



REGINA GÖCKEDE, ALEXANDRA KARENTZOS (Hg.)

DER ORIENT, DIE FREMDE

Positionen zeitgenössischer
Kunst und Literatur

Der Orient, die Fremde.
Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur

Für Britta Schmitz

REGINA GÖCKEDE, ALEXANDRA KARENTZOS (Hg.)

Der Orient, die Fremde.

Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Fritz Thyssen Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Parastou Forouhar: Swanrider,
Fotografie von Annette Hornischer, 2004.
Courtesy of Parastou Forouhar
Projektmanagement: Andreas Hüllinghorst, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-487-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort

7

REGINA GÖCKEKE, ALEXANDRA KARENTZOS

Einleitung: Der Orient, die Fremde

9

ALEXANDER HONOLD

Das Fremde.

Anmerkungen zu seinem Auftritt
in Kultur und Wissenschaft

21

MARKUS SCHMITZ

Orientalismus, Gender und die binäre Matrix
kultureller Repräsentationen

39

GERHARD PLUMPE

Globale Konflikte.

Anmerkungen zur Rushdie-Affaire

67

LIESEBETH MINNAARD

Mein Istanbul, mein Berlin.

Emine Sevgi Özdamar's literary re-negotiations
of Turkish-German division

83

MARYAM MAMEGHANIAN-PRENZLOW

Zwischen Wort und Bild.

Iranische Literatur und Kunst
der Gegenwart im Austausch

101

PARASTOU FOROUHAR

Andersdenkende

121

ALEXANDRA KARENTZOS

Unterscheiden des Unterscheidens.

Ironische Techniken in der Kunst Parastou Forouhars

127

ALMA-ELISA KITTNER

›Nahe Ferne‹ – ›ferne Nähe‹.

Anmerkungen zu einem orientalistischen Topos
in der zeitgenössischen Kunst

139

BIRGIT HAEHNEL

Notizbuch Samarkand.

Skizzen einer Stadt von Rebecca Horn

165

REGINA GÖCKEDE

Zweifelhafte Dokumente.

Zeitgenössische arabische Kunst,

Walid Raad und die Frage der Re-Präsentation

185

Zu den Autorinnen und Autoren

205

Abbildungsnachweis

209

Vorwort

Der Band *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur* ist aus der gleichnamigen Tagung hervorgegangen, die im Juni 2003 in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin stattgefunden hat.

Die Diskussion angestoßen hat die Künstlerin Parastou Forouhar mit ihrer Ausstellung *Tausendundein Tag*, die vom 10. Mai bis zum 29. Juni 2003 im Hamburger Bahnhof gezeigt wurde. Ihre kritischen Arbeiten boten den Rahmen für die Konferenz.

Mit ihrem Engagement hat Dr. Britta Schmitz die Ausstellung und die Tagung ermöglicht, daher danken wir ihr ganz besonders.

Die Vorträge von Catherine David, Prof. Dr. Irit Rogoff und Prof. Dr. Viktoria Schmidt-Linsenhoff haben interessante Perspektiven eröffnet, jedoch konnten sie nicht in den Band aufgenommen werden, da die Beiträge bereits an anderer Stelle publiziert waren. Ihnen danken wir für die spannenden Anregungen während des Kongresses. Wir freuen uns, dass wir weitere Autorinnen und Autoren zur Fortführung der Debatte gewinnen konnten.

Für die großzügige finanzielle Unterstützung des Bandes möchten wir der Fritz Thyssen Stiftung danken, die bereits die Tagung gemeinsam mit der Heinrich Böll Stiftung gefördert hat. Ohne diese Mittel wäre die Realisierung des Projektes nicht möglich gewesen.

Den Autorinnen und Autoren, Dr. Karin Werner und Andreas Hüllinghorst vom transcript Verlag sowie Marita Henkel vom Hamburger Bahnhof danken wir für die gute Zusammenarbeit. Nicht zuletzt danken wir Hanna Büdenbender für die redaktionelle Unterstützung.

Frankfurt am Main, im Dezember 2005
Regina Göckede und Alexandra Karentzos

Einleitung: Der Orient, die Fremde

REGINA GÖCKEDE, ALEXANDRA KARENTZOS

»Dawn u seem to have a problem with me
as if i was a threat to u
am i dangerous for u

are you scared
that i may blow my head
in the center of the city blam

20 people dead
40 other injured

that's what you figured about me
men u've been watching to much telly
[...]«¹

Fremdheit als bedrohliches Anderes, als Heim-Suchung wird in diesem Liedtext der libanesisch-französischen Gruppe *Soap Kills* problematisiert. Die Verse beschreiben nicht das Fremde, sondern den Blick auf das Fremde: die Ängste, die Projektionen und die Vorurteile, die mit dem Anderen assoziiert werden. Eine solche Perspektive hat sich auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst etabliert. Künstlerinnen wie Parastou Forouhar und Rebecca Horn thematisieren in ihren Arbeiten westliche Bilder des Orients. Dabei

1. Soap Kills: »Adaram«, in: DisORIENTATION. Zeitgenössische arabische Künstler aus dem Nahen Osten. Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2003, S. 73.

werden gängige Klischees aufgegriffen, zum Beispiel das des Märchenhaften und Ornamentalen. ›Der Orient‹ erweist sich dadurch als Konstruktion, die von einem westlichen Beobachtungsstandpunkt aus entworfen wird. So behandeln diese künstlerischen Projekte den Orient nicht als Identität, sondern als markierte Seite einer Differenz – die andere Seite, der Okzident, ist in den Distinktionen immer mitgedacht. Die Dichotomie von Orient und Okzident ist unter anderem dadurch in den Fokus gerückt, dass sie spätestens seit Edward Saids Orientalismus-Studie von 1978 als historisches Konstrukt und nicht als natürliche Trennung wahrgenommen wird.

Es gibt wohl kaum eine kulturgeografische Kategorie, die gleichzeitig so diffus und so überdeterminiert ist wie die des Orients. Abhängig von Stand- und Zeitpunkt, meint der Begriff den wesentlich nicht-europäischen Ort verabscheuter Häresie, Tyrannei und Despotismus oder aber die idealisierte Quelle einer sinnlich-erotischen und geistigen Regeneration. Wird er bis weit ins 18. Jahrhundert noch für weite Teile Afrikas, Arabiens wie auch für Indien und China verwandt, beziehen ihn die Philologen, Dichter und Philosophen der Romantik zuvorderst auf die so genannte islamische Welt. Der Begriff ›Orient‹ hat es möglich gemacht, verschiedenste Regionen zu einer künstlichen Einheit zusammenzufassen. Der Aufstieg der akademischen Orientalistik im 19. Jahrhundert ist verbunden mit einer allgemeinen Faszination für das Morgenland, die ihren deutlichsten Ausdruck in der so genannten Türkenmode fand. Obwohl die verallgemeinernde Rede vom Orientalischen inzwischen durch andere geografische, religiöse, politische oder linguistische Markierungen ersetzt wurde, transportieren auch die jüngsten Diskurse über den Nahen Osten, den Islam oder die Araber solche empirisch kaum überprüfbareren Fremdbilder, die seit der frühen europäischen Expansion dazu dienten, sich der Überlegenheit des Abendländischen zu vergewissern. Der klassische Orientbegriff wird vor allem dann bemüht, wenn es darum geht, eine vormoderne, exotische Essenz zu evozieren.

Auch wenn also die Idee des ›Orients‹ inzwischen mehr als fraglich geworden ist, wird der Topos nicht nur als touristisches Reiseziel in Katalogen gepriesen, sondern auch in den Massenmedien weiterhin fortgeschrieben. Wenn etwa 2003 während des Golfkriegs Bomben auf Bagdad fallen, trauert die Frankfurter Allgemeine Zeitung einer zerstörten Märchenwelt aus der Kindheit nach: Unter dem Titel »Die 1002. Nacht« werden Auszüge aus ›Tausendundeine Nacht‹ abgedruckt, die den sentimentalsten Rahmen für eine Abbildung der brennenden Stadt bilden. Der Untertitel lautet: »Die Bewohner Bagdads und Basras lehrten uns alle den Glauben an die märchenhafteste aller Weltordnungen: Belohnung der Guten, Be-

strafung des Bösen/Eine Wiederbegegnung mit den Anfangssätzen unserer Kindheit.«²

Ebenso wie das Märchenhafte lassen sich viele weitere Elemente nennen, mit denen der Orient in den Massenmedien konstruiert wird: Zu den Zeichen der visuellen Repräsentation des so genannten Nahen Ostens gehören etwa Schleier, Bart und Turban. In der medialen Darstellung des Arabisch-Islamischen hat sich längst die Deutungsmacht von der Literatur und Bildenden Kunst hin zu Fernsehen und Printmedien verschoben. Seit den 1960er Jahren etabliert die populäre Berichterstattung eine symbolische Bildsprache, die politisch keineswegs neutral ist. Darin wird einerseits an die jahrhundertlang tradierten Typologien des Orientalismus angeknüpft, andererseits entstehen neue visuelle Repräsentationsmuster, wie die des Öl-Lieferanten, des Terroristen oder der hysterischen Masse. Zwar reagieren diese neuen Bildtypen auf konkrete soziopolitische und ökonomische Entwicklungen, wie die Ölkrise der 1970er Jahre, die Islamische Revolution im Iran oder die Anschläge vom 11.9., jedoch werden die Hintergründe dieser Ereignisse meist nicht sichtbar gemacht. Die überwiegend entindividualisierten Bilder bestärken das Klischee, dass Muslime und Araber kollektiv irrational handeln und in der fanatischen Barbarei einer mittelalterlichen Theokratie verharren. Der eingangs zitierte Liedtext spitzt gerade diese Vorstellung der Alterität zu. Der ›Orient‹ wird in diesem Sinn immer wieder neu kartografiert – ein Prozess, an dem die fortwährende Wirkungsmacht des Orientalismus deutlich wird. Diese Besetzungen und Kodierungen in den kulturellen Repräsentationen der orientalischen Fremde sind Gegenstand des vorliegenden Bandes. Wenn in ihm vom ›Orient‹ die Rede ist, dann im Sinne einer semantischen, nicht im Sinne einer essenziellen Kategorie. Die Beiträge knüpfen an aktuelle Debatten an und setzen sich auf unterschiedliche Weise kritisch mit der Konstruktion von ›Orient‹ und ›Okzident‹ auseinander.

Der Untertitel ›Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur‹ ist insofern programmatisch zu verstehen, als es hier nicht um eine geografische Fixierung geht, sondern um eine künstlerische. Es gilt zu reflektieren, was Etikettierungen wie ›orientalisch‹, ›persisch‹ oder ›arabisch‹ implizieren und wie dabei der Orient als das Andere entworfen wird. Der Titel ›Der Orient, die Fremde‹ verweist in diesem Zusammenhang auf zweierlei:

2. FAZ Nr. 79 vom 3.4.2003, S. 37. Diesen Hinweis verdanken wir Thomas Küpper.

1. die Konstruktion des Orients als fremder Ort und
2. die Verschränkung des Orients mit Weiblichkeit als das Geschlechtsfremde.

Die geschlechtliche Kodierung des Anderen wird in einigen Beiträgen dieses Bandes genauer betrachtet. Man muss nur die einschlägigen Medienbilder betrachten, um das Amalgam von Orient und Weiblichkeit visualisiert zu finden.³ Ein besonders signifikantes Beispiel für die gebräuchlichen semantischen Versatzstücke in der medialen Darstellung findet sich in der Wochenzeitung *Die Zeit* vom 2. Januar 2003: Zu sehen sind zwei Frauen im Schleier in Rückenansicht vor einer alten Mauer. Sie blicken auf eine Skyline. Der Untertitel zu diesem Bild lautet: »Freiheit oder Atemnot? Zwei Frauen betrachten von der alten Zitadelle aus die moderne Skyline Kairos.«

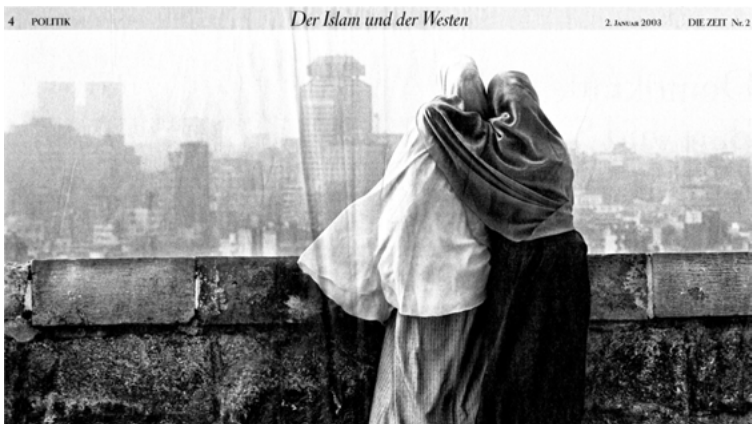


Abb. 1: DIE ZEIT vom 2. Januar 2003: »Freiheit oder Atemnot? Zwei Frauen betrachten von der alten Zitadelle aus die moderne Skyline Kairos.«

Damit wird ein essenzieller Kontrast dargestellt: Die Mauer scheint geradezu zwei unterschiedliche Welten voneinander zu trennen. Sie wird zur unüberbrückbaren Grenze, hinter der die Frauen in jedem Sinne des Wortes zurückbleiben. Der Schleier potenziert die Demarkation. Die verhüllten Frauen stehen hier für die Tradition, das Alte, das durch die ›alte Zitadelle‹ repräsentiert wird. Schleier und

3. Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie«, in: *Fotogeschichte*, Jg. 20, 2000, Heft 76, S. 25-38; Tanja Maier/Stefanie Stegmann: »Der Schleier im Afghanistankrieg«, in: *Feministische Studien*, Jg. 21, Mai 2003, H. 1, S. 48-57.

Atemnot werden miteinander assoziiert. Dagegen steht die ›moderne‹, westlich geprägte Skyline, die durch phallische Hochhäuser männlich kodiert ist. Hier verschränken sich auf plakativer Weise die Differenzen Orient/Okzident, Tradition/Moderne, weiblich/männlich. Die Grenzziehungen werden in solchen Bildern manifest.

Zeitgenössische künstlerische Positionen nutzen und problematisieren das Zeichenrepertoire, das in derartigen Mediendiskursen zum Einsatz kommt. Auch Künstlerinnen und Künstler arabischer oder persischer Herkunft reflektieren in ihren Arbeiten die Mechanismen westlicher Orientdarstellungen. Sie verwenden ihre Elemente sowohl zur Selbstsemantisierung wie auch zur Dekonstruktion des okzidental Blickes. Indessen stellt sich die Frage, ob sie den orientalisierenden Zuschreibungen tatsächlich entkommen oder überhaupt entkommen wollen. Wird mit den künstlerischen Arbeiten das westliche Bild nicht letztlich affirmiert? Erwidern solche Standpunkte einfach die gängigen kulturellen Klischees, gelingt es ihnen, sie zu brechen, oder bringen sie diese auch mit hervor? Wie wird das arabische Andere medial konstruiert? Werden die Grenzen des Eigenen und Fremden überschritten oder verfestigt?

Dies sind die Perspektiven auf einen Themenkomplex, der kaum zum gängigen Repertoire der deutschen Kunstwissenschaft zählt und der daher in diesem Band diskutiert werden soll. Fester Bestandteil kunsthistorischer Forschung und Lehre ist zweifelsohne die so genannte Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts, die allerdings als europäische Kunstproduktion rezipiert wird. Das Fach der Islamischen Kunstgeschichte beziehungsweise die Geschichte der Islamischen Kunst richtet dagegen den Blick zuvorderst auf die vormoderne Kunstproduktion der islamischen Welt und fällt heute bis auf einige wenige Ausnahmen in den Zuständigkeitsbereich der deutschen Orientalistik oder Islamwissenschaft. Festsustellen ist, dass die zeitgenössische Kunst der arabisch-islamischen Welt an deutschen kunsthistorischen Instituten nach wie vor eine Marginalie darstellt. Dies bestätigt auch ein Blick auf die hiesige Ausstellungspraxis. Mit Ausstellungen wie der 2003 vom Haus der Kulturen der Welt in Berlin unter dem Titel *DisORIENTation* durchgeführten Präsentation von zeitgenössischen künstlerischen Positionen aus dem Nahen Osten lässt sich zwar in Deutschland ein deutlich gestiegenes Interesse erkennen, auch erhielten nicht zuletzt die unter Leitung von Catherine David durchgeführte Documenta X, der von ihr betreute Pavillon auf der Biennale von Venedig im Jahre 2003 und vor allem das von ihr ins Leben gerufene transinstitutionelle Langzeitprojekt *Contemporary Arab Representation* ohne Zweifel eine initialisierende Funktion. Trotzdem ist es nach wie vor im deutschen Kontext schwierig, zeitgenössische künstlerische Positionen vorzustel-

len, die sich außerhalb des Kunstbetriebs der westlichen Welt ereignen oder allgemein die Mechanismen kultureller Fremdrepräsentation zum Gegenstand machen. Signifikant ist dabei die Verbanung in die ethnologischen Häuser und Sammlungen.⁴ Die renommierten Ausstellungshäuser für zeitgenössische Kunst in Deutschland befassen sich vorzugsweise mit klassischen westlichen Positionen. Fraglos fehlt es an einer eingehenden Diskussion des Themas in den etablierten Museen und kulturellen Institutionen. Um diesem Desiderat nachzukommen, entstand auf Initiative von Britta Schmitz die Idee, in der Nationalgalerie diese vermeintlichen Peripherien auszustellen. Das war natürlich doppelt brisant, denn die Nationalgalerie trägt ihren nationalen Ursprung bereits im Titel: ›*Der deutschen Kunst*‹ lautet die programmatische Inschrift an prominenter Stelle der Fassade des Stammhauses auf der Museumsinsel. Sicherlich waren die Grenzen des Nationalen im 19. Jahrhundert ungleich enger gesteckt. Ende des 19. Jahrhunderts galt bereits der Ankauf französischer Impressionisten durch den damaligen Direktor der Nationalgalerie als Affront. Eine Kanonisierung westlicher Kunst ist zwar in der nationalen Konzeption bereits angelegt, allerdings gibt es heute eine Öffnung im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Kennzeichnend für diese Entwicklung ist daher das Zustandekommen der von Britta Schmitz und Alexandra Karentzos kuratierten Ausstellung Parastou Forouhars *Tausendundein Tag*, die im Jahr 2003 in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof gezeigt wurde.⁵ Die ebenfalls von Alexandra Karentzos geleitete und unmittelbar aus der Ausstellung hervorgegangene Tagung bildete dann auch den Ausgangspunkt für das vorliegende Buch.⁶

Die hier versammelten Beiträge bieten unterschiedliche Zugänge zu dem facettenreichen Themenkomplex *Der Orient, die Fremde*. Sie greifen jüngere theoretische Debatten aus den Literatur- und Kulturwissenschaften auf, die mit dem Topos der Alterität befasst

4. Wie auch Peter Weibel bereits 1996/97 feststellt. Peter Weibel: »Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus«, in: ders. (Hg.): *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Ausst.-Kat. Steirischer Herbst 96 in Graz. Köln: DuMont 1997, S. 8-36.

5. Siehe auch die Publikation anlässlich der Ausstellung *WerkRaum. 14: Parastou Forouhar* in der Nationalgalerie Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart – Berlin vom 10. Mai bis 29. Juni 2003 »Tausend und ein Tag«, Köln: Walther König 2003.

6. *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst* – Tagung in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof am 25. und 26. Juni 2003.

sind. Vorgestellt werden zeitgenössische künstlerische Arbeiten, die dem dominanten orientalisierenden Impuls des Westens widersprechen. Darüber hinaus wird die hiesige Museumspraxis auf ihre orientalistisch-islamophoben Tendenzen befragt. Dieser Band will also keineswegs einen authentischen, geschweige denn umfassenden Überblick über die aktuellen Positionen nahöstlicher Kunst bieten. Die kulturgeografische Entität oder der religionssoziologisch fixierte Raum ist nicht seine entscheidende Bezugsgröße. Tatsächlich handelt es sich bei den besprochenen künstlerischen Werken vielfach um westliche oder im westlichen Exil entstandene Arbeiten. Ähnliches gilt für die präsentierten Theoriediskurse. Zur Disposition steht darin meist nicht die Wahrheit des Orients, sondern die kulturellen Konfigurationen seiner diskursiven Herstellung. Der orientalisierende Blick richtet sich hier gewissermaßen gegen sich selbst. In der Summe sollen die Beiträge zunächst essayistische Anknüpfungspunkte für einen ebenso transkulturellen wie interdisziplinären Diskurs über die Rolle der Kunst im Prozess der west-östlichen beziehungsweise ost-westlichen Selbstvergewisserung und Fremdkonstruktion schaffen. Sie wollen nicht zuletzt KunstwissenschaftlerInnen für die Vielfalt möglicher Arbeitsfelder sensibilisieren, die entstehen, wenn das, was wir gewohnt sind, ›Orient‹ zu nennen, nicht weiter als ästhetisches Objekt oder Projektionsfläche, sondern als Ort zeitgenössischer Kunstproduktion und vor allem als kritische Kategorie begriffen wird.

Den Auftakt bildet der Beitrag von Alexander Honold, der eine historische Perspektive eröffnet. Der Autor geht der Frage nach, wie das Fremde als Fremdes seit dem 18. Jahrhundert konstruiert wurde und problematisiert die damit einhergehenden Grenzziehungen. In der aktuellen postkolonialen Forschung werden Konstruktionen des ›Anderen‹ diskutiert und solche binären Oppositionen wie das Eigene und Fremde, Zentrum und Peripherie, Inklusion und Exklusion hinterfragt. Zentral ist in diesem Diskussionszusammenhang der Begriff der Hybridität. Diese Analyse-kategorie steht für Polyvalenz und für die Verbindung des Differenten. Die Konstitution des Eigenen in Abgrenzung zum Fremden wird als krisenhaft dargestellt, dabei werden sowohl das Fremde als auch das Eigene zu oszillierenden Begriffen. Was hier allgemein thematisiert wird, gilt es im Folgenden spezifisch auf das Verhältnis von Nahem Osten und Westen hin zu untersuchen.

Das in den aktuellen Kulturwissenschaften virulente Thema der Alterität wird auch in dem Beitrag von Markus Schmitz behandelt. Der Autor führt in einschlägige theoretische Positionen und Analyse-kategorien auf dem Feld der Postcolonial und Gender Studies ein. Er greift die durch den Titel unseres Sammelbandes evozierte dop-

pelte Lesart der orientalischen Fremde und Fremden auf, um nach dem historischen Verhältnis von Sexismus und Orientalismus zu fragen. Der Essay beschreibt die strukturellen Analogien und diskursiven Wechselwirkungen zwischen der Konstruktion des Kultur-Anderen und des Geschlechts-Anderen. Er untersucht außerdem die gemeinsamen emanzipatorischen Motive und theoretischen Referenzen von postkolonialen und feministischen Positionen. Markus Schmitz nimmt insbesondere die Diskussion um widerständige Strategien und subversive Verfahren, wie postkoloniale Mimikry und Geschlechterperformanz, in den Blick – gerade jene kulturellen Praktiken, die in der zeitgenössischen Kunstpraxis zusehends an Gewicht gewinnen.

Ging es den ersten beiden Texten darum, die theoretischen Diskurse und die historische Semantik darzustellen, stehen im Folgenden konkrete Beispielanalysen aus Kunst und Literatur im Zentrum. Gerhard Plumpe's Essay nimmt die so genannte Rushdie-Affaire zum Ausgangspunkt einer Metakritik ihrer westlichen Kritik. Die euro-amerikanischen Deutungs- und Wertungsmuster, die in der kontroversen Diskussion um Salman Rushdie's Roman *Satanische Verse* zum Tragen kamen, werden in ihren Voraussetzungen und in ihrer Fragwürdigkeit nachgezeichnet. Plumpe zeigt, wie die Debatte zum globalen Medienereignis avanciert. Statt ein weltweit gültiges Ethos des Konsenses zu fordern und anderen Kulturen aufzudrängen, plädiert der Beitrag dafür, die Verschiedenartigkeit der Positionen anzuerkennen und Kompromisse zu suchen: Denn weder kann den gläubigen Muslimen dadurch die Akzeptanz versagt werden, dass ihre Position auf der Zeitachse in die Vergangenheit projiziert wird, noch kann eine europäische Beobachterposition ihre Auffassung der Autonomie der Kunst für die ganze Welt verallgemeinern.

Liesbeth Minnaard liest in ihrem Beitrag die quasi-autobiografischen Erzählungen der türkisch-deutschen Autorin Emine Sevgi Özdamar *Mein Berlin* und *Mein Istanbul* nicht nur als Infragestellung der starren Konstruktionen deutscher und türkischer Identitäten, sondern auch als literarische Reflexion der innerdeutschen Ost-West-Dichotomie. Minnaard's Analyse betont, wie sich dadurch die Perspektiven auf die jüngste deutsche Geschichte verschieben und inwiefern sie von den dominanten historischen Narrationen abweichen. Sie zeigt auf, dass Özdamar ihre Außenstellung als ›Fremde‹ für ihre Erzählstrategie nutzt und auch orientalisierende, exotistische Zuschreibungen zitiert, um eine besondere migrantische Form ›deutscher‹ Wende-Literatur, einen Gegendiskurs hervorzubringen. Besonders berücksichtigt werden die komplexen intertextuellen Querverweise Özdamars, die gerade keinen eindimensionalen Identitätsentwurf zulassen.

