n'était partout que pensées, que soucis, que violettes“, überall waren nur Stiefmütterchen, Ringelblumen und Veilchen (495). Am Abend wird Zelmis nach getaner Arbeit im Harem untergebracht, wo er neben anderen schönen orientalischen Frauen auch seine durch einen Kaftan kaum verhüllte Elvire erspähen kann:

[...] seine Augen erkannten sie ebenso mühelos unter diesem schönen Ensemble wieder, wie sein Herz sie vom Rest der menschlichen Wesen unterschied. Sie war an diesem Tag wie die Frauen des Landes gekleidet, das heisst sie war fast nackt. Ihr entblößter Busen entfachte tausend Feuer und ihr schönes schwarzes Haar, das mit einem feuerfarbenen Tuch zusammengebunden war, fiel ihr ungeordnet auf die blendend weißen Schultern.¹⁵

Der Harem wird hier ganz klassisch zum Ort der Erotik, auch wenn sich das männliche Begehren und Blicken ganz auf das ‚Eigene‘, sprich: die ‚schöne Provenzalin‘ richtet. Der Anblick von Elvires Busen, Schultern und schwarzen Haaren fahren in Zelmis Empfinden blitzartig wie ein helles Funkeln und Blenden ein. Regnard verarbeitet mit diesem Bild freilich einen literarischen Topos, den der dem Mann im Negligé halb nackt erscheinenden Geliebten, der durch (Schäfer-)Romane wie d'Urfés *Astrée* (1607 ff.) oder de La Fayette's *Princesse de Clèves* allseits geläufig ist (Blanc 2012, 32–33). Allerdings adaptiert Regnard ihn vor dem Hintergrund des Schauplatzes im orientalistischen Fahrwasser. Elvire tritt Zelmis hier nicht im eigenen privaten Schlafgemach und auf Initiative des Liebhabers entgegen, sondern im ‚fremden‘ Harem als semi-öffentlichem Raum. Nichtsdestotrotz wird dabei das Bildinventar des Harems weitgehend von generischen Konventionen überlagert.

Dies ändert sich einige Seiten weiter mit einer zweiten Haremsszene: Zelmis hat inzwischen vergebens versucht, mit Elvire per Boot zu flüchten. Von Achmet Thalem unter Hausarrest gestellt, sollen ihn nun dessen vier Haremsdamen unterhalten und überwachen. Regnard leitet diese Szene mit auktorialen Betrachtungen zur Liebe bei den ‚Türken‘ ein, die „couvert de fleurs“, mit Blumen bedeckt sei (502). Ganz im Gegensatz zu den kapriziösen Französinen, die grausame Liebesstrategien praktizierten, verfügten die Frauen hier über einen griechisch-römischen Stolz. Sie würden die „loi de la nature“, das Gesetz der Natur dem Gesetz Mohammeds vorziehen, also erst einmal Frau, dann ‚Türkin‘ seien (502). Regnards ‚Sittenbild‘ steht so deutlich im Zeichen eines idealisierenden orientalistischen Blickregimes, das weibliche Fremdheit und männliches Begehren koppelt. Nicht ohne Ironie verkehrt der Autor auf diese Weise galant-, nationale‘ Konventionen, indem er den Harem zum *Pays de Tendre* und Paris

15 „[...] ses yeux la reconnurent aussi aisément parmi cette belle troupe, que son cœur la distinguait du reste des créatures. Elle était vêtue ce jour-là comme les femmes du pays, c'est-à-dire qu'elle était presque nue; sa gorge toute découverte inspirait mille feux, et ses beaux cheveux noirs, renoués d'une écharpe couleur de feu, tombaient sans ordre sur des épaules qui éblouissaient par leur blancheur.“ (495–496)



zum Ort der Grausamkeit macht. Wie bei den anderen intermedialen Bezugnahmen seines Pastiche greift der Libertin auch hier auf rezente Vorlagen zurück, etwa Gabriel de Brémonds 1677 erschienenen Entführungsroman *L'Heureux esclave*, der bereits Haremsdamen in Tunis mittels Rekurs auf die ‚Gesetze der Natur‘ charakterisiert (Turbet-Delof 1973, 251).

Diesen allgemeinen Ausführungen entsprechend stehen auch die Haremsdamen von Zelmis Besitzer im Zeichen der *galanterie vertueuse* und sind durch Wohlwollen, Zärtlichkeit und ein weiches Herz geprägt. So dauert es nicht lange, bis sich die Jüngste und Schönste unter ihnen, Immona, in Zelmis verliebt. Diese wird hier in orientalistischer Analogie zur „belle provençale“ topoihaft als „belle africaine“ präsentiert (503). Doch ihre leidenschaftlichen Blicke und verliebten Gesten, ihr durch Lachen verzierter Stolz zeigen bei Zelmis keine Wirkung. Auch als Immona diesen in ihr Zimmer ruft, sich auf einem prachtvollen Teppich präsentiert und ihr Kaftan aus schwarzem Gaze-Stoff einen Teil ihres ausnehmend schönen Körpers durchscheinen lässt, bleibt der ganz durch seine Liebe zu Elvire erfüllte Protagonist unangenehm berührt stehen:

Diese schöne Afrikanerin war von den Vorzügen ihres Sklaven verzaubert und sie tat alles, was sie konnte, um seine Liebe zu gewinnen: tausend Liebesgesten, hundert leidenschaftliche Blicke, endloses Lächeln, das die Eiskältesten zum Glühen zu bringen vermochte, waren die gewöhnlichen Waffen, deren sie sich bediente, um seinen Stolz zu entkräften; aber er vergolt Immonas Leidenschaft mit einer solchen Kälte, dass man mühelos erkennen konnte, dass er sich unglücklich schätzte, von einer anderen als Elvire Zärtlichkeiten zu erhalten [...].¹⁶

Steht Regnards Protagonist ganz im Zeichen einer nicht durch Koketterie korrumpierbaren tugendhaften Liebe, so baut der Text gleichzeitig auf das Bildinventar des Harems als Ort der Erotik, das durch die bipolaren Wortfelder von Wärme und Kälte untermauert wird. Immonas unerfüllte Liebe, man ahnt es schon, kann für Zelmis nicht lange ohne Folgen bleiben. Die hier beschworenen Werte des *galant-tendre* kippen alsbald in Richtung der orientalistischen Topoi von Intrige, Grausamkeit und Unkultiviertheit: Immona vermutet, dass Zelmis Distanziertheit damit zu tun hat, dass er mit ihrer Konkurrentin Fatma eine gesetzlich verbotene interreligiöse Beziehung pflegt. Sie bezeichnet ihn als undankbar und grausam und steht, im Stil von Racines Heroinnen, im Zeichen von „rage“ und „fureur“ (505–506), d.h. einer ungebremst radikalen Affektentfaltung. Zwar könnte Immona über das Leben des Sklaven Zelmis frei verfügen, doch sie verfährt nun ‚französisch‘, wählt eine „vengeance plus cachée, et plus conforme à sa haine“, eine heimlichere Form der Rache, die ihrem Hass mehr entspricht (506), um ihn und ihre Rivalin Fatma zugleich zu beseitigen. Sie überzeugt Achmet von ihrem Verdacht, so dass dieser ebenso von Rachegeleuten erfüllt wird und Zelmis und Fatma von Soldaten abführen lässt. Da Zelmis nun ein Gerichtsprozess droht, wird selbst der stets so zärtliche Protagonist von negativen Gefühlen erfasst, ruft Immona zu „je te haïrai partout“, ich werde dich allseits hassen (508). Denn er weiß, dass die lokalen Gesetze ihn als Christen, der mit einer Muslimin angetroffen wird, nur vor die Wahl zwischen Tod durch Feuer oder Konversion zum Islam stellen, „veulent qu’un

16 „Cette belle africaine fut charmée des qualités de son esclave; elle fit tout ce qu’elle put pour s’en faire aimer: mille gestes amoureux, cent regards passionnés, une infinité de souris capables d’enflammer les plus glacés, étaient les armes ordinaires dont elle se servait pour abattre sa fierté; mais il payait les emportements d’Immona de tant de froideurs, qu’on voyait aisément qu’il s’estimait malheureux de recevoir des douceurs d’une autre que d’Elvire [...]“ (503).



chrétien trouvé avec une mahométane expie son crime par le feu, ou se fasse musulman“ (508).

Wie Sylvie Requemora bemerkt hat (2007, 155), verwandelt sich also die *Carte de Tendre* in eine „Landkarte des Hasses, auf der der Weg der Rache alle Etappen Mlle de Scudéry's bis zum ‚Meer der Feindseeligkeit‘ folgt“.17 Anders gesagt: Die Szene steht ganz im Zeichen von Schrecken und Schauer, so dass nur kräftige Theatercoups, u.a. eine zweiteilige Peripetie, eine Milderung des Schicksals des Protagonisten herbeiführen können. Im Stil eines *Deus ex Machina* taucht in der Erzählung die Figur des französischen Konsuls in Algier auf, der von der ganzen Angelegenheit erfahren hat und nun versucht, auf Achmet einzuwirken. Regnard beschwört dabei nicht nur den literarischen Topos des geschäftstüchtig-geldgierigen Mauren, sondern spielt klar an Molières *Bourgeois gentilhomme* (1670) an, wenn er den Konsul gegenüber Achmet argumentieren lässt, dass manchmal nichts falscher sei als die „apparences“, der Anschein, und er mit Ausnutzung seiner Macht über Zelmis nicht nur seine „gloire“, seinen Ruhm (508), sondern auch eine stattliche Summe Geld riskieren würde, die gerade für den Freikauf eingetroffen sei. So sagt dieser schließlich vor Gericht aus, dass es sich bei der Beziehung Zelmis zu Fatma nur um einen Verdacht handle und das Verfahren wird eingestellt.

Bevor Regnard das weitere Schicksal Zelmis und Elvires entfaltet, referiert er nicht nur auf das orientalistische Bildinventar des Harems und die kulturgeschichtliche Praxis des Freikaufs von Sklaven. Er versieht die Passage auch mit einem ironischen Metakommentar zum Handlungsverlauf, der auf immer mehr Theatercoups und eine immer stärkere Raffung der erzählten Zeit baut, und deutet schon eine weitere glückliche Wendung an: „Es bedarf nur eines Augenblicks, um das Ansehen der ausweglosesten Angelegenheiten zu verändern, und das Schicksal gefällt sich allein in diesen großen und plötzlichen Wendungen“.18

Zelmis Freilassung folgt so die Wiedervereinigung mit Elvire, die ihm vom Konsul zugeführt wird, so dass die beiden alsbald vereint nach Frankreich zurückkehren können. Die Erzählung kommt dabei auch hier nicht ohne intermediale Systemreferenzen aus: Die Vereinigung der beiden ist klar als Wiedererkennung markiert; kathartisch gereinigt erscheint der Protagonist nicht nur wieder als galanter Verehrer, sondern der Abschied aus Algier steht auch ganz im Zeichen poetischer Gerechtigkeit. Im Sinn der zyklischen Tradition der Novellistik wird mit dem Besteigen eines Schiffes auf den Anfang der Abenteuer der beiden verwiesen, nur dass die Fahrt diesmal im Zeichen des *galant-tendre* ‚harmonisch‘ eingebettet ist. Die neu errungene Freiheit und Zusammenkunft der Liebenden wird mit vielen Tränen, der wieder erstrahlenden Freude Zelmis und Schönheit Elvires belegt. Letztere erzählt diesem vom angeblichen (Pest-) Tod de Prades, der im Stil eines weiteren *clin d'œil* an die Princesse de Clèves und ihren aus mangelnder Zuneigung verstorbenen Gatten erfolgt.19 Auf der Fahrt begegnen Elvire und Zelmis statt einem osmanischen Freibeuterschiff einem mit christlichen Ordensbrüdern. Mit ihrer *amour-passion* stellt sich ein heftiger Sturm ein, der andeutet, dass die beiden schnell, vereint und glücklich nach Frankreich gelangen werden:

17 „Carte de Haine, où la voie de la vengeance emprunte toutes les étapes de Mlle de Scudéry menant à la ‚Mer d'inimitié“.

18 „Il ne faut qu'un moment pour changer la face des affaires les plus désespérées, et la fortune ne se plaît que dans ces grands et soudains changements.“ (508)

19 „[...] mein Mann ist nicht mehr und die Ursache seines Todes kommt ohne Zweifel nur von meiner Flucht mit Ihnen“ („[...] mon mari n'est plus, et la cause de sa mort ne vient sans doute que de ma fuite avec vous“, 509).



Zu der Zeit, als die Liebenden gerade nach Frankreich zurückfahren, verließen sie sich kaum einen Moment. Sie begegneten auf ihrer Fahrt nur einem Schiff aus Marseille, das einige Mönche nach Algier führte, die dort Gefangene freikaufen wollten, und sie wurden von einem stürmischen Wetter überrascht, das nur dazu diente, sie schneller dorthin zu führen, wohin sie fahren wollten. Schließlich erreichten sie La Ciotat, von wo sie am folgenden Tag von Gesundheitsbeamten nach Marseille begleitet und im Lazarett der Quarantäne unterstellt wurden. Dort hatten sie alle Zeit der Welt zur Verfügung, um einander zu sagen, was sie füreinander empfanden.²⁰

Mit diesem Szenario der Überfahrt und Heimkehr nach Frankreich wird der Pastiche-Charakter von *La Provençale* noch einmal augenscheinlich. Rund um die Worfelder der Befreiung und Heimkehr wird eine ganze Serie von bereits bekannten populären Bildinventaren aufgerufen. Konventionen des galant-zärtlichen Romans werden mit kulturgeschichtlichen Topoi der ‚Berberküsten‘-Erzählung überblendet. Die Quarantäne in Marseille erscheint stereotyp als körperlich-affektive Reinigung und Verarbeitung des im ‚Orient‘ erlebten. Sie ebnet — so scheint es hier — den beiden Liebenden den Weg in ein neues glückliches Leben im christlich-provenzalischen Hinterland. Die weitere Handlungsentwicklung wird die Leser_innen freilich eines Besseren belehren und diesen transformativen Transfer übers Meer als eine von einer Reihe von Wendungen des Schicksals von Zelmis und Elvire erkennen lassen, die zusammengenommen eine satirische Bilderreise durch den Mittelmeerraum und die Literaturgeschichte konstituieren.

Fazit

Resümierend kann Jean-François Regnards *La Provençale* so als hybride Erzählung gefasst werden, die an einer epochen- und wissensgeschichtlichen Schwelle verortet ist und exemplarisch deutlich macht, wie über die Zusammenführung ausdifferenzierter Bildinventare neue Formen und Geschichten entstehen. Bei aller ästhetischer Hybridität, die der diverse Trends kombinierende Text aufweist, kann dabei kaum von einer kulturellen Hybridisierung gesprochen werden. Denn trotz der zwischen kontrastreichen Orten oszillierenden Reise- und Entführungsnarrative bleibt der Text, das hat die Szene der Überfahrt nochmal deutlich gemacht, stilistisch und kulturell fest in der literarischen Tradition Frankreichs verankert. Über Rückgriffe auf ein breites Spektrum von Bildinventaren, das von der Reise- und Entführungsliteratur über populäre Theaterdramaturgien des 17. Jahrhunderts bis zu den Affektpoetiken der *galanterie vertueuse* und des *code tendre* reicht, kreierte Regnard so ein dichtes Pastiche. Kontinentale und mediterrane Schauplätze, Reise- und Liebesabenteuer, Aufregendes und Besänftigendes werden so austariert und mit einer gehörigen Portion Ironie versehen.

