universität wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Zwischen zwei Welten“

Frauen zwischen *Orient* und *Okzident* in Malerei, Literatur und Film

verfasst von / submitted by

Julia Duller

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 190 445 347
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Lehramtsstudium UF Biologie und Umweltkunde UF Französisch
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

Inhaltsverzeichnis

Prolog ... 4

1. Einleitung ... 9

2. Orient-Orientalistik-Orientalismus ... 13

2.1. Der Versuch einer Begriffserklärung ... 13

2.2. Said | Die *Orientalisierung* des Orients ... 28

2.3. Bhabha | Die Idee des *Anderen* ... 36

2.4. Spivak | Die Theorie des *Subalternen* ... 45

3. Feminisierung des Orients ... 49

3.1. Der Orient | Die Fremde ... 49

4. Ort des Weiblichen | Orientmalerei ... 65

4.1. Der Harem | *Femmes orientales dans leurs appartements* ... 66

4.2. Mulvey | *Scopophilia* and *The Pleasure in Looking* ... 72

4.3. Ingres | *Le bain turc* und *La Grande Odalisque* ... 76

4.4. Delacroix | *Femmes d´Alger dans leur appartement* ... 86

4.5. Picasso | Im modernen Harem ... 91

5. Fremde Stimmen | Weibliche Stimmen ... 94

5.1. Die Macht der Stimme | *Die Frauen von Algier* ... 96

5.2. Djebar | *Femmes d´Alger dans leur appartement* ... 102

6. Zwischen zwei Welten | Zwischen Tradition und Moderne ... 112

6.1. *Caramel* | Si elle – Si belle ... 114

6.1.1. Kurze Inhaltsangabe ... 114

6.1.2. Analyse ... 116

6.2. *Persepolis* | Eine unkonventionelle Zeichentrickfigur zwischen Westen und Osten im iranisch-französischen Animationsfilm 133
6.2.1. Kurze Inhaltsangabe 133
6.2.2. Analyse 135
6.3. *Wadjda* | Wenn ein saudi-arabisches Mädchen davon träumt Rad zu fahren 144
6.3.1. Kurze Inhaltsangabe 144
6.3.2. Analyse 144
7. Conclusio 154
8. Epilog 157
9. Danksagung 158
10. Quellenverzeichnis 159
10.1. Literaturverzeichnis 159
10.2. Onlineressourcen 162
10.3. *You-Tube*-Videos 162
10.4. Zeitungsartikel 163
10.5. Filmliste 164
11. Anhang 165
11.1. Anhang 1: *Résumé* 165
11.2. Anhang 2: Abstract 176
11.3. Anhang 3: Lebenslauf 177
11.4. Anhang 4: Eidesstattliche Erklärung 179

„Si donc aujourd´hui quelqu´un lui demande à quoi bon ces Orientales? Qui a pu lui inspirer de s´aller promener en Orient pendant tout un volume? Que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public et au seuil d´une session? Où est l´opportunité? A quoi rime l´Orient...? Il répondra qu´il n´en sait rien, que c´est une idée qui lui a pris, et qui lui a pris d´une façon assez ridicule, l´été passé, en allant voir coucher le soleil."

-Victor Hugo

Prolog

...Endlich war es Nacht geworden und die unzähligen Geräusche des Tages, die nicht enden wollenden Rufe der Marktschreier, die sich überlappende, schrille Musik der Straßenmusiker, die sich an jeder Ecke zu übertreffen versuchten, was sowohl das künstlerische Arrangement als auch, zu seinem Leidtragen, die Lautstärke ihres Spielens betraf, das Flüstern hinter Schleiern, das unverständliche Streiten zweier Einheimischer, ja sogar das Lachen spielender Kinder, all jene wirre Geräuschkulisse der sich tummelnden Menschen, die ihn kaum zur Ruhe kommen ließen, schienen allmählich zu verstummen und Stille regierte nun die engen Gassen und dunkeln Ecken dieser Stadt. Dieser Stadt? Wohl eher ein Labyrinth aus Kalk und Stein. Kaum eine der kleinen Gassen würde ihr Geheimnis preisgeben, ehe man sich nicht in einer Sackgasse wiederfände, erst in jenem Moment sich seiner Verlorenheit in dieser Fremde schmerzhaft bewusst. Als ob nur die Einheimischen, die wahren *connaisseurs* dieses Irrgartens die direkten Wege hinter verborgenen Türen und Gemäuer kennen würden. Er war es leid geworden „den" Orient zu inspizieren, zu analysieren und zu leben. Er war mit der Erwartung hier her gekommen, die Essenz des *Orientalischen* aufzusaugen, Zeuge wahrer Schönheit zu werden und auch einen süßen Tropfen dieses sinnlichen Gesöffs namens *Orient* zu genießen; darin aufzugehen, wie der weiße Haschischrauch in den zahlreichen Cafés der Stadt, tänzerisch, spielend und so sanft, dass selbst der sonst so saphirblaue Nachthimmel, hilflos gegenüber dieser feindlichen Übernahme verblüfft zusieht, wie sein Reich in helles Weiß und Grau gehüllt wird. Wo war er nur gelandet? Ist dies der Orient, den Reisende und Künstler in den schillerndsten Farben und Worten gezeichnet hatten? Jener zauberhafte Ort, in den man eintauchen konnte, wie in sanfte Nebelschwaden, volltrunken von dessen Schönheit, ertrinkend im süßen Nektar des gefährlich Unbekannten? Jener Ort, an dem Flaschengeister und Dschinns die

sehnlichsten Wünsche nur mit einem Fingerschnippen zu erfüllen vermögen und ein Dutzend Haremsdamen, eingehüllt in feinster Seide und dem weichsten Samt, geschmückt mit den edelsten Steinen und verziert mit den noch nie gesehenen gold-glänzenden Schmuckstücken, immerwährend zur Tür spähend und sehnlichst auf ihren Erlöser wartend. Nichts von all dem war ihm bis jetzt hier begegnet, bis auf Sand und diese unerträgliche Hitze. Wie konnte man an jenem Ort auch Eleganz und Anmut erwarten? Selbst die Oasen, an denen er vorbeigekommen war, hatten kaum etwas Atemberaubendes zu bieten, wie stets von Gemälden und Reiseberichten so lebendig und mit den schönsten adjektiv-bestückten Phrasen versprochen. Doch dieses Versprechen versickerte wie der letzte Tropfen Wasser in den unendlichen Sandwüsten, die hier so viele Städte voneinander trennte, eine tückische Barriere, die nur langsam ihre Tödlichkeit preisgibt – sein Kameltreiber meinte nur mit einem Grinsen: „Immer erst dann, wenn es schon zu spät ist und man Allah darum bittet sich zu ihm zu nehmen, da die Trockenheit der Kehle bei jedem Schluck so schmerzhaft ist, dass man denke man würde Feuerzungen trinken."

Er konnte sich gut daran erinnern, wie sehr er sich danach gesehnt hatte die süßen und saftigen Früchte des Orients zu kosten, in die von Teppichen geschmückten Hallen großer Schahs und Prinzen einzutreten und die Weihrauch geschwängerten Kammern mit ihren stummen Beobachterinnen zu erkunden. Damals konnte er die Gerüche regelrecht einatmen und inhalieren: der zarte Hauch des blumigen Jasmins, die herbe Liebkosung von Ambra und der animalische Kuss von Moschus und Patschuli. Er wollte die geheimen Gärten der Innenhöfe finden, deren Ästhetik bewundern, deren Architektur würdigen und dem Plätschern der Springbrunnen frönen, während er in einem Lager aus Unmengen an weichen Kissen die exotischen Vögel in ihren Käfigen beobachten konnte. Ach, wie glücklich er doch sein würde ihnen zuzusehen, wenn sie versuchten aus ihrem goldenen Königreichen zu entfliehen um dann irgendwann zu erkennen, dass es keinen Ausweg gab und dass jene Gitter die Grenzen ihrer Existenz bedeuten würden, vermutlich ewiglich.

Doch das Einzige was er hier in seinem kleinen Zimmerchen riechen konnte, war der beißende Geruch, der ihn seit seiner Ankunft zu verfolgen schien. Als ob er verfolgt würde und er wusste nicht wovon. Dieses Gefühl bedrängte ihn, ließ ihn kaum atmen und zur Ruhe kommen. Er musste weg von hier; dies war der einzige Ausweg um nicht verrückt zu werden.

Obwohl er den ganzen Tag über versuchte den Menschenmassen zu entfliehen, die immer zahlreicher zu werden schienen, musste er nun hinaus um frei atmen zu können. Er wollte tief ein und ausatmen, sich nicht mehr wie ein Gefangener fühlen. So schnell er konnte nahm er seinen Spazierstock, seine Jacke, die er sich gleich überwarf und verließ das Gebäude. Die Stadt war tatsächlich wie ausgestorben. Kaum noch konnte er das Murmeln von ein zwei Menschen in ihren Häusern hören, ansonsten nur das beinahe lautlose Flüstern des Windes, der sanft über den Boden streifte und die kleinsten der Sandkörner über die Oberfläche tänzeln ließ. Er wusste zwar nicht, wo er hingehen würde, doch er nahm einfach eine Abbiegung nach der nächsten, bis er sich am Rande der kleinen Stadt befand. Er wusste, dass man Reisende davor gewarnt hatte alleine, und vor allem nachts in den Gassen herumzuirren, doch er schob jegliche Bedenken beiseite und folgte einfach seiner inneren Stimme, die ihm keineswegs riet wieder zurück in sein Hotelzimmer zu gehen. Wer wusste schon ob er jemals wieder dort hin zurück finden würde. Doch dieser Gedanke vermochte ihn nicht aufzuhalten, wenngleich er das Gefühl von Panik durchaus in seiner Magengrube verspüren konnte, es aber so gut es ging verdrängte. Am Tor der Stadtmauer angekommen sah er einen der Wächter in der Ecke schlafend. Er erinnerte sich an seinen ersten Tag, an dem er durch dieses Tor trat und die Wachen stramm an der Stadtmauer standen. Bewaffnet mit ihren langen, scharfen Säbeln und überaus stolz ihren Turban aus Seide tragend. Wie sehr bewunderte er diese Männer, die, so war er sich damals sicher, tödlich sein konnten. Es war nicht ihre Waffe, die ihn das erahnen ließ, sondern ihre dunklen Augen, die nichts und doch alles zu sehen schienen. Und nun saß einer von ihnen an die Wand gelehnt mit geschlossenen Augen und diese Ehrfurcht war wie verflogen, wieder ein Mysterium geklärt, wieder ein romantischer Gedanke dahin. Die klaren Farben der Realität ließen scheinbar keinen Raum für pittoreske Fantasien. Rasch schlich er an ihm vorbei und passierte, wie vier Wochen zuvor, das massive Tor, gebaut aus gelbem Lehm und Stein.

Nun stand er da und sah in die Ferne. Einer leeren Leinwand gleich, starrte er ins Nichts. Bis auf einige wenige Palmen, die vereinzelt in der kargen Wüstenlandschaft ihren täglichen Kampf gegen die Trockenheit aufnahmen. Er wusste nicht, wie lange er starr vor der Stadt gestanden hatte, doch er empfand es als äußerst befreiend diesem friedlichen Schlaf der Gegend zuzusehen. Und doch wurde er plötzlich aus diesem idyllischen Wachzustand gerissen, als er ein Geräusch hinter sich bemerkte. Sollte er sich umdrehen? Still stehen und warten? War es die Stadtwache, die aufgewacht war und ihn in dieser Dunkelheit als Eindringling identifizieren würde? Ihn ohne zu zögern

enthaupten oder aufspießen würde? Es waren Schritte, eindeutig Schritte, doch nicht jene eines Mannes, sondern das leise Trampeln weiblicher Sandalen. Er drehte sich langsam um und versuchte dabei kein Geräusch zu machen, welches seine Position verraten hätte, denn es schien, als ob die Damen, es mussten mindestens vier oder fünf sein, ihn in der Dunkelheit nicht gesehen hatten. Im Schatten der Nacht erkannte er die kleine Gruppe von einigen Gestalten die etwas bei sich trugen. Wie wandelnde Schattengestalten schritten sie lautlos hintereinander, wenn nicht ein, zwei zu kichern begonnen hätten. Er wollte einen Schritt näher kommen um mehr zu sehen, doch vergaß seinen Spazierstock, den er am linken Arm eingehängt hatte. Mit einem, in unmittelbarer Nähe hörbaren plump-metallischen Geräusch landete dieser auf dem steinigen Boden vor ihm und das Rascheln von Stoff, das zuvor die Stille erfüllte, verstummte sofort. Sie wussten, dass sie beobachtet wurden und spähten in die Dunkelheit. Stille. Absolute Stille. Bis auf das Rauschen in seinen Ohren, das das rasende Pulsieren seines Blutes, seinen immensen Herzschlag widerhallte. Er sah, wie sich eine der Schattengestalten näherte, sich zögernd in seine Richtung bewegte und er wusste in dem Moment, als sie ihn gesehen hatte, dass die anderen bereits verschwunden waren, oder doch nicht? Waren sie so plötzlich wieder mit der Nacht verschmolzen, wie sie sich aus ihr lösen konnten? Auch sie wollte es ihren Gefährtinnen gleich tun und wendete sich zum Gehen um. Nun erkannte er, dass sie einen Keramikbehälter bei sich trug. Wollten sie zum Brunnen vor der Stadt um Wasser zu holen? So spät? Weshalb? Ehe er sich versah, eilte er ihr nach und bevor er sie am Arm berühren konnte, wandte sie sich ruckartig um und deutete ihm mit einer Handbewegung, dass er ihr nicht näher kommen sollte. Er verstand und blieb stehen.

- „Ich wollte nicht...das heißt ich will nicht....Verzeihen Sie mir, Madame ich wollte Sie keinesfalls erschrecken. Ich bin Reisender, wissen Sie, ein Schriftsteller...“

Mit einer Schreibbewegung wollte er ihr seinen Beruf erklären, doch er war sich nicht sicher, ob sie ihn verstand, geschweige denn irgendetwas sehen konnte, wo es doch so finster war.

So stand er ihr gegenüber und versuchte ihr Gesicht in diesem Spiel der Schatten ausfindig zu machen. Zögerlich trat er noch einen Schritt auf sie zu und blickte in ein dunkel-umhülltes Gesicht. Nur die Augen waren zu erkennen und aufgrund der nächtlichen Stunde waren selbst jene nur schwer erkennbar.

- „Schriftsteller wissen Sie? Auf der Suche nach der Schönheit des Orients...ach was tu ich denn hier eigentlich?“ murmelte er vor sich hin. „Sie verstehen womöglich kein

Wort von dem was ich sage. Es scheint als ob ich mir eingestehen muss, dass meine Intention gescheitert ist. Die Schönheit des Orients...pfffh...oder wissen Sie, wo ich diese finden kann? Ich wäre Ihnen sehr dankbar...für jeden Hinweis meine Teuerste, denn wie es scheint bin ich blind dafür...oder verloren...oder mir scheint beides. Beides zu gleichen Teilen."

In seinem inneren Monolog gefangen löste er sich aus seiner Starre und begann verzweifelt sich durch die Haare zu fahren. Sie erschrak durch die unerwartete Bewegung, doch ließ sich nichts davon anmerken. Hinter ihr konnte er wieder Bewegung spüren und er wusste, dass es ihre Gefährtinnen waren, die ihre Absenz bemerkt hatten. Er hörte nur ein ersticktes Räuspern und wusste, dass sie auf sie warteten, sie sahen und sie beschützten. Also waren sie doch nur kurzzeitig unsichtbar geworden, mit den Schatten verschmolzen um dann wieder aus diesem hervorzutreten. Wer konnte das schon sagen, hier an diesem wundersamen Ort zu dieser wundersamen Stunde. Sachte hob sie die Hand und deutete auf seine linke Schläfe, oder war es sein Auge und sah ihn dabei tief in die Augen. Er konnte zwar nicht ihre Berührung spüren, doch sah er kurz das aufleuchten einer weißen Hand vor seinem Gesicht. Es war der einzige Hinweis, dass ein Mensch vor ihm stand. Nun legte sie ihre Hand auf seine linke Brust. Es war kein Traum, da war er sich nun sicher, er konnte die Wärme ihrer Berührung spüren, sie war keine Halluzination, keine Schattengestalt und auch keiner der Geister aus „Tausend und eine Nacht". Ehe sie auch, wie die anderen schwarzen Figuren wieder mit der Finsternis verschmolz um eins mit der Nacht zu werden und ihn alleine vor den Toren der Stadt zurückließ, konnte er nur ein dumpfes „Hier" wahrnehmen. Obwohl dieses Wort mit dem nächsten Windstoß weit in die Ferne getragen wurde und kaum noch real erschien, so fühlte er den Nachhall ihrer Berührung, bis er diesen Ort einige Wochen später verließ.

Vielleicht war er doch Zeuge dieses sagenumwobenen Orients geworden. In jener Nacht, als ihm ein Schatten die Augen öffnete. Ein Schatten, der mit einer weiblichen Stimme sprach und dem Blindgeglaubten das Augenlicht zurückgab...

„In der Universalität der abendländischen Ratio gibt es den Trennstrich, den der Orient darstellt. [...] Der Orient ist für das Abendland all das, was es selbst nicht ist."[1]

1. Einleitung

Karawanenzüge verloren in der glühend-gleisenden Mittagsonne einer unendlichen goldgelben Wüste; die Reisenden, erstarrend bei ihrem Anblick, so vielversprechend und doch so tödlich - Haschischrauchende, stumme Männer mit ledrigen, vom Leben gezeichneten Gesichtern und mysteriösen Augen, die stets ins Leere blicken und doch alles zu sehen scheinen - geheime Gärten voller Irrwege, voller phantastischer Gestalten und exotischer Gewächse in den schönsten Formen und Farben - üppige Oasen an verlassenen Orten, die Erretter der Verdurstenden, aber auch Henker der Halluzinierenden - Höhlen voller Gold und abenteuerliche Seefahrten mit lasziven und leicht-bekleideten Tänzerinnen, deren Schellengürtel metallisch durch dekadente Paläste wiederhallen und stumme Odalisken mit Augen so dunkel wie die Tiefe der Nacht, nur eines im Sinn habend: ihrem Meister voll und ganz zu dienen, ihm Freude zu bereiten und sich ihm vollends hingebend um Schattengestalten, ein spärliches Abbild ihrer selbst auf öligen Wänden wohlhabender Kunstliebhaber zu werden; angestarrt und verehrt für ein Leben hinter reichlich verzierten und künstlerisch-dekorierten Holztoren, die ihresgleichen suchen nur um der Freiheit den Rücken zuzukehren und in ihren *appartements* zu verweilen – wie es scheint ewiglich.

Seien es Haremsdamen oder Abenteurer wie Sindbad der Seefahrer, dies sind nur einige typische Bilder, mit denen man vor allem in Europa und in westlichen Teilen der Erde den Begriff *Orient* assoziiert. Doch was steckt wirklich hinter diesen Vorstellungen eines scheinbar so fremden Gebiets? Sind es wirklich die verinnerlichten Szenen aus *1000 und einer Nacht*, die uns den *Orient* beschreiben können oder ist es tatsächlich wie es der Literaturwissenschaftler Edward Said in seinem Werk *Orientalism* (1978) beschreibt, eine Form der *„Orientalisierung"* dieser vermeintlich *orientalischen* Länder, die es dem Westen erlaubt den Orient „zu beherrschen, zu gestalten und zu unterdrücken[2]"?
Geht man von seinen Untersuchungen aus, so diente das Konzept des *Orients* lange Zeit nur einem Zweck, nämlich der uneingeschränkten Beherrschung eines östlichen Gebiets,

[1] Foucault (1969): S.10
[2] Said (2014): S. 11

das vor allem durch dessen primitive und unzivilisierte Lebensweise bekannt war. Dieser „gefestigte Fundus von theoretischen und praktischen Regeln“[3] half es dem mächtigen, westlichen Eroberer, Kolonialisten und Imperialisten sich eine Identität zu schaffen, die sich einerseits durch das Abgrenzen von „den Anderen“ und andererseits vor allem durch eines kennzeichnen ließ: die Überlegenheit des Europäers. Diese „Überlegenheitsphantasien [4] “, sowie verschiedenen Formen von Rassismus, Imperialismus, Chauvinismus, wie sie Said selbst nennt, findet man in einer Vielzahl von Werken westlicher Kunstproduktion, von der Malerei bis hin zur Literatur.
Selbst wenn diese Thematik nur indirekt angesprochen würde, so sähe sich die/der Kunstkritiker/in bzw. Leser/in ständig mit einem *schwachen* Orient konfrontiert, der nur mithilfe von westlichen Strukturen und Regeln aufrechterhalten werden könne. Ein Funktionieren dieses *Apparats* ohne westliche Aufsicht wäre laut Said nicht möglich. Dabei schreckt er selbst nicht davor zurück, auch Ikonen der britischen Literatur wie Jane Austen oder Charlotte Brontë, nennen wir es eines *passiven* Imperialismus zu bezichtigen, wo doch in ihren Werken wie *Mansfield Park* (1814) oder *Jane Eyre* (1847) das Glück ihrer Protagonistinnen nicht unbeeinflusst von den kolonialistischen Machenschaften auf Übersee bleibt. Die britische Heldin kann nur strahlen, wenn die orientalische Schönheit als Monster, ja gar als *unmenschlich* porträtiert wird.

Doch Saids *Orientalismus* (1978), das in den Postkolonialen Studien, als *die* zu lesende Schrift gilt, vermag es nicht die Fragezeichen hinter dem Begriff *Orient* gänzlich auszuradieren, und so gibt es viele Kritiker/innen, welche die Lückenhaftigkeit und fehlende Schlüssigkeit mancher Argumentationsstränge anprangern. Die Frage scheint bestehen zu bleiben: Was ist der *Orient* und wie lässt sich dieser viel-diskutierte Begriff erklären?

Diese Arbeit soll sich neben dem Versuch eine Antwort auf diese Frage zu finden, sich vor allem damit beschäftigen die Inszenierung eines *weiblichen* Orients sowohl in der Malerei, als auch in der Literatur und im Film zu beschreiben. Es wird an dieser Stelle von einem Versuch gesprochen, da ich es mir nicht anmaßen möchte, eine Beschreibung eines Begriffs zu finden, die selbst angesehene Wissenschaftler/innen kaum zu finden vermögen. Wie es scheint ist das Ziel, eine Definition zu finden, eine lange Reise, wobei

[3] Said (2014): S. 15
[4] Said (2014): S. 17

diese Arbeit nur den Prozess des Kofferpackens schildert und so wird es nur bei einem Versuch bleiben müssen.
Nach einem Theorieteil in den ersten Kapiteln, der aktuelle Studien über *Orient, Orientalismus* und *Orientalistik,* aber auch über andere Postkoloniale Studien und deren prominente Vertreter wie Bhabha, und Spivak behandelt, wird diese Arbeit in weiterer Folge einen Blick auf das 19. Jahrhundert, dem Höhepunkt des „Orientalismus" in der damaligen Gesellschaft und Kultur werfen und primär dessen Einfluss auf Vorstellungen, Studien und späteren Auseinandersetzungen mit dem Konstrukt „*Orient"* untersuchen.

In einem zweiten Teil wird man den lasziven und der Muße frönenden Haremsdamen und Odalisken von Ingres bis hin zu Delacroix begegnen, die die Vorstellungen über den *Orient* und den Frauen des *Orients* in Europa maßgeblich beeinflusst haben, ehe wir aus einer anderen Disziplin und Sichtweise in den literarischen Orient eintauchen werden. In einem Exkurs über die *Stimme* der orientalischen Frau widmet sich ein kurzes Kapitel dem Werk *Femmes d´Alger dans leur appartement* der Schriftstellerin Assia Djebar. Djebars Buch soll, neben *1000 und eine Nacht,* eine neue Perspektive in diesen Diskurs *Orient* hinzufügen, und mit weiblicher Stimme die Sicht der *Frauen von Algier* erzählen. Das Kapitel widmet sich der *Stimme* und der Erzählposition der orientalischen Frau und nicht nur ihrem Körper, der schon zu lange starr in Öl und Canvas eingesperrt war.

Der dritte und letzte Themenkomplex wird versuchen *Orient* und Film miteinander zu verknüpfen und man wird mit der Frage: „Zwischen Okzident und Orient: Finden sich *orientalische* Frauen in einer Welt zwischen Westen und Osten, zwischen Tradition und Moderne wieder ?" in Filmen wie *Caramel* von Nadine Labaki, *Persepolis* von Marjane Satrapi, oder aber *Wadjda,* der saudischen Regisseurin Haifaa al Mansour, konfrontiert. Es wird genau untersucht, welche Hinweise der Film auf eine *Zwischenwelt* gibt, welche Frauen zwischen einer östlich-traditionsbewussten Umgebung und einer westlichen-modernen Gesellschaft positioniert. Mittels Szenenanalyse werden jene Momente herausgefiltert und mit Hilfe von wissenschaftlichen Texten analysiert und schriftlich erfasst. Hier steht nun die weibliche „Perspektive" im Vordergrund und die Frage, wohin sich der weibliche Blick lenkt. Welche Geschichten, welche Probleme stehen hinter diesen verhüllt und verstummt geglaubten Frauen?

Doch neben all diesen Punkten sollen jene drei Säulen auch auf die Entwicklung einer *orientalischen* Weiblichkeit hinweisen: Von der starren, liegenden Odaliske in einem männerdominierten Harem hin zu Frauen, die ihre Gedanken aussprechen, Einblicke in ihren persönlichen Bereich, in ihr Leben geben, um die Phantasien und Vorstellungen ein wenig mehr der Realität anzupassen.

„Orientaliste: homme qui a beaucoup vayagé."

-FLAUBERT, Dictionnaire des idée reçues-

2. Orient-Orientalistik-Orientalismus

2.1. Der Versuch einer Begriffsklärung

Dieses Kapitel soll sich nun mit den Begrifflichkeiten rund um den Orient beschäftigen. Es soll versucht werden sich der Bedeutung der Terminologie bewusst zu werden, mit denen Orientalist/innen, Postkoloniale Theoretiker/innen und andere Forschende arbeiten.

Wie schon eine simple Internetrecherche zeigt, ist es kein Leichtes eine einheitlich-gültige Definition des Begriffs *Orient* zu finden, die sowohl Kritiker/innen als auch Wissenschaftler/innen zufrieden stimmen würde. Eine Bildsuche vereinfacht dieses Vorhaben nicht unbedingt. Dennoch scheint es, vor allem zu Beginn dieser Arbeit sinnvoll, einer Konfrontation mit einer, so scheint mir *westlichen* Definition des Begriffs nicht aus dem Weg zu gehen, aus dem einfachen Grund der Erkenntnis über den westlichen Blick auf den „Osten", der sich wie ein roter Faden durch diese Arbeit ziehen wird und wie ich hoffe, uns den Weg aus dem Labyrinth weisen wird, sobald es Zeit ist dieses zu verlassen.
Sei es der österreichische Duden oder ein einfaches Lexikon, der Großteil der Definitionen in diversen Enzyklopädien über den *Orient* sieht folgendermaßen aus:

> ***Orient*** *|Orient AUCH o'rɪɛnt|, der*
> *Substantiv, maskulin*
> *der* ***Orient****; Genitiv: des* ***Orients***
>
> *HERKUNFT mittelhochdeutsch ōrīent < lateinisch (sol) oriens (Genitiv: orientis), eigentlich = aufgehend(e Sonne), 1. Partizip von: oriri = aufstehen, sich erheben; entstehen*
>
> ***1*** *vorder- und mittelasiatische Länder*
> *den Orient bereisen*
> ***der Vordere Orient*** *der Nahe Osten*

2 *VERALTET Osten*[5]

Im Gegensatz dazu, das komplementäres Gegenstück:

> ***Okzident*** *|ɔkzident AUCH …'dɛnt|, der*
> *Substantiv, maskulin*
> *der* ***Okzident****; Genitiv: des* ***Okzidents***
>
> *HERKUNFT mittelhochdeutsch occident(e) < lateinisch (sol) occidens (Genitiv: occidentis), eigentlich = untergehend(e Sonne), zu: occidere = niederfallen; untergehen*
>
> ***1*** *BILDUNGSSPRACHLICH Abendland*
> ***2*** *VERALTET Westen*

Auch wenn Edward Said bereits nach diesen wenigen Zeilen eine seiner Theorien bestätigt sähe, nämlich jene, dass der Orient stets als *ein* Teil eines zweiteiligen Puzzles, immer in Unterscheidung zu seinem Gegenüber, dem Okzident definiert würde, so ist dies hier keinesfalls die Absicht. Diese Definitionen sollen nur auf eines hinweisen: Sie entsprechen nicht im Geringsten den Vorstellungen über Orient und Okzident in unseren Köpfen. Fragt man nämlich x-beliebige Personen, so zeichnen diese ein anderes Bild eines Orients beziehungsweise Okzidents, und es scheint, als ob es genauso viele Definitionen wie individuelle Gedanken gibt. Und auch wenn man es sich kaum eingestehen möchte, so ertappt man sich dennoch dabei, wie sich stereotypische Vorstellungen und Klischees in unser Denken einschleichen, und beschämt muss man feststellen, dass tatsächlich eine *westliche* Konzeption dieses Begriffs in den Köpfen der Europäer/innen herumgeistert, die kaum etwas mit einem *„Land der sich erhebenden Sonne"*, wenn wir uns die zuvor angeführte Definition vor Augen führen, zu tun hat, und man erkennt, dass die Aussage: *„Europa sah im Orient fast von Anfang an mehr, als es empirisch über ihn wusste*[6]*"* nicht ganz stimmt, da das Verb nicht im Präteritum sondern im Präsens stehen sollte.

Obwohl die Einführung des Begriffs *Orient* in die westliche Kultur nur sehr schwer zurückzuverfolgen ist, so zeigt sich ein stetig steigendes Interesse in Europa seit dem 14. Jahrhundert an diesem neuartigen und fremden Reich, welches zwar von den

[5] duden.de
[6] Said (2014): S. 71

französischen *Lumières*, wie Montesquieu oder Voltaire, nicht unbeachtet blieb, seinen Höhepunkt allerdings erst im 19. Jahrhundert erreichte. Ein wichtiger Schritt in eine *Orientbesessenheit* war die Veröffentlichung der Übersetzung *Mille et Une Nuits* von Galland zwischen 1704 und 1717, die die Tore eines glorreichen Zeitalters des Orientalismus in den kommenden Jahrhunderten öffnete. Wenngleich das Wort *Orient* den Enzyklopädisten nur aus der Astronomie bekannt war und den Sonnenaufgang bzw. in weiterer Folge den Sonnenuntergang bezeichnete:

> *[...] pour le mot Occident, ce dernier apparaît dans la langue française vers le XIIe siècle. Il provient aussi du Latin Occidens (ou encore Occidentis) qui est le participe passé de Occidere qui signifie : tomber à terre. (sous entendant "sol", le Soleil). Les Latins ne disaient donc pas "un lever de Soleil" mais plutôt "un Orient". De même pour le coucher de Soleil, ils disaient "un Occident".*[7]

Die Orientalistik als wissenschaftliche Disziplin, die vor allem auf Textexegese und Analysen der arabischen, griechischen, hebräischen, syrischen und anderen asiatischen Sprachen basierte, gilt laut Said seit 1312[8] als *die* Quelle für Forschungen über und um den Orient. Andere Forscher/innen meinen, dass erst durch die Errichtung einer Studienrichtung 1795 in Paris, die sich der Erforschung orientalischer Sprachen widmete, als Startschuss einer intensiven Auseinandersetzung mit dieser Materie darstellt. Allerdings erforschte man in Frankreich bereits seit 1669 im sogenannten *Collège royal*[9] sämtliche, als orientalisch definierte Sprachen, was das Finden eines genauen Ursprungsdatums etwaiger Studien der Orientalistik beziehungsweise der dieser Sprachen erschwert. Erst fünf Jahrhunderte später wurde durch Edward Said und anderen Vertreter/innen der *Postcolonial Studies*, auch die Bedeutung anderer Quellen und Perspektiven, wie Reiseberichte oder Konzepte basierend auf kulturellen, ethnischen, literarischen und sprachlichen Feldstudien wahrgenommen und stellt seit dem auch eine neuartige Forschungsquelle dar.

---

[7] http://www.espace-sciences.org/archives/orient-et-occident-0 [abgerufen am 13.08.2015]
[8] Said (2014): S. 65
[9] http://www.inalco.fr/sites/default/files/asset/document/brique_2014_1.pdf [abgerufen am 05.01.2016]

Der Begriff *Orient* ist allerdings bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein eher rarer in der Gesellschaft und Literatur, und auch in diversen Reiseberichten begegnen wir ihm kaum. Erst die Phrase *„voyage en Orient"*[10], 1772 in einer Übersetzung des Buches *A Description of the Eas*t von R. Pococke erschienen, scheint eine Initiation dieses Begriffs in den zur damaligen Zeit aktuellen Reisejargon eingeleitet zu haben. Auch wenn man zu jener Zeit nicht immer im Singular von *dem* Orient sprach (Courbet: *Ah! Vous allez dans les Orients!"* [11]), so schlich sich der Begriff langsam in das Bewusstsein der Europäer/innen ein, bis man Mitte des 19. Jahrhunderts eine klare Vorstellung davon hatte:

> *„...à la seule exclusion de la Mésopotamie et des Balkans, il couvre la totalité des pays de souveraineté ottomane, Grèce comprise..."*[12]

Ein Grund für das aufkeimende Interesse an fernen Ländern wie Syrien, Ägypten und Persien kann vor allem auf die Mentalität des 19. Jahrhunderts zurückzuführen sein. Es war das Zeitalter der Wissenschaft, Neuentdeckungen und Forschung. Durch unzählige Erfindungen wie der Dampfschifffahrt oder Eisenbahn wird eine Erkundung und Erschließung von wirtschaftlich interessanten Gebieten erleichtert. Und auch das Streben nach Eroberungen der Kolonialmächte bleibt nicht ohne Folgen, und so erschließen europäische Länder wie Frankreich, Großbritannien und Spanien viele Erdteile und bilden Kolonien, die ihren *Mutterstaaten* so sehr angepasst werden sollten, dass kein Zweifel einer Verbindung bestehen könnte. Außerdem kommt es zu einem rapiden Anstieg, was die Informationsverbreitung betrifft, und so erleichtern Zeitungen und Telegramme den Kommunikationsfluss, sogar zwischen weit entfernten Gebieten. Obwohl sich dieses Zitat bloß auf die geographischen Grenzen dieses *Orients* bezieht, so entwickelt sich zusehends *„un système de représentations de plus en plus codé, un „espace" de lecture/écriture dont on a voulu, ici, esquisser le balisage"*[13].

Solche Definitionen scheinen für unsere heutigen Begriffe vage, doch bevor man sich dem kulturwissenschaftlichen Aspekt dieses Begriffs widmet, der ebenfalls tückisch sein

[10] Berchert (2001): S.4
[11] Berchert (2001): S. 4
[12] Berchert (2001): S. 4
[13] Berchert (2001): S. 4

kann, verbindet doch ein/e Amerikaner/in etwas ganz anderes mit dem Begriff *Orient*, sollte man die geographischen Gesichtspunkte nicht unberücksichtigt lassen. So war, der Literatur zu Folge Ewald Banse, einer der ersten, der den Begriff *Orient* 1908 in die deutsche Geographie eingeführt hatte und das Bild dieses *Orients* vor allem im europäischen Sprachraum maßgeblich beeinflusst haben soll. Allerdings wird dessen Werk kaum zitiert, da er sich in den folgenden Jahren zusehends mit Rassentheorien und dem Nationalsozialismus beschäftigte, was seine Außenseiterrolle, er galt außerdem als Autodidakt, nur noch verstärkte. Dennoch war er es, der 1908 in der Zeitschrift *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik* sich mit grundlegenden Ausführungen hinsichtlich Verortung, Definition und Charakterisierung des Orients mit diesem Thema auseinandersetzte[14]. Er definierte ihn damals wie folgt:

> *„Als Orient erkenne ich die Länder Nordafrikas und Vorderasiens, die ein im wesentlichen trockenes Klima mit einem Großbesitz weit ausgedehnter Steppen und Wüsten beschenkt hat, so dass die meisten Teile wenige oder gar keine Abflüsse und Beziehungen zum Meer haben. Die eiförmige Steppe bedingt eine überall ziemlich gleiche Lebens- und Denkweise, die auch den an den Meerrändern sitzenden Volkselementen sich mitgeteilt hat, da die meisten Küsten in nur geringerem Maße verkehr(s)freundlich sind. Fast alle Orientalen huldigen dem Islâm, d.h. einem durch die uniforme Natur bedingten Denken, das weniger ein Ausdruck tiefsinniger Religiosität ist als eine Folge der Weltabgewandtheit des großen Trockenraums. [...] Die Charakterzüge der orientalischen Natur: Meerabgewandtheit, Trockenheit, deshalb Steppe und alles gleichmachende Einförmigkeit und Ähnlichkeit sind die Säulen des Islâm, des Orients als ureigenen Kulturindividuums."*[15]

Wenn man jegliche rassistisch-angedeuteten Bemerkungen zumindest kurz ignoriert, so sehen wir die *Grenzen* des Orients auch hier bestätigt. Und ein weiterer Aspekt wird schmerzlich sichtbar, seit Anbeginn der Erforschung dieses Gebiets ist man mit einer westlichen Überheblichkeit konfrontiert, die den Osten, dessen Landschaft, dessen Menschen und Kultur als minderwertig gegenüber der Norm „Westen" ansieht. Aufgrund geographischer Gegebenheiten werden haarsträubende Theorien gesponnen,

[14] Banse in Schnepel/Brands/Schönig (2011): S. 125
[15] Banse in Schnepel/Brands/Schönig (2011): S. 129

die versuchen die Völker und deren Gemüter zu beschreiben. Banse konstruiert einen Orient, der durch drei Säulen beschrieben werden kann, nämlich die „Kultur", die „Lebensform" und die „Trümmer"[16]. Er spricht von einem „Kulturerdteil", der sich über zwei Kontinente erstreckt. Der zweite Punkt betrifft die verschiedenen Lebensformen, die in den *orientalischen* Gebieten herrschen: der Nomade, der Fellache und die Städter.

> *[...] im Orient herrschen drei Lebensformen vor: Nomade, Fellache und Städter mit den jeweiligen spezifischen dazugehörigen Frauentypen. Der Fellache ist ein abhängiger Bauer, der vorwiegend in Oasen mit Palmen lebt und wirtschaftet. Nur im Orient ist die Lebensform des Nomadismus ausgeprägt, der von Karawanen und Kamelen lebt und durch Beduinen und Sklaven repräsentiert wird [...] schließlich ist die Kultur der Stadt zu nennen, wo mit Moscheen, Basaren, Herbergen, Handwerk und Teppichen das wesentliche Zentrum des Orients festzumachen ist. Die Stadt beherbergt auch die exotische Einrichtung des Harems, das Herz des Orients schlechthin [...]* [17]

Als dritte Säule wird dann noch der wirtschaftliche Aspekt erwähnt, den Banse mit „Trümmern" betitelt. Hierzu zählt er die *typischen* Wesenszüge die den *Orient* charakterisieren. Es fallen Begriffe wie Fatalismus, Fanatismus, Trägheit und Trachten, die vor allem ein sich im Stillstand gefangenes Konstrukt skizzieren sollen. Dieses soll in weiterer Folge durch diese Eigenschaften zum Untergang und zur *Degeneration* gezwungen sein[18].

Auch der Literaturwissenschaftler Edward Said beschäftigt sich in einem Kapitel des Werks *Orientalism* (1978) mit einer *imaginären Geographie*[19] des Orients. Allerdings bezieht sich der Orientbegriff in der wissenschaftlichen Disziplin der Orientalistik vor allem auf die Untersuchung biblischer Länder und deren Sprachen. So wurden *Orientalisten* den Experten der arabischen, chinesischen und anderen *orientalischen* Dialekten und Sprachen den Spezialisten für Islam und der Sinologie gleichgestellt[20]. Bereits das Zitat Flauberts: *„Orientaliste: homme qui a beaucoup voyagé"* verdeutlicht,

---

[16] Banse in Schnepel/Brands/Schönig (2011): S. 130
[17] Banse in Schnepel/Brands/Schönig (2011): S. 131
[18] Escher in Schnepel/Brands/Schönig(2011): S. 131
[19] Said (2014): S. 65
[20] Said (2014): S. 66

dass sich jedermann rühmen konnte ein Orientalist zu sein, wenn er nur genügend Stempel in seinem Reisepass vorzeigen konnte. Andere Orientalisten schmückten sich mit dem Titel, wenn sie lauthals verkündeten, dass sie bis nach China reisen können, ohne an sprachliche Barrieren zu stoßen. Es ist also auch nicht allzu einfach, auch wenn dies anfangs so scheint, *den* Orientalisten zu beschreiben. Vor allem in einer Zeit, in der sich diese wissenschaftliche Disziplin gerade zu entwickeln begann. Seit dem Erscheinen des Werks *Orientalism* hat die Bezeichnung einen bitteren Beigeschmack bekommen, und so wendet man sich sukzessive diesem zumeist negativ-konnotierten Begriff ab. Die Schwierigkeit eine Definition für Orientalist/innen oder den Orient zu finden, könnte deshalb immer wieder aufscheinen, da es womöglich keine Definition gibt, die dieses Konzept in einer Form darstellen könnte, die der Wahrheit entspräche.

Laut Said war es auch erst im Laufe des 19. Jahrhunderts, als Werke der Kolonialmächte Frankreichs und Großbritanniens, wie Raymond Schwabs *La Renaissance orientale*, eine „umfassende Darstellung der Orientalistik von 1765 bis 1850[21]“ diverse Philosophen, Literaten, Dichter, Essayisten und Reiselustige derartig inspirierte, dass eine regelrechte *Orientepidemie* [22] ausbrach. Victor Hugo meinte 1829 diese *Orient-Zugewandtheit* folgendermaßen in Worte zu fassen:

> *„On s'occupe aujourd'hui beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste.*[23]“

Als Beweis für die rasante Ausbreitung der Orientalistik, sei es nun als wissenschaftliche Disziplin oder aber als *Strömung* in Kunst und Literatur, stehen vor allem Werke, die sich bescheiden anmaßen den *gesamten Orient* in einigen Bänden beschriebener Seiten abhandeln zu können. Eines dieser Werke, mit dem vielsagenden Titel *Vingt-sept ans d´histoire des études orientales* (1840-1867) von Jules Mohl, er war Sekretär der *Société asiatique*, die ihren Hauptsitz in Paris hatte, die Stadt, die Walter Benjamin zu Folge lange Zeit als die einzige „Hauptstadt der orientalischen Welt“[24] galt, war sehr lange als

[21] Said (2014): S.66
[22] Said (2014): S.66
[23] Hugo in Said (2003): S. 51
[24] Said (2014) S. 67

das ausführlichste dieser Werke angesehen. Solche Bücher erschienen nun in regelmäßigen Abständen und förderten das Interesse der elitären Gesellschaft an diesem exotischen und unglaublich anziehenden Themenbereich. Wie sich in den zuvor erwähnten Textausschnitten von Banse zeigt, zusätzlich aber auch durch Werke wie jene von Mohl bis Gustave Dugat (*Histoires des orientalistes de l´Europe du XII^e au XIX^e siècle* - 1868-1870*)*, lässt sich eine eindeutige Leidenschaft der westlichen Welt erkennen, die Wissensgebiete, in diesem Fall den *Orient*, in eine wissenschaftliche Disziplin zu drängen , zu erforschen, zusammenzufassen und zu kategorisieren versucht. Dies war durchaus nicht nur von wissenschaftlichem Interesse. Rückblickend wurde der *Orient* scheinbar nur basierend auf Textquellen und Aufzeichnung über die dortigen Sprachen repräsentiert und somit auch ausschließlich auf schriftlicher Ebene analysiert und definiert. Kritiker wie Said sehen die Erforschung der *Realität*, der wahrhaftigen, sich dort befindlichen Zivilisation maßgeblich vernachlässigt und prangert die Orientalisten mit ihren Büchern und Manuskripten an, eigene und abstrakte Theorien gesponnen zu haben, die zu bestätigen ein Unmögliches gewesen sei. Wie seine Theorien aufzeigen, sollen sich die Orientalisten durchaus auch aus ihren Bibliotheken und Akademien gewagt haben, aber nur für den Sinn und Zweck, vor Ort von einem „fiktiven" *Orient* enttäuscht und mit der Inkompetenz und Primitivität Einheimischer konfrontiert zu werden, was in weiterer Folge die zahlreich vorhandenen Thesen über „verblödete Eingeborene[25] " nur noch verstärkte. Unerwähnt darf auf keinen Fall auch die Verbindung zwischen Orient und Islam bleiben, denn wie bereits einige Hinweise gezeigt haben, so ist der *Orientbegriff* des 19. Jahrhunderts unumstritten mit der Religion des Islams verbunden. Einer Konfrontation mit einem fatalen Osten, sprich Islam, der von einem starken Westen, sprich Christentum bekämpft werden muss, ist man bis heute noch ausgesetzt. Von der *Chanson de Roland* über Dantes *Inferno,* bis hin zu Parolen rechtsradikaler Politiker, all jene Werke und Aussagen haben eines gemeinsam: sie alle sehen den Islam als eine Verzerrung des Christentums und reduzieren ihn zu einer primitiven Religion, die es sich kaum zu würdigen lohnt. In Herbelots *Bibliothèque orientale*, erstmals im 17. Jahrhundert publiziert, findet man unter dem Begriff „Mohammed" folgenden Eintrag:

[25] Said (2014): S.68

„Der berühmte Schwindler Mohammed, Erfinder und Begründer einer Irrlehre, die sich als eine heute unter dem Namen Mohammedanismus bekannte Religion ausgab. Siehe dazu auch >Islam<.

Der Interpretation des Koran und andere Deuter der Scharia haben dieselben falschen Propheten alle Eigenschaften zugeschrieben, die Arianer, Paulizier oder Paulianer & dergleichen Häretiker Jesus Christus beilegten und ihm damit seine Göttlichkeit absprachen." [26]

Schon alleine die Benützung des Worts „Mohammedanismus" soll den Islam in den westlichen Köpfen degradieren und wird nur noch durch die Aussage, dass es sich bei dem Propheten Mohammed um einen „Schwindler" handle, unterstrichen. Der Islam wird somit zur Pseudoreligion, einer *billigen* Kopie der einzig wahren Religion, nämlich die des Christentums. Und so übernimmt der Westen wieder die Rolle, der einzig gültigen und erstrebenswerten Norm.

Said bedient sich der Beschreibung eines *geschlossenen Raums*, wenn er versucht das Fachgebiet der Orientalistik zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu beschreiben und setzt die Auseinandersetzung mit dem Orient im Sinne der frühen Orientalistik einem theatralischem Akt gleich:

„[...] *the idea of representation is a theatrical one: the Orient is the stage on which the whole East is confined. On this stage will appear figures whose role it is to represent the larger whole from which they emanate. The Orient then seems to be, not an unlimited extension beyond the familiar European world, but rather a closed field, a theatrical stage affixed to Europe. An Orientalist is but the particular specialist in knowledge for which Europe at large is responsible, in the way that the audience is historically and culturally responsible for (and responsive to) dramas technically put together by the dramatist. In the depths of this Oriental stage stands a prodigious cultural repertoire whose individual items evoke a fabulously rich world: the Sphinx, Cleopatra, Eden, Troy, Sodom and Gomorrah, Astarte, Isis and*

[26] Said (2014): S. 82

> *Osiris, Sheba, Babylon [...] half-known monsters, devils, heroes, terrors, pleasures, desires. [...]*[27]

Des Weiteren meint Said, dass bereits ab dem Mittelalter bis hin zum 19. Jahrhundert Autoren wie Ariost, Milton, Marlowe, Shakespeare, Cervantes bis hin zu den Autoren den *Chanson de Roland* sich dieses Repertoires an Mythen und Sagen bedienten. Außerdem soll diese Form der Repräsentation maßgeblich die Orientalistik beeinflusst haben, die nur allzu oft auf diese *ideologischen Mythen*[28] zurückzugreifen schien, selbst, so Said, wenn die Wissenschaft echte Fortschritte machte.[29] Fest steht, dass wenn wir vom Orient als *geschlossenen Raum* ausgehen, als Objekt, welches unter ein Mikroskop gelegt und genauestens untersucht werden kann, man stets mit seinen Grenzen konfrontiert werden wird. Sobald man sich mit *dem* Orient auseinandersetzt, entsteht automatisch eine eigene Definition dieses Begriffs, und so leben diese weiter, selbst wenn es den *einen* Orient nicht gibt, und es ihn strenggenommen nie gab. Wenn anschließend versucht wird, diesem Wort den Rücken zu kehren, so bleibt es scheinbar nur bei einem Versuch. Auch wenn wir davon ausgehen, dass es beispielsweise den geographischen Orient nach Banse in seiner ursprünglichen Form niemals gab, da unter anderem aktuellere Erkenntnisse die einstig gültigen Thesen der orientalischen Lebensformen oder des Nomadismus als nichtig erklären und sukzessive ersetzen, wie folgende Aussagen zeigen:

> *„Die Einheit der Arabischen Welt oder sogar des gesamten Islamischen Orients wird von den zugehörigen Ländern selbst immer wieder beschworen, und auch im Westen wird der Orient oftmals als ein Kulturraum oder gar als irgendwie abgrenzbarer „Kulturerdteil" betrachtet, aber letztendlich beruhen alle diese Vereinheitlichungen auf einer Fiktion.*[30]*"*

Es wird schnell klar, dass man diesen immer populärer werdenden Forschungsraum irgendwie bezeichnen muss und man sich in einem Teufelskreis ständiger Reproduktion

[27] Said (2003): S. 63
[28] Said (2003): S. 63
[29] Said (2003): S. 63
[30] Müller-Mahn in Schnepel/Brands/Schönig (2011): S. 144

eines letztlich fiktionalen Begriffs befindet, dem man nicht entkommen kann, sobald man einen Fuß in dieses Gebiet wagt.
Die Frage, die man sich nun stellen kann, bezieht sich auf die Notwendigkeit einer allgemein gültigen Definition des Orients, die jedwede Beteiligten zumindest ansatzweise zufrieden stimmt. Diese ist, wie es scheint, zu negieren. Ziel einer/s jeden Forschenden sollte es aber sein, sich der Vielseitigkeit dieses Begriffs bewusst zu sein und sämtliches „Gepäck" auf die Reise in den Orient nicht zu vergessen, um es sich immer wieder ins Bewusstsein rufen zu können. Denn nur wer kritisch mit diesen Begriffen umgeht, erkennt die Bandbreite, die dieser Diskurs eröffnet.

Inwieweit sich die *Orientepidemie* des 19. Jahrhunderts ausbreitete zeigt, vor allem die Kunstproduktion Europas Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Orient war nämlich seither nicht nur von geographischem Interesse, sondern stellte seit jeher auch eine kulturelle und geschichtliche Einheit dar. Vor allem die Malerei mit ihrem eigens kreierten *Orientalismus* gilt als Musterbeispiel für westliche Phantasien über östliche Gegebenheiten. Europas „kollektiver Tagtraum vom Orient [31] " schien in jedem Pinselstrich allgegenwärtig - und vermutlich genauso traumhaft wie phantastisch. Und so begegnet man einem weiteren Begriff, nämlich dem des *Orientalismus*, der sich, wie wir bereits erfahren haben, durch Saids Thesen maßgeblich gewandelt hat. Nichtsdestotrotz beschränkte sich der Begriff *Orientalismus* im 19. Jahrhundert auf die Kunstproduktion.
Sowohl in der Literatur als auch in der Malerei beschäftigte man sich immer mehr mit dem Faszinosum *Orient,* und zahlreiche Dichter, Schriftsteller und Maler brechen auf um die Kultur fremder Länder zu erblicken und in ihren Kunstwerken diese faszinierende Fremdartigkeit und *exotische Sinnlichkeit* [32] wiederzugeben. Allerdings gibt es auch jene, die den Ruf der Ferne nicht wahrnehmen und nur, basierend auf Beschreibungen, Reiseberichten fremder Personen und Skizzen, ihre Inhalte konstruierten.
Vor allem afrikanische Regionen und Gebiete wie Ägypten, Palästina und Syrien galten lange Zeit als *Ursprung der Zivilisation*, und stellten somit ein enormes Erforschungspotenzial seitens der westlichen Welt dar.
Seit der Antike ist man sich der Dichotomie von Orient und Okzident bewusst. Dennoch waren es erst die Osmanen, mit ihrem Vordringen in immer westlicher gelegene Länder,

[31] Said (2014): S. 68
[32] Said (2014): S.89

die eine Annäherung des Orients bzw. des Islams mit dem Okzident notwendig machte. Die Osmanen, mitsamt ihrer Religion wurden natürlich aufgrund ihrer kriegerischen Fähigkeiten und zahllosen Eroberungen im westlichen Teil der Welt eher gefürchtet, und erst durch die Ausweitung der europäischen Kolonialmächte bis hin zur afrikanischen Mittelmeerküste und damit einhergehend die Verdrängung der Osmanen aus den an den Westen grenzenden Ländern, wandelte sich die anfängliche Furcht und Abwehr gegenüber dem Orient, zu einer Leinwand für verklärte und romantische Vorstellungen. Durch Napoleons Feldzug nach Ägypten und die sich immer weiter ausweitende Miliz der Kolonialmächte und die daraus folgende Einführung, der für europäische Kolonialmächte typischen Kontroll- und Sicherheitssysteme, wagten sich immer mehr Reisende in die vormals *barbarischen* Städte und Länder.[33] Man erhoffte sich sinnliche Abenteuer und exotische Freuden, wie sie bereits seit dem 18. Jahrhundert aus *1001 Nacht* bekannt waren.