Einen Link zwischen Literatur und Kunst bildet der Beitrag Maryam Mameghanian-Prenzlows. In einer biografischen, feministischen Lesart analysiert sie in ihrem Aufsatz anhand ausgewählter Arbeiten der aus dem Iran stammenden und in die USA emigrierten Künstlerin Shirin Neshat, wie diese kritische weibliche Schreibpositionen ihres Herkunftslandes kontextualisiert, um die Ambivalenzen von so genannten einfachen Wahrheiten aufzuzeigen. Der Fokus von Neshats Arbeiten liegt dabei zu einem nicht unwesentlichen Teil auf gewaltsamen Geschlechterrelationen ihres Herkunftslandes, auf dem Zusammenhang von Gewalt, Sexualität und Verhüllung. Indem Neshat die sozialkritischen Texte solcher feministischen Autorinnen wie Forugh Farrokhzad und Tahereh Saffarzadeh entweder als Kalligrafien in die dargestellten Körper ihrer Fotoserie *Women of Allah* einschreibt oder aber die Romane der ebenfalls in die USA ausgewanderten Schriftstellerin Shahrnush Parsipur als Inspiration ihrer filmischen Arbeiten wie *Tooba* oder *Women without Men* nutzt, kann sie – so zeigt Mameghanian-Prenzlow – auf der visuellen Ebene Widersprüche deutlich machen und vermeintlich unumstößliche Tabus unterlaufen.

Der Iran und die vor allem für die dortigen Frauen formativen gesellschaftlichen Veränderungen nach der Islamischen Revolution von 1979 sind ebenfalls Gegenstand des Essays von Parastou Forouhar. Die wie Neshat aus dem Iran emigrierte Künstlerin beschreibt die Situation an der Teheraner Kunstakademie als Mitglied der ersten Studierendengeneration nach der Gleichschaltung des öffentlichen Lebens. Immer noch ist die Distanz Forouhars spürbar, wenn sie die auch an der Akademie praktizierte strikte Separierung von Männern und Frauen oder absurde Verhüllungen beschreibt, die beispielsweise für die Zeichenübungen nach lebenden Modellen notwendig werden. Sie schildert, wie auch die Malerei vollständig in den Dienst der Islamischen Revolution gestellt wird: Kriegs- und Märtyrerdarstellungen, religiöse Zeremonien und nicht zuletzt die Porträts der Groß-Ayatollahs avancieren zu privilegierten Sujets der Machthaber. Das öffentliche Leben ist komplett vom religiösen Fanatismus besetzt und die Privatsphäre erhält eine ungleich stärkere Bedeutung. In ihrem Beitrag ermöglicht die seit Anfang der 1990er Jahre in Deutschland lebende Forouhar einen Blick auf den für so viele ExilantInnen signifikanten Zwischenraum von Erinnerung und gegenwärtigem Jetzt.

Anschließend zeigt Alexandra Karentzos, wie Parastou Forouhar in ihren Arbeiten den westlichen Blick auf den Orient irritiert. Um die Ironie der Werke herauszuarbeiten, verbindet Karentzos Ansätze der Postcolonial und Gender Studies mit Niklas Luhmanns Systemtheorie: Ironie wird dabei als Beobachtung zweiter Ordnung ver-

standen, die den Unterscheidungsgebrauch sichtbar macht und Klischees als Klischees vorführt. So erweist sich Frouhars Rekurs auf plakative Kommunikationsformen des Alltags als Kunstgriff, mit dem gängige Abgrenzungsmuster und Stereotypisierungen hinterfragt werden.

Am Beispiel des in seiner Struktur paradoxen Topos der ›nahen Ferne‹ beziehungsweise der ›fernen Nähe‹, der bereits in Goethes *Westöstlichem Divan* zum Tragen kommt, zeigt Alma-Elisa Kittner auf, wie dieses Bild in der zeitgenössischen Ausstellungspraxis zum Klischee gerinnt, das vorhandene gesellschaftliche Wahrnehmungsmuster des Orientalischen und Fremden bestätigt und verstärkt. Geht es Goethe, laut Kittner, um die utopische Vorstellung einer produktiven Heterogenität, so suggeriert der heutige Wortgebrauch in der Reaktion auf den 11. September 2001 vielmehr eine Bedrohung. Kittner geht im Weiteren der Frage nach, wie in der zeitgenössischen Kunst mit diesem Topos umgegangen wird, was sie anhand von Werken der Künstlerinnen Anny und Sibel Öztürk und Farkhondeh Shahroudi exemplifiziert.

Birgit Haehnel macht mit Rebecca Horns *Notebook Samarkand* eine zeitgenössische künstlerische Arbeit zum Gegenstand ihres Aufsatzes, in der gezielt die Konfrontation mit dem außereuropäischen Fremden gesucht wird, um nach alternativen, nicht repressiven Repräsentationsformen zu suchen. Sie zeigt, dass die reisende Künstlerin in ihrem Text-Bild-Notizbuch keineswegs versucht, dem tradierten orientalisierenden Bilderdenken zu enttrinnen, um eine im herkömmlichen Sinne objektive Darstellung der Stadt Samarkand und ihrer Menschen zu gewährleisten. Stattdessen begegnet Horn der Forderung nach kulturvergleichender Intersubjektivität mit einer Kunst, die dank ihrer radikalen Subjektivität imstande ist, die Kluft zwischen Präsenz und Re-Präsenz offen zur Schau zu stellen. Auch im Verweis auf frühere Arbeiten erklärt Haehnel das Reisetagebuch als Ereignis einer »Strategie der partiellen Deformationen«; ein selbstkritisches Verfahren, das anstatt die Stereotype des orientalistischen Signifikationssystems mit authentischen Gegenbildern zurückzuweisen, ihr performatives Konstruktionsprinzip nutzt, um sie mit neuen – ebenso fragmentarisch-provisorischen wie subjektiv-emphatischen – Bedeutungen zu versehen.

Regina Göckedes Essay zu dem libanesisch-amerikanischen Künstler Walid Raad beschließt den Sammelband. Indem hier ausgewählte Projekte des inzwischen international viel beachteten Konzept- und Performancekünstlers vor ihrem lokalen und transnationalen Entstehungshintergrund dargestellt werden, bietet der Beitrag einen Einblick in die besonderen Konfigurationen der zeitgenössischen Beirut Kunstszene und stellt gleichsam eine arabische

Praxis kultureller Produktion vor, die auf vielfältige Weise an die in dem ersten Textblock des Bandes diskutierten theoretischen Debatten anknüpft. Wie Göckede zeigt, negieren Raads Atlas-Group-Projekte bewusst die traditionellen Grenzen zwischen Kulturtheorie, politischer Kritik und Ästhetik. Sie sind nicht nur Beispiele einer postkolonialen Kunst, in der die überkommenen Muster westlicher Repräsentation dekonstruiert werden, sondern bilden gleichsam Praktiken einer post-orientalistischen Suche nach selbstkritischen Formen kunsthistorischer Bedeutungsherstellung innerhalb der arabischen Welt. Insofern will auch dieser Beitrag zu einer ›produktiven Desorientierung‹ beitragen, die im Stande ist, neue Räume für die fortgesetzte Auseinandersetzung mit dem Thema kultureller Repräsentation jenseits von Orientalismus und Okzidentalismus zu eröffnen.

Das Fremde.

Anmerkungen zu seinem Auftritt in Kultur und Wissenschaft

ALEXANDER HONOLD

Der Ort des Fremden

Auf den ersten Blick scheinen sich die Rückzugsgebiete des Fremden dramatisch verringert zu haben. Keine weißen Flecken mehr weist die Weltkarte auf, von dunklen Kontinenten keine Rede. Und dennoch gab es noch nie so viel an imaginiertes und auch tatsächlich erfahrbarer Fremdheit, wie ausgerechnet im Zeitalter einer scheinbar grenzenlosen, uniformen Verwestlichung. In der Epoche seit Ende des Zweiten Weltkriegs haben exponentiell ansteigende weltweite Reiseaktivitäten, Migrationsbewegungen und Kommunikationsnetze das Fremde überall aufgespürt, entzaubert oder vertrieben. Zugleich aber wachsen die Begegnungen mit Erscheinungsformen kultureller Fremdheit derart, dass *Kultur* selbst inzwischen, und mit durchaus guten Gründen, als ein synkretistischer Modus der Ermöglichung und Verarbeitung von Fremdkontakten verstanden werden kann, so jedenfalls die These des postkolonialen Theoretikers Homi Bhabha.¹ Nicht zufällig vollzog sich der Eintritt in das Zeitalter globaler Mobilität zeitgleich mit den teils sprunghaften, teils allmählichen Prozessen der Entkolonialisierung, von denen unterschiedlichste Weltregionen, Nationen und Akteure in mehre-

1. Der postkoloniale Theoretiker Homi Bhabha legt Wert darauf, den Ort des Kulturellen selbst als Zwischenzone oder Übergangsraum differenter Herkünfte, Ethnien, Lebensweisen zu denken; so gesehen haftet den Konzepten von Inter- oder Multikulturalität eine gewisse Redundanz an (Homi K. Bhabha: *The location of culture*, London, New York: Routledge 1994; deutsch: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2000).

ren Schüben erfasst wurden. Mit der Aufkündigung manifester Kolonialverhältnisse wurden die sie flankierenden politischen Machtstrukturen in die Latenz zurückgedrängt, ökonomische Abhängigkeiten dagegen noch deutlicher sichtbar.

Definitivbeseitigt hat die globalisierte Weltordnung sowohl die Rollenfiktion des unbeteiligten Beobachters wie die des neutralen Schiedsrichters oder fairen Maklers. Nach dem Ende der Ost-West-Spaltung und ihrer binären Logik der Systemkonkurrenz erweist sich: Zur schönen neuen Welt und ihren *global players* existiert kein Außen mehr. Der Andere, der Fremde wird zum kontingenten Merkmalsträger einer relationalen (und jeweils relativierbaren) Binnendifferenz. Im *world wide web* eines ubiquitären westlichen Lebensstils, so die Befürchtungen, droht eine nie gekannte Nivellierung regionaler Eigenarten und kultureller Diversität.² In diesem Raisonement äußert sich ein wachsendes Bedürfnis nach Distinktion und Differenz, das aus den gesteigerten Aufmerksamkeitswerten für alle Zeichen des Fremden immer neue Anreize bezieht; in den Künsten und Wissenschaften, auf dem Markt der Güter und Lebensstile.³ Oft erzeugen die interkulturellen Vergleichsmöglichkeiten erst jene Unterschiede, die sie vermeintlich einzuebnen im Begriff stehen. Paradox formuliert, bemisst sich die zeitgemäße Instrumentalisierung des Fremden just daran, wie sehr es auch ästhetisch zu dem geworden ist, was es der Sache nach immer schon war: Synonym des Unverfügbaren.

Das Fremde ist die kulturelle Ressource der Moderne schlechthin. An definitorischen Festschreibungen kultureller Identität herrschte im vergangenen Jahrhundert wahrlich kein Mangel, gerade angesichts ihrer wachsenden Instabilität. Denn ob diese ›unverbrüchlichen‹ Wesenheiten nun religiös, ethnisch, nationalgeschichtlich oder ökonomisch konturiert wurden, das Verbindende und Verlässliche an ihnen war einzig die mit immer kürzeren Halbwertszeiten gewährte Grenzziehung gegenüber dem Fremden. Das Zusammenspiel von Inklusion und Exklusion, von Selbstaffirmation und Krisenerfahrung verdankt seine Energie nicht den reklamierten Positionen, sondern dem dynamischen, kaum fixierbaren Ort der kul-

2. Das Spannungsfeld von Globalisierung und »culturalism«, verstanden als »conscious mobilization of cultural differences in the service of a larger national or transnational politics«, untersucht Arjun Appadurai: *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1996, S. 15.

3. »Nicht die Fremden, sondern der Mangel an Fremdheit, nicht die Anderen, sondern die Nivellierung der Alterität sind bedrohlich« (Jochen K. Schütze: *Vom Fremden*, Wien: Passagen-Verlag 2000, S. 18f).

turellen Differenz. Modernität, nicht im epochalen, sondern im prozessualen Sinne gefasst, bedeutet Ent-Selbstverständlichung.

Weiter zurückgreifend, ist die gesamte Geschichte der Neuzeit ›nach Kolumbus‹ durch die Bedeutung des Kontaktes mit fremden Welten markiert. Das Neue ›entdecken‹ und ihm altvertraute Gewänder anlegen sind eins. Die Ambivalenz dieses epistemologischen Einschnitts haben Tzvetan Todorov⁴ und Stephen Greenblatt⁵ auf neue Weise hervortreten lassen; mit ihren Studien über die Landnahme durch Kolumbus und Cortez begann, auch im Hinblick auf das zwiespältige Datum des fünfhundertjährigen Amerika-Jubiläums, ein Neuaufschwung kulturwissenschaftlicher Fremdeforschung am Ausgang des 20. Jahrhunderts. Zwei nachhaltige Erschütterungen hatte das Zeitalter der Entdeckungen zur Folge: da war einerseits der ethnographische Schock über die verschobenen Grenzen des Menschseins, zum anderen die expansive Dynamik des europäischen Kolonialismus. Von seinen abenteuerlichen und gewaltsamen Übergriffen auf überseeische Gebiete und ihre Bewohner blieb auch Westeuropa selbst nicht unberührt. In Daniel Defoes *Robinson Crusoe* von 1719, einem Grundbuch der neuzeitlichen Globalisierung, gibt es eine Schlüsselszene des tiefsten, bebenden Entsetzens. Es ist der Moment, in dem der gestrandete Selbsthelfer Robinson nach Jahrzehnten der Einsiedlerexistenz auf seiner Insel im Südatlantik feststellen muss, nicht allein zu sein. Er bewegte sich auf dem vermeintlich einsamen Eiland als selbstverständlicher Herr im Hause – bis ihn eines Tages die Entdeckung einer fremden menschlichen Fußspur eines anderen belehrt. Die nachgerade erstaunliche Fiktion des europäischen Kolonialismus, allein auf der Welt zu sein, findet in diesem Augenblick tiefsten Erschreckens ihren bündigen Ausdruck. Ihm antwortet, Jahrhunderte später, das Entsetzen über die Auswüchse des europäischen Blutauschs: »The horror, the horror« – mit diesen letzten Worten in *Heart of Darkness* Joseph Conrads endet die vermeintliche Kulturmission des ins tiefste Afrika verstrickten Neu-Barbaren Kurtz. Nun aber rührt das Grauen von der grenzenlosen Gewaltherrschaft des unheimlichen weißen Mannes.

Mit dem eurozentrischen Blick auf den sogenannten ›Rest‹ der Welt wurden freilich auch Erfahrungen angebahnt, die solcher Hybris ein Ende bereiteten. Im postkolonialen Zeitalter sind die Be-

4. Tzvetan Todorov: Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.

5. Stephen Greenblatt: Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker, Berlin: Wagenbach 1994.

schriftung und Bebilderung des Fremden politisch umkehrbar geworden durch die counter-Strategien des *writing back* und *viewing back*. Doch fungieren ›Entfremdung‹ und ›Verfremdung‹ bereits als diagnostische oder programmatische Schlagworte auf der Agenda der Moderne. Es ist der Blick in den Spiegel, der Alteritätskrisen produziert. In den Zeichenordnungen des 20. Jahrhunderts hat die kulturelle Produktion solche inneren Risse und Spaltungen immer wieder entstehen lassen und zu reflektieren gewusst, mit denen es einer Gesellschaft gelingt, *sich selbst fremd* zu werden.

Wer in Kultur und Wissenschaft an der Geschichte des Fremden mitschreibt, ist nicht Erfinder oder Entdecker, sondern lediglich Nutznießer dieser Umstände. Wenn es zutrifft, dass die Phänomene ihre größte Prägnanz im Augenblick des Verschwindens gewinnen, so darf der Fortbestand des Fremden und seiner zahllosen Schattierungen im Diskurs wie in der Lebenswelt bis auf Weiteres als gesichert gelten. Zeigt sich doch die Präsenz des »Kulturthemas Fremdheit«⁶ ebenso omnipräsent wie ungreifbar. Als ›Herausforderung‹ beschäftigt das Fremde nicht nur Künstler, Politiker, Sozialarbeiter oder Tourismusexperten, sondern auch akademische Forschungsprogramme. Die Erscheinungsformen und Folgeprobleme des wachsenden interkulturellen Austauschs haben es mit Macht auf die Tagesordnung gesetzt und mit einem höchst ambivalenten Bedeutungshaushalt versehen. Philosophie, Geschichte, Soziologie, Psychologie, letztlich der gesamte Fächerkanon der Sozial- und Humanwissenschaften haben sich des Themas angenommen.⁷

Dabei lag der Schwerpunkt zunächst auf der geschichtlichen Nachzeichnung von interkulturellen Kontakten und stereotypen Fremdbildern, die es aus ideologiekritischer Sicht zu hinterfragen und zu korrigieren galt, wobei oft der Eindruck vorherrschte, solche Projektionen seien durch die richtige und authentische Repräsentation des Fremden zu ersetzen. In jüngerer Zeit aber haben die Kulturwissenschaften, angeregt durch die postkoloniale Aufmerksam-

6. Alois Wierlacher (Hg.): Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung, München: ludicium 1993.

7. Zur philosophischen Fremdeforschung: Bernhard Waldenfels: Der Stachel des Fremden, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990; ders.: Topographie des Fremden, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997; Hinrich Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, Hamburg: Junius 1994; zur Geschichte: Urs Bitterli: Die Wilden und die Zivilisierten, München: Beck 1976; über die soziologischen und politischen Debatten informieren: Ulrich Bielefeld (Hg.): Das Eigene und das Fremde, Hamburg: Junius 1991 und Herfried Münkler (Hg.): Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit, Berlin: Akademie Verlag 1997.

keit für Phänomene der Kreolisierung, Hybridität und *métissage*,⁸ vermehrt auch die poetische Produktivität bestimmter Figuren des Fremden in den Blick genommen, etwa die Position des Barbaren, die des stigmatisierten Außenseiters oder überhaupt die Rolle des »Dritten«.⁹ Zugleich sind mit der weit über die Fachgrenzen hinaus beachteten Methodendiskussion der Anthropologen und Ethnologen die Probleme der Repräsentation kultureller Differenz in den Brennpunkt des Interesses (und der Kritik) gerückt, ebenso die Fragen einer zunehmenden ›Ethnisierung‹ kultureller Phänomene, etwa mit der unter strategischen Gesichtspunkten verfolgten Identitätspolitik, wie sie von postkolonialen Theoretikern vorgeschlagen wurde. Scheinbar biologische Faktoren wie Herkunft, Rasse und Geschlecht werden dabei als kulturelle Konstruktionen beschrieben, die einerseits zwar diskriminierend, andererseits aber auch identitätsstiftend wirken können.

»Unterschiedenes ist gut«, so heißt es bereits bei Hölderlin. Diese Devise beschreibt den derzeit letzten Konsens kulturwissenschaftlicher wie politischer Debatten vielleicht am treffendsten. Gemeint ist die Aufkündigung eines hegemonialen Begriffs von Kultur und damit verbunden die Anerkennung, wenn nicht Auszeichnung des Marginalen und Dezentralen. Der aufklärerische Begriff der Toleranz, wie ihn exemplarisch Voltaires *Traité sur la tolérance* (1763)¹⁰ zur Selbstverständigung der *societas civilis* gegen die gewaltsamen Übergriffe eines politisch oder auch ethnisch ›Anderen‹ formuliert, trägt den Widerspruch des Universalen und Partikularen

8. Vgl. Horst Turk: »Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe der Kultursemantik«, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Jg. XII (1990), 1, S. 8-31; Bernd Lenz/Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): Fremdheitserfahrung und Fremddarstellung in okzidentalischen Kulturen, Passau: Wiss.-Verl. Rothe 1999 und, in kritischer Perspektive, Jeroen Dewulf: »Das Recht auf Hybridität: Über Kreolismus und Anthropophagie in der Literaturwissenschaft«, in: Canadian Review of Comparative Literature, Dezember 2000, S. 611-624.

9. Über die diskursive Konstruktion des Barbaren Michel Henry: Die Barbarei. Eine phänomenologische Kulturkritik, Freiburg [u.a.]: Karl Alber 1994; Manfred Schneider: Der Barbar. Genealogie der Endzeitstimmungen, München: Hanser 1997; zum Stereotyp des Außenseiters in Deutschland Hans Mayer: Außenseiter, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975; Sander L. Gilman: Difference and pathology. Stereotypes of sexuality, race and madness, Ithaca: Cornell Univ. Press 1985; zur Figur des Dritten Claudia Breger/Tobias Döring (Hg): Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume, Amsterdam: Rodopi 1998.

10. Zum Toleranz-Konzept und seiner Geschichte vgl. Rolf Kloepfer/Burckhardt Dücker (Hg.): Kritik und Geschichte der Intoleranz, Heidelberg: Synchron 2000.

in sich, der im Kolonialismus virulent wird. Grenzüberschreitungen sind stets auch Grenzverletzungen. Der Eingriff in die fremde Kultur, in welcher Absicht auch immer, ist stets ein Akt der Gewalt: schöpferisch und zerstörerisch. Am deutlichsten zeigt sich dies in den Menschenrechtsdebatten seit der Aufklärung, die die Möglichkeiten des Menschseins ständig erweitert haben (konstitutionell, moralpolitisch, biologisch), zugleich aber die Souveränität des Rechts immer aufs Neue in Frage stellen.¹¹ Die Zuschreibungen des im Multikulturalismus so wünschbaren Toleranzdenkens bleiben wirkungslos, wenn diese doppelte Logik des Konstruktiven und Destruktiven von Interkulturalität nicht stets mit verhandelt wird.

Die Darstellung des Fremden

Wo Fremdheit zur Sprache kommt, sind zweiwertige, bipolare Ordnungen vorausgesetzt. Nicht nur solche vom Schlage der einfachen, manichäischen Weltaufteilung in Hier und Dort, Nord und Süd, Wir und die Anderen¹² – auch die zwiespältige Affektstruktur im Gefolge des Phänomens scheint einer solchen zweiwertigen Grammatik unterworfen. Eine symptomatische Verbindung aus Abwehr und Verlangen ist schon aus ältesten Darstellungen fremdartiger Wesen und Regionen zu erkennen; ›Furcht und Faszination‹ oder auch ›Faszination und Schrecken des Fremden‹ – solche Wendungen umreißen schematisch ein Spannungspotential, dessen xenophile und xenophobe Linien bis in die Gegenwart hinein nachzuzeichnen wären. Auf der einen Seite obsessive Fremd- oder gar Feindbilder, das Metekel des Zusammenpralls der Kulturen – auf der anderen die trotzigsten oder eher melancholischen Formen, sich gegen das Verschwinden des Fremden aufzubäumen. Auch im Hinblick auf die aus Literaturgeschichte wie Psychoanalyse bekannten Motive des ›Unheimlichen‹ kann plausibel von einer *Angstlust* gegenüber dem Fremden gesprochen werden. Befremdlich ist, was sich im Auftreten wie in der Wirkung einer klaren Zuordnung entzieht und deshalb Unruhe hervorruft. Jedoch: Leiden hochkomplexe Gesellschaftsordnungen heutzutage nicht längst, jenseits derartiger psychosozialer

11. Jede Menschenrechtsforderung bringt neue Rechte hervor und damit den Streit über die Interpretations- und Definitionsmacht einer jeden kulturellen Bewegung (dazu Costas Douzinas: *The End of Human Rights: Critical Legal Thought at the Fin-de-Siècle*, Oxford [u.a.]: Hart 2000).

12. Abdul JanMohamed: *Manichean Aesthetics. The Politics of Literature in Colonial Africa*, Amherst: Univ. of Massachusetts Press 1983.

Dispositionen, unter einer grenzenlosen, durch nichts zu erschütternden Gleichgültigkeit?¹³

Umso wichtiger wird es dann, den Akzentverschiebungen nachzuspüren. Weil *der, die* oder *das Fremde* in dreierlei Gestalt erscheint, kann es trotz ineinander fließenden Sprachgebrauchs sinnvoll sein, die Aspekte ein wenig im Sinne einer historischen Semantik zu sortieren. *Die Fremde* hat als Abstraktum eine primär räumliche Bedeutung; gemeint ist jeweils eine Region, die aus Sicht der Sprecher wenig bekannt ist und weit entfernt liegt,¹⁴ ein Gebiet am Rande, auf der anderen Seite oder im feindlichen Lager. Trotz ihrer geographischen und kulturellen Andersheit ist diese Fremde weder unerreichbar noch entzieht sie sich der Darstellbarkeit. Reisepläne und Entdeckungsfahrten zielen in die Fremde, sie kommt als Durchgangsstadium für Wanderjahre und Bildungsromane in Betracht. Ihr Gegenpart ist die Heimat, in der Herkunft und Zuhause in eins fallen. Deren Bild beginnt erst zu leuchten, wenn diese Heimat selbst zur biographischen oder sozialen Fremde geworden ist. Glückliche und öfter noch misslingende Heimkehrergeschichten, von Homers Kriegs- und Fahrensmann Odysseus bis zu den nach Amerika verschlagenen Söhnen bei Gottfried Keller oder Franz Kafka, entfalten zwischen beiden Polen ihre Dramatik. Und sie kosten jenen sentimentalischen Sinngehalt der Fremde aus, der erkennen lässt, welche schwerwiegende Bedeutung dem Überwinden räumlicher Distanzen in früheren Jahrhunderten zukam.

Solange Heimat und Fremde als räumlich entflochtenes Gefüge intakt bleiben, hat *der Fremde* den Rang einer Ausnahmeerscheinung. In der Romantik formulierte das Auftauchen des Fremden die negative, desillusionierte Version des Bildungsgedankens. »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus«, singt zu frostigen Klavierakkorden die Liedstimme des Wanderers in Franz Schuberts *Winterreise*. Nicht mehr ein bestimmter Raum ist nun Träger der Fremdheit, sondern der Mensch, namentlich der unbehauste, wandernde Geselle, dessen Rollenbild sich nach 1800 von der edukatorischen Zwischenphase zur dauerhaften Existenzweise verschiebt. Permanente Ortsveränderung als solche avanciert nun zu einer

13. Rudolf Stichweh: »Der Fremde – Zur Soziologie der Indifferenz«, in: H. Münkler (Hg.): Furcht und Faszination, S. 45-61.