Trotz aller kultur- und literaturhistorischen Differenzen lassen sich dabei Gemeinsamkeiten von Regnards Text mit der mediterranen Tradition der Novellistik ausmachen. Schon Giovanni Boccaccios *Decameron*, der mit einigen Novellen den byzantinischen Abenteuerroman parodiert (u.a. V.2, VII.2), inszeniert Entführungsgeschichten, in denen wohlgezogen-wohlhabende

20 „Pendant le temps que ces amants furent à repasser en France, ils ne se quittèrent presque pas d’un seul moment; ils ne rencontrèrent, en faisant leur route, qu’un vaisseau de Marseille, qui portait en Alger quelques religieux, lesquels y allaient racheter des captifs, y ayant été surpris d’un gros temps, qui ne servit qu’à les porter plus vite où ils voulaient aller. Ils arrivèrent enfin à la Ciotat, où on leur donna le lendemain des gardes de santé pour les conduire à Marseille, et y faire quarantaine au lazaret. Ce fut dans ce lieu-là qu’ils eurent tout le temps de se dire ce qu’ils sentaient l’un pour l’autre.“ (512)



europäische Protagonist_innen zwischen den Ufern des Mittelmeers erst hin und her wechseln, auch wenn sie dabei noch im burlesken Stil einer *captatio benevolentiae* verfahren. Gleichzeitig verweist der Libertin Regnard mit seiner *Provençale* aber nicht nur auf die Literaturgeschichte zurück, sondern auch auf das *Siècle des Lumières* voraus: Die Verzahnung von leidenschaftlicher Sehnsucht nach Liebe und Freiheit, die den Plot rund um Zelmis und Elvire vorantreibt, und die idealtypisch gestalteten ‚fremden‘ Figuren Mustapha, Baba-Hassan, Immona und Fatma zeigen im Vorfeld von orientalistisch neuformatierten Gattungen wie dem empfindsamen Briefroman (Montesquieu's *Lettres persanes*, 1721) und der *tragédie larmoyante* (Voltaire's *Zaïre*, 1732) ein herrschafts- und zivilisationskritisches Bildinventar, das auf den literarischen, kulturellen und politischen Status quo des absolutistisch-zentralistischen Frankreichs zielt.

Auch wenn die literarische Kohärenz des Textes, der in den 1960er Jahren zum letzten Mal aufgelegt wurde, allemal in den stark gerafften und fast rohen Schlusspassagen angezweifelt werden kann, liegt der Reiz des Pastiche gleichzeitig gerade in seinem extrem hybriden und skizzenhaften Charakter, der doppelt im Zeichen der Mobilität steht. Regnard macht nicht nur die transmediterrane Mobilität der Reisenden zum Thema, sondern kreierte auch mobile Bildinventare, die zwischen Traditionen der frühneuzeitlichen Novellistik und des gallant-zärtlichen Romans der Salonières, aber auch deutlichen Selbstreflexionen und neuen Trends des Orientalismus oszillieren. Als Entführungserzählung kann *La Provençale* dabei thematisch und strukturell als Vorläufer von Texten verstanden werden, die Fragen der Freibeuterei, Entführung und Versklavung vor dem Hintergrund von Imperialismus und Kolonialismus in anderen Weltgegenden und Zeitläufen verhandeln. Mit seinem Fokus auf historisch-kulturelle Alterität bietet das Pastiche so nicht zuletzt ein kreatives Reservoir mobiler Bildinventare auf, das helfen kann einen differenzierten Blick auf Gegenwartsphänomene rund um areale Transfers und globale Transformationen einer scheinbar immer kleiner werdenden Welt zu schulen.

Literaturverzeichnis

- Bertrand, Dominique. 2007. 'Introduction. Rire et voyage de la Renaissance à l'âge classique. Chemins de traverse', in idem ed., *Le rire des voyageurs. XVIe-XVIIe siècles* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal), 7–18.
- Blanc, André. 2012. 'La Provençale: roman hybride, roman timide?', in Mazouer Charles, and Dominique Quéro, eds., *Jean-François Regnard. 1655–1709* (Paris: Armand Collin), 27–37.
- Böhm, Roswitha. 1998. 'Vom code galant zum code tendre. Freundschaftsentwürfe im Kreis der Madame de Sévigné', *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* 3, 125–136.
- Bono, Salvatore. 2009. *Piraten und Korsaren im Mittelmeer. Seekrieg, Handel und Sklaverei vom 16. bis 19. Jahrhundert* (Stuttgart: Klett-Cotta).
- Crivelli, Tatiana. 2010. 'Naïve, singende, orientalische Schönheit: Italien, das Europa zwischen 18. und 19. Jahrhundert verführt', in Locher Alexandra, Jolanda Nydegger, Sabina Bellofatto, eds., *Bilder und Zerrbilder Italiens* (Münster: LIT), 175–203.
- Dyer, Richard. 2006. *Pastiche* (London: Routledge).
- Hall, H. Gaston. 1984. 'Observation and Imagination in French Seventeenth-Century Travel Literature', *European Studies* 14, 117–139.
- Klarer, Mario. 2019. 'Einleitung', in idem ed., *Verschleppt, verkauft, versklavt. Deutschsprachige Sklavenberichte aus Nordafrika. 1550–1800* (Wien: Böhlau), 9–45.



- Klarer, Mario. Ed. 2020. *Mediterranean Slavery and World Literature. Captivity Genres from Cervantes to Rousseau* (London: Routledge).
- Klinkenberg, Michael F. 2009. *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum Fin de Siècle* (Heidelberg: Winter).
- Kroll, Renate. 1996. *Femme poète. Madeleine de Scudéry und die poésie précieuse* (Tübingen: Niemeyer).
- Moureau, François. Ed. 2008. *Captifs en Méditerranée. XVIe-XVIIIe siècles. Histoires, récits et légendes* (Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne).
- Rauline, Laurence. 2007. 'Le Voyage de Chapelle et Bachaumont: Les itinéraires du divertissement ou les voies obliques de la critique politique', in Bertrand, *Le rire des voyageurs*, 107–124.
- Regnard, Jean-François. 1843 (1731). 'La Provençale', in *Théâtre de Regnard: suivi de ses voyages en Laponie, en Pologne, etc. et de La Provençale* (Paris: Librairie de Firmin Didot Frères), 475–519.
- Requemora, Sylvie. 2007. 'Rééc/rire. La pratique ironique du jeu intertextuel dans les Voyages de Jean-François Regnard', in Bertrand, *Le rire des voyageurs*, 149–166.
- Requemora, Sylvie. 2008. 'Scènes de sérail: la construction d'un Orient théâtral et romanesque au XVIIe siècle', in Anne Duprat, Emilie Picherot, eds., *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe. XVIe-XVIIe siècles* (Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne), 249–262.
- Requemora, Sylvie. 2013. 'Le genre 'metoyen' en question: le cas de l'épisode algérien de Regnard', *Travaux de littérature* 26, 279–288.
- Requemora, Sylvie. 2015. 'Voyager vent debout: paradoxes d'un 'charmant voyage'', *Travaux de littérature* 28, 75–83.
- Rivara, Annie. 1987. 'L'exotisme barbaresque dans La Provençale: Fonction culturelle, pratiques éditoriales et de lecture', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 249, 157–174.
- Turbet-Delof, Guy. 1970. 'La Provençale est-elle de Regnard?', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 70(3), 471–476.
- Turbet-Delof. 1973. *L'Afrique barbaresque dans la littérature française aux XVIe et XVIIe siècles* (Genf: Droz).
- Vitkus, Daniel J. Ed. 2001. *Piracy, Slavery and Redemption. Barbary Captivity Narratives from Early Modern England* (New York: Columbia UP).
- Wales, Kathy. 2001. 'Pastiche', in idem ed., *A Dictionary of Stylistics* (London: Pearson Education), 286.
- Weiss, Gillian. 2011. *Captives and Corsairs: France and Slavery in the Early Modern Mediterranean* (Stanford: Stanford UP).

Author's affiliation

Daniel Winkler, Institut für Romanistik, Universität Wien

daniel.winkler@univie.ac.at

<<https://ufind.univie.ac.at/de/person.html?id=23462>>

<<https://univie.academia.edu/DanielWinkler>>



Mobile Image Inventories in Jean-François Regnard's Pastiche *The Provençal*

A 'misguided' Grand Tour in the intermedial field of
tension between buccaneering, gallantry and Orientalism

Extended Abstract

Daniel Winkler

Early modern Barbary Coast literature has often been discussed as a subgenre of the travel narrative. By focusing on 'autobiographic' reports of North European and American travellers, this research was frequently interested in 'authentic' experiences of abduction and enslavement in Northern Africa. My contribution, "Mobile image inventories in Jean-François Regnard's pastiche *The Provençal*", takes a slightly different approach by looking at a marginal text by the author.

Regnard (1655–1709) came from a wealthy Parisian merchant family and, from the 1680s onwards, was a successful comedy writer. He performed at the Comédie Italienne and Comédie Française, but also on diverse pan-European stages. In his youth, Regnard travelled extensively throughout France, Northern and Eastern Europe, and the Mediterranean. An early Grand Tour led him to Italy in the late 1670s. At the end of the voyage, however, when he was returning from Genoa to Marseilles, the ship on which he was travelling was kidnapped by Algerian privateers. *The Provençal* — published, along with his theatre plays, after his death — was long considered an autobiographical report of these experiences. Starting in the 1970s, scholars such as Guy Turbet-Delof began to express doubts both about the 'report' (which contains many commonplaces and some errors in the descriptions of Algiers) and about its authorship. Although these questions seem to have been largely resolved since then, I argue that these critical stances on the text can serve as a basis for a re-reading of *The Provençal* that is interested less in questions of authenticity than in formal aspects of the text.

My central argument is that, with *The Provençal*, Regnard creates an extremely dense, intermedial and ironic text shaped by a great variety of popular cultural trends and genre traditions. It was written in the late 17th century but was not published until 1731, in the author's posthumous *Collected Works*. Thus, my contribution clarifies how the author delivers, against the backdrop of the trends of gallantry and preciosity (and in fewer than fifty pages), a manifold and hybrid text.



This text can be described as a ‘mobile’ pastiche: at the beginning of the narration, set in a bucolic region not far from Paris, Regnard presents Cléomède (the narrator of the adventures of Zelmis) and her troupe of aristocratic and gallant women. In this way, he makes use of a narrative framework that was common in early modern collections of French novellas. In the same way, Zelmis’s embedded story brings together a popular ‘repertoire’ of mobile topoi, combining the love story of the married title character, the Provençal Elvire, and Zelmis with a ‘misguided’ Grand Tour between Southern France and Italy. Thus, common places of tender affection and unhappy love are fused with inventories of cross-Mediterranean voyages and privateering, abduction and enslavement, leading all of the protagonists to Algiers.

In other words, Regnard’s pastiche narrates a story of intercontinental mobility, but by doing so he refers continuously to mobile literary patterns and cultural commonplaces, especially those of late 17th-century France. The various intermedial references that constitute the hybrid pastiche *The Provençal* are reminiscent of contemporary travel literature and Barbary Coast narratives, but also of the gallant novels of famous salonnières (such as de Scudéry and de La Fayette) and the French classic plays of Corneille and Molière. By referring to well-known genres, authors and texts, the libertine Regnard satirizes the popular refinement of behaviour and language and the cultivation of tender feelings. He also points to his own life and writing by paraphrasing his extensive voyages, which led him as far as Stockholm and Tornø, the North Pole and Lapland. Demonstrating both his affluence and a certain wry self-deprecation, he reflects in this way on the contemporary penchant for peripheral destinations and eccentric, lonely voyages.

Although the literary coherence of *The Provençal*, last edited in the 1960s, can be questioned (at least its last highly condensed and crude passages), its interest clearly lies in its utterly hybrid and sketchy character. As an oscillating pastiche, the text is, at the intersection between intermediality, canon and trans-area studies, a highly interesting basis for a contextualized analysis pointing at aesthetic and generic, but also spatial and cultural, crossroad issues. As a narrative situated on the edge of historical epochs and knowledge, it represents a corpus of hybrid texts from the 17th and the 18th century. These texts, which are created by intermeshing different inventories of images, provide new forms and histories. In the sense of a ‘laboratory’ of the early modern period, cross-Mediterranean narratives such as *The Provençal* can be understood as thematic and structural precursors of texts that discuss questions of privateering, abduction and enslavement against the backdrop of imperialism and colonialism in other parts of the world and at other times. By negotiating fundamental questions of historical and cultural alterity, these texts provide a creative reservoir of mobile narratives which, at the same time, provide a critical view of contemporary phenomena related to areal transfers in a world of global transformations.



DOI: 10.25364/08.6:2020.1.15

Extended Abstract of:

Winkler, Daniel 'Mobile Bildinventare in Jean-François Regnards Pastiche *La Provençale*. Eine ‚missglückte‘ Grand Tour im intermedialen Spannungsfeld von Freibeuterei, Galanterie und Orientalismus' *Mobile Culture Studies. The Journal 6 2020 (Travel)*, 219–240.
<<http://unipub.uni-graz.at/mcsj>>

Author's affiliation

Daniel Winkler, Institut für Romanistik, Universität Wien
daniel.winkler@univie.ac.at
<<https://ufind.univie.ac.at/de/person.html?id=23462>>
<<https://univie.academia.edu/DanielWinkler>>



Essay

„Es ist ein Aberglaube geworden, dass man vom Zugfenster aus nichts sieht.“

Gedanken zu August Strindbergs literarischem Gegenbeweis und eine Zusammenstellung seiner „Zugfensterblicke“

Holger Helm

Abstract Late summer, 1886: August Strindberg is travelling across France by train — 3600 km in three weeks, at a maximum speed of 80 km/h. Every day, he spends up to twelve hours in a third-class carriage. In order to interact with the peasant population, he frequently leaves the train. He has recorded the things he researched, observed and heard prior to his trip in two notebooks. Several of these reflections will later become part of a report titled *Bland franska bönder*, first published in Stockholm in 1889. Earlier research, though fragmentarily, has referred to Strindberg's reflections on the landscape, as seen through the train window. For the first time, this paper thus provides a comprehensive compilation of Strindberg's reflections. We follow the spatio-temporal path traced in Strindberg's diary notes. A literature-cartographic sketch showing the route and major stations of the 1886 itinerary, including schematic train windows framing written excerpts, provides a better illustration. Strindberg's central statement regarding his views from the train window reads: "It is superstitious that you don't see anything through the train windows. The truth is that uninterested eyes only see a hedge or a row of telegraph poles. After three years of practicing, however, I was able to report on and draw landscapes, flora, farmsteads, and tools in Germany, France, Italy, Switzerland, the Tyrol, Denmark and Sweden through the compartment window." Prior to his trip through France, Strindberg had educated himself thoroughly. His reflections span a surprising stylistic and textual spectrum, from a rational description of the landscape to more impressionistic sections. In this context, we also discuss the Swedish subtitle of *Bland franska bönder*: "subjective reseskildringar" — "subjective travelogues". Finally, a short excursus deals with Strindberg's experiments — from as far back as 1886 — to take snapshots of the landscape from a moving train.