Vor allem in der Literatur entwickelte sich dieses neu-erschlossene Gebiet zu einer reichen Quelle fiktionaler Inspiration. Ein Schriftsteller wie Johann Wolfgang von Goethe erläutert sein Interesse an seiner Gedichtsammlung *West-östlicher Diwan*, welche 1815 erschien:

> *„[...] meine Absicht ist... auf heitere Weise den Westen und Osten, das Vergangene und Gegenwärtige [...] zu verknüpfen, und beyderseitige Sitten und Denkarten über einander greifen zu lassen[34].“*

Neben Goethe widmeten sich auch andere große Schriftsteller wie Gustave Flaubert dem Genre des Orientalismus. Er war es auch, der das Bild einer *orientalischen* Frau maßgeblich in Frankreich prägen sollte. Wenngleich er fortwährend ein Konstrukt aus subjektiven Empfindungen und Theorien spinnt, die augenscheinlich nur wenig mit einer objektiven Beschreibung einer Frau des *Orients* zu tun haben, so war sein Einfluss auf das Denken und die Imagination seiner Leserschaft enorm.

Vor allem aber in der Malerei entwickelte sich eine nicht aufzuhaltende Eigendynamik, die selbst Künstler in einen Sog aus bestickten Gewändern, Turbanen und üppig-gestalteten Teppichen zog. Der Orient wurde zur bevorzugten Reisedestination und Motiv der Malerei. Diese Thematik wurde regelrecht ausgeschlachtet, weshalb sich auch

[33] vgl. Christiane Lange in Diederen (2011): S. 7
[34] Goethe zitiert in Diederen (hrsg.) (2011): S. 7

nach und nach immer mehr Maler beklagten, sich dem Geschmack der Noblesse anpassen zu müssen. Fromentin beispielsweise kritisierte den Kunstgeschmack der noblen Gesellschaft, die phantastische Kompositionen einer *1001 Nacht* –Szene den tatsächlich empfundenen Eindrücken so mancher Reisender vorzogen. Stimmen wurden wach, die ein Ende dieser *„bis an die Grenzen des guten Geschmacks"*[35] betriebenen Orientmalerei forderten. Dieses Ende war aber in sehr weite Ferne gerückt, da ein Ausbau des Tourismus in diese als *Orient* bekannten Länder stetig erweitert und damit der Hunger nach mehr eindeutig genährt wurde.
Auch jene Künstler, wie Ingres, der für seine Odalisken Weltruhm und großes Ansehen im Künstlermilieu, aber hauptsächlich in der noblen Gesellschaft genoss, und seine Gemälde, die nur auf Texten und Schilderungen der berühmten Lady Montagu basierten, kreierte, förderten nicht gerade dieses Streben nach einer realitätsnäheren Repräsentation des Orients, und so gelangte der *wahre* Kern immer mehr in den Hintergrund, ehe nur noch Darstellungen von nackt badenden Frauen, Szenerien mit blauem Himmel, Palmen und Reitern in den Salons ausgestellt und bewundert wurden. Somit ist es kaum erstaunlich, dass dieses europäische Traumbild von *„Sklaverei und einem Zusammenspiel von männlicher Stärke und weiblichem Gewähren-lassen*[36]" zum Sinnbild dieses Erdteils wurde. Einige wenige Künstler aber sträubten sich gegen diese zutiefst ausgeschöpfte Strömung der Malerei, die so gar nicht der figurativen, sondern dekorativen und ornamentalen Ästhetik der orientalischen Ikonographie entsprach.

Ob und inwieweit man von einer Ausdrucksform der Kolonialkunst sprechen kann, sei nun dahin gestellt, bedenke man stets, dass es in allen Kolonien zu indigenen Einflüssen auf das Kunstschaffen kam. Man kann aber nur schwer behaupten, dass die Vertreter der Orientmalerei auch Vertreter einer entsprechenden Ideologie der heimischen Macht waren[37]. Der Großteil der damaligen Künstler, aber auch der Reisenden waren vor allem auf der Suche nach dem Abenteuer, nach dem Ursprung der Zivilisation. Festgekettet in einer Gesellschaft voller Strukturen und Regeln erschien ein *primitiver* Orient durchaus als anziehend, um einerseits auf die Quellen der eigenen Herkunft einzugehen und

[35] Lacambre in Lemaire (2005): S. 7
[36] Lacambre in Lemaire (2005): S. 8
[37] Lacambre in Lemaire (2005): S. 8

andererseits, um am eigenen Leib zu verspüren, was es bedeutete, sich gänzlich seinen Sinnen und Sehnsüchten hinzugeben.

Wenn wir von Künstlern sprechen, die sich einer Ideologie oder Strömung verschreiben, so muss man auch auf die aktuelle Situation hinweisen. Vor allem Literaturschaffende, die sich mit der heutigen Situation ehemaliger Kolonialgebiete, seien sie nun *orientalisch* oder nicht, auseinandersetzen, können diese *Schablonen* oftmals als unerträglich empfinden. Wie damals Künstler, die sich mit dem Orientalismus beschäftigten und dadurch für Repräsentant/innen der kolonialen Identität gehalten wurden, so sind es heute jene, die sich mit Identität, Macht und Geschichte beschäftigen, die sofort das Adjektiv *postkolonial* vor die Nase gesetzt bekommen. Viele Kunstschaffende wehren sich allerdings gegen diese Kategorisierung und sehen sich selbst als in jener *eingesperrt*:

> *„Aujourd´hui, le qualitatif „postcolonial" pour décrire l´écrivain est une insulte. Suis-je un écrivain postcolonial? Non merci! Je suis un écrivain. Point."*[38]

Und dennoch werden Schriftsteller/innen, die Themen wie „*la domination, de la force et de la puissance, de l´impératif"*[39] aber auch Geschichte und Identität anschneiden, unweigerlich mit dem Siegel *postkolonial* versehrt. Ohne diese Tätigkeiten zu werten, haben es sich die *Postkolonialen Studien* zur Aufgabe gemacht, die Gegebenheiten der kolonialen Geschichte und deren Folgen zu erforschen; *„explorer le passé pour comprendre le présent"* [40] – in etwa diesem Sinne kann man das Ziel dieser Forschungsrichtung zusammenfassen. Allerdings sind es vor allem die einstigen Kolonialmächte, die zwar die Sinnhaftigkeit dieses Vorhabens verstehen und bis zu einem gewissen Grad unterstützen, aber dennoch eine noch größere Spaltung zwischen den „kolonisierten Ländern" und den Kolonialmächten wie Frankreich befürchten:

> *„[...] la reconnaissance de zones d´ombre du passé colonial avec la repentance et la réparation, la dénonciation des discriminations rencontrées par les Français d´origine arabe ou africaine avec „l´ethnicisation" de la société française, la*

[38] Mahjoub in Smouts (2007): S. 38
[39] Smouts (2007): S. 38
[40] Smouts (2007): S. 25

mémoire à l´oeuvre dans les départements d´outre-mer avec l´exaltation du refoulé, la confrontation des situations d´inégalité à l´idéal républicain avec une offensive contre les fondements de la République etc. Tout cela incite à voir dans le postcolonial un risque pour la cohésion nationale. Il est vrai que l´effervescence autour de cette notion risque d´accentuer les clivages, ceux-là même que l´on prétend dénoncer, tout en esquivant des problèmes de fond importants [...]"[41]

Außerdem darf man nicht außer Acht lassen mit welchen Eingeständnissen eine solche Aufarbeitung, auf beiden Seiten, verbunden ist. Marie Claude Smouts meint dazu:

„[...] *la raisons en sont nombreuses, mais la principale est que le théorème postcolonial touche au point le plus sensible de la conscience française – l´idéal de la nation républicaine héritière des Lumières [...]"*[42]

Inwieweit man bei einer solchen, für notwendig erklärten, Aufarbeitung auf die, salopp gesagt *Gefühl*e einer ehemaligen Kolonialmacht Rücksicht nimmt, sei nun nicht näher bestimmt, allerdings zeigen uns Werke, die sich mit Texten und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen dieser Zeit, aber auch mit aktuellen Beiträgen, konfrontiert sehen, dass es unbestritten einen Bedarf nach Aufarbeitung gibt, der gedeckt werden muss. Denn ob es sich so manche Mächte oder betroffene Länder eingestehen wollen oder nicht, hat es eine tiefe Prägung in der Geschichte des Kolonialismus gegeben, die die Strukturen der Metropole als auch der dominierten Region betraf und auch noch heute betrifft. Die Postkolonialen Studien versuchen diese kulturellen und politischen Phänomene nun revuepassieren zu lassen, zu analysieren und in Worte zu fassen, vermutlich um einen Sinn und Zweck zu erfüllen, nämlich: *die Vergangenheit zu erforschen, um die Gegenwart besser verstehen zu können*[43]*.*

[41] Smouts (2007): S. 27f
[42] Smouts (2007): S. 26
[43] vgl. Smouts (2007): S. 25

„Die Eroberung der Welt, die im Wesentlichen darauf hinausläuft, dass man sie denen fortnimmt, die eine andere Hautfarbe oder etwas plattere Nasen als wir haben, ist, genau gesehen, nichts Erfreuliches. Was mit ihr versöhnt, ist die Idee allein. Eine Idee steht fraglos hinter ihr; kein sentimentaler Anspruch, sondern eine Idee; und ein selbstloser Glaube an die Idee- etwas, das man aufrichten, vor dem man sich verneigen, dem man Opfer bringen kann..."

- Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*[44]

2.2. Said | Die *Orientalisierung* des Orients

Als 1978 das Buch „*Orientalism"* des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Edward Said veröffentlicht wurde, hätte sich womöglich niemand gedacht, wenngleich es von einer enormen Wichtigkeit zeugte, dass dieses Werk einst zu *dem* Gründungsdokument der Postkolonialen Studien und zu einem der wichtigsten Werke im Diskurs um Orient-Macht-Wissen werden würde. Der 2003 verstorbene und anfänglich als *Professor of Terror* [45] bezeichnete Wissenschaftler, da er sich zu Beginn seiner universitären Karriere mit den Werken Joseph Conrads auseinandergesetzt hatte, schaffte es mit mehr als zwanzig Büchern und unzähligen Veröffentlichungen sich einen Namen in der Diskussion rund um Imperialismus, Kolonialismus, Kultur und Orient zu machen. Seine Thesen, von Gegnern auf das höchste kritisiert und für nichtig erklärt, von Befürwortern als Basiswerk der Orientdiskussion angesehen, haben die wissenschaftliche Gemeinschaft für lange Zeit zwiegespalten. Nun, etwa fünfzig Jahre nach der Veröffentlichung von *Orientalism* ist man sich einig, dass seine Thesen, wenngleich ein wenig lückenhaft und leicht kritisierbar, nicht mehr von den Postkolonialen Studien wegzudenken wären, wenn es um Begriffe wie Ost-West-Konflikt, den imperialistischen Diskursen der westlichen Welt oder grundsätzlich um „Orientalismus" geht.

Zu seiner Grundthese zählt die in etwa fünfhundert Seiten begründete Annahme, dass man unter dem Begriff *Orientalismus* eine ganz spezielle Variante eines Ost-West-Diskurses betrachten kann. Prinzipiell spricht Said von einem *westlichen Stil der*

[44] Conrad (1991): S. 47ff
[45] Mar Castro Varela (2015): S. 92

Beherrschung dieses Orients[46]. Dies bezieht sich nicht bloß auf die Machtausübung auf einige orientalische Länder, sondern:

> *„Kurz, der Orientalismus ist seither ein westlicher Stil, den Orient zu beherrschen, zu gestalten und zu unterdrücken [...] ich behaupte nämlich, dass man den Orientalismus als Diskurs auffassen muss, um wirklich nachvollziehen zu können, mit welcher enorm systematischen Disziplin es der europäischen Kultur in nachaufklärerischer Zeit gelang, den Orient gesellschaftlich, politisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und künstlerisch zu vereinnahmen – ja sogar zu erschaffen."*[47]

Said denkt also, sobald er vom *Orient* spricht an keine natürliche Gegebenheit, sondern an einen, machtpolitischen, historisch, wissenschaftlich und künstlerisch geprägten Begriff, der eine reine Erfindung der westlichen Welt sei. Das Ziel dieses Diskurses sei es, den *Orient* zu gestalten, um ihn als „Behelfs- bzw. Schattenidentität"[48] zum Okzident zu konstruieren.

Auch der Kulturwissenschaftler Stuart Hall deutet mit seinem Aufsatz *The West and the Rest* (1994) ähnliche Sichtweisen an. Neben einem kulturwissenschaftlich geprägten Modernitätsbegriff, analysiert er die Rolle des Westens im Vergleich zu anderen Erdteilen. Stuart zur Folge sei das Konzept des Westens entscheidend für die Entwicklung des westlichen Selbstverständnisses gewesen. Dennoch sei es eine *zerstörerische*[49] Macht, die deshalb so gefährlich sei, da sie davon ausgehe, dass es sich beim *Westen* und bei diesem *Nicht-Westen* um abgeschlossene Räume handle, die man leicht voneinander differenzieren kann. Faktum ist aber, dass es sich um stereotype und simplifizierte Darstellungen zweier heterogener, ganz und gar nicht abgeschlossener *Räume* handle[50].

> *„(Der Diskurs vom Westen und dem Rest) [...] stellt als homogen dar (den Westen), was tatsächlich sehr differenziert ist (die verschiedenen Kulturen). Und er behauptet, dass diese verschiedenen Kulturen durch eine Tatsache vereinigt sind:*

[46] Said (2014): S.10
[47] Said (2014): S.11f
[48] Said (2014) S.12
[49] vgl. Hall in Kerner (2013): S. 65
[50] Hall in Kerner (2013): S. 64f

Dadurch, dass sie sich alle vom Rest unterscheiden. Genauso stellen die Kulturen des Rests, obwohl untereinander verschieden, in dem Sinne dasselbe dar, dass sie alle vom Westen verschieden sind. Kurz, der Diskurs stellt, als ein „Repräsentationssystem", die Welt entsprechend einer einfachen Dichotomie geteilt dar – in den Westen und den Rest. Das ist es, was den Diskurs des „Westens und des Rests" so zerstörerisch macht – er trifft grobe und vereinfachte Unterscheidungen und konstruiert eine absolut vereinfachte Konzeption von Differenz.[51]"

Als ultimatives „Bild des Anderen[52]" habe der Orient dazu gedient, dem Westen als Gegenbild, als Idee oder eine „Erfindung ohne Realitätsgehalt"[53] zu dienen. Der Orient sei *orientalisiert* worden, wie Said es nennt. Dieses Phänomen sei aber kein Einzelfall, weil es sich um ein Muster handle. Zwischen Ost und West bestünde seit jeher ein Dominanzverhältnis, welches, in Bezug auf Gramscis Hegemoniebegriff, auf der Vorstellung beruht, dass die europäische Kultur anderen, nicht-europäischen Kulturen, überlegen sei[54]. Unter *Hegemonie* versteht Gramsci die Gesamtheit nicht-staatlicher, also privater Gruppierungen und Organisationen, welche die Gesellschaft hervorbringt bzw. die „politische und kulturelle Hegemonie einer gesellschaftlichen Gruppe über die ganze Gesellschaft, als ethischer Inhalt des Staates"[55]. Gramsci hat sich vor allem mit Aspekten der Macht beschäftigt, die nicht durch Zwang hervorgerufen werden, und produktive Effekte[56] hervorrufen können. Said beruft sich auf diesen Hegemoniebegriff, indem er dieses Konzept der „konsensualen, überzeugungsbasierten Durchsetzung spezifischer Ideen in der Zivilgesellschaft"[57] auf seine These anwendet. Für Said ist es eben diese Hegemonie, mitsamt aller Intellektueller, die in diesen Ideenfindungsprozess die Aufgabe der Produktion erfüllen, die einem Orient-Diskurs die nötige Beständigkeit gibt, um in der Gesellschaft jahrhundertelang fortzubestehen und sich auf diese Weise zu legitimieren.

Begründet und zudem auch noch belegbar, sieht Edward Said jene Theorie vor allem im europäischen Kunstschaffen, welches eine deutliche Tendenz zur Abwertung des

[51] Hall in Kerner (2013): S. 65
[52] Kerner (2013): S.67
[53] Said (2014): S. 13
[54] vgl. Said (2014): S. 16
[55] vgl. Gramsci in Kerner (2013): S. 69f
[56] vgl. Kerner (2013): S.69
[57] vgl. Kerner (2013): S. 69f

Orientalischen liefert, sei es nun in Form von Imperialismus, Rassismus, Chauvinismus oder aber dogmatischen Ansichten hinsichtlich dieses „Orientalismus". Zudem zitiert er in diesem Zusammenhang Werke von Dante, Flaubert, Nerval bis hin zu Jane Austen oder Charlotte Brontë, denn obgleich jene nicht beanspruchen wissenschaftliche Expertisen über den Orient zu schreiben, beschäftigen sich, wenngleich nicht primär aber dennoch sekundär, mit dem orientalischen Diskurs, auch wenn dieser noch so weit vom Geschichtskern entfernt sein mag. Außerdem seien es gerade jene wissenschaftliche Arbeiten, die vorsätzlich von etwaigen politischen und machtpolitischen Gewaltverhältnissen durchsetzt und geprägt waren:

> *„Daher ist der Orientalismus weder bloß ein politisches Thema oder Gebiet noch eine Ausgeburt kultureller, wissenschaftlicher und institutioneller Analysen, noch eine diffuse Ansammlung von Texten über den Orient, noch das Produkt eines ruchlosen Komplotts „westlicher" Imperialisten zur Unterdrückung der „orientalischen" Welt, sondern ein besonderer Niederschlag geopolitischen Bewusstseins in ästhetischen, philosophischen, ökonomischen, soziologischen, historischen und philologischen Texten. [...] Daher ist er an sich und nicht nur dem äußeren Anschein nach ein gewisser zielstrebiger Wille, eine offenkundig andere Welt zu verstehen, mitunter auch zu beherrschen, zu manipulieren und zu vereinnahmen."*[58]

Die Folge dieses Machtverhältnisses sei nun einerseits, und von höchster Aktualität, die Dämonisierung der arabischen Welt und des Islams. Eine Degradierung, die nicht bloß das betreffende Land miteinbezieht, sondern die Menschen und vor allem deren Kultur, die als absolutes Gegenbild zum westlichen konstruiert wird, womit eine Denunzierung bereits mitschwingt, da sämtliche Kulturen, die der westlichen gegenübergestellt werden, *per se* als minderwertig gelten müssen. Die europäische Zivilisation rühmt sich nämlich seit jeher mit einer absoluten Vormachtstellung und dies in jedweder gesellschaftlicher, kultureller als auch intellektueller Hinsicht. Andererseits würde es durch dieses vermeintliche (Besser-)Wissen über den *Orient* zu einer direkten Machtausübung kommen, und als Folge daraus zu einer *Legitimierung von Gewalt*[59], die es vor allem im kolonialen Kontext den beteiligten europäischen Ländern erlaubte, diese

[58] Said (2014): S. 22
[59] Mar Castro Varela (2015): S. 95

fremdartigen Gebiete voll und ganz zu vereinnahmen und in vielerlei Hinsicht auszubeuten.

In einer weiteren These prangert Said außerdem die Stereotypisierung von Muslimen und Arabern an. Vor allem, maßgeblich durch den Einfluss amerikanischer Filmproduktionen, aber auch durch Nachrichten und anderen Medien, würde in jüngster Zeit ein Bild dieser Gruppen entstehen, die neben profitgierigen Öllieferanten und potentiellen Terroristen[60] keinen Spielraum für eine andere Rolle in der modernen Gesellschaft offen lassen würden. Auch die Frauen seien zu *vermummten*, unterdrückten Stereotypen reduziert, welches nur eine Ausnahme, nämlich die weibliche Attentäterin kennt. Um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen, muss man sich nur für einen kurzen Moment den aktuellen Kriegsfilmen widmen, die beispielsweise das einstige Bild der liebenden und aufopfernden Mutter versuchen zu revidieren, welches lange Zeit als Klischee für muslimische und arabische Frauen galt. In *American Sniper*, einem 2014 erschienen amerikanischen Film von Clint Eastwood, über das Leben des Scharfschützen Chris Kyle, der mit seinen 160 Abschüssen als der erfolgreichste Schütze des U-S-amerikanischen Militärs gilt und deshalb in den Vereinigten Staaten Heldenstatus genießt, sieht sich die/der Zuseher/in mit folgender Szene konfrontiert: man sieht aus der Perspektive Kyles einen Jungen, der eine Bombe trägt und auf die amerikanischen Truppen zuläuft, er wird erschossen. Hinter ihm erscheint eine Frau, die eine schwarze Burka trägt und dem Anschein nach seine Mutter ist. Sie läuft weinend und sichtlich verzweifelt auf den soeben angeschossenen Jungen zu. Doch anstatt sich ihrem vermeintlichen Sohn zu widmen, schnappt sie sich die Bombe, die der Junge soeben fallen gelassen hat und läuft ebenfalls auf die Gruppe amerikanischer Soldaten zu, mit dem klaren Ziel diese mit sich in den Tod zu reißen. Sie wird ebenfalls getötet, ohne zu zögern. All dies sind Bilder, die wir nur zu oft sehen, und die in einer extremen Weise, bewusst oder unbewusst die Vorstellungen über eine bestimmte Menschengruppe, hier handelt es sich um Szenen aus dem Irakkrieg, beeinflusst.
Diese Stereotypisierung begann aber bereits mit der Machtübernahme der Kolonialmächte zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Arabische Männer waren zu jener Zeit bloß geistig-einfältige Schahs, die mit ihren Palästen und Schätzen beschäftigt waren,

[60] vgl. Mar Castro Varela (2015): S. 97

oder wilde Marktschreier, die kaum Verstand besaßen. Frauen wurden prinzipiell nur als *leere Hüllen badender Schatten* dargestellt, die man kaum zu Gesicht bekam.

Laut Valerie Kennedy geht dieses Werk aber über diese beiden Hauptthesen hinaus, in dem sie meint, dass *Orientalism* außerdem in drei essentielle Grundaussagen zusammengefasst werden kann. Erstens eine „Beschreibung der Auswirkung westlichen Kolonialismus und Imperialismus auf die nicht-europäische Welt; politische Analysen zum Nahostkonflikt und das diffizile Verhältnis zwischen Israel und Palästina, sowie schließlich die Kritik und die damit im Zusammenhang stehende Verantwortung der Intellektuellen“[61].
Es ist auch in Foucaults Sinne, wenn Said in weiterer Folge Wissen und Macht miteinander in Verbindung bringt und die europäische Wissensproduktion mit einem westlichen Imperialismus verknüpft, und dieses „*Machtwissen*[62]“ nennt. Wenn man den Theorien Foucaults Glauben schenkt, so:

> *„(bildet) sich kein Wissen (aus), ohne ein Kommunikations-, Aufzeichnungs-, Akkumulations- und Versetzungssystem, das in sich eine Form von Macht ist und in seiner Existenz und seinem Funktionieren mit den anderen Machtformen verbunden ist. Umgekehrt, kommt es zu keiner Ausübung von Macht ohne die Gewinnung, Aneignung, Verteilung oder Zurückhaltung eines Wissens.“*[63]

Zwar werden Forschungsintentionen des frühen 19. Jahrhunderts als eine Art *Kennenlernen* inszeniert, dennoch zeigen sie bald ihr wahres Gesicht und demaskieren sich selbst als Strategie, die der Beherrschung des *Anderen* dienen sollen. Vor allem dieses *Andere* und dessen Repräsentationen stellen einen wichtigen Teil in Saids Arbeit dar. Schon sehr früh in seinem Buch erkennt man, dass es sich bei diesem *orientalischen Diskurs* nicht bloß um einen Ost-West, sondern auch, und vor allem, um einen nationalistischen und rassistischen Diskurs handelt. Durch eine *Homogenisierung* dieses Wissens würde der Orient, in Abgrenzung zum Okzident, fassbar, beschreibbar und somit weniger angsteinflößend als noch eine lose Fülle an Wissensinhalten.

---

[61] vgl. Kennedy in Varela (2015): S. 96
[62] Foucault in Kerner (2012): S.68f
[63] Foucault in Kerner (2012): S. 68

> *„Wie bekommt man den Orient zu packen, wie nähert man sich ihm, ohne von seinem Reichtum, seiner Vielfalt, seinen unglaublichen Dimensionen erschlagen oder überwältigt zu werden."*[64]

An dieser Stelle kritisiert Said auch die Orientalisten jener Zeit, die seiner Ansichten nach, ebenfalls maßgeblich daran beteiligt waren, dass der Superioritätsgedanken seitens der Kolonialmächte nie hinterfragt, geschweige denn angezweifelt wurde. Durch dieses „in Opposition setzen" wurde eine Konkurrenzsituation, ja eine regelrecht feindselige Situation kreiert, die einen Sieg des Okzidents bereits vor Beginn der Diskussion nie angezweifelt hätte und somit den Verlierer schon vor dem Schlusspfiff definierte.

Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, was Said als die *jüngste Phase* des Orientalismus bezeichnet, zeigt sich ein Fortbestand in diesem dichotomen Ost-West-Denken. Als Form eines *manifesten* Orientalismus[65], der sich prinzipiell auf Studien über den Orient wie Sprachen, Literaturen, Traditionen und Gesellschaft bezieht und in dem Veränderungen, vor allem das Wissen betreffend, nur sehr schwerfällig vorangehen, zeige das 20. Jahrhundert ein Festhalten an dieser Ansicht der Andersartigkeit des Orients. Noch immer wird der Orient als exzentrisch, rückständig, frauenverachtend und diffus dargestellt, und man geht noch immer davon aus, dass es sich um einen Erdteil handle, der Rettung und Hilfe seitens eines wohlhabenden und fortschrittlichen Westens benötige. Ausgehend von dieser *unantastbaren Gesamtidentität* von Ost und West habe sich aber im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, seit dem Zweiten Weltkrieg das *Epizentrum* des einstigen europäischen Orientalismus noch weiter in den Westen verschoben. Said spricht von einer *Machtübernahme* Amerikas, als „amerikanisches Imperium[66]", dem Frankreich und Großbritannien weichen müsse. Es ist nur allzu offensichtlich, dass die fortschreitende Hegemonisierung seitens der Amerikaner/innen ein Fortschreiten dieser Theorien und besonders die *„Etablierung einer figuralen Sprache, welche ontologische Trennung und Hierarchisierung von Orient und Okzident zum integralen Bestandteil zeitgenössischer Diskurse über die arabisch-islamische Welt macht[67]"*, nur

[64] Said (2014): S. 31
[65] Said (2014): S. 236
[66] Said (2014): S. 327
[67] Schmitz in Göckede/Karentzos (2006): S. 42

noch begünstige.[68] Zwar handle es sich im Kern noch um die selbe Form des Orientalismus, allerdings würden nun hybride Darstellungen des Orients die westliche Kultur wie ein roter Faden durchziehen. Neben Ländern wie Israel, Syrien und Palästina, treten nun auch östlichere Gebiete wie China, Indien, Pakistan und Japan in die lange Schlange *orientalischer* Länder und werden so auch zum Forschungsgebiet der Orientalistik.

Diverse Konflikte der Vereinigten Staaten mit arabischen Ländern haben das Bild des Arabers und generell des Orients nicht zum Positiven gewandelt. Die stereotypen Abbildungen des Turban- und umhangtragenden, kamelreitenden Nomaden rangiert nun, dank Film und Fernsehen, zwischen schurkenhaften Urhebern von Ölkrisen und wirtschaftlichen Feinden bis hin zum altbewährten Bild des blutrünstigen Sklavenhändlers und des tückischen, lüsternen und sadistischen Scheichs. In Nachrichtensendungen, die sich seit *9/11* zusehends mit dem Bild des terroristischen Orients beschäftigen, kann man Araber abgebildet vorfinden, die nie als Individuum mit persönlichen Merkmalen dargestellt werden, sondern bloß als einheitliche, chaotische Masse ohne besondere Kennzeichen und insbesondere ohne Menschlichkeit. Unterstrichen von der Bedrohung eines Dschihads und der islamischen Weltherrschaft ist es ein Leichtes ein leichtgläubiges Publikum diverse Ansichten aufzudrängen und so gewalttätige politische Schritte rechtfertigen. Dennoch ist es falsch sämtliche Bilder vorschnell zu negieren und zu behaupten sie würden nur auf haltlosen und unbegründeten Phantasien und Vorurteilen basieren, denn seit *9/11*, *Charlie Hebdo* und den Attentaten in Paris im Dezember 2015 zeigt sich eines deutlich: die Vorstellung des islamistischen Attentäters ist nicht bloß Erfindung der internationalen Medien, sondern entspricht tatsächlich der tragischen Realität. Die Gefahr, die seit jeher besteht, ist nun das Schaffen eines neuen Klischees, nämlich die Verallgemeinerung, dass sämtliche Anhänger/innen des Islams nun automatisch Attentäter/innen seien.

[68] vgl. Schmitz Markus in Göckede/Karentzos (2006): S. 42

> *„Die koloniale Mimikry kann als ein Begehren nach einem reformierten, erkennbaren Anderen verstanden werden. Sie bringt ein koloniales Subjekt hervor, welches wie der Kolonisator selbst ist – und doch anders: „nicht ganz/ nicht weiß" (not quite/not white)."*[69]

2.3. Bhabha | Die Idee des *Anderen*

Wie bereits erwähnt, sind Saids Thesen aber nicht gänzlich im wissenschaftlichen Bereich akzeptiert worden. Kritiken wurden publiziert, die beispielsweise den Argumentationsstrang hinsichtlich dieses *starren Orientalismus* betreffen. Laut Said gäbe es keine Veränderung bezüglich des Orientalismus und es existiere eine „unveränderliche platonische Version des Orients"[70]. Dennoch ist er es, der in weiteren Kapiteln den Orient, vormals nur arabische Länder und den Nahen und Mittleren Osten, nun aber um die asiatischen Länder wie Indonesien, Indien und Japan erweitert. Der größte Kritikpunkt bezieht sich auf seinen Vorwurf, an all jene westlichen Wissenschaftler/innen und Schriftsteller/innen, die er bezichtigt an der Unterwerfung des Orients beteiligt gewesen zu sein. Denn durch ihr Schaffen, so Saids Analyse im Laufe seiner *Orientalismus*-Studie, müsse man jene eines Rassismus und Imperialismus bezichtigen. Diese Komplizenschaft erscheint aber für manch andere Forschende kaum als ausreichend belegbar.

Vor allem der psychoanalytische Aspekt wird seitens Said völlig vernachlässigt, was der türkischen Soziologin Meyda Yeğenoğlu zu Folge das Werk maßgeblich begrenze. Durch das Ignorieren dieser Sichtweise werde der feministische Blickwinkel kaum erwähnt, was das „klassische Bild der passiven Frau, die im Grunde gar nicht in das koloniale Geschehen involviert ist, ein weiteres Mal stabilisiert[71]". Das weibliche Mitwirken am Kolonialismus oder aber auch Einflüsse am Widerstand gegen den Kolonialismus und männlich-dominierten Diskurse, wie auch die Annahme eines *maskulinisierten* Imperialismus wird daher, nicht einmal ansatzweise genügend abgeklärt.

Neben einem Orient, der als *Forschungsprojekt* des Westens galt, hat sich nämlich, so Yeğenoğlu, auch ein Orient in den Köpfen der europäischen Bevölkerung etabliert, der

---

[69] Bhabha in Varela (2015): S. 230
[70] Varela (2015): S. 111
[71] Yeğenoğlu in Varela (2015): S. 114

als Raum „verbotener, sexueller Praktiken imaginiert wurde, in dem Frauen die Rolle des passiven, schweigsamen und willigen Subjekts zugewiesen wurde“ [72]. Die verschleierte Frau nimmt hier eine Spezialrolle ein. Als *verbotener Bereich* galt die Frau deshalb schon sehr früh in der Geschichte der Erforschung des Orients als unantastbar und nicht *zugänglich*, weshalb seit Anbeginn der kolonialen Herrschaft und darüber hinaus, das Bild des Orients dem einer Sphinx gleichgesetzt wurde, was den gesamten Orient-Diskurs, man könnte meinen in einen weiblichen Kontext setzte. Die *orientalische* Frau, sowie der Orient an sich, wurde zu etwas Rätselhaften arrangiert und diente als Konzept, als Projektionsfläche westlicher Phantasien.[73]

Man begegnet nicht nur einem dichotomen Repräsentationsmodell bestehend aus dem Gegensatz Ost und West, sondern vor allem einem *weiblichen* Orient und einem *männlichen* Okzident. Der *mysteriöse*[74], irrationale und somit weibliche Orient wird von einem rationalen, fortschrittlichen, modernen, männlichen Okzident abgegrenzt[75] oder anders ausgedrückt, haben wir es mit einem Orient zu tun, der *als Frau* imaginiert wird und von einem maskulinen Westen beherrscht und „penetriert“ wird [76]. Dieser Gesichtspunkt eines vermeintlich weiblichen Orients wird allerdings im zweiten Kapitel dieser Arbeit näher untersucht, wenn die *Feminisierung des Orients* besprochen wird.

Als dritte Säule der *Postkolonial Studies*, neben Edward Said und Gayatri Chakravorty Spivak, gilt der indische Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha und seine Werke, die sich grundsätzlich mit Repräsentationsformen kultureller Differenzen beschäftigt. Seine Forschungsgebiete betreffen vor allem Themen wie *Repräsentation* und *Kultur* in Verbindung mit Rassismus, Kolonialismus und Migration. Laut Bhabhas Hauptwerk „*The Location of Culture“* befinden wir uns hinsichtlich des Kolonialismus in einem „Moment des Übergangs[77]“. Es gäbe keinen Bruch zwischen *kolonial* und *postkolonial*, wie andere Wissenschaftler/innen postulieren, sondern eine „voranschreitende koloniale Gegenwart“. Wenngleich sich Bhabha, wie Said, auch der Foucault´schen Theorien bedient, so sieht er allerdings einen gravierenden Unterscheid, was die Kontrolle der

[72] vgl. Lane in Varela (2015): S. 114f
[73] Mayr-Oehring (1997): S.30f
[74] Said (2014): S. 38
[75] Varela (2015): S.99
[76] vgl. Varela (2015): S. 114
[77] Bhabha (2011): S. 1

Macht betrifft. Denn die *totale Herrschaft* habe nicht ausschließlich im Besitz der Kolonialmacht gelegen, womit die Theorie einer „kolonialen Subjektivität“ [78] im Said´schen Sinne revidiert wäre. Er konzentriert sich vielmehr auf den Blick der Kolonialisierten als auf die westliche Herrschaft. Die Machtstrukturen zwischen diesen beiden Parteien sei nämlich äußerst instabil und unerwartet angreifbar gewesen; denn den Kolonisierten wäre es, durchaus durch Initiation von Verhandlungen und Befragungen möglich gewesen, den kolonialen Prozess maßgeblich zu irritieren und so die Machtstrukturen zu erschüttern. Dies bezieht sich vor allem auf das binäre Oppositionssystem von Kolonisatoren und Kolonisierten. Mit dem Konzept des *Dazwischens* zeigt Bhabha, dass es nicht wie in Saids *Orientalism* eine Spaltung zwischen Unterdrückten und Unterdrückern gibt, sondern er erweitert diese Dichotomie um einen weiteren Aspekt, indem er Sigmund Freuds Traumtheorie zur Hilfe nimmt und meint, dass im kolonialen Kontext auch Darstellungen der Phantasie *des Anderen* eine tragende Rolle spielten. Neben bewussten Erkenntnissen wird auch den Mythen, Bedürfnissen und dem Begehren ein wichtiger Platz eingeräumt und dadurch die lang als gültig angesehene Binarität gesprengt. Es seien vor allem die Widersprüche, die diese Beziehung zwischen Eroberten und Eroberer so interessant mache. Schon Fanon definierte, hier vor allem im Kontext der Hautfarbe, diese Relation zwischen den Parteien als instabil, als er auf intersubjektiver Ebene die traditionellen Schemen von *Schwarz versus Weiß* bzw. *das Selbst und das Andere* maßgeblich irritierte. Es gäbe weder das *Schwarze*“ noch das *Weiße*:

> *[...]* „Der Neger ist nicht. Ebenso wenig der Weiße“ *[...] die vertraute Koppelung kolonialer Subjekte – Schwarz/Weiß, Selbst/Anderer – wird durch eine kurze Pause gestört, und die traditionellen Begründungen „rassischer Identität“ werden preisgegeben, wann immer sich herausstellt, dass sie auf den narzisstischen Mythen der négritude oder der weißen kulturellen Überlegenheit beruhen.“*[79]

Stereotypen, so Bhabha, dienen nämlich nur als eine ambivalente Form der Erkenntnis, da sie zwar kaum neue Informationen liefern, doch alte bestätigend wiederholen; diese Stereotypen führen aber in weiterer Folge zu Subjektivierungsprozessen, die auf beiden Seiten nachzuvollziehen sind. Die einzelnen Subjekte werden nun, zwar dynamisch

[78] vgl. Varela (2015): S. 221
[79] Bhabha (2011): S. 59

wandelbar, stets durch Lücken und Spaltungen geprägt. Interessant erscheint hier vor allem die Tatsache, dass diese *Subjekte* niemals vollständig werden können, da sie immer einem Veränderungsprozess unterworfen sind. So ist es auch, wenn man Bhabhas Theorien Glauben schenkt, ein Schwieriges, die Kolonialmacht an sich, in ein mit Adjektiven beschriebenes Subjekt zu stecken, dass sich niemals wieder ändern würde. Die imperialen Herren werden nur durch das Ausschlussprinzip definiert, wodurch gezeigt wird, wie sie *nicht* sind. Grund dafür liege in der Unmöglichkeit einer immer-während-gültigen Definition des imperialen Subjekts. Es ist aber gerade jene Relation, und drastisch gesehen, jene Abhängigkeit von diesem *Anderen*, die die eigene Identität stabilisiert und gleichzeitig destabilisiert. Die koloniale Identität wird somit angesichts einer, durch diese Instabilität hervorgerufene Erschütterung und auch Bedrohung bezüglich des Identitätsfindungsprozesses, immer wieder neu kreiert, bis sie schlussendlich wieder revidiert werden muss. Erst durch Wiederholungen ein und derselben „alten" Stereotype, ist es möglich eine gewisse Autorität zu erlangen, die jedoch ständig wiederholt und aufgefrischt werden muss, um an ihrer vormals vorhandenen Gültigkeit festhalten zu können.[80] Der koloniale Diskurs, als Machtapparat betrachtet, beruht somit auf der Anerkennung oder Ablehnung ethnischer, kultureller oder historischer Differenzen:

> *„Seine vorherrschende strategische Funktion besteht in der Schaffung eines Raums für ein „Untertanenvolk", indem Erkenntnisse produziert werden, mittels derer Überwachung ausgeübt und eine komplexe Form von Lust und Unlust erregt wird. Er strebt nach Autorisierung seiner Strategien, indem er Wissensbestände über den Kolonialherrn und den Kolonisierten produziert, die stereotypisch sind, aber auf antithetische Weise bewertet werden. Die Zielsetzung des kolonialen Diskurses besteht darin, die Kolonisierten auf der Basis ihrer ethnischen Herkunft als aus lauter Degenerierten bestehende Bevölkerung darzustellen, um die Eroberung zu rechtfertigen und Systeme der Administration und Belehrung zu etablieren."*[81]

Neben Fragen der Machtausübung, Identitätsfindung, Repräsentation und des „Anderen" ist ein weiterer Beitrag Bhabhas die Formen des Widerstands gegen die Kolonialmächte. Dabei untersucht er vor allem die, durch instabile Machtstrukturen hervorgerufene

[80] vgl. Varela (2014): S. 226f
[81] Bhabha (2011): S. 104

Angst, dass es zu einem Verlust der Vormachtstellung der Kolonisatoren durch die Kolonisierten kommen könnte. Die beteiligten Parteien dieses Diskurses sehen sich nun abwechselnd mit einem Entzücken aber auch mit diesen Angstzuständen konfrontiert. Dieses Hin-und-Herschwanken zwischen Akzeptanz und Verleugnung interpretiert Bhabha als Form des Fetischismus im Freud´schen Sinne. Außerdem sieht er vor allem in diesem Bedürfnis nach Differenzierung die poststrukturalistischen Konzepte von Foucault hinsichtlich dessen *Dispositiv*-Begriffs verwirklicht. Denn er postuliert eine Verbindung zwischen Wissen und Macht innerhalb eines Machtapparats, die immer als Reaktion auf ein „dringliches Bedürfnis“ [82] ,welches immer zu einem bestimmten historisch-geprägten Augenblicks auftreten kann. In diesem Fall sei es eben das Verlangen nach der Differenzierung einzelner Subjekte.
In Bezugnahme auf Freud sieht Bhabha dieses Verlangen nach Stereotypen außerdem als eine Form des Fetischismus, welche auf der ursprünglichen Angst der sexuellen Differenz, der tiefliegenden männlichen Furcht, der Kastrationsangst beruht. Als Möglichkeit einer Neutralisierung dieser Angst wird nun versucht das kolonisierte Gegenüber als das ultimativ *Andersartige* in Form von Stereotypen, von sich zu stoßen. Bhabha bezieht er sich auf Fanon, der sich in seinem Werk *Peau noire, masques blancs* (1952) auf die Hautfarbe als Zeichen von *Minderwertigkeit* bezieht.

> *„Das Stereotyp als der Ausgangspunkt der Subjektifizierung sowohl für den Kolonialherrn als auch den Kolonisierten im kolonialen Diskurs ist dann die Szenerie einer ähnlichen Phantasie und Abwehr – des Verlangens nach einer Ursprünglichkeit, die hier wiederum durch die Unterschiede von Rasse, Hautfarbe und Kultur bedroht sind.“*[83]

In diesem Zusammenhang wird auch die Macht des Blickes, des *Sehens* und *Gesehen-werdens* erwähnt.[84] Wie bereits Laura Mulvey mit ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), zwar in einem anderen Kontext, nämlich der Filmwissenschaft andeutet, sind auch die Kolonialherrn mit einer Form der *scopophilia* bzw. *pleasure of looking*[85], Bhabha nennt es *scopic drive*[86], konfrontiert. Zwar bezieht sich Mulvey hier

[82] Bhabha (2011): S. 109
[83] Bhabha (2011): S. 111
[84] Bhabha (2011): S.113
[85] vgl. Mulvey (2009): S. 16f

strikt auf das Kino der fünfziger Jahre, in dem vor allem ein männliches Publikum den Blick auf ein weibliches Objekt, der weiblichen (Haupt)Rolle eines Films wirft und durch diese Position des Beobachtens einen *satisfying sense of omnipotence*[87] verspürt. Verstärkt wird dieses Gefühl der Omnipotenz und der dadurch erlangten Machtposition des (männlichen) Zusehers, der sich mit dem Blickwinkel des Filmhelden identifiziert und so seine Position einzunehmen scheint, zusätzlich noch von der Inszenierung, in der die weiblichen Rollen stets durch Passivität brillieren. In einem scharfen Kontrast stehend sind die männlichen Helden immerwährend aktiv gezeichnet, wenn sie auftreten wird die Handlung weitererzählt, wohingegen die Zeit bei romantischen Szenen mit weiblichen Schauspielerinnen still zu stehen scheint und sich die Einstellungen nur dem Liebesglück des Helden widmen. An dieser Stelle wird der Zuseher dann mit Großaufnahmen des weiblichen Körpers, wie Gesicht, Augen, Lippen etc. belohnt. Das erblickte Weibliche wird somit *sexualisiert* und aufgrund ihrer sexuellen Differenz zum Eigentum des Blickenden, der sie aufgrund seiner Machtpositionen, er ist das blickende Subjekt, sie das erblickte Objekt, nun in metaphorischer Sicht, besitzen kann. Diese Form des Blickes oszilliert zwischen Voyeurismus und fetischistischer Faszination. Der Grund dafür liegt einerseits in der Faszination des Akt des Sehens (*scopophilia)* und andererseits in der durch ebendieser hervorgerufenen Angst vor Kastration, die den männlichen Zuseher zwingt sich die weibliche Rolle unterzuordnen und dadurch Macht über sie zu erlangen. Die Protagonisten und der Zuseher befinden sich dadurch in einem Machtapparat, der sich auf eine symbolische Ordnung bezieht, der man sich kaum entziehen kann.[88] Wenn man diese Theorie nun in abgewandelter Form auf den kolonialen Diskurs anwendet, so nehmen die Kolonialherren die Position des Blickenden ein und erlangen so Macht über die Kolonisierten. Bhabha spricht in Bezugnahme auf Metz von Überwachung und sieht diese als Form der Zustimmung:

> *„Wie der Voyeurismus ist die Überwachung für ihre Wirksamkeit auf die „aktive Zustimmung, die ihr reales oder mythisches Korrelat (und selbst als Mythos real) ist", angewiesen „und etabliert im geschauten Raum die Illusion der*

---

[86] Bhabba (2011): S. 113
[87] Mulvey (2009): S. 21
[88] Mulvey (2009): S.26f

Objektbeziehung"[89] *Die Ambivalenz dieser Form der „Zustimmung" in der- realen und zugleich mythischen – Objektifizierung ist die Ambivalenz, auf der das Stereotyp beruht, und illustriert jene entscheidende Verbindung von Lust und Macht [...]."*[90]

Bhabha deutet hierbei bereits an, dass der/die Kolonisierte aber den rassistischen Blick, der die Präsenz der/s Kolonisierten negiert, wenn sie/er ihm mit Absenz begegnen, mit einem Gegenblicken zurückgerichtet werden kann. Durch diese Aktion bleibt dem Blickenden nun die perverse Befriedigung verwehrt.[91] Durch dieses „Zurückwerfen" des Blickes wird nun der Kolonialherr mit seiner eigenen Identität konfrontiert, die keineswegs stabil ist und Angst auslöst. Somit wird das Visuelle zum Hauptelement und zum Schlüsselbegriff der kolonialen Beziehung.

„Der Blick der Überwachung kehrt zurück als der (de-)platzierende Blick des Disziplinierten, indem der Beobachtende zum Beobachteten wird."[92]

In diesem Sinne kann man keineswegs, wie es Said tut, von einer absoluten Herrschaftsbeziehung zwischen Kolonialherrn und Kolonisierten sprechen.

Als weiteres Element des Visuellen führt Bhabha den Begriff der *kolonialen Mimikry* ein. Im biologischen Sinne, als Form der Anpassung an die feindliche Umgebung durch Annahme derer Farben bzw. Muster bekannt, dient sie vor allem einem Ziel: dem Überleben schwächerer Arten, die mittels dieses Täuschungsmanövers ihre Feinde in die Irre führen.
Bhabha bezieht sich allerdings nur entfernt auf die biologische Definition und zitiert hauptsächlich die *Chamäleon-Menschen*[93] in Naipauls Werk *The Mimic Men*. Basierend auf dessen Schilderungen, sieht er eine Form der Anpassung seitens der Kolonisierten, die sich dem *Bild* des Kolonialherrn anpassen. Nichtsdestotrotz wird eine absolute Angleichung an das Vorbild kaum erreicht und soll prinzipiell auch nicht erreicht

[89] Metz in Bhabha (2011): S. 113
[90] Bhabha (2011): S.113f
[91] vgl. Bhabha (2011): S.69
[92] Bhabha in Varela (2015): S. 229
[93] Bhabha (2011): S. 130

werden. Dieses entstandene „koloniale Subjekt[94]“ entspricht zwar annähernd aber eben nur annährend dem Kolonisator, was wiederum zu einer Unterstreichung der Differenz und in weiterer Folge zu einer weiteren Methode wird, Macht zu demonstrieren.

> *„[...]die Mimikry muss beständig ihr eigenes Gleiten, ihren Überschuss, ihre Differenz produzieren, um effektiv zu sein. Die Autorität jener Form des kolonialen Diskurses, die ich Mimikry genannt habe, ist daher unvermeidlich mit einer Unbestimmtheit behaftet: Mimikry entsteht als Repräsentation einer Differenz, die ihrerseits ein Prozess der Verleugnung ist. Mimikry ist also das Zeichen einer doppelten Artikulation, eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplin, die sich den anderen „aneignet“ („appropriates“), indem sie die Macht visualisiert.“*[95]

Mit Hilfe von Prozessen, wie Erlernen der Sprache, der Gepflogenheiten der kolonialen Kultur und auch deren Verhaltensweisen soll, es eben nur *fast* dazu kommen, dem Idealbild des Kolonialherrn zu entsprechen. Nun möge man sich durchaus die legitime Frage stellen, weshalb man eine absolute Angleichung der beiden Völker nicht fördere? Falls dieser Fall überhaupt eintreten könne, so wären sämtliche Grundlagen einer gültigen Übermacht der Kolonialherrschaft ausradiert, da diese auf diesen, für dessen Existenz notwendigen, Ungleichheiten basiere. Die Kolonialherrschaften versuchen deshalb die sogenannte *go-between-Klasse* einzuführen. Übersetzer, ja Vermittler zwischen den beiden Kulturen, Bhabha spricht in diesem Zusammenhang von „kolonisierten Eingeborenen[96]“, die dazu verdammt scheinen auf Ewig zwischen den Kulturen zustehen und sich zu keiner der beiden wahrlich zugehörig zu fühlen.

Interessant erscheint aber vor allem die Annahme, dass es sich bei diesen Anpassungsprozessen um eine Form der Rache handle, die mittels Nachahmung die koloniale Autorität durchlöchere. Diese Meinung, dass es sich bei Mimikry immer auch um eine „geheime Kunst der Rache[97]“ handle, konnte nicht immer unterstützt werden. Dennoch sieht Bhabha durch mimetische Prozesse eine ständige Konfrontation mit einem verzerrten Bild des *Ichs*, sprich des Kolonialherrn, was unumgänglich dessen Autorität untergräbt. Problematisch ist und bleibt das Faktum, dass es sich bei Mimikry

[94] Varela (2015): S. 230
[95] Bhabha (2011): S. 126f
[96] Bhabha in Varela (2015): S. 231
[97] Bhabha in Varela (2015): S. 234

niemals um eine Nachahmung einer stabilen Identität handelt, weshalb Mimikry stets einem Betrug gleichkommen muss. Leicht vergessen wird aber das Phänomen, dass spezielle Formen der Mimikry, auch auf der *anderen* Seite, also im Westen vorkommen kann. Im 19. Jahrhundert kam es zusehends, vor allem in den Metropolen zu einer Imitation der Kolonisierten. Frauen trugen Kajal um ihre Augen akzentuieren, Henna um ihre Haut zu verzieren, und auch in der Modewelt verspürte man einen gewissen Einfluss des „Orientalischen". Es soll sogar Kaufleute und Künstler gegeben haben, die sich ganze Räume im dekorativ-orientalischen Stil eingerichtet haben sollen. Eine Extremform dieser Imitation, und eine Form der Umkehrung dieser mimetischen Prozesse beschreibt am treffendsten der Begriff *going native*. Diesem Phänomen begegnete man nicht bloß in literarischen Erzählungen, von Conrad bis Cendrars, sondern so mancher Bewohner des Okzidents, der sich auf die Suche nach dem Ursprung seines Seins machte, soll nach und nach seine *Zivilisiertheit* an eine gewisse ursprünglich-natürliche Kraft verloren haben, die ihn (wieder) zum *Wilden* werden ließ. Diese These unterstreicht nochmals die Möglichkeit eines Dialogs zwischen Kolonialmacht und Unterdrückten.

> *„[...] that knowledge of the other subject is theoretically impossible. Empirical work in the discipline constantly performs this transformation tacitly. It is a transformation from a first-second person performance to the constatation in the third person. It is, in other words, a gesture of control and an acknowledgement of limits."*[98]

2.4. Spivak | Die Theorie des *Subalternen*

Als eine weitere Kraft in den Postkolonialen Studien gilt Gayatri Chakravorty Spivak, die sich selbst als *feministisch-marxistische Dekonstruktivistin*[99] bezeichnet. In ihren Werken beschäftigt sie sich vor allem mit dem von Gramsci geprägten Begriff des „Subalternen". Ihr Aufsatz *„Can the Subaltern Speak?"* gilt neben Saids *Orientalism* als Gründungsdokument der *Postcolonial Studies.*

Wie bereits bei Said angedeutet, ist es auch in Spivaks Sinn, wenn man die klassischen Werke der englischen Literatur dahingehend analysiere, dass sie einer gewissen Ideologie des Kolonialismus wohlwollend gesinnt waren. Durch das Studium jener Werke konnte eine Nationalkultur erschaffen werden, die in einem starken Kontrast zu einer nicht-europäischen Kultur stand. Durch die Etablierung jener kanonischen Werke kam es demnach zu einer Rechtfertigung des europäischen Kolonialismus. Als prominentestes Beispiel kritisiert auch Spivak Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre* (1847). Für viele als Klassiker der Weltliteratur bekannt, stellt dieses Werk in Spivaks Augen eine Bestätigung einiger *postkolonialer* Theorien dar. In *Three Women´s Text and a Critique Imperialism* (1985) liest sie diesen Roman *à rebours*[100] und meint, dass das Narrativ der weiblichen Protagonistin mit dem des Imperialismus unweigerlich verbunden ist. Anders als Literaturwissenschaftler, die in diesem Roman den langen Weg der Selbstbestimmung einer jungen Frau in einer patriarchalen, viktorianischen Gesellschaft sehen, ist es für Spivak vor allem eine Geschichte über eine britische Frau, die nur dann als Heldin brillieren kann, wenn der, hier kreolische, weibliche Gegenpart als Monster dargestellt wird. Denn es ist die Figur der Bertha Mason, Rochesters Ehefrau, die als Kreolin und somit als das *Andere* auftritt. Kritisiert wird vor allem die

---

98 Spivak (1999): S. 282
99 Varela (2015): S. 153
100 vgl. Spivak in Varela (2015): S.156f

Beschreibung dieser Figur, die „die Grenze zwischen Mensch und Tier unbestimmbar macht[101]“ und dass weibliche westliche Individualität nur dann erreicht werden kann, wenn dies auf Kosten des Fremd- und Andersartigen erreicht wird.