14. Die Bedeutungskomponente des räumlich Distanzierten liegt bereits in dem germanischen Wort ›fram‹ vor, das als etymologische Wurzel des Adjektivs ›fremd‹ rekonstruiert wurde und demnach soviel wie ›entfernt‹, ›fern‹ oder auch ›fern von‹ bedeutet. (Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin, New York: De Gruyter 1975, S. 218).

kulturellen Qualität, die gelegentlich auch einer sozialen Dissidenz Ausdruck verleihen kann. Im Mitteleuropa der Schollenbewohner ging, wie sich etwa an der Konjunktur der ›Zigeuner‹-Motivik im 19. Jahrhundert ablesen lässt,¹⁵ das Gespenst eines neuen Nomadentums um, das dann in unserer spätmodernen Zeit so viel Prominenz gewonnen hat. Die armutsbedingte Migration, die Mobilisierung tradierter Formen der Sesshaftigkeit im Zeichen der Massen- und Maschinenarbeit, all die Formen und Symptome aufgelöster Ortsbindungen wurden im späten 19. Jahrhundert zur Quelle sozialer Ängste und Phantasmagorien. Von dieser Lage kündeten etwa die vielen Amerika-Wanderer und alsbald auch die »Amerikamüden«, deren romanhafte Schicksale den Weg in die literarische Moderne als *basso continuo* begleiteten.¹⁶

Fremdsein als existenzielle Haltung und kulturkritisches Privileg: Dieses produktive Potenzial der Figur des Unzugehörigen hat Georg Simmel in seiner Skizze über den Fremden herausgestellt. Aus Sicht der sesshaften Mehrheit ist der Fremde ein leibhaftiges Provisorium (der Gast, der bleibt) in dem paradoxen Modus, »daß der Ferne nah ist«. ¹⁷ Er zeigt sich als gewesener Wanderer, »der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.« Statt der stigmatisierenden Merkmale von Ortsverlust und Entwurzelung aber betont Simmel den Vorteil einer größeren ›Beweglichkeit‹ des Fremden in der Moderne. Gewonnen wird das positive Verständnis dieser ›Gelöstheit‹ am Stereotyp des jüdischen Händlers. Dieser ist für Simmel der geborene Protagonist des sozialen Ausgleichs und der Objektivität, da er weder »an einer räumlichen« noch »an einer ideellen Stelle des gesellschaftlichen Umkreises fixiert ist«. Mit solchen, wenn-

15. Claudia Bregler: Ortlosigkeit des Fremden. ›Zigeunerinnen‹ und ›Zigeuner‹ in der deutschsprachigen Literatur um 1800, Köln [u.a.]: Böhlau 1998.

16. Sigrid Bauschinger/Horst Denkler/Wilfried Malsch (Hg.): Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt, Nordamerika, USA, Stuttgart: Reclam 1975; Alexander Ritter (Hg.): Deutschlands literarisches Amerikabild. Neue Forschungen zur Amerikarezeption in der deutschen Literatur, Hildesheim, New York: Olms 1977; Manfred Durzak: Das Amerika-Bild in der deutschen Gegenwartsliteratur. Historische Voraussetzungen und aktuelle Beispiele, Stuttgart: Kohlhammer 1979; aus soziologischer Perspektive: Georg Kamphausen: Die Erfindung Amerikas in der Kulturkritik der Generation von 1890, Weilerswist: Velbrück 2002.

17. Hier und im Folgenden: »Georg Simmel: Exkurs über den Fremden«, in: ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Form der Vergesellschaftung [1908], Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 11, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 764-771.

gleich positiv umfunktionierten, essenziellen Identitätsbestimmungen schreibt Simmel freilich den Mythos des wandernden Juden Ahasver fort, der zum Kernbestand antisemitischer Klischees gehört.¹⁸ Ausgeschlagen wird damit einmal mehr die soziale Beschwichtigungsformel der bürgerlichen Assimilation.

Die von Emmanuel Lévinas entwickelte moralphilosophische Konzeption des *Anderen*¹⁹ verhält sich gegenüber Identitäts-Zuweisungen analytisch zurückhaltender, obwohl sie in ihrer phänomenologischen Grundierung manche Züge mit Simmels Porträt des Fremden gemein hat. Begriffsgeschichtlich ist ›der Andere‹ eine Weiterentwicklung der in Hegels Herr-Knecht-Dialektik entfalteten Problematik wechselseitiger Anerkennung; Lévinas besteht darauf, die Instanz des Anderen als eine *black box* anzunehmen, die gerade nicht mit konkreten Merkmalsbeschreibungen zu definieren ist. Die starre Verbindung zwischen Menschen und Eigenschaften lösend, weist sein Denken in Richtung einer ›Entkörperung‹ der Kategorie Alterität. Diese Vorstellungen aufgreifend, kann Julia Kristeva schließlich in der bündigen Formel *Etrangers à nous-même* die interpersonale Relation zwischen dem Ich und seinem Anderen analytisch rückverlagern in die intrapersonale Dynamik der Selbst-Fremdheit – und eben dadurch trifft sie die politische Dimension der Xenophobie.²⁰ Damit verbunden ist ein entscheidender analytischer Perspektivwechsel, der von Personen zu Positionen führt, von *den*

18. Treffend erfasst hat Simmel bei der engen Verzahnung von Händlertum, Mobilität und Fremdheit, dass manche Elemente des zeitgenössisch aktualisierten Antisemitismus sich gegen Erscheinungen der gesellschaftlichen und kulturellen Moderne als solcher richteten; problematisch allerdings ist seine Tendenz, solche religiösen oder ethnischen Erklärungsmuster positiv zu übernehmen. Wenn völlig unterschiedliche, aber positionshomologe Differenzmerkmale übereinander projiziert werden, führt das zu ihrer Essentialisierung, die den entsprechenden Merkmalsträger zum Fremden schlechthin deklariert. Für neuere soziologische Arbeiten dagegen stellt sich der Fremde als kontingentes Produkt der aufeinander bezogenen Mechanismen sozialer In- und Exklusion dar, wobei die Aufmerksamkeit methodisch nicht auf der jeweils als fremd bestimmten Person oder Gruppe verbleibt, sondern sich jenen Formen der Interaktion und Kommunikation zuwendet, die solchen Zuschreibungen vorausliegen (vgl. R. Stichweh: *Der Fremde – Zur Soziologie der Indifferenz*, S. 46ff.).

19. Emmanuel Lévinas: *Le temps et l'autre* (1948), Paris: PUF 1985; ders.: *Autrement qu'être au delà de l'essence*, Den Haag: Nijhoff 1974; ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, hg. v. Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg [u.a.]: Karl Alber 1983.

20. Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.

Fremden als distinkter Gruppe mit semantisch stabilen Qualitäten zur Kategorie *des Fremden* im Sinne eines ebenso ›neutralen‹ wie politisch schlagkräftigen Abstraktums.

Das Fremde, verstanden als ein begriffliches Derivat der zugrundeliegenden Eigenschaft, ist als Kategorie nicht auf bestimmte Objekte oder Akteure gerichtet, sondern auf die Relation, in der sie sich befinden. Fremdheit ist weder eine geographisch noch ethnisch zu fixierende Eigenschaft, sondern eine Beziehungsform²¹ – und als solche stets, implizit oder explizit, Verhandlungssache. Insofern umreißt der Begriff einen durchaus kontroversen und bedeutungsgeladenen Schauplatz sprachlich-symbolischen Handelns. Als Konsens neuerer Arbeiten darf gelten: »Fremdheit ›gibt‹ es nicht unabhängig von der sprachlichen Bezugnahme auf Fremdheit.«²² Dies betrifft die Genese psychologischer Einstellungen ebenso wie das in einer Gesellschaft jeweils für wahr oder richtig gehaltene Wissen über das Fremde und das ästhetische Repertoire seiner Repräsentation. Aus dieser Sicht erscheint es plausibel, im Zeitalter universell zirkulierender Zeichen kultureller Differenz nicht mehr *den* oder *die* Fremde/n zum heuristischen Ausgangspunkt zu wählen (was auf der Ebene semantischer Effekte verbliebe), sondern die symbolischen und diskursiven Vorgänge, die ökonomischen, sozialen, institutionellen und medialen Rahmenbedingungen bei der Konstitution des Fremden ins Visier zu nehmen.

Im Verständnis jener Tradition von *cultural studies*, wie sie u.a. Raymond Williams und Stuart Hall in Birmingham etablierten, bedeuten soziale Prozesse der Hierarchiebildung, In- und Exklusion zugleich eine Dimension kulturellen Handelns und vice versa. So ist verschiedentlich betont worden, dass sich die Herausbildung von Gruppen- oder National-Identitäten im kollektiven Imaginären und mit Hilfe bestimmter Grundmuster des Erzählens vollzieht – Benedict Anderson beschreibt dies mit seinem Konzept der »Imagined Communities«,²³ Homi Bhabha als programmatischen Zusammen-

21. »Fremdheit ist keine Eigenschaft, auch kein objektives Verhältnis zweier Personen oder Gruppen, sondern die Definition einer Beziehung« (Alois Hahn: »Die soziale Konstruktion des Fremden«, in: Walter M. Sprondel [Hg.]: *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, S. 140-163, hier: S. 140).

22. H. Münkler: *Furcht und Faszination*, S. 14.

23. Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso 1991; dt.: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/M.: Campus 1996.

hang von *Nation und Narration*.²⁴ Ebenso wirken in der Ausprägung kultureller Differenz symbolische und narrative Anteile mit.²⁵ Die alltägliche Durchsetzung des Kolonialismus wäre als Epochenphänomen undenkbar ohne die ihn begleitenden Kulturtechniken der Repräsentation, in den künstlerischen Strömungen des Exotismus beispielsweise, den Manifestationen des Rassismus und der Gewalt. Die koloniale Herrschaft ist als ein Komplex von kulturellen Vorgängen und Mechanismen zu entschlüsseln.²⁶ Edward Said hat das Zusammenspiel wissenschaftlicher, kultureller und ästhetischer Praxen in der Genese des *Orientalismus* exemplarisch analysiert. Was dieser Bewegung des 18. und 19. Jahrhunderts unter dem Namen ›Orient‹ zum Gegenstand wird, ist Produkt und Konstrukt westeuropäischen Denkens.²⁷ – Das bringt uns vom Blick auf die Erscheinungsformen der Fremdbilder zu der Frage, wie sie zu einem Gegenstand kulturellen Wissens werden konnten.

Das Wissen des Fremden

Ethnologie als die *Wissenschaft vom kulturell Fremden*²⁸ formiert sich in Ansätzen bereits in der Antike.²⁹ Anders als in die durch mathematisch-geometrische Gesetze vindizierbare Ordnung der physischen Welt fließt in die Berichte über ferne Regionen eine unentwirrbare Mischung aus Phantasie und Hörensagen ein. Was vom Rande der den Griechen vertrauten Ökumene kommt, entzieht sich der rationalen Durchdringung und der empirischen Überprüf-

24. Homi K. Bhabha: *Nation and Narration*, London [u.a.]: Routledge 1990.

25. Wolfgang Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative*, Wien [u.a.]: Springer 2002.

26. Zur kulturellen Dimension kolonialer Machttechniken Nicholas Thomas: *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge/Mass [u.a.]: Harvard Univ. Press 1991; ders.: *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government*, Cambridge: Polity Press 1994.

27. Orientalismus ist ein Effekt konvergenter Prozesse der kulturellen und wissenschaftlichen Kolonisierung, die nicht erst auf der Ebene unmittelbarer geographischer Okkupation (Reisen, Erforschen, Erobern) einsetzen, sondern als Haltung und Ausrichtung beginnen, mit der Prägung bestimmter Wahrnehmungs- und Deutungsmuster (Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt/M. [u.a.]: Ullstein 1981).

28. Karl-Heinz Kohl: *Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden*, München: Beck 1993.

29. Vgl. Klaus E. Müller: *Geschichte der antiken Ethnologie*, Reinbek: Rowohlt 1997.

barkeit. Der ›Kunde‹ von fremden Ländern und Menschen, den Exkursionen in die Ferne der Zeit wie des Raumes gaben Herodots *Historien* auf eine Weise Gestalt, die noch den (post-)modernen cross-over-Experimenten zwischen Literatur und Wissenschaft zum Vorbild dient. Von ›seinem‹ Herodot spricht Hubert Fichte 1976 in seinem provokativen Vortrag vor der Frobenius-Gesellschaft als einem Zeugen der Grenzüberschreitung von Anthropologie und Poesie.³⁰ Am Reisebericht haftet seit der frühen Etablierung dieses Genres etwas Fabelhaftes; die Schilderungen weitentfernter Kulturen sind selbst tangiert von den Abenteuern, denen sie sich verdanken.

Zu einer strengen, methodisch verfassten Wissensordnung entwickelt sich die ethnologische Praxis vor allem durch die enorme Schubkraft der beiden Entdeckungszeitalter, nach 1500 und um 1750. Zunächst bestimmt ein taxinomisches, archivierendes Sprachwissen, später eher klimageographische und anthropometrische Beobachtungsreihen den Grundbestand ethnologischer Daten. Im Zuge des historicistischen Denkens der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heftet sich ein genealogisches Erklärungsinteresse an das Studium des Fremden. Die geographisch fernstehenden, ethnisch als ›primitiv‹ taxiierten Kulturen sind Residuen aus den Anfangskapiteln der Menschheit; sie halten den Europäern das Bild ihrer phylogenetischen Abkunft vor Augen. Die Kunde vom Fremden wird, ausgerechnet im Zeitalter der Herstellung zuvor unbekannter globaler Synchronie, zur ›Ur-Geschichte‹, zum Rückwendungs- und Suchunternehmen nach den Wurzeln und Quellen der Kultur. Anders die religionswissenschaftlichen und psychohistorischen Fragestellungen, die sich etwa in der Auseinandersetzung mit dem Animismus (Frazer, Lévy-Bruhl) herausbilden.³¹ Sie versuchen die Herausforderung der westlichen Moderne durch fremde Kulturen mit erzählenden, komparatistischen Methoden aufzunehmen. Freuds Lektüre dieser Schriften in *Totem und Tabu* führen ihn zur vergleichenden Entdeckung des Unbewussten im Triebgeschehen seiner Wiener Patienten.

30. Hubert Fichte: »Ketzerische Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen« (1976), in: Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen, Frankfurt/M.: Fischer 1984, S. 359-365.

31. James George Frazer: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London: Macmillan 1922; dt.: *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*, Reinbek: Rowohlt 1989; Lucien Lévy-Bruhl: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris: Alcan 1910; dt. *Das Denken der Naturvölker*, Wien: Braumüller 1926.

Der Rahmen einer anthropologischen, zumal prähistorisch verengten Fachdisziplin ist angesichts wachsenden Reise- und Sammlerfleißes immer weniger in der Lage, die Reichhaltigkeit des ethnologischen Materials zu verarbeiten. Wo ein solcher fachlicher Zusammenhalt nicht mehr zu organisieren ist, tritt häufig die Institution selbst als rezeptives Medium in diese Funktion ein: das Museum oder die wissenschaftliche Gesellschaft. Oft vereinigt allein das charismatische Wirken interdisziplinärer Pioniere vom Schlage eines Rudolf Virchow die disparaten Fundstücke, indem es sie dem Zugriff einer Kunstkammer unter hochtechnischen Bedingungen unterwirft – angetrieben von einer Obsession für die Objekte und ihre klassifikatorische Erfassung. Ohnedies hat sich das 19. Jahrhundert mit der Hinwendung zum Positiven und Empirischen einer Epistemologie des Sammelns verschrieben. Die schiere Menge der Sammlerstücke und ihre demonstrative physische Präsenz sollen und müssen für sich selbst sprechen, je weniger durch das Gesamt aller Objekte, Dokumente und Werke noch an historischem Sinngefüge zu gewinnen ist.

Jacob Burckhardt spottete, das 19. Jahrhundert werde einst »das gebildete« heißen. Noch nie war eine Zeit derart wohlinstruiert, im Besitze schönster Traditionsbestände und in Reichweite aller denkbaren und undenkbaren kulturellen Hervorbringungen. Im Positivismus-Taumel der vielerlei Daten und Fakten, der materialisierten Beweise und Belege für immer ungreifbarere Zusammenhänge kann sich die Komplizenschaft zwischen dem Disparaten und dem Fremden auch auf medialem Niveau bewähren. In abenteuerlichen Forschungsreisen durch Asien, Afrika, Lateinamerika bildet sich ein neuer Typus des Jägers und Sammlers heraus. Mit gleicher Hingabe bringen deutsche Gelehrte Schädel und Knochen nach Hause, Musikinstrumente und Kochgeschirr, Bildpostkarten und Anekdoten. Alles Exotische hatte den Reiz der Sensation; der Ausstellungswert eines musealen Schauobjekts und die von ihm entfachte Neugier wuchsen im Maße dessen, was für das Aufspüren, Erlangen und Transportieren an Aufwendungen erbracht worden ist. Bei der heimischen Schaustellung wilder Tiere oder gar fremdkultureller Menschen galt zudem, dass sie, die nun eben keine stillgestellten Objekte waren, sondern artfremd zugerichtete Kreaturen, mit ihrer stummen Anklage dem Beschauer ein leichtes Schaudern einflößen konnten. Das Fremde lässt sich nicht bildungsästhetisch neutralisieren, es blieb auf die Mitwirkung und Vorstellungskraft seines Publikums angewiesen. Fast unmerklich haben sich entlang der künstlerisch und optisch generierten Bildwelten des 19. Jahrhunderts neue

Formen des Schauens, Betrachtens und Beobachtens entwickelt.³² Nach 1900 hat man sich den idealen Rezipienten des Fremden nicht mehr als vorsichtig reisenden Amateur vorzustellen, sondern als versierten Museums- und Ausstellungsbesucher, als passionierten Kolonialwarenkunden und Kinogänger.

Mit seinen subjektiven und medienästhetischen Anteilen widersetzt sich das ethnologische Wissen einer rein sachlichen oder gar systematischen Behandlung. In einer für die gefestigte bürgerliche Sittlichkeit geradezu unerhörten Weise wirken die Fund- und Schaustücke aus überseeischen Kulturen sinnlich aufgeladen. Die Grenze zwischen Wissenschaft und Voyeurismus ist fließend, wie etwa die seit den 1880er Jahren beliebte Zurschaustellung von Menschen mit Ganzkörper-Tätowierungen belegt, bei der sich die gelehrte Lust am Abnormen, Monströsen oder Kuriosen mit einer circensischen Erotik verband. Die strikten Zensurauflagen für die Abbildung entblößter Körper, sie gelten nicht für ethnographische Dokumentationen im Dienste der Wissenschaft. Auch Bildbände über *Die Rassenschönheit des Weibes* oder *Das Weib im Leben der Völker*, deren sexualisierte Posen die Grenze des interesselosen Wohlgefallens ganz offensichtlich zu unterlaufen trachten, gehören zum weitgesteckten Gegenstandsrepertoire des kulturellen Wissens vom Fremden.³³ Nicht nur in solchen Grenzfällen gilt: Der Darstellung als solcher schon wohnt ein sensualistisches *surplus* inne, dessen sittliche Folgen kaum einzuschätzen und noch schwieriger zu kontrollieren sind. In der affektiven und emotionalen Besetzung des ausgestellten Fremden zeigt sich dessen kulturelle Provokation. Denn beunruhigend ist nicht das schlechthin Andere, sondern dasjenige, was im Habit des Fremden heimlich-unheimliche Resonanzen auslöst.

Die Wechselwirkung von *ego* und *alter* trat als das entscheidende Momentum des ethnographischen Blicks hervor, als nach 1900

32. Jonathan Crary: *Techniques of the observer* (1990); dt.: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Basel [u.a.]: Verl. der Kunst 1996.

33. Vgl. in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende folgende Titel: Heinrich Ploss: *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde* (1885), hg. v. Max Bartels, 2 Bde., Leipzig: Grieben³1891; Johannes Ranke: *Der Mensch* (1893), 2 Bde., Leipzig: Bibliogr. Inst. ³1911/12; Carl Heinrich Stratz: *Die Rassenschönheit des Weibes* (1901), Stuttgart: Enke⁵1904; Friedrich Ratzel: *Völkerkunde*, 2 Bde., Leipzig [u.a.]: Bibliogr. Inst. ²1895; Emil Selenka: *Der Schmuck des Menschen*, Berlin: VITA 1900; Albert Friedenthal: *Das Weib im Leben der Völker* (1910), 2 Bde., Berlin: Verlagsanst. für Literatur und Kunst 1922; und schließlich: Ferdinand von Reitzenstein: *Das Weib bei den Naturvölkern* (1923), Berlin: Neufeld & Henius 1931.

die Generation der *armchair*-Ethnologen durch das neue Ethos der *Feldforschung* abgelöst wurde. Statt Quellen- und Archivstudium ist nun Autopsie gefragt, die aufwändige Reise zu entlegensten Regionen und Ethnien, der längerfristige Aufenthalt ›vor Ort‹ und möglichst nahe den lebenden Studienobjekten. Das von Bronislaw Malinowski formulierte Prinzip der teilnehmenden Beobachtung stellt den ebenso ingeniosen wie riskanten Versuch dar, aus der Betrachtbarkeit der ethnographischen Forschung dessen wissenschaftliches Selbstverständnis zu gewinnen. Als methodische Haltungen sind empathische Teilnahme und distanzierte Beobachtung prinzipiell unvereinbar; im ethnographischen Lebensexperiment ist ihr Konflikt nie auszuräumen, wie Malinowskis spät publik gewordene private Tagebuch-Mitschriften zu den offiziellen Beobachtungs-Protokollen verraten.³⁴ Voreinstellungen, Wünsche und Ängste des Ethnologen schreiben mit an den Ergebnissen; seine Texte sind, vergleichbar den Werken der Romanautoren und der Historiker, von rhetorischen und ästhetischen Figuren durchzogen.³⁵ Die reflexive Wendung des ethnologischen Wissens, der Weg vom Archiv fremdartiger Sitten und Gebräuche zur Aufmerksamkeit für die Zwischenposition des Beobachters, ist in der amerikanischen ›Writing-Culture‹-Debatte als methodisches, aber auch als moralisches Problem bedacht worden.³⁶

34. Bronislaw Malinowski: *Argonauten des westlichen Pazifiks*, Frankfurt/M.: Syndikat 1979; ders.: *Ein Tagebuch im strikten Sinne des Wortes: Neuguinea 1914-1918*, Frankfurt/M.: Syndikat 1985.

35. Auf dem Gebiet der Geschichtsschreibung hat dies exemplarisch Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt/M.: Fischer 1991 herausgearbeitet; für die Anthropologie vgl. Marschall Sahlins: *Historical Metaphors and Mythical Realities*, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 1981; James Fernández (Hg.): *Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology*, Stanford: Stanford Univ. Press 1991.

36. James Clifford/George E. Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnographie*, Berkeley: Univ. of California Press 1986; Clifford Geertz: *Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*, München: Hanser 1990; Johannes Fabian: *Time and the other. How anthropology makes its object*, New York: Columbia Univ. Press 1983. Einen Überblick zur US-amerikanischen Debatte und ihrer europäischen Rezeption bieten: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993; Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende der Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M.: Fischer 1996. Zum Verhältnis zwischen Ethnographie und Literatur aus deutscher Sicht vgl. weiterhin: Doris Bachmann-Medick: *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Berlin: Schmidt 1997; Dietrich

Aus den Aporien der Ethnologie als einer Wissenschaft vom Fremden, die im eigenen Diskurs ›die Anderen‹ zur Sprache kommen lassen will, erwachsen offenbar Motive und Fragestellungen, die eine besondere Affinität zur literarischen Ästhetik erkennen lassen: Erkundungen nach der subjektiven Autorschaft, der erzählerischen Perspektivierung und den Redeformen, nach Fiktionalität und Polysemie, Fragen nach der Projektion und Imagination anlässlich der Begegnung mit dem Fremden, nach der Darstellbarkeit von Gewalt; vor allem aber: Neugier, Erstaunen, Erschrecken. Die ›Krise der Repräsentation‹ haben die aus der Feldforschung berichtenden Ethnologen empirischer erfahren als die am Schreibtisch den Texten nachspürenden Philologen. Schon die als Vorläufer der neuerlich diskutierten Grenzüberschreitung zwischen Wissenschaft und Poesie geltenden Afrika-Reisenden Victor Segalen und Michel Leiris haben die Komplexität der Begegnung mit der Fremde und deren Präsenz im Schreibakt reflektiert. Der zugereiste Forscher teilt nicht nur mit, was er sieht und in Erfahrung bringt, sondern er registriert auch das Echo seiner Präsenz,³⁷ den in der Konfrontation sich auswirkenden Transfer der Kulturen.

In diesem Sinne gehören nicht nur Feldstudien unter, wie es bezeichnenderweise heißt, ›wildfremden‹ Menschen zur ethnographischen Praxis, sondern auch binnenkulturelle Rezeptionsformen und exotistische Surrogate: die Inszenierung des Fremden in Museen und Völkerschauen, die Herstellung und Verbreitung exotischer Ikonographie in Zeitschriften und Reklame, der architektonische Einsatz orientalischer Stilzitate und ›tropischer‹ Interieurs, die Jagd nach neuartigen ästhetischen Valeurs in Bild- und Wortkunst, nicht zuletzt die philosophische Hinwendung zum *pensée sauvage* magisch-animistischer Rituale oder zu den Religionen außereuropäischer Hochkulturen. All diese Bestrebungen, die so offensichtlich im Banne des Fremden stehen, betreiben auch, oder sogar überwiegend, Selbsterkundung; sie arbeiten an der Sichtbarkeit von Kultur durch Differenz.