Keywords August Strindberg, train journey through France 1886, *Bland franska bönder*, *Among French Peasants*, travel routes in literature-cartographic sketches, photographic experiments during train rides

DOI 10.25364/08.6:2020.1.16



Zur Einstimmung

Wie blicken wir eigentlich auf Ortschaften und Landstriche, wenn wir sie per Bahn durchfahren? Die unterschiedlichen Sichtweisen dabei hat Honoré Daumier schon 1865 trefflich beobachtet und künstlerisch ins Bild gesetzt. Bei weitem nicht alles, was an Einzelheiten von Stadt und Land sichtbar wäre, nehmen wir optisch auf. Da gibt es meist auch Übersehenes, Ausgeblendetes oder gar aus dem Gedächtnis Hinzugefügtes. Zu welcher Ausprägung das jeweils gelangt, das wird von Betrachter zu Betrachter und je nach Situation verschieden sein. Daumier weist darauf hin, indem er uns sowohl den die Landschaft erkundenden als auch den zerstreuten, gedankenverlorenen Blick aus dem Zugfenster vorführt. Das bei der Fahrt auftretende Phänomen des Vorbeifließens der Dinge draußen begünstigt ein Versinken in die Innenwelt der Gedanken und Gefühle bis hin zum flüchtig-träumerischen Loslassen von Einzelheiten in Feld und Flur. Dagegen zeugt das konzentrierte und interessierte Hinausschauen für den Moment von großer Neugier, aber auch von Freude am Wiedererkennen von Vertrautem. Diese Sichtweise greift zurück auf verfügbares Hintergrundwissen über das allgemein in Landschaften Vorhandene und Ablaufende sowie Detailinformationen zur gerade inspizierten Gegend. Eine Vorab-Sondierung über die zu durchfahrenden Landschaften kann während der



Abb. 1: Honoré Daumier: *Ein Wagen dritter Klasse* (um 1865; Kreide, Feder, Aquarell und Gouache; im Original 23 x 33 cm, Ausschnitt)

Passage zudem bei der räumlichen Orientierung helfen. All diese Bezüge spiegeln sich vielfältig in August Strindbergs Reisebericht wider, den er zu seiner 1886 unternommenen Frankreichrundfahrt niederschrieb. Ein den Reisebericht tragendes visuelles Element ist bei August Strindberg der Blick auf die am Zugfenster vorbeiziehende Landschaft. Er bereitet dem Leser seine Wahrnehmungen und Eingebungen in einer überaus bildhaften Sprache auf, ganz so, als würde er mit Worten zeichnen. Dabei hat August Strindberg, wie seine Tagebücher belegen, beim Hinausschauen aus dem Zug oft auch Landschaft originär visualisiert, indem er versuchte, sie zeichnerisch zu erfassen. Zuweilen wurde sogar aus voller Fahrt fotografiert.

Mit August Strindberg auf großer Fahrt

Spätsommer 1886 — August Strindberg reist in nur drei Wochen 3600 Kilometer per Bahn, Frankreich einmal rundum. Er ist dabei höchstens mit Tempo 80 (km/h) unterwegs und bringt täglich bis zu zwölf Stunden in Waggons der 3.(Holz-)Klasse. Eingeschoben sind Landgänge, um mit der bäuerlichen Bevölkerung ins Gespräch zu kommen.

Vorab Recherchiertes, Beobachtetes und Gehörtes hält er in zwei Notizbüchern fest. Vieles davon wird Bestandteil der 1889 erstmalig in Stockholm verlegten Reportage *Bland franska*

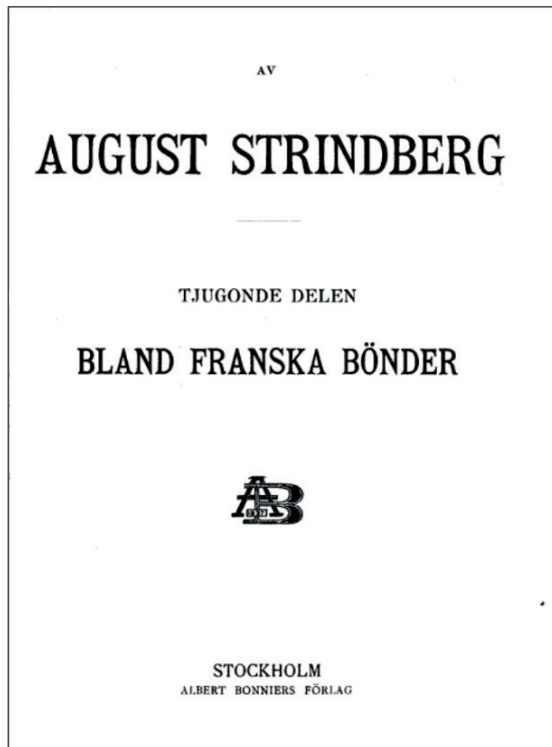


Abb. 2: Ansicht der 1914 in Stockholm erschienenen Ausgabe von *Bland franska bönder*



Abb. 3: Strindberg 1886, als er *Unter französischen Bauern* schrieb. (Foto und Hinweis in der Ausgabe von 1920)

bönder (*Unter französischen Bauern*)¹. Das Werk besteht aus zwei „Abteilungen“. Die Überschrift der ersten Abteilung lautet: „Bauernleben in einem französischen Dorfe“. Strindberg greift hier vor allem auf seinen, der Frankreichrundreise vorangehenden, Aufenthalt in der skandinavischen Künstlerkolonie des, südlich von Paris gelegenen, Dorfes Grez-sur-Loing, zurück. Dabei geht er ausführlich auf die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse der französischen Landbevölkerung zu dieser Zeit ein (siehe dazu v.a. Swedberg 2013 und Steinfeld 2009). Mit „Autopsien und Interviews“ ist die zweite Abteilung betitelt. In diesem Teil berichtet Strindberg über seine Reise durch Frankreich.

Strindberg ist bemüht, das Werk zeitgleich in französischer, englischer (Poulenard 1966: 120, 128) und deutscher Sprache zu veröffentlichen. Aber allein Letzterem ist ein Erfolg beschieden. Emil Schering (1873–1951), Übersetzer des Strindbergschen Gesamtwerkes in 47 Bänden, steht mit dem Schweden bis zu dessen Tod 1912 in engem Briefwechsel und unterstützt ihn darüber hinaus auch materiell. In der deutschen Übersetzung von *Bland franska bönder* (*Unter französischen Bauern*, 1911 ff.) steht dementsprechend der Zusatz: „Deutsche Originalausgabe gleichzeitig mit der schwedischen Originalausgabe unter Mitwirkung von Emil Schering vom Dichter selbst veranstaltet.“

1 Bei Quellenverweisen auf das hier im Mittelpunkt stehende Werk von August Strindberg *Bland franska bönder* (1914)/*Unter französischen Bauern* (1920)/*Parmi les paysans français* (1988) werden jeweils nur die Jahreszahl und die betreffende Seitennummer ohne den Vorsatz *Strindberg* angegeben.



Eine Übertragung des Werkes ins Französische erscheint schließlich doch noch — 99 Jahre (!) nach der schwedischen Erstauflage — 1988 als *Parmi les paysans français*. Im englischen Sprachraum, wo eine Übersetzung bis heute auf sich warten lässt, bleibt es lange Zeit nur bei einem kurzen Verweis auf das Werk durch Lizzi Lind-Af-Hageby 1913 in ihrem Buch *August Strindberg, the Spirit of Revolt: Studies and Impressions*. Sie übersetzt den Titel dabei als Erste mit *Among French Peasants* (Lind-Af-Hageby 1913: 228).

Erst mehr als ein halbes Jahrhundert später — 1966 — führt der an der Universität Strasbourg tätige Literaturwissenschaftler Elie Poulard die englischsprachige Leserschaft ausführlicher an das Werk heran. 2010 geht in den USA Anna Westerståhl Stenport dann noch vielschichtiger auf Strindbergs Frankreichreportage ein. Der Aufsatz „Rural Modernism: Ethnography, Photography, and Recollection in *Among French Peasants*“ ist Bestandteil ihres Buches *Locating August Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism, and Setting*. Für dessen Einband greift die Autorin bezeichnenderweise auf ein Foto mit gespiegelten Bahngleisen zurück [siehe Abb. 4].

Dass ein Jahr zuvor eine Neuauflage der deutschen Übertragung von Emil Schering *Unterfranzösischen Bauern* (1920er Ausgabe) mit einem Essay zum Werk von Thomas Steinfeld erschienen war, registriert Westerståhl Stenport wahrscheinlich nicht oder erst nach Drucklegung ihres Bandes.

Das Echo auf diese Neuauflage durch den Eichborn Verlag in seiner Reihe *Die andere Bibliothek* (2009) ist in Deutschland durchweg positiv. Die Rezensenten sind erbaut über Strindbergs Reportagekunst, das bäuerliche Leben in Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts betreffend.

Aber anders als bei Elie Poulard (1966) und dann später bei Anna Westerståhl Stenport (2010), sind die in der Reportage zu lesenden vielen Zugfensterblicke Strindbergs nicht Gegenstand der Einlassungen.

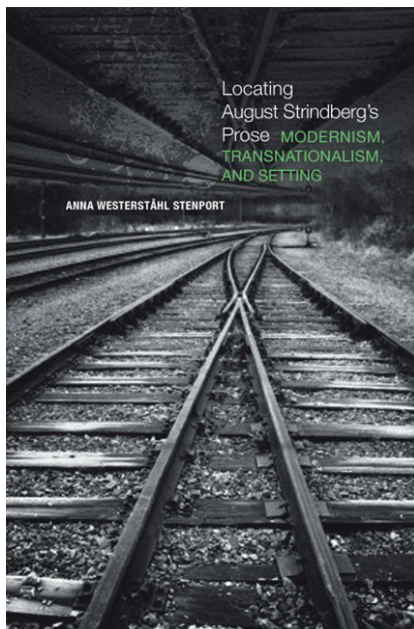


Abb. 4: Ansicht des Bandes von A.W. Stenport (2010)

Ein Ziel dieses Aufsatzes ist deshalb eine Zusammenstellung der in *Unterfranzösischen Bauern* (1920er Ausgabe) eingestreuten Zugfensterblicke. Diese sind durchweg in der rund 100 Seiten umfassenden „Zweite[n] Abteilung / Autopsien und Interviews“ platziert und folgen dort einer, an der Fahrtroute ausgerichteten, regionalen Gliederung in acht Kapiteln von Franche Comté über Picardie, Bretagne, Gynne und Languedoc bis hin zu Auvergne und Morvan.

Mit der Wahl des Reisemittels Eisenbahn setzt Strindberg auf eine — im wahrsten Sinne des Wortes — möglichst zügige Frankreichquerung, weil dies „den Überblick erleichtert“ (1920: 101). Die dabei erhoffte „Totalwirkung“ — im schwedischen Originaltext: „totalverkan“ (1914: 100) — bei der Wahrnehmung der durchfahrenen Gegenden solle nicht dadurch verloren gehen „daß man bei Einzelheiten verweilte“ (1920, 101). An anderer Stelle bezieht sich Strindberg nochmals auf diese von vornherein beabsichtigte Wirkung. Der deutsche Übersetzer wählt dort für das schwedische

„totalimpression“ (1914: 157) den auf Alexander von Humboldt zurückführbaren Begriff „Totaleindruck“ (1920: 163; vgl. v. Humboldt 1806: 11). Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich sowohl Strindberg als auch Scheering zuvor mit den Humboldtschen Schriften befasst haben. So wird zum Beispiel auch Humboldts zentraler Terminus der (Landschafts-)„Physiognomie“ (1920: 126, im schwedischen Original „landskapets fysionomie“, 1914: 124) verwendet. Der Blick aus dem Waggon hinaus auf die durchfahrene Gegend ist dabei für Strindberg eng gerahmt. Fenster sind lediglich in den Zustiegstüren vorhanden, die Glasscheiben haben nur Maße von ca. 60 x 40cm [siehe Abb. 5 und 6].

Am Beginn der „Zweiten Abteilung / Autopsien und Interviews“ konstatiert Strindberg: „Das schönste Land von Europa [...] liegt in Momentaufnahmen in der Kassette des ausgeruhten Auges und nun will ich die Bilder hervorzurufen versuchen“ (1920: 103). Soweit diese Bilder eindeutig auf Blicken aus dem Zugfenster beruhen, sollen sie hier erstmalig in Gänze zusammengestellt und räumlich-zeitlich zugeordnet werden. Letzteres erfolgt auf Basis der von Per Erik Ekholm 1985 und 2014 ausgewerteten Tagebuchaufzeichnungen Strindbergs. Der weitergehenden Veranschaulichung dient ein literaturkartographischer Entwurf mit Verlauf und Hauptstationen der 1886er Reiseroute inklusive dort platzierter schematischer Zugfenster mit passenden Textauszügen. Stilistisch und inhaltlich weisen die Strindbergschen Zugfensterblicke eine überraschende Bandbreite auf — von der rationalkonstatierenden Landschaftsschilderung (siehe unten: 2, 3, 6, 11, 12) mit Übergängen (5, 7, 9, 13, 14, 15) hin zu mehr und mehr impressionistischen Anteilen (1, 4, 8, 16). Erstere sind meist dominiert von Vegetationsbeschreibungen zum Rechts und Links der Bahntrasse (9, 11, 13). Sie veranlassen den französischen Literaturgeographen Jean-Louis Tissier nach Lektüre der 1988 erschienenen französischsprachigen Ausgabe *Parmi les paysans français* zu der sinnbildlichen Auffassung, Strindberg habe eine Art Eisenbahn-Herbarium komponiert (Tissier 1992: 180). Die hier vorgenommene Zusammenstellung Strindbergscher Zugfensterblicke kann den vielen zeitgenössischen Verdrossenheiten



Abb. 5: Bahnwaggon dritter Klasse, Ausschnitt aus einem zeitgenössischen Foto

http://roland.arzul.pagesperso-orange.fr/materiel/voitures/voitures_ouest_essieux2.htm [accessed: 23.03.2021]

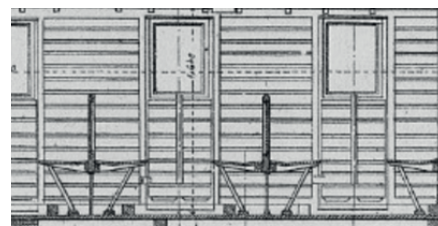


Abb. 6: Schematischer Blick in das Innere eines Bahnwaggons, mit dem Strindberg fuhr: Im Längsschnitt gut zu erkennen sind die kleinen Fenster sowie die quer zur Fahrtrichtung angeordneten Sitzreihen.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55302956.plei-nepage.f86.langFR> [accessed: 23.03.2021]



und Vorbehalten im Sinne von nur minderwertiger Landschaftswahrnehmung während der Zugfahrt (vgl. Schivelbusch: 1977) entgegengehalten werden. Dazu fordert August Strindbergs Statement, welches diesem Aufsatz die Überschrift geliefert hat, geradezu auf: „Es ist ein Aberglaube geworden, dass man vom Zugfenster aus nichts sieht. Wahr ist, dass ein uninteressiertes Auge nur eine Hecke und eine Reihe Telegraphenpfähle erblickt. Nachdem ich mich aber drei Jahre geübt habe, habe ich vom Kupeefenster aus Landschaften, Flora, Bauernhäuser, Werkzeuge in Deutschland, Frankreich, Italien, Schweiz, Tirol, Dänemark und Schweden referiert und gezeichnet“ (1920, 102).