Die Frage *„Can the Subaltern speak?“* beantwortet Spivak mit einem klaren „Nein“. Unter *Subaltern* versteht sie, in Bezugnahme auf Ranajit Guha, einem Mitbegründer der *South Asian Subaltern Studies Group,* einem Zusammenschluss mehrerer indischer Historiographinnen und Historiographen, die sich dem Widerstand dieser *subalternen* Gruppierungen widmen, einem Raum, der innerhalb eines kolonisierten Gebietes liegt, der von sämtlichen Mobilitätsformen abgeschnitten ist[102]. Die Antwort auf ihre Frage muss negativ ausfallen, da sich laut Spivak kaum etwas seit der Befreiung von Kolonialherrschaften in den ländlichen Bevölkerungsschichten verändert habe. Die meisten Bewohner dieser Gebiete wären noch immer mit ihren Problemen wie Armut, Hungersnöten und Ausbeutung allein gelassen. An dieser Stelle kritisiert sie vor allem den Weltmarkt, der in Verbindung mit Neoimperialismus eine große Rolle in diesem sozialen Gefüge spielt. Allerdings wehrt sich Spivak gegen die Anschauungen mancher Wissenschaftler/innen, dass es sich bei diesen *subalternen* Gruppen nur um Menschen handle, die man als Opfer definieren müsse. Zwar würden sie, insbesondere Frauen, die Opferrolle im Zusammenhang mit der Ausbeutung multinationaler Konzerne annehmen, nichtsdestotrotz hätten sie alle die Möglichkeit in einen Dialog zu treten um sich so zu verständigen. Widersprüchlich erscheint nun aber die Aussage Spivaks, dass es nicht möglich sei, als eine subalterne Gruppierung sich Gehör zu verschaffen und in weiterer Folge sich auch erfolgreich repräsentieren zu können[103]. Das „Nein“ dieser Antwort beziehe sich aber strenggenommen nicht auf die Fähigkeit sich zu artikulieren, sondern vielmehr darauf, dass es diesen Gruppen kaum möglich wäre ihre Anliegen im System bestehender Machtverhältnisse in einer Form zu äußern, die auch tatsächlich wahrgenommen werden würde.

Als Möglichkeit des Dialogs zwischen *Subalternen* und Wissenschaftler/innen sieht Spivak die Idee des *Verlernens*:

> *„Ich sollte Frauen weder gönnerhaft behandeln, noch romantisieren [...] Als akademische Feministin muss man lernen, von ihnen zu lernen, zu ihnen zu*

[101] Spivak in Varela (2015): S.157
[102] Spivak (1999): S. 270f
[103] Kerner (2013): S.105

sprechen und zu bezweifeln, dass ihr Zugriff auf politische oder sexuelle Belange durch unsere überlegenen Theorien und unser aufklärerisches Mitleid korrigiert werden sollte."[104]

Durch „*unlearning one´s privilege as one´s loss"*[105], also diverse Privilegien des Wissens abzulegen und diesen Prozess nicht als Verlust, sondern Bereicherung zu sehen, kann es vielen Wissenschaftler/innen möglich sein, in Kontakt mit jenen Menschen zu treten, die vormals kaum als Wissensquell identifiziert worden wären. Durch diese Form der Kommunikation, die, so Spivak, vor allem eines, nämlich Zeit brauche, sei es nun möglich die *Subalternen* nicht zu romantisieren und zudem nicht idealisierte und konstruierte Subjekte zu erschaffen, die vormals eine gewisse Diskontinuität zwischen Theorie und Praxis[106] aufrecht erhielten. Damit könnten Inhalte und Wissen erschlossen werden, welche nur aufgrund des *Verlernens* ans Tageslicht kommen könnten.
Die Gefahr dieser Methode bestünde allerdings darin, dass die *subalterne* Frau durch diese *Feldforschungsarbeit* als *teaching machine*[107] ausgenutzt werden könnte und somit wiederum einer alternativen Form des Imperialismus nachgegangen werden würde. Dies sei natürlich nicht Sinn und Zweck der Sache, da es erneut zu einer Überschneidung von Wissen und Macht und einer Auffrischung kolonialer Machtstrukturen kommen würde.
In Bezug auf Marx sieht Spivak die *Dritte Welt* als Quell des Reichtums der Industrienationen; über dies hinaus aber zusätzlich noch die Möglichkeit der kulturellen Selbstpräsentation des Nordens, die ohne Süden nicht möglich wäre. Man erkennt unschwer, dass es sich in Spivaks Diskurs nun nicht mehr ausschließlich um den orientalischen Diskurs handelt, sondern vielmehr um eine Verlagerung des Ost-West-Konflikts auf einen Nord- Süd-Konflikt, der vor allem in der Ausbeutung des subalternen Körpers gipfelt. Aufgrund der fehlenden gewerkschaftlichen Strukturen dieser Länder ist es Großkonzernen möglich Arbeiter/innen maximal auszunutzen. Zu dieser Form der Ausbeutung käme aber vor allem bezüglich der weiblichen Subalternen noch eine weitere Ausbeutung des weiblichen Körpers hinzu: der *vergeschlechtlichte* Körper würde zusätzlich noch durch patriarchale Institutionen wie Familie und religiöse

[104] Spivak in Kerner (2014): S. 106 (übersetzt von IK)
[105] Spivak in Kerner (2014): S. 106
[106] Varela (2015): S. 166
[107] Spivak in Mar Castro Varela (2015): S. 166

Institutionen und dem Staat „überausgebeutet[108]“ werden. Hilfreich wären hier dennoch feministische Bewegungen wie jene des *Nordens* kaum. Denn es handle sich nicht um dieselbe Form des Feminismus, wie Spivak oftmals kritisiert und meint, dass eine Soldarisierung mit der Frauenbewegung der *Dritten Welt* kaum hilfreich wäre. Der internationale Feminismus sei in erster Linie ein „Diskurs des Nordens“[109] und ein Engagement mit diesen Frauen wäre nichts weiter, als „eine paternalistische Mission für die *armen Schwestern* in der *Dritten Welt“*[110]*.*

[108] vgl. Spivak in Mar Castro Varela (2015): S. 168f
[109] Mar Castro Varela (2015) : S. 163
[110] vgl. Mar Castro Varela (2015): S. 163

3. Feminisierung des Orients

> *„Die Zeit", 02. Jänner 2003: Unter dem Titel „Freiheit oder Atemnot" – Zwei Frauen betrachten von der alten Zitadelle aus die moderne Skyline Kairos", wird ein Bild abgelichtet, welches zwei Frauen von hinten porträtiert, welche, an eine Mauer gelehnt die moderne Skylines Kairos betrachten. Der Kontrast könnte nicht stärker akzentuiert sein. Nämlich das Bild der unüberbrückbaren Grenzen, der Welt zwischen Moderne und Tradition und die Kopftuch-tragende Frau, die in einem luftleeren Raum zu stehen scheint. Oder doch nicht? Befinden sich diese Frauen, da sie sich ja in der Nähe der Zitadelle befinden und ein Kopftuch tragen auf der traditionellen Seite der Geschichte? Vor ihnen die neu-gebaute Skyline, bestückt mit mächtigen Hochhäusern, die eine moderne, männliche Zukunft bedeuten soll, eine Zukunft, die vor allem durch eines geprägt ist: männliche Aktivität und weibliche Passivität? Wenn wir dieses Bild vor uns sehen, so scheint es ganz so, denn der feminine Part enthüllt weder ihre Geschichte, noch ihr Gesicht, es könnte jeder sein, oder besser gesagt, es könnte jede beliebige Frau Kairos sein, die sich an dieser Stelle befinden könnte. Hinter einer Mauer, abgegrenzt, bewegungslos, starr, bloße Zuseherinnen auf einer Tribüne, aber niemals aktiv als Spielerin auf dem Spielfeld, das sich moderne Welt nennt.*[111]

3.1. Der Orient | Die Fremde

Es erscheint auf eine bestimmte Weise völlig absurd in unserer heutigen Zeit, in der es kaum noch *schwarze*, unbekannte Flecken auf unseren Landkarten gibt, von *dem* Fremden zu sprechen. Erstaunlicherweise sieht man sich trotzdem vielfach mit Fremdartigkeiten verschiedener Art konfrontiert. *„Das Fremde ist die kulturelle Ressource der Moderne schlechthin"*[112], wie es Alexander Honold in seinem Essay *Das Fremde* so passend formuliert. Globalisierung, Neoimperialismus, politische Machtspielereien, dies alles sind nur einige wenige Faktoren, die bei der Kreation dieses *Fremden* eine Rolle spielen. Während sich Homi K. Bhabha, wie sich bereits in den

111 Schilderung basierend auf Abbildung in Göckede/Karentzos (hrsg.) (2006): S.12
112 Honold in Göckede/Karentzos (2006): S. 22

vorhergehenden Kapiteln gezeigt hat, mit dem Begriff des Fremden, er bezeichnet es als *das Ander*e, beschäftigt hat, entdecken wir schon sehr viel länger die Reiseroute einer menschlichen Angst, die tief in unserem Bewusstsein verankert sein muss. Faszinierend und erschreckend zugleich sehen wir uns angezogen, von diesem fremdartigen Licht, das uns in dessen Bann zieht, wie die Motte in den UV-Strahler, mit ähnlichen Resultaten: ein elektrischer Schlag, der uns die Augen öffnet und uns schockierend an den europäischen Blutrausch erinnert, der in einem tiefgreifenden Entsetzen mit den Worten *„The horror, The horror!*"[113] gipfelte.

Nun, im Zeitalter des *Postkolonialen*, scheint dies durch Bewältigungsstrategien, wie das Lesen *à rebours*, also gegen den Strich, des *viewing* oder des *writing back*[114], mehr oder minder erfolgreich abgetan zu sein; so zumindest die Vorstellung mancher ehemaliger Kolonialmächte. Dies würden auch manche Wissenschaftler/innen behaupten und dennoch gibt es eine Konstante: *das Fremde*. Zwar haben wir Unmengen von Theorien, Zeichensysteme und andere Hilfsmitteln, die uns als Gesellschaft, als Gruppierung als Mensch helfen können uns zu definieren, zu beschreiben und zu porträtieren. Dennoch stellte es sich im Laufe der Geschichte niemals als schwieriger heraus, sich selbst nicht *fremd* zu fühlen oder sich nicht *anders* zu fühlen als zur heutigen Zeit.

Dort wo man von *Fremdartigkeit*[115] spricht befindet man sich immer in einem dichotomen Denkschema, sei es das *Hier* und *Dort*, das *Wir* und die *Anderen*, das *Nord* und *Süd* oder aber der *Westen* und der *Osten.* Ebenso ist dieser Begriff gepaart mit einer weiteren untrennbaren Verbindung von Angst und Lust. Oftmals ist man fasziniert von diesem Fremdartigen, um dann urplötzlich, ohne erkennbaren Grund, davon abgestoßen zu werden.

Erstaunlich ist der Bezug auf das Räumliche, wenn von *Fremdartigkeit* gesprochen wird. In dieser, primär räumlichen Bedeutung schwingt bereits sehr viel an Beachtenswerten mit. Es wird ein Gebiet anvisiert, welches man von einem anderen abgrenzen kann, aber nicht gänzlich unerreichbar ist. Man weiß wo es existiert, nämlich in Abgrenzung an ein anderes, womöglich bekanntes Gebiet. Anders als Lévinas darauf besteht, das *Andere* als eine Art *black box*[116] zu betrachten, welche nicht mit konkreten Adjektiva und

---

[113] Conrad (2007): S. 96
[114] vgl. Spivak, Said, Bhabha: *Kapitel 1*: Orient-Orientalistik-Orientalismus
[115] vgl. Göckede/Karentzos (2006): S. 26
[116] Lévinas in Göckede/Karentzos (2006): S. 26f

Merkmalsbeschreibungen behaftet sein kann, ist es ein Schwieriges, dem Versuch einer eigenen und ganz persönlichen Darstellung des *Anderen* bzw. *Fremden* zu widerstehen. Neuere Arbeiten haben aber eines gemeinsam, sie beschreiben *Fremdheit* als eine Relation, eine Beziehungsform, in der sich zwei Akteure befinden. Diese Theorien distanzieren sich somit von dem kategorischen Denken, dass es sich bei diesem Begriff um eine geographische oder ethnische *Andersartigkeit* handle [117]. Diese Auseinandersetzung geschieht immer in einem ökonomischen, sozialen, institutionellen und medialen Hintergrund und bedeutet wiederum, dass diese Prozesse zur Hierarchiebildung führen (können). Honold erklärt dies wie folgt:

> *„Im Verständnis jener Tradition der Cultural Studies [...] bedeuten soziale Prozesse der Hierarchiebildung, In- und Exklusion zugleich eine Dimension kulturellen Handelns und vice versa. So ist es unterschiedlich betont worden, dass sich die Herausbildung von Gruppen- und National-Identitäten im kollektiven Imaginären und mithilfe bestimmter Grundmuster des Erzählens vollzieht."*[118]

Homi K. Bhabha greift den Begriff in *Subjektifizierungsprozessen* und *Identitäten* wieder auf. Edward Said fasst den Einfluss von wissenschaftlicher, kultureller und ästhetischer Imagination bezüglich dieser Konzeption in seinem Werk *Orientalismus* zusammen und zeigt, wie erfolgreich sich das Zusammenspiel dieser Disziplinen im Kontext des Kolonialismus etablieren kann. Er ist auch derjenige, der uns daraufhin weist, dass sich jene Bilder des *Fremden*, des *Andersartigen* sehr wohl zum Gegenstand kulturellen Wissens entwickeln kann.

Vor allem der Orient ist eines jener Fremdenbilder, der sich, selbst in postkolonialen Zeiten, noch gegen diese *fremdartigen* Vorstellungen des Westens wehren muss. Auch wenn man von einer geographischen Grenzziehung in der Wissenschaft zusehends ablässt, so sieht die (mediale beziehungsweise vor allem filmische) Realität etwas anders aus. Kaum überraschend verschmilzt vor allem im *orientalischen* Kontext die Frage des Landes, also der Geographie, mit der von Repräsentation und von Genderfragen. Dies lässt sich vor allem als Produkt des *western gaze*[119], also des

[117] vgl. Honold in Göckede/Karentzos (2006): S.30
[118] Honold in Göckede/Karentzos (2006): S. 30f
[119] vgl. Honold in Göckede/Karentzos (2006): S. 30f

westlichen Blickes ableiten. Durch die koloniale Artikulation dieser augenscheinlichen Differenz entstanden, dienten diese Prozesse des *otherings*[120] prinzipiell nur einem Ziel, nämlich dem der Selbstidentifikation. Es erstaunt kaum, nach einer Einführung in die *Orientalismus*-Studie von Edward Said oder den Theorien von Spivak und Bhabha, dass vor allem koloniale Gebiete wie Wüstengebiete, der Dschungel, ja selbst so manche Städte der Kolonien, als *primitive landscapes*[121] gesehen wurden, die nur darauf gewartet hatten, von den Kolonialherrn *zur Blüte* gebracht zu werden:

> *„[...] and the desert is made to bloom, all thanks to the infusion of Western dynamism and enlightenment. Within this Promethean master-narrative, subliminally gendered tropes such as „conquering the desolation" and „fecundating the wilderness" acquire heroic resonances of Western fertilization of barren lands. The metaphoric portrayal of the (non European) land as a „virgin" coyly awaiting the touch of the colonizer implied that whole continents – Africa, America, Asia and Australia – could only benefit from the emanation of colonial praxis."*[122]

Diese Annahme, dass es sich bei einem westlichen Einfluss um einen göttlichen Akt handle, der dieses Ödland zum Leben erwecke und es zivilisiere, ist augenscheinlich phallozentrisch, denn das fremde Land, so oft mit dem Weiblichen assoziiert, und der allmächtige, der weiße, der westliche Herrscher, das ultimative Männliche, das dem wilden und verwahrlosten Fremden hilft. Auch der Vergleich mit Adam und Eva ist nicht fern, denn auch in diesem Fall begründet seine Existenz die ihre: wenn Adam nicht wäre, so gäbe es keine Eva. Wenn der Westen nicht existierte, so existiere auch kein Osten. Diese gedanklichen Konstrukte ließen auf bildliche Abbildungen nicht lange warten, und bereits sehr früh in der Geschichte des Kolonialismus deuten Bilder und Drucke darauf hin, dass es sich bei den Eroberern der neuen Welten um westliche Männer handelte. Als der Inbegriff eines *kultivierten* Westens, sind es immer die westlichen Männer, die von indigenen Frauen, als Sinnbild und Repräsentantin für ihren rückständigen, ja wilden und unzivilisierten Kontinent, empfangen werden.[123] Untrennbar mit diesen Darstellungen ist und bleibt aber der Bezug auf die Räumlichkeit.

---

[120] Bhabha (2011): S.97f
[121] Shohat in Bernstein/Studlar (1997): S. 20
[122] Shohat in Bernstein/Studlar (1997): S. 20f
[123] vgl. Shohat in Bernstein/Studlar (1997): S. 23ff

Und es ist gerade jener Bezug, der sich in einem nächsten Schritt, in verschiedenen Kulturformen, wie der Malerei, des Films oder aber der realen Gesellschaft basierend auf ein dichotomes System mit räumlichen Trennungen zwischen *männlich* und *weiblich* beschäftigt. Die große, weite, aktive und lebendige Welt voller Gefahren und Abenteuer war schon immer ein Bereich unserer Gesellschaft, der vor allem und lange Zeit ausschließlich dem männlichen Geschlecht zugesprochen wurde. Ob in der Antike, im Mittelalter, in der Renaissance und teilweise sogar noch heute, haben und hatten Frauen schwerlich Zugang zu einer Welt, die sich außerhalb ihrer vier Wände befand. Für Frauen galt der geschlossene Raum als Handlungs- und Wirkungsstätte. Es verwundert deshalb kaum, dass man es sowohl in der Malerei, in der Fotografie, als auch im Film, also in bildlichen Darstellungen der Realität immer wieder mit ein und denselben Szenen zu tun hat: Männer bei der Jagd, kämpfend auf riesigen Schlachtfeldern oder in wilden Landschaften reitend, während die Frauen in ihren Korsetts und üppig-geschmückten und ausstaffierten Kleidern kaum diese Bewegungsfreiheit genießen durften, und so immer *à l´interieur* dargestellt wurden. Und wenn es nicht ihre Kleidung und die Sitten der Gesellschaft waren, die sie zu einer Passivität verdammten, so waren es männlich-dominierte Kulturen, die ihre Frauen entweder in ihren Räumen hielten oder aber ihre Freiheit durch die Einschränkung ihres Blickfeldes beziehungsweise das Tragen eines Schleiers defizitär gestalteten.

Obgleich wir es dank gesellschaftlicher Umbrüche, Identitäts- und Geschlechterdiskursen und diverser Studien wie jene der *Queer*, *Gender* und *Postcolonial Studies* immer wieder mit einem Wandel in der Gesellschaft zu tun haben, der genau diese Problematik anspricht, so hat sich ein kulturelles und geschlechtliches Symbol hartnäckig am Leben gehalten, nämlich das des Kopftuchs. Denn obwohl der Islam und dessen Traditionen, für die/den Europäer/in schwer nachzuvollziehen ist, so ist diese Religion schon lange Zeit Teil der *westlichen* Welt. Nichtsdestotrotz ist man bereits seit der Zeit der Kolonialherrschaft mit einer *kollektiven Kriminalisierung*[124] verschleierter Frauen konfrontiert. Besonders französische Kolonialisten sollen versucht haben die algerische Frau zu *entschleiern*, wobei dieser Versuch allerdings mehrmals fehlgeschlagen ist. Der Schleier bzw. das Kopftuch wird somit nicht bloß ein Mittel zur

[124] Schmitz in Göckede/Karentzoes (2006): S. 65

Differenzierung männlicher und weiblicher Sphären, sondern vor allem im kolonialen Kontext ein Element um den *„penetrierenden Blick des Besatzers gegen das geographische und physische Begehren des Imperialismus“*[125] zu entkommen. An dieser Stelle sieht man sich nicht nur an Laura Mulveys *objektivierenden* Blick, dem *pleasure in looking,* und des *male gaze*[126] erinnert, sondern neben Bhabhas *scopic drive*[127] auch an Tseelons Theorie der machtvollen bzw. machtlosen Blickpositionen. Diese *„gendered acts of looking/being looked at“*[128] besagen nämlich, dass der sogenannte *onlooker*[129] stets machtvoller ist als der- bzw. diejenige, die/der angeblickt wird. Sogar der unsichtbare Blickende befindet sich in einer Machtposition, da er/ sie es ist, die/der als Subjekt ein Objekt bzw. ein, durch den Sehprozess objektiviertes Subjekt, anstarrt.
Der Schleier als Form der Maskierung entzieht nun ein, für diesen Prozess elementares Glied, dieses binären Systems des Blickes, welches normalerweise auf Gegenseitigkeit beruht und stört dessen Gleichgewicht. Vor allem aber ist es das Privileg des Kolonialherrn, welcher in jedweder Weise in der Position des Blickenden ist, das verloren geht. Er verliert durch diese Fremdnegation des Systems seine Machtposition, seine Privilegien und somit seine Macht andere zu erblicken, zu definieren und seinem Status unterzuordnen. Das Kopftuch ist somit nicht mehr bloßes Symbol einer fremden Religion, sondern wird auch und vor allem als Provokation angesehen, die an den kolonialen Machtstrukturen rüttelt. Natürlich gibt es Diskurse, die ein Ablegen des Kopftuches als Befreiung der muslimischen Frau deuten. Es gibt auch in Verbindung mit einer kontrapunktischen Leseart die Annahme, dass ein Ablegen des Kopftuchs beziehungsweise das Insistieren darauf, einen aggressiv-rassistischen Hintergedanken preisgeben würde.

> *„Sollten wir dann nicht im Kopftuch mehr als nur den Ausdruck religiösen Glaubens, ein Zeichen undemokratischer Gesinnung oder das Symbol männlicher Unterdrückung erkennen und stattdessen sein selbstbestimmtes Tragen auch als alltägliche Strategie postkolonialer Mimikry, als emanzipatorische Aneignung einer*

[125] Schmitz in Göckede/Karentzoes (2006): S. 65f
[126] vgl. Mulvey (2009): S. 14ff
[127] Bhabha (2011): S. 113
[128] Tseelon in Khatib (2006): S. 89
[129] Tseelon in Khatib (2006): S. 89

umgewerteten orientalischen Trope begreifen, die mittels der Verschleierung die ideologischen Grenzen westlicher Demokratien entschleiert?"[130]

Wenngleich so manche/r Theoretiker/in dieses Argument als valide ansehen würde, so muss man bezüglich der Diskussion um das Tragen des Kopftuches immer alle Positionen betrachten, da es neben seiner Funktion als religiöses Repräsentationsmittel durchaus auch im Sinne eines religiösen Extremismus als Zeichen der Unterdrückung gesehen werden kann. In Abderrahmane Sissakos Film *Timbuktu*[131] beispielsweise, der Islamisten und deren Agieren in Timbuktu für einige Zeit filmisch porträtierte, ist es genau diese Frage des *Verhüllens*, die kurz angesprochen wird. Eine Frau, die bereits gegen ihren Willen gezwungen wird ein Kopftuch zu tragen, wird aufgefordert auch noch ihre Hände mit Handschuhen zu bedecken, da sämtliche nackte Hautstellen von den Extremisten als vulgär angesehen werden. Die Frau weigert sich sichtlich und wird daraufhin abgeführt. In einer weiteren Szene dieses Films wird ein junges Mädchen auf der Straße von den Extremisten aufgehalten, da sie das Kopftuch *nicht richtig* trage. Eingeschüchtert versucht sie ihr Gesicht nun vollends zu verhüllen, um aus dieser gefährlichen Situation entkommen zu können.

Natürlich handelt es sich dabei um Extrembeispiele, dennoch soll damit gezeigt werden, dass man einer Diskussion um das Kopftuch nicht aus dem Weg gehen kann und darf. Denn in diesen Fällen dient das Kopftuch durchaus als Mittel und Zeichen sexueller und machtorientierter Unterdrückung und aus westlicher Perspektive als Ausdruck von Fremdartigkeit. Außerdem werden immer wieder weibliche Stimmen wach, wie jene von Fatema Mernissi, Assia Djebar oder anderen in der Öffentlichkeit stehenden muslimischen bzw. arabischen Frauen, die das Kopftuchtragen verurteilen, und teilweise sogar als Falschinterpretation der Scharia ansehen. Laut Mernissi ist es der *Illusion der Homogenität*[132] verschuldet, dass Frauen das Kopftuch, den Schleier oder aber die Burka tragen müssen und so ihre *Sichtbarkeit* verwehrt bleibt. Sie selbst, als Soziologin und als arabische Frau, die als eine der Harems- und Orientexpertinnen gilt, wünscht sich eine „Neuinterpretation dieser alten Schriften"[133] und versucht mit ihren

[130] Schmitz in Göckede/Karentzoes (2006): S. 66
[131] Sissako „Timbuktu" (2014)
[132] Mernissi (2000): S. 30
[133] Mernissi (2000): S. 25

Erzählungen und autobiographischen Werken die Schatten, die Begriffe wie Harem, Islam, geschlechtliche Unterdrückung bzw. dem Begriff Orient anhaften, aufzuklären.

Das Kopftuch als Mittel der Begrenzung persönlichen und weiblichen Raumes wird auch oftmals in Filmen als Werkzeug verwendet, um den Zusehenden die Fremdartigkeit des Ostens bildlich bewusst zu machen. Doch moderne Medien gehen noch darüber hinaus und schaffen und stärken neue binäre Systeme, denen man durchaus kritisch gegenüber stehen sollte. Vor allem das Kopftuch als Beschränkung weiblicher Sphären dient außerdem der Einschränkung weiblichen Handelns in der Öffentlichkeit und entzieht so der Frau die Möglichkeit uneingeschränkt im öffentlichen Raum zu verkehren. Ihr Handlungsspielraum wird drastisch beengt. Nicht nur hinsichtlich ihrer Fähigkeit des Sehens und des Erwiderns des Blickes, sondern auch hinsichtlich ihrer Sichtbarkeit, die, wie Mernissi es artikuliert, den Frauen dadurch verwehrt bleibe. Mit diesem Ausschluss aus dem binären Systems des Blickes können sie einerseits keine Position darin einnehmen und andererseits kaum dagegen ankämpfen. Ihnen wird der passive Raum zugeschrieben, ein Raum, der abgegrenzt von Aktivität und Dynamik, also dem männlichen Handlungsspielraum steht.

Vor allem der Film bedient sich dieser geschlechtlichen Kategorisierung des Raums, und so wird der *Actionfilm* mit seinen Aufnahmen von unendlichen Landschaften und offenen Räumen, kämpferischen Inhalts und männlichen Hauptrollen, dem maskulinen Publikum zugeschrieben. Diese Filme und Blockbuster werden besonders in einem Land produziert und rezipiert: den Vereinigten Staaten bzw. im typischen Hollywood-Popcorn-Kino. Es wäre utopisch zu behaupten, dass es ein anderes Land gäbe, welches einen so tiefgreifenden Einfluss auf eine breite Masse, den Kinobesuchenden und Filmrezipienten und in weiterer Hinsicht auf das Bewusstsein dieser Menschen hat.
Neben der modernen *Romantic-Comedy* sind es ebendiese Actionfilme, die den Hauptteil des amerikanischen Filmschaffens einnehmen. Im Vergleich dazu werden das Melodram und Dramen mehrheitlich in anderen, europäischen und nicht-amerikanischen Ländern produziert. Es sind vergleichsweise neben europäischen Ländern, Gebiete wie Ägypten, der Libanon oder arabische Länder, die einen Blick *ins Innere* werfen, und sich so gesellschaftlichen, zwischenmenschlichen und humanen Problemen widmen. [134]

[134] vgl Khatib (2006): S. 16f

Dadurch, dass diese *inneren Räume* eher dem Weiblichen zugesprochen werden, werden diese Filme und vor allem diese Orte unweigerlich feminisiert. Oder aber es werden Räume beschrieben, die vor allem durch ihre Qualität der Passivität überzeugen und dadurch ebenfalls als typisch *weiblich* definiert werden. Sie sind *weibliche* Orte, die von der westlichen Welt eingenommen, erforscht oder aber imaginiert werden, was sie wiederum in der Hierarchie sinken lässt. Hier ist vor allem der drastische Kontrast zwischen den Orten ausschlaggebend, der bestimmend für eine Maskulinisierung oder Feminisierung ist. Schon Emmanuel Kant hält in seinen *Vorkritischen Schriften* fest, dass das Denken der *normalen* Frau mit den feineren Gefühlen näher verwandt sei. Er meint auch, dass Männer denken, wohingegen Frauen fühlen.[135] Der Raum des Intellekts wird somit dem Männlichen, und der Raum des Gefühls dem Weiblichen zugesprochen. Diese Einteilung wird als natürliche Gegebenheit auch im Film übernommen.

> *„[...] this is related to how the American films mainly belong to the (masculine) action genre. Yet there is a distinction between the American and the Other spaces in the films. While the exterior space of America is masculine, refusing to kneel down and non-penetrable, the exterior space of the Other is feminized through mapping, invasion, and exploration. In other words, it is a passive space. Other spaces are reduced to imagined spaces.*[136]

In ihrem Buch *Filming the Modern Middle East – Politics in the Cinema of Hollywood and the Arab World* (2006) analysiert die Autorin Lina Khatib das Verhältnis und die spezielle Rolle des Raums in Hollywoodproduktionen und kleineren Filmproduktionen des Mittleren Ostens. Sie zeigt, dass fremde Räume und unbekannte Orte in amerikanischen Filmen nicht nur als *andersartig* inszeniert werden, sondern vor allem *feminisiert* werden. Man wird dabei nicht bloß mit dem Gender-Aspekt konfrontiert, sondern gleichzeitig auch mit einer tiefgreifenden Machtfrage, die seit jeher mit jenem verstrickt ist. Fremde Regionen sind somit weiblich konnotiert und deshalb automatisch als *machtlos* anzusehen. Diese Art der Machtlosigkeit wird dann schnell durch die Übernahme westlicher Autorität gekennzeichnet und als minderwertig, ja als rettungswürdig erachtet.

---

[135] Kant in Mernissi (2000): S. 72
[136] Khatib (2006): S. 31f

In Anlehnung an Michel Foucaults Annahme, dass es tatsächlich eine Verbindung von Räumlichkeit und Macht gäbe[137], gepaart mit neueren Theorien wie jene der *imagined geography*[138] von Edward Said oder jener von Lefèbvre (1991) und Spivak mit ihrer Theorie des *Subalternen*, behauptet sie folgendes:

> *„...that colonizers created to make sense of Other land(s) like the Middle East. In this sense, countries become subjective creations (Freeman 1999). Yet the colonizers view was that their imagined geographies were scientific and objective. Hollywood´s representation of Other spaces does not diverge greatly from this path. The Middle Eastern Other spaces represented in Hollywood are political and ideological, yet viewed from a distance that invokes a sense of objectivity. This is established through the use of various camera shots that in turn constitute space in a particular way..."*[139]

Neben Vogelperspektive, Radar-Aufnahmen, der Verwendung des Weitwinkelobjektivs, *targeting views,* Darstellung der Wildnis, des Großstadtdschungels oder aber von Grenzüberschreitungen, ist es vor allem die subjektive Kamera, die stets ein Land porträtiert, welches in diesem speziellen Filmgenre, nämlich dem des Actionfilms chaotische Züge trägt, sei es nun seitens des Landes, der Kultur oder seiner Einwohner/innen. Unterstrichen wird diese Darstellung des *chaotischen* Mittleren Ostens, des *Anderen*, des Fremdartigen auch noch vom Genre, nämlich dem des Kriegsfilms. Als ein Beispiel soll der Film *Spy Game*[140] vom Regisseur Toni Scott, der 2001 weltweit in die Kinos kam, dienen. Dieser Film erzählt die Geschichte eines CIA-Agenten, gespielt von Robert Redford, der versucht als letzte Tätigkeit kurz vor der Pensionierung, seinen jungen Kollegen und ehemaligen Schüler, gespielt von Brad Pitt, in geheimer Mission aus einem Gefängnis zu befreien. Im Alleingang inszeniert er ein Katz-und-Maus-Spiel, das die Obrigkeit von der Rettungsaktion, die nicht bewilligt wurde, hinters Licht führt und so den Freund eben nicht seinem fatalen Schicksal überlässt. Eine Szene, die an dieser Stelle angeführt wird, ist die Inszenierung der Stadt Beirut, die nicht nur in diesem Film eine wichtige Rolle hinsichtlich Machtdemonstration

[137] Foucault (1970) in Khatib (2006): S. 16
[138] Said in Khatib (2006): S.18
[139] Khatib (2006): S.18f
[140] Tony Scott, USA (2001)

und Inszenierung des Mittleren Ostens spielt, aber in diesem Fall als Paradebeispiel dafür dienen kann. Die Stadt, die real gesehen tatsächlich lange Zeit kriegerische Auseinandersetzungen miterleben musste, zwanzig Jahre herrschte dort ein grausamer Bürgerkrieg der 1990 endete, wird als eine Stadt inszeniert, die in Trümmern liegt. Sie wird als Stadt gezeichnet, die schäbig gekleidete, kopftuchtragende Frauen und betende Männer beherbergt, hauptsächlich aus aufgestapelten Sandsäcken und zerbombten Gebäuden besteht. Die Straßen sind gesäumt von brennenden oder explodierten Autos – kurz gesagt, die Stadt ist *fossilized*[141]. Die Tragik dieses Adjektivs wird nur durch eine weitere Erläuterung bewusst: Einstiges lebendes, organisches Material wird über die Jahre versteinert, ja leblos. Dieser übertriebenen Darstellung von Terror, Ruinen und Chaos einer Stadt, die kaum Leben enthält, wo kein *normaler* Alltag herrschen kann, wird aber der amerikanische Held entgegengestellt, der Beirut als Werkzeug benutzt und die Macht Amerikas bzw. des Westens demonstrieren soll. Selbst in diesem Dschungel aus Zerstörung und Gefahr finden die CIA-Agenten einen Weg, um ihre Undercover-Operationen erfolgreich auszuführen und so Unendliches für den Weltfrieden beizutragen. Dieses Porträt der Stadt erinnert an Baudrillards Begriff des Simulakrums:

> „*Codes have superseded signs and ... the difference between the real and the reproduction is erased.“*[142]

Denn wenn die Codes die Zeichen ersetzen, und so die Differenz zwischen Realität und Repräsentation verschwindet – wird Beirut nicht mehr als Stadt wahrgenommen, als ein Ort der Zivilisation und Gemeinschaft, sondern als Trümmerhaufen einer östlichen Kultur, die nur Rettung durch den Westen erfahren kann.

Im Vergleich dazu handelt es sich bei den Filmen aus arabischen und *orientalischen* Ländern hauptsächlich um Dramen. Die Stadt Beirut wird beispielsweise im französisch-libanesischen Film *Caramel* der Regisseurin und Schauspielerin Nadine Labaki in einem gänzlich anderen Licht dargestellt. Der Film erzählt die Geschichte von fünf Frauen, die mit den Tücken eines modernen Alltags und den erlernten und familiären Traditionen des Landes kämpfen. Beirut ist hier im Vergleich zur amerikanischen Produktion

141 O´Healy in Khatib (2006): S.25
142 Baudrillard in Khatib (2006): S.25

keinesfalls dieser Trümmerhaufen, sondern zeigt sämtliche Anzeichen der Zivilisation und des städtischen Lebens. Natürlich sind in dem 2007 erschienenen Film durchaus Spuren des Konflikts und der gewalttätigen Auseinandersetzung einer kriegerischen Periode zu sehen. Trotzdem sieht sich die/der Zuseher/in mit einer intakten Stadtökologie konfrontiert. Die Gebäude, zwar vom Bürgerkrieg gezeichnet, ähneln aber keinesfalls leblosen Ruinen, und die Autos sind funktionstüchtig auf menschengefüllten Straßen. Es ist außerdem zu beachten, dass es sich bei dem Film nicht um einen Actionfilm handelt, sondern um ein komödiantisches Drama, welches nicht die Perspektive eines U.S-amerikanischen Agenten einnimmt, sondern jene von libanesischen Frauen; und es sind vor allem die Frauen, die im Zentrum der Schilderung stehen, wohingegen sich der männliche Part eher im Hintergrund hält. Dennoch erhält man auch hier wieder, vielleicht gerade aufgrund des überwiegend *Weiblichen*, die Handlung dreht sich sowohl um das Leben der Frauen, als auch um die weibliche Perspektive des Lebens, den Eindruck, dass Khatibs Theorie durchaus anwendbar ist: neben dem Klischee von Ost und West, wie es Said definierte, existiert auch die Differenz zwischen westlichem und östlichem Kino, zwischen männlichem und weiblichem Film und in weiterer Folge männlichen und weiblichen Räumen, ob fiktiv oder aber real gestaltet.

Frauen als *mother of the nation*[143], als die Repräsentationsform eines Landes, wie Khatib es formulieren würde, spielen und repräsentieren Weiblichkeit in östlichen Melodramen. Diese Filme zeigen im Gegensatz zum Hollywood-Actionfilm stets eine andere Seite, nämlich jene eines teilweise idealisierten Bildes der Frau. Die Handlung spielt an einem *sicheren* Ort, einem *weiblichen* Ort, einem Schönheitssalon.[144] Die Problematik, die sich daraus ergibt, verstärkt Khatibs Theorie, da ein Schönheitssalon als der weibliche Bereich schlechthin gelten kann, zumindest aus konservativ-traditioneller Perspektive, der nur selten auch Männern Einlass gewährt.

Durch diesen starken Anteil an Feminität, einerseits die Schauspielerinnen, die Regisseurin und andererseits die weibliche Perspektive, wird das ohnehin bereits als weiblich angesehene Beirut nochmals feminisiert und wird dadurch auch nur einem femininen Publikum zugeschrieben. Wie Khatib mit ihrem Essay aufzeigt, handelt es sich bei diesem Film um eine Charakterstudie libanesischer Frauen. Im Gegensatz zu Actionfilmen, die kaum Tiefgang bezüglich ihrer Charaktere erlauben, da die Dynamik

[143] Kandiyoti in Khatib (2006): S. 81
[144] vgl. Khatib (2006): S. 81f

und Spannung im Vordergrund der Inszenierung stehen. Und obgleich man jene Filme mit weiblicher Perspektive bzw. von weiblichen Regisseurinnen und mit weiblichen Hauptrollen immer häufiger in den Kinos sehen kann, so ist es doch der *männliche* Film, der die Filmproduktionen zu dominieren scheint. Als nur ein Beispiel unter vielen, ist es ausreichend die unzähligen Comic-Verfilmungen zu nennen, die kaum weibliche Hauptrollen beinhalten und sich eher der *klassischen* Rollenverteilung bedienen.

Interessant erscheint zusätzlich noch der Aspekt der *explorer´s perspective*[145] . Im filmischen Kontext begegnen wir nämlich ebendieser Perspektive, die gleichbedeutend mit jener des männlichen, westlichen Helden ist. Es ist erstaunlich, mit welcher natürlichen Gegebenheit der Held und darüber hinaus die/der Zuseher/in, die/der seine Perspektive, jene eines Forschenden (*explorer´s perspective)* annimmt, seinen Blick über die statische, weite Landschaft schweifen lässt, die sich selbst als Rätsel erweist und die er sofort als untergeordnetes Objekt wahrnimmt. Ob es nun Filme wie *Indiana Jones*, *Lawrence of Arabia, Hot Shots, Die Mumie, Three Kings, The English Patient* oder aber der zuvor besprochene *Spy Game* ist, eines haben all diese Filme gemeinsam: sie alle erzählen die Geschichte eines Protagonisten, der durch die Augen eines Forschers und Abenteurers, als Repräsentationsfigur des Männlichen schlechthin[146], einen, wenngleich nur visuellen Zugang zu orientalischen Schätzen gewinnt. Das entschlüsseln dieser *fremden Räume* wird eine Art Übergangsritus, ein *rite de passage* [147] , der als Allegorisierungsprozess bezeichnet werden kann, und in weiterer Folge die Erfolge eines westlichen Helden und dessen Status als Herrscher über das Fremde/Weibliche in die Welt hinausträgt.

Die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Birgit Wagner meint dazu, dass man in Filmen, als *hybride Medienprodukte* [148] definiert, immer wieder mit „Film-Mythen" konfrontiert werde, die maßgeblich an der Konstruktion eines „Anderen des Westens"[149] beteiligt sind. Auch sie sieht, angelehnt an Mulveys Theorie der *Visual Pleasure*[150]*,* in diversen Filmen europäischer sowie amerikanischer Länder, dass diese

[145] Shohat in Bernstein/Studlar (1997): S. 27
[146] vgl. Venayre in Corbin (2011): S. 328ff
[147] Shohat in Bernstein/Studlar (1997): S. 27
[148] Wagner in Albers/Pagni/Winter (2002): S. 163
[149] Wagner in Albers/Pagni/Winter (2002): S. 163
[150] Mulvey: Essay - *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1973)

nicht bloß mit symbolischen Geschlechterhierarchien arbeiten, sondern auch durch den Blick der Kamera und in weiterer Folge durch den Blick des Zusehenden, geographischen Regionen wie beispielsweise dem Orient einen *Objekt-Status*[151] zuschreiben. In Bezugnahme auf *Casablanca* (1942)[152] und *Pépé le moko*[153] (1937) schreibt sie folgendes:

> *„ [...] Beide spielen nicht nur in Städten des Maghreb, sondern thematisieren diese Städte als symbolische Orte; konstruieren diese Städte so, dass sie bruchlos in ein je bereits existentes koloniales ´imaginaire´ der Franzosen und der Amerikaner hineinpassen und dieses bekräftigen und fortschreiben."*[154]

In Hinblick auf eine weibliche Repräsentation dieser *unbefleckten*, *rückständigen* Orte ist es kaum erstaunlich, dass wir es hier ebenfalls wieder mit einem Geschlechterkonflikt zu tun haben, der weit über den kolonialen Kontext hinausgeht. Die Frau als Allegorie für die Natur und in weiterer Sicht als das Paradebeispiel der Repräsentationsfigur dieser Länder, die aus westlicher Sicht natürlich unbewusst eine westliche Herrschaft anstreben.

Der Orient unter all jenen *fernen* Ländern spielt hier eine besondere Rolle, da er als Inbegriff eines *weiblichen* Terrains gilt. Als Beispiel ist hier ein Filmausschnitt eines Klassikers des französischen *réalisme poétique* zu nennen: Julien Duviviers *Pépé le moko* In der Hauptrolle des 1936 erschienenen Dramas ist Jean Gabin zu sehen, der den gewieften Gesetzesbrecher, aber keineswegs herzlosen Schurken Pépé verkörpert. Bereits zu Beginn lernt man das *Spielfeld* des vermeintlichen Gangsters kennen, nämlich ein Viertel Algiers, das auch die *Casbah* genannt wird. In einem dokumentarischen Stil mit *voice-over*-Kommentaren, die die *Casbah* mittels Bild und Schrift erläutern, wird der/dem Zuseher/in dieses Gebiet erklärt. Schon die erste Einstellung zeigt eine große geographische Karte des Gebiets. Diese wird herangezoomt, bis die Zeichnungen der Straßen und Häuser zu einem Labyrinth verschwimmen und den ganzen Bildschirm füllen. Die *voice-over*-Stimme des Polizisten erklärt weiter, weshalb es unmöglich sei Pépé dort zu finden:

---

151 Wagner in Albers/Pagni/Winter (2002): S. 163
152 Curtiz Michael
153 Duvivier, Julien
154 Wagner in Albers/Pagni/Winter (2002): S. 164

> *„Vu à vol d´oiseau, le quartier d´Alger qu´on appelle la Kasbah, profonde comme une forêt, bruyante comme une fourmilière, est un vaste escalier dont chaque terrasse est une marche qui descend vers la mer*[155] *[…] il n´y a pas qu´une seule Kasbah, il y en a cent, il en a mille…"*[156]

Außerdem vergleicht er die *tausend Gesichter* der *Casbah* mit jenen von Frauen unterschiedlicher Herkunft, Farbe und Statur. Charles O´Brien meint dazu:

> *„The Otherness of the Casbah is further established by the emphasis placed on the presence of is female inhabitants. Pushing to excess a familiar trope in which the Orient becomes coterminous with highly conventional notions of feminity, the film forces a distinction between the Caucasian men who congregates in the police station and the „women of all countries, of all shapes and sizes" who inhabit the Casbah."*[157]

Diese visuelle Zeichnung eines weiblich-konnotierten Raumes wird außerdem noch um andere Sinne erweitert. So werden die Gerüche erwähnt, die man spürt, wenn man tiefer in das Herz der *Casbah* hinabsteigt – *„goffres sombres et puants*[158]*";* unterstrichen durch *orientalisch* klingende Musik weiß die/der Zuseher/in nun genau, dass sie/er sich in einem *Königreich der niedrigen Sinne*[159] befindet. Im absoluten Gegensatz wird nach einigen Szenen Frankreich, die Metropole in Form einer geheimnisvollen fremden Frau präsentiert. Gaby steht für alles, was man in Algier nicht finden kann: als Verkörperung der Nostalgie und dem Verlangen nach Paris stellt sie Kultiviertheit, Intelligenz und Grazie dar – ganz im Gegensatz zu Inés, einer einheimischen Geliebten von Pépé, die nur ihren eigenen und unkontrollierbaren Gefühlen folgt, die nur Gefühl und kaum Verstand ist und so schlussendlich das unheilvolle Schicksal ihres Liebhabers heraufbeschwört. Sie ist es, die für eine rückständige und primitive *Casbah* steht, während Gaby die

---

155 Peltre (2008): S.69
156 youtube-video: Filmausschnitt: https://www.youtube.com/watch?v=rHCwkrRdxAo [abgerufen am 23. 10. 2015]
157 O´Brien in Bernstein/Studlar (1997): S. 210
158 youtube-video: Filmausschnitt: https://www.youtube.com/watch?v=rHCwkrRdxAo [abgerufen am 23.10. 2015]
159 vgl. O´Brien in Berstein/Studlar (1997): S 211f

moderne und intelligente Repräsentation Frankreichs darstellen soll. Diese *fremden* Orte *fremdartigen* Frauen zeichnen sich aber vor allem und aufgrund ihrer *Andersartigkeit* durch eine gewisse Passivität aus.

Dieses Phänomen einer, für die Definition orientalischer Weiblichkeit essentiellen Passivität, finden wir vor allem in der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts und deren Abbildungen von Odalisken und anderen badenden orientalischen Schönheiten. Natürlich gibt es durchaus auch Porträts von orientalischen Männern, Kriegern und Herrschern, dennoch ist es unumgänglich die große Anzahl an Haremsdamen, Odalisken und anderen orientalischen Nymphen zur Kenntnis zu nehmen. Der Orient ist in dieser künstlerischen Disziplin eine Leinwand europäischer Begierden und Identitätskonstruktion, in der die Rolle der Frau von Beginn an strikt definiert wird, nämlich als immobile, laszive Repräsentantin eines verbotenen und erotisch-konnotierten Raumes. Zum Objekt degradiert, da nicht sie es ist die erblickt, sondern erblickt wird, und somit einem stummen, verträumten und passivem Leben, eingesperrt in einem vergoldeten Rahmen überlassen wird, dem sie nur mit einem schüchternen *ins Leere starren* erwidern kann.

„scopophilia: pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight"[160]

-Laura Mulvey-

4. Ort des Weiblichen | Orientmalerei

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts scheint sich der Okzident, nämlich die westlichen und europäischen Länder, vermehrt mit den Mysterien des Orients auseinanderzusetzen. Durch literarische Werke, wie *Les milles et Une Nuit*, deren Übersetzung zwischen 1704 und 1717 in Frankreich erschienen ist, oder aber dank anderer Werke, wie Reiseberichten, privaten Schilderungen reisender Diplomaten und Abenteurer, wird die Faszination dieser fremden Länder nur noch verstärkt. Neue technische Erfindungen hinsichtlich Lokomotion erleichtern sukzessive das Reisen und so strömen immer mehr Europäer/innen in die weit-entfernten und fremden Länder. Diese Attraktion und Anziehung, die der Orient auf den *Westen* ausübte und hauptsächlich die romantischen Phantasmen über diesen als mythisch beschriebenen Ort der Erotik und des Traumhaften, blieben unbeirrt, und die Figuren der Kalifen, Wesire, Odalisken und der Eunuchen, die in jeder Zeile, auf jeder Seite der abendländischen Schilderungen erschienen, wurden schnell zur Klischee-Vorstellung und zum westlichen Grundrepertoire einer *orientalischen* Welt.[161] Obwohl man mit den Original-Erzählungen aus *1000 und einer Nacht*, die durchwegs durch eine gewisse tiefgründige Spiritualität, durch erotische Anspielungen, durch eine intensive und zugleich zerstörerische Liebe, durch schockierende Gewalt, aber auch durch einen gewitzten und geistreichen Humor bestechen, dachte bereits alle Elemente und Bausteine dieses mythischen und wunderbar prunkvollen Konstrukts aus orientalischer Poesie, Erotik und Brutalität zu kennen, blieb der eigentliche *Orient* unerreicht. Tatsächlich blieben die wahren Paläste und Häuser der Schahs und Kalifen stets verschlossen und für den Westen unerreichbar. Es war gerade diese Unantastbarkeit, die zur Inspirationsquelle, zu einem *Fest der Imagination* werden sollte und den Orient in der Malerei, der Literatur und später auch im Film zum typischen *Orientalismus* mutieren ließ.[162] Neben Darstellungen der *Noblesse* in üppig-verzierten, orientalischen

[160] vgl. Mulvey (2009): S. 17
[161] vgl. Thornton (1994): S. 4f
[162] Peltre (2008): S. 5f

Roben, war es vor allem ein spezielles Thema in der Malerei, welches als das populärste jener Kunstrichtung angesehen werden kann: orientalische Frauen in ihren Gemächern, kurz gesagt: im Harem. Zweifellos waren es jene verbotenen Orte, wie türkische Bäder, arabische oder türkische Harems, die *den* Rückzugsort des scheinbar unerreichbaren weiblichen Orients darstellte. Der Harem und dessen Bewohnerinnen ist eines der am meisten porträtierten Themen des Orientalismus und obwohl das Konzept des Harems in westlichen Kreisen oftmals missverstanden wird, zeigt sich ein reges Interesse an diesen Abbildungen. Diese zahlreichen Gemälde, die sich auf die Darstellung des Harems beziehen, sind aber auch heute noch zum größten Teil mit den Phantasien eines Orientalismus des 19. Jahrhunderts ident. Phantasien, die nach tiefgründigen Recherchen nur wenig mit einer *orientalischen* Realität gemeinsam haben.

4.1. Der Harem | *Femmes orientales dans leurs appartements*

Wenn man den Begriff *Harem* bis zu seinem Ursprung verfolgt, so entdeckt man, dass es sich dabei um ein Wort handelt, das aus dem arabischen Sprachraum kommt. Es beschreibt nicht bloß die Frauenabteilung eines orientalischen Wohnhauses, sondern bezeichnet generell einen geheiligten aber zugleich verbotenen Ort:

> *„Le mot, tiré de l´arabe* „haram“*, signifie „ce qui est interdit par loi“. Ainsi, toute la région qui s´étend à une certaine distance de la Mecque et de Médine est* „haram“ *de par le caractère sacré de Lieux Saints: certaines choses qui sont permises ailleurs sont interdites. d´un point de vue profane, le mot fait référence à la partie de la maison musulmane, généralement la plus retirée, qui est occupée par les femmes et qui constitue leur* „haram“ *ou sanctuaire.“*[163]

Im türkischen Sprachraum, wo das Wort ebenfalls existiert, wurde dann an das Wort *„haram“* noch der Suffix *„-lik“* angeheftet, um darauf hinzuweisen, dass es sich bei diesem Begriff um die Bezeichnung eines, nur für weibliche Bewohner eines Hauses zugänglichen Ortes handelt. Ein *„haremlik“* ist somit jener Ort, in dem jegliche weiblichen Bewohnerinnen des Haushalts zusammen und zurückgezogen wohnen und ihren tagtäglichen Arbeiten nachgehen. In früheren Zeiten und auch heute noch in sehr traditionellen Gebieten ist es Männern prinzipiell nicht gestattet diese Gemächer zu

[163] Thornton (1994): S.20

betreten. Nur männlichen Blutsverwandten, Kleinkindern und Eunuchen ist es erlaubt, diesen *verbotenen Ort* zu betreten. Es ist kein Wunder, dass durch dieses Verbot vor allem die westliche Welt Theorien gesponnen hat, die allesamt zu erraten glaubten, was sich *dahinter* beziehungsweise *darin* befände. Edmondo de Amicis beschreibt seinen Aufenthalt in einem Haus in Tanger und dessen „geheimes Innenleben" mit folgenden Worten:

> *„On entendait les pas et la voix des gens cachés. Tout autour et au-dessus de nous s´agitait une vie invisible, qui nous avertissait que nous étions bien dans les murs mais en réalité hors de la maison; que la beauté et l´âme de la famille s´étaient réfugiées dans ses profondeurs impénétrables, et que le spectacle, c´était nous, que la maison restait un mystère."*[164]

Vor allem die poetisch-angehauchte Wortwahl des Urhebers jener Schilderung ist zu beachten, denn obgleich wir nicht wissen, ob diese einen rein sprachlich-ästhetischen Hintergrund hat oder dem poetischen Aspekt geschuldet ist, so ist seine Ausdrucksweise durchaus interessant. Er schreibt über ein *„unsichtbares Leben",* über die *„Schönheit und die Seele"* des Hauses, die man als Fremder nicht zu Gesicht bekommt und letzten Endes über ein *„Mysterium",* welches er unbedingt entschleiert sehen möchte; die Konfrontation damit macht ihn allerdings schmerzlich bewusst, dass er nur scheinbar ein Teil davon ist und das Geheimnis nicht lüften wird. Und vermutlich ist die Ausgrenzung des Okzidents von diesem orientalischen, als *heilig* erachteten Raum auch der Grund für Phantasien, die schnell in der Vorstellungskraft der westlichen Länder zügellos werden und größtenteils die voyeuristische Komponente über Jahrhunderte reproduzieren. Es entstehen dadurch Imaginationen, die N.M. Penzer in seinem Buch *The Harem: An Account of the Institution as it Existed in the Palace of the Turkish Sultans* wie folgt beschreibt:

> *„Schon in der Kindheit haben wir vom türkischen Harem gehört, und es wurde und erzählt, dort wären Hunderte von liebreizenden Frauen eingesperrt, nur um dem Vergnügen eines einzigen Mannes zu dienen. Und während wir älter wurden, lernen wir hierüber kaum Neues hinzu. Die meisten von uns sehen den Sultan immer noch*

[164] Thornton (1994): S. 21f

als einen verschlagenen alten Schurken vor sich, der seine ganze Zeit im Harem verbringt, umgeben von hundert halbnackten Frauen, die Luft parfümgeschwängert, wo kühle Brunnen plätschern, sanfte Musik [spielt] und jede bis ins unendlich gesteigerte Form des Genusses zu erleben ist, die die vereinten Gehirne der eifersüchtigen, nach sexueller Befriedigung ausgehungerten Frauen zum Vergnügen ihres Gebieters erdenken können..."[165]

Wenn man von dieser, in diesem Fall eindeutig als männlich identifizierbaren Definition des Harems ausgeht, verwundert es nicht, dass sich dieses Bild der Unterwürfigkeit der Frau, die nur zu dem einzigen Zweck existiert, nämlich ihrem Herren zu dienen, sich so lange als zentraler Aspekt der westlichen Haremsphantasie gehalten hat. Es war der Westen, der diese Bilder eines dunklen, exotischen und erotischen Traums[166] gesponnen hat und die Hauptakteure des Westens jener Zeit waren ausnahmslos männlich. Erstaunlich ist aber vor allem die Doppelbödigkeit dieser Vorstellungen. Denn einerseits wurden diese zu Papier gebrachten Imaginationen lüstern angestarrt und rezipiert und andererseits von den Vertretern des Christentums, die Hauptreligion des Okzidents, zur Sündhaftigkeit verurteilt. Noch erstaunlicher ist dann die Kehrtwende, die mit dem 20. Jahrhundert eintritt, in dem man die vormals als zügellose, nackte Frau, der damalige Inbegriff des Orients, nun verschleiert und unterdrückt, als Symbol für eine rückständige und primitive Kultur inszeniert.