Gerade der prosperierende Bereich des ›Fremde-Wissens‹ zeigt: Die Beobachtung kultureller Muster gelingt am ehesten nicht bei der eigenen Kultur, sondern bei jener der anderen. Auf diesem

Harth (Hg.): *Fiktion des Fremden. Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik*, Frankfurt/M.: Fischer 1994; Klaus R. Scherpe/Alexander Honold (Hg.): *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*, (Beiheft Nr. 2 zur Zeitschrift für Germanistik) Bern [u.a.]: Peter Lang Verlag 2000 (2. Auflage 2002).

37. James Clifford: *The Predicament of Culture*, Cambridge/Mass.: Harvard Univ. Press 1988.

Umweg wird sichtbar, was den je eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten transparent und darum unsichtbar bleibt. Als methodische Innovation ist das Verfremdungspotential des interkulturellen Blicks eng verbunden mit der Herausbildung kulturwissenschaftlicher Arbeitsweisen, die ihren Blick auf kollektive Symbolbestände, Mentalitäten und Praktiken am Außereuropäischen schulen. So reist Aby Warburg 1896 durch das Gebiet der Pueblo-Indianer Neumexikos, um deren Maskentänze als Paradigma heidnischer Religiosität zu studieren; doch sind die Rituale der Indios mehrfach überschrieben durch Schichten spanisch-katholischer und nordamerikanischer Erziehung und müssen gleichsam wie ein literarisches Palimpsest herauspräpariert und entziffert werden.³⁸ Auch in Archäologie und Kunstgeschichte wird Alterität zur entscheidenden Signatur der Gegenstände. So hat insbesondere die Ikonographie Erwin Panofskys die konstitutive Leistung der aufgekünigigten Sinntransparenz betont.³⁹ An Gesten, Posen und weiteren Körpersignalen, die in der europäischen Alltagskultur einen genau definierten pragmatischen Aussagewert haben, lehrt Panofsky das Arbiträre, die kulturelle Konstruktion zu sehen – durch Verfremdung, also den Hinweis auf abweichende Semantisierung dieser Gesten in anderen Kulturen.⁴⁰ Das nur scheinbar naturwüchsige Band zwischen Körpersprache und Bedeutung wird gelockert. Dadurch erst kann ›Verkörperung‹ als kulturelle Zeichenpraxis und performative Dimension in der Kulturanalyse eine Rolle spielen.

Die Wurzeln derartiger Einsichten, die im *anthropological turn* der Geisteswissenschaften ebenso produktiv werden wie bereits in den ästhetischen Verfremdungs-Schulen der Moderne (etwa des Surrealismus und des Brechtschen Theaters), reichen weit zurück – mindestens bis zum Entdecker-Enthusiasmus der Aufklärung und

38. Aby M. Warburg: Schlangenritual. Ein Reisebericht, Berlin: Wagenbach 1988, S. 10.

39. Karl Mannheim (1922): »Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation«, in: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk, hg. v. Kurt H. Wolff, Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1964, S. 91-154; Erwin Panofsky (1939): »Ikonographie und Ikonologie«, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem 1: Ikonographie und Ikonologie, Köln: DuMont 1979, S. 207- 225.

40. Panofsky erläutert die kulturelle Bedingtheit solcher Gesten am Beispiel des Hutziehens: »Weder von einem australischen Buschmann noch von einem alten Griechen könnte man die Erkenntnis erwarten, daß das Ziehen des Hutes nicht nur ein praktisches Ereignis mit gewissen ausdruckshaften Nebenbedeutungen ist, sondern auch ein Zeichen der Höflichkeit« (E. Kaemmerling: Ikonographie und Ikonologie, S. 208).

seiner Ansätze einer reflexiv verfremdeten Selbstbeobachtung, wie sie die Swiftsche *Gulliver*-Figur oder Montesquieues *Lettres persanes* unternehmen. Ähnlich wie die *camera obscura*, und doch mit ganz anderen Mitteln und Absichten, sind die ästhetischen Experimente, die Collagen und Montagen der Moderne darauf aus, etablierte Sehgewohnheiten auf den Kopf zu stellen.

Es ließe sich hier der große Bogen ästhetisch induzierter Lernprozesse einer verfremdenden Selbstaufklärung nachzeichnen, der von Swift bis Brecht, oder von den Indianern Montaignes bis zu jenen Hubert Fichtes in seiner *Geschichte der Empfindlichkeit* führte.⁴¹ Ein Lernprozess der fortschreitenden Entzauberung eurozentrischer Illusionen, in dem Poesie und Wissen gleichermaßen und mit je eigenen Mitteln ihre Anteile hatten. Der Auftritt des Fremden als Form der Selbsterkenntnis: Das freilich wäre eine andere Geschichte, die es dann tatsächlich mit einer Umkehrung der Perspektive zu tun bekäme. Denn Rimbauds emphatischer Bekenntnissatz »Ich ist ein anderer«, er wartet immer noch auf die ihm einzig korrespondierende Antwort, auf die Einsicht nämlich: Der Andere – jeder andere – ist ein Ich.

41. Hubert Fichte: *Die Geschichte der Empfindlichkeit*, hg. v. Gisela Lindemann, Frankfurt/M.: S. Fischer 1989ff.

Orientalismus, Gender und die binäre Matrix

kultureller Repräsentationen

MARKUS SCHMITZ

Nicht erst seit dem 11.09.2001 avancierte neben den Motiven des Terroristen und der hysterischen Masse die verschleierte Frau zu einem tragenden Typus in der Ikonographie medialer Islamdarstellungen. Wie stark die moderne Orientrepräsentation direkt in den sie umgebenden Machtkonfigurationen bedingt ist und ihrerseits konkrete Herrschaftsverhältnisse konstituiert, war wohl selten so unübersehbar wie in den öffentlichen Debatten im Vorfeld des Afghanistan-Krieges. Hier diente das Bild der Burka, das Ziel der Befreiung der durch diese unsichtbar gewordenen Frauen als besonders wirkungsmächtiger Prätext für die Bombardierung Afghanistans und die Entfernung des Taliban-Regimes. Wurden ungleiche Geschlechterverhältnisse und männliche Gewalt gegen Frauen bis dahin als quasi natürliches Merkmal einer als rückständig bewerteten tribalen Kultur toleriert, diente der Fokus auf das Leid der verschleierten afghanischen Frauen nun der propagandistischen Stereotypisierung und Dehumanisierung des militärischen Feindes. Ohne an dieser Stelle die eventuellen emanzipatorischen Effekte gewaltsamer Regimewechsel diskutieren zu wollen, scheint das genannte Beispiel besonders geeignet, um auf die komplexe Beziehung von sexueller Differenz, Geschlechter-Unterdrückung und der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten im Prozess kultureller Fremddarstellung hinzuweisen.

Orientalismus und Sexismus

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

Histoire de la Folie bildet bekanntlich die erste Studie einer Reihe genealogischer Untersuchungen, in denen Michel Foucault die historische Genese der modernen okzidentalen Rationalität als Prozess der Ablehnung, Verfremdung und Ausgrenzung beschreibt. Zwar geht es in dem Text von 1961 zuvorderst um die Klinifizierung des Wahnsinns, der als das Andere des bürgerlichen Selbst zum »Fremden par excellence«² avanciert und vollzieht sich die an Nietzsche und Bataille geschulte Humanismuskritik ausschließlich in Rückführung zu den innereuropäischen Bedingungen, die das moderne Wissen vom Normalen und Pathologischen generieren, dennoch erkennt Foucault im Außereuropäischen die grundsätzlichste aller kulturellen Grenzerfahrungen. Er untersucht auch in seinen späteren Studien die Beziehung zwischen Subjektivierungstechniken und Ausbeutungs- beziehungsweise Herrschaftsmechanismen; seine Analyse von Machtverhältnissen verharrt aber in einer explizit eurozentristischen Perspektive.

Erst die antikolonialen Befreiungskämpfe und weltweiten demografischen Verschiebungen sowie die Studentenbewegung verändern neben den Aktionsformen politischen Dissenses auch das Klima akademischer Theoriedebatten. Die wachsende Zahl von MigrantInnen gewinnt vor allem in den USA der 1960er und 1970er Jahre an öffentlicher Präsenz und bewirkt auch an den Universitäten eine deutliche Aufwertung von Themen wie Minoritäten-Diskurs, Gegen-Kanon und Kolonialismus. Vor diesem Hintergrund erscheint 1978 Edward Saids Analyse westlicher Repräsentationen des Orients.³ Indem der palästinensisch-amerikanische Literaturwissenschaftler erstmals das Thema des Eurozentrismus und seine Relationen zum Kolonialismus in den Diskurs der Literaturtheorie einführt und die Aufmerksamkeit auf die soziopolitischen und ideologischen Auswirkungen textueller Traditionen lenkt, avanciert *Orientalism* zu einem Schlüsseltext für die Formation der sogenann-

1. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S. 10.

2. Ebd., S. 179.

3. Edward W. Said: *Orientalism*, London, New York: Routledge 1978.

ten *Postcolonial Studies*.⁴ Als ein führender Interpret französischer Vernunftskritik in den USA wendet Said das archäologische Verfahren Foucaults auf die Beziehungen zwischen Europa und dem Rest der Welt an, um zu zeigen, wie sich kulturelle Hegemonie und koloniale Unterwerfung, also innere und äußere Aneignungsformen des Fremden bedingen. Er stellt nicht nur die selbstreferenzielle Kompetenz der europäischen Geistesgeschichte in Frage. Die modernen Orient-Wissenschaften werden als Humanwissenschaften beschrieben, also als Teil jener »Konfigurationen des Wissens«⁵, denen Foucault in *Les mots et les choses* ihre Wissenschaftlichkeit abspricht. Einen entscheidenden Impuls für die moderne Etablierung des ontologischen Gegensatzes von Orient und Okzident entdeckt Said in der orientalistischen Philologie. Indem Ernest Renan auf Grundlage der vergleichenden Grammatik für die semitischen Sprachen das unternahm, was der deutsche Sprachwissenschaftler Franz Bopp bereits für die indoeuropäischen Sprachen vollzogen hatte – die Reklassifizierung von Sprachfamilien – konnte ›der Semit‹ als Objekt des Wissens in Erscheinung treten. Das biologisch-zoologische Ordnungssystem degradiert nicht nur Sprachen zu einer Art, sondern konstruiert – übertragen auf den Bereich der Kultur, Moral und Religion – wie in der *Histoire générale* geschehen⁶ – das dichotomische Bild zweier Spezies, etabliert also jenen Manichäismus zweier Welten, den Frantz Fanon als Voraussetzung von Rassismus und Kolonialismus beschreibt.⁷ Edward Said verortet die Tätigkeit professioneller Orientalisten in einem philologischen Labor, in einer verhüllten und nur von europäischen Gelehrten kontrollierten Umgebung.⁸ Seine Orientalismus-Kritik zeigt deutliche Ähnlichkeit zu Foucaults Modell der monologischen Objektivierung des Wahnsinns in der Internierungspraxis, erinnert aber ebenso an die in *Surveiller et punir*⁹ entwickelte These der kontrollierten Transformation des

4. Vgl. Bart Moore-Gilbert: *Postcolonial Theory. Contexts, Praxis, Politics*, London, New York: Verso 1997.

5. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971, S. 438.

6. Ernest Renan: *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, Paris: Imprimerie Impériale 1855.

7. Frantz Fanon: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 132002, S. 34f.

8. Edward W. Said: *Orientalism*, London, New York: Penguin 41995, S. 139ff.

9. Michel Foucault: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975; erscheint in der dt. Übersetzung als: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.

Delinquenten in einer souveränen und unabhängigen Gefängnis-situation. Dabei ist die Konstruktion des orientalischen Fremden als kohärente kulturelle Figur des Anderen in einem umfassenden Macht/Wissen-Komplex eingebunden. *Orientalism* untersucht Regeln und institutionelle Zwänge, die mit dem Diskurs über den Orient eine aktiv reglementierende Praxis durchsetzen. Saids Interesse gilt besonders jenen Disziplinen, die unmittelbar und intentional mit der kolonialen Macht verbunden sind. Im Rückgriff auf die Hegemonietheorie Antonio Gramscis wird Foucaults Gefängnisgenealogie auf eine globale Makrostruktur übertragen. Die Orientalismus-Studie fahndet nach dem gemeinsamen genealogischen Moment für die Geburt des Orientalen als wissenschaftlicher, literarischer und künstlerischer Gegenstand sowie für die militärische, ökonomische und politische Praxis gegenüber dem konkreten geografischen Raum. Den Punkt Null des modernen Orientalismus markiert daher das Einsetzen des europäischen Kolonialismus im Nahen Osten mit Napoleons Besatzung Ägyptens im Jahre 1798. Indem die Analyse um eine geografische Dimension erweitert wird, kann die Wechselwirkung zwischen den affirmativen Kräften des kulturellen Orientalismus und der beständigen Ausübung imperialistischer Gewalt zum Gegenstand gemacht werden. Die französische Militärexpedition ist das erste Projekt einer Serie europäischer Fremdbegegnungen, bei denen das orientalistische Wissen direkt für koloniale Zwecke genutzt wird. Zahlreiche Institutionen und individuelle Autoren hatten den unter *orientalischer Despotie* leidenden Nahen Osten als ein für die kolonialen Ambitionen geeignetes Ziel empfohlen. Die das Militär begleitenden Gelehrten machten Ägypten nicht nur zum Objekt politisch-ökonomischer Interessen, sondern transformierten es gleichzeitig zu einem Ort des Wissenserwerbs, »a department of French learning«.¹⁰ Die zwischen 1809 und 1828 veröffentlichte *Description de l'Égypte* zeigt eine seltsame Kombination von empirischen und imaginativen Erfahrungen. Ägypten wird als geografischer Knoten zwischen Europa, Afrika und Asien sowie als historischer Schnittpunkt zwischen Erinnerung und Gegenwart beschrieben. Das Land erscheint als eine ihrer Identität beraubte weltgeschichtliche Bühne, die kaum mehr als ein Euphemismus europäischer Geschichte ist. Das militärische Projekt legitimiert sich als Erweckungsakt, der einem zum Stillstand gekommenen kulturellen Raum seine frühere klassische Größe zurückgibt. Damit erhalten die Begriffe *Orient* und *Orientale* eine besondere administrative und exekutive Konnotation; sie werden zu juristischen Kategorien, die

10. E. Said: *Orientalism*, 1995, S. 83.

die koloniale Unterwerfung der Region rechtfertigen. Die sukzessive Institutionalisierung und Reproduktion dieses Wissens geht im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit der Schaffung staatlicher Stiftungen, geografischer Gesellschaften und kolonialer Bürokratien einher. Parallel zur Okkupation großer Teile der außereuropäischen Welt formuliert sich ein Wissen, das zugleich die Ergebnisse und Bedingungen dieser expansiven Praxis in sich trägt: Das Wissen vom Orientalischen ist Macht-Wissen.

Es ist allzu offensichtlich, dass sich mit der Verlagerung der imperialen Machtzentren von Großbritannien und Frankreich in die USA keineswegs die herrschenden Paradigmen des auf den Nahen Osten, die Araber und den Islam gerichteten Denkens aufgelöst haben. Vielmehr begünstigte die fortschreitende Hegemonisierung der amerikanischen Kulturindustrie die globale Etablierung einer figuralen Sprache, welche die ontologische Trennung und Hierarchisierung von Orient und Okzident zum integralen Bestandteil zeitgenössischer Diskurse über die arabisch-islamische Welt macht. Die ideologische Affirmation sich einander ausschließender Realitäten betrifft genauso literarisch-künstlerische Repräsentationsformen wie den Sektor der Theoriebildung oder politisch-militärische Unternehmungen. Sie spiegelt sich inzwischen selbst in der essenzialistischen Identitätspolitik der kulturellen und politischen Eliten des Nahen Ostens.

Anders als Foucault glaubt Said an die besondere Bedeutung individueller Texte für die Formation des orientalistischen Archivs. Die von ihm diskutierten AutorInnen erscheinen durchaus als intentionale Subjekte; ihre Werke tragen mittels zahlreicher Affiliationsverhältnisse zu anderen AutorInnen, LeserInnen, ZuhörerInnen und Institutionen entscheidend zur Herausbildung und Verfestigung von komplexen kollektiven Repräsentationsformen bei. Ob es sich dabei um Gelehrte, Beamte, Militärs, Schriftsteller oder bildende Künstler handelt, Saids orientalistischer Diskurs kennt nahezu keine weiblichen Akteure. Das Feld wird sowohl personell und institutionell als auch in seinen Verfahrensmustern als »exclusively male«¹¹ beschrieben. Geradezu paradigmatische Züge nimmt in diesem Zusammenhang die Orient-Repräsentation Gustave Flauberts an. Das literarische Reisetagebuch des jungen französischen Touristen, *Voyage en Orient*,¹² ist deutlich mehr als lediglich ein ästhetisches La-

11. Ebd., S. 207.

12. Gustave Flaubert: *Voyage en Orient*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 10, *Par les champs et par les grèves: Voyages et carnets de voyages*, Paris: Club de L'Honnête Homme 1973, S. 431-614.

boratorium für das *écriture* seiner späteren Romane. Besonders die Darstellungen von Begegnungen mit einheimischen Frauen illustrieren die gegenseitige Bedingtheit von literarischer Konstruktion und materieller Unterwerfung, zeigen also die doppelte Funktion des Orients als Quelle künstlerischer Inspiration und als Objekt körperlichen Begehrens. Die Prostituierte *Ruchiouk-Hanem* bildet den Prototypen für Flauberts literarische Figurationen orientalischer Weiblichkeit und lässt gleichsam ein Grundmuster kolonialer Fremdrepräsentation erkennen. Sie wird nicht mit einem individuellen Namen bezeichnet. *Kuchuk Hanem* meint im Osmanischen *kleine Frau* oder *kleine Dame*; wer dem französischen Literaten pädophile Neigungen unterstellen möchte, könnte auch *Kindfrau* übersetzen. Sie bildet eine austauschbare Repräsentantin arabisch-islamischer Weiblichkeit. Als Trägerin einer ebenso vulgären und unkontrollierten wie infantilen Sexualität symbolisiert die zur Kurtisane gemachte Einheimische zugleich jene verborgene, passive und sprachlose Weiblichkeit, die den zentralen Topos zahlreicher Imaginationen eines der männlichen Penetration preisgegebenen Harems bildet. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts etabliert dieses bemerkenswert nachhaltige Motiv westlich-männlicher Omnipotenz eine nahezu uniforme Assoziation von Orient und Sex.¹³ Flauberts Begegnungen mit Ruchiouk-Hanem formuliert nicht nur ein einflussreiches Modell von der orientalischen Frau, sondern verweist auch auf die den orientalistischen Diskurs insgesamt determinierenden Machtkonfigurationen. Die ägyptische Frau spricht nicht für sich selbst, sie repräsentiert weder ihre Gegenwart noch ihre Geschichte. Es ist Flaubert, der für sie spricht. Er ist Franzose und männlich und dieser Umstand erlaubt es ihm, vor dem kolonialen Hintergrund nicht nur Ruchiouk-Hanem physisch in Besitz zu nehmen, sondern gibt ihm zudem das Recht sie zu repräsentieren und seinen LeserInnen zu erklären, was an ihr *typisch orientalisches* ist. Wie die meisten außereuropäischen Gesellschaften in der kolonial-rassistischen Wahrnehmung als unterentwickelt, degeneriert und unzivilisiert galten, wurden auch die Menschen des Nahen Osten in einem System aus biologischen Determinismus und moralischen Urteilen dargestellt. Damit war es möglich, sie mit jenen pathologisierenden Zuschreibungen zu versehen, die bereits die *Fremdelemente* innerhalb der europäischen Gesellschaften definierten. Die Orientalen wurden so in die Nähe von Delinquenten, Wahnsinnigen, Armen, Kindern und Frauen platziert. Hatte die Dislokation der mittelalterlichen Gesellschaft, die frühe koloniale Vermessung und Aneignung außereuro-

13. E. Said: *Orientalism*, S. 188.

päischer Territorien, ein Denken hervorgebracht, das den Fremden in das Tierreich hinabversetzt, um seine Unterwerfung zu legitimieren, wurde die *wilde Existenz* im kulturpessimistischen 18. Jahrhundert nun als Symbol des *Naturmenschen* zur Rechtfertigung emanzipatorischer Gedanken herangezogen.¹⁴ Wie stark die verschiedenen Formen der Assimilation des äußeren Fremden mit internen Prozessen verbunden sind, zeigt jene Tradition, die das Bild fremder geografischer Räume auf den weiblichen Körper überträgt. Umgekehrt vollzieht sich im kolonialen Diskurs des 18. und 19. Jahrhunderts eine unübersehbare Feminisierung des Orients.¹⁵ 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 Okzident in seiner positiven Natur zu sein vorgibt. Das männliche Europa transzendiert sich zu einem universellen Subjekt, indem es den Orient als weibliches Objekt immanentisiert. Das strukturelle Zweckbündnis zwischen der kolonialen Konstruktion des Kultur-Anderen und der patriarchalen Konstruktion der Geschlechts-Anderen findet seine Voraussetzung in der Hegemonie eines normativen Paradigmas metropolischer Männlichkeit, das nach innen und außen der Inszenierung seiner schattenhaften Antithese bedarf. 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. Analog zu der von Foucault beschriebenen Hysterisierung des weiblichen Körpers im europäischen Sexualitätsdispositiv,¹⁶ werden *die Araber* kollektiv als ein gänzlich von sexuellen Trieben durchdrungener *Volkskörper* disqualifiziert und dessen pathologische Irrationalität im Bild der hysterischen Massen repräsentiert. Während es die innereuropäische *Diagnostik* ermöglicht, den Körper der Frau in das Feld der medizinischen Repressionspraktiken zu integrieren, rechtfertigt die kulturvergleichende Konstruktion des unmündigen Orientalen die koloniale Unterwerfung ganzer Gesellschaften: »Categories of nature and culture, emotion

14. Munasu Duala-M'bedy: *Xenologie. Die Wissenschaft vom Fremden und die Verdrängung der Humanität in der Anthropologie*, Freiburg, München: Karl Alber 1977, S. 77ff.

15. Ella Shohat: »Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema«, in: *Quarterly Review of Film and Video*, 13, 1991, S. 45-84.

16. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 126.

and reason, excess and balance were used to inferiorize not only women but also a whole culture.«¹⁷ Die Diskurse von Kolonialismus, Rassismus und Sexismus unterhalten offenbar nicht nur ihrer Struktur nach, sondern auch in ihrer Wirkungsgeschichte eine kontinuierliche Wechselbeziehung.

Eine ambivalente Beziehung: Postkoloniale Orientalismuskritik und feministische Kritik

Folgt man der französischen Feministin Hélène Cixous, dann resultiert eine der wesentlichen Schwierigkeiten von Frauen bei der Konzeptualisierung ihrer eigenen Erfahrungen daraus, dass der weibliche Körper durch den männlichen Diskurs kolonialisiert wurde.¹⁸ Wenn es zutrifft, dass der patriarchale Diskurs, der das Feminine von dem Bereich der Rationalität und Autorität ausschließt, ebenfalls bei der Exklusion der nicht-westlichen Welt von den selben Einflussphären genutzt wurde, dann betrifft das Thema Kolonialismus und Orientalismus nicht nur jene Menschen, die unmittelbar unter politisch-ökonomischer Fremdherrschaft litten oder leiden. Obwohl *Orientalism* primär nicht als Beitrag zur feministischen Theorie gedacht war und Edward Said in einem Gespräch mit Raymond Williams betont: »in the relationship between the ruler and the ruled in the imperial or colonial or racial sense, race takes precedence over both class and gender«,¹⁹ schien eine Allianz zwischen feministischer Kritik und Orientalismus-Kritik nicht nur wegen der gemeinsamen emanzipatorischen Agenda naheliegend.²⁰ Tatsächlich erweist sich das Verhältnis aber als keineswegs ungebrochen. Während Saims Buch für zahlreiche AutorInnen auf dem sich formierenden Feld der kolonialen Diskursanalyse, wenn im Detail auch nicht unwidersprochen, als wichtiger Schlüsseltext anerkannt wird, kritisieren feministische Wissenschaftlerinnen die Studie wegen

17. Veena Das: »Gender studies, cross-cultural comparison and the colonial organization of knowledge«, in: *Berkshire Review*, 21, 1986, S. 58-76, hier: S. 73.

18. Hélène Cixous/Catherine Clement: *The Newly Born Women*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1986, S. 68.

19. Edward Said/Raymond Williams: »Appendix: media, margins, and modernity«, in: Raymond Williams: *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London [u.a.]: Verso 1989, S. 177-199, hier: S. 197.

20. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass *Orientalism* zu einem Zeitpunkt erscheint, als die feministische Forschung beginnt sich in den US-amerikanischen Women- und Gender-Studies zu institutionalisieren.

ihrer »gender-blindness«.²¹ Untersuchungen wie Reina Lewis' *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*²² oder Billie Melmans *Women's Orient: English Women and the Middle East*²³ widerlegen Saims Behauptung, es handele sich beim Orientalismus um einen exklusiv männlichen Diskurs, indem sie zeigen, wie auch Frauen an der historischen Formation orientalistischer Stereotype partizipierten. Anders als die meisten Arbeiten aus den 1980er Jahren, die Saims Argumentation folgen, um die europäische Repräsentation arabischer oder muslimischer Frauen in der Literatur und Bildenden Kunst zu vertiefen, fragen diese sich als Korrektiv zur Studie von 1978 begreifenden Autorinnen gezielt danach, auf welche Weise europäische Kolonialistinnen, überwiegend Reisende, Schriftstellerinnen und Missionarinnen, den Orient repräsentierten. Was geschieht, wenn eine europäische Frau jenen geografischen Raum bereist, der in den dominanten kulturellen Diskursen ihrer Herkunftsregion als einer der grundsätzlichen und am tiefsten verinnerlichten Repräsentanten des Anderen fungiert, wenn also das Andere des europäischen Mannes auf das Andere des maskulinen Okzidents trifft? Erkennt sich jenes Andere solidarisch in diesem Anderen wieder oder wird die von den patriarchalen Repressionstechniken Stigmatisierte angesichts der veränderten Machtkonfigurationen ihrerseits zur Unterdrückerin? Die Zeugnisse kolonialer Involvierungen europäischer Frauen zeigen eine enorme Brandbreite von Reaktionen auf diese besondere Situation doppelter *Otherness*. Sie reichen von einer betont affirmativen Reproduktion der kolonialen Logik, bei der die Frau, nun ausgestattet mit der Autorität der Kolonialherrin, die Hierarchien der kolonialen Situation für sich nutzt, bis hin zu solchen Widersprüchen und Infragestellungen, die aus den konkurrierenden Subjektpositionen der sexistisch Stigmatisierten, aber gegenüber der einheimischen Bevölkerung privilegierten Europäerin resultieren: »The intersection of colonial and gender discourses involves a shifting, contradictory subject positioning, whereby Western women can simultaneously constitute ›center‹ and ›periphery‹, identity and alterity.«²⁴ Während die überwiegende Zahl der Kritikerinnen ihre Untersuchungen ge-

21. Valerie Kennedy: Edward Said. A Critical Introduction, Cambridge: Polity Press 2000, S. 41.

22. Reina Lewis: *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, London, New York: Routledge 1996.

23. Billie Melman: *Women's Orient: English Women and the Middle East, 1788-1918. Sexuality, Religion and Work*, London: McMillan 1992.