Dabei ist es für Strindberg ganz offensichtlich elementar, sich vorab umfangreiches Grundwissen über die zu durchfahrenden Landstriche anzueignen. Um „ein fremdes Land vom Zugfenster aus zu beschreiben“, vermerkt Strindberg: „Die Bedingung, dass man das tun kann, ist ganz einfach: alles vorher zu wissen“ (1920: 102). Er hat dies für sich selbst entsprechend praktiziert: „Da aber Landschaft, so wie der Nichtkünstler sie auffasst, nichts anderes ist als die geologische Formation, mit ihrer Flora und Fauna, der wilden und der kultivierten, mit davon abhängigen Lebensverhältnissen, wurden die geologische Karte und die Pflanzenkarte mitgenommen;

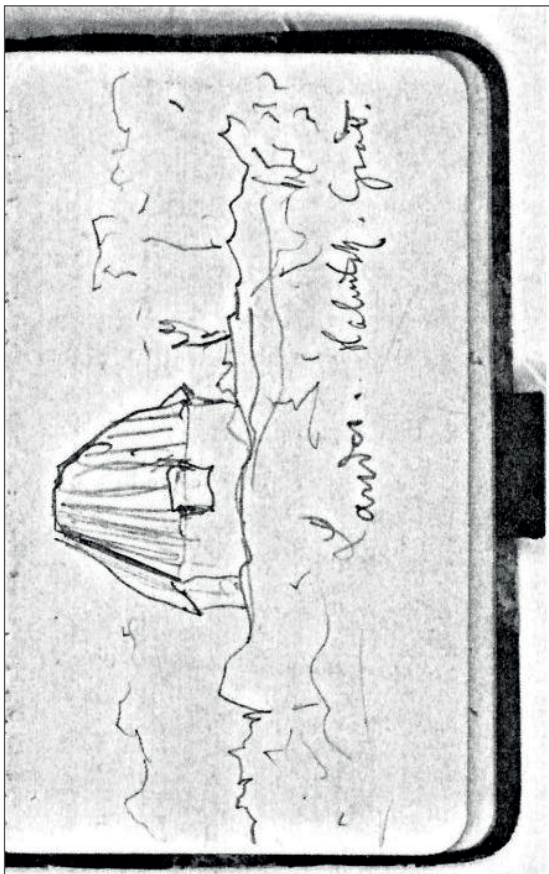


Abb. 7: Skizze aus Strindbergs 1. Notizbuch, S. 85 mit der Anmerkung: „Landes. halm-tak. grätt“ („Land. Strohdach. grau“) (Ekholm 2014: 137)

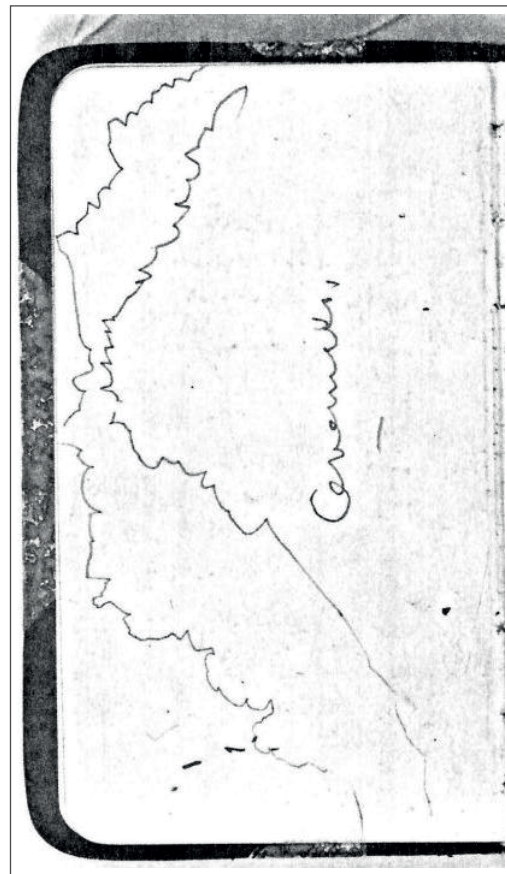


Abb. 8: Skizze aus Strindbergs 2. Notizbuch, S. 127 mit der Anmerkung: „Cevennes“ („Cevennen“) (Ekholm 2014: 160)



außerdem wurden Joannes vortreffliche Spezialbeschreibungen mit Detailkarten über jedes Departement auf den Bahnstationen gekauft“ (1920: 101–102).

Neben den, auf solcher ausgiebigen landeskundlichen Vorbereitung beruhenden, Effekten der Wiedererkennung beim vorbeifahrenden Blick aus dem Zugfenster finden sich in *Unter französischen Bauern* aber auch Passagen, die auf ein Abschweifen ins Gedanklich-Emotionale beim Blick aus dem Zugfenster hinweisen (siehe oben, vgl. Schönhammer 1994). Strindberg hat dieses Phänomen bei sich selbst durchaus registriert, indem er schreibt, bei der Eisenbahnfahrt bekomme er Fantasien („Hjänornas kamp“, 142).

Für Anna Westerståhl Stenport fungiert das Zugfenster als ästhetischer Rahmen zur bildlichen Zentrierung, was eine ganz spezielle Art der visuellen Komposition hervorbringe, die zeitlich mit dem Aufkommen des Impressionismus in der Malerei korreliere.

The window of the railway compartement in *Among French Peasants* functions as an aesthetic framing device, as a straightforward reference not only to what is technically called “cadrage” (the centering of an image), but also to the fact that railway travel becomes a technique that allows for a certain kind of visual composition [...]. The temporal aspect of impressionist painting thereby correlates with Strindberg’s aesthetic project in *Among French Peasants*. (Westerståhl Stenport 2010: 64–65).

Sie bescheinigt Strindberg in diesem Zusammenhang eine hoch ästhetisierte Sprache (Westerståhl Stenport 2010: 69).

Als *Bland franska bönder* „im November 1889 in Albert Bonniers Verlag auf schwedisch erschien [...], trug es den Untertitel *subjektiva reseskildringar* [subjektive Reisebeschreibungen, d.Verf.] — nachdem deutsche Verlage kritisiert hatten, die Reportage sei nicht wissenschaftlich genug“ (Steinfeld 2009: 260). Für Elie Poulénard dient der Untertitel der Verweisung auf den — eben auch — künstlerischen Charakter der Reportage. Er übersetzt ihn mit *Subjective Descriptions of a Journey* (Poulénard 1966: 121). Auch aus Sicht von Anna Westerståhl Stenport ist der Untertitel bedeutsam, sie entscheidet sich für *Subjective Travelogues* (Westerståhl Stenport 2010: 61). In den deutschen Ausgaben — die erste erschien 1911, 22 Jahre nach der schwedischen — ist dieser wichtige Zusatz demgegenüber weggelassen.

Abb. 7 und 8 zeigen zwei Skizzen, die Strindberg vermutlich aus der Zugfensterperspektive heraus gefertigt hat. Sie sind den Notizbüchern zur Reise entnommen. Beide „liegen heute in der Nationalbibliothek in Stockholm. Der dazugehörige Zeichenblock ist verschollen“ (Steinfeld 2009: 259). Wegen der wenigen überlieferten Skizzen bleiben also Strindbergs verbale Vermerke zu seinen Zugfensterblicken Hauptgegenstand der Interpretationen seiner Reportage. Elie Poulénard listet solche zwar auf über drei Seiten seines Aufsatzes in Stichworten auf. Allerdings sind bei ihm allein die Textstellen zur Passage entlang der Camargue (Poulénard 1966: 123) sowie die zur Fahrt durch die Gegend bei Epinac (Poulénard 1966: 124) wortgemäß (und ins Englische übertragen) aufgeführt. Auch Anna Westerståhl Stenport wählt als Vollzitat (ins Englische übertragen) nur eine, eher impressionistische, Assoziation von Strindberg aus: jene zur Fahrt von Orléans nach Nantes (Westerståhl Stenport 2010: 68).



Die 16 Zugfensterblicke August Strindbergs²

1 Auf der Fahrt von Luzern nach Vesoul, 30.8.1886 — vor Vesoul (Kartographie: A)

Die Sonne senkt sich und die Landschaft hüllt sich in eine leichte Dämmerung, über die noch eine Weile die hellblaue Kette der Vogesen hervorragte. Dann schmilzt alles zusammen in ein undefinierbares Grau, und nur die Weißdornhecke längs der Bahnlinie ist noch vom Coupéfenster aus wahrzunehmen [...]. (1920: 109)

The sun is setting and the landscape is cloaked in the beginning twilight above which still for a while the light-blue chain of the Vosges stands out. Then everything is melting down into a non-descript grey, and only the hawthorn hedge alongside the railway line is still discernible through the compartment window [...]. (Übersetzung M.B.)

Solen sänker sig och landskapet svepes i en lätt skymning, över vilken ännu Vogesernas ljusblå kedja sticker upp en stund. Så smälter allt tillsammans i ett outredbart grått, och endast hagtorns-häcken utmed banlinjen kan ännu skönjas genom kupéfönstret [...]. (1914: 108)

Le soleil se couche et le paysage est enseveli dans un faible crépuscule, au-dessus duquel la ligne bleue des Vosges se dresse encore un moment. Puis, d'un seul coup, tout se fond dans un gris inextricable, et seules les haies d'aubépines le long de la voie ferrée peuvent être distinguées encore de la fenêtre du wagon [...]. (1988: 115)

2 Auf der Fahrt von Chaumont nach Epernay, 1.9.1886 — hinter St. Dizier

Nördlich von St. Dizier breitet sich die Ebene aus mit schwachen Erhöhungen und verstreuten Oasen von etwa fünfzig Bäumen: eine in ihrer Art einzige Landschaft. Man hat nämlich angefangen, die Kreidehügel mit Kiefern zu bepflanzen, und die Physiognomie der Landschaft macht also eine Entwicklung durch. (1920: 126)

3 Auf der Fahrt von Laon nach Lille, 3.9.1886 — bei Tergnier

Bei Tergnier passieren wir die Grenze zur Picardie. Birke, Erle und Espe nehmen den Platz der Akazie am Bahndamm ein, und in den Gärten haben Kohl und Lauch, die warmen Gemüse der Germanen, die vielen kalten Salatgewächse der Gallier verdrängt. Auf der Höhe von St. Quentin wird beim Bauen besonders Ziegel benutzt. Große Weidenplantagen erstrecken sich an den Flüssen entlang. (1920: 138–139)

4 Auf der Fahrt von Laon nach Lille, 3.9.1886 — bei Chambray (Kartographie: B)

Luzernen- und Kleefelder tanzen vorbei, daran erinnernd, daß hier auch Viehzucht getrieben wird [...] Mitten in diesen nordischen Gegenden erhebt sich ein hellgrünes saftiges Wäldchen von Futtermais, das mit seinen südländischen Formen und Farben das Gemälde einen Augenblick belebt; gleich darauf wird es wieder schwarz, schwarz von der traurigen Pferdebohne [...]. (1920: 141)

Fields of lucerne and clover are dancing past, reminding us that here livestock breeding is also

2 Anmerkung: Zitate mit dem Zusatz *Kartographie: A* bis *I* wurden als repräsentative Auswahl in den literaturkartographischen Entwurf [siehe Abb. 9] aufgenommen. Sie sind neben Deutsch (1920) zu dessen sprachlicher Erweiterung nachfolgend auch in Englisch (übersetzt von Manfred Buchroithner, M.B.), Schwedisch (1914) und Französisch (1988) lesbar.



conducted, [...] In the middle of these nordic landscapes a lush light-green grove of forage maize is rising that animates the picture with its southerly shapes and colours; a moment later it is getting black again, black from the gloomy horse beans [...]. (Übersetzung M.B.)

Luzern-och klöverfält dansa förbi, påminnande om att här även idkas boskapsskötsel [...] Mitt i dessa nordiska trakter reser sig en ljusgrön, saftig liten dunge av fodermajs, vilken med sina syd-ländska former och färger livar upp tavlan ett ögonblick, som strax därpå blir svart igen, svart av den sorgliga hästbönan [...]. (1914: 138)

Des champs de luzerne et de trèfle, s'éloignant à toute vitesse, rappellent qu'ici on élève aussi du bétail [...] Au milieu de ces contrées septentrionales, se dresse un joli petit bouquet de maïs fourra-ger vert tendre, lequel, avec son allure et ses couleurs méridionales, égaie un instant le tableau, qui aussitôt après redevient noir, noir à cause des tristes fèves [...]. (1988: 147)

5 Auf der Fahrt von Lille nach Rouen, 5.9.1886 — hinter Arras

Mit dem nächsten Zuge verlassen wir Phalempin und befinden uns bald an der Grenze zu Artois. Das Land behält seinen ebenen Charakter, und die Ziegelgebäude begleiten die Bahn, aber jetzt sind sie weiß geputzt, nur das Fundament ist schwarz geteert. Nachdem wir ein neues Getreidemeer passiert haben, langten wir in Arras an. Wiesen wechseln mit Feldern ab, und einige Waldparks unterbrechen die Einförmigkeit der Ebene. (1920: 146–147)

6 Auf der Fahrt von Lille nach Rouen, 5.9.1886 — vor Bacouel (Kartographie: C)

Kiefernplantungen treten am Bahndamm auf. Die Dörfer sind wieder weiß geworden, mit Ziegel-dächern. Bei Bacouel sind Spuren von Weingärten zu sehen, aber die Apfelbäume werden üppiger — ein Zeichen, daß wir uns dem gelobten Lande des *cidre* nähern, der fruchtbaren und hellen Normandie. (1920: 147)

Pine plantings are occurring on the embankment. The villages have turned white again, covered by tiled roofs. Near Bacouel traces of vineyards can be seen, but the apple trees become lush — a sign that we are approaching the Promised Land of *cidre*, the fertile and lightish Normandie. (Übersetzung M.B.)