Mernissi versteht durchaus die Anziehung, die diese alten Geschichten ausüben, kritisiert allerdings jene westlichen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts bezüglich des Orients, da ihrer Meinung nach der intellektuelle Austausch der Geschlechter fehle. An den übersetzten Schilderungen und Bildern von Delacroix bis Ingres fehle ihr ein, für den ursprünglichen Harem essentielles Detail. In den muslimischen, seien es nun reale oder fiktive Harems, ginge es in erster Linie um die geistige Auseinandersetzung der Geschlechter. Um dies zu erklären erläutert sie den Unterschied zwischen einer *Odaliske*, die als eine Dienerin, eine Haremssklavin betrachtet werden kann, und einer arabischen Haremsdame, einer *Jariya*. Diese, mehrheitlich im türkischen Sprachraum verwendete Bezeichnung lässt primär auf den räumlichen Bezug zu einem bestimmten Zimmer, nämlich dem Harem rückschließen. Alev Lytle Croutier, ebenfalls Autorin, deren Mutter

[165] Penzer in Mernissi (2000): S. 35f
[166] vgl. Croutier (2014): S. 3

und Großmutter selbst solche *Odalisken* waren, versucht in ihrem Buch *Harem – The World Behind the Veil* mittels eingehender Recherche und Aufarbeitung ihrer familiären Erfahrungen in literarischer Form, Licht ins Dunkel zu bringen und mit der Allgemeinheit zu teilen. Sie übersetzt den türkischen Begriff tatsächlich mit „Frau des Zimmers“[167]. Anders als das arabische Wort *Jariya,* das sich auf körperliche Aktivitäten beziehe. *„Jara“* , so Mernissi, würde im arabischen „*laufen“* bedeuten, was wiederum im scharfen Kontrast zu einer (türkischen) *Odaliske* stünde, die im arabischen Raum kaum Bewegungsfreiheit genoss. Diese Form der Haremssklavin sei eher mit einer japanischen Geisha zu vergleichen, die zwar durchaus auch zur Erfüllung sexueller Wünsche ihres Herren hinzugezogen wurde, dennoch das Element der Unterhaltung auf musikalischem, poetischem, tänzerischem und dialogischem Niveau im Zentrum gestanden hätte.

Auch wenn der Höhepunkt türkischer und arabischer Harems bereits lange Zeit vorbei ist und dessen imaginierte Szenerien nur noch in Öl auf Canvas in den großen Museen Europas existieren, stellt dieses Gebiet der Haremskultur dennoch in vielerlei Hinsicht noch immer ein interessantes Forschungsgebiet dar. Mernissi beschäftigt sich vor allem mit dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern in arabischen Harems und verweist dabei auf *Jahiz*, einen Schriftsteller des 9. Jahrhunderts, der sich ebenfalls mit den Frauen des Harems auseinandergesetzt hat. Für ihn ist jene Liebe, die eine *Jariya* entfacht, eine „ansteckende Krankheit“, die Männer verletzlich und hilflos mache. Solche Frauen verwickeln Männer in ein vielschichtiges Kokon, das die verschiedensten Gefühle zu einem unentrinnbaren Gespinst verwebt. Diese „Liebe“ nähre ganz verschiedene Emotionen, sie verbinde Liebe (*hubb)* mit emotionalen Begehren, Anhänglichkeit und dem Wunsch den Kontakt fortzusetzen. Die wichtigste Fähigkeit sei allerdings die Fähigkeit *in Worten zu denken*, und das Gehirn eines Mannes mit sorgfältig ausgewählten Begriffen zu durchdringen (*nutq)*[168]*.* Die Betonung des Geistes stehe hier im Vordergrund, ganz im Gegensatz zu den weit verbreiteten, westlichen Vorstellungen mit einer im Zentrum stehenden Betonung des Körperlichen und der Erotik. Die Autorin von *Harem: Westliche Phantasien, östliche Wirklichkeit* bedient sich einer der bekanntesten Repräsentationen des Orients, nämlich den Geschichten aus *1000 und Eine Nacht* und erklärt, dass *Scheherazade*, die eigentliche Heldin der Erzählung, voll und

[167] Croutier in Mernissi (2000): S. 37
[168] Mernissi (2000): S. 37f

ganz Verstand sei. Dies sei der Kern ihrer sexuellen Anziehung. Ohne ihren Verstand und ihre artikulatorischen Fähigkeiten wäre es ihr nicht möglich gewesen, der Brutalität ihres Herrn zu entkommen. Um dies verstehen zu können, müsse man sich die Bedeutung des *samars* bewusst machen. Dieser Begriff bedeutet „im Schatten des Mondes“[169], und er bezieht sich auf die Nachtstunden, in denen „die Liebenden in ihren kosmischen Ursprung zerfließen und eins werden mit dem schimmernden Licht des Himmels“[170]. Durch diese Verbindung ist nun ein Dialog zwischen den Geschlechtern möglich, der bei Tageslicht durch dessen Klarheit nicht stattfinden könnte. *Scheherazade* ist es, die in den Nachtstunden durch die Macht der Worte versucht, das Leben vieler Unschuldiger, ihres miteingeschlossen zu retten, und kann als das Paradebeispiel gelten, wenn es darum geht, dass der Geist über die Gewalt siegen kann. *Bencheikh*, einer der *1000 und eine Nacht* -Experten der Gegenwart, sieht die Begründung ihres Erfolges ebenfalls im *samar,* im „Schutz der Nacht“. In der damaligen *orientalischen* Hierarchie wäre nämlich ein Gegensprechen gegen den Meister in *Scheherazades* Position kaum möglich gewesen. In den Erzählungen aus *1000 und einer Nacht* wandelt sich allerdings dieses Bild: das Opfer hat nun Recht und der König, der eigentliche Richter, wird verurteilt. Die Welt wird auf den Kopf gestellt, da die Nacht regiert und die hellen und klaren Stunden noch lange entfernt sind, weshalb diese Spiegelung der Positionen auch stattfinden kann.[171]

Vor allem in den Gemälden Ingres ist man mit Phantasien männlicher Imagination konfrontiert. Es sind stets nackte, zügellose und frivol erscheinenden Frauen, die das extravagante Bild des Harems nur noch verstärken. Mit seiner *Grande Odalisque* (1814) gelang es ihm in die Geschichte des *Orientalismus* einzugehen und gleichsam den männlichen Blick und den des Betrachters auf eine nackte Frau in einen Rahmen zu bannen und zu normieren. An dieser Stelle ist zu vermerken, dass *Odalisken* nur selten spärlich bekleidet vorgefunden wurden, da die Religion und Sitten jener Länder ein extremes Schamgefühl gegenüber Nacktheit in der Öffentlichkeit propagiert. Nur in den Bädern waren die Haremsfrauen unbekleidet anzutreffen, allerdings waren sie unter ihresgleichen und somit dem männlichen Blicken entzogen.

[169] Mernissi (2000): S. 48
[170] Mernissi (2000): S. 48
[171] Mernissi (2000): S. 51f

> *„Elles étaient généralement montrées nues ou légèrement vêtues, puisque leur existence, pensait- on, consistait uniquement à servir et satisfaire le sultan ou leur maître. La réalité montre au contraire que les femmes orientales enveloppaient leur corps de plusieurs épaisseurs de tissu. Le harem du sérail était par ailleurs régi par une discipline et une étiquette de cour stricte. [...] Les odalisques étaient fréquemment représentées étendues, avec un corps délicatement formé. La tradition de ces nus allongés remonte à la Renaissance vénitienne..."*[172]

Sämtliche romantische Vorstellungen der Haremssklavin, die nach Freiheit strebt und durch einen westlichen Helden aus ihrem Schicksal befreit werden muss, entsprechen kaum der Realität. Es sollte allerdings kaum verwundern, dass die Werke der Orientalisten vor allem aus männlichen Perspektiven erzählen, da die Malerei, wie viele andere Disziplinen des 19. Jahrhunderts, als männliches Privileg galt.
Auch hier wird wieder auf eine weitere „Blicktheorie" verwiesen: Bourdieu, der meint, dass die Existenz der Frauen stets durch den Blick eines Anderen bestätigt werden müsse. Nun kann man dies auf das weibliche Geschlecht anwenden, aber auch *vice versa*, wenn man vor allem im modernen wissenschaftlichen Kontext von einer *humanen* und nicht *geschlechtlichen* Existenz beziehungsweise Kategorisierung ausgeht. Dennoch behauptet Bourdieu folgendes:

> „[...] *gebannt in die Situation des passiven Objekts, dessen schiere Existenz vom Auge des Betrachters abhängt, finden sich gebildete und moderne westliche Frauen in der Position der Haremssklavin."*[173]

Dies lässt den Gedanken zu, dass es sich bei dieser westlichen Art des Blickes ganz und gar nicht um eine allgemeine, männlich-dominierte Wahrnehmungsweise des orientalischen Weiblichen geht, sondern um eine im Westen nachgegangenen Form, das Weibliche durch die Existenz des Männlichen zu determinieren. Mernissi meint dazu, dass zwar die westlichen Frauen nicht dazu gezwungen würden ihr Gesicht zu verschleiern, allerdings gäbe es andere Formen der Unterdrückung. Obgleich es primitiv klingen mag, doch ihrer Meinung nach sind es Normen wie Konfektionsgrößen, Körperbau und die westlichen Schönheitsideale, die die westliche Frau in eine Art

[172] Thornton (1994): S. 112
[173] Bourdieu in Mernissi (2000): S. 199

Haremskorsett, eine Art „westliches Kopftuch“ zwängt, und die sie eindeutig einem männlichen Blick zuordnet, der stark an jenen der frühen Werke des Orientalismus erinnert.
Das Zusammenspiel aus „Sein“ (esse) und „Wahrnehmung“ (percipi) und die sich darin reflektierende Bestätigung menschlicher Existenz ist uns bereits durch Sartre, Freud und anderen Philosoph/innen der Moderne bekannt, und kann an dieser Stelle solche Theorien der „Wahrnehmung“ und dessen dadurch bestätigte Existenzen um ein weiteres untermalen.

4.2. Mulvey | *Scopophilia* und *The Pleasure in Looking*

Der britisch-feministischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey gelang es nun diese Blicktheorien mit Feminismus, Hollywood-Kino und Theorien der Psychoanalyse in ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* in Verbindung zu bringen, und sie legte damit auch die Grundlage der feministischen Filmanalyse.

Dieser Abschnitt versucht nun die grundlegenden Thesen Mulveys auch auf die Orientmalerei anzuwenden. Zwar haben wir im Fall der Malerei kein Dispositiv wie jenes des Kinosaals, das die Position des Blickenden durch dürftige Beleuchtung anonymisiert, und den Blick auf den *silver screen*[174] , der Kinoleinwand richten lässt. Dennoch haben wir es auch in Museen oder Salons des 19. Jahrhunderts mit einem *gerichteten Blick* zu tun, und zwar mit einem, der den Akt des Blickens nicht in Dunkelheit versteckt, und dem Betrachter so die Möglichkeit gibt seinen *voyeuristic gaze*[175], seinen voyeuristischen Blick in der Anonymität des Kinosaal zu verlieren, aber ähnliche, gesellschaftlich etablierte sexuelle Differenzen und Hierarchien hervorbringt.

Laut Mulvey sei es nämlich eine sozial-akzeptierte Interpretation der sexuellen Differenz, die nicht nur den Blick kontrolliert, sondern auch die verschiedenen Formen des Blickens. Genau diese unbewusste patriarchale Systematisierung der Gesellschaft finde man auch in der Struktur älterer Filme, vor allem in den Filmen der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In dieser sozialen Ordnung sind Frauen Zeichen für Kastration, da sie keinen Phallus besitzen, was sie in der symbolischen Rangordnung sinken lässt. Sie

[174] Mulvey (2009): S. 15f
[175] Mulvey (2009): S. 15f

werden so zum *bearer of the bleeding wound*[176], der nur in Relation zur Kastration bestehen kann:

> *„Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning.“*[177]

Aufgrund dieser phallozentrischen Ordnung ist es den weiblichen Figuren eines Films nicht möglich, „Bedeutung“ und aktives Handeln in die narrative Handlung einzubringen. Die Feministin geht noch weiter und meint, dass vor allem das klassische Hollywood-Kino diese unbewussten *„ways of looking“*[178], was durchaus in speziellen Fällen auch mit einem *„pleasure in looking“*[179] gleichgesetzt werden kann, gekonnt einsetzt um die Zuschauer zu manipulieren. Vor allem Erotisches werde so in eine symbolische Sprache übersetzt, die wiederum diese symbolische Ordnung reproduziert. Mulvey bedient sich hier eines alten griechischen Begriffs, nämlich des der „scopophilia“[180], von Freud als „Schaulust“ übersetzt, die einen Zustand beschreibt, in dem Menschen Vergnügen verspüren andere Menschen zu beobachten, und diese somit als Objekt in einen, unter ihrer Kontrolle stehenden Zustand zu bringen. Der Kinobesuch befriedige das ursprüngliche Verlangen dieses Sehprozesses und erlaube ein, zumindest kurzzeitiges Vergessen des Egos und gleichzeitig aber eine Verstärkung desselben. Des Weiteren komme es neben diesen oszillierenden Vorgängen zu einer Identifikation mit dem Helden des Films. Man nehme seine Perspektive und seine Wünsche an. Die symbolische, hierarchische Ordnung von *männlich* und *weiblich* wird durch die Inszenierung um einen weiteren Faktor erweitert. Man hat es nämlich im klassischen Kino vor allem mit *aktiven* männlichen Figuren, zumeist den Helden der Geschichte, und einer *passiven* Frauenfigur zu tun, die kaum etwas zur Handlung beiträgt. Sie dient nur der Fantasie, der Zerstreuung und Ablenkung der actionreichen Handlungssequenzen, kurz gesagt, dem *pleasure-in-looking*. Die weiblichen Rollen jener Zeit bestachen vor

[176] Mulvey (2009): S. 15
[177] Mulvey (2009): S. 15
[178] Mulvey (2009): S. 15
[179] Mulvey (2009): S. 19f
[180] Mulvey (2009): S. 19

allem durch eine besondere Qualität, nämlich der „*to-be-looked-at-ness"*[181], die Frau, die mit ihren femininen Reizen das männliche Verlangen symbolisiert und zum sexuellen Objekt degradiert wird. Sobald eine jener Damen in die Handlung eingeführt wird, hat der Zuseher das Gefühl, dass mit ihrem Auftreten die Handlung plötzlich *einfriert*, als ob sie gegen das aktive Voranschreiten der Handlung ankämpfen würde.[182] Man sieht sich sofort an Homers *Odysee* erinnert, in der die Sirenen mit ihren Gesängen die Seemänner so zu verwirren wissen, dass sie ihre Unachtsamkeit mit ihrem Leben teuer bezahlen müssen. Allzu drastisch geht es in Mulveys Theorie nicht zu, dennoch dient die weibliche Rolle eigentlich nur einem einzigen Zweck. Sie funktioniert als erotisches Objekt einerseits innerhalb der Handlung, und andererseits als erotisierendes Objekt außerhalb des Films für den Beobachter im Publikum. Der männliche Protagonist, aber auch der männliche Zuschauer im Publikum, beide repräsentieren ein und dieselbe Person, da beide Blicke zu einem „verschmelzen" ohne dabei die „*narrative verisimilitude*[183]*"* zu durchbrechen, fungieren hier als „*bearer of the look"*[184]*.* Durch die Verschmelzung zweier männlicher Positionen wird der männliche Zuseher/Held zu demjenigen, der die Filmphantasie kontrolliert, und damit eine machtvolle Position einnimmt um so sein Gefühl der Omnipotenz befriedigt zu sehen. Im Gegensatz zu ihm ist die Frau nur Element des „Spektakels"[185]. Sie ist:

> „*She is isolated, glamorous, on display, sexualised. But as the narrative progresses she falls in love with the main male protagonist and becomes his property, losing her outward glamorous characteristics, her generalised sexuality, her show-girl connotations; her eroticism is subjected to the male star alone. By means of identification with him, through participation in his power, the spectator can indirectly possess her too."*[186]

Und dennoch steht die weibliche Rolle gleichzeitig für Kastration und somit Unlust, was dazu führt, dass der Zuseher zwischen Phasen der Lust und Unlust hin- und herwandert. Mulvey meint hierzu, dass es zwei Möglichkeiten gäbe um der Kastrationsangst zu

[181] Mulvey (2009): S. 19f
[182] Mulvey (2009): S. 19
[183] Mulvey (2009): S. 20
[184] Mulvey (2009): S. 20
[185] Mulvey (2009): S. 20
[186] Mulvey (2009): S. 21f

entkommen. Die erste wäre eine „Demystifizierung“ [187] des weiblichen Wesens, entweder durch ihre Rettung oder aber durch Bestrafung. Die zweite Möglichkeit würde in einer Art Starkult ausarten, in der es zu einer *„overvaluation“*[188] der weiblichen Schauspielerinnen kommen würde. Dies sei dann als *„fetishistic scopophilia“*[189] zu bezeichnen, die sich nur noch auf das Aussehen alleine konzentriere und auch in Extremformen als krankhaft angesehen werden kann.

Mulveys Essay galt lange Zeit als einer der wichtigsten Texte der feministischen Filmtheorie, und die Wissenschaftlerin selbst wurde zu einer wichtigen Figur in der feministischen Filmwissenschaft. Allerdings wurden einige ihrer Theoriepunkte kritisiert, die sie mit der Veröffentlichung ihres Essays *Afterthoughts on Visual Pleasure...* (1981) zu klären versucht. Einer jener Kritiken bezog sich auf den Zuseher, der in ihrem Essay stets nur als *männlich* definiert wurde. Anhand Freuds Einteilung der phallischen Periode, die sowohl für Mädchen als auch Buben gleich sei, werde doch alles „Maskuline“ als Konvention angesehen, während Feminität nur als Opposition bestehen könne. Ihre Begründung für eine männliche *dritte Person* sei auf die Struktur des Hollywoodkinos zurückzuführen, welche immer um den männlichen Blickpunkt herum aufgebaut sei. Diese Filme bieten vor allem eine *aktive* Perspektive an, die es den Frauen als Zuseherinnen möglich macht *„to rediscover that lost aspect of her sexual identity“*[190].

Für den weiblichen Zuseher ist es somit immer notwendig in ein anderes Geschlecht zu schlüpfen, um sich dadurch mit dem Helden des Films identifizieren zu können. Diese transsexuelle Identifikation sei das Resultat einer, im ersten Essay bereits erwähnten sexuell differenzierten Hierarchie, die Männlichkeit stets mit Aktivität in Verbindung bringt, währenddessen Weiblichkeit immer mit Passivität gleichgestellt wird.

Auch wenn man beinahe dreißig Jahre nach der Veröffentlichung solcher wissenschaftlicher Texte stetig einen Anstieg an weiblichen Hauptrollen, auch im Hollywoodkino, verzeichnen kann, so sind diese symbolischen, unterschwelligen Strukturen noch immer Teil des Filmgeschäfts und stärken die Reproduktion dieses passiven Frauenbildes maßgeblich.

---

[187] Mulvey (2009): S. 21
[188] Mulvey (2009): S. 22
[189] Mulvey (2009): S. 22
[190] Mulvey (2009): S. 34

Erstaunlich erscheinen vor allem die Parallelen zur Orientmalerei, in denen wiederum eine als passiv demonstrierte Frau dem männlichen, aktiven Blick unterliegt, und somit wie in Mulveys Theorie zum erblickten Objekt degradiert wird. Verletzlich und entblößt, immer durch ihre Nacktheit und damit offensichtliche Weiblichkeit und zugleich *bearer of the bleeding wound* gebrandmarkt, besticht die orientalische Frau nur durch das Charakteristikum ihrer *to-be-looked-at-ness*. Hinzu kommt bei der Malerei, die eine statische Situation beschreibt, die Stummheit und Inaktivität, die der Frau kein Entrinnen aus diesem Spektakel des Anblickens bietet und sie tatsächlich als die Odaliske inszeniert, die einer Freiheit entgegenblickt, die ihr männlicher Beobachter sichtbar genießt und ihr mit jedem Blick immer wieder ihre aufgezwungene Unterwürfigkeit und Machtlosigkeit vor Augen hält.

4.3. Ingres | *Le bain turc* et *La Grande Odalisque*

Nicht nur in der Literatur finden wir das *Sujet* des Orients wieder; ob es nun die Werke Flauberts, Montesquieus, Racine oder Voltaires sind, die neben vielen anderen Oeuvres an Bedeutung erlangten, oder aber die erotisch-exotischen Verse der französischen Poeten und Schriftsteller, von Charles Baudelaire über Eugène Fromentin bis hin zu Théophile Gautier. Auch die Musik hatte den Orient für sich entdeckt, und so erfreute sich die europäische Gesellschaft auch an *orientalischen* Kompositionen. Die *Janitscharen*-Märsche fanden regen Zuspruch, und so widmen sich Komponisten, wie Haydn oder Mozart diesen fremdartigen Motiven und ließen sie gekonnt in ihre Stücke, wie die „*Militärsymphonie*“, "*Die Entführung aus dem Serail*“ oder aber „*Die Zauberflöte*“ einfließen. Doch besonders die Malerei, wie bereits in vorhergehenden Kapiteln herausgearbeitet, versteht es gekonnt, den Orient in Form von Badenden, Odalisken und anderen *orientalischen* Gestalten einzufangen.

Als einer der berühmtesten unter diesen Malern ist Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) zu nennen. Sein Werk sollte noch lange Zeit als der Inbegriff des Orients gelten. Vor allem seine Darstellungen des Harems und der türkischen Bäder erlangten nach anfänglicher Entrüstung und Schockiertheit im Salon, den regelmäßig stattfindenden Kunstausstellungen Frankreichs[191], einen hohen Stellenwert in der

[191] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/salon/70719?q=salon#69952 [abgerufen am 26.01.2016]

Kunstgeschichte, und Ingres selbst gilt heute als einer der wichtigsten Vertreter des Orientalismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts.
Auch Baudelaire lobt Ingres Arbeit und vor allem seine „Vorliebe für Frauen", deren Darstellung stets „sinnlicher Natur ist und stark wie die Antike Liebe"[192].
Zu seinem berühmtesten Werk zählt neben der *Grande Odalisque* (1814), *Le bain turc* (1862), dessen Vorarbeiten bereits 1807 mit dem *Halbakt einer Badenden* begann. Prinzipiell findet man in Ingres bekannten Werken bereits Figuren und Posen, die schon in vorhergehenden Arbeiten auftauchen. Typisch für Ingres, aber auch für die gesamte Orientmalerei waren die *orientalischen* Accessoires, wie Turban, Kopftücher, Federfächer, edle bestickte Stoffe oder aber ein *orientalisches Interieur.* Die große Kritik an der Orientmalerei bezieht sich aber vor allem an die Anlehnung an klassische Meister. Ingres beispielsweise orientiert sich mit *La Grande Odalisque* stilistisch stark an der Skulptur *Psyché ranimée par le baiser de l´Amour* Antonio Canovas[193], welcher, wie viele Orientalisten dem Klassizismus, also dem Rückgriff auf griechische und römische Vorbilder verschrieben waren. Die tatsächliche Malerei des Orients sähe ganz anders aus, so Kritiker wie Mernissi, Said und andere Kunstexpertinnen und Experten.
Mit diesem Werk des *verträumten Orients* handelt es sich um eine Auftragsarbeit für Caroline Murat, der Schwester Napoleons I und der damaligen Königin von Neapel.

Wenn man das Bild betrachtet, so erspäht man einen Akt, in dem eine unbekleidete Frau vor allem ihre Rückseite präsentiert. Dieser liegende, künstlerisch verdrehte und arrangierte Akt kommt vor allem von den Werken Giorgiones oder aber auch den Meistern des 16. Jahrhunderts wie Tizian, in denen diese Pose als Inbegriff der Darstellung eines nackten Körpers galt.

> *„[...] La tradition de ces nus allongés remonte à la Renaissance vénitienne avec la „Vénus endormie" de Giorgione, de 1510 environ. Celle-ci fut suivie dans les années 1540 par une série de tableaux consacrés à Vénus par Titien, dans lesquels la déesse allongée se supporte du bras gauche, le corps tourné vers le spectateur [...] thème largement utilisé plus tard par les Orientalistes. Dans cette longue-lignée picturale, les nus étaient présentés à la fois comme indépendants et conscients à un degré*

[192] Baudelaire in Lemaire (2005): S.198
[193] vgl. http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/une-odalisque [abgerufen am 21.11.2015]

suprême de leur beauté parfaite: on ne décèle aucune intention apparente d´éveiller une curiosité sexuelle."[194]

Erst später sollte die *Neugier* in Richtung Erotik genährt werden, denn Ingres wird zwei Tendenzen vereinigen. Einerseits die *„perfection idéale"* und andererseits den *„érotisme"* [195]. Ihm gelang es nun, den klassischen Akt in einen Klassiker des Orientalismus zu verwandeln, in dem er die liegende Odaliske noch mehr entkleidet und einige delikate Stellen ihres Körpers entblößt, ihr einen kalten Gesichtsausdruck aufzwingt und sie mit *orientalischen* Accessoires bestückt. Ihr Gesicht neigt sich in Richtung des Betrachters, und wir erkennen einen Blick der Odaliske, der verträumt ins Leere zielt. Die Accessoires dieser Szene, wie der aufwändig-bestickte Fächer aus kostbaren Pfaufedern, die edlen Stoffe des Vorhangs, die Pfeife und der Duftspender im rechten Teil des Bildes, aber auch der Turban-ähnliche Haarschmuck sollen eindeutig auf eine Haremsszene hinweisen. Vor allem die Pose der Odaliske, die einen *orient sensuel*, einen empfindsamen Orient, vorschlagen soll, zeigt nur ihren entblößten Rücken und ein wenig ihrer unbedeckten Brust. Diese Elemente verstärken noch die Rezeption dieser angeblichen Sinnlichkeit. Im Zentrum der Zeichnung steht vor allem der Akt und die als äußerst delikat angesehenen feinen, gezeichneten Linien des Rückens der Odaliske, was wiederum die Schönheit und Sinnlichkeit des Akts unterstreichen sollen. Auch das Spiel mit dem Licht wird nicht zum Äußersten getrieben, sondern die Darstellung einer gewissen räumlichen und undefinierbaren Tiefe soll dem hellen, im Vordergrund gelegen Akt nur dezent hervorheben. Der Einfluss des Manierismus ist durch die Verdrehung des Körpers, der sogenannten *Figura serpentinata* ebenfalls zu erkennen, die als das Hauptcharakteristikum dieser künstlerischen Strömung und malerischen Übergangsform erinnert. François de Vergnette weist außerdem auf eine subtile Farbverwendung hin und meint dazu, dass das sinnliche Motiv des Akts durch die Verwendung dunkler Farben, wie beispielsweise das dunkle und schon beinahe kalte Grün-Blau des Vorhangs, stark akzentuiert werde.[196]

Interessant ist vor allem der Blick, den sich jeder Betrachter stellen muss. Es ist nicht der verurteilende Blick einer Frau, deren Privatsphäre gestört wird, wie man es

[194] Thornton (1994): S.113f
[195] Thornton (1994): S. 114
[196] vgl. Vergnette : http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/une-odalisque [abgerufen am 21.11.2015]

aufgrund der realistischen Erzählungen des Haremsalltags erwarten würde, sondern der Blick einer Frau, die mit ihrer Mimik kaum Widerspruch gegen das Eindringen in ihren persönlichen Raum kundtut. Dennoch ist festzuhalten, dass es sich bei dieser Zeichnung um eine der seltenen handelt, in der eine der abgebildeten Haremsdamen nicht *ins Leere starrt*, sondern den Blick, den Kontakt zu ihrem Beobachter aufnimmt. Natürlich haben wir es trotzdem mit einer klassisch-westlichen Konzeption des Harems zu tun, in der man stets erwartet, nackte und willige Frauen vorzufinden, selbst wenn die Blickregie dieses Bildes eine Ausnahme darstellt. Diese Odaliske Ingres stellt eine Besonderheit unter den *anderen* Odalisken dar, in dem sie mit einem kalten, passiven Gesichtsausdruck den Blick zumindest ansatzweise erwidert und so dem Beobachter ihrer Position gegenübertritt und ihn dadurch als Voyeur bloßstellt:

> *„[...] d´un Orient lointain et exotique permettaient aux artistes de faire passer un érotisme bien plus explicite que si le même sujet avait été traité dans un contexte européen. Dans la plupart des représentations d´odalisques, un des thèmes favoris des Orientalistes, la présence de l´homme, du séducteur, est perçue et non montrée: c´est le spectateur du tableau qui prend sa place. De même que dans la littérature pornographique, l´homme, à travers la domination et la possession, peut transformer la soumission en passion; ces odalisques attirent par leur regard, leur corps."*[197]

Das 1806 in Rom begonnene Bild wurde 1819 im Pariser Salon eingeführt und dort zutiefst kritisiert. Vor allem die anatomische Darstellung der Odaliske soll die Grundlage leidenschaftlicher Diskussionen gewesen sein.[198]

Eine weitere Anpassung an den Klassizismus der alten Meister, die die Perfektion des menschlichen Körpers ins Zentrum ihrer Kunst stellten, betraf den Grad der Entblößung etwaiger Körperpartien, die noch zuvor mit drapierten Stoffen, Gegenständen oder den Händen bedeckt blieben. Im Orientalismus wird von diesem *Bedecken* abgelassen, was dazu führte, dass sich beispielsweise im englischen Sprachraum, in dem sich diese Akte großer Beliebtheit erfreuten, natürlich gemischt mit gespielt schicklicher Schockiertheit, der Begriff *„turc"* als Synonym für „schlüpfrig" und „anrüchig" galt.

---

[197] Thornton (1994): S. 122
[198] Thornton (1994): S. 122

> *„Plus tard dans le siècle, „turc" devint pratiquement un code pour signifier l´indécence, évoquant les fantaisies de pachas virils et les délices de la chair."*[199]

Dieses Motiv der *Fleischeslust*, wird auch in Ingres womöglich berühmtestem Werk „*Le Bain Turc",* welches als „*la toile plus érotique*[200]*"* definiert wurde, wieder aufgenommen. Der weibliche Akt, die Umgebung des Harems und somit der Orient selbst dienen ihm wieder als Motiv. Wie fast alle seiner Gemälde basiert auch dieses auf den Schilderungen Lady Mary Wortley Montagus, die in ihren *Lettres d´une ambassadrice anglaise en Turquie au XVIII siècle* einen Besuch in einem türkischen Bad, dem *hamam* schriftlich festhält. Als Frau des britischen Botschafters hatte sie so die Möglichkeit um 1717 als westliche Frau, Einblick in für Männer verschlossenen Räume, und dadurch der gesamten weiblich-dominierten osmanischen Welt zu bekommen. Croutier schreibt in *Harem – A world behind the veil*, dass sie die perfekte Voyeurin gewesen sei und dass ihr die zu beobachtende Sinnlichkeit kaum unentdeckt blieb[201], die sie oftmals mit homo-erotischen Tönen in ihren Briefen zu Papier brachte. Vor allem in Situationen wie jener des Besuchs im türkischen Bad sieht sie sich mit der Nacktheit anderer Damen, unüblich in westlichen Regionen der damaligen Epoche, konfrontiert und schreibt folgendes:

> *„Je fus enfin obligée d´ouvrir ma chemise et leur montrai mon corset, ce qui les satisfit pleinement, car je vis bien qu´elles croyaient que j´étais emprisonnée dans cette machine et qu´il ´n´était pas en mon pouvoir de l´ouvrir: elles imputaient ce dispositif à mon mari."*[202]

Das Resultat dieser literarischen und künstlerischen Liaison aus kolonialen und weiblichen Eindrücken und orientalischer Phantasien einer männlichen Künstlerseele sind die Gemälde Ingres. Durch Ingres feine Pinselstriche auf einer Leinwand kann man in Form des *türkischen Bades* die Kreativität eines männlichen Künstlers bewundern. In dieser Darstellung regieren einmal mehr arabeske Elemente, und das Motiv der nackten Odaliske dominiert die Zeichnung. Wieder ist es die Schilderung eines *orient rêvé*, einer traumhaften und phantastischen Szene eines imaginierten, nach westlichen

---

[199] Thornton (1994): S. 117f
[200] vgl. Vergnette: http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-bain-turc [abgerufen am 21.11.2015]
[201] Croutier (2015): S. 178
[202] Montagu in Thornton (1994): S. 68

Vorstellungen kreierten Harems. Die Odalisken baden sich, trinken Kaffee, tanzen oder aber lassen sich von ihren Sklavinnen verwöhnen, in dem ihre Haare frisiert oder parfümiert werden.

Die Komposition vereint zwei prinzipielle Gruppierungen, die wie wir schon bei *„La Grande Odalisque"* beobachten konnten. Einerseits den undefinierbar weiten Raum und andererseits einen dunkel gehaltenen Hintergrund. Dieser eher zurückhaltende Hintergrund des Bildes besticht durch dessen Bescheidenheit und gewährt so einen Fokus auf die vielen nackten Figuren, die unübersehbar das eigentliche Motiv des Gemäldes darstellen sollen. Wieder einmal regieren die feinen Linien und das Spiel mit dem Licht und Schatten, welches vor allem bei der Figur der Lautenspielerin im rechten vorderen Teil des Bildes zu sehen ist. Der feine, beinahe goldig wirkende Schimmer ihrer Haut steht in einem starken Kontrast zu den anderen nackten Frauen, deren Hautton eher blass und daher ihr ganzes Wesen eher kühl und unnahbar wirkt. Wie auch schon bei der *großen Odaliske* besticht das Gemälde Ingres nicht durch seine Wärme der Farbengestaltung, sondern vor allem durch seine Auswahl der Motivik und deren Sinnlichkeit. Die sich räkelnden, liegenden und tanzenden Frauen galten zu jener Zeit als Inbegriff der Erotik und des stillen Verlangens und begründen somit die vielgepriesene „Sinnlichkeit" des Orientalismus. Nichtsdestotrotz wurde diese Auftragsarbeit von 1848 nach ihrer Fertigstellung im Jahre 1859 nicht wie erwartet im Salon einem breiteren Publikum zugeführt. Die Gattin des Prinzen Napoleons soll so schockiert von dieser Badeszene gewesen sein, dass das Gemälde erst 1905 in einer Retrospektive Ingres dem Publikum zugänglich gemacht wurde.[203]

Bemerkenswert ist vor allem die Einführung des Rundbilds, des sogenannten *Tondos*[204], als Sinnbild der Vollkommenheit der antiken Malerei[205] , wie es zu Zeiten Raphaels, den Ingres als gottgleiche Gestalt verehrte, verwendet wurde. Der Wertschätzung eines Vorbildes bzw. das Anstreben sinnbildlicher Vollkommenheit ist es aber nicht zu verdanken, dass das einstmals quadratische Bildnis nun rund erstrahlte. Grund dafür sei eine tanzende Figur gewesen, die sich im rechten Teil der Skizze befand. Dieser *„sich*

[203] vgl. Vergnette: http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-bain-turc[abgerufen am 21.11.2015]
[204] http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9045.html [angerufen a, 21.11.2015]
[205] vgl. Lémaire (2005): S. 202

wollüstig-räkelnden“[206] Tänzerin, die ebenfalls Quelle lautstarker Empörung gewesen sein soll, ist es zu verdanken, dass der Künstler das Gemälde dann in das Rundbild, wie man es heute kennt, verwandelte.
Bei näherer Betrachtung des Bildnisses ist dieser runde Rahmen aber durchaus geglückt gewählt, da er für so manchen Beobachter den erhaschten Blick durch eine Art Guck- bzw. Schlüsselloch symbolisiert. Der Voyeur nimmt nicht bloß die Position eines Kunstfreundes an, sondern auch die Position eines Eindringlings, der mit seinem neugierigen Blick diese geheimen Szenen beobachtet. Man hat das Gefühl in einen verbotenen Raum einzudringen, was durch die runde Form nochmals betont wird. Außerdem zentriert es den Blick sofort auf die Figuren des Bildes, und der einfach gehaltene Hintergrund rückt um ein weiteres in Vergessenheit.

Ingres Kollege, der Maler Jacques Émile Blanche soll aber nicht der einzige gewesen sein, der den Eindruck hatte, dass es sich generell um ein *„seltsames Bild von kaltem Ausdruck“* handle, *„das dennoch berauschender ist als die Räucherpfannen des Harems und orientalischer als ein russisches Ballett oder eine persische Miniatur“.*[207] Dieses Gemälde soll als der Inbegriff des Orients gegolten haben, und wie Gérard-Georges Lémaire in seinem Buch *L´univers des Orientalistes* ausdrückt, sei „*Das türkische Bad* die Apotheose des Orientalismus, der sich allem Realismus der Orientmode verweigert. Bei ihm sei der Orientalismus die zur Apotheose der Erotik gewordene Malerei.“[208] Die Erotik steht außer Zweifel im subtil wahrnehmbaren Zentrum des Bildes. Im Vergleich zur Abbildung der Odaliske fällt dem Beobachter allerdings auf, dass er dieses Mal keinem Blick standhalten muss. Jegliche Figuren des Bildes haben ihre Blicke abgewandt und fokussieren sich kaum auf die Welt außerhalb ihres Rahmens. Dies verstärkt zusätzlich den Anschein des visuellen *Eindringens* in einen verbotenen Raum, der nur weiblichen Besuchern gestattet ist. Ingres ist es aber allem Anschein nach doch gelungen einen Blick in eines der türkischen Bäder zu erhaschen, wenngleich nur in schriftlich-rezipierbarer Form, in dem er die Schilderungen Lady Montagus als Vorlage heranzog. Sie schrieb folgendes 1717 nach dem Besuch eines türkischen *Hamams:*

[206] Jacques Émile Blanche in Lémaire (2005): S. 202
[207] Blanche in Lémaire (2005): S. 202
[208] Lémaire (2005): S. 202

„Les premiers sofas étaient couverts de coussins et de riches tapis sur lesquels les dames étaient assisses; sur les autres, derrière elles, se tenaient leurs esclaves, mais sans aucune distinction de rang qui fût marquée par leur costume, car elles se trouvaient toutes dans l´état de nature, c´est-à-dire, pour parler franc, absolument nues, ne cachant rien de leur beauté ni de leurs imperfections. Il n´y avait cependant parmi elles le moindre sourire licencieux ni le moindre geste impudique"[209]

Und auch andere Textstellenzeigen Lady Montagus feine Beobachtungsgabe:

„...they walked and moved with the same majestic grace which Milton describes of our general mother. There were many amongst them as exactly proportioned as ever any goddess was drawn by the pencil of Guido or Titian – and most of their skins shiningly white, only adorned by their beautiful hair divided into many tresses hanging on their shoulders, braided either with pearl or ribbon, perfectly representing the figures of Graces...to see so many fine women naked, in different postures, some in conversation, some working, others drinking coffee or sherbet, and many negligently lying on their cushion, while their slaves (generally pretty girls of seventeen or eighteen) were employed in braiding their hair in several pretty fancies. In short, it is the women´s coffee-house, where all the news of the town is told, scandal invented, etc."[210]

Tatsächlich galten die Bäder damals als ein Ort der Zusammenkunft von Frauen, der Kommunikation und der körperlichen Reinigung beziehungsweise der Verschönerung des weiblichen Körpers. Der Körperpflege wird ein besonders hoher Stellenwert im Islam zugeschrieben, und so existieren Bäder sowohl für Männer als auch für Frauen, natürlich in getrennten Abteilen oder aber in gänzlich getrennten Badehäusern. Das türkische Bad entwickelte sich aus dem byzantinischen Bad, welches seinen Ursprung in der römischen Therme findet.
Für Odalisken, die nur sehr selten ihre Räumlichkeiten verlassen durften, war es eine gerngesehene Abwechslung, einige Stunden, oder sogar den ganzen Tag in einem der *hamams* verbringen zu können. Zum Unterschied von Lady Montagus Schilderungen

[209] Montagu in Thornton (1994): S. 68
[210] Montagu in Croutier (2015): S. 87f

wurde der Besuch eines *Hamams* von Mrs. Harvey im Jahr 1871 als qualvoll und äußerst unangenehm beschrieben:

> „[…] *enveloppée d´un peignoir blanc et juchée sur de hauts socques, tentant de maintenir son équilibre je marchais sur le sol de marbre glissant, je me laissait conduire dans la salle de vapeur: en un instant, je ressentis ce qu´une crevette doit éprouver lorsqu´on la plonge dans l´eau bouillante, si toutefois les crevettes ont des sensations – j´étais bouillie. Je regardais ma compagne: son visage était d´un splendide écarlate. Dans notre meilleur turc et avec des accents défaillants, nous implorâmes, haletantes: Emmenez-nous! Tout fut vain. Nous étions venues pour être bouillies, et il nous fallait être bouillies et frictionnées, frictionnées et bouillis."*[211]

Das Klima in den *hamams* mag für so manches britisches Gemüt zu „kochend" gewesen sein, doch laut Croutier war es für viele der Odalisken eine Möglichkeit, hinaus in die Welt zu kommen, und in einer Art *Frauenclub* ihre Freundschaften zu pflegen, Allianzen zu schmieden oder die Konkurrenz auszuspähen. Aber vor allem galten die Bäder als Orte der Schönheitspflege. In diesen Räumen stand die Pflege des Körpers an aller erster Stelle, und so waren die *hamams* Orte der Sinne an denen die Frauen mit ätherischen Ölen massiert, mit Henna verziert, parfümiert und verschönert wurden. Das traditionelle türkische Bad könnte als Geburtsstätte des modernen Schönheitssalons angesehen werden.

Neben der Pflege widmeten sich die Damen des Harems vor allem den Schönheitsritualen. So wurden Haare entweder mit Henna wieder dunkel gefärbt, da dies als besonders erotisch und anziehend erachtet wurde oder aber mit wertvollen Ölen gepflegt. Auch die gängigen Schönheitsideale wurden hier weitergeführt, und so wurden Augen mit Kajal geschminkt, um einerseits der Hitze vorzubeugen und andererseits von bösen Geistern geschützt zu werden aber auch um den Blick zu intensivieren und so die Augen zu betonen. Da sie die einzige Gesichtspartie waren, die durch den Schleier nicht bedeckt war. Die Anwendungen, wie jene der Massage, der Haarentfernung oder aber den *Schminkritualen*, wie man sie heute bezeichnen würde, wurden von Generation zu Generation weitergegeben und werden noch heute in den sehr selten gewordenen *hamams* angewandt.

---

[211] Harvey in Thornton (1994): S.72

Croutier beispielsweise schildert, wie ihr ihre Großmutter einst beigebracht hat, das sogenannte *„ada"*[212] herzustellen. Eine Zuckerpaste, die aus erwärmten Zucker und Zitronensaft hergestellt wird, und der Haarentfernung im Gesicht und am restlichen Körper dient. Die Schwierigkeit dieser Methode ist es den richtigen Moment abzuwarten, in dem die Paste die perfekte, zähe Konsistenz besitzt. Denn erst wenn sie zäh genug ist, wird die klebrige Masse mit kalten Händen auf die jeweilige Körperstelle aufgetragen, um dann ruckartig weggezogen zu werden, wodurch die Haare mitsamt der Wurzel entfernt werden. Haare am Körper, natürlich bis auf das Haar am Kopf, galten schon damals als Sünde, und musste bei den ersten Anzeichen entfernt werden. Diese Form der Haarentfernung war äußerst beliebt, da die Haare nicht wie bei anderen Methoden, wie beispielsweise der Anwendung des *„rusma"*[213], eines gemahlenen und mit Wasser aufgegossenen Minerals, stärker und dicker nachwuchsen. Denn diese zweite Methode war zwar weniger schmerzhaft aber das Haar wuchs schneller nach, da die Paste, sobald sie eingetrocknet war und der Körper mit heißem Wasser übergossen wurde und anschließend mit den geschärften Kanten von Muschelschalen abrasiert wurde.[214]

Nach den Strapazen dieser Pflegeinheiten, der Massagen und des Müßigganges ruhten sich dann die Frauen im sogenannten *„tepidarium*[215] *"* aus, wo sie bei einem abschließenden Tässchen Kaffee oder Tee entspannen konnten. In diesen Räumlichkeiten wurden die Odalisken sofort wieder in feine Stoffe gehüllt, um ihren aufgewärmten Körper vor Kälte und neugierigen Blicken zu schützen.

> „*When at length they venture into the outer hall, they at once spring upon their sofas, where the attentive slaves fold them in warm cloths, and pour essence upon their hair, which they twist loosely without chiefs or embroided muslin; perfumed water is scattered over the faces and hands, and the exhausted bather sinks into a luxurious slumber beneath a coverlet of satin or of eider down. The centre oft he floor, meanwhile, is like a fair; sweat-meat, sherbet, fruit-merchants...parade up and down, hawking their wares. Negresses pass to and fro with the dinners or* chibouques *of their several mistresses; secrets are whispered – confidences are*

[212] Croutier (2014): S. 85
[213] Croutier (2014): S. 85f
[214] vgl. Croutier (2014): S. 85
[215] Croutier (2014): S. 85f

made; and altogether, the scene is so strange, so new and withal so attractive, that no European can fail to be both interested and amused by a visit to a Turkish Hammam."[216]

Wie sich durch diverse Schilderungen zeigt, war zwar Nacktheit ein wichtiger Bestandteil der Bäder, dennoch diente sie dem Sinn und Zweck der Körperpflege und Hygiene. Anders als Ingres es darstellt, sind es weder nackte weibliche Massen, die sich in einem parfümierten, mit Dampf gefüllten Raum räkeln. Wie viele Frauen sich zur gleichen Zeit tatsächlich in den Bädern befanden, ist kaum überliefert, und auch Lady Montagu nennt keine Zahlen, dennoch sind auf dem Gemälde Ingres, welches nur einen Teil des Baderaumes erblicken lässt, einige Dutzende Frauen abgebildet, was mit hoher Wahrscheinlichkeit kaum der Realität entsprach. Prinzipiell hatten die Favoritinnen des Sultans und andere betuchtere Frauen zwar die Möglichkeit eigene *hamams* in ihren Gemächern zu installieren, dennoch nutzten auch jene Damen die Möglichkeit die großen Bäder aufzusuchen, um sich wie in der Schilderung Julia Pardoes den Genüssen des Badens hinzugeben.

4.4. Delacroix | *Femmes d´Alger dans leur appartement*

Auch Eugène Delacroix hatte eine starke und äußerst leidenschaftliche Beziehung zum Orient. Über sein Schaffen schreibt man:

„Jamais oeuvre n´a inspiré autant de sobriquets et d´épithètes éloquants pour qualifier et confondre à la fois un „sujet local": „algériennes", „turques", „orientales", „musulmanes", „juives", „mauresques", „arabes", „sultanes", „odalisques", „houris de Mohamet", „grisettes", „géorgiennes", „créatures", „nonchalantes" à cause du climat et „prisonnières" de sérail, de harem, „de mauvais lieu" ou „d´un long ennui".[217]

In den Pariser Salons war der junge Maler, der für seine empörenden Motive, die Charles Baudelaire einst als *„trunken von universeller Grausamkeit"* [218] beschrieb, bekannt. Es waren nicht die kriegerischen und brutalen Szenen, die unter der Pariser Klientel für

[216] Pardoe in Croutier (2014): S. 86
[217] Bouabdellah (2008): S. 6
[218] Baudelaire in Lemaire (2005): S. 204

Empörung sorgten, sondern die leuchtenden und lebendigen Farben, die Lebendigkeit und Freude ausstrahlten und in einem starken Gegensatz zur Tragödie der Darstellung standen. Delacroix ließ sich oftmals von Poeten und Dichtern wie Dante, Shakespeare bis hin zu Tasso für seine Werke inspirieren, aber erst Lord Byron eröffnete ihm eine Welt, die seine Arbeit stark beeinflussen sollte: der Orient. Bereits vor seiner Reise in den *Orient* widmete er sich den Motiven des Orientalismus und fertigte einige Ölmalereien in diesem Stile an. Obwohl Delacroix Orientreisen eher skeptisch gegenüber stand, bewarb er sich trotzdem für die Teilnahme an einer Gesandtschaft des Königs Louis Philippe nach Marokko und reiste zwischen 1831/1832 nach Tanger. Einige Tage später kam er dort an und soll ab der ersten Sekunde fasziniert von dieser Stadt gewesen sein, und er schreibt, dass dieser Ort *„wie geschaffen für Maler*“ [219] sei, und dass es hier einen *„Überfluss des Schönen [gäbe], aber nicht des Schönen, das oft auf modischen Bildern zu sehen ist. Auf Schritt und Tritt sieht man hier vollkommene Bilder, die zum Glück und Ruhm zwanzig Maler-Generationen beitragen könnten.“*[220] Sechs Monate verbrachte er in Nordafrika und füllte beinahe sieben Bücher mit Skizzen und Zeichnungen, die meisten davon in allergrößter Eile angefertigt, sodass er die meiste Zeit die Skizzen mit Notizen versah um sich auch noch später an die Details und an die Farben erinnern zu können. Vor allem der Gebrauch Letzterer wurde oftmals in seinen später auf Leinwand gebrachten Darstellungen kritisiert. Diese Harmonie der Farbgestaltung, die anfänglich noch auf Gegner stieß, wurde aber in darauffolgenden Generationen und von Malern wie Cézanne zutiefst gelobt:

> „*Nous y sommes tous donc dans ce Delacroix. Quand je parle de la joie des couleurs pour les couleurs, tenez, c´est cela que je veux dire...Ces roses pâles, ces coussins bourrus, cette babouche, toute cette limpidité, je ne sais pas, moi, vous entrent dans l´oeil comme un verre de vin dans le gosier et on en est tout de suite ivre.“*[221]

Sogar Signac soll die Werke Delacroix´ gelobt haben, und Picasso war so von der Malerei des Künstlers inspiriert, dass er 1954 eine ganze Serie an Variationen dieses romantischen Orients gestaltete. Doch zu Delacroix´ berühmtesten Werk sollte *Femmes d´Alger dans leur appartement* werden. Die Ideen zu diesem Gemälde könnten ihm

[219] Lemaire (2005): S. 211
[220] Lemaire (2005): S. 211
[221] Cézanne in Peltre (2008): S. 92

bereits im selben Jahr eingefallen sein, als er bei seiner Rückfahrt nach Frankreich in Algier einen dreitägigen Zwischenstopp einlegte. Dort bot sich ihm die Möglichkeit einen algerischen Harem zu besuchen, was er natürlich nicht ausschlagen konnte. Später fertigte er einige Leinwände an, auf denen bereits Figuren auftauchen, die in seinem Gemälde *Femmes d´Alger* wieder Verwendung finden. Selbst wenn man seit jeher annimmt, dass es sich bei dieser Darstellung der Frauen in ihren Gemächern um einen Harem handelt, so ist dies nicht eindeutig belegbar. Dank seiner unzähligen Skizzen, die immer wieder mit kleinen schriftlichen Anmerkungen versehen sind, konnten Kunstexpert/innen beispielsweise die Namen der dargestellten Frauen entziffern. Bei diesen Frauen namens *Mouney* und *Zera* müsse es sich zwangsläufig nicht um algerische Frauen handeln, wodurch die Vorstellung einer skizzierten Haremsszene nun nicht mehr angenommen werden konnte, und zu einer theoretischen Annahme wurde.

> *„Le prénoms Mouney et Zera pourraient être ceux de femmes juives. Le nom Bensultane, pas nécessairement patronymique, pourrait également désigner les membres féminins de Dar es Solatne, l´ancien domain de dey, ou être inspiré par la villa de l´archevêché qui a conservé le nom de son ancienne occupante, Aziza Bent es Soltane, la fille du dey d´Alger et épouse du bey de Constantine. Delacroix a sans aucun doute, croqué furtivement quelques modèles à Alger. Rien ne prouve néanmoins qu´il s´agisse d´un harem: ce vocable ne désigne pas les coépouses d´un seul homme mais une habitation collective occupée par des familles d´où les hommes sont absents durant la journée. L´accès à cet endroit réservé aux femmes est interdit à toute personne suscetible de porter atteinte à l´honneur familial ou à celui de la maison. [...]*[222]

Trotz zahlreicher Spekulationen über etwaige Details wie Namen, Accessoires und Kleidung, gilt diese Abbildung dreier Frauen als eine der wichtigsten orientalischen und künstlerischen Darstellungen des Harems, selbst wenn sogar der Titel des Bildes *Femmes d´Alger dans leur appartement* nur indirekt auf einen Harem hinweist. Das Ölgemälde erlangte seine Berühmtheit womöglich auch durch die als äußerst sinnlich bekannte Darstellung der Frauen. Baudelaire selbst soll folgendes gemeint haben:

[222] Bouabdellah (2008): S. 11

„À l´aide des croquis exécutés sur place, enrichis d´autres études, le peintre expose au Salon de 1834, dans un grand format, une oeuvre qui n´est pas qu´une impression de voyage. C´est une étude précise des costumes et des objets, de la beauté des femmes qui nous guide vers les limbes insondés de la tristesse."