24. E. Shohat: *Gender and Culture of Empire*, S. 63.

schlechtlicher Zuschreibungen orientalistischer Repräsentationen von der kolonialen Diskursanalyse ableitet und sie dieser unterordnet, nimmt die türkische Feministin Meyda Yegenoglu eine entschieden radikalere Position ein. Die zentrale Fragestellung ihrer Studie *Colonial Fantasies: Toward a Feminist Reading of Orientalism*²⁵ knüpft an Saids Unterscheidung zwischen »Latent and Manifest Orientalism«²⁶ an. Yegenoglu interessieren jene Seiten des latenten Orientalismus, denen Said nahezu keine Aufmerksamkeit schenkt: »the nature and extent of the sexual implications of the unconscious site of Orientalism«.²⁷ Sie zeigt, dass die Konstruktion und Repräsentation kultureller und geschlechtlicher Differenz kein klares Hierarchieverhältnis unterhalten, sondern beide Diskurse gleichermaßen konstitutiv für den jeweils anderen sind. Eine wiederum andere Stoßrichtung hat die historisch-kritische Selbstbefragung des feministischen Projektes bei Joyce Zonana. Ihr erstmals 1993 formuliertes Konzept *Feminist Orientalism*²⁸ erinnert an die weitgehend unkritische Übernahme kolonial-rassistischer Orientstereotypisierungen durch westliche Feministinnen. Die Formierung der emanzipatorischen Frauenbewegung profitierte bei ihrem Kampf um die von Männern besetzte Position einer universellen Persönlichkeit unmittelbar von den im kolonialen Kontext entstandenen politischen und professionellen Netzwerken. Noch wichtiger für die Konzeptualisierung des individuellen weiblichen Selbst als Trägerin des feministischen Projektes war aber die Konstruktion einer dieser diametral entgegenstehenden orientalistischen Frau als Objekt ohne Souveränität. Ein sehr frühes und überaus einflussreiches Beispiel hierfür bildet Mary Wollstonecrafts *Vindication of the Rights of Women*, ein Schlüsseltext des westlichen Feminismus aus dem Jahre 1792.

Die entscheidend von der marxistischen Literaturwissenschaftlerin Gayatri C. Spivak forcierte Kritik des westlich-hegemonialen Feminismus attackiert die kolonialen Präsenzen eines Diskurses, der die marginalisierte Mehrheit, die globalen Subalternen, als das Andere des modernen feministischen Subjekts denunziert, um es zur Steigerung der eigenen Handlungsmacht ausbeuten zu können.

25. Meyda Yegenoglu: *Colonial Fantasies: Toward a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1998.

26. E. Said: *Orientalism*, S. 201ff.

27. M. Yegenoglu: *Colonial Fantasies*, S. 25.

28. Joyce Zonana: »The Sultan and the Slave: Feminist Orientalism and the Structure of *Jane Eyre*«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 18, 1993, Nr. 3, S. 592-617.

Der imperialistischen Verwertungslogik folgend wird diese Diskurspraxis von weißen privilegierten Frauen dominiert, deren Fokussierung auf ihren eigenen sozialen und geografischen Ort, die Perspektiven von Migrantinnen sowie von nicht-westlichen-Aktivistinnen ausschließt. Indem sie Analysekatoren wie Ethnizität oder Klasse vernachlässigen, postulieren sie den Kampf gegen sexistische Unterdrückung und für die Gleichstellung mit dem europäischen Mann als wichtigstes Ziel eines stärker auf individuelle Rechte als auf globale Gerechtigkeit basierenden sozialen Wandels.²⁹ Frau beschränkt sich nicht darauf, nichtwestliche Kulturen als Träger westlicher Vorstellung männlicher Herrschaft dienstbar zu machen. »Darüber hinaus versucht sie, gleichsam eine so genannte ›Dritte Welt‹, ja einen ›Orient‹ zu konstruieren, indem sie unterschwellig die Geschlechter-Unterdrückung als symptomatisch für eine wesentlich nicht-westliche Barbarei erklärt.«³⁰ Judith Butler glaubt, »dass der kolonialisierende Gestus nicht primär oder ausschließlich maskulin ist.«³¹ Zwar müsse die feministische Kritik den totalisierenden Anspruch des Phallogozentrismus bekämpfen, dennoch überschreite das Feld der die Konstruktion von Weiblichkeit regulierenden Machtkonfiguration die Achse sexueller Differenz. Das Unbehagen an dem orientalistischen Charakter euro-amerikanischer Feminismuskurse führte inzwischen zur selbstkritischen Überschreitung des überkommenen konzeptionellen Rahmens feministischer Theoriebildung wie in der *Queer Theorie*,³² mit Blick auf die Akteurinnen zur Herausbildung von ethnisch unterschiedenen feministischen Studien sowie zur Formation des so genannten *Multiracial Feminism*.³³ Auch innerhalb jener Forschungsbemühungen, die sich traditionell mit der Rolle und dem Status von Frauen in arabisch-islamischen Gesellschaften befassen, entstehen seit Ende der 1970er Jahre zahlreiche anthropologische, soziologische und historische Studien, die als *post-orientalistisch* bezeichnet werden können. Wie

29. Gayatri C. Spivak: »Three Women's Texts and a Critique of Imperialism«, in: Catherine Belsey/Jane Moore: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, New York: McMillan 1997, S. 148-163. Zuerst erschienen in: *Critical Inquiry*, 12, 1985.

30. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 19 (*Gender Trouble*, London, New York: Routledge 1990).

31. Ebd., S. 32; vgl. auch ebd., S. 32ff.

32. Andreas Kraß (Hg.): *Quer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

33. Maxine Baca Zinn/Bonnie Thornton Dill: »Theorizing Difference from Multiracial Feminism«, in: *Feminist Studies*, 22, 1996, S. 321-331.

Cynthia Nelson 1991 in einem Rückblick auf die Transformation der *Middle Eastern Gender Studies* zeigt, führt die Einsicht in die negative Stereotypisierung muslimischer Frauen zu einem größeren Interesse an den Formen und Inhalten ihrer Selbstrepräsentation und ermöglicht die Analyse lokaler weiblicher Strategien in Reaktion auf die politisch-religiöse Manipulation geschlechtlicher Identitäten. Doch selbst, wenn in diesen Untersuchungen z.B. der transhistorischen Synonymisierung von islamischem Recht und Patriarchie widersprochen wird, bleibt das Schreiben über das orientalische Andere für eine westliche LeserInnenschaft meist in solchen politisch-ökonomischen Formationen eingebunden, deren Struktur auf die Herstellung westlicher Autorität und kultureller Differenz zielt.³⁴ Im Nahen Osten selbst, der entgegen der vorherrschenden Vorstellungen über eine lange Tradition institutionell koordinierten feministischen Engagements verfügt,³⁵ erzielt Saids Kulturkritik im Verlauf der 1990er Jahre nicht zuletzt wegen seines öffentlichen Engagement für die Rechte der PalästinenserInnen stetig größere Wirkung. Diese begrenzt sich längst nicht mehr auf seine politischen Schriften oder auf die Kritik der akademischen Orientepräsentation. Aktuelle intellektuelle Debatten in Kairo oder Beirut zeigen, wie die Auseinandersetzung mit der historischen Kolonialerfahrung sowohl im Bereich der Geschichtsschreibung oder Soziologie als auch auf dem Sektor der bildenden Kunst und Literatur ein Neu-Lesen kultureller Texte ermöglicht. Die postkoloniale Neu-Orientierung einer jüngeren Generation säkularer SchriftstellerInnen, WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen fordert die bewusste De-Orientalisierung lokaler Identitätsdiskurse. Ihre Arbeiten widersetzen sich jeder kulturellen Standardisierung, gleichgültig ob diese in einem westlichen oder arabisch-islamischen Diskurs hervorgebracht wurde.³⁶ Die feministischen Debatten der Region sind hiervon selbstverständlich nicht ausgenommen. Eine zentrale Fragestellung

34. Siehe Cynthia Nelson: »Old Wine in New Bottles: Reflections and Projections concerning Research on Women in Middle Eastern Studies«, in: Earl Sullivan/Jacqueline Ismael (Hg.): *The Contemporary Study of the Arab World*, Edmonton: University of Alberta Press 1991, S. 243-269.

35. Leila Ahmed: *Women and gender in Islam: historical roots of a modern debate*, New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press 1992.

36. Siehe hierzu: Markus Schmitz: »Die transkulturelle Wirkung Edward Saids – Potentiale und Ambivalenzen in der west-östlichen Rezeption eines postkolonialen Kritikers«, in: Atef Botros (Hg.): *Der Nahe Osten – Ein Teil Europas? Reflektionen zu Raum- und Kulturkonzeptionen im modernen Nahen Osten*, Würzburg: Ergon 2006, S. 105-135.

betrifft die kulturgeografische Herkunft der lokalen Frauenbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts. Sind sie als Ausdruck indogener Bemühungen um weibliche Emanzipation oder eher als Effekt importierter Systeme zu bewerten? Die Debatte ist von unmittelbarer Relevanz für die aktuelle Auseinandersetzung über die geeignete Feminismusform für den Nahen Osten, für das Selbstverständnis der arabisch-feministischen Kritik von heute. Einige Protagonistinnen betonen, dass die kolonialen Konstruktionen orientalischer Weiblichkeit als Indikator islamischer Rückständigkeit maßgeblich in die antikolonialen Geschlechterdiskurse arabischer Nationalisten eingingen und bei der Formation feministischer Projekte dieselben westlichen Paradigmen übernommen würden. Andere heben das strategisch-selektive Verfahren hervor, mit dem sich arabische Feministinnen westlicher Ideen und Modelle bedienten und verweisen auf die emanzipatorische Wirkung der bewussten Teil-Adaption. Besonders kontrovers wird die ambivalente Rolle des ägyptischen Richters Qasim Amin diskutiert. Der Autor des 1899 veröffentlichten Buches *Tahrir al-Mar'ah (Die Befreiung der Frau)* galt lange als ›Vater‹ des arabischen Feminismus. Amin forderte die Befreiung und Ausbildung von Frauen, weil er darin die Voraussetzung der Befreiung Ägyptens von der britischen Kolonialherrschaft sah. Seine Argumentation findet ihren wichtigsten Vergleichspunkt in der Rolle von Frauen in europäischen Gesellschaften, die als kulturell weiter entwickelt beschrieben werden. Die Publikation löste eine die gesamte Region umfassende Debatte aus, die bis heute andauert.³⁷ Vor dem Hintergrund anhaltender westlicher Hegemonie riskiert die lokale feministische Kritik nach wie vor sich an der Konservierung orientalistischer Vorurteile zu beteiligen. Besonders jene Kritikerinnen, die auch in englischer und französischer Sprache schreiben, stehen nicht selten vor der Herausforderung, die Frauen des Nahen Ostens gegenüber der westlichen Öffentlichkeit als ebenso komplexe wie selbstbewusste Akteurinnen darzustellen, die sich nicht auf die Rolle passiver Opfer einer islamischen oder traditionellen Kultur reduzieren lassen und gleichzeitig im lokalen Kontext für ihre Rechte zu kämpfen, was häufig die Kritik patriarchaler Repression beinhaltet. Säkulare Feministinnen erleben zudem die expandierenden islamischen Bewegungen als Bedrohung, müssen aber anerkennen, dass die innerhalb der islamischen Netzwerke agierenden Aktivistinnen nicht nur neue feministische Exegesen religiöser Texte hervorbringen, sondern gleichzeitig vielen unterprivilegierten Frauen

37. Susan Muaddi Darraj: »Understanding the other sister: The case of Arab feminism«, in: *Monthly Review*, März 2002, S. 47-54, hier: S. 49f.

eine Stimme geben, die nach einer anderen, vielleicht nicht säkulareren, aber gerechteren Moderne suchen. Der islamische Feminismus, so zeigt Lila Abu-Lughod am Beispiel Ägyptens, kann nicht länger kategorisch als Zusammenführung zweier sich ausschließender Konzepte disqualifiziert und marginalisiert werden.³⁸ Die Ablehnung des Feminismus als unauthentischer westlicher Import erscheint vielen lokalen Kritikerinnen ebenso wenig angemessen wie ihn als autochtones Projekt zu konstruieren. Die postkolonialen arabischen Feministinnen wissen, dass der Diskurs über kulturelle Identität und Geschlechtsidentität politische Befreiung nicht ersetzen kann. Ihre spezifische Situation verlangt eine Praxis, die sowohl die patriarchal-repressive Politik der lokalen Regime als auch die nicht minder bedrohlichen Ideologien kultureller und religiöser EssentialistInnen kritisiert, ohne dabei den liberalen Konsens jener westlichen Feministinnen zu teilen, die es vermeiden, die orientalistische Herkunft und imperialistischen Korrelationen ihres eigenen Denkens zu reflektieren.

Identität und Repräsentation: Strategien der Neueinschreibung

Die westliche Kultur der Moderne ist von einem spezifischen Begriff der Rationalität geprägt, der auf die Konstruktion eines inneren und äußeren Anderen angewiesen ist. Sowohl kulturelle als auch geschlechtliche Identitäten sind das Produkt eines fortgesetzten Repräsentationsprozesses. Darin stimmen feministische und postkoloniale KritikerInnen überein. Beide Diskurse finden den gemeinsamen Ausgangspunkt in der Kritik eines Denkens, das die Logik als intersubjektive Methode der Wissenschaft von der Rhetorik als Verfahren des Redens trennt und diese jener unterordnet. Es ist Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* aus dem Jahre 1885, der die europäische Philosophie aus ihrer einseitigen Orientierung an der Logik herausführt und damit einen »Wendepunkt des Paradigmas

38. Lila Abu-Lughod: »The Marriage of Islamism and Feminism in Egypt: Selective Repudiation as a Dynamic of Postcolonial Cultural Politics«, in: Dies. (Hg.): *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*, Princeton: Princeton Univ. Press 1998, S. 243-269.



Abb. 1: Fotografie aus den Beständen der *Fondation Arabe pour l'Image*.

der Repräsentation«³⁹ markiert. Das *Buch für Alle und Keinen* sucht gezielt die Auseinandersetzung mit romantisch-historistischen Identitätsdiskursen. Darin avanciert das Exotische zum Poetischen schlechthin, das Fremde – zumal das Orientalische – bildet eine der zentralen Quellen modernen Selbstvergewisserungen. Nietzsche bedient sich dem prophetischen Ton der Bibel sowie den Gleichnissen und Wertinhalten romantischer Dichter, reisender Ethnologen und anderer orientalisierender Humanisten, um deren Darstellungsmittel zu karikieren. Der Orient ist eine der Bühnen europäischer Begierden und Identitätskonstruktionen:

39. Peter Gasser: *Rhetorische Philosophie. Leserversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, Bern: P. Lang Verlag 1993, S. 23.

»Sei ein Mann, Suleika! Mut! Mut!
 – Oder sollte vielleicht
 Etwas Stärkendes, Herz-Stärkendes
 Hier am Platze sein?
 Ein gesalbter Spruch?
 Ein feierlicher Zuspruch? –

Ha! Herauf, Würde!
 Tugend-Würde! Europäer-Würde!
 Blase, blase wieder,
 Blasebalg der Tugend!
 Ha!
 Noch einmal brüllen,
 Moralisch brüllen!
 Als moralischer Löwe
 Vor den Töchtern der Wüste brüllen!
 – Denn Tugend-Geheul,
 Ihr allerliebsten Mädchen,
 Ist mehr als alles
 Europäer-Inbrunst, Europäer-Heißhunger!«⁴⁰

Zarathustras Schatten und Wanderer, der hier sein Lied brüllend vorträgt, ist nur eine von zahlreichen Ersatzidentitäten; er hat einen Affen, der hinter ihm herspringt und an seinem Mantel zerrt, postuliert seine Gewissheiten mit der Stimme des Wahrsagers, um sie mit dem Gelächter des Wahrlachers zu zertrümmern, ist manchmal der Liebende und manchmal der Narr. Hier spricht einer »der Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes«,⁴¹ für den Thomas Mann den Begriff der »Unfigur« findet.⁴² Keine der Zarathustra-Figuren kann für sich sprachliche Kontinuität und Kohärenz garantieren. Nietzsches philosophische Dichtung im Rollenspiel der Masken schafft ein sprachliches Subjekt, das seiner ontologischen Absicherung nicht länger gewiss sein kann. Die ironische Rede »verbirgt ihr eignes Darstellungsvermögen nicht, sondern eröffnet Grund und

40. Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch Für Alle und Keinen, Baden-Baden: Insel Verlag ²²1996, S. 312.

41. Ders.: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, München: Goldmann Verlag [ca. 1966], S. 112.

42. Thomas Mann: »Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung«, in: F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch Für Alle und Keinen, Baden-Baden: Insel Verlag 1996, S. 333-368, hier: S. 338.

Grundlosigkeit ihres repräsentativen Potentials.«⁴³ Sie ist zu allererst Figuration. Die Rhetorik der als Tropen gedachten Sprache widerspricht dem Eigentlichkeitsanspruch des Begriffs und bezweifelt auf diese Weise den referenziellen Gehalt der Repräsentation. Aber anstatt die jeweiligen Repräsentationsformen selbst ihrer Unwahrheit zu überführen, treibt die »wirklichkeitszersetzende Parodie«⁴⁴ Nietzsches ihr Darstellungsspiel bis zum Äußersten und kann als »Karneval großen Stils«⁴⁵ den Aussagen ihre Autorität rauben. Dieses Spiel unverschämter Identifikationen verlangt ein Mindestmaß an Freiheit auf Seiten der SpielerInnen. Nietzsches Technik des Unterlaufens essenzialistischer Identitätskonstruktionen hinterfragt freilich nicht explizit die koloniale Herrschaft oder die männliche Hegemonie.

Anfang des 20. Jahrhunderts tritt in Berlin mit dem Prinzen Jusuf von Theben, Tino von Bagdad, ein gelehrsammer Schüler der Nietzscheanischen Subversionsmethode in Erscheinung. Geboren als Else Schüler, verheiratet mit und bald geschieden von dem Arzt Dr. Jonathan Berthold Lasker, hält der in selbstentworfenen farbigen Roben gekleidete und im Gesicht mit Halbmond und Davidstern geschminkte orientalisierende Regent bevorzugt im *Café des Westen Hof*: »Ich bin ungebunden, überall liegt ein Wort von mir, von überall kam ein Wort von mir, ich empfang und kehrte ein, so war ich ja immer der regierende Prinz von Theben.«⁴⁶ Die jüdische Dichterin, Dramatikerin und Malerin Else Lasker-Schüler negiert mit ihren vielfältig verfassten Ichs bewusst jene gesellschaftlichen Forderungen, die ein eindeutiges Bekenntnis zu kultureller Herkunft, nationaler Gemeinschaft und geschlechtlicher Zugehörigkeit verlangen. So stellt sie nicht nur die rassistischen und sexistischen Grenzziehungen innerhalb des deutschen Bürgertums zur Schau, sondern entlarvt auch das konstruktive Verfahren ihrer Etablierung. Das geschieht freilich auf der Bühne einer intellektuellen Subkultur und erwidert zuvorderst den antisemitischen und patriarchalen Dominanzdiskurs des Wilhelminischen Deutschlands und der Weimarer

43. P. Gasser: *Rhetorische Philosophie*, S. 158.

44. Michel Foucault: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: ders.: *Von der Subversion des Wissens* (hg. v. Walter Seitter), Frankfurt/M.: Fischer Verlag 1993, S. 69-90, hier: S. 85.

45. F. Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 111.

46. Else Lasker-Schüler: »Mein Herz«, in: *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Bd. II (Prosa und Schauspiel), hg. von Friedhelm Kemp, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 289-392, hier: S. 387.

Republik.⁴⁷ Dennoch scheint die Maskerade Lasker-Schülers über die lange Tradition des literarischen Orientalismus sowie über die Korrelation von ästhetischen Orientalismus und weiblicher Emanzipation um die Jahrhundertwende hinauszudeuten. Spätestens mit der *Ersten deutschen Kolonialausstellung* 1896 und den von Carl Hagenbeck ausgerichteten Völkerschauen expandierten die kolonialen Ambitionen des Deutschen Reiches und seine spezialisierten Rassendiskurse zusehends in den Bereich der Massenkultur. Inwieweit die Figur des Prinzen Jussuf bewusst die öffentliche Inszenierung des kolonialen Blickes in Frage stellt und so die Hierarchien des imperialen Selbstverständnisses unterläuft, kann in diesem Rahmen nicht beantwortet werden. Doerte Bischoff erkennt jedenfalls in der fortgesetzten Bewegung der sich einer irreduziblen Fremdheit aussetzenden Künstlerin den eigentlichen Wert des Gesamtwerkes Else Lasker-Schülers: »[E]ine Ethik der Differenz«.⁴⁸

Nietzsches rhetorische Dekonstruktion des logischen Begriffdenkens stellt die klassischen Gegensatzpaare von Innen und Außen, Subjekt und Objekt auf den Kopf. Die poetologische Einführung der Maskerade als ideologiekritisches Verfahren adelt nicht nur die Kunst als besonders geeignete Tätigkeit, um die performativen Widersprüche einer selbstbezüglichen Vernunft zu demaskieren; seine Metaphysikkritik und sein machttheoretisch entwickelter Begriff der Moderne fungieren auch in theoretischer Hinsicht als »Drehscheibe«⁴⁹ für den Übergang zur Postmoderne. Unter der Bezeichnung *linguistic turn* hat die durch Nietzsches Denken eingeleitete Wende Auswirkungen bis hin zur neueren Hermeneutik und dem Poststrukturalismus. Schließlich beziehen von hier aus, häufig vermittelt über die Rezeption Foucaults oder Derridas, auch die Postcolonial Theory, Cultural Studies und Queer Studies entscheidende theoretische Impulse. Sicherlich entwickeln diese KritikerInnen ihre Theorien, Widerstandsmodelle und Emanzipationsstrategien zu vorderst aus den marginalisierten Erfahrungen der Moderne: Aus antikolonialen und antipatriarchalen Befreiungskämpfen, aus der Civil Rights-

47. Mary-Elizabeth O'Brian: »Ich war verkleidet als Poet...ich bin Poetin!!« The masquerade of gender in Else Lasker-Schüler's work«, in: *The German Quarterly*, 65, 1995, S. 1-17.

48. Doerte Bischoff: »Avantgarde und Exil«, in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 16, München: edition text + kritik 1998, S. 105-126, hier: S. 122.

49. Jürgen Habermas: »Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe. Vierte Vorlesung«, in: ders.: *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp ²1985, S. 104-129.

Frauen-, Schwulen- und Lesbenbewegung, also aus den Erzählungen von Kolonialisierten, MigrantInnen, Frauen und anderen stigmatisierten Gruppen. Dennoch hat sich dieser überwiegend an metropolischen Universitäten domestizierte Diskurs nicht völlig losgelöst von den poststrukturalistischen Reaktionen auf das zuerst von Nietzsche diagnostizierte Scheitern des Logozentrismus formiert.

In Saids Archäologie des okzidentalen Wissens vom Orient bildet Foucaults Diskursbegriff die wichtigste methodische Referenz. Gesucht wird nicht die Wahrheit des Orients oder Goethes ›reiner Osten‹, sondern die Präzedenzen seiner europäischen Diskursivierung. Kulturelle Diskurse wie der Orientalismus produzieren demnach keine Abbildungen historischer Präsenzen, sondern Re-Präsenzen, exterritoriale Re-Präsentationen ohne innere Identität mit dem Repräsentierten: »It is Europe that articulates the Orient«. ⁵⁰ Ohne die innozentistische Grundhaltung der Systemtheorie zu teilen, ⁵¹ wird doch ein nahezu völlig selbstbezügliches Repräsentationsnetz beschrieben. In dem analysierten Diskurs erhalten die Stimmen des Anderen oder des Widerstandes keine Bedeutung. Saids Archäologie ist nur insofern Gegenwissenschaft zum Orientalismus, als dass sie ihm durch die Rekonstruktion seiner kolonial-rassistischen Korrelationen den Mythos der ideologischen Unschuld nimmt. Eine wirkliche Neueinschreibung ermöglicht aber erst jener Perspektivenwechsel, der z.B. in *The Question of Palestine* von 1979 vollzogen wird. ⁵² Die historische Fallstudie rekapituliert zunächst die Exklusion palästinensischer Erfahrungen in der westlich-israelischen Historiografie, um daraufhin die dominante Narration des politischen Zionismus mit einer palästinensischen Gegengeschichte zu konfrontieren. Ähnlich begreifen sich die Essay-Sammlung *Blaming the Victims* ⁵³ sowie der in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Jean Mohr realisierte Text-Bild-Band *After the Last Sky* ⁵⁴ als »counter-archival work«. ⁵⁵ Indem sie jene epistemologische Mutation, welche die Realität palästinensischer Präsenz in die Illusion ihrer Abwesenheit transformiert, zurückweisen, werden die Palästin-

50. E. Said: *Orientalism*, S. 57.

51. Vgl. Peter Sloterdijk: »Luhmann, Anwalt des Teufels«, in: ders.: *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 82-141, hier: S. 117ff.