Tallplanteringar uppträda på banvallen. Byarne ha återigen blivit vita, med tegeltak. Vid Bacouel synes spår av vingård, men äppelträden bliva ymnigare, tecken på att vi nalkas ciderns förlovade land, det frodiga och ljusa Normandie. (1914: 144)

Des plantations de pins apparaissent sur le remblai. Les villages sont redevenus blancs avec des toits de tuiles. Près de Bacouel, on aperçoit de traces de vignobles, mais les pommiers deviennent plus abondants, signe que nous approchons de la terre promise du cidre, la luxuriante et lumineuse Normandie. (1988: 153)

7 Auf der Fahrt von Lille nach Rouen, 5.9.1886 — bei Formiere

Da öffnet sich die Hecke, und man kann einen schnellen Blick in die Ferne werfen. Große isolierte Fachwerkhäuser mit hohen steilen Strohdächern schließen den Hof ein. Dort sonnen sich enorme Schweine, dort werden jetzt in der Abendstunde die fetten Kühe gemolken, Gänse und Enten baggern im Teich, Puter, Hühner und Perlhühner hacken im Spreu; und rings ums Taubenhaus flattern Tauben, schwarze, stahlblaue, weiße. Dieses Gemälde zieht vorbei. (1920: 155)

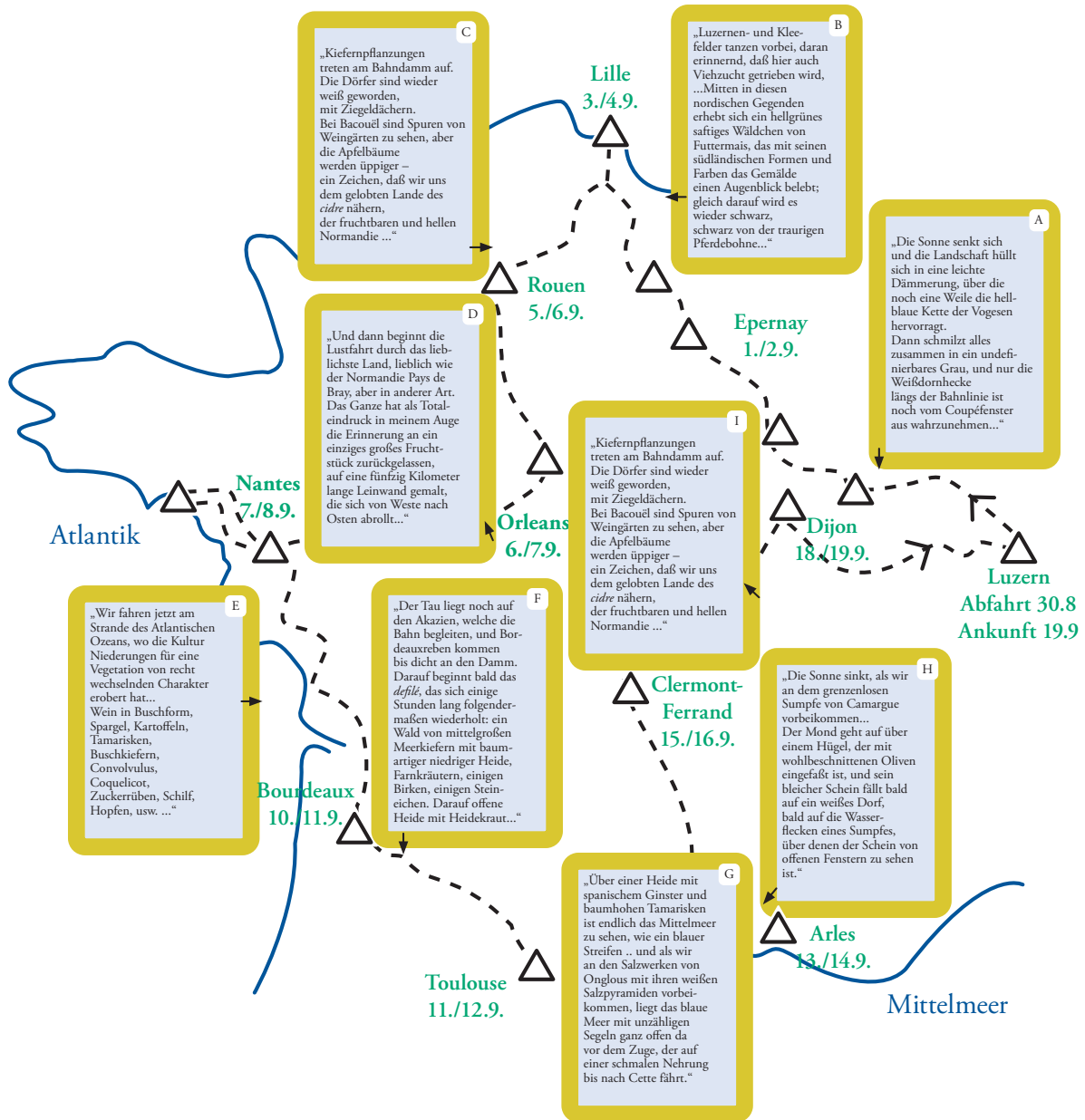


Abb. 9: Literaturkartographischer Entwurf mit Eckpunkten der 1886er Reiseroute Strindbergs und der räumlichen Zuordnung von neun seiner Zugfensterblicke (im Text auch in englischer, schwedischer und französischer Sprache — siehe Zugfensterblicke I /A, 4/B, 6/C, 11/E, 13/F, 14/G, 15/H, 16/I). Entwurf: Holger Helm, 2018; Ausführung: Martin Kollmann, 2021.



8 Auf der Fahrt von Orléans nach Nantes, 7.9.1886 — hinter Tours (Kartographie: D)

Und dann beginnt die Lustfahrt durch das lieblichste Land, lieblich wie der Normandie Pays de Bray, aber in anderer Art. Das Ganze hat als Totaleindruck in meinem Auge die Erinnerung an ein einziges großes Fruchtstück zurückgelassen, auf eine fünfzig Kilometer lange Leinwand gemalt, die sich von Westen nach Osten abrollt. (1920: 163)

And then begins the joyride through a most mellow land, as charming as the Normandie Pays de Bray, but of a different kind. As an overall impression, in my eyes the whole scene left a recollection of a single big piece of fruit, painted upon a canvas of fifty kilometres length, unrolled from West to East. (Übersetzung M.B.)

Och så börjas lustfärden genom det ljuvligaste land, ljuvligt som Normandies pays de Bray, men på ett annat sätt. Det hela har såsom totalimpression kvarlämnat i mitt öga minnet av ett enda stort fruktstycke, målat på en femtio kilometers lång duk, som rullas från väster till öster. (1914: 157)

Alors commence un voyage d'agrément dans le plus doux des pays, doux comme le pays de Bray en Normandie, mais d'une autre manière. L'impression générale qui est restée dans mon souvenir est celle d'un morceau de fruit immense peint sur une toile de cinquante kilomètres de long et qui se déroule d'ouest en est. (1988: 167)

9 Auf der Fahrt von Nantes nach Sarzeau, 8.9.1886 — vor Vannes

Nicht ein Baum ist zu sehen, nur der blaue Himmel über einem Blument Teppich, der unglaublich ist. An den Boden gedrückt, leuchten Zwergulex mit schreienden gelben Blüten und Glockenheide mit hellroten und violetten, verwebt mit Thymian, Farnkraut und Ginster. Die Blüten stehen so dicht, daß man nur eine Matte von Rot und Gelb auf braungrünem Boden sieht. (1920: 167–168)

10 Auf der Fahrt von Nantes nach Bordeaux, 10.9.1886 — bei Clisson

Obstbäume im Zwergkordon bilden den Zaun am Bahndamm, wie ich sie schon zwischen Malesherbes und Orléans gesehen habe. Ein kurz gewachsenes Vieh von eleganter Form mit Antilopenfarbe weidet auf den Wiesen. Die römischen Brunnen mit der runden Wanne aus Stein und der Winde treten von neuem auf. Die berühmten Gänse der Vendée lesen Korn auf dem Stoppelfelde, Topinambur und der ausgezeichnete Kohl von Poitou zeigen sich. (1920: 177)

11 Auf der Fahrt von Nantes nach Bordeaux, 10.9.1886 — hinter Rochelle (Kartographie: E)

Wir fahren jetzt am Strande des Atlantischen Ozeans, wo die Kultur Niederungen für eine Vegetation von recht wechselndem Charakter erobert hat... Wein in Buschform, Spargel, Kartoffeln, Tamarisken, Buschkiefern, Convolvulus, Coquelicot, Zuckerrüben, Schilf, Hopfen usw. [...]. (1920: 178)

Now we are moving along the shores of the Atlantic Ocean where cultivation conquered the lowlands for a vegetation of pretty varying character ... Wine, bushes, asparagus, potatoes, tamarisks, patula pines, convolvulus, coquelicot, sugar beets, reed, hops, etc. [...]. (Übersetzung M.B.)

Vi åka nu i stranden av Atlantiska havet, där odlingen erövrar låga terränger åt en vegetation av mycket omväxlande karaktär ... vin i buskform, sparris, potatis, tamarisker, tallbuskar, convolvulus, cocquelicot, vitbetor, rörvass, humle m. m. [...]. (1914: 171)



Nous longeons maintenant la côte de l’océan Atlantique où les cultures ont conquis les terrains bas sur une végétation très variée ... des vignes sous forme de buissons, des asperges, des pommes de terre, des tamaris, des bouquets de pins, des liserons, des coquelicots, des betteraves, des roseaux communs, du houblon, entre autres [...]. (1988: 182)

12 Auf der Fahrt von Nantes nach Bordeaux, 10.9.1886 — bei Libourne

Als wir uns der Garonne nähern, sehen wir von dem hohen Viadukt die großen Weinfelder, die auf den Anschwemmungen die zweite Art des Bordeaux-Weines ergeben, genannt Palud. Hier wachsen hohe Reben an langen Stangen, niedrige Reben, Kordons, aber alle gut gepflegt, ohne ein Unkraut und, von unserem Gesichtspunkt gesehen mit großen blauen Trauben beladen [...]. (1920: 179)

13 Auf der Fahrt von Bordeaux nach Toulouse, 11.9.1886 — vor Lamothe (Kartographie: F)

Der Tau liegt noch auf den Akazien, welche die Bahn begleiten, und Bordeauxreben kommen bis dicht an den Damm. Darauf beginnt bald das *defilé*, das sich einige Stunden lang folgendermaßen wiederholt: ein Wald von mittelgroßen Meerkiefern mit baumartiger und niedriger Heide, Farnkräutern, einigen Birken, einigen Steineichen. Darauf offene Heide mit Heidekraut [...]. (1920: 182)

Dew is still covering the acacias accompanying the railway, and Bordeaux grapes are coming close to the embankment. Soon thereafter the *defilé* begins, which becomes repetitive for some hours in the following way: a wood of medium-sized maritime pines with arboreal low-growing heathers, ferns, some birch trees, occasional holm oaks. Subsequently open heath with heather [...]. (Übersetzung M.B.)

Daggen ligger ännu på akacierna utmed linjen, och bordeauxrankor följa oss på banken till och med i själva stenläggningen. Därpå börjar snart defilén, som upprepar sig under ett par timmar på följande sätt. En skog av medelstora havstallar med trädartad och lågväxt ljung, ormbunkar, ett par björkar, några stenekar. Därpå en öppen hed av ljung, av dvärg-ulex [...]. (1914: 175)

Il y a encore de la rosée sur les acacias le long de la voie ferrée, et les ceps de bordeaux nous suivent sur le remblai, et même sur le ballast. Ensuite commence le *defilé* qui se répétera de la façon suivante, pendant plusieurs heures. Une forêt de pins maritimes de taille moyenne avec de la bruyère aborescente et de la bruyère basse, des fougères, un ou deux bouleaux, quelques chênes verts. Puis une lande ouverte avec de la bruyère et des ajoncs nains [...]. (1988: 186)

14 Auf der Fahrt von Toulouse nach Cette, 12.9.1886 — bei Onglous (Kartographie: G)

Über einer Heide mit spanischem Ginster und baumhohen Tamarisken ist endlich das Mittelmeer zu sehen, wie ein blauer Streifen [...] und als wir an den Salzwerken von Onglous mit ihren weißen Salzpyramiden vorbeikommen, liegt das blaue Meer mit unzähligen Segeln ganz offen da vor dem Zuge, der auf einer schmalen Nehrung bis nach Cette fährt. (1920: 192)

Eventually, above a heath with Spanish broom and tree-high tamarisks you can see the Mediterranean Sea, looking like a blue band [...] and when passing by the salt works of Onglous with their white salt pyramids, the blue sea with its countless sails lies there in unobstructed view, in front of the train that goes to Cette on a small spit of land. (Übersetzung M.B.)

Ut över en hed med spansk ginst och trädhöga tamarisker synes äntligen Medelhavet som en blå



strimma [...] och när vi passera salinerna vid Onglous med dess vita saltpyramider, ligger det blå havet med oräkneliga segel alldeles öppet för tåget, som går på ett smalt näs i havskanten fram till Gette. (1914: 183)

Au-delà d'une lande de genêts d'Espagne et de tamaris arborescents, nous apercevons enfin la Méditerranée comme une ligne bleue [...] et, au moment où nous passons les salines d'Anglous avec leurs pyramides de sel blanc, la mer bleue avec ses voiles innombrables s'ouvre devant la train, qui se dirige vers Cette sur une petite langue de terre le long de la côte. (1988: 194)

15 Auf der Fahrt von Cette nach Arles, 13.9.1886 (Kartographie: H)

Die Sonne sinkt, als wir an dem grenzenlosen Sumpfe von Camargue vorbeikommen [...] Der Mond geht auf über einem Hügel, der mit wohlbeschnittene Oliven eingefaßt ist, und sein bleicher Schein fällt bald auf ein weißes Dorf, bald auf die Wasserflecken des Sumpfes, über denen der Schein von offenen Feuern zu sehen ist. (1920: 203)

The sun is setting when we are passing along the immeasurable Camargue [...] The moon is rising above a hill bordered by well cut-back olive trees, and soon its pale glow shines once on a white village, another time onto the sloughs of the swampland above which the blaze of open fires can be seen. (Übersetzung M.B.)

Solen sjunker, när vi gå förbi de gränslösa Camargueträskan [...] Månen går upp över en kulle, som är kantad med väl skurna oliver, och dess bleka sken faller än på en vit by, än på träskets vattenfläckar, ut över vilka skenet av öppna eldar synes. (1914: 193)

Le soleil se couche au moment où nous traversons les immenses marais de la Camargue [...] la lune se lève au-dessus d'une colline bordée d'oliviers bien entretenues, et sa pâle clarté tombe tantôt sur un village blanc, tantôt sur les étendues d'eau du marais au-delà desquelles on aperçoit les lueurs de feux en plein air. (1988: 204–205)

16 Auf der Fahrt von Autun nach Dijon, 18.9.1886 — bei Epinac (Kartographie: I)

Bei Epinac beginnt der Burgunderwein auf Ebenen und Hügeln, in einer rotgelben Erde. Schlösser, Villen und Dörfer ziehen vorbei. Klingende Namen, Erinnerungen an herrlichen Wein, der gewesen, stehen auf Bahnstationen zu lesen [...] (es) taucht das Bild eines gedeckten Weihnachtstisches, eines Familienessens, eines Balles der Jugend vor mir auf. (1920: 223)

From Epinac on we pass through Burgundy vineyards on the hills and in the plains, on yellow-reddish ground. Mansions, villas and villages are rolling past. Renowned-sounding names, memories of splendid bygone wines can be read at rail stations [...] the scenes of a well-laid Christmas table, a family meal, a boyhood ball emerge. (Übersetzung M.B.)