Delacroix, der vor allem eine Schwäche für die Abbildung von dynamischen Szenerien und die Motorik von Mensch und Tier hatte, widmete sich neben der Charakterstudie der Frauen aber vor allem einer neuen Form der Farb- und Lichteffekte. Die meisten seiner Werke, die auf den Skizzen seiner Reise beruhen, bestechen durch ein besonderes Spiel von Reflexion und Licht. Delacroix selbst wollte die Ergebnisse seiner Studien über die Reflexion in einer Art Künstlerphilosophie festhalten. Mit diesen Erneuerungen in der Kunst wird er dem *Klassischen* eine neue Definition geben und neuen Strömungen, wie der Moderne den Weg ebnen. Im direkten Vergleich zu Ingres wirken die Werke des jungen Malers weicher, wärmer und sinnlicher, was auf seiner neuartigen Methode der Farbwiedergabe beruht.
Delacroix begeisterte nicht bloß das Leben in der Ferne mitsamt seinen Szenen des Alltags, sondern auch Frauenstudien finden sich in zahlreicher Ausführung in seinen Skizzenbüchern. Er selbst schreibt über die algerischen und marokkanischen Frauen:

„C´est beau! C ´est comme au temps d´Homère! La femme dans le gynécée s´occupant de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C ´est la femme comme je la comprends"[223]

Zu seiner berühmtesten Darstellung *orientalischer* Weiblichkeit sollen ebendiese *Frauen von Algier* werden. Wie schon bei Zeichnungen Ingres´ werden die Frauen in Abwesenheit der Männer gezeigt. Die vier Frauengestalten, drei davon hellhäutig und sitzend beziehungsweise halbliegend in glänzend-seidenen Stoffen gehüllt, und eine dunkelhäutige Sklavin, befinden sich in ihren *Gemächern*. Dennoch zeigt sich, im Vergleich zu anderen Malern wie Ingres, eine besondere Eigenheit: Delacroix, dessen Gemälde auf Skizzen basieren, die er tatsächlich vor Ort angefertigt haben soll, versucht die Realität so wahrheitsgetreu wie möglich darzustellen. Anders als Ingres, dessen Odalisken auf den Schilderungen Lady Montagus beruhen, betont Delacroix mehrmals,

[223] Delacroix in Peltre (2008): S. 92

dass er versucht habe, die Szenerien und Zeremonien so realitätsnah wie möglich gestaltet zu haben. Dieses Bild zeigt drei Frauengestalten, die anders als Ingres sie stets zu präsentieren vermochte nicht nackt, sondern in feinste Stoffe, verzierte Haremshosen, mit Ketten geschmückten Westen und Mäntel, gehüllt sind. Nur wenige Elemente verweisen auf den orientalischen Prunk und Luxus, der uns aus anderen Werken bekannt ist. Die Szene ist weder erotisch geladen noch deutet sie auf Anzüglichkeiten hin, überzeugt aber wieder durch die *sinnliche* Darstellung der Frauen des *Orients.* Die drei Damen im Fokus der Szene werden zwar als verträumt porträtiert, und dennoch beinhaltet dieses Bild für so manchen Beobachter eine unbeschreibliche Traurigkeit und Schwermütigkeit. Den romantisch-erotischen Vorstellungen des Harems nach Ingres entspricht dieses Gemälde in keinster Weise, und dennoch gilt es noch heute als Inbegriff einer Haremsszene im Sinne des Orientalismus. Obwohl die *orientalische* Frau noch lange Zeit zu einer *Frau des Zimmers* degradiert und auch als eine solche dargestellt werden wird, gibt es andere unbekannte Künstler und auch Künstlerinnen, die eine neue, sensible Seite dieser Imagination schildern. Die erotisch-sinnliche Odaliske hat beispielsweise wenig Platz in den Schilderungen und Bildern von Sophie de Bouteiller, die unter dem Pseudonym Henriette Brownes als eine Malerin des Orientalismus in die Geschichte eingegangen ist.[224] Sie war die Ehefrau des Diplomaten Jules de Saux und erlangte lange Zeit Einblicke in den orientalischen Harem, da sie in Marokko, Syrien und auch Ägypten die Möglichkeit hatte, diese Länder, deren Sitten und Gebräuche zu beobachten. In ihren Augen wandelt sich dieser parfümgeschwängerte Raum zu einem Raum sozialer Interaktion und weiblichen Austausches. Der *Harem* verwandelt sich nun von den Gemächern der Lust und Erotik, zu einem Raum der Sinnlichkeit und der Möglichkeit weiblicher Kommunikation[225].

Und dennoch beschleicht einen das leise Gefühl beim Anblick des Gemäldes von Delacroix, dass diese Szenen den Augen des Beobachters eigentlich doch verborgen bleiben sollten. Wieder einmal tritt man in einen *verbotenen* Raum ein, der die beobachtende Person zu einem Eindringling macht. Die Frauen sind mit sich beschäftigt, sprechen miteinander, rauchen eine Wasserpfeife und nehmen den Eindringling kaum wahr. Keine von ihnen konfrontiert ihn mit einem Blick. Allesamt zeigen sie einen verträumten, ja spielerisch sinnlichen Blick, der das traumhafte Element, welches in der Komposition aus Licht und Farbe durchaus mitzuschwingen scheint, noch betont.

[224] vgl. Pouillon (2012): S. 164
[225] vgl. Pouillon (2012): S. 164f

Sobald sich der Beobachter an den feinen Stoffen, den Spielereien des Lichts und dem orientalischen Interieur sattgesehen hat, ertappt er sich dabei, wie er zu suchen beginnt. Er analysiert jedes kleinste Detail des Raumes, die Haltung der Frauen, der Sklavin im rechten Teil des Bildes. Was mag ihre Aufgabe sein? Was verbirgt sich hinter den rot-gemusterten Schranktüren im Hintergrund des Bildes? Ist es ein Gesicht, das Glitzern zweier Augen, die ebenfalls versuchen in diesen Raum einzubrechen und einen Blick zu erhaschen? Wohl kaum! Man wird nicht müde nach dem Geheimnis dieses Bildes zu suchen. Wie schon bei *Mona Lisas Lächeln* versucht man auch hier die Faszination dieses rätselhaften Ortes zu entschlüsseln, logisch in Wort zu packen, doch vergebens wie es scheint. Womöglich sind es ja die Augen des Westens, der dem Osten entgegenblickt und versucht ihn zu entschlüsseln, sein Geheimnis zu offenbaren, vermutlich ein Rätsel, welches keine Lösung preisgeben kann, da es nur im Blickwinkel des Beobachters, einem voyeuristischen Träumer, einem kolonialen, ja männlichen Beobachter zu existieren scheint.

4.5. Picasso | *Im modernen Harem*

Mit dem endenden 19. Jahrhundert änderten sich auch die Techniken und Methoden der Kunst. Der Kunstgeschmack der Allgemeinheit und die realistischen Darstellungen gerieten dank Erfindungen wie der Fotografie immer mehr in den Hintergrund. Das künstlerische Interesse kreist nun um das neu-entdeckte Japan, das ein breites Spektrum an traditionellen Methoden des Kunstschaffens bereithielt. Die orientalischen Motive und Figuren gerieten dadurch in Vergessenheit, und der *Japonismus* erhielt den einstigen Stellenwert des *Orientalismus*. Es waren nicht nur die Motivik dieses noch größtenteils fremdartigen Landes, sondern vor allem die Techniken der Kunstproduktion wie beispielsweise Drucktechniken, die den Holzschnitt perfektionierten und die Techniken der Lithographie maßgeblich beeinflussten. Dennoch sollte der Orient sowie die *klassischen* Werke des Orientalismus die Künstler der Moderne weiterhin inspirieren. So widmete sich beispielsweise Picasso, beeinflusst durch die Werke Ingres´ dem Orient in Form seines Gemäldes *Les Demoiselles d´Avignon* aus dem Jahr 1907, das eindeutig stilprägende Elemente des Orientalismus beinhaltet[226]. Genauso wie sein Ölgemälde *Le Harem* (1906), welches nicht nur durch seinen Titel auf

[226] vgl. Lemaire (2005): S. 293

die Thematik des Orientalismus hinweist, sondern auch durch seine Abhandlung der Thematik der Odalisken, die sich wie schon in Ingres´ *Türkischem Bad* der Körperpflege und dem Müßiggang widmen. Anders als das kubistische Bildnis der *Demoiselles* zeigen sich hier die Frauen in einem hellen Bild aus Ocker und Rot, unter ihnen ein ebenfalls entkleideter Mann, der womöglich die Figur des Eunuchen repräsentieren könnte.[227] Ganz im Gegenteil zum provokativen Stil der *Demoiselles d´Avignon* sieht sich der Beobachter nun mit einer *„traumhaften, nahezu phantasmagorischen Atmosphäre"*[228] konfrontiert. Picasso soll sich nur ein weiteres Mal mit der Thematik des Orients beschäftigen, nämlich als er zwischen 1954 und 1955 eine Serie von fünfzehn Variationen, eine Hommage an Delacroix *Femmes d´Alger* (1834) anfertigen sollte. Seine Interpretation ist aber ganz im Stil der Moderne ein dynamisches Spiel aus Form und Farbe. Vor allem letztere zeigt zwar die Verwendung der traditionell als *orientalisch* angesehenen Farben. Aber im Gegensatz zum klassischen Orientalismus erkennt man hier eine reine Farbkomposition, die wenig mit dem Spiel aus Licht und Schatten *à la Delacroix* zu tun hat. Das Hauptaugenmerk von Picassos Interpretation der *Femmes d´Alger* liegt vor allem in der Dynamik der Bewegung, der Formen und der Farben. Auf diesen drei Säulen basierend entdeckt die/der Betrachter/in nun eine spielerische aber durchaus auch aggressive Form der Erotik. Die einstmals bekleideten Frauen zeigen nun entblößt ihre Körper, und eine von ihnen wendet das Gesicht direkt dem Beobachter zu. Sie wird zum detailreichsten, gezeichneten Zentrum des Bildes und lässt aufgrund ihrer Accessoires, wie jenes der Wasserpfeife, klar an Delacroix´ Figur erinnern. Wie viele Figuren genau sich in Picassos „*Chaos der Körperteile*" befinden, ist unklar und liegt im Auge des Betrachters. Interessant ist vor allem das Aufgreifen des *orientalischen* Mobiliars und der orientalischen Accessoires, wie der Wasserpfeife, des Teppichs oder aber des Schleiers, den die sitzende, ja scheinbar im Schneidersitz schwebende Frauengestalt trägt. Er verhüllt aber weder ihr Gesicht, noch ihren Oberkörper und unterstreicht die madonnenhafte Aura. Das arabeske Element fließt ebenfalls in das Bildnis ein und zeigt sich durch den, grün und rot-gelb-gestreiften Rahmen, der oftmals als Vorhang interpretiert wurde und der das voyeuristische Element nur noch um ein

[227] vgl. Lemaire (2005): S. 292
[228] Lemaire (2005): S. 292

Weiteres unterstreichen solle[229]. Ob es sich bei dem Rahmen im Hintergrund um ein „Bild im Bild" handelt oder um ein Spiegelbild, welches den ebenfalls nackten Körper einer, dieses Mal eindeutig weiblichen Beobachterin bloßstellen soll, kann nur spekuliert werden. Diese Annahme wäre aber äußerst interessant, wenn man bedenkt, dass auch die Frau selbst die voyeuristische Position annehmen könnte, die sooft dem Männlichen zugeschrieben wurde. Generell spricht dieses Bild eine ähnliche und strenggenommen eine ganz andere Sprache als jene der Orientalisten des 19. Jahrhunderts. Viele Kunstkritiker/innen meinen, dass dieses Bild eine selbstbewusstere Weiblichkeit präsentiere, eine, die mit stolz entblößter Brust ihrer/m Beobachter/in, sei er nun Mann oder Frau, entgegenblickt.

Anders als Ingres oder Delacroix Gemälde strotzt dieses vor einer gewissen Dynamik, die wiederum im Gegensatz zur Passivität und zum dargestellten Müßiggang der *alten Maîtres* steht. Eine Erneuerung wäre allerdings die Annahme der weiblichen Voyeuristin oder aber handelt es sich tatsächlich um eine „*mise en abîme*", ein Bild im Bild? Vielleicht soll es tatsächlich das Bild einer Odaliske darstellen, das sich in dem aufgezeigten Raum befindet? Wie bereits Plato in seinem *Phaidros* die Malerei aufgrund ihrer Stummheit verurteilt, blickt auch die/der Analytiker/in fragend zu diesen Bildern auf. Doch ein Bild erklärt sich nicht mit Worten, und nimmt keine sprechende Position ein. Wenn sich die/der Urheber/in auch noch entschließt zu schweigen, so wird das Geheimnis ewig an der Wand gerahmt, konserviert und beleuchtet zur Schau gestellt. Es wird über Generationen seine/n Beobachter/in wissend anlächeln und ihr/ihm seine Unwissenheit bewusst machen.

[229] vgl. http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presse-picasso-delacroix.pdf [abgerufen am 21.11.2015]

In Wirklichkeit ist uns dieser Blick verboten. Wenn Delacroix´ Gemälde unbewusst fasziniert, so nicht in erster Linie wegen des künstlerischen Orients, den er uns in einem Halbdunkel von Luxus und Schweigen präsentiert, sondern weil es uns in Erinnerung bringt, dass wir normalerweise nicht das Recht haben, diese Frauen zu beobachten. Das Gemälde selbst ist ein gestohlener Blick.[230]

-Assia Djebar-

5. Fremde Stimmen | Weibliche Stimmen

Dass Städte, ja ganze Länder von Frauen repräsentiert werden ist keine Neuheit. Wie man in vorhergehenden Kapiteln erfahren konnte, distinguiert man bereits in der Orientmalerei zwischen jenen Darstellungen der Männer und jenen der Frauen, wobei letztere überwiegen; allerdings ist es trotzdem erstaunlich, dass man es im Orient-Diskurs lange Zeit mit einem Milieu zu tun hat, das als *exclusively male*[231] beschrieben werden kann. Die Abbildungen der Haremsdamen sind zum Inbegriff der Repräsentation des Orients geworden und so verschmelzen Fiktion und Phantasie zu einer imaginierten weiblichen Repräsentation, wie wir es auch in verschiedensten Abbildungen der unterschiedlichsten Kunstformen zu tun haben. Dennoch sind Frauen prinzipiell, wie man auch bei Said bemängelt, scheinbar von dem Diskurs ausgeschlossen. Sie nehmen nur die Objektposition ein, werden aber niemals aktiv, als Subjekte wahrgenommen. Wenn man also dem *Weiblichen* als Spiegelbild des Landes begegnet oder aber der orientalischen Frau an sich, so handelt es sich stets um eine Repräsentation. Es ist der Blick der westlichen Männer während der Hochkultur des Orientalismus, ob es sich um Schriftsteller, Journalisten oder aber um Maler handelt, ob nun mit Worten, Fotografien oder Pinselstrichen, es trägt durchgehend ein und dieselbe Handschrift: es sind Männer, die den Entwurf einer orientalischen Frau gestalten, welcher in die westliche Welt getragen wird, um dort ebenfalls überwiegend von männlichen Forschern ein zweites Mal skizziert und analysiert zu werden. Als Paradebeispiel dient Gustave Flauberts literarisches Reisetagebuch *Voyage en Orient* (1849-1851), in dem er das Bild der orientalischen Frau maßgeblich beeinflusst hat.

[230] Djebar in Wagner (2006)
[231] Schmitz in Göckede/Karentzos (2006): S.43

Damit schreitet man in eine weitere künstlerische Disziplin, die der Literatur, die sich des Motivs des Orients erfolgreich angenommen hat. An diesem Exempel lässt sich auch die Doppelbödigkeit von männlicher, künstlerischer Konstruktion und materieller Unterwerfung deuten. Die Aufzeichnungen über die Prostituierte Ruchiouk-Hanem dienen als Paradebeispiel für koloniale Fremdrepräsentation. Es beginnt bereits damit, dass diese Frau keinen gewöhnlichen Namen besitzt, sondern nur als *Kuchuk Hanem*[232] bezeichnet wird, was soviel wie *kleine Frau* oder *kleine Dame* bedeutet. Mit diesem ersten Akt der *Namensgebung* ist sie bereits vollkommen ihrer Individualität beraubt, weil hier von jeder beliebigen Frau die Rede sein könnte. Sie bildet eine *austauschbare Repräsentantin orientalischer Weiblichkeit* [233] und symbolisiert gleichsam die zur Kurtisane degradierte einheimische Frau. Sie vereint sowohl Vulgarität sowie zügellose Sexualität und sie ist Bestandteil, wie es Markus Schmitz in seinem Essay *Orientalismus, Gender, Kulturelle Repräsentationen* formuliert: „[einer] *passiven und sprachlosen Weiblichkeit, die den zentralen Topos zahlreicher Imaginationen eines der männlichen Penetration preisgegeben Harems bildet."*[234] Das 19. Jahrhundert ist vor allem durch die Langlebigkeit dieses Motivs geprägt, nämlich der Assoziation von Lust, Leidenschaft und lasziver Weiblichkeit. Die Frau selbst ist es, die die Leinwand für solch ein Bild darstellt, aber auch der orientalische Mann scheint vom Westen *feminisiert* zu werden– man kann ganz klar von einer „unübersehbaren Feminisierung des Orients sprechen"[235]:

> *„In dem ungleichen Paar, das Orient und Okzident bilden, resümiert sich zusehends die Alinationsform Mann/Frau. Man(n) nimmt die arabisch- islamische Welt wie das weibliche in ihrer negativen Dimension wahr, weil sie als Beweis dafür dient, was der maskuline Orient als weibliches Objekt immanentisiert. [...] So erhalten orientalische Männer und Frauen entgegen des wiederholten Verweises auf die männlich-dominierten Strukturen orientalischer Familien und Gesellschaften im Verhältnis zum westlichen Modell eine feminine Subjektposition."*[236]

[232] Flaubert in Göckede/Karentzoes (2006): S.43f
[233] Schmitz in Göckede/Karentzoes (2006): S. 44
[234] Schmitz in Göckede/Karentzoes (2006): S. 44
[235] Schmitz in Göckede/Karentzoes (2006): S. 45
[236] Schmitz in Göckede/Karentzoes (2006): S. 45f

Des Weiteren spricht Ruchiouk-Hanem nicht, sondern Flaubert ist es, der für sie das Wort ergreift. Durch den Umstand, dass Flaubert einerseits ein Mann ist und andererseits ein Franzose, verleihen ihm diese Qualitäten nicht nur das Recht eine Definition über Fremdartiges auszusprechen, sondern auch selbst an dessen Stelle für das Fremdartige zu sprechen.

Wie bereits bekannt, wird in Anlehnung an Foucault in Saids *Orientalism* mehrfach darauf hingewiesen, dass kulturelle Diskurse wie beispielsweise jener des Orients keine Abbildungen von bloßen historischen Präsenzen produzieren, sondern *„Re-Präsenzen, exterritoriale Re-Präsentationen ohne innere Identität mit dem Repräsentierten“* [237] erschaffen würden.

5.1. Die Macht der Stimme | *Die Frauen von Algier*

Wie wir in Delacroixs Gemälde der *Femmes d´Alger dans leur appartement* gesehen haben, ist vor allem die *Blickregie* des Bildes, Quelle zahlreicher Studien, so auch im Essay der Literatur- und Medienwissenschaftlerin Birgit Wagner, die dieses Bild in Verbindung zu Mieke Bals Theorie der „Fokalisation“ bringt und meint, dass eine der drei Odalisken „*ihren Blick direkt, wenn auch apathisch auf den Ort, wo der Standort des Malers mit seiner Staffelei zu imaginieren ist“*[238] richtet, und dass ebendieser Blick die *„Antwort auf jenen des Malers, der die Position des ´focalizers´ (des Subjekts der Fokalisation) innehat“*[239], ist. Neben einer Bildanalyse beschäftigt sie sich aber vor allem mit dem Aspekt der *„Femmes d´Alger“* bezüglich der postkolonialen Praxis des *writing back.* Denn in der Erzählung, die aus der Perspektive mehrerer algerischer bzw. französischer Frauen erzählt, werden die Frauen nun nicht als „Subjekte des Blickes“ definiert, sondern als Subjekte, die nun eine *Stimme* besitzen.[240]

Bereits im ersten Kapitel und der Auseinandersetzung mit der *postkolonialen Theorie* nach Spivak haben wir die Problematik der Stimme kennengelernt und herausgefunden, dass in diesem Kontext ebenfalls wieder Ansichten Saids *okzidentalischer Allmachtphantasien* miteinfließen. Im Kontext der *Subalternen*, in Anlehnung an

[237] Schmitz in Göckede/Karentzoes (2006): S. 57
[238] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 151
[239] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 151
[240] vgl. Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 152

Gramscis *Gefängnishefte* (1929-1935), in denen er den Begriff „Subalterne" - die Bezeichnung untergeordneter Offiziere des italienischen Militärs - auf eine Gruppierung überträgt[241], die keiner hegemonialen Klasse angehören, verwendet Spivak den Begriff nun im postkolonialen Kontext, um einen Raum zu beschreiben, der „*innerhalb eines kolonisierten Territoriums von allen Mobilitätsformen abgeschnitten ist."* [242] Spivak widmet sich diesbezüglich hauptsächlich der Frage, ob diese *subalternen* Gruppen eine Subjektposition einnehmen können und ob es die Möglichkeit des Sprechaktes seitens dieser *Subalternität* gäbe, die somit ein einheitliches subalternes Bewusstsein wiedergeben könnte. Mit der Frage *„Can the Subaltern Speak?"*, die sie in ihrer wissenschaftlichen Ausarbeitung immer wieder verneint, da ein „Verstanden-werden" ohne Einwirken der Eliten ihrer Ansicht nach nicht möglich sei, widmet sie sich hauptsächlich den Frauen der *Dritten Welt* und deren Fähigkeit „zu sprechen". Die Begründung für jene Verneinung liege allerdings nicht in der weit-verbreiteten Annahme, dass es diesen, als *subaltern* bezeichneten Menschen prinzipiell unmöglich wäre zu sprechen, sondern, dass es „*ihnen im Kontext der bestehenden Machtverhältnisse"* nicht möglich sei, ihre heterogenen Anliegen wahrnehmbar zu machen.[243] Spivak sieht das „subalterne Subjekt" nämlich auch als Konsequenz der hegemonialen Geschichte, und demnach würde der Versuch die „subalterne Stimme" einfangen zu wollen das westliche Konzept nur noch verstärken.[244]
Um diesem Schritt vorzubeugen schlägt sie, den im zweiten Kapitel bereits kennengelernten Begriff des *„unlearning one´s privilege as one´s loss"* [245] vor, und befürwortet „Feldforschungsarbeit", den Dialog mit den subalternen Gruppen, der das Wissen jener preisgeben soll. Durch dieses *dialogische* Verhältnis wäre es möglich:

> *„ [...] von ihnen zu lernen, zu ihnen zu sprechen und zu bezweifeln, dass ihr Zugriff auf politische oder sexuelle Belange durch unsere überlegenen Theorien und unser aufklärerisches Mitleid korrigiert werden sollte."*[246]

[241] Mar Castro Valera (2015): S. 186
[242] Spivak in Mar Castro Varela (2015): S. 187
[243] Kerner (2012): S. 104f
[244] Mar Castro Varela (2015): S. 192
[245] Spivak in Kerner (2012); S. 106
[246] Spivak in Kerner (2012): S, 106 (übersetzt von IK)

Dies offenbart einen gänzlich neuen Aspekt, wenn man bedenkt, dass die Kategorie der „Stimme“ und des „Sprechaktes“ im literarturwissenschaftlichen Kontext und in strukturalistischer Hinsicht, salopp gesagt, im Genett´schen Sinne (*Figures III* 1972) stets *nur* als Kategorie der „Stimme“ analysiert wurde. Vor allem der Rückgriff und die Analyse der *Stimme*, nicht nur aus literaturwissenschaftlicher Sicht, sondern auch im ethisch-politischen Kontext wäre lange Zeit vernachlässigt worden. Wagner meint dazu, dass die Frage des „Wer spricht?“ niemals mit einer medialen Subjektposition verknüpft wurde und dies außerhalb des Interesses strukturalistischer Modelle gelegen hätte.[247] Die Stimme bleibe *„gewissermaßen prinzipiell subjektlos und nur innerhalb des Textes verortet.“*[248] Außerdem würden auch die Dimensionen wie *„Wer darf für wen und mit welcher Legitimation sprechen?“* nicht ausgeschöpft.[249] Erst die Narratologin und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bahl hätte mit ihrem Werk *Narratology - Introduction to the Theory of Narrative* (1985) zu einer Neupositionierung geführt, da die Frage der *„Fokalisation“*[250] nun genauer untersucht wurde. Unter diesem Begriff versteht sie: *„the relation between the vision and that which is ´seen´.“*[251] und bezieht sich dabei auf die indische Reliefskulptur *Arjuna´s Penance*[252] aus dem 7. Jahrhundert:

> *„At the upper left, the wise man Arjuna is depicted in a yoga position. At the bottom right stands a cat. Around the cat are a number of mice. The mice are laughing (see illustration). It is a strange image. Unless the spectator interprets the signs. The interpretation runs as follows. Arjuna is in a yoga position and is mediating to win Lord Siva´s favour. The cat, impressed by the beauty of the absolute calm, imitates Arjuna. Now the mice realize they are safe. They laugh. Without this interpretation, there is no relation between the parts of the relief. Within this interpretation, the parts form a meaningful narrative.“*[253]

Dabei entdeckt sie, dass diese indische Bildgeschichte sowohl ein Subjekt, hier mehrere Mäuse die eine Katze und den Mann *Arjuna* beobachten, besitzt, welches von einem

[247] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 142
[248] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 142
[249] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 142
[250] Bal in Nieberle/Strowick (2006): S. 142
[251] Bal (2009): S. 145
[252] Bal (2009): S. 147
[253] Bal (2009): S. 147

Objekt, im Fall der Abbildung, die Figur des *Arjuna* und der Katze, die dessen Posen imitiert, differenziert werden kann. Mittels Fokalisation sei es nun möglich, einen *focalizor*[254], die Mäuse als *Subjekte der Fokalisation*, da sie es sind, die die Katze beobachten und sie aufgrund ihrer Imitation des Lehrers auslachen, ausfindig zu machen. Des Weiteren sind die Katze wie auch der Lehrer als *„Objekte der Fokalisation"* zu definieren:

> *„This example illustrates quite early the theory of focalization. [...] The relation between the sign (the relief) and the contents (the fabula) can only be established by mediation of an interjacent layer, the ´view´ of the events. The cat sees Arjuna. The mice see the cat. The spectator sees the mice who see the cat who sees Arjuna. The spectator sees that the mice are right."*[255]

Zusätzlich zeigt diese Abbildung deutlich, dass es ein objektives Erzählen nicht gibt. Es ist das *Subjekt der Fokalisation*, das der Geschichte einen Inhalt, eine Perspektive gibt. Diese *„Erzählperspektive"*[256] und vor allem Fragen der Narratologie geben nicht bloß die Subjektposition preis, sondern:

> *„[...] von einem weitgehend taxonomischen Tun im Rahmen strukturaler Textanalysen wird diese zu einem Erkenntnisinstrument für kulturwissenschaftliche Fragestellungen."*[257]

Die *Fokalisation* wird somit nicht nur zum Dispositiv eines Textes, sondern auch zur Möglichkeit die Art des Erzählens herauszufiltern, und vor allem gibt sie die Möglichkeit einer Interpretation, die über die Textanalyse hinausgeht. Die *Stimme* allerdings bleibt undefiniert, wenngleich Wagner versucht, diese mit dem Begriff des *speakers* (nach Bal), also des „Sprechers" gleichzusetzen und in Anlehnung an Donna Haraways Begriff der „Situiertheit" folgendes behauptet:

---

254 Bal (2009): S. 147ff
255 Bal (2009): S. 148f
256 vgl. Bal (2009): S. 149f
257 Wagner in Griesebner/Lutter (2000): S. 8f

> *„(Erzähl-) Stimmen sind ´situiert´, sowohl die des Erzählers/der Erzählerin als auch die der Figuren, und aus ihrer Situiertheit gewinnen sie unterschiedliche Glaubwürdigkeiten und diskursive Autorität."*[258]

Somit sind *Stimmen* immer einer Quelle, einem Ursprung, einem sogenannten *énonciateur*[259] zuzuschreiben, der im Text immer eine gewisse Glaubwürdigkeit besitzt. Dies erscheint äußerst interessant, wenn man bedenkt, wem die/der Autor/in eine gewisse Autorität zuschreiben möchte oder aber wem nicht. So kann die/der Leser/in mittels der *Stimme* und dessen Situiertheit, also Eingliederung im narrativen Kontext, einem *speaker* einerseits vertrauen oder andererseits misstrauen.

Auch in einer feministischen Sichtweise, da vor allem im schriftlichen Kontext die Erzählstimme lange Zeit als *universell maskulin*[260] galt, wenn sie nicht explizit als feminin deklariert wurde, ist es der Narratologin Susan Lanser zu verdanken und in weiterer Folge Birgit Wagner, wenn man zwischen der *„Stimme als Index von Repräsentation"* und *„Stimme als metaphorischen Träger der narrativen Äußerung"* unterscheidet. Was Wagner als *„doppelten Status der Stimme"*[261] bezeichnet, drückt Susan Lanser wie folgt aus:

> *„[...] As a narratological term, „voice" attends to the specific forms of textual practice and avoids the essentializing tendencies of its more casual feminist usages. As a political term, „voice" rescues textual study from a formalist isolation that often treats literary events as if they were inconsequential to human history. When these two approaches to „voice" [...] it becomes possible to see narrative technique not simply as a product of ideology but as ideology itself: narrative voice, situated at the juncture of „social position and literary practice", embodies the social economic, and literary conditions under which it has been produced."*[262]

Mit diesem Hintergrund beschäftigt sich nun Wagner in ihrem Essay *Erzählstimmen und mediale Stimmen* (2006) und verknüpft diese Theorien mit jener von Spivak und ihrem

---

[258] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 143
[259] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 143
[260] vgl. Wagner in Anlehnung an Lanser (1995)
[261] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 144
[262] Lanser (1992): S. 5

Begriff des *Subalternen.* Denn auch Spivak, wie man bereits im ersten Abschnitt dieses Kapitels erfahren konnte, beschäftigt sich mit der Kategorie der Stimme. Zwar tut sie dies nicht in einem narratologischen, aber im postkolonialen Kontext, indem sie sich in *A Critique of Postcolonial Reason* (1999) mit Fragen der „Repräsentation" kritisch auseinandersetzt. Die Wissenschaftlerin spricht an dieser Stelle von zwei Formen der *Repräsentation:* einerseits von einem *„speaking for"*[263]*,* beispielsweise im politischen Kontext und andererseits von einer *„re-presentation"*[264], wie es in der Kunst und der Philosophie der Fall sei (und was man mit „Sprechen-für", also im Sinne einer Vertreterposition und das „Sprechen-über" im Sinne einer repräsentativen Darstellung[265] übersetzen könnte).
Im Gegensatz zu Spivak, die meint, dass sämtliche Versuche sowohl *„über"* als auch „für" jemanden zu sprechen zum Scheitern verurteilt wären, da diese Transformation zu einem anderen Subjekt schlichtweg nicht möglich sei, behauptet Wagner, dass, unter gewissen Umständen, das Gegenteil möglich sei. Diese *„transformation from a first-second person performance to the constatation in the third"* würde nämlich einer *„gesture of control and an acknowledgement of limits"*[266] mit sich bringen, was in einem *„ventriloquism"* [267] *,* übersetzt *Bauchreden*, enden würde, so Spivak, womit die Glaubwürdigkeit des Sprechaktes automatisch nicht mehr existent sei.
Laut Wagner ist aber ein *„literarisches Sprechen-für*" durchaus möglich, wenn man die Theorie der *„communal voice"*[268] von Lanser hinzuzieht.

Wagners zentrale These bezieht sich hinsichtlich Lansers Theorie auf die *Stimme* als den Ursprung einer Äußerung in Texten.[269] Es liege nun an der Autorin/am Autor die „Stimme" als Äußerungsursprung einem Körper zuzuschreiben oder dies zu unterlassen. Eine Form wäre, was Genette in *Nouveau discours du récit* (1983) mit *„le fameux point de vue de Dieu"*[270] bezeichnete oder Bal mit der *„Erzählung aus dem Nichts*" gleichsetzen würde, die Perspektive eines *allwissenden*, eines auktorialen Erzählers. Dies würde bei Spivak, einem Akt der *„bio-piracy"* gleichkommen, da man stellvertretend die Position

[263] Spivak (1999): S. 256f
[264] Spivak (1999): S. 256f
[265] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 145
[266] Spivak (1999): S. 282f
[267] vgl. Spivak (1999): S. 255f
[268] Lanser (1992): S. 223ff
[269] vgl. Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S.148
[270] Genette in Wagner (2006): S. 148

eines anderen Subjekts einnehmen würde und sich somit die *re-presentation*, einer „Repräsentation-als-Vertretung“ [271] anmaßen würde. Der selbe Fall würde auch eintreten, wenn die *Stimmen* eines Textes als ein Erzählursprung im Text erkennbar sind, dann wäre das sogenannte „Sprechen-für“ auch in einem fiktionalen Text, in dem Stimmen prinzipiell keinem Körper zugeschrieben werden, laut Spivak nicht möglich. Im Gegensatz meint Wagner dazu:

> *„Die (Erzähl-) Stimme oder die (Erzähl-)Stimmen können aber im Text auch so situiert werden, dass ihr Dispositiv für die Leser erkennbar bleibt, dass sie als mediales Phänomen wahrgenommen werden können und somit das Phänomen der Repräsentation-als-Vertretung und Repräsentation-als-Darstellung auf eine Weise transparent werden, dass literarisches ´Sprechen-für´ möglich wird, dass in einem fiktionalen Text jemand für jemand anderen, zum Beispiel für eine Gruppe von „Subalternen“ sprechen kann. Zum Beispiel für ´die Frauen von Algier´“.*[272]

5.2. Djebar | *Femmes d´Alger dans leur appartement*

Die Schriftstellerin Assia Djebar wurde als eine der ersten maghrebinischen Frauen in die *Académie Français* aufgenommen und zählt zu einen der einflussreichsten frankophonen Autorinnen des 20. Jahrhunderts. Inhalte wie die französische Kultur und deren Einfluss, sowie islamische Schriftkultur zählen zu ihren Hauptthemen. Aber vor allem widmete sie sich Zeit ihres Lebens der mündlichen Tradition der islamischen Maghreb-Frauen. 1936 in Algerien geboren, wächst Djebar als Fatma-Zohra Imalhayène auf und lernt aufgrund ihres familiären Hintergrundes sehr schnell, was es bedeutet, zwischen zwei Welten zu stehen. Ihr Vater, ein Lehrer an einer französischen Schule erlaubt ihr zwar eine *westliche* Schulausbildung und auch ein Leben ohne Verschleierung, doch hält sie dennoch in einem sehr traditionsbewussten familiären Umfeld fest, welches auch durch die Berbertradition ihrer Mutter verstärkt wird. Oftmals wurde der Autorin, ganz im Sinne Spivaks vorgeworfen, aus einer „kolonialen“ Sicht das Leben der algerischen Frau zu schildern, weshalb sie sich in ihren Werken im Laufe der Zeit immer mehr mit dem sprachlichen Aspekt auseinandergesetzt hatte. Im Vorwort der 1980 erschienen Erzählung *Femmes d´Alger dans leur appartement* erklärt

[271] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 148f
[272] Wagner in Nieberle/Strowick (2006): S. 148

sie explizit, dass sie sich nicht anmaße „für" jemanden oder „über" jemanden zu sprechen (*„ne pas prétendre ´parler pour´ou pis, ´parler sur´, à peine parler près de, et si possible tout contre"*[273]) , sondern, dass sie die Absicht hege „neben" diesen Frauen zu erzählen und somit „ *la solidarité de toute parole féminine, notre survie"*[274] zu beleuchten.

Mit ihrem Werk *„Femmes d´Alger dans leur appartement"* greift sie ein Thema auf, welches aus der orientalischen Malerei des 19. Jahrhunderts einen großen Bekanntheitsgrad erlangte und als eine *der* Darstellungen des Harems gilt, nämlich Delacroix´ Gemälde, das denselben Titel trägt. Wenngleich der Maler in Djebars Augen versucht, die drei dargestellten Frauen durch eine Namensgebung in seinen Skizzen aus ihrem *„anonymat de l´exotisme"*[275] herauszureißen, so gelingt ihm dies in den Augen der Autorin nur partiell. Für sie sind die Frauen dennoch *resignierte Gefangene eines Raumes*[276]*:*

> *„Prisonnière résignées d´un lieu clos qui s´éclaire d´une sorte de lumière de rêve venue de nulle part – lumière de serre ou d´aquarium -, le génie de Delacroix nous le rend à la fois présentés et lointaines, énigmatiques au plus haut point."*[277]

Vor allem der Ursprung des Lichts beschäftigt die Autorin maßgeblich, wenn sie erwähnt, dass es im Gemälde eigentlich keine Quelle dafür geben würde. Die Frauen wären wie eine Pflanze im Glashaus oder wie ein Fisch im Aquarium einem künstlichen Licht ausgesetzt, welches nur scheinbar auf einen natürlichen Ursprung zurückzuführen ist. Delacroix versteht es aber den Schein zu wahren und die Frauen auch im metaphorischen Sinne in ein *gutes Licht zu rücken.* Dennoch blieben sie Odalisken die warten - *„vielmehr Gefangene als Sultaninnen"*[278] . Sie würden weder die Fähigkeit besitzen mit dem Betrachter Kontakt aufzunehmen, noch die Fähigkeit haben mit ihnen zu sprechen. Denn es ist der Betrachter, der nicht das Recht besäße, diese Szenerie zu erblicken. Der westliche Kolonialherr ignoriert einmal mehr das Verbot in diesen Raum einzudringen, da es ausdrücklich *haram*, verboten ist, und Generationen die folgen tun

[273] Djebar (2002): S. 9
[274] Djebar (2002): S.11
[275] Djebar (2002): S. 240
[276] Djebar (1999): S. 180
[277] Djebar (2002): S. 241
[278] vgl. Djebar (1999): S. 181

es ihm gleich und erhaschen diesen *„regard volé“*[279], diesen *gestohlenen Blick*, was das Gemälde selbst zu etwas Gestohlenem, zu etwas Verbotenem mache.
Die Problematik, die die Autorin dabei aufweist, bezieht sich ausnahmslos auf die Situation der dargestellten Frauen, die sich am Ende eines dunklen Ganges befinden, in einem Zimmer ohne Ausgang.

> *„Ces femmes, est-ce parce qu´elles rêvent qu´elles ne nous regardent pas, ou est-ce parce que, enfermées sans recours, elles ne peuvent même plus nous entrevoir? Rien ne se devine de l´âme de ces dolentes assises, comme noyées dans ce qui les entoure. Elles demeurent absentes à elles-mêmes, à leur corps, à leur sensualité, à leur bonheur.“*[280]

Es sei aber nicht nur diese Abwesenheit eines körperlichen Bewusstseins der Frauen, sondern das Verbot, welches stets *„neutral, anonym und allgegenwärtig“*[281] zwischen den Frauen und dem Voyeur stehe.
Es ist außerdem dieser Bezug zum Körperlichen, der laut Djebar in Delacroix´ Gemälde fehle, den ein anderer Künstler aufgreifen wird. Picasso war es, der die Frauen *„befreien“*[282] und ein *„univers complètement transformé“*[283] präsentieren sollte:

> *„Picasso renverse la malédiction, fait éclater le malheur, inscrit en lignes hardies un bonheur totalement nouveau. Prescience qui devrait, dans notre quotidien, nous guider.“*[284]

Zwischen 1954 und 1955 ist er es, der den Schleier entfernt, der die Frauenkörper entblößt, sie tanzen lässt und den schweren Vorhang hebt und damit die Dunkelheit lüftet und endlich das heiß-ersehnte Licht, den Raum, diesen Harem fluten lässt. Djebar sieht diese Darstellung als *„Wiedergeburt dieser Frauen in ihren Körpern“:*[285]

---

[279] Djebar (2002): S. 243
[280] Djebar (2002): S.243f
[281] vgl. Djebar (1999): S. 244
[282] Djebar (1999): S. 260
[283] Djebar (1999): S. 259
[284] Djebar (1999): S. 260
[285] Djebar (2002): S. 199

„[...] y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les „dévoilées" comme des „dénudées". Comme s´il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d´une „émancipation", mais plutôt celui d´une renaissance de ces femmes à leur corps."[286]

Wenige Jahre später sollen dann aber die Frauen Algeriens als Bombenträgerinnen, als *porteuse de feu* in Erscheinung treten, was verheerende Folgen mit sich ziehen wird. Die Frauen, die einstmals nur ihre Krieger mit schrillen Kriegsgesängen aus der Ferne unterstützten, gehen nun selbst auf die Straßen und entblößen tatsächlich ihren Körper. Unter ihren Gewändern tragen sie Bomben und treten damit aktiv in die kriegerischen Auseinandersetzungen ein:

„Il s´agit de se demander si les porteuse de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d´expression le plus direct: leur corps exposés dehors et elles-mêmes s´attaquant aux autres corps. En fait elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre."[287]

Die Folge davon war ein weiteres Mal eine Abschiebung in die Verschleierung, nicht nur des weiblichen Körpers, sondern auch in den Schleier des Vergessens, und so wurde die Frau einmal mehr eine „Frau des Zimmers", eine Frau des Harems. Unerreichbar, verboten, ohne Blick und scheinbar ohne Stimme. Doch genau gegen dieses wiedereinsetzende Schweigen kämpft die Autorin an und versucht die Stimmen der Frauen *einzufangen* und sie wieder sichtbar zu machen. Denn die *alten* Gesetze des Harems seien nicht mehr existent, wenngleich eine Vielzahl von Menschen diese wieder einführen wollen, diese *„Gesetze der Unsichtbarkeit"*, *„Gesetze des Schweigens"*[288].

„ Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même Delacroix gelait sur le tableau. Je

[286] Djebar (1999): S. 260
[287] Djebar (2002): S. 261
[288] vgl. Djebar (1999): S. 201

n´espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes."[289]

Und genau diese Befreiung versucht Djebar nachzugehen, in dem sie gegen dieses *Gesetz des Schweigens* ankämpft und versucht die Frauen des Harems, auf ihre, auf eine literarische Weise, zu befreien.

Das Buch *„Femmes d´Alger dans leur appartement"* (1980) kann als eine Form dieser Befreiung aus starren Konzepten und alten Gesetzmäßigkeiten angesehen werden. Es beinhält, wie das Vorwort bereits verrät, bruchstückhafte Kurzteste und Erzählungen und lässt sich nur sehr schwer einem einzigen Genre beziehungsweise einer einzigen Erzählstimme zuschreiben, was in einer Art *Polyphonie* der Erzählung gipfelt. Die Autorin selbst definiert diese Textfragmente noch vor den eigentlichen Schilderungen in der „*Ouverture"* wie folgt:

„ [...] *conversations fragmentées, remémorées, reconstituées...récits fictifs ou frôlant la réalité – des autres femmes ou de la mienne- , visages et murmures proche, d´un passé-présent se cabrant sous l´intrusion d´un avenir incertain, informel."*[290]

Dabei handelt es sich um eine Sammlung einiger *fragmenthafter* Kurzerzählungen die zwischen 1958 und 1978 entstanden sind und größtenteils auf Aussagen algerischer oder französischer Frauen basieren, und somit die Autorenschaft Assia Djebars in den Hintergrund setzen und in gewisser Weise der Methode des *writing-backs* entsprechen und das *Sprechen-für* möglich machen. Man bedenke, dass es vor allem postkoloniale Situationen sind, die geschildert werden. Das *Geschichten-erzählen* hat in Algerien eine große Tradition und anders als erwartet, sind es vor allem die Frauen, die Erinnerungen durch Gesänge und Schilderungen am Leben erhalten wollen und von Generation zu Generation in Form von Liedern weitergeben. Djebar versucht diese nun einmal mehr schriftlich wiederzugeben und so die algerische Weiblichkeit ein wenig mehr zu erleuchten, da sie in der Kommunikation ein wichtiges Mittel gegen Unterdrückung sieht.

[289] Djebar (2002): S. 263
[290] Djebar (2002): S. 7

All jene Beschreibungen von Ereignissen zeugen nicht nur von einem raschen Wechsel der Schauplätze, der Personen bzw. der Perspektiven, ein Hin- und Hergleiten zwischen inneren Monologen und tatsächlichen Dialogen, sondern auch von einem filmisch-geprägten Erzählstil, der ein gewisses dokumentarisches Element zum Vorschein bringt, was nicht verwundert, wenn man bedenkt, dass sich die Autorin neben ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin, ihr Leben auch der Filmproduktion verschrieben hat. Die wichtigste Gemeinsamkeit der Erzählungen liegt aber in der Thematik des „Sprechens", wenngleich es sich nicht um einen *simplen* Sprechakt handelt, sondern die Komplexität dieser Kommunikationsform ins Unendliche gesteigert scheint. So begegnet man heterodiegetischen und homodiegetischen Erzählsituationen, sowie fieberhaften Selbstgesprächen, inneren Monologen und sogar diversen Gesprächssituationen mit einer lyrischen, ja sogar musikalischen Note. Jedes einzelne Wort, jeder Satz und jeder Absatz repräsentiert den Gedanken einer Frau, und mit jedem Buchstaben dringen wir tiefer in deren Bewusstsein, was diese Sammlung an Texten so interessant macht und ein besseres Verstehen der Situation und der Gefühlswelt dieser *subalternen* Frauen ermöglicht.

Zumeist sind es algerische Frauen, die in ihren Häusern, in ihren Familien und in ihrem sozialen Umfeld *ihre* Stimme suchen und gleichzeitig versuchen *ihre* Stimme zu nutzen, um *ihre* Meinungen und *ihr* inneres Gedankengut kundzutun. Andere Erzählungen fallen aber im Gegensatz dazu durch schweigsame Hauptfiguren auf, die entweder noch nicht gelernt haben ihre Stimme zu nutzen, oder aber bewusst das Schweigen als Ausdrucksform gewählt haben, was zumeist fatale Folgen mit sich zieht. Außerdem sind es durchwegs Figuren, die vor allem durch Schicksalsschläge wie Krieg, Flucht oder dem Tod geprägt sind. Alle Geschichten erzählen von tagtäglichen Eindrücken algerischer sowie französischer Personen, welche die französische Okkupation, die Kriegszeiten und die Befreiungskämpfe miterlebten, oder zumindest mit deren Folgen leben müssen und in postkolonialer Hinsicht der *Postcolonial Studies* äußerst interessant erscheinen. Denn obwohl Spivak ein „Sprechen für" negiert und es als *Diebstahl einer Stimme* deklariert, so verweist Djebar explizit darauf, dass sie sich nicht anmaße jemandes Stimme *zu stehlen*, denn sie verweist in jeden ihrer Texte auf eine mediale Quelle, die ein „Sprechen-für" scheinbar doch ermöglicht.

Es sind vor allem zwei Geschichten, die das Phänomen „Sprechen“ und „Schweigen“ an dieser Stelle dieser Arbeit illustrieren sollen.

Bei der ersten Erzählung mit dem Titel *„Femmes d´Alger dans leur appartement“*, die auch als titelgebende Haupterzählung angesehen werden kann, treffen wir auf unterschiedliche Figuren die in Verbindung mit der Fähigkeit der Artikulation stehen. Die wichtigste Person dieses Abschnitts ist Sarah. Sie ist nicht nur eine Art *Bindeglied* zwischen den anderen Figuren, hauptsächlich den Frauen, sondern sie erfüllt gleichzeitig noch andere Funktionen. Einerseits beschäftigt sie sich hauptberuflich damit, die *Stimmen* singender algerischer Frauen *einzufangen* und andererseits hilft sie den anderen Frauen ihre eigene Stimme zu finden und diese auch zu nutzen. Dieser Prozess des Sprechens wird dann vor allem als ein *heilender* Prozess inszeniert, der den Frauen hilft, ihre Probleme wenn nicht zu klären, dann wenigstens in einem anderen Blickwinkel zu betrachten. So ist es zum Beispiel Anne, eine Französin und alte Schulfreundin Sarahs, die sich in Algerien das Leben nehmen wollte und erst durch eine Aussprache mit Sarah wieder Mut zum Leben fasst und beschließt, sich ihren Problemen in Algier zu stellen und nicht nach Frankreich wegzulaufen. Sarah fungiert auch als Bindeglied zwischen zwei Männern, zwischen einem Vater und dessen Sohn, die aufgrund fehlender Kommunikation und fehlende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und alten Traditionen auseinanderdriften. An dieser Stelle ist es das Schweigen, das nicht nur einen Bruch zwischen den beiden heraufbeschwört, sondern ein Verstehen der jeweiligen Position unmöglich macht. Auch Bayas Geschichte wird durch Sarahs initiiert. Sie fällt durch ihre „Übersetzerfunktion“ auf, da sie eine Frau ist, die sowohl ihre algerische Kultur als auch jene durch den europäischen Kolonialismus beeinflusste Traditionen kennt. Und schlussendlich ist es die Geschichte einer Analphabetin, die als Wasserträgerin, als *porteuse d´eau* in einem der öffentlichen Bäder Algiers tätig ist und in einer Art fieberhaften Delirium ihre Lebensgeschichte und tragisches Schicksal einer Frau verarbeitet, deren Geschlecht ihr in einer männerdominierten Gesellschaft zum Verhängnis wird.

Eine Konstante hält allerdings an: Sarah selbst spricht nicht. Beeinflusst durch das Schicksal ihrer Mutter, die man durchaus als *Frau des Harems* bezeichnen kann, da sich ihr Leben nicht nur durch die Existenz von vier Wände definieren lässt, sondern da sie vor allem durch ihre Schweigsamkeit und Unterordnung gegenüber ihrem Ehemann und Gebieter auffiel. Sarah scheint diese Fähigkeit des Schweigens aufgrund tragischer Schicksalsschläge und ihrer revolutionären Vergangenheit zu übernehmen, da eine

Konfrontation mit ihrem emotionalen Innenleben durchaus schmerzhaft sein könnte. Schlussendlich vertraut sie sich aber ihrer Freundin Anne an und entwickelt eine eigene Stimme, was so vielen anderen Frauen in ähnlichen Situationen nicht möglich ist.

Sarah übernimmt aber in der Geschichte, neben ihrer Tätigkeit als Verbindung zwischen Figuren und jener der „Stimmensammlerin" auch die Funktion der *Hebamme* im sokratischen Sinne. Denn einerseits hilft sie den Frauen wie Wagner es nennt, *„ihre Geschichten zu gebären"* und somit einen Schritt, nicht nur Richtung Erkenntnis zu wagen, sondern auch gen Heilung.
Besonders interessant erscheint die Annahme von Alison Rice, die in ihrem Werk auf die Bedeutung Assia Djebars Pseudonym hinweist. Laut Rice sei nämlich *„djebar"* das arabische Wort für *„Heiler"* und der Vorname *„Assia"* würde das Wort „Asien" beziehungsweise „Orient" anklingen lassen.[291] Mit diesem Hintergrundwissen erstaunt es kaum, dass wir in der Figur der Sarah ein Alter-Ego der Autorin selbst entdecken, die den Frauen, die ihre Geschichten offenbarten und mit ihr teilten, bei diesem *mäeutischen Heilungsprozess* zur Seite steht. Ein sich wiederholendes Element dieser Erzählung ist aber auch jenes der Musik. Es sind nicht nur die Lieder der Frauen, die Sarah helfen ihre Sprechblockade zu überwinden, sondern generell ist das ganze Werk Djebars, das durch eine musikalische Konnotation geprägt ist. Ihren Prolog betitelt sie mit *„ouverture"* und so manchen kurzen Absatz als *Zwischenspiel,* als *„interlude".* Und tatsächlich bekommen die Geschichten als Einheit einen ganz neuen Glanz, wenn man jene als Ansammlung von Gesängen ansieht. Vermutlich liegt dieser Charakter, abgesehen von der lyrischen Sprache der Autorin in der langlebigen Tradition des Gesangs der algerischen Frauen, denen das Sprechen zwar verboten, aber das Singen durchaus erlaubt war. Die Frage die sich stellt ist aber jene: Kann man diese Form der Kommunikation tatsächlich als Sprechakt deuten der ebenfalls heilende Wirkungen hervorruft, oder handelt es sich dabei nur um eine Flucht in die Tradition die einen *Umweg* darstellt, und so das Hören der Frauenstimmen unmöglich macht? Was, wenn diese Gesänge nur eine Maskerade darstellen, hinter denen sich die Frauen zu verstecken versuchen um nicht mit einem nächsten schmerzvolleren aber effektiveren Schritt – dem Sprechen und nicht dem Singen – konfrontiert zu werden.