52. Edward W. Said: *The Question of Palestine*, London: Vintage 1979.

53. Ders./Christopher Hitchens (Hg.): *Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question*, London: Verso 1988.

54. Ders./Jean Mohr: *After the Last Sky*, New York: Pantheon 1986.

55. Said/Hitchens: *Blaming the Victims*, S. 15.

serInnen als historisch und politisch handelnde Subjekte rehabilitiert: »[...] we too are looking, we too are scrutinizing, assessing, judging. We are more than some one's object«,⁵⁶ schreibt Said kurz vor Ausbruch der ersten Intifada. Dass es ihm hierbei nicht um die Affirmation der Grenze zwischen Orient und Okzident geht, wird in seinen Schriften seit Mitte der 1980er Jahre deutlich. Im Verweis auf die eigene gelebte Erfahrung, aber auch in Referenz zu dem von dem Amerika-Emigranten Theodor W. Adorno entworfenen Modell vom Intellektuellen als ständigen Exilanten – »es gehört zur Moral, nicht bei sich selber zu Hause zu sein«⁵⁷ – nutzt Said das Exil als Metapher einer im Außen lokalisierten Kritik, die jeden abschließenden Konsens organischer Kultureinheiten oder geschlossener nationaler, ethnischer sowie geschlechtlicher Identitäten ablehnt: »No one today is purely *one* thing. Labels like Indian, or woman, or Muslim, or American are not more than starting-points, which if followed into actual experience for only a moment are quickly left behind.«⁵⁸ *Culture and Imperialism* von 1993 will demonstrieren, wie die historische Erfahrung von Kolonialisten und Kolonialiserten ›kontrapunktisch‹ interagieren. Said nennt sein Verfahren der Analyse sich überlappenden kultureller Prozesse »comperative literature of imperialism«.⁵⁹ Die neue Komparatistik fahndet sowohl in europäischen Erzählungen des 19. Jahrhunderts als auch in den jüngeren Texten sogenannter postkolonialer AutorInnen nach Themen des Widerstandes. So liest Said die 1968 erscheinende Erzählung *Mausim al-Hijra ila l-Shamal (Zeit der Migration in den Norden)*⁶⁰ des sudanesisch-britischen Schriftstellers Tayeb Saleh als mimetische Umkehrung zu den in Joseph Conrads *Heart of Darkness*⁶¹ entworfenen Figurationen. Conrad lässt seinen englischen Helden den Kongo stromaufwärts in den zentral-afrikanischen Urwald reisen, wo er mitten im Zentrum des »lichtlose[n] Reich[es] abgefeimter Greuel«⁶² auf die Gestalt Kurtz trifft. Der Leiter einer kolonialen Handelsniederlassung für Elfenbein und Mitarbeiter der »Internat-

56. Said/Mohr.: *After the Last Sky*, S. 166.

57. Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M.: Suhrkamp ²³1997, S. 41.

58. Edward W. Said: *Culture and Imperialism*, New York: Vintage 1994, S. 336.

59. Ebd., S. 18.

60. Im Englischen als: Tayeb Salih: *Season of Migration to the North*, London: Heinemann 1970.

61. Im Deutschen erschienen als: Joseph Conrad: *Herz der Finsternis*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1997.

62. Ebd., S. 103.

tionale[n] Gesellschaft zur Abschaffung barbarischer Sitten«⁶³ ist die personifizierte Lüge, heuchlerischer Repräsentant des moralischen Terrors kolonialer Profitgier. Als der von London aus berichtende Ich-Erzähler seine Geschichte beendet, ist nichts mehr von dem patriotisch verklärten Glauben an wissenschaftlichen Fortschritt, christliche Barmherzigkeit und die Gerechtigkeit der europäischen Zivilisation zu spüren. Die Suche nach dem Zentrum des Bösen nimmt eine erschütternde Wende – nun ist England das Herz imperialer Finsternis. Tayeb Salih's Novelle erwidert Conrads zaghafte Zweifel an der orthodoxen Sicht des Empires, indem ihr Held, Mustafa Said, aus seinem sudanesischen Dorf in Richtung Norden aufbricht, über den Nil in die Schulen des kolonialen Kairos gelangt, um von dort als Student nach England zu gehen. Auf dieser sakralisierten Reise in das London der 1920er Jahre avanciert der arabische Protagonist zum unfreiwilligen Spiegelbild von Kurtz und entfesselt rituelle Gewalt gegen sich selbst, gegen europäische Frauen und das Verständnis des Erzählers. Bevor die Erzählung mit seiner Rückkehr und seinem Selbstmord endet, wird jene andere Seite des Imperialismus hervorgebracht, die Conrads Prosa nur erahnen lässt: »Das Grauen! Das Grauen!«⁶⁴ Said begreift Texte wie *Mausim al-Hijra ila l-Shamal*, aber auch das von ihm empfohlene vergleichende Neulesen selbst als »Voyage In«.⁶⁵ Das *In* signalisiert, dass sich der Kampf um kulturelle Dekolonisation inzwischen von den Peripherien ins Zentrum verlagert hat. Es betont zugleich die Schlüsselstellung von migrantischen Intellektuellen außereuropäischer Herkunft bei der *post*kolonialen Revision des metropolischen Kanons.⁶⁶ Das Präfix *post* darf hier nicht als Hinweis auf die chronologischen Implikationen eines Epochenbegriffs hinsichtlich der formal abgeschlossenen Kolonialgeschichte missverstanden werden. Die *Postcolonial Studies* institutionalisieren vielmehr einen sehr aktuellen Gegendiskurs zu der bis heute fortwirkenden Macht kolonialer Vergangenheits-, Identitäts- und Politikmuster. Dass eine solche Kritik deutlich über Saida's idealistischen Entwurf einer transkulturellen oder para-nationalen Erweiterung des europäischen Humanismus hinausgehen kann, zeigt die Theoretisierung subalterner Handlungsmacht im Werk Homi K. Bhabhas. Der indo-anglo-amerikanische Literatur- und Kunstwissenschaftler beschreibt sein Be-

63. Ebd., S. 88.

64. Ebd., S. 137.

65. E. Said: *Culture and Imperialism*, S. 239ff.

66. Edward W. Said: »Third World Intellectuals and Metropolitan Culture«, in: *Raritan*, 9, 1990, S. 27-50.

mühen um die Neu-*Verortung der Kultur* als »postkoloniale Archäologie der Moderne«,⁶⁷ als »Genealogie der postkolonialen Handlungsfähigkeit«.⁶⁸ Er verweist damit auf die zentrale Stellung, die Foucaults Denken neben dem Derridas oder Freuds in seinen Essays einnimmt. Doch indem Bhabha die subversive Strategie der Maskerade nicht auf Nietzsche, sondern auf einen in Martinique geborenen Mitstreiter des algerischen Befreiungskampfes, auf den Philosophen des antikolonialen Widerstandes und Rassismustheoretiker Frantz Fanon zurückführt, attestiert er dem Poststrukturalismus eine spezifisch postkoloniale Herkunft. Fanons »Poesie der Befreiung«⁶⁹ stört mehr als nur die Ordnung des europäischen Humanismus. Die ambivalente Identifikation *Schwarze Haut, weiße Masken*⁷⁰ wird anstatt sie als Ausruck eines internalisierten Rassismus zu deuten, als Hinweis auf die Möglichkeit der Manipulation kolonial-rassistischer Repräsentationen rezipiert. Bhabhas psychoanalytische Fanon-Lektüre erklärt die rassistische Stereotype als »arretierte, fetischistische Repräsentationsform«,⁷¹ die sowohl das koloniale Herrschaftsbegehren identifizierender Vereinnahmung wie die paranoide Abwehr und strikte Separation des Anderen zum Ausdruck bringt. Sie resultiert aus der Angst vor einem Anderen, »das fast, aber doch nicht ganz dasselbe ist«,⁷² aus der gleichzeitigen Behauptung und Leugnung der Differenz des kolonialisierten Subjektes. Während Fanons Zäsur die inneren Bruchstellen und Widersprüche des kolonialen Diskurses, die Ambivalenz rassistischer Praktiken zum Vorschein bringt, will Bhabha zeigen, wie diese unmittelbar zur Subversion der kolonial-rassistischen Autorität genutzt werden können. Sein Verweis auf den Ort der Identifikation als Raum der Spaltung eröffnet einen *Dritten* (disjunktiven Äußerungs-) *Raum*.⁷³ Denn wenn das stereotypisierte Andere im Grenzgebiet zwischen Selbstvergewisserung und Fremdzuschreibung ein unmögliches Objekt ist, dann ist es ebenso unkalkulierbar. Demnach befindet sich die Macht nicht ausschließlich im Besitz eines sich totalisierenden kolonialen Monologes. Das postkoloniale Wissen um

67. Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 381; (zuerst im Amerikanischen erschienen als: *The Location of Culture*, London, New York: Routledge 1994).

68. Ebd., S. 277.

69. Ebd., S. 61.

70. Frantz Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt/M.: Syndikat 1981.

71. H. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, S. 113.

72. Ebd., S. 126.

73. Zu Bhabhas Konzept des Dritten Raumes siehe ebd., S. 55ff.

die performative Herkunft der Identität ermöglicht die Entfaltung einer subalternen Handlungsmacht, »die genau an den Grenzen von Identität und Autorität ausgeübt wird und beide durch den Einsatz von Maske und Bild verspottet«. ⁷⁴ Es sind die Erfahrungen von kultureller Dislozierung, rassistischer Stigmatisierung und sozialer Marginalisierung, aber auch die instabilen Überschreitungen von fest behaupteten Identitäten, welche die historische Hybridität der kolonialen Situation in die westlichen Metropolen der postkolonialen Welt tragen und dort ein neues Aushandeln kultureller Differenz einfordern. Die destabilisierende Wirkung der kolonialen Imitation kann dabei bewusst zu einer »geheimen Kunst der Rache« ⁷⁵ umfunktioniert werden. Ein paradigmatisches Beispiel für diese Technik postkolonialer *Mimikry* findet Bhabha in Salman Rushdies *The Satanic Verses* ⁷⁶ von 1988: Mit den Überresten eines zerbrochenen Flugzeuges und den »abgestreifte[n] Identitäten, herausgeschnittene[n] Muttersprachen« und der »vergessene[n] Bedeutung hohler, dröhnender Worte, Land, Zugehörigkeit, Heimat« ⁷⁷ stürzt Gibril Farishta direkt auf die Küste Südens. Während sein Alter Ego, Saladin Chamcha, als illegalisierter Einwanderer festgenommen wird, gelingt es ihm, bei der Witwe Rosa Diamond, die Rolle ihres verstorbenen Ehemannes und kolonialen Landbesitzers einzunehmen. Sie personifiziert das melancholisch-exotistische Sentiment des morbiden Empires, das in Tränen ruft: »Alles schrumpft«. ⁷⁸ Indem sich der Migrant Gibril mit dem »kastanienbraunen Smoking und den Reithosen« ⁷⁹ als »britischer Gentleman« kostümiert, ahmt er koloniale Geschichte nach und beraubt sie so ihrer Autorität. Obwohl die sterbende Alte insistiert, dass es »in einem uralten Land wie England [...] keinen Platz für neue Geschichten [gebe]«, ⁸⁰ tritt der unterdrückte Teil ihres kolonialen Selbst unaufhaltsam hervor. Dabei ist der »Einsatz von Ironie, Persiflage und Satire im Spiel eines postkolonialen Eulenspiegels« ⁸¹ kein Privileg intellektueller Eliten, sondern findet sich genauso in den urbanen Alltagspraktiken

74. Ebd., S. 93.

75. Ebd., S. 82.

76. Im Deutschen erschienen als: Salman Rushdie: Die Satanischen Verse, o.O.: Artikel 19 Verlag 1989.

77. Ebd., S. 14.

78. Ebd., S. 161

79. Ebd., S. 147.

80. Ebd., S. 149.

81. Kien Nghi Ha: Ethnizität und Migration, Münster: Westfälisches Dampfboot 1999, S. 134.

metropolischer Subkulturen.⁸² Die Widerstandsperspektive der postkolonialen Mimikry zielt nicht auf die pluralistische Erweiterung des westlichen Diskurses der Moderne, bei dem die Gegensätze nur auftreten, um letztendlich in einer neuen Totalität versöhnt zu werden. Vielmehr beabsichtigt sie eine strategische Unterbrechung des Signifikationsprozesses selbst, eine Transformation der Äußerungsbedingungen für marginalisierte Gruppen, die sich zugleich der rassistischen Drohung vollständiger Exklusion und dem multikulturellen Angebot einer integrierten, aber deutlich gekennzeichneten Diversität widersetzt. »Es geht hier um die performative Natur differenzieller Identitäten: um die Regulierung und Verhandlung jener Räume, die sich beständig, *kontingent*, ›nach außen öffnen‹, welche die Grenzen neu ziehen, die die Beschränktheit jedweder Forderung nach einem singulären oder autonomen Zeichen der Differenz – sei es nun Klasse, Geschlecht oder Rasse – offenbaren.«⁸³

Wenn sich aber nicht nur kulturelle oder ethnische Identitäten durch den darstellenden Prozess der Alterität fundieren, sondern auch die patriarchal-heteronormative Ordnung von Geschlechtsidentität und sexuellem Begehren mittels performativer Grenzziehungen reguliert wird, dann ist es naheliegend, dass die Formulierung feministischer Widerstandsstrategien ebenfalls bei – ober besser zwischen – den binären Grenzen der Geschlechterrepräsentation ansetzt. Vor allem schwarze Feministinnen haben sehr früh auf die gemeinsame Diskriminierungsgeschichte von Frauen, Homosexuellen und MigrantInnen hingewiesen und das Zusammenspiel zwischen Sexismus und Rassismus benannt.⁸⁴ Es sind aber zuvorderst die Beiträge aus dem relativ jungen Feld der Gay-, Lesbian-, oder Queer-Studies,⁸⁵ die bereit sind, die ontologische Integrität des weiblichen Subjekts selbst aufs Spiel zu setzen, um die Begriffe und Strategien feministischer Kritik zu radikalieren. Die poststrukturalistische Revision des feministischen Diskurses in Judith Butlers *Gender Trouble* von 1990 markiert in diesem Zusammenhang eine besonders signifikante Wende. Das genealogische Verfahren Foucaults und das Maskenspiel der Subversion sind erneut betroffen. Bezog die spezifische Ausrichtung der Kritik Homi Bhabhas ihre entscheidenden Impulse weniger vom Scheitern des Logozenismus

82. Ebd., S. 149ff.

83. H. Bhabha: Die Verortung der Kultur, S. 327.

84. Valerie Smith: Not Just Race, Not Just Gender: Black Feminist Readings, London, New York: Routledge 1998.

85. Diana Fuss (Hg.): Inside/out: lesbian theories, gay theories, London, New York: Routledge 1991.

als aus den subalternen Erfahrungen, konzentriert Butler sich auf die Kritik des Phallogozentrismus und der Zwangsheterosexualität. Während jener Foucaults eurozentristisches Übersehen des kolonialen Moments zum Ausgangspunkt macht, problematisiert diese seine Indifferenz gegenüber sexuellen Unterschieden. Dennoch zeigt Butlers performative Theorie der Geschlechteridentität und ihre Empfehlung parodistischer Resignifizierungspraktiken jenseits des binären Rahmens vielfältige Ähnlichkeiten zu Bhabhas postkolonialer Konzeption hybrider Äußerungsformen. Butler konfrontiert ältere feministische Epistemologien geschlechtlicher Identitäten mit jener historischen Analyse der gesellschaftlichen Diskursivierung des Körpers, die Foucault im ersten Band von *Histoire de la sexualité* entwickelt.⁸⁶ Sie erkennt durchaus an, dass die Identität des männlichen Selbst von der Konstruktion des weiblichen Anderen abhängig ist. Jedoch ermöglicht ihr Machtbegriff die Analyse eines Umkehrverhältnisses zu überschreiten. Erst die gesellschaftlich-kulturellen Machtkonfigurationen generieren jene Heteronormativität, deren Kategorien die geschlechtlich bestimmte Person in Erscheinung treten lassen. Damit riskiert die ontologische Setzung der Entität Frau, selbst in emanzipatorischer Absicht, die dominanten Geschlechterverhältnisse zu reproduzieren.⁸⁷ Butlers Unterscheidung zwischen Geschlecht (Sexus) und Geschlechtsidentität (Gender) adaptiert nicht die Natur/Kultur-Dichotomie der strukturalistischen Anthropologie, um einen vordiskursiven ursprünglichen Sexus zu behaupten. Stattdessen wird die Konstruktion zweier sich ausschließender Geschlechter als Effekt kultureller Repräsentationen erklärt und selbst die anatomische Einheit des Körpers seiner perzeptuellen Wahrnehmung nachgestellt. Weil also Geschlecht eher »performativ inszenierte Bedeutung«⁸⁸ als Ausdruck einer natürlichen Innerlichkeit ist, muss sich die Kritik der männlichen Hegemonie und seiner heterosexistischen Ordnung auf die diskursive Naturalisierung der Geschlechteridentität richten. Sie muss Gender als wiederholte Handlung entlarven, die versucht, ihre Genese zu verschleiern. Subversive Neueinschreibungen oder emanzipatorische Ver vielfältigungen können also nur auf jener Bühne geschehen, auf der Geschlechteridentitäten konstruiert werden. Dabei bildet die Travestie einen der möglichen Akte bewusst verfehlter Wiederholungen, mit denen die systematische Integrität des Heteronormativen

86. Michel Foucault: *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris: Editions Gallimard 1976.

87. J. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 15f.

88. Ebd., S. 61.

gestört werden kann. Die auf diese Weise hervorgebrachte Differenz zwischen dem eingeforderten Ausdruck normativer Geschlechtlichkeit und der Performanz geschlechtlicher Imitation etabliert einen Raum, in dem die genauso unvollständigen und widersprüchlichen wie multiplen Geschlechtsidentitäten als offener Schauplatz umkämpfter Bedeutungen fungieren. Die Geschlechter-Parodie offenbart, »daß die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist. [...] [S]ie ist eine Produktion, die effektiv – d.h. im Effekt – als Imitation auftritt. Diese fortwährende Verschiebung ruft eine fließende Unge- wißheit der Identitäten hervor, die ein Gefühl der Offenheit für deren Re-Signifizierung und Re-Kontextualisierung vermittelt.«⁸⁹ Zwar destabilisiert Butlers Dekonstruktion weiblicher Identität die auf ein kollektives Subjekt gründende feministische Identitätspolitik. Indem sie aber das Politische gerade in jenem Prozess platziert, durch den geschlechtliche Identitäten konstruiert, diszipliniert und dereguliert werden, lenkt sie den Blick auf alternative Strategien der Neueinschreibungen.

Subversion in Kunst und Alltag

Die produktive Kraft der im Vorangegangenen beschriebenen theoretischen Perspektiven zeigt sich nicht zuletzt in den heterogenen Praktiken einer neuen Generation von Künstlerinnen, die seit Anfang der 1990er Jahre gezielt für Irritationen sorgen. Dabei geht es mir keineswegs darum nachzuweisen, dass erst die akademischen Debatten der Gender Studies und Postcolonial Studies neue Formen subversiver kultureller Produktion ermöglichen oder dieselben determinieren. Gerade die Genese der postkolonialen Literaturkritik zeigt ja ein eher umgekehrtes Dependenzverhältnis. Die im Folgenden vorgeschlagene, explizit selektive Lesart ausgewählter kultureller Phänomene soll schlicht auf die Korrespondenz zwischen theoretischen Programmen und Kunst- beziehungsweise Alltagspraxis hinweisen.

In den Arbeiten nicht weniger zeitgenössischer Künstlerinnen überlappen sich (post-) feministische und postkoloniale Positionen. So gestatten z.B. die Performances, Videos und Installationen Mona Hatoums keine klare Zuordnung und widerspruchsfreie Lesart. Das thematische Spektrum ihrer Projekte umfasst genauso das endoskopische Verhältnis von sozialem und physischem Körper (*corps*

89. Ebd., S. 203.

étranger, 1994) wie die Verdrängung der anhaltenden Kriegswirklichkeit der Dritten Welt in den westlichen Mediendiskursen über Peace Keeping (*The Negotiating Table*, 1983). Die Arbeiten der britischen Künstlerin palästinensisch-libanesischer Herkunft verweisen regelmäßig auf die politische Situation an den Orten ihres biografischen Hintergrundes, wie auf den libanesischen Krieg (*Under Siege*, 1982) oder den Palästina-Israel Konflikt (*Present Tense*, 1996), reflektieren aber genauso die Stigmatisierungserfahrungen der Migrantin und ihre Involvierung in der Schwarzen Bewegung Londons (*Them and Us ... and other Divisions*, 1984).⁹⁰ Immer wieder umkreisen auch ihre jüngeren Installationen die Motive von Domestizität und kultureller Dislozierung, von Identität und Exil. Hatoums Kunst deplatziert die tradierten Zeichen geschlechtlicher und ethnischer Zuschreibungen und demonstriert so die Instabilität ihrer Bedeutungen.⁹¹

Nicht erst seit der von Okwui Enwezor geleiteten *Documenta 11* haben KuratorInnen und KunsthistorikerInnen erkannt, dass sich die Themen, Räume und Mechanismen kultureller Produktion radikal erweitert haben. Es sind nicht zuletzt die Interventionen postkolonialer und feministischer KünstlerInnen, die nach neuen Artikulations- und Präsentationsformen einer kritischen Öffentlichkeit verlangen.⁹² Längst haben die kulturellen und geschlechtlichen Symbole ihre Eindeutigkeit verloren. Wie hartnäckig sich aber immer noch die essenzialistischen Identitäts- und Geschlechterdiskurse und einseitigen Vergangenheitsmuster des Orientalismus behaupten, zeigt die ideologisch hochgradig polarisierte Debatte über das muslimische Kopftuch. Obwohl der Islam schon lange in die Zentren Europas gerückt ist, verdrängt die kollektive Kriminalisierung verschleierner Frauen gezielt die eigene Involvierung in den komplexen Geschichtserfahrungen muslimischer Gesellschaften. Bereits die französischen Kolonialisten hatten durch ihren Versuch algerische Frau zu entschleiern, den Schleier in ein Symbol anticolonialen Widerstands verwandelt. Markierte er zuvor die Grenze zwischen männlichen und weiblichen Sphären, diente er nun als Barriere gegen den penetrierenden Blick des Besatzers, gegen das geografische und

90. Michael Archer/Guy Brett/Catherine Zegher: *Mona Hatoum*, London: Phaidon 1997.

91. *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*, London: Tate Gallery Publishing 2000.

92. Annie E. Coobes: »Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating«, in: Donald Preziosi (Hg.): *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York: Oxford University Press 1998, S. 486-497.

physische Begehren des Imperialismus. Unter postkolonialen Konstellationen kann der Schleier/das Kopftuch offensichtlich auch gegen die philanthropisch-feministische Missionierung muslimischer Migrantinnen im Westen gerichtet sein. Ihr verhüllter Blick verunsichert die binäre Ordnung einer orientalistischen Logik, in der ausschließlich EuropäerInnen über das Privileg des souveränen, objektivierenden Sehens verfügen. Die Blicke der *Mutahajiba*, die sehen ohne gesehen zu werden, kehren die disziplinierenden Techniken und Machteffekte der hierarchischen Observation um. Auch darin liegt die gelungene Provokation des Kopftuches. Fraglos kann der vorherrschende Enthusiasmus für die Entschleierung der muslimischen Frau mit Blick auf die sexuelle Differenz als Akt der Befreiung gedeutet werden. In einer kontrapunktischen Lesart kultureller Diskurse würde dasselbe fetischistische Insistieren auf das Ablegen des Kopftuches, als repressive Bedingungssetzung der Integration, jedoch seinen aggressiven, kolonial-rassistischen Charakter offenbaren. 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 umgewerteten orientalistischen Trope begreifen, die mittels der Verschleierung die ideologischen Grenzen westlicher Demokratien entschleiert?

Globale Konflikte.

Anmerkungen zur Rushdie-Affaire

GERHARD PLUMPE

Die Idee der globalisierten Welt kennt eine kalte und eine heiße Variante. Die kalte konstatiert den Austausch der Güter und Daten auf weltumspannenden Märkten und in globalen Netzen, ohne damit irgendein Projekt zu verbinden, das mehr als ökonomischer oder informationstechnischer Natur wäre. Die heiße Variante sieht in der wirtschaftlich und informationell sich abzeichnenden Globalisierung der Welt dagegen die profane Prämisse der Verwirklichung eines Projekts, mit dem die Menschheit sich weltweit eine im Konsens über gemeinsame Interessen gründende republikanische Verfassung gäbe, die Politik fortan auf die Weltinnenpolitik einer demokratisch legitimierten Autorität beschränkte. Feinde fände diese Weltgesellschaft dann allein noch in imaginären extramondialen Monstern. Überzeugungskraft gewinnt diese Variante der Globalisierung aus einem ganzen Bündel bekannter und vieldiskutierter Motive, die das westliche geschichtsphilosophische Denken im Horizont der Aufklärung erfunden hatte. Sie begründen die Idee eines Menschheitssubjekts als sich prozessual realisierende ›Einheit des Verschiedenen‹ mit dem Zielpunkt einer Gesellschaft, in der unterschiedliche Interessen im Rekurs auf ein Substrat gemeinsam geteilter Überzeugungen im Konsens ausbalanciert werden. Ob es die Vorstellung der Welt als Familie, als Diskussionsforum oder als Parlament ist: In jedem Falle soll der Eindruck entstehen, als sei die weltweite Menschheit instand gesetzt, ihre unleugbaren Differenzen zivilisiert beizulegen, weil sie zum Konsens befähigt sei. Und wo die Faktizität diesem Eindruck widerspricht, vermag die idealistische Version der Globalisierung die Zeit ins Feld zu führen, um von ihr Aufklärungsgewinne als Konsensfortschritte zu erhoffen.