Vid Epinal börjar bourgognevinet på slätter och kullar, på rödgul jord. Slott, villor och byar draga förbi. Klingande namn, minnen av härliga vin, som varit, stå att läsa på järnvägsstationerna [...] kommer bilden av dukade julbord, familjesupéer, ungdomens baler för mig. (1914: 210)

Près d'Epinac, commencent les vignobles de Bourgogne dans les plaines et sur les collines, sur des terres jaune-rouge. Des châteaux, des villas et des villages défilent devant nous. Les gares ont des noms sonores, souvenirs de vins merveilleux qui existaient autrefois [...] surgit devant moi l'image de tables dressées pour Noël, de soupers en famille, des bals de ma jeunesse. (1988: 223)



Exkurs — Strindbergs „ögonblicksfotografi fran Kupéfönstret“ (1914: 158)

Für aus der Zugfensterperspektive zu sammelnde Befunde nimmt sich Strindberg auch Augenblicksfotografien vor. Am besten geeignet scheint ihm dazu ein „fotografisks blixapparat“ (1914: 101), der vom Zugfenster aus „Typen von Landschaften [...] aufnehmen sollte“ (1920: 101). Emil Schering übersetzt das Gerät mit „photographischer Momentapparat“ (1920: 161). Nach Steinfeld (2009: 257) besorgt sich Strindberg für möglichst schnell aufeinanderfolgende Bildserien in Paris extra eine sogenannte Revolverkamera. Abb. 10–12 zeigen eine solche samt Magazin mit Platz für vier kurz hintereinander belichtbare kleine runde Fotoplatten in der Außen- und Innenansicht sowie deren Handhabung.

Die Fotografien der Strindberg-Reise sind leider nicht mehr erhalten (Steinfeld 2009: 259). Jedoch findet sich in *Unter französischen Bauern* die folgende Beschreibung einer Aufnahme: In der Nähe von Langeais

wurde bei voller Fahrt eine Momentaufnahme vom Coupéfenster aus aufgenommen. Für Amateure will ich mitteilen, daß die Bauernhäuser, die visiert wurden, deutlich herauskamen, aber der Vordergrund aus Gartenland trat nicht hervor. Dagegen wurden alle Telegraphendrähte mitgenommen, welche die Luft quer über die Platte stricheln [...]. (1920: 164)

Sowohl Anna Westerstahl Stenport (2010) als auch Clément Chéroux (1996) ordnen dieses frühe Experimentieren Strindbergs als bedeutsamen Baustein in den Kontext der Fotografiegeschichte ein. Das Fotografieren aus der Zugfensterposition hat sich seitdem zu einem breiten eigenständigen Feld privater, künstlerischer und unternehmerischer Betätigung entwickelt. Beispiele hierfür sind die in der Zeitschrift *mobil* der Deutschen Bahn monatlich abgedruckten Schnappschüsse von Reisenden oder der opulente Band des Fotografen Anton Lange *Rußland aus dem Zugfenster* (Lange 2011), den er im Auftrag der Russischen Bahn anfertigte.

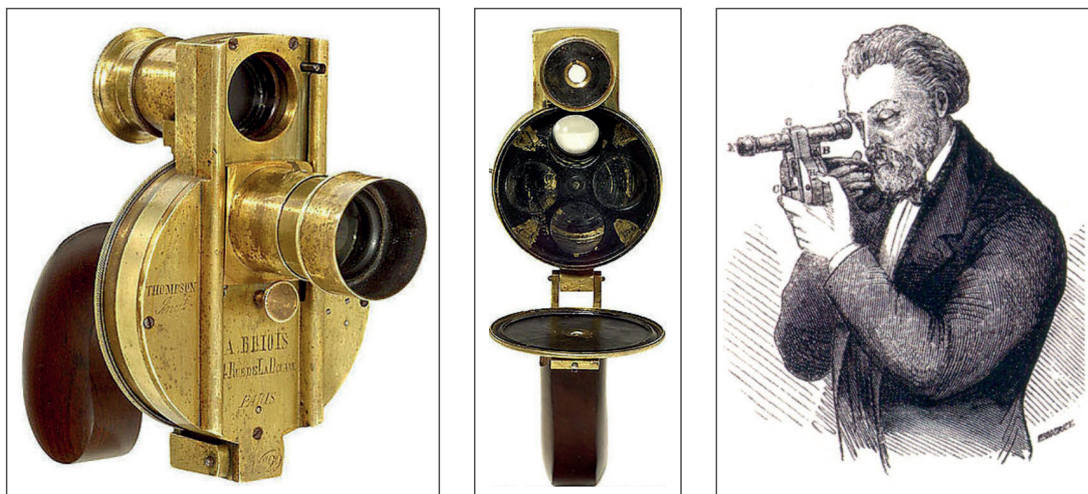


Abb. 10–12: Thompsons Revolverkamera, gefertigt in Frankreich, 1862 (links & mittig); zeitgenössische Zeichnung zur Handhabung einer Revolverkamera (rechts)

links & mittig: <<https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co205190/thompsons-revolver-camera-camera>> [accessed: 23.03.2021]

rechts: <<https://classiccamos.wordpress.com/cameras-peculiares/>> [accessed: 23.03.2021]



Zum Schluss

Für Anna Westerståhl Stenport scheint *Unter französischen Bauern* im Deutschen mehr kritische Aufmerksamkeit gefunden zu haben als im Schwedischen. („It appears to have garnered more critical traction in German than in Swedish. Wolfgang Schivelbusch, for example, introduces his chapter ‘Panoramic Travel’ in the German version of *The Railway Journey* with a quote from *Among French Peasants*” Westerståhl Stenport 2010: 57).

Sie bezieht sich dabei auf Wolfgang Schivelbusch, der in seinem Werk *Geschichte der Eisenbahnreise* (1977), Kapitel 4, „Das panoramatische Reisen“, mit dem, oben bereits genannten, Statement von Strindberg einleitet: „Es ist ein Aberglaube geworden, dass man vom Zugfenster aus nichts sieht. Wahr ist, dass ein uninteressiertes Auge nur eine Hecke und eine Reihe Telegraphenpfähle erblickt. Nachdem ich mich aber drei Jahre geübt habe, habe ich vom Kupeefenster aus Landschaften, Flora, Bauernhäuser, Werkzeuge in Deutschland, Frankreich, Italien, Schweiz, Tirol, Dänemark und Schweden referiert und gezeichnet [...]“ (1920: 102).

Was Westerståhl Stenport offensichtlich übersieht: Schivelbusch hat es beim Vorschalten des Strindberg-Zitates belassen und keinen Bezug zu seiner Wortschöpfung des ‘panoramatischen Reisens’ hergestellt. Der enorme Fundus an Zugfensterblicken in *Unter französischen Bauern* bleibt so noch ungenutzt. Denn in Strindbergs Reportage finden sich eine Menge von Anhaltspunkten für die spezielle Art und Weise der Landschaftswahrnehmung per Zugfensterblick. Vor diesem Hintergrund wäre auch eine kritische Auseinandersetzung mit Schivelbuschs zentraler Kategorie des panoramatischen Reisens (vgl. auch Kaiser, 2008 und Weber, 2019) möglich, auf die hier aber aus Platzgründen verzichtet werden muss. Aber immerhin: Als eines der zentralen Momente dafür wären die Zugfensterblicke August Strindbergs hiermit schon einmal kompakt bereitgestellt.

Danksagung

Der Verfasser dankt Manfred Buchroithner (Graz) für die Übertragungen der Strindbergschen Zugfensterblicke und des Abstracts ins Englische sowie Jean-Louis Tissier (Paris) für die Bereitstellung der Textpassagen aus *Parmi les paysans français*.

Literaturverzeichnis

- Brandell, Gunnar. 1949. *På Strindbergs vägar genom Frankrike*. (Stockholm: Wahlström & Widstrand)
- Chéroux, Clément. 1996. ‚Vues du train. Vision et mobilité au XIX^e siècle‘, *Etudes photographiques*, (1), 73–88
- Clausen, Jens. 2007. *Das Selbst und die Fremde. Über psychische Grenzerfahrungen auf Reisen* (Bonn: Psychiatrie-Verlag)
- Ekholm, Per Erik. 1985. ‚Kommentarer‘, in: August Strindberg, *Bland franska bönder: Subjektiva reseskildringar*, Vol. 23 of August Strindbergs *Samlade Verk* (Stockholm: Almqvist & Wicksell förlag), 85–260
- Ek-Nilson, Katarina. 2007. ‚Bland franska bönder och svenska Folket. Några etnologiska reflexioner över August Strindberg som kulturhistoriker‘, *Strindbergiana*, 22, 151–165



- Humboldt, Alexander von. 1806. *Ideen zu einer Physiognomie der Gewächse* (Tübingen: Cotta)
- Lange, Anton. 2011. Россия из окна поезда (Rußland aus dem Zugfenster); <<http://photo-train.ru/de/page/about/author/>> [Zugriff: 2020-02-15]
- Lind-Af-Hageby, Lizzi. 1913. *August Strindberg, the Spirit of Revolt: Studies and Impressions*. (London: Stanley Paul & Co.)
- Kaiser, Tina. 2008. *Aufnahmen der Durchquerung — Das Transitorische im Film*. (Bielefeld: transcript)
- Poulenard, Elie. 1966. ‚Among French peasants‘, in Carl-Reinhold Smedmark, ed., *Essays on Strindberg* (Stockholm: Strindberg Society), 109–128
- Schivelbusch, Wolfgang. 1977. *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* (München/Wien: Hanser)
- Schönhammer, Rainer. 1994. ‚Im Zwischenreich des Zuges — In the intermediate area of a train‘, *Psychologie heute*, 21 (1), 60–63
- Schroeder, Jonathan, Anna Westerståhl Stenport and Eszter Szalczar, eds. 2018. *August Strindberg and Visual Culture: The Emergence of Optical Modernity in Image, Text and Theatre* (New York: Bloomsbury)
- Schürmann, Eva. 2008. *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp)
- Steinfeld, Thomas. 2009. ‚Zweifelnder Fanatiker des täglichen Lebens‘, in August Strindberg, *Unter französischen Bauern* (Frankfurt a.M.: Eichborn Verlag), 237–260
- Strindberg, August. 1914. *Bland franska bönder* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag)
- Strindberg, August. 1920. *Unter französischen Bauern*. Verdeutscht von Emil Schering (München: Georg Müller)
- Strindberg, August und Per Erik Ekholm. 2014. *Samlade Verk 23. Bland franska bönder. Textkritisk kommentar* (Stockholm: Stockholms universitet)
- Strindberg, August. *Hjännornas kamp* (Kampf der Gehirne). Gesammelte Schriften von August Strindberg / 22. Prosastücke aus den 1880er Jahren. <<http://runeberg.org/strindbg/pros1880/0123.html>> [Zugriff: 2020-02-15]
- Strindberg, August. 1988. *Parmi les paysans français*. Traduit du suédois par Eva Ahlstedt et Pierre Morizet (Arles: Actes Sud)
- Swedberg, Richard. 2013. ‚The Literary Author as a Sociologist? Among French Peasants by August Strindberg‘, unpublished paper. <https://www.academia.edu/6834467/The_Literary_Author_as_a_Sociologist_Among_French_Peasants_by_August_Strindberg> [Zugriff: 2021-03-26]
- Tissier, Jean-Louis. 1992. ‚Un Suédois en France‘, *L'Espace géographique*, 21(2), 179–180
- Weber, Niklas. 2019. ‚Das Schweigen der Passagiere. Wolfgang Schivelbuschs „Geschichte der Eisenbahnreise“ neu gelesen‘. <<https://geschichtedergegenwart.ch/das-schweigen-der-passagiere-wolfgang-schivelbuschs-geschichte-der-eisenbahnreise-neu-gelesen/>> [Zugriff: 2020-02-15]
- Westerståhl Stenport Anna. 2010. *Locating August Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism, and Setting* (Toronto: University of Toronto Press)

**Author's affiliation**

Holger Helm ist als freier Wissenschaftler tätig.
augen.blick.raum@freenet.de



Rezension

Bell Collective: Unterwegs mit den neuen Pionierinnen der Reisefotografie. Ausgewählt und präsentiert von Alina Rudya¹

Birgit Englert



„Gemeinsam über 3 Millionen Follower auf Instagram“ verkündet ein gelber Aufkleber auf der Plastikhülle des Ende 2019 erschienenen und 257 Seiten starken Bildbandes. Mit festem Einband, hochwertigem matten Papier und einem Leseband ausgestattet, stellt der Band bereits von der Haptik her ein massives Gegenstück zur Social Media-Plattform Instagram dar. Auf dieser sind die im Band vorgestellten Fotografinnen und Autorinnen (ja, allesamt Frauen) bekannt geworden. In Form dieses Bildbandes, der sich in die Reiseliteratur einreihet, legen sie nun ihre erste kollektive Veröffentlichung im Printformat vor.

Zusammengestellt wurde der Band von Alina Rudya, die das titelgebende *Bell Collective* im Jahr 2017 auch gegründet hat. Zum *Bell Collective* zählen rund 20 Fotografinnen, die teils in Gruppen mitein-

ander reisen und arbeiten, ebenso aber auch alleine oder mit weiteren Kolleg*innen arbeiten. In einem im Band enthaltenen Interview mit dem Journalisten Johan Dehoust erklärt die in der Ukraine aufgewachsene Berlinerin ihre Motivation und die Hintergründe für die Gründung des Kollektivs. Ausgangspunkt war ihre Wahrnehmung, dass Frauen außerhalb der Bereiche Beauty und Lifestyle oft übersehen bzw. als Fotografin gar nicht wahrgenommen werden. Das drücke sich auch in Begrifflichkeiten aus, wie Rudya ausführt: „Wenn ich erzähle, dass ich Reisefotografin bin, merke ich immer wieder, wie abschätzig ich angeguckt werden. Ah, okay, das ist ’ne Bloggerin denken dann viele“ (S. 16). Auch hat Rudya schon öfters die Erfahrung gemacht, dass ihr etwa das Hantieren mit einem schweren Stativ nicht zugetraut wird, oder bemerkt, dass sie im Gegensatz

¹ Ostfildern: Dumont Reiseverlag, 2019



zu ihren männlichen Kollegen kaum je nach technischen Details ihrer Kameras gefragt wird.