[291] vgl. Rice in Nieberle/Strowick (2006): S. 155

Im Kontrast zur ersten Geschichte steht die Erzählung *„Il n´y pas d´exil"*, die die Situation einer algerischen Familie erzählt, die im Ausland als Flüchtlinge leben. Neben all der Problematik, die die Entfernung zur Heimat und zu bekannten Traditionen mit sich bringt, ist es vor allem die Figur der mittleren Tochter der Familie, die sich im Zentrum der Geschichte befindet. Nach dem Tod ihrer beiden Kinder und der Scheidung ihres Mannes soll sie nochmals verheiratet werden. Generell ist sie eine Frau die sich in ihrer Situation gefangen sieht. Sie darf das Haus nicht verlassen, hat kaum eine Beschäftigung, der sich nachgehen kann und verbringt so die Tage mit der Verarbeitung ihrer persönlichen Traumata. Sie findet Zuflucht in den Klagegesängen der Nachbarn, die am Morgen ihren Sohn verloren haben und suhlt sich im Schmerz der musikalischen Verse. Sie ist eine äußerst passive Frau, die vor allem durch ihre inneren Monologe auffällt. Als sie erfährt, dass ihr Vater einen neuen Anwärter für sie ins Haus eingeladen hat erkennt sie die Rolle, die sie zu spielen hat:

> *„ Je connaissais mon rôle pour l´avoir déjà joué; rester ainsi muette, paupières baissées, et me laisser examiner avec patience jusqu´à la fin: c´était simple."*[292]

Die ihr zugeschriebene Rolle ist bereits bekannt. Wie sie selbst sagt, eine *einfache*, die nur Stummheit und Trägheit erfordert, wobei sie die Rolle eines stimmlosen Objekts ausfüllen muss. Eine Rolle gegen die sie sich schlussendlich wehrt, in dem sie lauthals brüllt, dass sie nicht mehr heiraten wolle. Doch vergebens, auch wenn sie endlich ihre eigene Stimme gefunden hatte, bleibt ihr der eigener Wille verwehrt, indem ihre Schwestern verkünden, dass sowohl der Vater als auch die Mutter in die Heirat eingewilligt hätten. Sie ist eine der Frauen, die wieder in diese starren, *unsichtbaren* Gesetze zurückgedrängt wurde, die mitunter Djebar versucht aufzubrechen. Hier zeigt sich, dass sich auch die Gesellschaft ändern muss, damit eine Stimme wahrgenommen, ja gehört und akzeptiert werden kann. Zusätzlich demonstriert dieser Ausschnitt des Werks, dass dieser *Stimmen-Findungsprozess* noch lange nicht abgeschlossen ist, sondern wie Assia Djebar anklingen lässt, ein tagtäglicher Kampf der Befreiung ist. Die Lösung liegt ihr klar vor Augen und Sarah ist es, die sie verkündet:

[292] Djebar (2002): S. 154

„ – Je ne vois pour les femmes arabes qu´un seul moyen de tout débloquer: parler, parler sans cesse d´hier et aujourd´hui, parler entre nous dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors de murs et des prison!...La femme-regard et la femme-voix, ajouta-t-elle assez obscurément, puis elle ricana:

- Pas la voix des cantatrice qu´ils emprisonnent dans leurs mélodies sucrées!...La voix qu´ils n´ont jamais entendue, parce qu´il se passera, bien des choses inconnues et nouvelles avant qu´elle puisse chanter: la voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu´ils on emmurées...La voix qui cherche dans les tombeaux ouverts! [...] Quel nouveau, quel offensif harem! (elle cria) justement sans „haram" sans interdit!"[293]

[293] Djebar (1999): S. 127f

Mon miroir, Ô mon miroir,
Je te conterai mon histoire,
Dis-moi qui je suis,
Tu es moi et je suis toi,
Autant que tu grandisses et que tu changes
À mes yeux c'est toi la constante,
Ô mon miroir.[294]

6. Zwischen zwei Welten | Zwischen Tradition und Moderne

Obwohl die Malerei viel Unausgesprochenes und Unsagbares durchaus in eine bildliche Botschaft verschlüsseln und auch wiedergeben kann, bleibt ihr so manches verwehrt. Womöglich machen genau diese Eigenschaften das Faszinosum Malerei aus. Vielleicht ist es ja auch ihre Fähigkeit Geheimnisse für sich zu bewahren.
Im Fall der *orientalischen Weiblichkeit* wünscht man sich dennoch eine konkrete Stellungnahme einer jener Frauen, die sooft in ein Schema gedrängt werden. Wie oft ist man versucht, den Gedanken der liegenden, badenden, verhüllten, entblößten oder verstummten Odaliske zu lauschen? Was hätte sie wohl zu sagen? Oder Picassos *Frauen von Algier*? Was wären ihre Botschaften? Was wären ihre Geschichten und wie würden sie diese erzählen?

Das fünfte Kapitel dieser Arbeit wird sich nun mit der weiblichen Perspektive auseinandersetzen, um Antworten auf noch offene Fragen zu finden. Dafür ist es notwendig ein weiteres Mal das Medium zu wechseln. Der moderne Film soll nun hinsichtlich moderner, *orientalischer* Weiblichkeit und deren Welt Aufschluss geben: Wie sehen die *weiblichen* Räume des einstigen Orients heute aus und wie kann man diese beschreiben? Wie ist der heutige *weibliche Raum* inszeniert und filmisch dargestellt? Was ändert sich, wenn man nun die weibliche Beobachterposition einnimmt? Ist dann das Bild der Odaliske, der *Frau des Zimmers*, in einer moderneren Version noch aktuell, oder hat sich das zur Starrheit verdammte Bild der orientalischen Frau nun doch gewandelt? Was sind ihre Geschichten? Was sind ihre Probleme? Stehen

[294] Mouzanar/Rizk (2007): Übersetzung: „Mreyte ya mreyte“ –Soundtrack *Caramel* (Track 15)

sie tatsächlich, wie Said es in seiner Orient-Studie postuliert, zwischen zwei Welten? Zwischen *Westen* und *Osten*? Zwischen *Tradition* und *Moderne*? Befinden sie sich tatsächlich in einer Art Zwischenraum, der ihren neuen Handlungsspielraum darstellt und aus welchem sie, wie bereits die Odalisken der Orientalisten aus ihrem Harem nicht ausbrechen können? Ist es ein vom Westen kreierter Raum, der nicht den östlichen, sondern den westlichen Spielregeln der Gesellschaft folgt?

Die Antworten auf diese unzähligen Fragen werden in Filmen weiblicher Regisseurinnen gesucht. Eine davon ist Nadine Labaki. Die libanesische Regisseurin, die bei ihren Filmen sowohl das Drehbuch schreibt, als Schauspielerin fungiert als auch auf dem Regiestuhl Platz nimmt, inszeniert in ihren Filmen die Perspektive der modernen libanesischen Frau und ihre Position in der Gesellschaft. Auch *Persepolis* von Marjane Satrapi oder aber *Wadjda*, der erste saudi-arabische Spielfilm von Haifaa al-Mansour gewähren der westlichen Welt einen Einblick *hinter den Schleier*, *hinter das Kopftuch*, und erzählen uns aus weiblichen Blickpunkten, was es bedeutet in ihren Ländern *Frau* zu sein.

Lange Zeit war die *orientalische* bzw. libanesische, persische, türkische oder arabische Frau in Filmproduktionen absent, und wenn sie in Filmen auftreten durfte, dann immer als eindimensionale Frauengestalt, die zudem, vor allem zu Beginn des Filmschaffens von *westlichen* Schauspielerinnen verkörpert wurde.
Erst durch Wendepunkte der Geschichte wie *9/11* entdeckt die Filmbranche und mit ihr das *Maintstream*-Kino Hollywoods wieder Länder wie Syrien, Ägypten, Saudi Arabien und den Libanon, und porträtiert vor allem den *orientalischen* Mann als Terroristen, Gewalttäter oder aber primitiven Bewohner einer rückständigen Gesellschaft. Ausnahmen sind rar, dennoch zeigen Filme wie *München* [295] (2005) oder aber *Syriana*[296] (2005) auch eine andere Seite. Doch eine Konstante hält an: die Frauen dieser Welt bleiben abwesend und man sieht sie nur als schwarz-verhüllte, anonyme Figur in einer Menschenmasse.
Als Grund für diese „Abwesenheit" gibt es mehrere Theorien. Eine davon lautet wie folgt:

[295] Spielberg (2005)
[296] Gaghan (2005)

> *„In fact, the Arab woman is largely absent from the big screen, because any mass appeal film or narrative often dehuminize the bad guy, i.e., the Arab man, by showing his world without women, without love, romance and motherhood. In rare appearances, the Arab woman is often seen as a part of a larger political or socio-political agenda than the American women, often represented as a „terrorist" or a voiceless mother/sister/daughter/wife of a terrorist."*[297]

Diese Darstellung der Frau an der Seite eines Mannes, die ohne ihn nicht erwähnt werden würde, stehe im scharfen Kontrast zu den Darstellungen der Frau im arabischen Kino. Dort, so Khatib, sei es vor allem der weibliche Part, der für Hoffnung, Träume und Furcht vor Gewalt stehe. Natürlich gäbe es auch in diesen Filmen einen kritisch zu betrachtenden Symbolismus[298], der die Frau der Gefühlswelt zuschreibt und ihr kaum die Fähigkeit der Logik und der Vernunft schenkt, dennoch wird hier die Frau als ein für sich stehendes Individuum mit einem Gesicht und mit einer Geschichte inszeniert, was im klassischen europäischen Kino und im Hollywood-Kino größtenteils nicht stattfindet.

6.1. Caramel | *„Si Belle – si elle"*

6.1.1. Kurze Inhaltsangabe:

„Caramel" ist ein 2007 erschienener Film der libanesischen Regisseurin Nadine Labaki, der eine Kooperation zwischen Frankreich und dem Libanon darstellt. Labaki selbst fasst ihren Film in einem Satz zusammen: *„En une phrase, je dirais: „C´est l´histoire de cinq femmes libanaises, cinq amies d´âges différents, qui travaillent et se croisent dans un institut de beauté à Beyrouth."*[299] In diesem Schönheitssalon, einem bunten Mikrokosmos aus verschiedenen Generationen, Schönheitsritualen und weiblichen Austausches, lernt man die dreißigjährige Besitzerin Layale kennen, die aus einem christlichen Hause stammt, aber eine Affäre mit einem verheirateten Mann unterhält. Im Laufe des Films erkennt sie aber, dass ihr Liebhaber trotz zahlreicher Versprechungen seine Frau nicht verlassen wird, und schmerzlich wird ihr bewusst, dass sie die Beziehung beenden muss.

---

[297] Picherit-Duthler/Yunis (2011): S. 226
[298] Kathib in Picherit-Duthler/Yunis (2011): S. 226f
[299] Labaki, Caramel (2007): Interview mit Nadine Labaki

Auch Layales Angestellte und Freundin Nisrine hat ein Geheimnis. Sie ist Muslimin und mit einem jungen Mann verlobt, der sie wegen einer Auseinandersetzung mit der Polizei und dem Drängen seiner Familie nun endlich heiraten möchte. Doch sie ist keine Jungfrau mehr. Durch einen operativen Eingriff will sie ihren vorehelichen Geschlechtsverkehr mit einem anderen Mann verheimlichen, um damit ihrer Familie und der ihres Verlobten keine Schande zu bereiten.

Rima, die ebenfalls in dem Salon *Si belle* arbeitet, ist eine sehr introvertierte Frau, die ihre Zuneigung zu Frauen entdeckt. Jeglichen Annäherungsversuchen von Männern geht sie aus dem Weg, und auch in der Nähe von Frauen fühlt sie sich sichtlich unwohl. Sie ist sich ihrer sexuellen Identität nicht bewusst, bis eines Tages eine Kundin in den Salon kommt, die immer wieder zurückkehren wird, um sich von ihr die Haare waschen lassen. Was genau zwischen den beiden Frauen passiert und wie man ihre Beziehung beschreiben kann, ist kein Leichtes, doch wie es scheint findet Rima in dieser Frau eine Seelenverwandte, die Ähnliches durchmacht.

Die fünfundsechzigjährige Rose betreibt eine kleine Änderungsschneiderei in derselben Straße, in der sich der Salon befindet. Sie wohnt mit ihrer älteren und geistig behinderten Schwester Lili zusammen, um die sie sich Zeit ihres Lebens kümmert. Als eines Tages ein französischer Kunde in ihr Geschäft kommt, erkennt sie, dass sie in ihrem Alter noch einmal die Möglichkeit hätte, sich verlieben und eine Beziehung eingehen zu können. Allerdings wird ihr schmerzlich bewusst, dass ihrem Liebesglück die Verantwortung für ihre Schwester und auch ihr fortgeschrittenes Alter im Weg stehen und sie sich der Pflege ihrer Schwester nicht entziehen kann und will.

Jamales Geheimnis bezieht sich ebenfalls auf Probleme in Liebessachen. Ihr Mann hat sie und ihre beiden Kinder wegen einer anderen, womöglich jüngeren Frau verlassen. Sie ist Schauspielerin oder versucht sich zumindest mit kleinen Rollen in Werbespots und Fernsehsendungen über Wasser zu halten. Doch die Konfrontation mit Jugend und Schönheit lässt sie tagtäglich aufs Neue erkennen, dass sie älter wird, und ein Konkurrieren mit der jüngeren Generation sich als immer schwieriger herausstellt. Doch den Lauf der Zeit möchte sie nicht akzeptieren und kämpft dagegen an. Sie versucht durch Make-up, Schönheitsoperationen, Sport und andere Tricks ihr Alter zu verbergen,

was ihr nicht immer gelingt und weswegen sie oftmals belächelt wird. Als sie auch noch in die Menopause kommt, sieht sie sich sogar dazu gezwungen ihre Menstruationsblutung vorzutäuschen, nur um sich selbst den persönlichen Traum ewiger Jugend aufrechterhalten zu können.

6.1.2. Analyse:

Wie bereits Nadine Labaki im Interview preisgibt, dreht sich in ihrem ersten Spielfilm alles um die libanesische Frau und deren Perspektive auf das Leben in Beirut, der Hauptstadt des Libanons. Ihre Absicht sei es, ein Universum zu präsentieren, welches vor allem Weiblichkeit repräsentiere:

> „*Dans cet univers typiquement féminin, ces femmes – qui souffrent de l´hypocrisie d´un système traditionnel oriental face au modernisme occidental – s´entraident dans les problèmes qu´elles rencontrent avec les hommes, l´amour, le mariage, le sexe [...] Aujourd´hui, dans cette partie du monde, le Liban apparaît comme exemple d´ouverture, de libération et d´émancipation. Mais ce n´est pas toujours vrai. Derrière cette façade, nous subissons encore beaucoup de contraintes, la crainte permanente du regard des autres et la hantise de leur jugement. Dans ce contexte, la femme libanaise est minée par les remords et la culpabilité. Dans ce salon de coiffure et d´esthétique, mes héroïnes se sentent en confiance. […] La femme qui nous épile nous voit toute nue, au sens propre comme au sens figuré. […] Peu à peu, on lui raconte notre vie, nos peurs, nos projets, nos histoires d´amour etc..*"[300]

Spielerisch und immer mit einer Brise Humor oder Wehmut widmet sie sich den universellen Problemen von Frauen, jenen Konflikten, die sich jede Frau stellen muss; aber auch Problemen, denen man vor allem in Regionen wie dem Libanon begegnet, wie Fragen des Körpers, der Sexualität und anderen Tabuthemen einer Gesellschaft, die mit schweren Schicksalsschlägen und kriegerischen sowie religiösen Auseinandersetzungen konfrontiert war und ist. Probleme, die, wie sie erwähnt, vermutlich in westlichen Augen

[300] Labaki, Caramel (2007): Interview mit Nadine Labaki

als primitiv und rückständig angesehen werden könnten, doch die in ihrem Land den Alltag nach wie vor prägten.[301]

Labaki weist selbst als Libanesin auf ein zweidimensionales Weltensystem hin, nämlich das *„système traditionnel oriental"* und ein *„modernisme occidental"*. Damit weist sie darauf hin, dass die von ihr dargestellten Frauenfiguren tatsächlich zwischen zwei Welten stehen, was auf Saids dichotomes Weltensystem, welches in seinem Werk *Orientalism* angesprochen wird, verweist. Sie sind einerseits mit den Traditionen und Ritualen ihres Heimatlandes verbunden und andererseits lernen sie immer wieder den modernen westlichen Lebensstil Europas und der Vereinigten Staaten kennen, der in ihrem Land gegen so manche Traditionalisten ankämpfen muss.

Layale | und das emanzipierte Leben einer *Maitresse*

Die Figur der Besitzerin des Schönheitssalons Layale oszilliert nicht nur zwischen West und Ost, sondern auch zwischen zwei ganz persönlichen Welten. Einerseits lernt der Zusehende ihren Alltag kennen, der vom Vertrauen und der Liebe ihrer Familie und Freundinnen, der Religion und ihrer Arbeit im Salon geprägt ist, und andererseits von einer Liebe zu einem verheirateten Mann. Diese Affäre, von der sie abhängig zu sein scheint, da sie sich nicht von ihrem Geliebten trennen kann, wird somit zum Symbol der Grenzüberschreitung. Ihre christlich-traditionelle Erziehung verbietet ihr strikt eine Verbindung zu einem verheirateten Mann. Sie möchte natürlich auch ihre Familie nicht enttäuschen. Wie viele unverheiratete Frauen im Libanon arbeitet sie zwar und verdient ihr eigenes Geld, was ihr einen gewissen Grad an Unabhängigkeit einbringt, dennoch wohnt sie noch zu Hause und muss sich dort ein Zimmer mit ihrem kleinen Bruder teilen. Besonders durch Layales Situation erkennen wir die Zwiespältigkeit einer Gesellschaft, die sich zwischen Tradition und Moderne befindet. Ihre familiäre Umgebung repräsentiert eine Welt der Tradition, der Religion und der von Generation zu Generation überlieferten Rituale. Dies zeigt sich ganz besonders in der Szene, in der sich ihre Mutter mit einigen Frauen in der Küche zusammenfindet und die Zukunft aus dem Kaffeesatz liest. Als eine der Frauen *„un cheval blanc"*[302] in Layales Tasse zu erkennen glaubt, wird sofort dessen Bedeutung interpretiert und heiß diskutiert; denn ein weißes Pferd bedeute, dass sie bald heiraten werde. Als später noch ein Ring

[301] vgl. Labaki: Making of – Caramel (2007)
[302] Labaki, Caramel (2007): [37:43]

entdeckt wird, steht es fest, dass ihre Tochter bald einen Ehemann finden werde, was die Frauen in eine zufriedene Stimmung versetzt. Auf die Frage: „*Tu les crois, maman? Tu crois à ces bobards?“,* antwortet diese mit absoluter Gewissheit: „*Mais bien sûr!“*[303]*,* und dass der Kaffeesatz niemals lüge. An dieser Stelle zeigt sich, wie sehr die Ansicht, dass eine Frau einen Ehemann brauche, in den Köpfen der Frauen festsitzt. Denn, nicht nur Layales Lebensglück ist von ihrem Glück in der Liebe abhängig, sondern auch das der anderen Frauen. Nur wenn sie einen Ehemann findet, so scheint es, wird sich ihr Schicksal erfüllen und sich ihr Leben zum besseren wenden. Sie erfüllt erst dann ihre Aufgabe und die gesellschaftlich-akzeptierte Rolle der Frau, nämlich als Ehefrau und Mutter. Ohne diese Rolle negativ zu kategorisieren, erkennt man trotzdem, dass dieses Bild der Frau einem klassischen System, ja traditionellen System entspricht. Die Frauen im Libanon dürfen zwar arbeiten, ihr eigenes Geld verdienen, doch wenn es darum geht selbstständig und emanzipiert ihr Leben zu führen, so wird ihnen dies von einer strikten Gesellschaft verboten. Selbstbestimmung und sexueller Freiheiten vor der Ehe werden in diesem gesellschaftlichen System kein Raum zugeschrieben, wenngleich die Realität anders aussieht. Dies zeigt die Szene, als sich Layale dazu entschließt sich mit ihrem Liebhaber zu seinem Geburtstag in einem Hotel zu treffen. Um in einem Hotel als Frau ein Zimmer für zwei Personen reservieren zu können benötigt man nämlich ein Dokument, welches die Heirat zum Begleiter bestätigt. Labaki meint:

> *„[...] mais dans les autres oui. Ou alors, on vous regarde avec un regard suspicieux. Légalement, on n´a pas le droit d´aller à l´hôtel si in n´est pas marié. La société libanaise est encore très puritaine.“*[304]

Der Hotelangestellte verlangt nach einem verhörartigen Gespräch noch einen Ausweis mit der Begründung: „*Je voudrais juste voir votre carte d´identité ou tout autre papier prouvant que vous êtes mariée. C´est le règlement.“*[305] Da sie aber versucht, unter einem falschen Namen einzuchecken, ist es ihr nicht möglich, das gewünschte Zimmer zu reservieren und versucht es in einem weiteren Hotel nochmals, mit gleichem Resultat. Am Ende muss sie die einzige Möglichkeit, ein Stundenhotel, wählen, da dort natürlich keine so strengen Regelungen herrschen. Dort erzählt sie ihren Freundinnen, die

303 Labaki, Caramel (2007): [38:39]
304 Labaki, Caramel (2007): Interview mit Nadine Labaki
305 Labaki, Caramel (2007): [41:46]

gekommen waren um sie zu trösten, da ihre Verabredung nicht erschienen ist, dass sie sich schäme und dass sie ihren Eltern nicht mehr in die Augen sehen könne.[306]

Ein weiterer Aspekt ist die Religion, die ebenfalls einen großen Stellenwert in Layales Leben einnimmt. In *Caramel,* aber auch in Labakis zweitem Film *Et maintenant on va où?*, wird der Glaube und die Religion in Form der Marienstatue filmisch dargestellt. In ihr sehen die Frauen eine Lichtgestalt, die ihnen den Weg weist. So findet die weibliche Kundin eine Statue im Schönheitssalon, Layale findet ein Heiligenbild der Maria Mutter Gottes in der Geldbörse ihres Geliebten, und eine Prozession mit einer geschmückten Marienstatue, die durch die Stadt getragen wird, kommt auch in ihren Schönheitssalon, um diesen zu segnen. Vor allem Letzteres erscheint äußerst interessant, da gerade in dem Moment ein Polizist, der heimlich in Layale verliebt ist und dem sie schön öfters begegnet ist, sich im Laden befindet, und von ihr rasiert und manikürt wird.[307] Als die Prozession mitsamt ihrer Gefolgschaft von einigen Gläubigen im Schönheitssalon zu beten beginnt, hat der Zusehende den Eindruck, dass ihr in diesem Moment ein neuer Weg offenbart wird. Ein Weg, der dieses Mal auch den göttlichen Segen erhält.

An dieser Stelle des Films wird die/der Zusehende außerdem Zeuge, als sich zum ersten Mal auch ein Mann in dem Salon befindet. Zwar kommt der männliche Lieferant des Öfteren vorbei, damit er seine Ware abliefern kann, doch er verrichtet nur seine Arbeit, anders als der Polizist, der tatsächlich als Kunde den Salon betritt. Die Inszenierung des männlichen Eintretens in einen, als ausschließlich weiblich angesehenen Raum, wo doch sämtliche mit Schönheitspflege in Verbindung stehende Elemente stets mit dem Weiblichen assoziiert werden, besticht vor allem dadurch, dass der Polizist dorthin eingeladen wird. Es sind die Frauen, die die Initiative ergreifen, ihm die Türe öffnen und ihn willkommen heißen. Als er eintritt, wird er zu Beginn ignoriert und seine Begrüßung kaum beachtet. Er fühlt sich sichtlich fehl am Platz und scheint außerdem ein wenig nervös zu sein. Was Mulveys Theorie des *objektivierenden Blicks* betrifft, so sehen wir die Frauen, die sich nun in der Beobachterinnen-Position befinden. Besonders Layale übernimmt in dieser Szene die Funktion, die einstmals, während der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts dem männlichen Beobachter zugesprochen wurde. So ist sie es nun, die sich hinter einer Trennwand *versteckt*, um den eintretenden Polizisten zu beobachten.

[306] vgl. Labaki, Caramel (2007): [50:40]
[307] Labaki, Caremel (2007): [1:01:50]

Es scheint, als wäre es zu einer Umkehr der Blickposition gekommen. Nun ist es der Mann, der von einer Frau heimlich beobachtet wird und somit zum *Objekt des Blickes* mutiert, was die Frau wiederum zum *Subjekt des Blickes* werden lässt.

Im Salon herrscht reges Treiben und es gibt keinen freien Platz, weshalb Nisrine eine Dame bittet, ihren Platz *Monsieur* zu überlassen. Auch an dieser Stelle scheint es, als ob die gesellschaftlichen Konventionen hinsichtlich *Männlichkeit* und *Weiblichkeit* aufgehoben oder aber zumindest umgekehrt werden. Denn normalerweise ist es der Mann, der einer Dame seinen Platz anbietet und es ist normalerweise auch nicht die ältere Frau, die einem jungen Mann ihren Platz überlässt. Wie befremdlich er sich in dieser Welt fühlt zeigt vor allem seine Unsicherheit. Er fällt beinahe hin, da er ein Regal übersieht, was einmal mehr zeigt, dass er sich in einem Terrain bewegt, welches eindeutig fremd für ihn ist. Doch er wird schnell in der Frauenrunde akzeptiert, bekommt seinen Platz, wird manikürt und pedikürt und auch die Enthaarungspaste, das *Caramel*, kommt zum Einsatz. Anders als bei den zuvor analysierten Bildern der großen Orientalisten wie Delacroix und Ingres, in denen der männliche Blick stets eine heimliche und versteckte Position einnimmt, dennoch immer allgegenwärtig, wenn auch als Person im Gemälde abwesend ist, haben wir es hier nicht mit einem solchen zu tun. Die Frauen, die den Mann *begutachten* und sein Gesicht inspizieren werden immer als *blickende Subjekte* dargestellt, und auch als diese gezeigt. Selbst wenn Layale den Polizisten zu Beginn dieser Szene von einer Trennwand aus beobachtet, so wird sie dem Zusehenden trotzdem als Beobachterin präsentiert und ist nicht, wie es in der Orientmalerei der Fall ist, auf den Gemälden abwesend. Verstärkt wird die Objektposition des Mannes auch durch seine Position in dieser Szene. Er befindet sich halbliegend auf einem der Frisiersessel, der ihm automatisch den Blickkontakt auf gleicher Ebene der Frauen verweigert. Es sind Layale und Nisrine, die nun mittels *Untersicht* aus subjektiver Kameraperspektive wahrgenommen werden. Durch diese Perspektive wirken sie nicht nur größer, sondern ihnen wird dadurch auch eine gewisse machtvolle Position im Raum übertragen. Der Mann wird wiederum durch Aufsicht gezeigt, wodurch er nicht nur kleiner, sondern im Vergleich zu Layale eine Position einnimmt, die ihm keine Macht zuteil werden lässt. Dies alles wird noch von seiner Passivität unterstrichen. Er sitzt bzw. liegt beinahe starr auf dem Sessel und kann sich kaum bewegen, während die Frauen um ihn herum dynamisch am Werk sind. Er spricht auch nicht, sondern beobachtet leise und voller Ehrfurcht das rege Treiben im

Schönheitssalon. Er wird Zeuge einer Welt, die Männer normalerweise nicht betreten würden. Doch der Mann wird in diesen persönlichen, weiblichen Raum hereingebeten. Es sind dieses Mal die Frauen, die die Türe öffnen und Einblick in ihren modernen *Harem*, einen Schönheitssalon gewähren. Der Polizist bekommt seinen Platz in diesem, zuerst befremdlichen Raum, wird aber von den Frauen schnell akzeptiert und damit wird gezeigt, dass sie keinen Unterschied zwischen den Geschlechtern machen. Natürlich befindet er sich trotzdem in einem Reich, in dem die Weiblichkeit regiert und in Schönheitsfragen die Entscheidungen trifft. Diese Entscheidung umfasst auch, dass sein Bart, eines der vielen Zeichen von Männlichkeit, abrasiert werden soll. Es scheint, als ob Saids Theorie einmal mehr filmisch dargestellt wird, indem ein *orientalischer* Mann sichtlich *feminisiert* wird.

Auch der Einsatz von *Caramel*, gleichzeitig auch der Titel des Films, zeigt den Hintergedanken der Regisseurin, die diese Titelwahl so erklärt:

> „*Caramel is the waxing paste that we use in our part of the world. It´s a mixture of sugar, lemon juice, that you boil to get this very sweet paste [...] that is used for epilation. And of course you can´t help (it) but eat it before you start working with it...it´s sugar...it´s caramel. This is how the title came but it´s also this idea, of sugar, that burns and something that is so sweet (but can hurt so much)... you can take off unwanted things. It´s this idea of bittersweet and the eternal quest of beauty that makes you suffer.“*[308]

Caramel symbolisiert in ihren Augen das Leben selbst, welches oftmals zuckersüß, aber auch äußerst schmerzhaft sein kann. Außerdem bezieht sie sich mit dieser Metapher auch auf die Frauen und deren ewige Suche nach Schönheit und Jugend, was ebenfalls durch diese schmerzhafte Behandlung mit dieser Zuckerpaste ausgedrückt werden kann, denn Schönheit hat ihren Preis.

Einmal mehr zeigt sich mit dieser Aussage aber, dass die Regisseurin Nadine Labaki ihr Heimatland in Abgrenzung zu anderen Ländern sieht. Sie spricht „*a paste that we use in*

[308] youtube video: Interview mit Nadine Labaki:
https://www.youtube.com/watch?v=NvCSK0P5WuA [abgerufen am 26. 11. 2015]

our part of the world"[309], und grenzt somit den Libanon zu *„your part of the world"* ab. Und es ist wahr, dass man in anderen Regionen die Epilation mittels Caramel, die man bereits in den großen Harems des *Orients* kennengelernt hat, kaum anwendet beziehungsweise diese Form der Epilation gänzlich unbekannt ist. Diese alt-überlieferten Schönheitsrituale nehmen aber einen ganz besonderen Stellenwert in diesen Gesellschaften ein, in denen man Wert auf alte Traditionen legt. Von der Epilation abgesehen begegnet man außerdem der Zukunftsvorhersage aus dem Kaffeesatz oder in späteren Sequenzen, alt-überlieferte Geschichten und Rituale, die von Frau zu Frau, von Generation zu Generation weitergegeben werden und auch heute noch den immer moderner werdenden Alltag prägen.

Nisrine | und die Notwendigkeit der Jungfräulichkeit

Wie sehr Religion und Tradition in dem Alltag Libanons verwoben sind, zeigt vor allem die Geschichte von Nisrine, die ebenfalls im Salon „Si belle" arbeitet. Sie ist Muslimin und schon länger mit einem jungen Mann verlobt. Allerdings werden die beiden nach einem Zwischenfall mit der Polizei, bei dem sich die beiden Unverheirateten im Auto befinden und sich Nisrines Freund, selbst nach wiederholter Aufforderung des Polizisten weigert auszusteigen, von Seiten der Familie gedrängt bald die Ehe zu schließen. Wären die beiden nämlich verheiratet gewesen, so hätte der Polizist ihr Gespräch im Auto nicht als „unzüchtige Handlung" interpretiert.

Außerdem hatten sich die beiden gestritten, da Nisrine von ihrem Verlobten stets gedrängt wird, ihren Kleidungsstil zu ändern. Sie liebt knallige Farben, ihr wildgelocktes Haar offen zu tragen, farbenfrohes Make-up, das Tragen von Armreifen und weigert sich immerwährend ihre Bluse bis zum Hals zuzuknöpfen und ihre Arme zu bedecken. Auch das ständige Kaugummikauen stört ihren Verlobten, der Nisrine auffordert den Erwartungen seiner religiösen und konservativen Familie gerecht zu werden. Selbst als sie ihn entnervt fragt, nachdem sie sich seiner Ansicht nach, den Vorstellungen von Sittsamkeit gekleidet und frisiert hat: *„Tu préfères, comme ça?"* [310], antwortet er nur, dass sie auch noch den Kaugummi ausspucken müsse. Nach dem Essen bei seinen Eltern eskaliert die Situation, als sie im Auto, vor Nisrines Haus zu streiten beginnen. Ihr Verlobter wirkt genervt, da dieses Thema schon oft von ihr angesprochen wurde:

309 Labaki, Caramel (2007): [11:56]
310 Labaki, Caramel (2007): [11:56]

-„ Nisrine, combien de fois faut- il en parler, ma chérie?“

-„ C´est pas ça, mais je me sens déguisée.“[311]

Doch er scheint nicht zu verstehen, dass sie sich wie verkleidet fühlt und sie das Gefühl hätte im Körper einer Fremden zu stecken. Andere Szenen deuten daraufhin, dass sie ebenfalls aus einer eher konservativen Familie stammt. Ihre Mutter trägt zwar das Kopftuch, was aber nicht für ihre Tochter gilt. Man entdeckt hier, dass die jüngeren Generationen gegen diese Tradition ankämpfen, da sie nicht davon überzeugt zu sein scheinen. Dennoch sehen sich viele der jungen Muslime diesen gesellschaftlichen Konventionen verpflichtet, was sich vor allem in Nisrines Geheimnis offenbart. Als die Hochzeit nun in greifbare Nähe rückt muss sie sich einem Problem widmen, nämlich keine Jungfrau mehr zu sein. Allerdings wird sowohl von ihrer, als auch von der Familie ihres Verlobten erwartet, dass sie eine jungfräuliche Braut ist, da dies der Islam so vorschreibt. Sie zögert nicht lange und entscheidet sich, wie viele Libanesinnen, so Labaki, für einen operativen Eingriff, der ihr Geheimnis für immer verbergen soll. Unter einem falschen Namen, einem französischen, da man mit einem französischen Namen ihrer Meinung nach *freier* und unabhängiger erscheine, begibt sie sich in eine Klinik. Dort sieht der Zusehende Nisrine im Operationssaal alleine sitzen. Eine Nahaufnahme zeigt den in grün-gehaltenen sterilen Saal. Nisrine in gebückter Haltung mit ausdruckslosem Gesichtsausdruck im Bildzentrum auf dem Operationsbett.[312] Sie ist alleine, muss sich ihrer Vergangenheit und deren Folgen selbst stellen, denn eine Aussprache mit ihrem Verlobten und ihrer Familie ist keine Option, da diese ihr Verhalten womöglich verachten könnten, was fatale Folgen mit sich ziehen könnte. Ein tiefer Seufzer ist zu erkennen, ehe die Einstellung zu einer Großaufnahme von Nisrines Gesicht wechselt. Die/der Zuseher/in sieht direkt in ihr starres Gesicht, doch ihre angespannte Mimik lässt erkennen, dass der Eingriff äußerst schmerzvoll sein muss. Es geht hier allerdings nicht bloß um die physische, sondern auch die psychische Belastung. Sie wird gezwungen sich einmal mehr zu *verkleiden*, sich zu verstecken, da es ihr in ihrem Land, in ihrer Gesellschaft unmöglich ist eine Frau zu sein, die ihr Leben unabhängig und selbstbestimmt Leben kann, auch wenn es um Sexualität geht. Vor allem religiöse Ansichten zwingen sie dazu sich einmal mehr Qualen zu unterziehen, die eine Lüge heraufbeschwören, eine Lüge auf der ihr Lebensglück aufbauen soll. Erst eine

311 Labaki, Caramel (2007): [14:22]
312 Labaki, Caramel (2007): [1:12:45]

Träne, die ihr langsam die Wange hinunterläuft, bezeugt schlussendlich ihren tiefen Schmerz, den sie zuvor zu verbergen versuchte.
Wie sehr ihre Familie mit der Tradition und Religion verbunden ist, zeigt die Nacht vor der Hochzeit, die sie in ihrem Elternhaus mit ihrer Mutter und weiblichen Verwandten verbringt. In einem intimen Gespräch zwischen Mutter und Tochter wird sie in die ehelichen Pflichten einer frisch verheirateten Frau eingeführt:

> *„Nisrine, j´ai deux mots à te dire. Pour que tu saches ce qui t´attend. Tu n´es plus une enfant. Je sais comment je t´ai élevée et éduquée. Mais c´est ta dernière nuit chez nous. Cette séparation me brise le coeur. Demain, ce sera ta nuit. Tu sais ce que ça veut dire? Tu passes d´une étape à une autre. Ce sera la seconde étape de ta vie de femme. Toutes les filles passent par là. J´ai vécu cela aussi. Il ne faut pas avoir honte avec lui. C´est ton mari, ton seigneur. Pour le meilleur et pour le pire. Au début, ce sera difficile. Mais tu t´y habitueras. Petit à petit, tu apprendras à le connaître Ainsi va la vie. Dieu seul sait ce qu´elle te réserve. C´est comme une pastèque – il faut l´ouvrir pour voir si elle est bonne. Que Dieu te bénisse. Reste la meilleure des femmes."*[313]

<u>Rima | und die Frauen</u>

Fühlt sich Rima zu Frauen hingezogen? Ist sie homosexuell? Diese Fragen stellt sich der Zusehende, sobald er mit der Figur Rima in Kontakt tritt. Sie wird als introvertiert und eher wortkarg porträtiert. Immer mit Kopfhörern, weiter Kleidung, kurzen Haaren und nie in Gesellschaft. Ihren familiären Hintergrund lernt der Zusehende nicht kennen. Jegliche Flirt- und Annäherungsversuche seitens des männlichen Lieferanten werden ignoriert oder abgewehrt, bis eines Tages eine Frau in den Laden tritt. Sie ist der Innbegriff von Weiblichkeit: langes, glänzendes Haar, ein ansprechendes Gesicht, eine graziöse Figur, die Verkörperung der Weiblichkeit *per se*, als ob sie einer Werbetafel entstiegen wäre. Zurückhaltend, schüchtern und zart in ihren Bewegungen und ihrer Art. Eine Stereotype könnte man beinahe meinen, wenn sie nicht auch ein Geheimnis hätte. Die mysteriöse Frau und Rima fühlen sich auf Anhieb zueinander hingezogen, dennoch weiß die/der Beobachter/in nicht, ob es eine homosexuelle Beziehung ist, die sich zwischen den beiden anbahnt. Die Szenen des Haarewaschens, des Austausches von

313 Labaki, Caramel (2007): [1:20:10]

unschuldigen Lächeln und des homo-erotischen Augenkontakts, die sich des Öfteren im Laufe des Films wiederholen, zeigen deutlich eine gewisse *Sympathie* zwischen den Figuren. Die beiden scheinen auf jeden Fall eines gemein zu haben: sie leben in einer Umgebung, die es ihnen nicht möglich macht sich selbst zu erforschen. Auf die Aussage Rimas, dass ihrer Kundin eine Kurzhaarfrisur auch sehr gut stehen würde (*„J´aime bien le vôtre aussi, mais ça vous irai bien le court. Vous avez un beau visage"*[314]) antwortet die Kundin nur mit einem schüchternen Lächeln: *„Je voudrais bien...ça les rendrait fous, chez moi!"* und dennoch blickt sie ins Leere und unterdrückt ihr Verlangen aus den Erwartungen ihrer Umgebung auszubrechen und tatsächlich den Schritt zu wagen ihre Haare schneiden zu lassen. Interessant zu beobachten ist eine der letzten Szenen des Films, in denen die Kundin mit offenem Haar und einem Lächeln in den Salon tritt. Als ob Rima wüsste, dass sie bereit für ihren großen Schritt ist, lächelt sie zurück. Mit dem Lied *„Mreyte ya Mreyte"* (übersetzt: *Miroir, ô miroir, écoute mon histoire, dis-moi qui je suis...*) der Sängerin Racha Rizk als extradiegetische Musik, sehen wir die Frau nun in einer Nahaufnahme vor einem großen runden Spiegel sitzen, die nassen Haare über die Sessellehne hängend, ehe man in einer Detailaufnahme das zu Boden fallende Haar sehen kann. Dieser Haarschnitt steht nicht bloß für eine andere Frisur, sondern für einen Schritt Richtung Entdeckungsreise ins Innere. Mit dieser Aktion befreien sich sowohl Rima als auch die Kundin von einem Zwang, von Einschränkungen, die ihnen von ihrer Umgebung und einer Gesellschaft auferlegt wurde, und denen sie sich mit dieser Geste zu entziehen versuchen. In westlichen Regionen wäre dies kaum unüblich, wenn man Frauen mit einem Kurzhaarschnitt begegnet, doch im Libanon wird langes Haar als Zeichen für Weiblichkeit und Schönheit angesehen. Dabei handelt es sich um traditionelle Ansichten, die nur schwer vom Bewusstsein der Menschen gelöst werden können. Dass allerdings ein Kurzhaarschnitt, *tomboy*-Outfits und das Zurückziehen aus jeglicher Gesellschaft, sei sie nun männlich oder weiblich, gleichbedeutend mit Homosexualität ist, wirkt allerdings bedenklich. Oftmals gibt es Hinweise, dass Rima in den Augen der anderen keine *richtige* Frau ist, da sie weder Kleider noch Make-up trägt (*„J´aimerais, une fois te voir en jupe, comme une vraie fille! Je ne te veux pas au mariage comme ça."*[315]). Die anderen sind stets am Schminken, machen sich die Haare, lackieren sich die Nägel, enthaaren sich ihre Beine mit *Caramel*, entfernen ihren Damenbart mit

---

314 ebd. [56:54]

315 Labaki, Caramel (2007): [1:18:38]

anderen Pasten, färben ihre Augenbrauen und versuchen alles um ihre natürliche Schönheit zu unterstreichen und dies alles stets von einem leisen Klimpern ihrer zahlreichen Armreife begleitet. Sie tragen Schmuck und weibliche Kleidung die ihren Körper und deren Formen betonen, und sie sind sich ihrer Weiblichkeit bewusst und zeigen diese auch. Im Kontrast versucht die Regisseurin vermutlich zu zeigen, dass sich Rima mit ihrem Kleidungstil den klassischen Konventionen von männlich und weiblich entzieht. Androgynität, welche in Europa zur Zeit groß im Trend steht, da sich in westlichen Regionen sowohl Frauen als auch Männer weigern, sich in modische Klischees und Stereotypen drängen zu lassen und durch diese neue Form des Kleidungsstils klassische Bekleidungsregeln brechen, wirkt in dieser Region eher befremdlich und kann deshalb für so manchen auch mit Homosexualität in Verbindung gebracht werden. Doch dieses Thema wird weder direkt angesprochen noch wird Rimas vom Zusehenden angenommene Homosexualität bestätigt. Grund dafür könnte durchaus in der strengen Zensur des Landes liegen, die bis heute noch Filme auf ihre *Sittenhaftigkeit* überprüft. In dem man gewisse Themen nur indirekt anspricht, ist es möglich, eine ganz bestimmte Botschaft trotz Zensur indirekt zu übermitteln.

Man wird Zeuge eines inneren Konflikts einer Frau, die sich ihrer sexuellen Identität nicht im Klaren ist, und die auch in ihrer Umgebung kaum die Möglichkeit besitzt diese offenen Fragen zu klären. Homosexualität ist und bleibt ein Tabuthema im Libanon. Nur der Schönheitssalon und die Zusammentreffen mit ihrer geheimnisvollen Schönen stärken Rimas Selbstbewusstsein und lassen sie unbeschwerter und fröhlicher wirken, wie auch ihr Lächeln bestätigt. Wenngleich man auch in westlicheren Regionen noch mit Vorurteilen gegenüber Homosexualität zu kämpfen hat, so zeigt sich eine deutliche Tendenz hin zur Akzeptanz oder zumindest zu einem Dialog. Es zeigt sich aber auch, dass es vor allem in diesen Regionen möglich ist darüber offen und frei zu sprechen. Immer mehr Diskussionen entstehen um dieses Thema, und auch Filme wie Todd Haynes *Carol* oder Abdellatif Kechiches *La vie d´Adèle* zeigen auch eine offene, filmische Auseinandersetzung mit diesem Tabuthema – vergleichsweise in einer viel freizügigeren und erotischeren Art als man es in *Caramel* sehen kann. Dies zeigt eindeutig, dass man in den *orientalischen* Ländern dieses Thema entweder mehrheitlich verschweigt oder kaum aufgreifen will.

> *„Dans le film Rima ne vit pas son homosexualité. Cela se limite à des sensations pendant les shampoings qu´elle fait à la belle inconnue. Et d´ailleurs, ses amies s´en aperçoivent, mais elles n´en parlent pas."*[316]

Rose | und die Liebe im Alter

Die fünfundsechzigjährige Rose deutet mit ihrer Figur auf ein Problem hin, welches nicht nur im Libanon zum Tabuthema deklariert wird. Sie verliebt sich in einem Alter, in dem man sich laut Gesellschaft nicht mehr verlieben darf. Labaki meint, dass es im Libanon sofort zu einer gesellschaftlichen Stigmatisierung komme, sobald sich eine ältere Dame in einer solchen Situation befände:

> *„Au Liban, quand on est veuve, divorcée ou „vieille fille" on n´a plus le droit d´être amoureuse passé un certain âge. Sinon, on est tourné en dérision, on devient ridicule et l´on fait honte à son entourage."*[317]

Zwar wurden auch in westlichen Ländern noch vor einiger Zeit ältere Damen und Herrn belächelt, die sich noch einmal ihrem Liebesleben widmeten. Schnell erlangte auch dieses Thema an Akzeptanz, wenngleich es in ländlicheren Regionen noch immer tabuisiert wird. Im Film zeigt sich aber klar und deutlich, dass diese Form der Beziehung in *orientalischen* Gebieten gesellschaftlich nicht akzeptiert wird. Rose selbst steht ihrem Glück im Weg, da sie selbst es ist, die sich als „zu alt" ansieht und deshalb die Beziehung zu Charles, ihrem Verehrer nicht zulässt. Zusätzlich muss sie sich um ihre geistigeskranke Schwester Lili kümmern, was ihr ebenfalls als Hindernis zu ihrer Beziehung mit ihrem Bekannten im Weg zu stehen scheint. Vor allem die Szene, in der ihr klar wird, dass sie ihre Verantwortung nicht abgegeben kann, zeigt, dass mehr hinter diesem Thema steckt.

Rose sitzt vor einem Spiegel und legt sich ein wenig Make-up auf. Zuvor war sie im Salon um sich die Haare färben zu lassen. Sie blickt in den Spiegel und es scheint, als ob sie sich selbst nicht erkennt. Neben ihr ärgert sie Lili mit ständigem Licht-ein- und ausschalten. Mit beleidigenden Kommentaren zwingt Lili ihre Schwester Rose sich im Bad einzusperren. Eine Großaufnahme ihres Spiegelbildes zeigt die Veränderung, die sie in diesem Raum erfährt. Zuerst noch angetan von dem Gedanken eines Lebens zu zweit

316 Labaki, Caramel (2007): Interview mit Nadine Labaki
317 Labaki, Caramel (2007): Interview mit Nadine Labaki

erkennt sie nun, dass sie dies nicht zulassen kann. Langsam wischt sie sich weinend mit einem Wattepad das Make-up und den Lippenstift vom Gesicht, als ob sie eine Maske sukzessive abnehmen würde. Der Schmerz und die Enttäuschung sind dabei augenscheinlich. Sie wagt es nicht gegen all die Vorurteile anzukämpfen und möchte schon gar nicht, dass Lili dabei vernachlässigt wird, wenngleich dies bedeutet, dass sie ihre letzte Chance auf eine Beziehung mit einem Mann aufgeben muss.

Jamale | und der Preis ewiger Jugend

Jamale ist eine Freundin aller Frauen des Salons. Sie ist in ihren Vierzigern und von ihrem Mann wegen einer jüngeren Frau verlassen worden. Seitdem versucht die Mutter zweier Kinder mit den Tücken des Älterwerdens fertig zu werden, was ihr kaum gelingt. Mit den Tücken der Menopause konfrontiert wird ihr erschreckend bewusst, dass egal wie sehr sie es versucht, sie den Lauf der Zeit nicht aufhalten kann. Dies aber nicht akzeptierend kämpft sie mit allen Mittel dagegen an, schreckt selbst vor Schönheitseingriffen wie Botox nicht zurück, um sich ihre Jugendlichkeit zu bewahren. Die Schönheit der Frau hat im Libanon einen hohen Stellenwert. Laut Regisseurin ist sie gleichbedeutend mit Jugend und somit mit Fruchtbarkeit, welche als weibliche Attribute nicht wegzudenken wären.

> *„[...] Elle ne vit que dans l´apparence. Beaucoup de femmes dans mon pays sont dans cette situation car la séduction est très importante dans l´existence de la femme libanaise."*[318]

Dies ist auch der Grund weshalb Jamale einen solchen Wert auf ihr Äußeres legt. Sie definiert sich durch ihr Spiegelbild und verliert jegliches Selbstwertgefühl, als sie erkennt, dass die Frau, die ihr entgegenblickt, nicht mehr ihr Inneres wiederspiegelt. Vor allem zu Beginn des Films lernt der Zusehende Jamale als ungeduldige Kundin kennen, die aufgrund eines Castings in Eile ist. Sie benutzt Klebestreifen, damit ihre Augenfalten verborgen werden, zeichnet ihre Lippen über die Konturen, damit sie größer wirken und möchte stets voluminöses Haar wie die Models in den Zeitungsausschnitten, die sie immer mit sich trägt. Als die unzufriedene Jamale genervt meint, dass sie nicht so aussehe wie die Frau auf dem Bild, antwortet Nisrine, die sie gerade frisiert hat: „

[318] Labaki, Caramel (2007): Interview mit Nadine Labaki

Regarde bien la photo! Tu vois pas qu´elle a l´âge de ta fille?"[319] trifft sie genau ins Schwarze, denn sie möchte tatsächlich einfach nur wieder jung aussehen. Nach einem gescheiterten Casting, bei dem sie sich sichtlich unwohl fühlt, versucht sie ihr Problem mit Botox zu lösen um so ihre kleinen Fältchen im Gesicht zu verstecken und ihre Lippen aufzufüllen. Sie geht sogar soweit, dass sie einige Male ihre Menstruationsblutung vortäuscht, nur um den anderen zumeist jüngeren Frauen in ihrer Umgebung, die sie sichtlich als Konkurrenz taxiert, zu beweisen, dass sie noch immer eine gewisse Jugendlichkeit besitzt. Es bleibt allerdings stets bei verzweifelten Versuchen, die ihr nur beschämende und verurteilende Gesichter einbringen.

Vor allem Jamales Geschichte ist eine universelle, die aber auch in den westlichen Ländern als ein ernstzunehmendes Tabuthema angesehen wird. Tagtäglich wird man mittels Medien und anderen Formaten mit einem speziellen Ideal von Schönheit und Begehrlichkeit konfrontiert, die alle eines gemeinsam haben: Jugendlichkeit. Den Kampf gegen die Tücken des Älterwerdens kennen aber anscheinend auch die Frauen *orientalischer* Regionen, die ihre Weiblichkeit mit Attraktivität gleichsetzen. In dieser Gesellschaft ist es schlichtweg akzeptiert *Frau* zu sein, nur auf ihr Aussehen zu achten und all dies wird sogar von der männlichen Gesellschaft erwartet. Anders als in europäisch beziehungsweise westlichen Ländern, in denen vor allem Frauen in gewissen Positionen versuchen ihre Weiblichkeit so gut es geht zu kaschieren, da sie sich durchaus als hinderlich, hauptsächlich im Berufsleben herausstellen kann, ist die (offen) zur Schau gestellte Weiblichkeit bis zu einem gewissen Grad in Ländern, wie dem Libanon akzeptiert.

Am Hochzeitstag Nisrines wird der Zusehende auch Beobachter/in einer Handlung einer verzweifelten Frau, einer Frau deren Persönlichkeit nur noch von Äußerlichkeiten definiert wird. Mittels Detailaufnahme eines kleinen Fläschchens mit einer roten Flüssigkeit findet man schnell heraus, dass Jamale ihre Blutungen nur vortäuscht.[320] Tragisch ist vor allem das Schicksal, welches Jamale erwarten könnte, nämlich ähnlich wie jenes von Rose könnte es sein, dass auch sie stigmatisiert bleibt. Als Frau eines gewissen Alters und geschieden ist sie womöglich ebenso wie Rose zu einem Leben in Einsamkeit verdammt, da ihr die Gesellschaft keine Möglichkeit auf ein glückliches Leben zu zweit gibt.

---

[319] Labaki, Caramel (2007): [7:49]
[320] vgl. Labaki, Caramel (2007): [1:20:53]

Wie in jeden großen Städten der Welt gäbe es vor allem im Libanon einen explosionsartigen Zuwachs in Sachen Schönheitsoperationen, so die Regisseurin. Man beginne bereits sehr jung damit. Vor allem die *orientalische* Nase werde sehr oft mit Hilfe der plastischen Chirurgie verändert und dem europäischen Ideal angepasst.

> *„On veut ressembler à la femme occidentale, mais avec nos propres critères qui ne sont pas des plus discrets."*[321]

Nicht nur der Titel, sondern auch der Vorspann behandelt in einer ästhetisch ansprechenden Form das Thema des Films: Die/der Zuseher/in kann, untermalt durch rhythmische Tangomusik, das Fertigen der Zuckerpaste beobachten. Besonders interessant ist die Einstellung der ersten eineinhalb Minuten, wenn der Zusehende nur einen Vorhang vor sich hat. Man hört zwar das Stöhnen und den kurzen Aufschrei einer Frau, doch dann ist es Layale, die Besitzerin des Schönheitssalons, eine Frau, die den Vorhang aufzieht um den Beobachtenden einen Einblick in die Szenerie zu gewähren. Anders als bei den bereits diskutierten Gemälden hat man es hier mit einer Frau zu tun, die den Vorhang entfernt. Ein weiteres Mal ist es eine Frau, die dieses Mal einem Mann, in einen ansonst *verbotenen* Raum Einlass gewährt, in dem Nisrine einen jungen Polizisten in den Salon einlädt. Es sind die Frauen, die entscheiden, einen Einblick in ihren persönlichen Raum zu gewähren; wenn man so will in ihren persönlichen, modernen *Harem*, im Fall von *Caramel*, in einen Schönheitssalon. Dabei zeigt sich, dass das Privileg des Erzählens und des Beobachtens, welches in der Orientmalerei strikt männlich konnotiert war, sich nun gewandelt hat, und es die Frauen dieses mysteriösen *Orients* sind, die nun nicht nur die Erzählposition, sondern auch die Art des Erzählens festlegen.