Es bedurfte nicht des Aufsehens, das der amerikanische Politikwissenschaftler Samuel P. Huntington 1996 mit seiner Vision eines

*Clash of Civilisation*¹ provozierte, um zu erkennen, dass die hier als heiß bezeichnete Idee der Globalisierung keine global akzeptierte Selbstverständlichkeit, sondern eine Partialmeinung ohne Aussicht auf allgemeine Zustimmung ist. Mehr noch: Während die Befürworter einer auf Konsens basierenden Weltinnenpolitik glauben – oder zu glauben vorgeben, mit ihr einem allgemeinen Menschheitsanliegen zu seinem Recht zu verhelfen, also nichts weniger zu folgen als Partialinteressen, sehen Beobachter in anderen Weltteilen in ihr kaum mehr als die ideelle Wegbereitung handfester politischer oder ökonomischer Eigeninteressen. Sie glauben nicht an die Universalisierbarkeit so genannter Menschenrechte, sondern sehen in ihnen heimtückische Anschläge auf die eigenen kulturellen Traditionen zugunsten einer imperialen Verwestlichung der Welt.

Der Konflikt um Salman Rushdies 1988 erschienenen Roman *Satanische Verse* ist von Beginn an ein globales Ereignis gewesen. An ihm lässt sich über Konflikte der Weltgesellschaft einiges lernen. Dazu ist allerdings eine Beobachtungshaltung nötig, die zu der Idee des Konsenses als Prämisse von Konfliktmanagement auf Distanz geht. Denn nur so ist sie davor bewahrt, das befremdende Fremde anderer Kulturen als Version des Eigenen (miss-)zuverstehen. Wer die Reaktion islamischer Juristen auf Salman Rushdies Roman als ›mittelalterlich‹ versteht, fühlt sich sogleich ermutigt, Fortschritte zu empfehlen, um den Islam der Moderne anzupassen. Demgegenüber wird in diesem Aufsatz empfohlen, die Differenz der Kulturen politisch und agonal zu denken, also nicht im Paradigma des Konsenses, sondern des Kompromisses zu beschreiben. Im Unterschied zum Konsens nötigt mich der Kompromiss keineswegs, mit dem Anderen übereinzustimmen; ich akzeptiere lediglich seine realen Möglichkeiten, mich an der Verwirklichung eigener Interessen erfolgreich zu hindern.

Ich werde zunächst den Rushdie-Skandal als globales Medienereignis in Erinnerung rufen und ihn aus der Perspektive seiner islamischen Beobachter kommentieren. Der selbstgewissen Beschreibung aus westlicher Sicht versuche ich dann eine politische Alternative entgegenzustellen.

1. Samuel Huntington: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon & Schuster 1996.

I.

Am 14. Februar 1989 veröffentlichte der staatliche iranische Rundfunk in seinen 14 Uhr – Nachrichten folgende Erklärung des Ayatollah Khomeini:

»Im Namen des Erhabenen! Es gibt nur einen Gott, zu dem wir alle zurückkehren werden! Den glaubenseifrigen Muslimen in der ganzen Welt gebe ich bekannt: Der Verfasser des Buches *Die satanischen Verse*, das gegen den Islam, den Propheten und den Koran erdichtet, gedruckt und verlegt worden ist; ebenso die, die an seiner Veröffentlichung beteiligt sind und den Inhalt kennen, sind zum Tod verurteilt. Von allen glaubenseifrigen Muslimen wünsche ich, dass sie jene, wo immer sie sie finden, unverzüglich exekutieren, damit kein anderer in Versuchung gerät, die heiligen Güter der Muslime verächtlich zu machen; wer dabei den Tod findet, ist ein Märtyrer, wenn Gott will. Selbstredend gilt: Wenn jemand Zugang zu dem Verfasser des Buches hat, sich aber außerstande sieht, ihn zu töten, soll er dies Leuten mitteilen, damit er [Rushdie; Hinzufügung des Verf.] den Lohn für seine Taten erhält. Friede sei mit Euch, die Barmherzigkeit Gottes und sein Segen.«²

Diese *Fatwa* hat den indisch-britischen Romancier islamischer Religionszugehörigkeit Salman Rushdie mit einem Schlag von einem zwar nicht völlig unbeachteten Schriftsteller im angloamerikanischen Sprachraum zu einem Weltautor gemacht, dem in den kommenden Jahren eine Dauerpräsenz in der Medienöffentlichkeit rund um den Globus sicher sein sollte. Die von der Fatwa ausgelöste Literatur ist in ihrer Fülle heute nicht mehr überschaubar; man hat den Fall »das meistdiskutierte Ereignis der Religionsgeschichte des 20. Jahrhunderts«³ genannt. In seiner Rundfunkerklärung, die später um die Aussetzung eines beträchtlichen Kopfgeldes ergänzt wurde und die sich explizit an die weltweite Gemeinde der Muslime wendet, erhebt Khomeini, dem der Roman Rushdies zu diesem Zeitpunkt vollkommen unbekannt war, einigermaßen pauschale, allgemein gehaltene Vorwürfe: Der Roman sei gegen den Islam, Mohammed und den Koran gerichtet; er mache die heiligen Güter der Muslime verächtlich; deshalb verdiene der Autor, aber auch alle, die an der Publikation des Romans beteiligt gewesen seien – Verleger, Lektoren, Drucker, wohl auch Buchhändler oder Literaturkritiker, soweit sie ihn gelesen haben, die Todesstrafe, deren Ausführung –

2. Khomeini zit. nach Gereon Vogel: Blasphemie. Die Affaire Rushdie in religionswissenschaftlicher Sicht; zugleich ein Beitrag zum Begriff der Religion, Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang 1998, S. 183f.

3. Ebd., S. 9.

oder mindestens Herbeiführung – Pflicht aller Muslime sei. Die Todesstrafe versteht Khomeini als Generalpräsentation, sie solle mögliche Wiederholungstäter abschrecken.

Redet man über ›Globalisierung‹, so fällt zunächst ins Auge, dass dieser Fall oder diese Affaire allein in einer kommunikativ integrierten Weltgesellschaft möglich werden konnte, eine Weltreligion und eine Weltsprache ebenso voraussetzt wie global operierende Nachrichten und Kommunikationssysteme, die die Kontinente überspringende Ubiquität einer Dauerregung in Gang zu halten imstande waren. So soll Khomeini aus seinem Transistorradio von den blutigen Protestdemonstrationen gegen Rushdie in Islamabad am 12. Februar 1989 gehört und sich erst dadurch zu seiner Fatwa vom 14. Februar entschlossen haben.⁴

Als der deutsche Arzt und Schriftsteller Oskar Panizza gegen Ende des 19. Jahrhunderts in seinem Theaterstück *Das Liebeskonzil* die katholische Kirche angriff, indem er das Aufkommen der Syphilis in Europa als Rache Gottes und Ergebnis der Verführungserfolge einer ebenso attraktiven wie nachhaltig infizierten Teufelin im Vatikan hinstellte, blieb dies ein eher lokaler Skandal, dessen Erregungswellen im Medium der Zeitungen über München und Bayern kaum hinausschwappten.⁵ Die Rushdie-Affaire hatte demgegenüber von Anfang an globalen Charakter; auch schon deshalb, weil sie ja keineswegs im so genannten Ayatollah-Regime des Iran – etwa als finstere Verschwörung oder innenpolitisch motivierte Intrige – ihren Ausgang genommen hat.

Der Roman *Die satanischen Verse* erschien Ende September 1988 im Buchhandel. Rushdie hatte das Manuskript für die erstaunliche Summe von 800.000 US-Dollar vom Penguin-Verlag ersteigern lassen. Als bald regte sich Protest, – zunächst in Indien, dessen Regierung die Verbreitung des Romans auf seinem Territorium bereits am 5. Oktober untersagte. Diesem Verbot waren Demonstrationen aufgebracht Muslime sowie die Stellungnahme des muslimischen Parlamentsabgeordneten Sayed Shahabuddin vorhergegangen, der den Roman – ohne ihn gelesen zu haben – als Ausdruck westlicher Permissivität, als religiöse Pornographie, ja als teuflisches Machwerk hinstellte.⁶ Im Hinblick auf die juristischen Konsequenzen hätte bereits Shahabuddin diese Vorwürfe als todeswürdige Verbrechen gegen des Islam werten müssen, zumal sich Rushdie offenbar

4. Ebd., S. 182.

5. Oskar Panizza: *Das Liebeskonzil und andere Schriften*, Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1964.

6. G. Vogel: *Blasphemie*, S. 170ff.

der Apostasie schuldig gemacht hatte, neben dem Polytheismus und der Schmähung des Propheten das schwerwiegendste, unbedingt todeswürdige Religionsverbrechen im Islam. Den Vorwurf der Apostasie räumte Rushdie im übrigen freimütig ein, als er im Januar 1989 bekannte, er habe an die Stelle der Religion des Islam die »Kunst des Romans«⁷ gesetzt und in seinem Leben den Glauben gegen die Literatur eingewechselt. Juristisch äußerte sich im gleichen Monat – also vor Khomeinis Fatwa – der Präsident der Weltvereinigung muslimischer Juristen, der Pakistani Ismael Qureshi laut eines Berichts der *Süddeutschen Zeitung* mit den Worten, »auf die Verunglimpfung des Propheten stehe nach islamischem Gesetz die Todesstrafe, und keine Macht der Welt könne sie umwandeln oder sonst wie abschwächen«.⁸

Im Oktober 1988 griff die Protestbewegung vom indischen Subkontinent nach Großbritannien über, gefördert von verschiedenen islamischen Gruppierungen, in deren Publikationsorganen bereits öffentlich über die Berechtigung der Todesstrafe für Rushdie nachgedacht wurde.⁹ Es kam zu ersten Morddrohungen; juristisch konzentrierten sich die Rechtsvertreter der Muslim-Bewegung in England auf die Forderung nach einem Verbot der *Satanischen Verse* beziehungsweise nach einer Ausdehnung des Blasphemieparagrafen auf nichtchristliche Religionen, um jenes Verbot gerichtlich durchsetzen zu können. Begleitet wurden diese Initiativen von Protestdemonstrationen in verschiedenen englischen Großstädten, auf denen es seit Anfang Dezember üblich wurde, die Bücher Rushdies zu verbrennen oder zu »pfählen«. Zu einer nochmaligen Eskalation kam es schließlich in Pakistan, als in Islamabad im Verlauf gewaltvoller Ausschreitungen gegen die US-amerikanische Botschaft – der Roman war inzwischen in den USA erschienen – eine größere Anzahl von Todesopfern zu beklagen war. Dieser Vorfall gewann durch seine Fernsehpräsenz ein weltweites Echo und brachte Khomeini wohl letztlich zu seiner Fatwa.

Deren Folgen sind allgemein bekannt. Rushdie und seine Frau mussten in den folgenden Jahren in wechselnden Verstecken leben, unterbrochen nur von wohl inszenierten kurzen Auftritten in der Öffentlichkeit. Ob taktisch oder ernst gemeinte Erklärungen, in denen er sein Bedauern über die Verletzungen, die er den Gefühlen gläubiger Muslime weltweit zugefügt habe, ausdrückte – wie bereits im Februar 1989 – oder in denen er sich zum Islam bekannte und

7. Salman Rushdie zit. nach ebd., S. 181.

8. M. I. Qureshi zit. nach Süddeutsche Zeitung vom 21. 1. 1989 (Nr. 43), S. 8.

9. G. Vogel: Blasphemie, S. 175.

von den inkriminierten Passagen seines Romans entschieden distanzierte – wie im Dezember 1990 – nutzten nichts. Ausdrücklich hatte Khomeini betont: »Selbst wenn Salman Rushdie bereit und der frömmste Mann der Zeit wird, obliegt es jedem Muslim, alles was er hat zu gebrauchen – sein Leben und sein Vermögen –, um ihn zur Hölle zu schicken.«¹⁰ An dem Todesurteil änderte auch der Tod Khomeinis im Juni 1989 nichts, da sein Nachfolger Khamenei die Fatwa bekräftigte und sich damit über den islamischen Rechtsgrundsatz »Tote haben nichts zu sagen«¹¹ hinwegsetzte. Im Übrigen wurde die Fatwa auch von anderen islamischen Rechtsgelehrten – etwa in Pakistan oder Großbritannien – bestätigt. Darauf muss hingewiesen werden, da sich die Wahrnehmung im Westen aus politischen Gründen oft auf den Iran konzentrierte und das Todesurteil als Spezialität so genannter iranischer Fundamentalisten und Fanatiker gewertet wissen wollte, während der Spruch Khomeinis in Wirklichkeit allenfalls der Höhepunkt einer globalen und in den Medien auf Dauer gestellten Erregung einer Weltreligion war und – in Teilen – noch ist.

Dass diese Fatwa keineswegs nur Symbolpolitik war, sondern exekutiert wurde, zeigte sich an den Attentaten auf den italienischen und den japanischen Übersetzer der *Satanischen Verse* im Jahre 1991 sowie auf ihren norwegischen Verleger im Jahre 1993. Besondere Beachtung in den Medien erlangten die Vorfälle in der türkischen Stadt Sivas, in der am 2. Juli 1993 rund vierzig Teilnehmer eines Kulturfestes in den Flammen eines Hotelbrandes starben, den Muslime gelegt hatten, um den Schriftsteller Aziz Nesin zu treffen, der eine türkische Übersetzung des Romans angekündigt hatte. Hierzulande weniger bekannt geworden sind eine Reihe von tödlichen Attentaten auf Fatwa-kritische Muslime; so wurde es einem saudiarabischen Geistlichen und einem tunesischen Bibliothekar im März 1989 in Brüssel zum Verhängnis, dass sie der Drohung der Fatwa mit dem Einwand begegneten, in Europa hätten sich Muslime an die dort geltenden Gesetze zu halten.¹²

10. Khomeini zit. nach ebd., S. 193.

11. Ebd., S. 201.

12. Ebd., S. 193f.

II.

Befasst man sich nun mit der Frage der Rechtmäßigkeit der Fatwa, so ist es ratsam, den Automatismus der Empörung und ihre Rhetorik zunächst zurückzuhalten und den Fall aus islamischer Perspektive zu bewerten, so gut das möglich ist. Als erstes fällt dann auf, dass sich die Stellungnahmen und Rechtsgutachten in aller Regel auf eine höchst selektive Lesart des zweifellos komplex zu nennenden Romans stützen, auf die Lektüre einschlägiger Stellen, wie sie etwa bereits im Oktober 1988 im Anhang eines offiziellen Rundschreibens der *Islamic Foundation* aus Leicester an verschiedene islamische Organisationen und Botschaften bekannt gemacht wurden. Wer den Roman gelesen hat, weiß, dass es sich bei diesen Stellen in den meisten Fällen um in die eigentliche Handlung eingebettete Traumsequenzen handelt, in denen eine der beiden Hauptfiguren, der indische Schauspieler und Emigrant Gibril Farishta, dem – psychologisch eigens motivierten – Wahn verfällt, als Erzengel Gabriel den Propheten in der Initiierungsphase des Islam begleitet und beobachtet zu haben. In diesem Zusammenhang werden dann auch jene titelgebenden »satanischen Verse« erwähnt – apokryphe Koranpassagen, die altarabische Göttinnen als Töchter Allahs benennen und so auf gewisse polytheistische Elemente hindeuten –, historisch womöglich Ausdruck eines zeitweiligen Kompromisses mit vorislamischen Stammesreligionen, religiös jedenfalls bald eine skandalöse Infragestellung des Monotheismus; kurz: eine Inspiration des Teufels. Diese Traumsequenzen – hart gesprochen, ein schizophrener Wahn – imaginieren nun in der Tat die Frühgeschichte des Islam und die Lebensumstände Mohammeds in einer Weise, die blasphemisch genannt werden kann. Ich nenne die wichtigsten Punkte:

- die Inspiration des Koran wird jedenfalls zum Teil als Manipulation des persischen Schreibers des Propheten, Salman (!), hingestellt, die Mohammed aber verborgen bleibt;
- er selbst – der Prophet – erscheint als skrupelloser Geschäfts- und Lebemann, der die Religion ein gutes Stück weit funktionalisiert, wenn er sie Umständen und Erfolgsaussichten anpasst;
- mit obszöner Drastik werden der Harem des Propheten als Bordell, seine Frauen als Huren inszeniert;
- schließlich wirkt auch die Namensfindung in den Träumen Gibril Farishtas anstößig, wenn der Prophet *Mahound* und Mekka *Jahilia* (Stadt des Unwissens) genannt werden.

In der eigentlichen Handlung des Romans wird überdies die Heilung Farishtas von seinem Wahn mehr oder weniger gleichgesetzt mit

dem Verlust des Glaubens; der Abfall vom Islam scheint eine wirk-same Therapie. »Die Wut auf Gott trug ihn durch den nächsten Tag, doch dann verflieg sie, und an ihre Stelle trat eine schreckliche Leere [...]. Jener Tag der Metamorphose war der Wendepunkt der Krank-heit und der Beginn seiner Genesung.«¹³ Diese Passage erinnert an ein eigenes Erlebnis, von dem Rushdie in einem autobiographischen Essay erzählt: Um sich als Schüler in England von seinem neu er-worbenen Atheismus zu überzeugen, beißt er in ein Schinkensand-wich. »Kein Blitzstrahl traf mich. Ich weiß noch, dass ich das Gefühl hatte, mein Überleben bestätige mich in meiner neuen Überzeu-gung.«¹⁴

Diese sechs Aspekte, auf die sich die selektive Lesart des Ro-mans durch seine muslimischen Kritiker in erster Linie konzentrier-te, motivierten die Empörung und die Härte solcher Urteile, Rushdie sei ein »Sohn Satans« und sein Roman »literarischer Terrorismus«.¹⁵ In juristischer Hinsicht erschien aus islamischer Perspektive neben der Unterstellung polytheistischer Elemente, der Infragestellung der göttlichen Eingebung und des oftmals obszönen Tones in erster Linie die Schmähung des Propheten und seiner Familie als Blas-phemie. Denn als Gesandter Gottes gilt der Prophet durch göttliche Gnade gegen Irrtum und Sünde als immun, und beides wird in Fari-shtas Wahnträumen infrage gestellt, die kognitive ebenso wie die moralische Unangreifbarkeit und Lauterkeit Mohammeds. Die Schmähung des Propheten ist aber nach islamischem Rechtsver-ständnis ein unbedingt todeswürdiges Verbrechen. »Das islamische Recht fordert eine abschreckende Strafe – den Tod – für das ab-scheuliche Verbrechen der Schändung oder Schmähung des Pro-pheten. [...] Dieses Verbrechen wird als Übertretung aller Schran-ken betrachtet und ist schlimmer als Hochverrat«, so der Kommen-tar der *Islamic Foundation* aus England zur rechtsdogmatischen Le-gitimation der Fatwa.

In muslimischer Perspektive ist der Vorwurf der Blasphemie – der Schmähung Mohammeds und seiner Familie – unstrittig, unge-achtet der Frage nach den daraus zu ziehenden Konsequenzen, die auch unter muslimischen Juristen umstritten geblieben ist und mit unterschiedlichen Auffassungen des Verhältnisses von national-staatlicher Souveränität und Weltreligion zu tun hat. Es finden sich einige maßgebliche muslimische Stimmen, die eine literaturwissen-schaftliche Perspektive in die Rushdie-Debatte eingebrachten ha-

13. Salman Rushdie: Die Satanischen Verse, o.O.: Artikel 19 Verlag, 1989, S. 39.

14. Ders. zit. nach G. Vogel: Blasphemie, S. 93.

15. Ebd., S. 245 u. S. 243.

ben,¹⁶ die inkriminierten Stellen müssten im Zusammenhang des Romans gelesen und interpretiert werden, sie seien an eine bestimmte Figurenperspektive gebunden, relativierten sich dadurch, insbesondere seien sie nicht mit der Meinung des Autors zu verwechseln, zumal es auch gegenläufige, islamfreundliche Passagen im Roman gebe; und schließlich und vor allem: als literarisches Kunstwerk sei ein Roman fiktional und schon deshalb nicht mit bloßen, etwa politischen oder religiösen Meinungsbekundungen zu identifizieren, gleichgültig, ob man deren Freiheit für Schutz- und verteidigungswürdig halte oder nicht. Dieses auf der Hand liegende Argument findet sich in anderen muslimischen Stellungnahmen, radikalen Pamphleten oder abwägend-vorsichtigen Kommentaren nicht, weil Fiktionalität im Zusammenhang so genannter autonomer literarischer Kommunikation immer dann eine heikle Angelegenheit ist, wenn in ihr religiöse Dogmen zur Sprache kommen, die auf diese Weise – ob intendiert oder nicht – ihre Kontingenz sichtbar werden lassen. Anders gesagt: im Medium der Literatur erscheinen unbezweifelbare Überzeugungen numinoser Abkunft auch anders möglich, – und bereits das ist blasphemisch! So entzieht etwa die ironische Perspektive, in der Rushdies Roman die Unterscheidung legitimer und illegitimer Sexpraktiken im Islam zur Sprache bringt, ihr selbst – der Unterscheidung zulässigen und unzulässigen Sexes – die moralische Unanzweifelbarkeit und Legitimität. Insofern liegt der Kern der Empörung, die der Roman in der muslimischen Welt ausgelöst hat, nur vordergründig in der ein oder anderen konkreten Blasphemie, sondern eigentlich viel eher im Anspruch der Literatur, Religion in die Stellung eines Mediums zu bringen, über das nach eigenen Formentscheidungen verfügt werden darf, – Formdirektiven, deren Ergebnisse aus der Perspektive der Religion im wahrsten Sinne des Wortes subversiv erscheinen, weil sie Unbedingtes als bedingt, Göttliches als menschlich, Offenbartes als fingiert, kurz: das Nicht-anders-Mögliche als kontingent erscheinen lassen und die Leitunterscheidung der Religion damit literarisch zum Einsturz bringen. Zu einer ähnlichen Sicht neigt Bachmann-Medick, deren Analyse der *Satanischen Verse* zu dem Ergebnis kommt, dass dieser Roman »die Grundfesten der moslemischen Kultur untergrabe[n], weil religiöse Grundsätze [...] in die (postmoderne, postkoloniale) Hybridität, Unreinheit und Vermischung von Kulturen eingeflocht-

16. Vgl. die Zusammenfassung der innerarabischen Debatte bei Sadik J. Al-Azm: »The Satanic Verses Reconsidered. The Global, the Local, the Literary«, in: MECAS Series, Nr. 15 (hg. v. Tohoku University), März 2002, S. 1-79, siehe hier vor allem S. 61ff.

ten würden«. ¹⁷ Mit dieser Textstrategie gebe Rushdie eine »mögliche konstruktive Antwort« ¹⁸ auf Huntingtons Diagnose vom *clash of civilisations*. Die heikle Frage liegt allerdings darin, ob man einen gläubigen Muslim – aber gilt das nicht zugleich für die schrumpfende Gemeinde überzeugter Christen? – mit der Empfehlung wirklich helfen kann, er möge während der Lektüre der *Satanischen Verse* des Umstands eingedenk sein, dass in der modernen Welt Kunst und Religion differenzierte Teilsysteme seien, und er möge insofern seine religiösen Wertvorstellungen einklammern, solange er lese, um sich eben nicht in seinem Glauben provozieren, sondern interessant unterhalten beziehungsweise – im schlimmsten Falle – langweilen zu lassen. Und ist es – andersherum gefragt – von Nutzen, wenn der entspannte Beobachter dem erregten Gläubigen vorrechnet, dass er den inkriminierten Roman keiner literarischen, sondern einer religiösen beziehungsweise politisch-juristischen Lektüre auf religiöser Grundlage unterziehe? Und das sei altmodisch oder vormodern! Diese Frage stellt sich vor die Wahrnehmung und Bewertung der Rushdie-Affaire aus der Perspektive ihrer westlichen, nichtislamischen Kommentatoren.

III.

Aus diesen Reaktionen soll hier nicht das Trauerspiel diplomatisch verbrämter Realpolitik der meisten westlichen Staaten, auch nicht die teils respektablen, teils sich windenden Erklärungen der Verlage angesichts der Opportunität einer Edition des Romans angesprochen werden, sondern die erkennbaren Ansätze zu einer Erklärung der Fatwa im Kontext einer Kulturkomparatistik. Dabei sollen vor allem der zeitliche und der räumliche Aspekt innerhalb dieser Fatwa-Hermeneutik Interesse finden. Schon der erste umfangreichere in Deutschland publizierte Essay nach Khomeinis Erklärung, der aus der Feder von Peter Priskil zur Frankfurter Buchmesse 1989 erschien, argumentiert mit einem Topos, der dann in den einschlägigen Verlautbarungen immer wiederkehren sollte: mit dem Mittelalter-Verdikt. »Das Mittelalter lebt, mitten im 20. Jahrhundert, davon zeugen die Romane Salman Rushdies und das Schicksal des

17. Vgl. Doris Bachmann-Medick: »Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive«, in: dies: Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt/M.: Fischer-Taschenbuch Verlag 1996, S. 284.