Namensgeberin der Gruppe ist die britische Reisende Gertrude Bell, die, 1868 in Großbritannien geboren, als Schriftstellerin, Archäologin und Forschungsreisende bekannt wurde. Insbesondere den „Nahen Osten“ (Westasien) bereiste sie ausgiebig und hielt ihre Eindrücke in Reisetagebüchern und Fotografien fest. Als Informantin für den britischen Geheimdienst nahm sie nach dem Ersten Weltkrieg eine durchaus bedeutsame Rolle bei der kolonialen Aufteilung des osmanischen Reiches nach dessen Zerfall ein. Rosemary O’Brien, die Bells Tagebücher editiert und veröffentlicht hat, betont: „Diaries and reports such as Bell’s provided the British Empire with the raw material that enabled it to govern large parts of the globe with little manpower.“ O’Brien macht auch deutlich, dass Gertrude Bell sich ihres Einflusses durchaus bewusst war und kommt zu dem Schluss: „These documents were important in another way, enabling people who did not hold office to affect policy by virtue of their expertise. Clearly, Gertrude Bell sought fame and influence in this way“ (O’Brien 2000: xi).

Die durchaus aktive Rolle, die Bell in der britischen Kolonialpolitik spielte, wird im Bildband jedoch an keiner Stelle thematisiert. Vielmehr wird Bell, die als allein reisende Frau in Regionen kam, „in denen vorher nur wenige Männer aus dem Westen waren,“ eine Vorbildfunktion zugesprochen (S. 17). Der Untertitel des Buches „Unterwegs mit den neuen Pionierinnen der Reisefotografie“ macht deutlich, dass sich die jungen, auf Instagram groß gewordenen Fotografinnen, als Nachfolgerinnen von Bell positionieren — allerdings ohne jegliche kritische Reflexion über deren Wirken.

Abgesehen von der aus Sicht der Rezensentin verunglückten Namenswahl für das Kollektiv, ist der Band ein durchaus spannender Versuch, Fotografie, die auf Instagram populär wurde, auf das Format Bildband zu übertragen. Die Social Media-Plattform wird gemeinhin mit einer gewissen Ästhetik assoziiert, zu deren Elementen neben dem für die Anfangsjahre charakteristischen quadratischen Format, die zahlreichen Filterangebote und die Dominanz von Selfies zählen. Einen eigenen künstlerischen Blick zu entwickeln, ist freilich auch mit Instagram als Präsentation Bühne möglich. Rudya stellt klar: „Wie überall auf der Welt kannst du auch auf Instagram oberflächlich oder tiefgründig sein“ (S. 19).

Das *Bell Collective* nimmt für sich in Anspruch, professionelle Fotografie und Vielfalt zu bieten. Das bedeutet Rudya zufolge unter anderem, dass die Fotografinnen des *Bell Collective* im Gegensatz zu Influencer*innen auch dorthin reisen, wo es sich finanziell nicht lohnt; an Orte etwa, an denen es keine Hotels gibt, deren Einrichtung bemüht „instagramable“ ist und die bereit wären, die Reise im Gegenzug für Präsenz auf Social Medikanälen zu finanzieren (S. 21).

Abgesehen von der gemeinsamen Abgrenzung zu dem, was als typischer Instagram-Stil wahrgenommen wird, eint die Fotografinnen des *Bell Collective* keine bestimmte Ästhetik. Die 14 im Band porträtierten Fotografinnen haben recht unterschiedliche Stile von Reisefotografie entwickelt und so ist es nur konsequent, dass sich die Struktur des Buches an den Fotografinnen orientiert und nicht an den Orten, die sie bereist haben. In jedem der dreiteiligen Kapitel erzählt die porträtierte Fotografin zunächst, wie sie zur Fotografie gekommen ist und was diese für sie bedeutet. Auch ihre persönlichen Vorlieben beim Reisen und sowohl bereits bereiste Orte als auch Sehenswürdigkeiten werden thematisiert. In einem kurzen Steckbrief wird schließlich nach den Eckdaten der technischen Ausrüstung, dem wichtigsten Gepäckstück sowie dem schönsten Reisesouvenir gefragt und auf die Instagram-Adresse und Homepage verwiesen.



Eine weitere Seite ist je einem persönlichen Tipp der Porträtierten in Bezug auf das Fotografieren und das Reisen gewidmet. Die österreichische Fotografin Marion Vicenta Payr etwa widmet ihren Tipp dem Thema „Bildtexte schreiben“ und meint: „Selbst auf Instagram kann man den vorhandenen Platz nutzen, um neben dem Bild eine weitere Ebene zu eröffnen. Der wichtigste Tipp dabei: Es sollte ein Mehrwert für den Betrachter geschaffen werden — also eher keine sinnlosen Motivationsprüche aus dem Poesiealbum. [...]“ (S. 155). Gerade in diesem Teil der einzelnen Porträts kommt das Ziel des Bildbandes am deutlichsten zum Ausdruck: jungen Frauen Mut zuzusprechen, selbst zu reisen und zu fotografieren; auf der Rückseite des Buchcovers wird diese Absicht in die Formel „Entdeckt die Welt!“ gepackt. Auch die von der Herausgeberin am Ende des Bandes formulierten zehn Tipps für angehende Reisefotografinnen richten sich offensichtlich an eine noch gänzlich unerfahrene Zielgruppe. Ob diese den mit 34,90 Euro angesichts der qualitativ ansprechenden Ausstattung zwar keineswegs überbeuerten, aber dennoch nicht ganz günstigen, Band erstehen wird oder doch eher weiterhin auf Instagram zugreift, scheint fraglich.

Nach dem Vorstellungsteil und praktischen Tipps stellt jede Fotografin schließlich mehrere bereiste Länder oder Orte in je 3–4 Bildern vor. In kurzen, persönlich gehaltenen Texten gibt sie Einblicke in den Kontext, in dem die Fotos entstanden sind, und erzählt, was diese sowie die darauf abgebildeten Orte für sie bedeuten. Die Texte erinnern im Stil an Reiseblogs: „Nur die schneebedeckten Tannen, mein Mann und meine Kameraausrüstung — die Nacht im Riisitunturi-Nationalpark war perfekt, um den Sternenhimmel (Bild oben links) zu fotografieren, der so ruhig und klar war“ (Julia Kivela, S. 234).

Am Anfang jeder Bildserie zeigt eine Grafik in Form einer Erdkugel mittels „Pin“ an, wo sich der jeweilige Ort befindet. Die Symbolik des „Land-Absteckens“, die bereits in der im Titel enthaltenen Pioniermetapher vorhanden ist, wird dadurch visuell weiter ausgebaut. Dabei ist es keineswegs so, dass alle vorgestellten Fotografinnen in schwer erreichbaren Gebieten unterwegs sind. Einige haben sich — oft nach mehreren Jahren des Reisens in anderen Weltgegenden — gerade bewusst dafür entschieden, fortan in der Nähe ihrer Wohnorte unterwegs zu sein — wie etwa die Isländerin Ása Steinardóttir, die Schwedin Tekla Evalina Severin oder die Russin Julia Kivela, die in Finnland lebt und arbeitet.

Alle Fotografinnen werden von der Herausgeberin mit einem Label versehen, das ihren persönlichen Stil in einem Wort einfangen soll. So gibt es etwa äußerst poetisch anmutende Bezeichnungen für sie wie „die Glücksforscherin“, „die Buntmacherin“ oder „die Lichtfängerin“, die sich vor allem auf deren Bildsprache beziehen. Andere Bezeichnungen wie „die Bullifahrerin“, „die Heimkehrerin“ oder „die Drohnenpilotin“ nehmen hingegen mehr auf die Art der Fortbewegung während der Reise oder auf ihre technischen Schwerpunkte Bezug.

Landschaftsfotografie dominiert den Band und in den meisten Fällen bedeutet das Naturfotografie — auch wenn einige Fotografinnen, wie etwa die als „die Architektin“ bezeichnete Elzbieta Ryński (S. 182–197), vor allem urbane Landschaften ablichten. Huda bin Redha, die in Dubai auch als Rechtsanwältin tätig ist, hat sich als Einzige auf Drohnenfotografie spezialisiert und hält die Wüstenlandschaften der saudischen Halbinsel sowohl in ihrer Unberührtheit als auch in ihrem Zusammenspiel mit menschlichen Bauten aus Geschichte und Gegenwart mit der Kamera fest. Manche der Fotografinnen setzen sich selbst oder andere Menschen in ihren Landschaftsfotografien in Szene wie etwa Sarah Pour (S. 205, S. 209). Die allermeisten



Bilder in diesem Band aber zeigen Landschaften ohne Menschen, was für die „Generation Instagram“ auf den ersten Blick ungewöhnlich anmutet (diese Einschätzung mag freilich auch nur die Vorurteile der Rezensentin widerspiegeln). Als jemand, die selbst keine Digital Native ist und deren Sozialisation als Hobbyfotografin gute 15 Jahre vor der Erfindung von Instagram in einer Schwarz-Weiß-Dunkelkammer ihren Anfang nahm, empfinde ich die hier präsentierten Blickwinkel nicht unbedingt als „neu“ sondern als durchwegs eher „klassisch“: technisch solide Landschaftsfotografie von Frauen, deren Aufmerksamkeitsspanne ausgeprägt genug ist, um spannende Blickwinkel für ein Foto zu suchen.

Auch wenn viele der Fotografinnen des *Bell Collective* mit dem Smartphone zu fotografieren begonnen haben, so arbeiten sie mittlerweile durchwegs mit digitalen Spiegelreflexkameras der höheren Preisklassen. Dass sie neben Instagram, das die Basis ihres kommerziellen Erfolgs darstellt, ihre Arbeiten nun auch in einem hochwertig ausgestatteten Bildband präsentieren, ist also nur konsequent und macht ihre Fotos vor allem auch einer anderen Zielgruppe zugänglich. Doch auch wer die Fotografinnen des *Bell Collective* bereits von Instagram kennt, wird durch diese weitere mediale Aufbereitung ihrer Fotos neue Facetten ihrer Arbeiten entdecken. Das gilt jedoch auch umgekehrt: diejenigen, die — so wie die Rezensentin — die 14 Fotografinnen erstmals in diesem Bildband wahrgenommen haben, werden ihnen nach der Lektüre mit hoher Wahrscheinlichkeit auch auf Instagram folgen — und angesichts der kleinformatischen Bilder auf dem Smartphone, auf einen weiteren Bildband von ihnen warten. Ich tue das in der Hoffnung, dass dieser auch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Leben und Wirken der namensgebenden Gertrude Bell und der Pioniermetapher enthält.

Literaturverzeichnis

O'Brien, Rosemary (ed.). 2000. Gertrude Bell: The Arabian Diaries, 1913–1914. New York: Syracuse University Press.

DOI: 10.25364/08.6:2020.1.17

Anschrift der Rezensentin

birgit.englert@univie.ac.at



Rezension

Horn, Franz Paul: Über die Grenzen. Wien, Damaskus, Kabul: Drei wahre Geschichten von Reise und Flucht¹

Birgit Englert



„Eine Reise ist kein Spaß...“ lautet das dem ersten Kapitel vorangestellte Bonmot. Die Zeile darunter lautet schlicht: „Wien-Teheran in 70 Tagen“. Eine Reise ist aber auch keine Flucht, ließe sich ergänzen, auch wenn erstere durchaus mit Strapazen verbunden sein mag, wie im Fall der Radreise, die den Autor Franz Paul Horn gemeinsam mit zwei Studienkollegen im Sommer 2015 von Wien nach Teheran geführt hat. Doch der Begriff „Flucht“ im Untertitel des Buches gibt einen Hinweis darauf, dass dieses Buch nicht nur den Bericht einer Radreise enthält, wie das Titelbild suggeriert, das einen von hinten und aus einiger Entfernung fotografierten Radfahrer in einem neongelben Trikot zeigt, der durch eine trocken wirkende und leicht hügelige Landschaft fährt. Durch die vertikale Platzierung des horizontal ausgerichteten Bildes entsteht der Eindruck einer Grenzlinie zwischen dem Himmel auf der linken Hälfte des Covers, und der bräunlichen, in der Abendsonne

schimmernden Landschaft, die die rechte Seite dominiert.

Auf ähnliche Weise sticht der erste Teil des Titels, *Über die Grenzen* gedruckt in silbernen schimmernden großen Lettern, sogleich ins Auge. Der Untertitel, in dem von Reise und Flucht die Rede ist, ist hingegen klein und quergestellt und fällt eher nur denjenigen auf, die das Buch bereits in der Hand halten. Mit der Titelgestaltung will der Verlag recht offensichtlich eine Leserschaft ansprechen, die Berichte von Abenteuerreisenden schätzt. Wie sehr das Konzept Abenteuerreise ein Privileg ist, das überwiegend einer wohlhabenden Bevölkerungsschicht aus der westlichen Welt vorbehalten ist, führt dieses Buch vor allem durch seine Struktur vor Augen, stellenweise aber auch durch die Reflexion über unterschiedliche Zugänge zu Mobilität im Text.

¹ Wien: Kremayr & Scheriau, 2019



Denn die Reise der drei Österreicher von Wien nach Teheran ist nicht die einzige Grenzen überschreitende Fahrt, von der in diesem Buch erzählt wird. Es enthält auch die Fluchtgeschichten von Malek aus Afghanistan und Filip aus Syrien, die im Sommer 2015 auf einer zumindest in Teilen ähnlichen Strecke wie die drei Österreicher unterwegs waren. Allerdings in die Gegenrichtung: Und nicht, um Abenteuer zu erleben und sich ihrer Männlichkeit und Sportlichkeit zu versichern, sondern um am Leben zu bleiben.²

Franz Paul Horn hat die beiden jungen Männer nach seiner Rückkehr von der Radreise in Österreich kennengelernt. Filip war in der Zwischenzeit bei Horns Vater in Salzburg (Land) eingezogen, Malek hingegen hatte sich in Wien mit einem von Horns ehemaligen Schulkollegen angefreundet.

Durch seine Bekanntschaft mit Filip und Malek wird dem Autor bewusst, wie unterschiedlich ihre Fahrten waren, obwohl sie zumindest teilweise durch dieselben Länder geführt hatten. Er beschließt, die Geschichten ihrer Flucht in sein Buch einzubauen; basierend auf zahlreichen Interviews und Gesprächen mit den beiden, jedoch von ihm selbst verfasst. Horn spricht auch mit anderen Geflüchteten, die ihm zufolge ähnliche Fluchtgeschichten haben, und recherchiert weitere Quellen, auf die er im Buch nicht näher eingeht. In seinem kurzen Epilog stellt der Autor fest: „Es ist davon auszugehen, dass diese Erzählungen die Fluchtrealität sehr exakt widerspiegeln“ (S. 398).

Die Geschichten von Filip, der von Damaskus nach Salzburg geflüchtet ist, und von Malek, den seine Flucht von Kabul nach Wien geführt hat, sind verschränkt mit den Teilen, in denen der Autor von der Radreise berichtet. Die Radreiseerzählung macht rund die Hälfte des Buches aus und ist in 27 Kapitel gegliedert, die in der Regel jeweils mehrtägige Teiletappen umfassen. Die Flucht von Filip wird in 13, die von Malek in 12 Kapiteln erzählt, die mehr oder weniger alternierend jeweils hinter eine Etappe der Radabenteurer gestellt sind und sich durch hellgraues Papier und eine andere Schriftart optisch abheben. In den meisten Fällen beginnen die Kapitel der Fluchterzählungen mit einem Satz in der dritten Person, der den Namen des Protagonisten enthält. Danach setzt der Text als Ich-Erzählung fort. Der Autor Horn entwirft also einen Ich-Erzähler, der jeweils Filip oder Malek ist.