Nach einigen Momenten zeigt die Kamera immer wieder die Szene hinter dem weggezogenen Vorhang und Detailaufnahmen der gold-glänzenden Farbe des heißen Caramels, ehe man sich im Salon *„Si Belle",* welcher durch den deplatzierten Buchstaben „B", der sich von der Außenwand gelöst hat, nur mehr noch die Inschrift *„Si Elle"* zeigt, befindet. Man findet sich im Reich der Frauen wieder, wo reges Treiben herrscht. Sämtliche Stühle sind mit Frauen besetzt, die frisiert, geschminkt oder aber enthaart

[321] Labaki: Making of – Caramel (2007)

werden müssen, und nicht bloß jenen Tätigkeiten wird nachgegangen, sondern auch dem Gespräch. Labaki gibt in den Interviews preis, dass sie den Ort vor allem deshalb gewählt habe, da sie ihn als einen *sicheren Ort* ansehe, in dem die Frauen ungestört in einer angenehmen Atmosphäre, *„away from men´s eyes"*[322], sich ihrer Stylistin anvertrauen können. Denn es ist diese Person, die die Frau „ungeschminkt" und verletzlich vor sich sieht. *„She sees her in her true self...fragile"*[323], wie es Labaki formuliert. Und diese Situation ist es, die den Grundstein des Austausches zwischen den Frauen legt. Die Stylistin wird zur Therapeutin, zur Ratgeberin und Freundin, die mehr mit der Kundin teilt, als das Ziel ihre weiblichen Reize zu untermalen.
Dennoch ist das Eintauchen in diese Damenwelt nicht das Hauptthema des Films, sondern es soll vorrangig um den Konflikt der Frauen gehen, die mit Widersprüchen einer westlichen und östlichen Welt konfrontiert sind. Die Regisseurin meint hierzu nicht nur das Leben im Libanon zu schildern, sondern auch die Identitätskrisen, in der sich viele der libanesischen Frauen befinden. Sie seien zwar mit der Unabhängigkeit der westlichen Frau bekannt, doch sie selbst würden in einer anderen Welt leben, die es schwierig für Frauen des Libanons mache ihre Identität konkret zu artikulieren *(„We don´t really know who we are...")*[324]. Deshalb porträtiere sie Frauen, die in der Gesellschaft gegen Tabus und für ihre Interessen kämpfen, oder aber die versuchen, die verwurzelten Traditionen mit einer modernen Sichtweise auf das Leben zu kombinieren.
Es sind neben *typisch libanesischen* Problemen durchaus auch Themen, wie Jugendwahn, Ehebruch, die keineswegs nur libanesische Frauen betreffen, sondern Frauen auf der ganzen Welt ansprechen.

Kritisch ist zu betrachten, dass die Damenwelt im Libanon einem Bereich zugeschrieben wird, der sich strikt der Schönheit und der Weiblichkeit widmet. Wie Khatib es bereits in *Filming the Modern Middle East* angibt, sind es die Frauen, die mit traditionell-weiblichen Attributen und Eigenschaften, und in diesem speziellen Fall *weiblichen Räumen* in Verbindung gebracht werden. [325] Wir befinden uns in einem Schönheitssalon, einem Raum, der stets nur dem weiblichen Geschlecht zugestanden wurde. Zusätzlich

[322] Labaki: Making of – Caramel (2007)
[323] Labaki: Making of – Caramel (2007)
[324] youtube-video: Interview mit Nadine Labaki:
https://www.youtube.com/watch?v=NVCSKOP3WUA [abgerufen am 26. 11. 2015]
[325] vgl. Khatib (2011): S. 81ff

sind es immer wieder Werte wie Familie, Liebe, Kinderwunsch, die Suche nach einem Ehemann, die mit den Frauen assoziiert werden. Ihr Lebensglück kann nur durch ihr Liebesglück, der Rolle als Ehefrau erfüllt werden, was so mancher feministischen Ansicht widersprechen würde. Anzumerken ist, dass wir es hauptsächlich mit aktiven, durchaus starken, sich in Hauptrollen befindlichen Frauenfiguren zu tun haben, die keineswegs nur der ästhetischen Verschönerung des Films dienen, und so ist das Anwenden von Mulveys Theorie der „to-be-looked-at-ness" nicht möglich. Mit diesem Film bietet Labaki die Möglichkeit an, einen Einblick in den modernen Libanon zu wagen, der oftmals als moderner gezeichnet wird als er im Inneren tatsächlich ist. Sie zeigt Schicksale und Charakterstudien von Frauen, die mit Konflikten kämpfen, die durch die Kollision zweier Gesellschaften entstehen und eindeutig den Beweis liefern, dass man zwischen *Orient* und *Okzident* unterscheiden kann.

Auf die Frage in einem Interview für *„Le Beyrouth des Arts"*[326], ob sie sich selbst als Feministin sehe, antwortet Labaki:

> *„C´est une question délicate. Tout dépend comment on comprend ce terme. Mais, non, je ne me considère pas féministe. Je suis juste consciente de la résponsibilité qu´ont les femmes au sein de la société. Mais je ne veux pas dire que les femmes soient les seules capables d´apporter des solutions. Il faut mieux miser une collaboration entre hommes et femmes [...| mais les femmes agissent différemment que les hommes. Elle s´enflamment moins vite. Par notre instinct maternel, je pense, on réfléchit un peu plus avant d´agir."*[327]

Um diese „Reaktionen" auch so natürlich wie möglich darzustellen, schreckt Labaki auch nicht davor zurück einige Rollen mit Laienschauspielern oder völligen Neulingen in diesem filmischen Metier zu besetzen. *„J´aime flirter avec la réalité, donner aux spectateurs des films qui relatent vraiment des choses du réel. On y adhère plus*

[326] youtube-video: Interview mit Nadine Labaki: https://youtube.com/watch?v=pTDqEkHCiZg [abgerufen am 26. 11. 2015]
[327] youtube-video: Interview mit Nadine LAbaki: https://youtube.com/watch?v=pTDqEkHCiZg [abgerufen am 26. 11. 2015]

facilement", so im Interview mit Camille Sarret[328]. Außerdem sei es durch ihre natürlichen Reaktionen eher eine Identifikation mit den Zusehenden zu erlangen:

> *„On peut s´y retrouver, s´identifier à des personnages. Ce qui provoque une prise de conscience plus forte. J´ai le sentiment que ces films ont le pouvoir de changer les choses."*[329]

Sie möchte mit ihrem Film die starren Dinge verändern. Ihr Film zeigt eine zwiegespaltene Gesellschaft, Frauen zwischen zwei Welten, Frauen zwischen *Orient* und *Okzident*, zwischen *Moderne* und *Tradition* und die Möglichkeit für einen Wandel, wenn man bereit ist sich der weiblichen Perspektive anzunehmen und versucht diese zu verstehen.

6.2. Persepolis | Eine unkonventionelle Zeichentrickfigur zwischen Westen und Osten im iranisch-französischen Animationsfilm

6.2.1. Kurze Inhaltsangabe

In diesem 2007 erschienen Zeichentrickfilm erzählt die Regisseurin Marjane Satrapi auf künstlerischer Weise mit autobiographischen Zügen ihre eigene Kindheit. Sie gibt Einblick in die *Stadt der Perser* – Teheran, die Hauptstadt Irans zu einer Zeit, in der das Land noch unter der Herrschaft von Schah Mohammed Reza Pahlavi stand. Nach dem Sturz des Schahs und dessen Flucht aus dem Land, sehen sich ihre links-liberalen Eltern bestätigt, die schon lange einen Machtwechsel hin zu einer Demokratie mit mehr Freiheiten entgegenstreben. Die kleine Marjane versteht die politischen Geschehnisse kaum und widmet sich lieber ihren zwei großen Leidenschaften: die letzte Prophetin auf Erden zu werden und Bruce-Lee-Filme anzusehen. Anfangs noch euphorisch gegenüber dem politischen Umschwung und dem dadurch bedingtem Wiedersehen mit Verwandten und Bekannten, die im Gefängnis als *Kommunisten* und *Revolutionäre*

[328] http://information.tv5monde.com/terriennes/dans-le-regard-de-nadine-labaki-des-femmes-s-arment-d-humour-pour-combattre-la-guerre [abgerufen am 27. 11. 2015]
[329] http://information.tv5monde.com/terriennes/dans-le-regard-de-nadine-labaki-des-femmes-s-arment-d-humour-pour-combattre-la-guerre [abgerufen am 27. 11. 2015]

eingesperrt waren, und die Aussicht auf eine republikanische Staatsform, die mehr Freiheiten und Vorzüge verspricht, verändert sich schon bald die Meinung der Eltern. Das Leben in Teheran ist von nun an nämlich von immer mehr Restriktionen geprägt. Die neuen Machthaber, deren politische Vorstellungen oftmals mit extremistisch-ausgelegten religiösen Vorstellungen korrelieren, verhindern den Traum von Freiheit und Modernisierung des Staates; stattdessen wird eine streng-ausgelegte Form der Scharia eingeführt und viele der ehemaligen Revolutionäre werden öffentlich hingerichtet, darunter auch Marjanes Onkel Anuche, der ihr sehr nahe stand. Immer mehr Familien fliehen aus der Stadt und viele von ihnen ziehen nach Europa oder wandern in die Vereinigten Staaten aus. Trotz Marjanes willenstarker Großmutter und ihrer Eltern, die sie stets in ihren Ansichten unterstützen, ist es kein Leichtes für Marjane in dieser neuen Umgebung als Teenager aufzuwachsen. Trotz aller Verbote, wie Musik, Parties und sämtliches Gedankengut das in Verbindung zum Westen steht, hört sie beispielsweise heimlich amerikanische Punk- und Rock-Musik, trägt *adidas*-Turnschuhe und eine Jeansjacke mit der Aufschrift: *„Punk is not ded".* Als Teheran im Golfkrieg gegen den, unter dem Regime Saddam Husseins stehenden Irak bombardiert wird, und Marjane immer öfters durch Meinungsverschiedenheiten in der Schule mit ihren konservativen Lehrerinnen in Konflikt gerät, entscheiden ihre Eltern sie ins *Lycée Français* in Wien zu schicken. Anfangs noch bei Freunden der Familie untergebracht, wird sie schnell in ein christliches Mädchenheim gesteckt, wo sie sich sehr unwohl fühlt. Auch in der Schule muss Marjane die Außenseiterrolle annehmen, ehe sie langsam Anschluss findet und sich sogar verliebt. Doch als diese Beziehung in die Brüche geht, fällt sie in eine tiefe Depression. Sie landet schlussendlich auf der Straße, erkrankt an einer schweren Lungenentzündung und wacht erst wieder in einem Krankenhaus auf. Dort sieht sie keinen anderen Ausweg als ihre Eltern anzurufen und wieder in den Iran zurückzukehren. In Teheran angekommen, muss sie zuerst einmal eine Phase der Anpassung durchleben. Diese Periode ist vor allem von Familienzusammenkünften und Unmengen an Fragen über Europa und das Leben in Wien geprägt, die sie nur schwer erträgt, da diese immer wieder negative Erinnerungen an jene Zeit wachrufen. Doch dank ihrer Großmutter und ihrer Mutter, die ihr helfen die Vergangenheit zu verarbeiten und schlussendlich zu akzeptieren, wagt sie einen Neuanfang. Marjane beginnt an der Kunsthochschule zu studieren und versucht wieder in ihrem Heimatland Fuß zu fassen. Allerdings stellt sich dieses Vorhaben als schwieriger heraus als gedacht. Zwar wurde sie im Iran geboren und erlebte auch die turbulente Phase des

Machtwechsels und politischer Unruhen des Landes mit, wurde aber auch in Wien Zeuge, was es bedeutet frei und selbstbestimmt in einem demokratischen System zu leben. Als sie sich verliebt, muss sie wieder einmal gegen die strengen Regeln ihres Landes ankämpfen, was sie vor eine schwere Entscheidung stellt. Die Freiheiten in Liebesdingen, die sie in Wien kennengelernt hatte, werden zwar von ihrer aufgeschlossenen Familie akzeptiert, aber die Religionswächter und deren Bestrafungen bei Regelbrüchen lauern überall, und so entschließt sich die frisch Verliebte ihren Freund zu heiraten, um so mit diesem zusammen sein zu können. Das Eheleben ist aber anders als erwartet und Marjane muss sich bald eingestehen, dass es ein Fehler war so jung zu heiraten. Nach der Scheidung entschließt sie sich Teheran zu verlassen und nach Frankreich zu gehen. Ihre Mutter selbst verbietet ihr jemals wieder zurückzukehren, da sie sich ein freieres und emanzipiertes Leben für ihre Tochter wünscht. Ein Leben, welches im Iran ihrer Meinung nach zum gegeben Zeitpunkt nicht möglich sei.

6.2.2. Analyse

Mit dem Zeichentrickfilm *Persepolis* von Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud tauchen wir in eine gezeichnete Welt, die hauptsächlich durch ihre Simplizität aus Schwarz und Weiß und nur wenige Farbflecken auf bildlicher Ebene, aber eine gewisse Komplexität auf erzählerischer Ebene besticht. Das Medium des gezeichneten und animierten Films war keine willkürliche Entscheidung, sondern ein wohlüberlegter Schritt der Regisseurin. Der Film stellt eine Adaptation ihrer *Graphic Novel „Persepolis"* dar, die erstmals im Jahr 2000 erschien. Der Grund für die Übernahme des Gezeichneten begründet die Künstlerin und Regisseurin damit, dass sie verhindern wollte, dass es zu stereotypen Vorstellungen seitens des Publikums kommt, wenn es um den Iran und dessen Bewohner/innen geht. Wenn eine Geschichte an einem bestimmten Ort, einem bestimmten *„espace géographique"*[330] stattfindet, dann sei es unumgänglich, dass „Identitäten" in den Köpfen des Publikums entstehen, die manchmal wenig mit der Realität zu tun haben, und einer Identifikation mit den Figuren im Weg stehen würden. Dem möchte die Regisseurin vorbeugen, in dem sie das Medium des Zeichentrickfilms wählt. Die Sprache der Bilder, so Satrapi, sei universell und somit sei auch der Film ein *„film universel"*, den jeder Mensch ungeachtet seiner Nationalität verstehen könne. Und dennoch scheint dies nicht der einzige Grund für den gezeichneten Film zu sein, denn

[330] Satrapi, Making of, Persepolis (2007)

hinsichtlich des Sujets hätten ebenfalls einige Problematiken entstehen können: der Film erzählt die Geschichte des kleinen Mädchens Marjane, die im Jahr 1978 den Sturz des iranischen Schahs Mohammed Reza Pahlavi miterlebt und ihr Leben ab diesem Zeitpunkt revuepassieren lässt. Zwar zu Beginn aus der harmlosen, naiven und zumeist auch verspielten Sicht einer Achtjährigen werden politisch- und auch religiös-brisante Themen angesprochen, die in einigen religiös-konservativen Ländern durchaus für Zündstoff gesorgt hätten. Es handelt sich nicht bloß um die Lebensgeschichte einer Frau, die einerseits das strikte Leben in Teheran und andererseits die liberalen Regeln der westlichen Gesellschaft kennengelernt hat und damit eindeutig in zwei unterschiedlichen Welten aufgewachsen ist, sondern auch um die Chronik eines Landes, welches kriegerische und politisch-unruhige Zeiten miterlebt hat. Bereits der Titel des Films lässt den Zusehenden erahnen, dass die Stadt *Persepolis*, übersetzt *die Stadt der Perser* und die einstige Bezeichnung für das heutige Teheran, ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Interessant ist diese Bezeichnung auch deshalb, da sie auf den Ursprung des Namens zurückgreift. Sowohl die/der Leser/in sind mit der griechischen Bezeichnung, mit einer *westlichen* Bezeichnung der Stadt konfrontiert, die einen *prä-islamischen* Iran präsentiert. Die Stadt selbst könnte beinahe als eigenständiger Charakter der Erzählung angesehen werden, da sie in gleicher Weise eine prägnante Rolle einnimmt, und immer wieder in ausführlichen Einstellungen porträtiert wird. Hinter der Entscheidung sowohl die *Graphic Novel*, als auch den Film „Persepolis" zu nennen, stehe aber laut Satrapi keine zufällige, sondern eine wohl überlegte Entscheidung. Denn diese, in manchen Augen als *veraltet* angesehene Bezeichnung Teherans stehe für die Vergangenheit; eine essentielle Periode im Leben, derer man sich bewusst sein sollte, denn:

> *„Le passé aide à comprendre les choses...et aussi aide à comprendre le présent."*[331]

Nur wer die Vergangenheit verstehe, der sei auch in der Lage das Hier-und-Jetzt zu verstehen, so die Regisseurin, und sie befolgt dabei den Leitspruch der *Postcolonial Studies.*

Mit dieser Aussage gibt sie bereits eine der Botschaften des Filmes mit. Sie versucht nicht nur die Vergangenheit ihres Landes zu verstehen, sondern auch ihre eigene, die ihr hilft ihre Position und Stellung in der Welt zu finden. Dieses „Sich-seiner-Wurzeln-

[331] Satrapi, Making of, Persepolis (2007)

bewusst-machen“ ist allerdings mit einigen Tücken behaftet. Die Künstlerin behauptet, dass ihr Film eine universelle Sprache spreche, und vertritt außerdem noch die Ansicht, dass man gerade durch den Film von einer Trennung in Ost und West ablassen muss. Für Satrapi sei ihr eigenes Leben der Beweis dafür, dass es diese Trennung zwischen Alt und Neu, Ost und West und Orient und Okzident nicht gäbe:

> *„[...] ça veut dire qu´il n´y a pas cette division entre l´ouest et l´est, l´orient et l´occident, entre les musulmans et les chrétiens; [...] ça veut dire (aussi) qu´il y a encore d´espoir pour le futur...“*[332]

Nach eingehender Analyse des Films bemerkt der Zusehende aber trotzdem eine gewisse Konfrontation mit zwei verschiedenen Welten. Wieder einmal wird einem *Orient* ein *Okzident* gegenübergestellt. Es ist einerseits der Iran, der durch politische Machtwechsel ein immer strikter werdendes und religiös-motiviertes Gesellschafts- und Regierungssystem annimmt und ein Europa mit Wien als Repräsentant, welches aus der Perspektive der Protagonistin nicht als „das gelobte Land“ porträtiert wird, allerdings einige Freiheiten vor allem hinsichtlich Frauenrechte bereithält.
Als ein Indikator für ein dichotomes Weltensystem dient unter anderem die Rolle der Religion in den gezeigten Ländern. In Teheran, nach dem Sturz des Schahs und der Einführung einer islamischen Republik, werden immer strengere Regeln eingeführt, deren Einhaltung durch die Religionswächter gewährleistet wird. Alkohol, Parties und andere Formen der Unterhaltung werden verboten. Des Weiteren wird das Tragen des Kopftuchs wieder eingeführt und der Umgang zwischen den Geschlechtern wird verschärft. So ist es verboten eine Beziehung vor der Ehe mit einer Frau bzw. einem Mann einzugehen, Händchen halten und auch sonstiger Austausch diverser Zärtlichkeiten ist streng untersagt. Vor allem aber wird die Kleiderordnung des weiblichen Geschlechts verändert: neben dem Tragen des Kopftuchs müssen die Frauen nun auch lange Kleidung überziehen, die die Formen ihres Körpers verbergen. Außerdem wird die Verwendung von Make-up und anderer Zeichen „westlicher Dekadenz“ ebenfalls verboten. Marjane lernt beispielsweise im Schulunterricht im Jahr 1982:

---

[332] Satrapi, Making of, Persepolis (2007)

„La voile est le synonyme de la liberté. Une femme digne est une femme qui se couvre derrière. Celle qui se montre brûlera dans les flammes de l´enfer."[333]

Doch die Schüler/innen haben andere Dinge im Kopf, nämlich das Anhimmeln der neuesten BeeGee Fotos und Plattencover. Dieser Konflikt zwischen Ost und West, der hier eindeutig angesprochen wird kann aber durchaus einem Religionskonflikt gleichgestellt werden. Die Frauen des Films werden durch religiöse Extremisten einmal mehr zu einer Form der modernen *Odaliske*, zu *Frauen des Zimmers*, zwar dürfen sie noch das Haus verlassen, doch müssen sie dies mit Schleier und sonstigem Gewand tun, welches ihre Person verhüllt. Hier sind es nicht vier Wände, die die Grenzen des Handelns darstellen, sondern die Regeln der Bekleidung.

Trotz all der Diskussionen und Versuche, die Unterdrückung mittels Kopftuchs zu verharmlosen, zeigt dieser Film aus der Sicht von Frauen, was es tatsächlich bedeutet, stets sein Gesicht verhüllen zu müssen. Auf die Aufforderung eines Mannes (*„Ramène bien le foulard ma soeur!")*[334] vor einem Supermarkt reagiert ihre Mutter nicht, weshalb dieser dann in einem noch barscheren Ton meint: *„Hey...je te parle!"* Die Mutter, die man einige Szenen zuvor noch ohne Kopftuch mit ihrer Tochter und anderen Frauen auf der Straße spazieren sehen konnte meint nur: *„Monsieur, on ne dit pas „je te parle" mais „je vous parle"*[335] und fügt dann noch hinzu, dass er ihr mehr Respekt zeigen sollte. Der Mann beginnt sie zu beschimpfen und Marjanes Mutter befiehlt ihrer Tochter ins Auto einzusteigen. Während der Autofahrt sieht Marjane nur, wie ihrer Mutter vor lauter Wut, Frustration und auch Kränkung einige Tränen die Wange hinunterlaufen. Diese Szenen sind keine Seltenheit, denn immer öfter werden die Frauen, die nicht die strikten Ansichten so mancher Extremisten teilen, mit Bestrafungen und Verhaftungen konfrontiert. Dass das Tragen des Kopftuchs hauptsächlich in westlichen Regionen eher negativ aufgenommen wird, zeigt eine Szene zu Beginn des Films, als sich die bereits erwachsene Marjane am Flughafen[336] ihr Kopftuch umbindet. In der Flughafentoilette sehen wir eine Großaufnahme von Marjanes Gesicht, dass nun durch ihr schwarzes Kopftuch beinahe maskenhaft wirkt. Ihr Gesichtsausdruck kann als verdutzt

[333] Satrapi, Persepolis (2007): [22:41]
[334] Satrapi, Persepolis (2007): [24:01]
[335] Satrapi, Persepolis (2007): [24:01]
[336] Satrapi, Persepolis (2007): [02:04]

beschrieben werden. Dann sieht man nur eine Großaufnahme einer Frau, die sich neben Marjane befindet und sich Lippenstift aufträgt. Mit ihren grünen Augen, hellen Haaren und einem eher freizügigen Kleidungsstil soll sie eine westliche Frau darstellen. Ihr Gesicht als Kontrast zu Marjanes, zeigt einen angewiderten, ja verachtenden Gesichtsausdruck. Ganz im Sinne von Homi K. Bhabha fungiert hier das Kopftuch als Signifikant des *Anderen* und markiert so den Übergang von einer Welt in eine andere. Dass das Kopftuch aber nicht ausschließlich im Westen, wie es sooft in Literatur und Medien dargestellt wird, als *das* Zeichen einer frauenfeindlichen Gesellschaft angesehen wird, sondern auch im eigenen Land als Element der Unterdrückung und Einschränkung persönlicher Freiheiten definiert werden kann, zeigen auch noch weitere Szenen. Vor allem Marjanes Großmutter und Mutter verachten das Kopftuch. Ihre Mutter besteht darauf, dass selbst *fremde* Frauen ihr Gesicht vor ihrem Mann nicht verhüllen[337], selbst wenn diese nur schwer von dieser „Tradition" ablassen können und stets meinen: *„Aber so sind wir doch erzogen worden. Mein ganzes Leben war ich verschleiert."*[338] Vor allem ein Gespräch mit ihrer Großmutter zeigt, wie schnell solche Gebote automatisiert werden können. Marjane ist bereits wieder nach Teheran zurückgekehrt und hat ihr Studium an der Universität begonnen. Bei einer Versammlung, in der Themen wie Länge des Kopftuchs, Make-up-Verbot und andere Restriktionen des weiblichen Auftretens betreffend besprochen werden, ist sie die einzige unter ihren Mitstudentinnen, die sich gegen diese Forderungen wehrt. Zuvor schon war sie von Religionswächtern aufgehalten worden, da sie auf dem Weg zur Universität nicht spazierte, wie es eine *„femme digne"* tun würde, sondern gelaufen ist um nicht zu spät zu ihrem Anatomie-Kurs zu kommen. Durch die Laufbewegung hätte sich aber ihr Hinterteil so in Bewegung versetzte, dass dies als schändlich zu erachten sei[339], so ein Mann, der sie vom Auto aus auffordert nicht weiter zu laufen:

> *„Arrêtez à courir! [...] Il ne faut pas courir comme ça. Comme vous courez votre derrière, il fait du mouvement...comment peut-on dire...impudique!"*[340].

Die Männer der Versammlung fordern nun ein noch längeres Kopftuch, und auch Make-up dürfte von nun an nicht mehr getragen werden. Marjane protestiert, weil sie nicht

[337] vgl. Satrapi, Persepolis (2007): [28:17]
[338] Satrapi, Persepolis (2007): [29:02]
[339] Satrapi, Persepolis (2007): [1:14:46]
[340] Satrapi, Persepolis (2007): [1:14:46]

einsieht weshalb sie sich verhüllen müsse, während die Männer der Mode folgen und so enge Hosen tragen dürften, dass man sogar die Unterwäsche sehen könne. Des Weiteren sei es unmöglich mit einem noch längeren Kopftuch ihrer Kunst nachzugehen, geschweige denn sich zu bewegen. Auf die Aussage, wie sich Frauen wohl bei diesem Anblick fühlen würden, bekommt sie keine Antwort, denn sie ist „nur" eine Frau, die kein Recht auf eine Stimme, geschweige denn auf ein Veto besitzt. Dennoch ist ihre Großmutter stolz auf diese Aktion. Nach der Versammlung erzählt sie ihr alles davon und die Großmutter fordert sie auf ihr Kopftuch abzunehmen. *„Ça me rend claustrophobe!"*[341] sind ihre Worte. Marjane antwortet daraufhin, dass es ihr gar nicht mehr auffalle, dass sie es trage. Die Großmutter erwidert mit einem strengen Ton: *„N´oublie jamais cela! C´est la peur qui nous fait perdre notre conscience. C´est aussi elle qui nous transforme en lâches."*[342] Denn die Angst lasse jemanden jemandes Gewissen vergessen und verwandle so viele in Feiglinge, die vergessen, was es bedeutet frei zu sein. Diese Aussage zeigt vor allem eines: der Großteil der Frauen trägt das Kopftuch aus Angst vor Bestrafung und anderer Konsequenzen. Sie besitzen nicht die Möglichkeit zu wählen, ob sie es tragen wollen oder nicht. Das religiöse Zeichen wird somit zum Zeichen eines Regimes der Unterdrückung. Vor allem hier zeigt sich ein deutlicher Unterschied zu westlichen Regionen. Diese Spaltung zwischen Ost und West zeigt sich auch in ihrer *Graphic* Novel, wenn sie das tägliche Ritual einer Frau schildert, die dabei ist, das Haus zu verlassen:

> *„Le régime avait compris qu´une personne qui sortait de chez elle en se demandant: Est-ce que mon pantalon est assez long? Est-ce que mon foulard est à sa place? Est-ce que mon maquillage se voit? Est-ce qu´ils vont me fouetter? Ne se demandait plus: Où est ma liberté de pensée? Où est ma liberté de parole? Ma vie est-elle vivable? Que se passe-t-il dans les prisons politiques?"*[343]

Ein weiterer Aspekt der die Kollision zweier Welten andeutet betrifft den zwischengeschlechtlichen Umgang. Im Iran sind Beziehungen und sämtlicher vorehelicher Austausch von Zärtlichkeiten strikt verboten. Selbst das unschuldige Händchenhalten während der Autofahrt wird, wenn von der Religionspolizei entdeckt

341 Satrapi, Persepolis (2007): [1:16:56]
342 Satrapi, Persepolis (2007): [1:16:59]
343 Satrapi, Persepolis (2000): IV-„Les Chaussettes"

mit Bestrafung sanktioniert. Doch Marjane beschließt dies alles zu umgehen in dem sie heiratet, da sie ein Leben hinter verschlossenen Türeneinem Leben im Gefängnis gleichsetzen würde. Ihre Mutter ist zutiefst traurig, da sie sich ein anderes Leben für ihre Tochter gewünscht hat. Noch am Hochzeitstag meint sie weinend zu ihr:

> *„J´ai toujours voulu que tu deviennes indépendente, éduquée et cultivée [...] Je veux que tu partes, que tu sois libre et indépendente!"*[344]

Sie müsse den Iran verlassen, da es hier für eine Frau nicht möglich sei unabhängig, kultiviert und gebildet zu sein. Und schlussendlich erfüllt sich der Wunsch der Mutter, als sich Marjane einige Monate später eingestehen muss, dass die Hochzeit überstürzt war. Nach der Scheidung entscheidet sie sich den Iran zu verlassen um in Frankreich einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen. Ihre Mutter betont einmal mehr, dass sie ihr verbiete jemals zurückzukehren:

> *„Cette fois tu partes pour toujours. Tu es une femme libre. L´Iran d´aujourd´hui n´est pas pour toi. Je t´interdis de revenir*."[345]

Marjane akzeptiert dies mit einem leisen, weinerlichen *„Oui maman",* und reist nach Frankreich, ein westliches, ein europäisches Land, wo es ihr möglich ist als Frau emanzipiert zu leben.

Doch dieser *Westen*, vor allem mit Amerika als Repräsentant, einer gnadenlosen Konsumgesellschaft und mit sündhaften, lüsternen Sitten assoziiert, wird als Gegenbild zum Iran skizziert. Dass der Westen als Feindbild dargestellt wird, zeigt vor allem die Szene, in der Marjane die Leidenschaft zu amerikanischer *Heavy Metal* und *Punk*-Musik entdeckt. Sie bittet ihre Mutter ihr etwas Geld zu geben, um bei Händlern illegal Kassetten kaufen zu können. Auf der Straße wird sie von zwei Frauen aufgehalten. Die Inszenierung dieser Begegnung ist besonders interessant, da nur ein „bedrohliches Rascheln von Stoff", die Frauen in ihren Vollschleiern angekündigt wird. Marjane, in einer Großaufnahme, befindet sich im Zentrum des Bildes, als plötzlich links und rechts von ihr zwei schwarze Gestalten auftauchen. Sie zeigen weder Hände noch Beine, man

[344] Satrapi, Persepolis (2007): [1:18:22]
[345] Satrapi, Persepolis (2007): [1:26:42]

kann nur ihr weißes, maskenhaftes Gesicht erkennen, der Rest ihres Körpers wird mit einem schwarzen langen Stück Stoff verhüllt, sodass es den Eindruck eines schlangenhaften, langgezogenen Körpers erwirkt. Aus Marjanes subjektiven Froschperspektive sieht man die zwei riesigen Gestalten, die sich über sie beugen und sie beinahe zu verschlingen drohen. Wie zwei Schlangen umkreisen sie Marjane, nur das Rascheln des Stoffes im Hintergrund. Sie fragen sie nach ihren Schuhen, amerikanische Turnschuhe, ihren *Button*, ziehen ihr Kopftuch zurecht und wollen sie schon fast zum Polizeipräsidium mitnehmen. Ihr Vergehen: Verwestlichung. *„C´est un symbole de la décadènce occidentale!"* meinen die zwei Frauen und entlassen Marjane nur nach eingehenden Bitten und einer erlogenen Ausrede aus ihren Fängen. Sie verschwinden genauso schnell, wie sie gekommen waren, mit einem harmlosen Rascheln ihres Vollschleiers. Auch die Straßen von Teheran zeigen eine eher feindliche Gesinnung gegenüber westlicheren Regionen. Auf einer Wand wird mittels Graffiti die Freiheitsstatue mit Totenkopf präsentiert, im Hintergrund die Flagge der „Stars and Stripes".

Dieser Film zeigt aber eines sehr deutlich: das eher vernachlässigten Gebiet des „Okzidentalismus". In *Persepolis* wird ein vom Osten konstruierter Westen präsentiert. Er wird auf einige wenige Dinge, wie Rockmusik, Turnschuhe und Make-up reduziert, wie es Said im Kontext des Orientalismus als „Essentialisierung"[346] bezeichnen würde. Es sind Repräsentationen, die aufgrund der Popkultur, des Kinos oder aber der Musik und Modebranche entstehen. So geht Marjane ins Kino um sich *Godzilla* oder Bruce-Lee-Filme anzusehen, hört Musik der *BeeGees* oder von *Michael Jackson*. Ihre Studienkolleginnen hungern, da sie tagelang die *Vogue* studiert haben. All diese Dinge haben schlussendlich wenig mit einer westlichen Kultur gemeinsam, wenngleich sie einen Teil davon darstellen, der aber niemals eine Repräsentationsfunktion einnehmen könnte. All jene Objekte sind in den Augen des Regimes als *diabolisch* anzusehen und somit verboten. Der westliche Lebensstil oder zumindest deren Repräsentationen werden dadurch zum Mittel einer Rebellion, die vor allem von einer intellektuellen Mittelschicht ausgeht, die sich in dieser Form gegen das politische System zu wehren versucht. Der Beweis für diese Theorie, nämlich, dass Marjane nicht den *westlichen* Lebensstil pflegt, wie es sooft behauptet wird, sondern einem vom Iran konstruierten

[346] Said (2003): S.65ff

Bild des Westens, verbirgt sich in der Art und Weise, wie sie mit ihrem Leben in Österreich zurechtkommt. Sie fühlt sich fremd, erlebt einen Kulturschock und kann sich nur schwer eingliedern. Erst durch eine genaue Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur, mit deren Theorien, Philosophen und Lebensstilen erkennt Marjane den *wahren* Westen, der nicht im geringsten mit *dem* ihres Landes verglichen werden kann. Diese ständige Zwiegespaltenheit ihres Heimatempfindens, die Tendenz zur westlichen Gesellschaft und auch ihr Aufenthalt in Wien unterstützen dann schlussendlich, was man mit Homi K. Bhabhas Begriff des *„in-between"* gleichsetzen kann; Marjane drückt es wie folgt aus:

„Je suis une étrangère en Autriche, j´en suis devenue une dans mon propre pays."[347]

Obwohl sie den Iran noch immer als *ihr* Land bezeichnet, fühlt sie sich trotzdem dort fremd. Sie sieht sich weder Österreich zugehörig, noch ihrem Heimatland, dem Iran. Sie befindet sich „dazwischen" in einer Art Zwischenraum.

Natürlich ist es notwendig stets vor Augen zu haben, dass es sich bei diesem Film um eine Adaptation eines autobiographischen Werks handelt. Der Journalist Thomas Sotinel nennt es in einem seiner Artikel der „Le Monde": *„Persepolis ne met pas en scène une réalité mais une mémoire façonnée par le temps et la distance"*[348]*.* Es handle sich um eine Erinnerung, die geprägt durch Zeit und Distanz sei und nicht um die Abbildung der Realität. Dennoch könnte man meinen dass - gerade weil es ich um eine persönliche Erinnerung handelt - man einen anderen Einblick in die Geschehnisse dieser Orte bekommt.

Es zeigt sich trotz aller Versuche der Regisseurin, dass man es mit zwei Welten, wenngleich mit imaginären Konstrukten der jeweiligen Länder, zu tun hat. Der Zusehende ist mit einem „Westen" und einem „Osten" konfrontiert, die in einigen Gebieten miteinander kollidieren oder in extremer Form auseinanderdriften und dadurch ein binäres System zu erkennen geben.

---

[347] Satrapi, Persepolis (2007): [1:06:52]

[348] http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/06/26/persepolis-de-la-vie-dessinee-a-la-vie-filmee_928173_3476.html [abgerufen am 27. 11. 2015]

6.3. *Wadjda* | Wenn ein saudi-arabisches Mädchen davon träumt Rad zu fahren...

6.3.1. Kurze Inhaltsangabe

Mit dem Film *Wadjda* der saudi-arabischen Regisseurin Haifaa al-Mansour wird eine weitere unkonventionelle Frauenfigur in die Welt des Films eingeführt. Der 2013 erschienene Film erzählt die Geschichte der zwölfjährigen Wadjda, die sich nichts sehnlicher wünscht als ein Fahrrad zu kaufen, um ihren Freund Abdullah, wie oftmals angekündigt, in einem fairen Rennen, zu schlagen. Und obwohl das streng-islamische Land Mädchen und Frauen das Radfahren verbietet, verkauft das kleine Mädchen selbstgeknüpfte Armbänder und Mix-Tapes, damit sie sich irgendwann das erträumte Fahrrad leisten kann, da ihr ihre Mutter und ihr Vater den Wunsch verwehren. Sie erfährt in der Schule von einem Koranrezitierwettbewerb, dessen erster Platz die Finanzierung des Fahrrads ermöglichen würde. Sie lernt so aufmerksam wie möglich, und gewinnt trotz anfänglicher Schwierigkeiten den Wettbewerb, doch als sie gefragt wird, wofür sie das Preisgeld ausgeben werde, sind alle von ihrer Antwort entsetzt. Vor allem die Direktorin, die einen Wandel in Wadjdas Wesen zu erkennen glaubte. Sie verweigert ihr das Preisgeld und spendet es in Wadjdas Namen nach Palästina. Schlussendlich bekommt Wadjda trotzdem ihren Wunsch erfüllt, nämlich durch ihre Mutter, die auf ein Kleid verzichtet, mit welchem sie ihren Mann zurückerobern wollte. Da ihre Mutter unfruchtbar ist und keine Kinder mehr kriegen kann, hat ihr Mann sie verstoßen und erneut geheiratet. Ihre Mutter sieht ein, dass sich etwas in der Gesellschaft ändern muss, in denen die Frauen nur die Rolle der Ehefrau und Mutter einnehmen können. So wagt sie ihren ersten Schritt und beginnt damit, Wadjdas Wunsch nach dem Fahrrad zu erfüllen.

6.3.2. Analyse

Wadjda ist generell *anders* als die anderen Mädchen. Sie trägt nicht weiße Söckchen und schwarze Halbschuhe wie all die anderen an ihrer Schule, sondern bevorzugt schwarz-weiße *Converse*, amerikanische, ja westliche Turnschuhe. Sie hört gerne amerikanische Rockmusik und widersetzt sich den für sie unverständlichen Regeln der Gesellschaft und des Staates. Ihre Mutter kann keine weiteren Kinder mehr kriegen und so kämpft sie um ihren Mann, dessen Familie ihn drängt, sich eine per Gesetz erlaubte Zweitfrau zu nehmen, um einen männlichen Nachkommen zu zeugen. Denn Wadjda ist ein Mädchen,

das einmal zu einer Frau heranwachsen wird, die in ihrem Heimatland keine Rechte haben wird und schon gar nicht als Erbin eingesetzt werden kann.

Mit diesem Film wird die Geschichte eines Landes erzählt, welches seit dem Sturz des, dem Westen aufgeschlossenen König Faisals im Jahr 1975 nun einer Staatsform nachgeht, die durchwoben von den Ansichten eines islamischen Glaubens salafistischer Prägung ist. Staat und Religion gehen hier Hand in Hand und so ist nicht nur das alltägliche Leben von Verboten geprägt, sondern von einem Leben, welches keine weibliche Selbstbestimmung kennt. Al-Mansour versucht mit ihrem ersten Film, der gleichzeitig der erste in Saudi-Arabien produzierte Kinofilm ist, das Leben aus der Perspektive eines kleinen Mädchens zu zeigen. Damit ist es ihr gelungen, den Umgang mit dem weiblichen Geschlecht zu porträtieren, welches gezwungen wird im Schatten zu leben.
Doch die Produktion dieses Films sollte ebenfalls von den alltäglichen Ängsten und Gesetzen Saudi-Arabiens geprägt sein. Jana Simon, Journalistin der *Die Zeit-online* begleitete Al-Mansour für einige Drehtage und berichtet über ihre Erlebnisse. Schon im Flugzeug wären die herkömmlichen Regeln der westlichen Welt obsolet. Die Frauen verwandeln sich in schwarze Gestalten die nur noch ihre Augen, und einige von ihnen nur ihre Hände preisgeben dürfen. Die *Abaja*, der Vollschleier, muss aber von jeder Frau verpflichtend angelegt werden. Jene bedeckten Stellen bleiben aber geschminkt oder lackiert. Die sichtbaren Stellen, wie Hände und Augen, wären generell stets stark geschmückt und akzentuiert, da es die einzigen sind, die gezeigt werden können.

Man tritt ein in ein Land, in eine Welt, die wenig zu tun hat mit den Geschichten aus *Tausend und eine Nacht*, denn die wenigen im Westen bekannten Tatsachen über Saudi-Arabien erscheinen für einen Fremden äußerst bedrückend:

> *„Es ist die Heimat von Osama bin Laden und des Wahabismus, einer besonders strikten Auslegungen des Islams. Frauen müssen sich verhüllen, dürfen ohne Erlaubnis nicht reisen, arbeiten oder heiraten. Es gibt öffentliche Hinrichtungen, keine Konzerte, keinen Alkohol, keine Touristen, aber viel Öl."*[349]

[349] Simon, Zeit online, 24.05.2012

Wie kommt es, dass man ausgerechnet in einem solchen Land, das weder Kinos, noch eine Filmindustrie besitzt, einen Film drehen möchte, der sich um Fragen der Frauen und in weiterer Folge um deren Rechte dreht? Die Regisseurin Al-Mansour, die selbst in einem liberalen Haushalt in einer Kleinstadt am Persischen Golf aufgewachsen ist, möchte aber mit ihrem Film genau diese Gesellschaft porträtieren. Weder ihre Mutter noch sie selbst mussten das Kopftuch tragen, da ihr Vater nicht darauf bestand. Was für so manchen als ein durchaus positiver und revolutionärer Akt angesehen werden würde, sorgte für Drohbriefe und Hassmeldungen. Denn die streng-religiösen Regeln und die Angst vor den allgegenwärtigen Religionspolizisten, der *mutawa*, war und ist seit jeher groß. Laut Al-Mansour ist es aber nicht nur diese Furcht vor der Miliz, sondern die Problematik der Tradition. Diese sei tief in der Gesellschaft verwurzelt, und *„die Macht der Tradition ist groß",* so Al-Mansour.

> „*Es gibt viele Verwerfungen in der saudischen Gesellschaft, aber auch die Frauen untereinander sind sich keineswegs einig darüber, wie viel Freiheit sie vertragen."*[350]

Aber eines steht fest, Frauen werden in Saudi Arabien wie Kinder behandelt. Sie haben keine Rechte, werden verheiratet und müssen eine stumme Rolle in der Gesellschaft annehmen, die ihnen ihr Verhalten vorschreibt. Sie müssen sämtliche Räume verlassen, sobald ein Mann in ihrer Nähe ist, dürfen ihre Stimme nicht erheben, nicht singen, nicht lachen. All diese Dinge könnten der Männerwelt, die zum Alleinherrscher emporgehoben wird und zu hilflosen Opfern ihrer männlichen Triebe degradiert werden, *falsche* Signale senden. Der Film zeigt die „*saudische Wirklichkeit, in all ihren Gegensätzen aus der Sicht einer Einheimischen, aus Sicht einer Frau,*[351] anders gesagt : „ *dans le statut de la femme dans la société orientale où le clivage entre les sexes existe.*[352] "

Fünf Jahre soll es gedauert haben diesen Film fertigzustellen. In Kooperation mit der deutschen Filmproduktionsfirma *Razor Film* gelang es trotz zahlreicher Schwierigkeiten den Film in Saudi-Arabien zu drehen. Obwohl es auch Tage gab, an denen

---

350 Al-Mansour in Simon, Zeit online, 24.05.2012
351 Al-Mansour in Simon, Zeit online, 24.05.2012
352 http://www.lemondedesreligions.fr/mensuel/2013/57/wadjda-14-12-2012-2860_194.php [abgerufen am 27. 11. 2015]

Schauspieler/innen nicht auftauchten, die Regisseurin vom Bus aus via Walkie-Talkie ihren männlichen Schauspielern Anweisungen geben musste, oder aber die Religionspolizei die Dreharbeiten blockierte und den Drehort manchmal sogar ganz absperren ließ. Die Begründung dafür: Schauspielerei sei *„haram"*, verboten und deshalb gegen die Religion und müsse bekämpft werden.

Und nichtsdestotrotz begegnet man in der Person von Wadjda wieder einem Paradebeispiel einer Figur, die hin und hergerissen ist. Zwischen veralteten und sexistischen Konventionen und einer modernen Ansicht stehend, sieht sie nicht nur amerikanische Filme, sondern hört gerne westliche Musik und dank ihres kindlichen Gemüts erkennt sie nicht die frauenfeindlichen Konventionen ihres Landes. Zumindest nicht sofort. Doch schrittweise wird der Zusehende in ihre Welt und ihren Alltag eingeführt. Anders als die anderen Mädchen, bevorzugt Wadjda schwarz-weiße, amerikanische *Converse*, die mittels Großaufnahme zu ihrem Markenzeichen werden. Die erste Einstellung die Wadjda ankündigt, sind immer ihre Turnschuhe in Großaufnahme. So auch in der ersten Sequenz, in der man aneinandergereihte Halbschuhe mitsamt den Füßen ihrer Trägerinnen sehen kann. Alle tragen weiße Socken und die glänzenden schwarzen Halbschuhe, alle bis auf eine. Die/der Zuseher/in weiß sofort, als sie/er die Turnschuhe mit lila Schnürsenkel sieht, dass die Heldin des Films auch die Trägerin dieser Schuhe sein muss[353]. Sie liebt nicht nur diese Schuhe, sondern hört gerne amerikanische Rockmusik und wiedersetzt sich den, für sie unverständlichen Regeln der Gesellschaft und des Staates.

> *„Wadjda est une comédie teintée d´amertume, qui raconte le choc entre une petite fille rebelle, sur le point de devenir femme, et un ordre établi qui n´a pas prévu d´autre place pour elle que celle d´épouse et mère."*[354]

Dass sie zwischen Tradition und Moderne steht, ist offensichtlich und wird nicht nur durch das Tragen amerikanischer Turnschuhe, die zum Symbol einer *westlichen Weltanschauung* werden, gezeigt. Wie man bereits bei Satrapis *Persepolis* erkennen kann, findet hier aber wiederum eine „Verwestlichung" des Westens statt. Dieser wird auf einige wenige prestigeträchtige und symbolische Objekte reduziert, die ihn in den

[353] Al-Mansour, Wadjda (2012): [0:41]
[354] Sotinel, Thomas, Le Monde, 05.02.2013

Augen der Araber/innen repräsentieren. Es sind wieder einmal Dinge, wie Rock-Musik, spezielle Kleidung, Turnschuhe oder aber die liberale Einstellung, die mit dem Westen assoziiert werden. Ein Porträt eines Westens, das vom Land selbst kreiert wird. In diesem Fall als Fremd- und Feindbild, welches bekämpft werden muss. Wadjdas Imitation dieser Welt stellt somit einmal mehr eine Art der Rebellion gegen das vorherrschende System in ihrem Land dar. Man hat es nicht mit dem von Said erforschten Begriff des *Orientalismus* zu tun, sondern mit dem vernachlässigtem Phänomen des *Okzidentalismus*[355].

Doch das kleine Mädchen wehrt sich gegen diese gesellschaftlichen Regelungen, die sie in ihren vier Wänden halten möchten und setzt alles daran, sich ihren Wunsch, das Fahrrad zu kaufen, zu erfüllen. Dieses wird zu dem Symbol der Rebellion schlechthin. Bereits jene Szene, in der Wadjda zum ersten Mal „ihr" Fahrrad sieht, besticht durch deren Inszenierung. Wadjda schlendert nach der Schule am Straßenrand nach Hause und als sie plötzlich aufblickt und ein grünes Fahrrad auf einem Autodach erspäht. Dadurch, dass das Fahrrad am Dach festgebunden ist und sich neben der Straße eine Mauer befindet, glaubt man es auf dieser schweben zu sehen. Wie einem Wegweiser folgt Wadjda dem „schwebenden" Fahrrad[356] bis zu einem kleinen Laden in der Nähe ihres Hauses. Sie weiß sofort, dass dies ihr Fahrrad sein muss und schwört sich alles zu tun, um es eines Tages kaufen zu können. Selbst als die Direktorin ihren kleinen Handel mit den Armbändern und Mix-Tapes stoppt, sieht sie in dem Koranrezitationswettbewerb, dessen erster Platz mit 1000 Riyal dotiert ist, eine neue Chance auf die Erfüllung ihres Plans.
Sie lernt fleißig ihre Verse und gewinnt den Wettbewerb, doch als sie vor den versammelten Schülerinnen stolz preisgibt, wofür sie das Preisgeld verwenden will, verwehrt ihr die strikt gläubige Direktorin das Preisgeld und spendet es in ihren Namen für Bedürftige in Palästina.

Ihre Mutter, wie auch sämtliche andere Frauen dieses Films, sind das Paradebeispiel für *Frauen des Zimmers*. Sie dürfen ihr Haus nie ohne Schleier verlassen, manche von ihnen benötigen sogar eine schriftliche Erlaubnis eines männlichen Verwandten um überhaupt das Haus verlassen zu dürfen. Wenn ihr Mann eine Gesellschaft zu ihm einlädt, müssen

[355] Said (2014): S. 10ff
[356] Al-Mansour, Wadjda (2012): [11:54]

die Frauen das Tablett mit Essen vor der Tür am Boden[357] abstellen, da sie das Zimmer voller Männer nicht betreten dürfen. Selbst das Singen oder lautes Reden wird Wadjda verboten, da sie die Männer hören könnten und dies einen Regelverstoß darstellen würde. Frauen müssen hier tatsächlich weggesperrt in ihren Zimmern leben und sind absolut von der Willkür des Mannes abhängig.
Mit dem Fahrradkauf ändert sich aber etwas. Die/der Zuseher/in sieht Wadjda, als sie ihr Rennen gegen Abdullah gewinnt, ihn überholt und an einer Kreuzung stehen bleibt. Diese Schlussszene [358] scheint wie ein Hoffnungsschimmer, eine Botschaft für kommende Generationen, die nur anfangen müssen für ihre Träume zu kämpfen, auch wenn sie auf dem Weg dorthin unzählige Rückschläge hinnehmen müssen. Doch sie zeigt auch, dass dies nur durch einen gemeinsamen Weg möglich ist. Es müssen sowohl Männer als auch Frauen dazu bereit sein, ein veraltetes und frauenfeindliches System abzuschaffen.

Es ist der ganze Film, der mit jeder Szene wesentliche Unterschiede zwischen einem Westen und Osten bildlich darstellt; aber einige davon zeigen eine Differenz in den Kulturen, die so manchen westlichen Zusehenden den Kopf schütteln lässt. Nicht nur das Wadjdas Mutter nicht zu ihrer Arbeit am anderen Ende der Stadt kommen kann, weil ihr der Fahrer des Sammeltaxis für Frauen abgesagt[359] hat, sondern dass er sie auch noch respektlos behandelt, muss sie akzeptieren. Frauen dürfen in Saudi-Arabien tatsächlich nicht ohne männliche Begleitung in die Öffentlichkeit und und schon gar nicht hinter das Steuer eines Fahrzeugs. Das Fahrverbot so Al-Mansour sei ein großes Problem in diesem Land, da es eine Last für beide Geschlechter darstelle. Wenn die, meistens illegal ins Land eingereisten Fahrer, einfach nicht zum vereinbarten Ort kommen, liegt es am Ehemann oder männlichen Verwandten einen Ersatz zu finden. Deshalb wären auch schon viele aufgeschlossene Männer bereit dazu, dieses Verbot zu überdenken. *„Die Diskussionen im Westen über Verschleierung, „das Kopftuch als Flagge des Islams" erscheinen im Vergleich dazu wie Luxusdebatten. In Saudi-Arabien geht es um die Bewältigung des Alltags"* [360] , so die Regisseurin. Auch Spivak meint, dass die

[357] Al-Mansour, Wadjda (2012): [32:50]
[358] Al-Mansour, Wadjda (2012):[1:29:29]
[359] Al Mansour, Wadjda (2012): [37:47]
[360] Al-Mansour in Simon, Zeit online, 24.05.2012

Frauenbewegung der *Ersten Welt* mit jener der *Dritten Welt* kaum etwas gemeinsam habe:

> *„Der internationale Feminismus ist in erster Linie ein Diskurs des Nordens, und sein Engagement für die Frauen des Südens ist oft nichts weiter als eine paternalistische Mission für die „armen Schwestern" in der Dritten Welt."*[361]

Auch wenn man es mit Saudi-Arabien kaum mit einem der sogenannten „Dritte Welt – Land" zu tun hat, so zeigen sich dennoch Parallelen, was die Art des Feminismus betrifft, und Spivaks These einer Differenz wirkt nachvollziehbar.

Doch selbst wenn die Kopftuch-Diskussion vergleichsweise *harmlos* erscheinen mag, so ist das Kopftuch ein fester Bestandteil des weiblichen Lebens. Die *Abaja*, der Vollschleier ist zum Knöpfen und geht andauernd auf. Einfache Bewegungen wie das Gehen, geschweige denn Laufen, werden zur Herausforderung, da sich der Stoff ständig zwischen den Beinen verheddert. Auch Wadjda hat Probleme sich an ihr Kopftuch zu gewöhnen, welches ständig vom Kopf hinunterrutscht und ihr Haar und ihr Gesicht preisgibt. Dies endet in der Forderung der Direktorin, dass sie von nun an im Vollschleier zur Schule kommen müsse.[362] Die Mutter nimmt diese Anweisung mit Humor, aber auch mit einer gewissen Melancholie auf, doch für Wadjda ist es wieder eine Einschränkung mehr, eine Bürde mehr, die ihr von der Gesellschaft auferlegt wird.
Wie strikt die Auslegungen so mancher Religionen sein können, sieht man auch in der Szene, in der zwei Mädchen im Schulhof, der von hohen Wänden umrahmt ist, laut lachen[363]. Die Direktorin hört die beiden und verweist sie sofort darauf. Frauen dürften von den Männern nicht gehört werden, so die strenge Lehrerin. Die Stimme einer Frau sei etwas Intimes. Außerdem müssen die Schülerinnen, sobald ein Mann in ihrer Nähe auftaucht, sofort den Schulhof verlassen und die umliegenden Gebäude aufsuchen, da es *sündhaft* wäre, sich den männlichen Blicken auszusetzen. Wadjda wehrt sich, bleibt draußen und kommentiert sarkastisch, da sich die Männer in weiter Entfernung auf

[361] Varela (2015): S. 163
[362] Al-Mansour, Wadjda (2012): [10:14]
[363] vgl. Al-Mansour, Wadjda (2012): [9:47]

einem anderen Dach befinden und handwerklichen Tätigkeiten nachgehen: *„Na haben die Superman-Augen oder was?".*[364]

Die Unterdrückung der jungen Mädchen geht soweit, dass sie im Koran-Unterricht den Koran nur mit einem Taschentuch berühren dürfen, wenn sie ihre Periode haben und sich dabei abmühen, die Seiten umzublättern. Sie gelten zu dieser Zeit als besonders unrein und dürfen die Heilige Schrift nicht beschmutzen.