Seine eigene Reise hatte Horn mittels eines Reisetagebuchs dokumentiert und kurze Exzerpte daraus fließen immer wieder in die Erzählung ein. Während er am Buch schrieb, standen ihm auch die Tagebücher seiner Reisegefährten zur Verfügung — ebenso wie deren Foto- und Videomaterial von der Fahrt. Während der Reise selbst hielt er mittels eines Blogs seine Familie und Freunde auf dem Laufenden, was er im Buch als motivierend, durchaus aber auch als stressig in Erinnerung hat — etwa als er aus Zeitgründen in einem serbischen Internetcafé schnell einen Text hochlud, mit dem er eigentlich gar nicht zufrieden war.

Nun aber zu den zahlreichen Fotos, die in diesem schön gestalteten Hardcover-Buch eine wesentliche Rolle spielen. Während das bereits erwähnte Coverfoto den visuellen Codes von Abenteuerreisen entspricht — ein einzelner Radfahrer in einer unwirtlich scheinenden, aber doch auch anziehenden Landschaft (dem Impressum zufolge in der Osttürkei) — geben viele der Fotos im Buchinneren durchaus ein weniger romantisierendes Bild der Radreise wieder. Die insgesamt 56 Seiten mit Farbfotos lassen sich grob in folgende Kategorien unterteilen:

2 Da sie auch in Österreich noch Bedrohungen ausgesetzt sind, wurden die Namen der beiden zu ihrem Schutz vom Autor geändert, das Pseudonym umfasst jeweils nur einen Vornamen.

Fotos, auf denen die Radfahrer zu sehen sind, bei der Fahrt oder bei einer Pause; Fotos von Menschen, denen die drei auf ihrer Fahrt begegneten: teils kurz, wie im Fall der Grenzbeamten zwischen Griechenland und der Türkei, die eher gleichgültig bzw. genervt neben einem fröhlich grinsenden Radfahrer posieren, aber auch länger, wie im Fall von Simba, der die Radfahrer in Serbien mehrere Tage beherbergt hat und dem ein Porträt gewidmet ist. Ein großer Teil der Fotos thematisiert die Schönheit der Natur (darunter sind nicht gerade wenige Sonnenuntergänge), aber auch Bilder von verschmutzten Wolken im ländlichen Bulgarien sind Teil der Auswahl (S. 157). Die relativ wenigen Bilder aus urbanen Räumen bieten durchwegs eher triste Ansichten, wie etwa das Bild des Plattenbauviertels in Belgrad (S. 132).

Wie auch das Coverbild sind die meisten Farbfotos im Buchinneren gedreht und seitenfüllend platziert. Eine Ausnahme bilden einige wenige Seiten, auf denen zwei Fotos untereinander stehen. In den meisten Fällen ist ein kurzer Kommentar des Autors in kleiner weißer Schrift direkt im Foto untergebracht. Manchmal enthält dieser konkrete Ortsnamen, manchmal aber hält er auch nur einen persönlichen Eindruck fest, der teils flapsig formuliert ist: „Schöner Anblick, so eine majestätische Industrielandschaft, hat irgendwie was“ (S. 42).

Die Fotos sind vom Autor selbst und von seinem Mitreisenden Thomas Kühmayer gemacht worden sowie von Joachim Bingel, einem Reisegefährten, den die drei unterwegs kennengelernt haben und mit dem sie bis Istanbul über weite Strecken gemeinsam gefahren sind. Den Fotos wird in diesem Buch auch die Rolle zugesprochen, Authentizität zu vermitteln. Die „wahren Geschichten“ im Untertitel geben einen Hinweis darauf, welche Bedeutung der Autor und/oder sein Verlag diesem Vermitteln von Authentizität einräumen. Auch in seinem Epilog betont der Autor, dass sich auch alles genauso zugetragen habe wie im Buch geschildert.

Jedem Kapitel des Radreiseberichts sind ein, meist jedoch mehrere Fotos nachgestellt. Die Fotos fungieren daher auch als Marker für den Wechsel zu den Kapiteln über die beiden Fluchtgeschichten, die, neben der anderen Papierfarbe und anderen Schriftart nicht zuletzt auch dadurch optisch abgegrenzt sind, dass sie ohne Fotografien auskommen (müssen).

Das einzige Foto von Filips Flucht ist auf der Rückseite des Buches abgebildet. Der hier ausgewählte Bildausschnitt zeigt zwei männliche Oberkörper in Bewegung, einer mit einem T-Shirt, der andere mit einem Hemd bekleidet. Über letzteres ist eine Tasche geschwungen, der T-Shirt-Träger im Vordergrund hält eine Wasserflasche aus Plastik in der Hand. Die Köpfe der beiden Männer fehlen in dem Bildausschnitt. Das Bild scheint in der Dämmerung aufgenommen worden zu sein und ist ob der Bewegung leicht verschwommen. Es entzieht sich der genaueren Betrachtung auch durch die Tatsache, dass der Klappentext des Buches, die Autoreninfo zu Franz Paul Horn, sein Porträt, ISBN-Nummer, Strichcode und Preisangabe sowie das Logo des Verlags darauf platziert wurden. Dieser Umstand trägt einerseits zur Anonymisierung des Fotos bei, unterstreicht andererseits aber visuell die große Kluft, die zwischen den drei in diesem Buch enthaltenen Reiseerzählungen besteht. Der weiße Rand rund um das Foto verdeutlicht diese noch mehr: er wirkt wie eine Grenze zwischen diesem einem Foto, das rund die Hälfte des im Buch enthaltenen Textes visuell repräsentieren muss, während die andere Hälfte des Textes durch 56 Fotoseiten ergänzt wird.³

3 Das Coverbild zieht sich auch über den Buchrücken, der mit seinen silbrig glänzenden Großbuchstaben, die den Haupttitel „Über die Grenzen“ und den Namen des Autors kundtun, am wenigsten Hinweise darauf gibt, welche unterschiedlichen Formen von Mobilität im Buch thematisiert werden.



Die Fotos sind freilich nicht das einzige visuelle Element, das die Texte von Reise und Flucht ergänzt. Auf einer Landkarte am Ende des Buches sind die jeweiligen Routen in unterschiedlichen Farben eingezeichnet. Auch sind die Buchkapitel, die sich ja mit einzelnen Etappen decken, in der Karte markiert und somit geographisch verortet, was eine gute Orientierung bietet.

Es ist aus Sicht der Rezensentin eine durchaus gewagte Entscheidung des Autors wie des Verlags, Erzählungen von Reise und Flucht in einem Buch zusammenzuführen. Doch gerade durch die verschränkte Präsentation der Erzählungen gelingt es, ein Bewusstsein dafür zu wecken oder weiter zu entwickeln, wie unterschiedlich Erfahrungen von Mobilität ausfallen, je nachdem über welchen Reisepass, welche Nationalität, welche finanziellen Mittel oder welches Geschlecht jemand verfügt. Es wird deutlich, dass Reise und Flucht sich nicht in jedem Fall über ein unterschiedliches Ausmaß an körperlichen Strapazen definieren lassen. Sehr wohl unterscheiden sie sich aber in Hinblick auf die Möglichkeit, Hilfe und Unterstützung zu bekommen — von der Bevölkerung oder von anderen Reisenden. So musste etwa Filip in Mazedonien die Erfahrung machen, dass minderjährige Afghanen die Gruppe von Syrern attackierten, mit denen gemeinsam er — zuerst zu Fuß, dann mit (überteuert) gekauften Fahrrädern — das Land durchquerte. Die Syrer setzten sich vehement zur Wehr und konnten ihre Fahrräder verteidigen, deren Diebstahl das Ziel des Angriffes gewesen war. Auch Horn und seine Reisegefährten hatten immer wieder Angst, dass ihnen die Fahrräder gestohlen werden, auch sie ärgerten sich, wenn sie abgezockt wurden, wie sie es in einem Fahrradgeschäft in der Türkei erlebt hatten — nie jedoch hat die Situation potentiell Auswirkungen auf ihr Überleben und ihre Zukunft.

Für die Radreisenden ist die Härte, die sie sich selbst zumuten, und das Ausmaß, in dem sie ihre Kräfte beanspruchen, während sie Schlechtwetter, Krankheit und anderen Widrigkeiten trotzen, immer auch ein Austesten ihrer Männlichkeit. Begegnungen mit Frauen sind während der Reise rar und werden dementsprechend eher „exotisierend“ behandelt. Da sind etwa auf der einen Seite die „faden“, ja sogar „elenden Kanadierinnen“ (S. 52) in Budapest und auf der anderen die „Tochter Dschingis Khans“ mit den schönen Augen in Belgrad (S. 127). Lediglich Joana, die gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten Joko die Gruppe ein Stück der Reise begleitet, wird differenzierter dargestellt.

Joana und Joko sind Deutsche und der Umgang mit den unterschiedlichen nationalen Identitäten innerhalb der Reisegruppe ist ein Thema, das sich durch das ganze Buch hindurch zieht. Immer wieder wird thematisiert, wie sich diese in der Gruppe selbst bemerkbar machen, aber auch, welche Zuschreibungen von außen vorgenommen werden. Doch auch umgekehrt nimmt das in der Reiseliteratur generell sehr präsente Motiv der Begegnungen mit Anderen viel Raum ein: Begegnungen, zum einen mit anderen Reisenden, insbesondere Radreisenden, die auf ähnlich langen oder noch längeren Routen unterwegs waren, zum anderen mit den Menschen, deren Länder sie durchqueren. Liebevoll gezeichnete Portraits von einzelnen Individuen sind in Horns Bericht ebenso zu finden wie verallgemeinernde Aussagen zum Beispiel über Bulgaren, deren zweites „großes Hobby“ Horn mit „immer böse schauen“ beschreibt (S. 173).

Mit den verschränkten Erzählungen von Reise und Flucht, die im Buch mehrfach visuell markiert sind, schafft es Horn (und sein Verlag), das Bewusstsein der Lesenden dafür zu schärfen, mit welchen Privilegien bestimmte Formen von Mobilität einhergehen. Auch die Möglichkeit, die eigene Reise in Bildmaterial festhalten zu können, ist eines dieser Privilegien, und viel



mehr noch die Möglichkeit, dieses präsentieren zu können, ohne Angst vor Konsequenzen haben zu müssen. Gerade durch die ungewöhnliche Verknüpfung von Reise- und Fluchtnarrativen und die so ins Auge stechende massive Kluft in Bezug auf die Rolle von Fotos in deren Darstellung, ermöglicht Horn eine Art der Auseinandersetzung mit dem Thema Flucht, die sich grundlegend von anderen in den letzten Jahren erschienenen Reportagen zu dieser Thematik abhebt, in ihrer Wirkung jedoch keineswegs weniger eindringlich ist.

Ein Beispiel für eine konventionellere Aufbereitung des Themas Fluchtroute über den Balkan in Text und Bild ist das bereits im Herbst 2015 erschienene Buch *Einbruch der Wirklichkeit. Auf dem Flüchtlingstreck durch Europa*, geschrieben vom Publizisten Navid Kermani. Für seinen Text hat sich Navid Kermani im Auftrag des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* Ende September 2015 für etwas mehr als eine Woche auf den Weg von Budapest nach Izmir gemacht, begleitet vom Magnum-Photographen Moises Saman, der 12 Schwarz-Weiß Fotografien für das mit 92 Seiten eher kurze, im Taschenbuchformat gehaltene Buch beige-steuert hat.

Das Thema Flucht ist in *Einbruch der Wirklichkeit* bereits durch das Coverfoto eindeutig markiert: die Schwarz-Weiß-Aufnahme zeigt einen Mann und ein Mädchen, deren Gesichter Anstrengung und Verzweiflung ausdrücken, an einem Steinstrand stehen, Plastikplanen liegen auf dem Boden, ein Boot treibt im Wasser, am Ende des Horizonts ist Land zu erkennen. Auch die Fotos im Inneren des Buches, die sich jeweils über eine Doppelseite erstrecken, zeigen durchwegs beklemmende Bilder von Menschen — mit Lasten gehend, in Decken gehüllt beim Einsteigen in einen Bus, im Meer treibend, auf Steinen sitzend und in die Ferne starrend. Aber auch Detailaufnahmen, wie die von schmutzigen, nackten Füßen, die unter einer ebenfalls schmutzigen Decke herausragen, zeigen die Schrecken einer Flucht auf sehr unmittelbare Art und Weise. Die Namen der abgebildeten Menschen erfahren die Lesenden jedoch nicht, es werden auch keine Pseudonyme eingesetzt, um die Flüchtenden als Subjekte sichtbar zu machen. Die Erzählung bleibt eine aus der Perspektive des Reporters und des ihn begleitenden Fotografen.

Im Buch von Franz Paul Horn hingegen sind Filip und Malek durch ihre vom Autor zu Papier gebrachten Erzählungen im Text sehr präsent. Die beiden werden als Individuen greifbar, die jeweils ganz spezifische Erfahrungen machen, die zwar denen von vielen anderen ähneln, dennoch aber von ihrem eigenen Handeln, ihren Entscheidungen und ihren Persönlichkeiten geprägt sind. Visuellen Raum nimmt ihre Flucht — von der Rückseite des Covers abgesehen — im Buch jedoch wie bereits ausgeführt keinen ein. Das liegt einerseits daran, dass die fotografische Dokumentation eben kein Ziel ihrer „Reisen“ war und gerade die Abwesenheit von fotografischem Material sehr deutlich macht, dass die visuelle Dokumentation einen Marker von spezifischen Formen von Mobilität darstellt. Andererseits spielt freilich auch eine Rolle, dass das Buch von Horn zwar ebenso wie *Einbruch der Wirklichkeit* vom Sommer 2015 erzählt, sich jedoch nicht als Text über die „Flüchtlingskrise“ 2015 verortet, sondern einen Platz in der Kategorie Abenteuerreisen des Genres Reiseliteratur einnehmen will, wie nicht zuletzt die Covergestaltung verdeutlicht. Zweifellos eine Gratwanderung, die aus Sicht der Rezensentin jedoch durchaus gelingt und das Thema Flucht dadurch auch einem Publikum zugänglich macht, das sich das Buch von Kermani mit seiner spezifischen Bildsprache und dem ausschließlichen Fokus auf das Thema Flucht eher nicht kaufen würde.



Literaturverzeichnis

Kermani, Navid. 2016 [2015]. Einbruch der Wirklichkeit. Auf dem Flüchtlingstreck durch Europa. Mit dem Magnum-Photographen Moises Saman. München: C.H. Beck

DOI: 10.25364/08.6:2020.1.18

Anschrift der Rezensentin

birgit.englert@univie.ac.at