Wadjda folgt einem moderneren, selbstbestimmteren Weg. Sie möchte die Sachen selbst in die Hand nehmen, Probleme selbstständig lösen. Deshalb geht sie mit ihren Freund Abdullah auch zum Fahrer ihrer Mutter, der diese nicht mehr chauffieren will, droht im mit einer Anzeige und erwirkt so, dass er ihre Mutter wieder zur Arbeit führen wird. Dies aber nicht ohne Abdullahs Hilfe und dessen familiären Einfluss.[365]

Erschreckend ist allerdings jene Szene, in der Wadjda und Abdullah am Dach des Hauses beim heimlichen Radfahren von der Mutter erwischt werden. Abdullah ist gerade dabei für ein Fest seines Onkels Lichterketten anzubringen und Wadjda übt wieder fleißig am Rad, als sie plötzlich, durch die Anwesenheit ihrer Mutter vom Rad stürzt. Sie meint nur: *„Aua, ich blute",* doch ihre Mutter eilt nicht zu ihr hin, sondern verdeckt sich die Augen und meint nur woher das Blut komme. Auf die Aussage der Mutter: *„Mach uns keine Schande! Deine Jungfernschaft!"* , antwortet Wadjda nur, dass sie am Knie blute. [366]

Trotz aller Regeln und Konventionen, obwohl sie gar nicht alleine in die Öffentlichkeit gehen darf, obwohl sie als Mädchen nicht Rad fahren dürfte, obwohl ihr die Regeln der Religion verwehren als Frau eigene Entscheidungen zu treffen, gelingt es ihr dennoch ihren Willen durchzusetzen.

Ihre persönliche *Zwischenwelt* ist ihr Elternhaus, wo sie T-shirts und Jeans und ihre Haare offen tragen kann. Sie hört hier ungestört die Musik, die sie als gut befindet, spielt Computerspiele, zeichnet, bastelt und sieht amerikanische Filme wie *Matrix*. All jene Dinge, die ihr eine aufgeschlossenere Welt präsentieren, deren Regeln sie ebenfalls in ihrem Land als existent sehen wollen würde. Für die Regisseurin war es stets Prinzessin Diana, die ihr großes Idol sein sollte, *„schön, stark und frei",* wie sie die *„Lichtgestalt aus*

[364] Al-Mansour, Wadjda (2012): [15:44]
[365] Al-Mansour, Wadjda (2012):[40:25]
[366] Al-Mansour, Wadjda (2012): [58:40]

dem Westen"[367] beschreibt. Einmal mehr zeigt sich die kontroverse Stellung des Westens in diesem Land: *„einerseits Erzfeind und andererseits Vorbild in Konsum- und Lebensstil."*[368] In einem Land, in dem man einer Mall nach der anderen begegnet, in der Leuchtreklamen nachts wie in Las Vegas erstrahlen und in dem es eine Sünde ist, als „verwestlicht" zu gelten, da man mit Sanktionen der Religionspolizei rechnen muss, ist der Einfluss des Westens nicht zu verleugnen. Sultan Al-Mutairi, der siebenundzwanzigjährige Drahtzieher hinter dem Film, Spross des arabischen Königshauses, der in Los Angeles studiert hat und den Film aufgrund seiner Kontakte erst möglich gemacht haben soll, vermisst die Freiheiten des Westens. Es seien kleine Dinge wie jene, Freundinnen ohne Begleiter nicht im Geheimen treffen zu müssen. Er wolle zwar nicht, dass sein Land so strikt bleibe, aber auch nicht, dass es so locker werde wie im Westen, so der Prinz.[369] Mit dem Erscheinen des Films will er die saudische Wirklichkeit darstellen, diese in der Welt präsentieren, was natürlich auch bedeutet, dass die Stellung der Frau hinterleuchtet werden würde, nur dass der Film wohl kaum in Saudi-Arabien, einem Land, in dem Kinos verboten sind, gezeigt werden wird.

Ein weiterer Aspekt, der bereits von Spivak in ihrer Schrift *French Feminism in an International Frame* (1988) aufgegriffen wurde, betrifft den auch im Film deutlich unterschwellig angeführten feministischen Diskurs. Das Fahrrad dient hier auf mehreren Ebenen als Symbol der Befreiung der weiblichen Bewohnerinnen Saudi-Arabiens. Allerdings zeigt sich mit dem Film *Wadjda*, sowie bereits mit dem iranisch-französischen Film *Persepolis*, dass man, so wie Spivak es anführt, nicht von einem *„internationalen Feminismus"*[370] sprechen kann. In erster Linie sei dieser nämlich ein *„Diskurs des Nordens"*[371], der nicht mit einem der *Dritten Welt* und anderen östlichen Ländern verglichen werden könne. Und genau diese Differenz zwischen *westlichen/nördlichen* bzw. *östlichen/südlichen* Feminismus, wird in den analysierten Filmen deutlich. Vor allem aber in Haifaa al-Mansours Film wird der Zusehende Zeuge eines feministischen Diskurses, der vielmehr auf dem weiblichen Verlangen nach

---

[367] Al-Mansour in Simon, Zeit online, 24.05.2012 (http://www.zeit.de/2012/22/Saudi-Arabien)
[368] Al-Mansour in Simon, Zeit online, 24.05.2012 (http://www.zeit.de/2012/22/Saudi-Arabien)
[369] Simon, Zeit online, 24.05.2012 (http://www.zeit.de/2012/22/Saudi-Arabien)
[370] Spivak in Varela (2015): S. 163
[371] Spivak in Varela (2015): S. 163

grundlegenden Menschenrechten basiert und kaum mit einem *westlichen* Feminismus vergleichbar ist. In diesen Ländern wie Saudi-Arabien müssen Frauen zuerst für ihre Grundrechte als Mensch kämpfen, ehe sie sich einem Feminismus widmen können, der dem des Westens gleichkommt. Es ist vor allem dieser großen Kluft geschuldet, dass die Frauen in diesen Filmen *zwischen* zwei Welten stehen. Einerseits eine Welt, in der Frauen selbstbestimmt über ihren Körper und Geist bestimmen können und andererseits eine Welt, die von patriarchalischen Strukturen geprägt ist, die der Frau kein Leben in Freiheit erlauben.

In der letzten Sequenz sieht man Wadjda, wie sie mit ihrem Fahrrad durch die Straßen fährt.[372] Der Fahrradverkäufer und ein anderer älterer Mann sehen sie, und der eine meint nur schockiert: *„Ach, diese Jugend!"*. Er verweist dabei auf das Verbot des Fahrradfahrens für Frauen, da ihre Jungfräulichkeit und Tugendhaftigkeit dadurch beschmutzt werden könnte. Der Verkäufer, der sich stets amüsiert über Wadjdas Persönlichkeit zeigte, antwortet darauf nur: *„Ach! Lass ihr doch den Spaß!"* und lächelt ihr nach. Der freudige Nachgeschmack und gleichzeitig bitterer Ausdruck einer alten Problematik: Wer ist es, der Fortschritt zulässt?

[372] vgl. Al-Mansour, Wadjda (2012): [1:32:24]

7. Conclusio

Diese Arbeit hat versucht mittels Streifzug durch verschiedene Disziplinen der Kunst, wie jene der Malerei, der Literatur und des modernen Films, in Verbindung mit postkolonialen Expertisen die *orientalische* Weiblichkeit zu beleuchten.

In einem ersten theoretischen Teil, der sich vor allem mit den postkolonialen Theorien nach Said, Spivak und Bhabha auseinandergesetzt hat, einerseits dem Begriff der *Essentialisierung* des Orients in Form des sogenannten *Orientalismus* nach Said, der Definition und Darstellung des *Anderen* nach Bhabha, und andererseits mit der Analyse Spivaks der *Subalternen*, begegnete man im dritten Kapitel der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts, als Inbegriff des *Orientalismus* und dies nicht nur im kunstgeschichtlichen, sondern auch im postkolonialen Kontext.
Man wurde Zeuge der Stummheit und Sprachlosigkeit der *orientalischen Weiblichkeit*, die nicht nur in einem Universum des Wortlosen gefangen schien, sondern auch einem des männlichen Blickes, dem sie kaum entrinnen konnte, wo doch der goldverzierte Rahmen, die Grenzen ihrer Existenz, ihres *verbotenen* Raumes darstellten sollte. Eine Existenz, die ausschließlich einer kolonial-männlichen Definition gefolgt ist.

Auch in der Literatur des 19. Jahrhunderts traf man auf diesen männlichen Blick auf einen weiblichen Raum. Wieder einmal ist es der Harem und die zügellose Sinnlichkeit der Odaliske, die die Männerwelt zu faszinieren scheint. Es ist wieder einmal das Männliche, das sich nun auch anmaßen musste nicht nur *über*, sondern auch *an dessen Stelle* zu sprechen. Erst im 20. Jahrhundert, so scheint es, sind es die Frauen dieses *Orients* und ehemaliger Kolonien, die nun selbst Einblick in ihren *Harem* gewähren, in einen als verboten deklarierten Raum, der einstmals stets gegen den penetrierenden Blick des männlichen Kolonialherrn, einem *„regard intedit"*[373], wie ihn Assia Djebar nennt, ankämpfen musste (und auch heute noch dazu gezwungen wird) oder diesen zumindest hinnehmen musste, da die Frauen keine eigene Stimme besaßen, keine artikulatorischen *Waffen* um gegen jenen anzukämpfen.

Mit dem vierten Kapitel tauchte man deshalb ein in die Welt der Worte und vor allem der *Stimme* der Frauen. Die Frage Spivaks *Can the Subaltern Speak?* beantwortet

[373] Djebar (2002): S. 237

Wagner, anders als Spivak selbst, mit einem Ja und verweist auf Erzählungen wie jene der *Frauen von Algier* der maghrebinischen Schriftstellerin Assia Djebar. In diesen Erzählungen könnte man nämlich durchaus erkennen, dass ein *„Sprechen-neben"* als Teil einer subalternen Gruppe durchaus möglich sei.

Auch dem modernen Film, libanesischer, iranischer und arabischer Filmschaffender wurde ein Kapitel gewidmet, das sich mit der Frage der weiblichen Perspektive auseinandergesetzt hat. Schlussendlich konnten Frauen die Hülle des Objekts abwerfen und sind zu *Subjekten* geworden, die sehen, die fühlen und antworten können und diesen *Blickwinkel* auch filmisch mitteilen. In diesem Abschnitt wurde einmal mehr versucht, den weiblichen Raum, den modernen *Harem*, als Ort der Kommunikation und des Weiblichen an sich zu untersuchen. In Filmen wie *Caramel*, *Persepolis* oder aber *Wadjda* begegnete man Frauenfiguren einer Welt, die einstmals als *Orient* bezeichnet wurde, und es wurde untersucht, inwieweit jene zwischen zwei Welten stehen. Edward Said, Homi K. Bhabha sowie Spivak sprechen alle in ihren Arbeiten immer wieder von Zwischenwelten, getrennten Welten oder aber Räumen, die durch Grenzziehungen eingeengt werden.
Durch eine Analyse jener Filme konnte man herausfinden, dass es tatsächlich solche Zwischenräume, dieses sogenannte *in-between* in diesen Filmen gibt, das durchaus auf einen real existierenden *Zwischenraum* hinweisen könnte. Doch wenn man davon ausgeht, dass es diesen Zwischenraum tatsächlich gäbe, so muss man auch annehmen, dass dieser das Resultat eines binären Weltensystems ist. Wenngleich man Saids Theorie des „*Orients* versus *Okzident*" durch diese Analyse nicht bestätigt sieht, so erkennt man trotzdem, dass es zwei Gebiete gibt, die kulturelle Unterschiede aufweisen.
All jene Figuren stehen tatsächlich zwischen zwei Welten, zwischen einer Moderne, die oftmals mit dem *Okzident* in Verbindung gebracht wird, und einem traditionsbewussten und vor allem religiös-orientierten *Orient*. Aber die Annahme von Edward Said, der stets behauptete, dass sich auch heute der Westen noch rühmt über den Osten zu stehen, da das westliche System des Fortschritts im Kolonialismus des 19. Jahrhunderts stets als die ultimative und die zu imitierende Norm präsentiert wurde, kann nicht bestätigt werden.

Ein wichtiges Element, welches sich aber des Öfteren zu erkennen gab, war der Begriff des *Okzidentalismus,* den Said in seiner Studie wissentlich vernachlässigt und ihm kaum

Stellenwert im Orient-Diskurs zuschreibt. Filme wie *Persepolis* und auch *Wadjda* zeigen aber, dass es durchaus auch zu einer *Essentialisierung des Okzidents* kommen kann, und somit als zu untersuchende Gegenströmung des *Orientalismus* für nähere Analysen hinzugezogen werden könnte.

Das Ziel dieser Arbeit, nämlich wie in der Einleitung definiert, den Prozess des Koffer-packens auf eine Reise in den *Orient-Diskurs*, der niemals in Form einer Diplomarbeit gänzlich abgehandelt werden kann, darzulegen, scheint nun vollbracht.
Die/der Leser/in dieser Arbeit ist sich nun nach der Lektüre dieser Schrift hoffentlich bewusst, was nicht nur hinter den Begriffen *Orient, Okzident* und *Orientalismus* steht, sondern auch was es bedeutet in diesem Kontext über *orientalische* Weiblichkeit zu sprechen. Die einstige schweigende Odaliske, die Frau des Harems, des Zimmers, des Verbotenen hat einen weiten Weg hinter sich. Sie sprengte Rahmen, widersetzte sich, lernte zu sprechen, sich zu artikulieren, füllte leere Seiten Papier und schlussendlich war sie es, die den Vorhang lüftet, um ihr Inneres preiszugeben, um ihre Sicht der Dinge mitzuteilen um so ein jahrhundertelanges Schweigen zu durchbrechen.

8. Epilog

„Ich sehe für die arabischen Frauen nur eine einzige Möglichkeit, etwas in Gang zu bringen: reden, unablässig reden, über das Gestern und Heute, unter uns Frauen reden, in allen Frauengemächern, in den traditionellen ebenso wie in den modernen des sozialen Wohnungsbaus. Wir müssen miteinander reden und genau beobachten. Nach draußen blicken, die Welt außerhalb der Mauern und Gefängnisse betrachten. Die Frau als Blick und die Frau als Stimme. [...] Nicht die Stimme der Sängerinnen, die man mit zuckersüßen Melodien gefangen hält, nein, die Stimme, die Männer nie gehört haben, weil sehr viele unbekannte und neue Dinge geschehen müssen, bevor sie singen kann: die Stimme der Seufzer, des Grolls, der Schmerzen all jener, die von ihnen eingesperrt wurden...Die Stimme, die in den geöffneten Gräbern sucht! [...] O mein Gott! [...] Welch ein neuer, offensiver Harem! Ein Harem ohne ´haram´, ohne Verbote! In wessen Namen? Im Namen wovon?"[374]

[374] Djebar (1999): S. 74

9. Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Diplomarbeit beigetragen haben.

Mein Dank gilt insbesondere meiner Betreuerin, Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner für die Inspiration zu diesem interessanten Themengebiet und natürlich für die freundliche und äußerst kompetente Hilfsbereitschaft, die mir entgegenbracht wurde.

Herzlich bedanken möchte ich mich aber vor allem bei meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglichten und mich in all meinen Entscheidungen unterstützt haben. Sie waren es, die sich unzählige Male mit meinen Änderungsvorschlägen, Korrekturarbeiten und *kleinen Krisen* auseinandersetzen mussten. Ich danke ihnen für die Geduld und das Verständnis, das sie während der letzten Monate aufbringen mussten.

10.Quellenverzeichnis

10.1. Literaturverzeichnis

Albers Irene / Pagni Andrea / Ulrich Winter (hrsg.) (2002): Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus. Stauffenburg. Tübingen

App Urs (2010): The Birth of Orientalism. University of Pennsylvania, Philadelphia

Bal Mieke (2009): Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. University Press. Toronto

Belting Hans (2011): Bild-Anthropologie. 4. Auflage. Wilhelm Fink Verlag. München

Berchert Jean-Claude (1985): Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX^{e} siècle. Robert Laffont. Paris

Bernstein Matthew/ Studlar Gaylyn (ed.) (1997): Visions of the East. Orientalism in Film. Rutgers State University, New Jersey

Bhabba Homi K. (1994): The Location of Culture. Routledge. New York

Bouabdellah Malika Dorbani (2008): Eugène Delacroix. Femmes d´Alger dans leur appartement. Musée du Louvre Éditions.Paris

Conrad Joseph (1991): Herz der Finsternis. Reclam. Stuttgart

Croutier Alev Lytle (2014): Harem. The World behind the Veil. Abbeville Press. New York

Diederen Roger/ Depelchin Davy (hrsg.) (2011): Orientalimsmus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky. Hirmer. München

Djebar Assia (2002): Femmes d´Alger dans leur appartement. Le livre de Poche. Paris

Djebar Assia (1999): Die Frauen von Algier. Unionsverlag. Zürich

Fischer Hans W. (1994): Diogenes. Zürich

Foucault Michel (1969): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Suhrkamp. Frankfurt am Main

Göckede Regina/ Karentzos Alexandra (hrsg.) (2006): Der Orient, die Fremde. Position zeitgenössischer Kunst und Literatur. transcript, Bielefeld

Karriker Alexandra H. (ed.) (2002): Film Studies. Women in Contemporary World Cinema. New York

Kerner Ina (2012):Postkoloniale Theorien. Zur Einführung. Junius. Hamburg

Khatib Lina (2011): Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinema of Hollywood and the Arab World. 2. Auflage. London

Lanser Susan Sniader (1992): Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice. Cornell University Press. New York

Lemaire Gérard-Georges (2005): Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei. Tandem Verlag. Paris

Massad Joseph A. (2007): Desiring Arabs. Chicago

Mayr-Oehring Erika (hrsg.) (1997): Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914. Residenzgalerie Salzburg. Salzburg

Mernissi Fatema (2000): Harem. Westliche Phantasien, östliche Wirklichkeit. Herder Spektrum. Freiburg

Mernissi Fatema (2000): Le Harem et L´Occident. Albin Michel. Paris

Mulvey Laura (2009): Visual and other pleasures, 2. Auflage, London

Nicklaus Hanna (2011): Der Libanonkrieg. Aspekte im libanesischen Roman französischer Sprache (1977-1996). Peter Lang. Frankfurt am Main

Nieberle Sigrid/ Strowick Elisabeth (hrsg.) (2006): Narration und Geschlecht. Texte, Medien, Episteme. Böhlau. Köln

Peltre Christine (2008): Dictionnaire culturel de l´Orientalisme. Hazan, Paris

Pichler Wolfram/ Ubl Ralph (2014): Bildtheorie. Zur Einführung. Junius, Hamburg

Pouillon François (2012): Dictionnaire des Orientalistes du Langue Française, èditions Karthala, Paris

Schnepel Burkhard, Brands Gunnar, Schönig Hanne (hrsg.) (2011): Orient. Orientalisktik. Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte. Transcript. Bielefeld

Said Edward (2003): Orientalism. 5. Auflage, Penguin Classics ,London

Said Edward (2014): Orientalismus, 4. Auflage, Fischer, Frankfurt am Main

Semmerling Jon T. (2006): „Evil" Arabs in American Popular Film. Orientalist Fear. 2. Auflage, Austin

Smouts Marie-Claude (2007): La situation postcoloniale. Presses de Sciences Politique. Paris

Spivak Gayatri Chakravorty (1999): A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present. Harvard University Press. Cambridge

Thornton Lynne (1994): La femme dans la peinture orientaliste. 2. Auflage. ACR PocheCouleur. Paris

Varela María do Castro/ Dhawan Nikita (2015): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. 2. Auflage. Transcript. Bielefeld

Wagner Birgit (2006): Erzählstimmen und mediale Stimmen. Mit einer Analyse von Assia Djebars Erzählung *Die Frauen von Algier*. in: Siegrid Nieberle/Elisabeth Strowick (hrsg.) Narrating Gender. Texte, Medien, Episteme. Böhlau. Köln

10.2. Onlineressourcen

Anker Roy (2011): Something to see: Cannes 2011.(movies about religion at the Cannes Film Festival) in Books & Culture, Sept-Oct, 2011, Vol.17(5), p.30(3) [Stand: 01.06.15]

Bouabdellah, Dorbani Malika [http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/femmes-dalger-dans-leur-appartement] abgerufen am 05.12.2015

Galoin Alain in L´Histoire par L´Image [http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=753] abgerufen am 05.12.2015

Vergnette de, François [http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/une-odalisque] abgerufen am 05.12.2015

Vergnette de, François [http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-bain-turc] abgerufen am 05.12.2015

Yunis, Alia/ Picherit-Duthler, Gaelle (2011): Tramps vs. Sweethearts: Changing Images of Arab and American Women in Hollywood Films in Middle East Journal of Culture and Communication, 2011, Vol.4(2), pp.225-243 abgerufen am 01.06.2015

10.3. *You-Tube*-Videos

Interview mit Nadine Labaki über *Caramel* (2009, 26.03) *Directors Interview-Nadine Labaki* [Onlinevideo]. Abgerufen von [https://www.youtube.com/watch?v=NvCSK0P5WuA] am 05.12.2015

Le Beyroth des arts, avec Nadine Labaki (partie 1) (2014, 24.10) *Le Beyrouth des arts, avec Nadine Labaki* [Onlinevideo]. Abgerufen von [https://www.youtube.com/watch?v=_AnBVpoMFsQ] am 05.12.2015

Le bain turc-Ingres-d´art d´art (2014, 15.12) *„Le bain turc"Ingres - d´art d´art* [Onlinevideo]. Abgerufen von [https://www.youtube.com/watch?v=VaTdtF_TNJw] am 05.12.2015

TFA Filmmaker Interview: Nadine Labaki (2012, 29.05) *TFA Filmmaker Interview: Nadine Labaki* [Onlinevideo]. Abgerufen von [https://www.youtube.com/watch?v=PzhsmFQ2qyQ] am 05.12.2015

10.4. Zeitungsartikel

Frois, Emmanuèle (2013): Wadjda, le rêve d´une enfant en Arabie saoudite. in Le Figaro, 05.02.2013, [http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/02/05/03002-20130205ARTFIG00263--wadjda-le-reve-d-une-enfant-en-arabie-saoudite.php] abgerufen am 05.12.2015

Gerlach, Julia (2014): Saudi Arabien erlaubt Kino. in: Frankfurter Rundschau, 10.11.2014, [http://www.fr-online.de/medien/saudi-arabien-kino-saudi-arabien-erlaubt-kinos,1473342,29004192.html] abgerufen am 05.12.2015

Grimm Katharina (2013): Der Film, den es gar nicht geben dürfte. in: Stern, 07.09.2013, [http://www.stern.de/kultur/film/-das-maedchen-wadjda--der-film--den-es-gar-nicht-geben-duerfte-3908670.html] abgerufen am 05.12.2015

Guerand, Jean-Philippe (2012): Wadjda. Un film de Haifaa Al Mansour. in Le Monde Religions, 14.12.2015, [http://www.lemondedesreligions.fr/dyn/imprimer.php?link=/mensuel/2013/57/wadjda-14-12-2012-2860_194.php] abgerufen am 05.12.2015

Korsowsky, Jens-Uwe (2012): Widersprüchliche Realität. Haifaa al-Mansours Film „Wadjda". in: 3sat, Kulturzeit, 10.09.2012,

[http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/164638/index.html] abgerufen am 05.12.2015

Moser, Katrin (2013): Hoffnung ist weiblich. Der Film „Das Mädchen Wadjda". in: 3sat, Kulturzeit, 02.09.2013, [http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/171665/index.html] abgerufen am 05.12.2015

Sarret, Camille (2013): Dans le regard de Nadine Labaki: des femmes s´arment d´humour pour combattre la guerre. in TV5Monde, Accueil, Terriennes, 2.04.2013 [http://information.tv5monde.com/terriennes/dans-le-regard-de-nadine-labaki-des-femmes-s-arment-d-humour-pour-combattre-la-guerre] abgerufen am 05.12.2015

Simon, Jana (2012): Unter den Augen der Religionspolizei. in: Die Zeit, 24.05.2012, [http://www.zeit.de/2012/22/Saudi-Arabien], abgerufen am 05.12.2015

Sotinel, Thomas (2013): „Wadjda": derrière l´humour, une ironie rageuse. in Le Monde, 07.02.2013, [http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/02/05/wadjda-derriere-l-humour-une-ironie-rageuse_1827397_3246.html] abgerufen am 05.12.2015

10.5. Filmliste

Caramel (Nadine Labaki, Frankreich/Libanon, 2007)

Casablanca (Michael Curtiz, USA, 1942)

Et maintenant on va où? (Nadine Labaki, Frankreich/Libanon, 2011)

Munich (Steven Spielberg, USA/Kanada/Frankreich, 2005)

Persepolis (Marjane Satrapi/Vincent Paronnaud, 2007)

Pépé le Moko (Julien Duvivier, Frankreich, 1936)

Spy Game (Tony Scott, USA, 2001)

Syriana (USA, Stephen Gaghan, 2005)

Wadjda (Haifaa al-Mansour, Saudi-Arabien/Deutschland, 2013)

11. Anhang

11.1. Anhang 1: Résumé

Caravanes perdues, échouées, retenues prisonnières du soleil de midi brûlant d´un désert jaune d´or et indéfini… Voyageurs, paralysés par ce spectacle, à première vue très prometteur mais illusoire et en même temps tellement incertain avec ces hommes aux visages tannés, marqués par la vie, muets et captivés par le fumoir de leurs narguilés ont les yeux mystérieux, le regard éternellement fixe et percevant malgré tout les moindres mouvements dans le néant – les jardins secrets riches en labyrinthes, pleins de créatures fantastiques comme les plantes exotiques d´une beauté incroyable… Oasis exubérantes au milieu d'un *no man´s land,* nulle part, saveurs pour assoiffés et tortures des hallucinés… Grottes remplies d´or et d´histoires de marins aventureux remplies de danseuses lascives aux clochettes qui tintent de leur son métallique dans les palais décadents… Odalisques muettes, silencieuses, recluses dans leur appartement visages voilés sous les yeux noirs profonds comme la nuit, vivant pour servir leur maître jusqu´à devenir des créatures d´ombre, pâles images d´elles même enchâssées dans une toile de peinture à l´huile, fixée au mur d´un amateur d´art fortuné… Désormais regardées fixement et vénérées pour une vie silencieuse à huis clos, derrière des portes en bois richement décorées, emprisonnées dans leurs appartements, sans regard, sans voix, sans point de vue et ce, apparemment pour l'éternité.

Que ce soient les odalisques ou les aventuriers comme *Sindbad le Marin*, ce sont quelques-unes des images typiques, particulièrement en Europe et dans la partie occidentale du monde, qui sont associées au terme *orient.* Mais que trouve-t-on réellement derrière ce monde *oriental* ? Que trouverait-on réellement dans cette partie du monde qui apparaît toujours si étrangère et si lointaine ? Est-ce qu'il s'agit réellement des scènes assimilées aux *Mille et Une Nuit,* qui nous décrivent un *orient* mystérieux et insondable, ou faut-il parler, comme le spécialiste de la littérature Edward Said l´appelle dans son œuvre « *Orientalisme* » (1978), d´une *essentialisation* des pays orientaux, *réduite* aux idées de l´ouest, basées sur des images, des représentations surannées, stéréotypées, et partiellement choquantes et qui, de tout

temps, ont permis à l´occident *« (den Orient) zu beherrschen, zu gestalten und zu unterdrücken »*[375].

Si on en croit les études et les thèses de Said, le concept d´*orient* visait toujours un certain objectif, à savoir la maîtrise sans réserve d´un territoire de l´est, représenté par son mode de vie primitif et sauvage. Ce *« gefestigter Fundus von theoretischen und praktischen Regeln »*[376] aidait d´une part les conquérants, les colonialistes et les impérialistes occidentaux à se démarquer de *l´autre* et d´autre part à montrer la supériorité de l´Europe et ses pays. Selon Said, ces *« Überlegenheitsphantasien »*[377], sont comme des formes différentes de racisme, d´impérialisme et de chauvinisme, ancrées dans la multitude de la production artistique, de la peinture à la littérature de l´ouest, ce qui montrent une oppression de l´orient par l´occident.

Les critiques d´art, les scientifiques comme les lectrices et lecteurs se voient constamment confrontés à un *orient faible* face à un occident puissant qui, évidemment, encourage ce système et ces règles pour garantir son maintien. En dépit de cela cet appareil ne fonctionnerait pas sans la surveillance de l´occident. À cette occasion Said mentionne même les icônes de la littérature anglaise comme Jane Austen et Charlotte Brontë et les accuse d´un impérialisme *passif*, car le bonheur de leurs protagonistes est profondément influencé par les machinations coloniales d´outre mer. L´héroïne anglaise peut exclusivement briller si la *beauté orientale* ressemble, selon son regard, à un monstre, voire à une créature inhumaine.

Même l´œuvre *« Orientalisme »* de Said, écrit de base indispensable au niveau des *Études Postcoloniales,* n´est pas à même de *gommer* tous les points d´interrogation derrière le terme « *orient ».* C´est aussi la raison pour laquelle beaucoup de détracteurs vilipendent le caractère incomplet ainsi que la faible lisibilité et l´argumentation. Par conséquent la question : Comment peut-on définir l´*orient* et comment peut-on expliquer ce terme ambigu reste sans réponse.

Le but de ce mémoire est une tentative pour trouver une réponse à cette question ou au moins d´illustrer le terme et toutes ses significations en considérant le contexte socio-culturel d´une part, et le contexte colonial ou plutôt postcolonial d'autre part. Mais

375 Said (2014): p. 11
376 Said (2014): p. 17
377 Said (2014): p. 17

surtout c´est la mise-en-scène de *la féminité orientale* qui doit être analysée : aussi bien dans la peinture du XIX siècle, la littérature, que dans les films contemporains c´est la femme orientale qui se trouve au centre de l´intérêt. À cet endroit, il apparaît nécessaire de préciser qu´il s´agit seulement d´une tentative, vu que, même des scientifiques très estimés ne parviennent pas à vraiment trouver *une* solution universelle à ce débat controversé. C'est pourquoi ce travail expose le procès « *d´emballage »* ou plutôt « *de faire la valise »* pour être prêt à prendre conscience du monde oriental, occidental et postcolonial.

Said | *Orientaliser l´Orient*

En 1978 paraît « Orientalisme » d´Edward Said. C´est une étude sur l´orient, l´occident, la structure de pouvoir du colonialisme et ses nombreuses conséquences. Cette œuvre s´est développée rapidement pour devenir un écrit très discuté dans le contexte du colonialisme et de l´impérialisme. Cinquante années plus tard il constitue encore une œuvre essentielle du débat autour de l´*orient*.

Son affirmation principale traite l´hypothèse qu´on peut considérer sous le terme d´*orientalisme,* une variante spéciale du conflit Est-Ouest. Principalement Said parle d´une *« westlichen Stil der Beherrschung dieses Orients »* [378] et affirme que cette domination ne se limite pas à la prétention du pouvoir mais aussi :

> *« Kurz, der Orientalismus ist seither ein westlicher Stil, den Orient zu beherrschen, zu gestalten und zu unterdrücken […] ich behaupte nämlich, dass man den Orientalismus als Diskurs auffassen muss, um wirklich nachzuvollziehen zu können, mit welcher enorm systematischen Disziplin es der europäischen Kultur in nachaufklärerischer Zeit gelang, den Orient gesellschaftlich, politisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und künstlerisch zu vereinnahmen – ja sogar zu erschaffen. »*[379]

Quoique Said voie le paroxysme d´*orientalisme* dans le XIXe siècle, il pense que cette *organisation coloniale* avec toute l´idéologie et ses thèses principales sont encore intellectuellement suivies bien que les frontières de ce débat soient déplacées en

[378] Said (2014): p. 10
[379] Said (2014): p. 11f

direction de l´ouest. Aujourd´hui ce seraient les États- Unis qui remplaceraient les anciennes puissances coloniales telles que la France et l´Angleterre.

La deuxième supposition principale de Said concerne la création de stéréotypes et l´acceptation de ce savoir. Il dénonce la propagation de soi-disant *filières* comme celle des Langues Orientales - qui contribuent aux stéréotypes fondés sur des éléments scientifiquement non vérifiables - comme étant inacceptables. Surtout ces idées sont responsables que l´ouest créait l´orient comme *« Schattenidentität »*[380] et établissait la structure européenne comme norme absolue en ce qui concerne la politique d´hégémonie, l´histoire, les sciences modernes et les arts. Particulièrement les Arabes comme les habitants/es des régions *orientales*, sont, au regard de leurs origines, des êtres humains primitifs qui cherchent non seulement la direction européenne mais aussi la *maitrise* de l´Europe ou bien effectivement les pays de l´est comme de nos jours les États-Unis. Les hommes sont décrits comme des cheiks sournois, les auteurs de la crise du pétrole, et les femmes comme des créatures voilées et obséquieuses. Seuls les événements du *9/11* ajoutent à ce *« répertoire d´identités »* le terroriste masculin et de la même manière la terroriste féminine.

À cet endroit il semble nécessaire de mentionner que, presque cinquante années après l´apparition de l'« *Orientalisme »* et après plusieurs attaques terroristes, aux États- Unis et récemment en Europe, la négation de certains de ces clichés persistent, et la réalité prouve qu´il ne s´agit pas seulement de stéréotypes mais d'une réincarnation d'une vieille structure de pouvoir dans laquelle l´ouest combat l´est et vice versa.

Bhabba | *« De l´altérité »*

À côté d'Edward Said c´est le spécialiste de la littérature Homi K. Bhabha qui représente le deuxième pilier des *Postcolonial Studies.* Avec son œuvre *« The Location of Culture »* (1994) il critique entre autres l´orientalisme *rigide* de Said et affirme que cette construction du pouvoir est au contraire très dynamique et en état de changer. Selon Bhabha nous nous trouvons dans un *« Moment des Übergangs »*[381] qui se rapporte à sa théorie d´un *présent colonial progressif*[382]. Bien qu´il se serve de la méthode et de l´idéologie de Said, Bhabha postule une grande différence quant à la « subjectivité coloniale » qui est, selon Said indiscutablement du côté de la puissance

380 Said (2014): p. 12
381 Bhabha (2011): p. 1
382 comp. Bhabha (2011): p. 1f

coloniale. Bhabha soutient sa théorie selon laquelle le pouvoir ne reste pas seulement dans les mains des pays coloniaux comme la France ou bien L´Angleterre mais aussi dans les mains de peuples opprimés. Certes il supporte la dichotomie *oppresseur* et *opprimé* mais il ajoute au système binaire l´élément psychanalytique : à partir de la *Théorie du rêve* de Sigmund Freud, Bhabha croit que les représentations de l´imagination de *« l´autre »* jouent un rôle important au niveau du colonialisme. Tout particulièrement concernant le regard, il ouvre une « *manœuvre d´avant en arrière »* quant au pouvoir. Car l´opprimé peut agir contre ce regard d´un oppresseur en *retournant* le regard sur l´oppresseur. De ce fait la satisfaction perverse de l´oppresseur reste proscrite. Avec ce regard *renvoyé* l´oppresseur est confronté à sa propre identité qui n´est pas du tout stable et déclenche la sensation de peur. Selon Bhabha les éléments visuels deviennent le concept-clé du débat autour des relations coloniales.

Le scientifique prend en exemple le voile ainsi que les classes *« go-between »*[383] pour montrer que le foulard, autant qu´une adaptation de l´image extérieure peut être vu comme *réponse au regard* de la puissance coloniale. De plus cette forme du *mimétisme* implique *« eine geheime Kunst der Rache »*[384] parce qu´elle conduit toujours à une confrontation avec une *image déformée* du côté de l´oppresseur. Aussi le voile correspond à cette *réponse* mais représente au contraire un refus d´accepter les conditions du pouvoir établies.

Spivak | *Can the Subaltern Speak ?*

Le troisième écrit de base de *Postcolonial Studies* est l´essai de Gayatri Chakravorty Spivak *« Can the Subaltern Speak »* (1988). Dans cette œuvre la scientifique traite, en prenant pour modèle le terme *« subalterne »* de Gramsci, les groupes *subalterns* et les définit comme un groupe dans un territoire colonial coupé de toutes formes de la mobilisation[385].

C´est elle, qui se concentre particulièrement sur l´aspect féminin du débat. Même si pour elle il s´agit dans les pays coloniaux d´une autre forme de féminisme, elle étudie particulièrement *la voix* et la faculté de s´articuler de femmes *subalternes*. À la question*« Can the Subaltern Speak ? »* elle répond toujours par un « Non » clair, car pour elle les groupes *subalternes* ne sont pas capables de s´exprimer de façon compréhensible

[383] Bhabha (2011): p. 126
[384] Bhabha (2011): p. 234
[385] comp. Spivak dans Varela (2015): p. 157f

et sans l´influence des élites occidentales. Cela ne tiendrait pas à l´incapacité de parler mais à son « être perçu » même.

Spivak propose comme possibilité l´analyse scientifique sur place et les dialogues avec les femmes concernées pour mieux apprendre le milieu et la vie de ces groupes subalternes. De la même façon elle met les scientifiques en garde, en particulier par leur intervention, contre l´utilisation des femmes comme *« teaching machine »*[386] et ce qui risque, en parlant à leur place de conduire à la consolidation de la structure du pouvoir. Spivak établit le terme « *unlearning one´s privilege as one´s loss »* [387] et recommande d´oublier la position supérieure imaginée de l´ouest pour mieux comprendre la situation de ces *fractions.* Elle ne donne pas explicitement une méthode adéquate pour *capturer* la voix de ces femmes mais elle prévient avec véhémence de ne pas parler « sur » ou « pour » les subalternes.

L´Orient – l´Étrangère | ***Féminiser l´orient***

Il semble étonnant que le dialogue Est-Ouest séduise toujours par un certain aspect d´un classement géographique relié à une séparation de lieu féminin et masculin. Depuis que notre société existe, et particulièrement depuis les voyages d´exploration du XIX siècle, il est évident que l´étranger est toujours *féminisé.* C´est ce qui s´est passé aussi avec l´Orient.

Particulièrement dans les films modernes comme les films d´actions de *Hollywood* mais aussi dans les films européens cette division entre espace masculin et espace féminin devient claire. Les pays et les villes orientales (comme par exemple dans le film *Spy Game*[388] la ville Beyrouth, la capital du Liban ou dans *Pépé le moko*[389] la kasbah en Alger) sont non seulement toujours présentés comme des endroits chaotiques et dangereux, mais aussi comme des lieux qui doivent être régis par un homme, un homme occidental ou plutôt par un américain. Dans *« Filming the Modern Middle East – Politics in the Cinema of Hollywood and the Arab World »* (2006) la spécialiste en science du film Lina Khatib révèle que l´ancienne division entre *femme* et *homme*, *intérieur* versus *extérieur*, *passif* versus *actif* et de plus *ignorance* versus *intellect* apparaît clairement dans ce genre et particulièrement dans les films américains :

386 Spivak dans Varela (2015): p. 166
387 Spivak dans Kerner (2012): p. 106f
388 Scott Tony (2001)
389 Carné Marcel (1938)

> « *[…] this is related to how the American films mainly belong to the (masculine) action genre. Yet there is a distinction between the American and the Other spaces in the films. While the exterior space of America is masculine, refusing to kneel down and non-penetrable, the exterior space of the Other is feminized through mapping, invasion, and exploration. In other words, it is a passive space. Other spaces are reduced to imagined spaces. »*[390]

C´est aussi la raison pour laquelle les films des pays orientaux par exemple du Liban, d´Égypte ou d´Iran sont plutôt les drames ou les mélodrames qui traitent les études de la personnalité et les endroits *à l´intérieur* ainsi que les histoires *de* et *pour* les femmes. Ces lieux sont sans intérêt pour les hommes actifs, car considérés comme féminins et pour cela *impuissants,* bien qu´un certain intérêt existe tout de même, car il s´agit de conquérir et pénétrer ces espaces *féminins,* et par voie de conséquence de les dominer. Le *harem* symbolise dans ce contexte l´espace féminin et étrange par excellence. Pour cela il personnifie depuis le XIXe siècle non seulement *la femme orientale* mais aussi l´*orient* lui-même comme un lieu féminin, impuissant et à conquérir, par les hommes occidentaux – comme le montre la peinture orientaliste du XIX siècle.

Orientalisme dans la peinture de XIX siècle | *Lieu de la féminité*

Une deuxième partie de ce mémoire traite, eu égard à la féminité orientale, des femmes et de leur mutisme forcé dans la peinture du XIXe siècle. Vu que l´*orient* est de tout temps associé avec l´amour intense, les palais du schah, les djinns, la brutalité incroyable ou les paysages sauvages et mystérieux, c´est particulièrement *une* seule image qui représente cet orient depuis 1900 : les femmes dans leur appartement, en un mot : le harem. Cet endroit décrit un espace *interdit* – le mot tiré de l´arabe *haram*, signifie *« ce qui est interdit par loi »* et ce mot désigne la partie d´une maison occupée par les femmes[391] - aux yeux des hommes et surtout des hommes occidentaux. À cause de cette intangibilité, le *harem* et ses habitantes offraient une « fête d´imagination » qui avait la peinture orientaliste pour résultat.

Grâce à des œuvres comme celles d´Ingres, Delacroix et Picasso, il est possible d´analyser la situation de la femme au niveau du colonialisme et des idées

[390] Khatib (2006): p. 31f
[391] Thornton (1994): p. 20f

postcoloniales. Il est évident que la femme orientale, sous la forme de l´odalisque ou bien de la baigneuse représente non seulement la féminité orientale elle-même mais aussi tout l´orient. En la personne de la femme de harem, une femme interdite, elle devient l´objet impuissant du regard d´un voyeur occidental qui assouvit ses envies sexuelles et celles de la domination et du pouvoir. L´observateur de ces scènes délicates est toujours d´une part, non visible mais d´autre part, une constante de la composition de l´image. Laura Mulvey, spécialiste en science des médias appelait ce phénomène « *pleasure in looking »*[392] en référence au terme *« Schaulust »* de Freud, « *»scopophilia »*[393] et se rapporte avec son essai *« Visual Pleasure and Narrative Cinema »* (1973) au cinéma des années cinquante où le personnage féminin reste, comme dans les toiles des grands maitres, immobile et « sexualisé ». Cette femme est l´objet du regard masculin dans le dispositif nommé *cinéma* et incarne une position opprimée par, premièrement le héros du film et deuxièmement par le spectateur, qui s´identifie avec le protagoniste masculin. Elle, en tant que «*bearer of the bleeding wound »*[394] fait le portrait d´un être humain passif qui ne contribue en rien au contenu du film. C´est toujours elle, qui représente le spectacle *visuel* et sert à la satisfaction des sentiments de l´omnipotence masculine et le « *»voyeuristic gaze »*[395] du spectateur.

Particulièrement dans les œuvres d´Ingres et Delacroix on peut percevoir ces structures du pouvoir et les relations entre les sexes, qui ont également influencé la société d´aujourd´hui. Cette idéologie est exprimée par la hiérarchie symbolique du cinéma et ses portraits de rôles sexuels qui de nouveau renforcent cette *dualisation* entre féminin et masculin, passif et actif. Même en situation actuelle, selon Mulvey, on ne percevait pas un changement ni dans le film, ni dans la réalité, vu que le spectateur féminin est encore forcé d´endosser le rôle du protagoniste masculin et, temporairement, de changer de sexe pour obtenir une position puissante dans la hiérarchie imaginée, qui influence néanmoins les structures réelles.

Bien que Picasso, avec ses interprétations de « Femmes d´Alger » de Delacroix, parues entre 1954 et 1955, montre la femme orientale, autrefois une *silencieuse* à huis-clos,

[392] Mulvey (2009): p. 16f
[393] Mulvey (2009): p. 16
[394] Mulvey (2009): p. 15
[395] Mulvey (2009): p. 15f

comme femme, une femme devenue, au sens de l´écrivaine Assia Djebar, une *porteuse de feu*[396] pendant la résistance algérienne. En tant que *combattantes pour la liberté* elles exposent leurs seins nus qui se fondent et se mélangent aux parties du corps nu. Apparemment libres, car montrées nues au moins selon quelques experts, elles restent sans regard, sans yeux, sans goût mais surtout sans voix pour expliquer *leur* situation et *leur* point de vue.

Djebar | La voix des femmes orientales

Même si, selon Spivak, les *subalternes* « ne peuvent pas parler », ni parler « de » et parler « sur », ces groupes seraient une transgression interdite, et Assia Djebar prouve avec ses œuvres que un *« parler près de »* est bien possible. Avec ses contes « Femmes d´Alger dans leur appartement » (1980) elle donne *une* voix aux femmes algériennes. La spécialiste de la littérature Birgit Wagner démontre avec son essai *« Erzählstimmen und mediale Stimmen »* (2006) et avec son terme *« des doppelten Status der Stimme »*[397] , en référence aux thèses essentielles du structuralisme et des concepts littéraires de Genette, à la théorie de la « focalization » de Mieke Bal ainsi qu´au terme « voice » de Susan Lanser, un modèle contraire au modèle de Spivak. Pour elle les contes de Djebar représentent bien une façon de donner aux femmes *coloniales* et *postcoloniales* (ou *subalternes*) *leurs voix* et permettent d´arriver à la conclusion concernant non seulement la vie de ces femmes mais aussi la situation postcoloniale. La femme de lettre raconte, du point de vue de femmes différentes, les problèmes, les conflits, les peurs et les émotions de femmes qui habitent à Alger et qui se battent tous les jours contre les embuches du passé (colonial), ainsi que leur quotidien en tant que femmes dans un lieu si changeant mais en même temps encore si traditionnel et rigide.

Entre deux mondes | *Entre la tradition orientale et le modernisme occidental*

Dans la dernière partie de ce mémoire « la perspective féminine » est le point de mire. Ce chapitre est un essai pour montrer, après avoir fait la connaissance avec le regard et la voix des femmes orientales, le point de vue de la féminité de l´orient. En analysant les films modernes comme *« Caramel »* de la réalisatrice libanaise Nadine Labaki, *« Persepolis »,* de l´artiste iranienne Marjane Satrapi ou bien *« Wadjda »* de Haifaa al-Mansour d´Arabie Saoudite, toutes les trois provenant des pays *orientaux*, il est

[396] comp. Djebar (2002): p. 118
[397] Wagner dans Nieberle/Strowick (2006): p. 141ff

intéressant de découvrir si les personnages féminins montrés dans ces films se trouvent vraiment, comme Said, Bhabha et même Spivak le prétendent, *entre* deux mondes, entre un *orient* et un *occident*, entre la tradition religieuse et le modernisme impersonnel de l´occident.

Et pourtant, même si beaucoup d´experts, et une réalisatrice elle-même, ne soutiennent pas la dichotomie de l´orient et l´occident une analyse montre qu´il existe, en référence à Bhabha un *« in-between »* et en conséquence un monde qui se divise en deux parties : l´est qui est tout à fait relié à la religion, la tradition et les valeurs bien établies et l´ouest qui est représenté par un certain modernisme, une certaine prospérité et un certain progrès. Mais à l´opposé de la théorie de Said ce n´est pas l´occident qui se montre et est montré comme norme absolue. Il apparaît que l´occident, aux yeux de l´orient est créé plutôt comme une idée qu´on peut comparer avec les stéréotypes de l´*orientalisme.* Said l´appelait « occidentalisme », c´est-à-dire un répertoire du savoir sur l´occident basé sur des faits divers, celui par exemple de la culture pop ou d´autres images, véhiculées par les médias, comme représentantes d´un territoire dans son intégralité. Il mentionne, toujours dans son écrit, qu´il s´agit d´une *chimère* et que ce phénomène, au niveau du colonialisme et *post-colonialisme* n´existerait pas. Et pourtant les films analysés font preuve de l'*« essentialisation de l'Occident».*

Conclusion

Le but de ce travail était, comme déjà mentionné, de *« faire la valise »,* de se préparer au *voyage* dans un débat provocant, hétérogène et vaste. Depuis le début il était clair qu´on n´envisageait pas de traiter tout le discours autour d´*orient, d´occident* et *d´orientalisme* emballé dans une *valise* qui s´appelle *« Diplomarbeit »* mais on peut voir cette étude comme une préface, une introduction à une question si complexe.

La féminité orientale a toujours au centre des préoccupations et apparaît comme le fil rouge de ces pages. Et en le suivant la lectrice et le lecteur se sont engagés dans un labyrinthe, plein des fausses pistes et de recoins secrets. Ils ont rencontré les odalisques mystérieuses comme celles d´Ingres dans sa « Grande Odalisque » (1814) ou *l´orient sensuel* dans « Le bain turc » (1859-1863), un orient représenté en jeu de couleurs et de lumière unique à cette époque-là dans « Femmes d´Alger dans leur Appartement » (1834) de Delacroix. Ensuite ils sont devenus témoins d´une lutte pour l´indépendance : les odalisques muettes ont fait éclater le cadre d´or de grands peintres et trouvé leur

voix. Elles ont appris à coopérer, à communiquer et à fixer leurs pensées, leur monde affectif dans les pages en papier. Elles se sont propagées aux « femmes d´Alger » qui ne cantonnent pas dans un huis-clos, emprisonnées et voilées derrière un harem ou une prison de tissu décoré. Elles ont résisté, elles se sont défendues et finalement c´est elles qui ont ouvert le rideau, et par ce geste, laissaient regarder dans l´endroit *interdit*, dans le « harem personnel » de chaque femme, qu´elle soit orientale ou bien occidentale car le langage est le même, un moyen universel. Les femmes, finalement ont rompu le silence et prennent la plume, le stylo, la caméra et montrent leur monde, sans le regard d´un oppresseur masculin cachée derrière la structure misogyne qui est dépassée.

11.2. Anhang 2: Abstract

Diese Diplomarbeit mit dem Titel *„Zwischen zwei Welten" – Frauen zwischen Orient und Okzident in Malerei, Literatur und Film* untersucht vor allem das Phänomen der *orientalischen* Weiblichkeit in diesen verschiedenen künstlerischen Disziplinen.

Mittels Analyse der grundlegenden postkolonialen Theorien von Said, Spivak und Bhabha wurde die Situation eines *Orientalismus* im kolonialen und postkolonialen Sinne erarbeitet um in weiterer Folge die Frage nach *Anders-* und *Fremdartigkeit* beleuchten zu können. In diesem ersten theoretischen Teil wurde der Schwerpunkt allerdings nicht nur auf eine Einführung in die Postkolonialen Studien gelegt, sondern auch auf die weibliche Rolle in diesem weitreichenden Forschungsgebiet.

Im zweiten Abschnitt der Arbeit begegnet man unterschiedlichen Repräsentationen der *orientalischen* Weiblichkeit. In der Malerei des 19. Jahrhunderts, die von der Strömung des *Orientalismus* dominiert wurde, erblickt man die stummen Odalisken nach Ingres und Delacroix. Es sind *Frauen des Zimmers*, die durch den Blick des männlichen Kolonialisten, einem patriarchalen System untergeordnet wurden, aus dem sie kaum entfliehen konnten.
In der Literatur beobachtet man dann einen Wandel. Die einstmals schweigsame Haremsdame versucht ihre Gedanken in Worte zu fassen und mit dem Werk *Femmes d´Alger dans leur appartement* von Assia Djebar wird es einer *subalternen* Gruppe, in diesem Fall den algerischen Frauen möglich, ihre Situation in Worte zu fassen und schlussendlich in die Welt hinaus zu tragen. Die letzte Disziplin bezieht sich auf das Filmschaffen libanesischer, iranischer und saudi-arabischer Regisseurinnen, die versuchen den Blickwinkel, die Perspektive von Frauen dieser *orientalischen* Länder auf die Leinwand zu befördern. Vor allem in diesem Abschnitt wird die Frage untersucht, inwieweit sich die dargestellten Frauen *zwischen* zwei Welten befinden – zwischen einem modernen *Westen* und einem traditionsbewussten *Osten.*

Wie eine Analyse all jener unterschiedlichen Bereiche gezeigt hat, befinden sich diese Frauen tatsächlich zwischen zwei Welten...

Schlagwörter: Postkolonialismus / Orientalismus / Gender Studies

11.3. Anhang 3: Lebenslauf

Julia Duller

03. Februar 1990 (25 Jahre)
Nationalität: Österreich

Weinberggasse 29, 7011 Zagersdorf

E juliaduller@a1.net

Ausbildung

seit Oktober 2009	**Universität Wien** Lehramtsstudium Unterrichtsfächer Französisch und Biologie
10/2008 – 10/2009	**Universität Wien** Studium der Rechtswissenschaften
10.Juni 2008	**Reifeprüfung** Prüfungsfächer: Französisch, Biologie, Musik und Religion
2004 – 2008	**Oberstufenrealgymnasium** BG BRG BORG Kurzwiese in Eisenstadt mit Schwerpunkt Musik
2000-2004	**Unterstufe** des BG BRG BORG Kurzwiese in Eisenstadt mit Schwerpunkt Naturwissenschaften und Geometrisches Zeichnen
1996-2000	**Volksschule** in Siegendorf

Berufserfahrung

seit Oktober 2015	**Universität Wien / Institut Français d´Autriche** Projektmitarbeiterin eines *Ciné Clubs* in Kooperation mit dem *Institut Français d´Autriche* in Wien
	Universität Wien Tutorin für Medienwissenschaft der STEOP-Vorlesung für Medienwissenschaft Französisch bei *Mag. Dr. Daniel Winkler*

April 2014 – Juni 2015	**Universität Wien** Leiterin des Filmclubs der medienwissenschaftlichen STEOP-Vorlesung Französisch am Institut für Romanistik bei *o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner*
Oktober 2013 – Jänner 2014	**Universität Wien** Tutorin für Medienwissenschaft und Leiterin der Filmreihe der medienwissenschaftlichen STEOP-Vorlesung Französisch bei *o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner*
September 2012 – März 2013	**Sprachassistenz in Frankreich** Mobilitätsprogramm des BMUKK

Kenntnisse

Microsoft Office	Ausgezeichnet
Führerschein	Klasse A, B
Erste-Hilfe-Kurs	

Sprache

Deutsch	Muttersprache
Französisch	Verhandlungssicher (C2)
Englisch	Fließend (C1)

Interessen

Film, Fotografie, Malerei, Literatur, Natur, Kultur, Musik und Reisen

11.4. Anhang 4: Eidesstattliche Erklärung

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 03.02.2016