18. Ebd.

Dichters.«¹⁹ Und Rushdies spätere Beteuerung, er bedauere den Schmerz, den sein Roman den Gläubigen bereitet habe, wird als »Geständnis eines mittelalterlichen Ketzers nach dem ersten Foltergang hingestellt, das ihm aber doch nichts nütze.«²⁰

›Barbarei‹, ›Mittelalter‹, wenn nicht ›Steinzeit‹, das waren – und sind – gängige Erklärungsmuster, um das Andere der islamischen Erregung als das schon lange Überwundene der eigenen Fortschrittsgeschichte verstehen zu können. Der Fortschritt der Geschichte führt aus barbarischen Zeiten und dem Dunkel des Mittelalters durch die Lichtschränke der Aufklärung in eine moderne Zivilisation, die freie Märkte, parlamentarische Demokratien und liberale Kulturen glücklich ausbalanciert hat und vor allem von dem Freiheitsgewinn ausdifferenzierter und sich wechselseitig respektierender – beziehungsweise als Umwelten vergleichgültigender – Kommunikationssysteme lebt, die auch im Falle der Kunst machen können, was sie wollen und gerade deshalb in Nöte geraten; Kunst will provozieren, – und wenn die Darstellung des Vatikans als Schwulenclique nur noch Gähnen hervorruft, oder Kirchen den Vorschlag eines Bildhauers, den Herrn Jesus auf den Kopf zu stellen, dankbar aufgreifen, dann mag sich die Kunst nachgerade nach Tabuzonen sehnen, deren Verletzung ihre Umwelt zum Aufschrei bringt. In der Tat hat es Stimmen aus der nächsten Umgebung Rushdies gegeben, die ihm das wohl kalkulierte Herbeiführen eines prestigeträchtigen und Auflagen steigernden Skandals unterstellt haben. Lässt man sich für einen Moment auf diesen frivolen Hinweis ein – und fragt generell nach den Erfolgchancen einer literarischen Skandalisierungspolitik in der Weltgesellschaft, dann liegt natürlich auf der Hand, dass es aussichtsreicher ist, den Harem des Propheten in einem englischen Roman als Bordell darzustellen als in norwegischer Sprache den Schamanismus der Mongolen lächerlich zu machen.

Aber zurück zu der Frage, wie sinnvoll es ist, die Fatwa dadurch verstehen zu wollen, dass man sie am Leitfaden der westlichen Geschichte beziehungsweise ihrer nachträglichen Konstruktion misst und dann je nach Geschmack als mittelalterlich oder alteuropäisch beschreibt, um daraus für die Muslime die Empfehlung abzuleiten, dem Fortschritt oder der Evolution in die Moderne nachzuzufolgen. Ist es aussichtsreich, etwa die Gesellschaft des Iran als archaisch, mittelalterlich oder alteuropäisch, jedenfalls als vormodern, das heißt zurückgeblieben oder rückschrittlich zu beschreiben, – oder ist es

19. Peter Priskil: Salman Rushdie. Portrait eines Dichters, Freiburg/Br.: Ahri-man-Verlag ³1990, S. 69.

20. Ebd., S. 89.

nicht aussichtsreicher, in ihr eine andere Möglichkeit sozialer Synthese in der Moderne zu sehen, etwa eine Gesellschaft, die die Unterscheidungen der Religion politisiert oder politisch übercodiert und insofern gerade nicht in einem unproblematischen Sinne religiös ist? Die Differenz von Freund und Feind ist gleichsam härter als die Unterscheidung von Immanenz und Transzendenz, über die, wie der iranische Staatspräsident Chatami in einem Artikel für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*²¹ im Jahre 1998 dargelegt hat, ohnehin nichts sicher zu sagen ist: nur deshalb ist die Transzendenz ja Transzendenz! Die Unterscheidung von Gläubigen und Ungläubigen beziehungsweise Apostaten kann daher unmittelbar als politische Unterscheidung genutzt und exekutiert werden, mit dem Zusatzeffekt, dass sie ihren religiösen Ursprung gegen Kritik immunisiert. Eine solche Gesellschaft, in der das politische Teilsystem andere Sozialarenen übercodiert, ohne ihnen eine gewisse Eigenständigkeit ihrer Operationen unbedingt nehmen zu müssen, ist eine andere Gesellschaft in der modernen Welt, weder Rückfall in unsere Vorgeschichte, noch auch das inkommensurabel emphatisch Andere, mit dem im Sinne eines radikalen Kulturrelativismus gar keine Kommunikation möglich wäre. Es geht um die Idee eines Anderen, das etwas anderes ist als jene bedauernswerte oder dunkle Vorgeschichte, die der Westen erfolgreich hinter sich gelassen hat. In zeitlicher Hinsicht also nicht die Blochsche Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Welt, sondern die Gleichzeitigkeit des Differenten samt seinen Konflikten, die nicht durch Temporalisierung bagatellisiert oder semantisch befriedet werden können, das heißt durch Modernisierungsempfehlungen. Daher kann die Weltgesellschaft in ihren Organisationen auch nicht als pazifizierende Homogenisierung oder Entdifferenzierung, sondern bestenfalls als Konfliktmanagement verstanden werden, das heißt nicht vom Modell des Konsens her, sondern vom Modell des Kompromisses zwischen Interessen, die sich ihrer Gegensätzlichkeit wechselseitig versichern.

So wenig weder die Gesellschaft des Iran noch gar ›der‹ Islam auf der temporalen Achse Vorgeschichte der Moderne sind und so wenig die Fatwa ins Mittelalter zurückführt wie das Autodafé von 1933 – auch der Nationalsozialismus war ja keine Regression auf eine schon durchschrittene Kohlbergstufe der Zivilisation, sondern eine Variante der Moderne –, so wenig aussichtsreich erscheint es, die Fatwa samt den sie tragenden islamischen Staaten und Organi-

21. Sejjed Mohammad Chatami: »Keine Religion ist im Besitz der absoluten Wahrheit«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 26. 9. 1998, S. 35.

sationen räumlich mittels der Differenz ›regional/global‹ zu beschreiben und dann etwa das suggestive Bild zu lancieren, hinter den Grenzpfählen islamischer Staaten, die sich von der Welt abschotteten, beginne die Vormoderne der Barbarei. Es kam mir bei meiner Beschreibung der Entstehungsumstände der Fatwa ja gerade darauf an, in den Vordergrund zu stellen, dass die muslimische Erregung ein ubiquitäres Dauerereignis im interkontinentalen Rahmen war (und ist), das in Europa ebenso wie in Asien, Afrika oder Amerika kommuniziert wurde, daher die modernen Nachrichtentechniken samt englischer Sprache in Anspruch nehmen musste. In den Augen ihrer Unterstützer hat die Fatwa ja ausdrücklich keine regionale, etwa auf die Territorien Irans oder Pakistans eingegrenzte, sondern eine globale Reichweite und verpflichtet die Angehörigen einer Weltreligion unabhängig ihrer Staatsangehörigkeit. Und der juristische Konflikt dreht sich ja auch gerade um die Frage der Vorrangigkeit regional-territorialer oder globaler Verpflichtungen beziehungsweise um das Verhältnis im Streit stehender Globalmoralen, wenn man hinter der positiven Gesetzlichkeit westlicher Demokratien ein Menschenrechtsverständnis mit Anspruch auf planetarische Geltung sehen will, das freilich einer Selbsttäuschung anheim fiele, verstünde es sich als konsensfähiges Weltethos oder globale Zivilreligion. Auch in dieser Hinsicht erscheint es aussichtsreicher, Prozesse der Globalisierung aus der Perspektive von Differenz und Konflikt, als in der Hoffnung auf Homogenisierung und Konsens zu beschreiben.

Dass unter solchen Bedingungen Kommunikation gleichwohl möglich ist, zeigt der schon erwähnte Essay in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* Chatamis zum Verhältnis von Religion und Wissen. Ungeachtet seiner denkbaren politisch-diplomatischen Absichten gegenüber dem Westen oder seiner inneriranischen Bedeutung formuliert Chatami hier eine – in ihren konkreten Konsequenzen freilich unscharf gehaltene – intellektuelle Standortbestimmung, die die Unbedingtheit des Glaubens als Innwerden der Transzendenz mit der Fehlbarkeit menschlichen Wissens zu vermitteln sucht. Aus der religiösen Evidenz lassen sich für Chatami keine verpflichtenden Letztbegründungen für nichtreligiöse Entscheidungsnotwendigkeiten herleiten, weil die Beobachtung der Religion und ihrer Offenbarungen immer Beobachtungen zweiter Ordnung sind: Der Blick auf das Unbedingte und seine Evidenz ist der Blick eines Beobachters, der seinen Lebenszufällen unterworfen ist und daher immer auch anders möglich wäre. »So wenig die Wirklichkeit sich durch eine neue Sicht auf die Natur verändert«, schreibt Chatami, »so wenig schadet es der Wahrheit, Heiligkeit und Erhabenheit der religiösen Essenz, wenn sich die Sicht des Menschen auf die Religion ver-

ändert. Der Schaden entsteht erst dort, wo der Mensch seine Wahrnehmungen der Religion für die Religion an sich hält.«²²

Der philosophisch instruierte Leser dieses Artikels könnte versucht sein, diese Sätze Chatamis ins 18. Jahrhundert zu datieren und ihm einen naiven Realismus zu unterstellen, den es zugunsten eines entschlossenen Konstruktivismus preiszugeben gelte. Ein anderer Leser könnte Chatami empfehlen, die differenzlogischen Konsequenzen aus seiner Argumentation zu ziehen und die Religion in jene Autonomie einzuhegen, die sie neben den anderen Kommunikationssystemen der modernen Gesellschaft friktionsfrei laufen lässt, weil sie für diese ebenso wenig Direktionskraft hat wie ihr jene ihren Eigensinn bestreiten. In der systemtheoretischen Vorstellung ausdifferenzierter Kommunikationssysteme sind Religion und Kunst wechselseitig Umwelten füreinander, die sich allenfalls denkbarer Leistungen wegen füreinander interessieren: Sakralschmuck und Themenressourcen! Da man die Frage stellen kann – und sie ist ja häufig gestellt worden –, ob diese Ökologie beider, Religion und Kunst, gut getan hat – einer Religion, deren Kommunikation der Differenz von Transzendenz und Immanenz nur noch als Religion interessiert, und eine Kunst, die niemanden mehr provoziert, weil selbst der schönste Tabubruch entspannt hingenommen wird, sofern es überhaupt noch brechbare Tabus gibt –, da man also die Frage nach der Ökologie von Kunst und Religion stellen kann, ist die Möglichkeit eines anderen Verhältnisses dann interessant, wenn es nicht sofort dem unwiderstehlichen Automatismus der Einordnung in die westliche Geschichte zum Opfer fällt. Dieses andere Verhältnis artikuliert eine wirkliche Spannung zwischen Unbedingtheit und Nichtnegierbarkeit religiöser Überzeugungen und jener schönen Kontingenz, die die Kunst auch im Schein des Nicht-anders-Möglichen, das heißt am gelungenen Werk mitbeobachtbar macht. Diese – auf ein ganz abstraktes Spannungsverhältnis abzielende Formulierung gewinnt ihre Bedeutung aber erst im Hinblick auf den Umstand, dass beide – Religion und Kunst – anschauungsnah operieren und auf Konkretion verwiesen sind.²³ Das gilt zumal für das Verhältnis von Wortreligionen und Literaturen, die beide – um mit Hegel zu reden – im Medium des Vorstellens operieren. Dann wird das Unbedingte das Konkrete der Vorstellung des Prophetenlebens, und das Kontingente folgt aus der bezwingenden Suggestion einer anderen Version dieser Vorstellung. Für die Religion läge dann gerade in

22. Ebd.

23. Niklas Luhmann: Funktion der Religion, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 26.

der Kompetenz der Kunst, das Absolute, Gott, auch anders zu imaginieren, das eigentlich Provokante und Blasphemische. Ihr bleibt dann der Rückzug auf eine sonst in der Gesellschaft nicht mehr kommunizierbare Exklusivität der Erfahrung des Heiligen, das heißt die Selbstghettoisierung oder der Dauerkonflikt mit einer Umwelt anders interessierter Kommunikationen, der struktureller Natur und allenfalls politisch oder juristisch konditionierbar ist. So sehr Chatamis Interpretation des Verhältnisses von religiösem Unbedingtheitsanspruch und profan-vorläufigem Wissen die Legitimität einer Politisierung religiöser Unterscheidungen infrage stellt – er hat ja jüngst gegen den Einspruch der Orthodoxie die Fatwa revidiert –, so wenig plädiert er auf der anderen Seite für die Depotenzierung der Religion zur Umwelt von Wissenschaft, Kunst oder Politik, vielmehr für einen reflexiven Austrag der Spannung zwischen ihnen. Und eine Position wie diese – was sie im Einzelnen auch konkret besagen mag – findet ja auch im Westen Resonanz, wobei weniger an so genannte fundamentalistische Christen zu denken wäre als an Künstler und Intellektuelle, die in der Ausdifferenzierung der Kunst keine Erfolgsgeschichte sehen wollen.²⁴ Man mag diesen Leuten Naivität unterstellen oder den verzweifelt-aussichtslosen Versuch, der Banalität kommuner Kunst die Aura des Erhabenen zurückzugewinnen, oder auch einen Selbstwiderspruch nachweisen, der aus dem eben dargelegten grundsätzlichen Verhältnis von Absolutheitsanspruch und Kontingenzerfahrung resultiert; es scheint nicht undenkbar, dass in der Weltgesellschaft Kulturen rivalisieren, Kulturen der Harmoniebedürftigkeit und der Konsenssehnsucht, die ihre Sinnkämpfe auf dem Wege der Departementalisierung beendet zu haben glauben und das Andere fremder Kulturen als überwundene Vergangenheit verstehen können, die Weltgesellschaft in der Welt also guten Gewissens nach ihrem Bilde entwerfen können – und Kulturen des Konflikts, die im Hinblick auf endogene Sinnkämpfe ebenso im Streit verbleiben wie angesichts anderer Kulturen, in denen sie weder die eigene Vergangenheit noch auch ihre Zukunft erblicken können.

24. George Steiner: Von realer Gegenwart: Hat unser Sprechen Inhalt? München [u.a.]: Hanser 1990.

Mein Istanbul, mein Berlin.
Emine Sevgi Özdamar's literary re-negotiations
of Turkish-German division

LIESBETH MINNAARD

»Place is a powerful agent in the formation of cultural memory.«¹

The appreciation for the awarded literature of the Turkish-German writer Emine Sevgi Özdamar is often attached to features and particularities of her work that are marked as typical Turkish or typical oriental. The multiple dimensions of her literary work disappear behind the reductive categorization of her work in the oriental storytelling tradition of 1001 nights. The ›Germanness‹ of both Özdamar's literature and of Özdamar herself as a writer is mostly reduced to the (German) language of her writing.² Özdamar's *German* literature is considered *accented* German literature, whereby the accent indicates a deviation from the norm, an ›abnormality‹, and is all too often taken as ground for literary devaluation.³ By now several studies resist this orientalisising tendency in the reception of Özdamar's literature and positively acknowledge – and look beyond – the ›Turkish accent‹ of her literary work. These studies accept this ›accent‹ as a particular *aesthetic* quality of Özdamar's literary work and

1. Azade Seyhan: *Writing Outside the Nation*, Princeton, Oxford: Princeton Univ. Press 2001, p. 139.

2. Comp. Karen Jankowsky: »German Literature Contested: The 1991 Ingeborg-Bachmann-Prize Debate, ›Cultural Diversity‹, and Emine Sevgi Özdamar«, in: *The German Quarterly* 70.3 (1997), pp. 261-276.

3. Comp. Hamid Naficy: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2001. In his analysis of the emergent transnational cinema Naficy points out that »accent« is both a marker of belonging and of displacement.

language and examine this quality as well as its (disputatively disruptive, undermining) effects on exclusive standards of ›German‹ literature. Numerous analyses of Özdamar's work focus on ›in-between‹-concepts as »hybrid writing«, »Schreiben mit Akzent« or »Zwittertext«.⁴ They discuss her literary re-inventions of Turkey and of Turkish-German migration.

Despite the obvious importance of a suchlike approach, in this article I will shift the focus away from Özdamar's ›accent‹ as a sign of her Otherness in respect to German literature. Instead I will turn my attention in the opposite direction, towards her literary (imaginations of) ›Germanness‹ and ›German identity‹. By focussing on the ›German‹ instead of on the ›Turkish‹ dimensions of Özdamar's literature of migration, I will provide a counterpoise to interpretative localisations of her work – whether of positive or of negative judgment – that re-inscribe and consolidate an orientalist tradition of exoticising the (Arab) migrant Other, in particular the female Other. In a detailed analysis of the two stories *Mein Istanbul* and *Mein Berlin*, both published in the prose-collection *Der Hof im Spiegel* (2001), I will challenge the dominant rhetoric of German Self and oriental Other in a similar way as Özdamar's work itself in my opinion challenges and negotiates this stereotypical and hierarchised, binary division.⁵ Özdamar's literature seems obsessed by conceptions of space and even more so by the boundaries that constitute, mark and separate these spaces. In my opinion her particular ›obsession‹ with (re-)mapping spaces can be interpreted as a literary variation of what Sigrid Weigel in her article on the ›topological turn‹ in cultural studies describes as the »[...] Entfaltung von Gegendiskursen in den Zwischenräumen einer kolonisierten oder auch eurozentristischen Topographie«.⁶ Özdamar's literature contributes to such a ›Gegen-

4. Elizabeth Boa: »Sprachenverkehr. Hybrides Schreiben in Werken von Özdamar, Özakin und Demirkan«, in: Mary Howard (ed.): *Interkulturelle Konfigurationen: zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, Munich: Iudicium 1997, pp. 115-138; Kader Konuk: »Das Leben ist eine Karawanserei: Heim-at bei Emine Sevgi Özdamar«, in: Gisela Ecker (ed.): *Kein Land in Sicht. Heimat – Weiblich?*, München: Fink 1997, pp. 143-157; Luise von Flotow: »Life is a caravanserai: Translating Translated Marginality, a Turkish-German Zwittertext in English«, in: *Meta XLV.1* (2000), pp. 65-72.

5. Emine Sevgi Özdamar: *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*, Cologne: Kiepenheuer & Witsch 2001.

6. Sigrid Weigel: »Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften«, in: *KulturPoetik 2.2* (2002), pp. 151-165, p. 155.

diskurs«. The autobiographic literary mode that Özdamar deploys functions as a particular, literary form of resistance against what Azade Seyhan calls a »cultural amnesia that denies the historical legitimacy of different identities«. ⁷ In the following I will show how Özdamar's literary re-imaginings of (German) national space – traversed and transformed by her protagonist's travelling and migrating movements – question and re-negotiate monolithic notions of German (and non-German) identity. Her quasi-autobiographic work proposes an ›alternative Subject‹ of German national history, whose personal memories install a poignant instance of cultural criticism.

Özdamar's ›unauthorized biography‹ of the two Germanies⁸

The 2001 collection of short prose *Der Hof im Spiegel* can be taken as a representative literary landscape of Özdamar's oeuvre. The collected pieces not only cover a broader period of time as well as a larger geographical space, they also bring together most of the central themes in Özdamar's literary work. The short stories in *Der Hof im Spiegel* connect to Özdamar's literary debut *Mutterzunge* (1990) and to her three major novels *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) and *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003). These connections are established by means of narrative themes, through chains of association as well as on a linguistic level through repetitive use – both literal and slightly altered – of particular words and expressions. Characters, places, but also sayings and phrases re-appear in different situations in distinctive works of literature. Both the novels and the shorter pieces of prose refer to and even pre- and re-tell each other, so that together they can be seen as a complex web of oeuvre-immanent intertextualities. This interwovenness makes up a conspicuous characteristic of Özdamar's work. The intertextual cross-references establish her particular narrative universe of fictional continuity, offered in a rather discontinuous form. The fact that most of her work is written in an autobiographic mode – assumedly the ideal genre for identity-construction – functions as the glue that holds the different pieces together. On the one hand this autobiographic mode, with its female

7. A. Seyhan: *Writing Outside the Nation*, p. 150.

8. A. Seyhan casts the fascinating term ›unauthorized biography of the nation‹, *ibid.*

first-person narrator that is sometimes addressed as ›Sevgi‹, provides an impression of unity and continuity. The biography of one person, one life-line being retold, offers the narrative frame for the fragment-like stories and novels. On the other hand Özdamar's *particular mode* of autobiography – its disrupted and disruptive fashion, its fantastic and ironic elements, its playful use of time and space of memory – at the same time resists suggestions of unity and continuity. The narrations repeatedly shift in temporal, spatial and thematic terms, refusing any suggestions of chronological and transparent stability of such a life-line. Despite ›real-life‹ correspondences with its author, the ›autobiographic Self‹ presented in Özdamar's writings is clearly a fictional construction: in a playful way this Self is ›almost-Sevgi‹ – invented, unfathomable, elusive.

The narrative strategy that is probably most characteristic of Özdamar's quasi-autobiographic work is that of naïve surprise. Whereas Regula Müller emphasises the critical, questioning function of this strategic naivety,⁹ Claudia Breger further differentiates this assertion by pointing out that naivety is in fact a problematic ascription in an orientalist tradition of knowledge.¹⁰ She argues that Özdamar re-inscribes the trope of the ›naïve oriental woman‹ by the strategy of a parodical mimicry. This strategic mimicry disturbs a strictly autobiographic reading as well as it hampers the determination of the narrator's identity as ›oriental‹. Seyhan argues that the particular possibilities of autobiography as a genre make it into a preferred mode of writing for ›writers of the diaspora‹. She postulates that autobiography is an »out-of-bounds genre that captures the fluid character of memory, migration and transition in an appropriately nuanced fashion.«¹¹ In my opinion this idea is even more true for Özdamar's specific autobiographic *mode*, her ›almost- or quasi-autobiography‹. Özdamar's literary representation of personal memories of (life after) migration is critically annotated by the questioning potential of temporal and spatial disruption. Özdamar's shift-

9. Regula Müller: »Ich war Mädchen, war ich Sultanin: Weitgeöffnete Augen betrachten türkische Frauengeschichten«, in: Sabine Fischer/Moray MacGowan (eds.): Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur, Tübingen: Stauffenburg Verlag 1997, pp. 133-149.

10. Claudia Breger: »Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?« Strategien der Mimikry in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada«, in: Cathy S. Gelbin/Kader Konug/Peggy Piesche (eds.): Aufbrüche: Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 1999, pp. 30-59.

11. A. Seyhan: Writing Outside the Nation, p. 96.

ing and fragmented writing refuses any ›simple‹ stories of identity. Despite its autobiographic character it undermines one-dimensional determinations in terms of Self and Other, German and Turkish, oriental and occidental.

The protagonist's identity strongly depends on the specific chronotopes, the time-place constellations, of the particular moments of narration. Her identity adapts to the role that she plays or represents in a certain chronotope, and it re-adapts to actual or possible other roles that she plays or might play in other chronotopes. Dependent on the temporally and spatially localised perspective as well as on the various (national, familial, lingual) contexts presented in the narrations, Özdamar's autobiographic Self consists of multiple personae in a complex web of relations: she is simultaneously a labour migrant, a German writer, a political activist, a child, an artist, a returning migrant, a granddaughter, a lover. The same counts for her ethnic and national identity: she is Kurdish, Turkish, East-German, West-German and German, depending on place, time and perspective, both hers and that of others. In many of the above-mentioned chronotopically-specific ›identities‹ the experience of migration is of determinant importance. Migration often functions as an *enabling* movement. Whereas on the one hand it demands an unlimited flexibility, on the other it opens up the possibility of a ›nomadic subjectivity‹ in return.¹²

In Özdamar's work boundaries – between Turkey and Germany, East and West, Orient and Occident – are presented as shared as well as divisive constructions. These boundaries simultaneously operate as ambivalent zones of contact and as sites of contestation.¹³ Rather than stable lines of demarcation, they are dynamic ›spaces‹ where positions of power and powerlessness are being negotiated. The two selected stories present the protagonist's multiple crossing of several of these boundaries – temporal, spatial, but also political or ideological. She travels from Turkey to Germany, from West- to East-Berlin, and back again, in actual or imaginary, past or present movements. Hello and goodbye, Orient and Occident, life and death: all these dimensions intersect and fuse in Özdamar's narration. At

12. Aware of the critique on intellectual idealisations of the concept of nomadism that do away with its coercive dimensions, I want to stress the self-chosen character of the nomadism of Özdamar's protagonist.

13. Comp. Inge E. Boer: »The World beyond our Window: Nomads, Travelling Theories and the Function of Boundaries«, in: parallax. A journal of metadiscursive theory and cultural practices 3 (1996), pp. 7-36, p. 16.

the end of this confusion, it is hard to distinguish between home and away, Self and Other. The continual boundary-crossing puts monolithic and homogeneous notions of identity up for discussion. Besides, by pointing out several transnational parallels and similarities between Turkey and Germany (as well as between East- and West-Germany), Özdamar's work questions the assumedly neutral – geographical –, but in fact artificial – ideological – division in an East and a West.

The stories *Mein Istanbul* and *Mein Berlin*, with their specific and connected chronotopical constellations, offer an alternative trajectory of identity that is coloured and signed by the personal markings of experience and memory. They establish a specific tension between official ›geographies of history‹ and a personal ›cartography of memory‹. Whereas these first often assume (or pretend the existence of) stable, natural boundaries (if not borders) between for instance East and West, Orient and Occident, German and non-German, the personal cartography of memory that Özdamar's stories offer, connects places and locations that from the perspective of these official geographies appear rigidly separated. As such these stories contribute to what I consider Özdamar's literary project of re-mapping national identity – Turkish *and* German national identity. In her narrative recollections Özdamar offers a perspective on (German and Turkish) history and public memory that usually remains unnoticed. The trajectory of identity that her literature imagines, represents a fascinating and resisting counterpoise to dominant notions of national identity. As Seyhan argues in her introduction to *Writing Outside the Nation*:

»Literature tends to record what history and public memory often forget. Furthermore, it can narrate both obliquely and allegorically, thereby preserving what can be censured and encouraging interpretation and commentary in the public sphere. Through the lens of personal recollection and interpretation, the specificity of class, ethnic, and gender experiences gains a stature that is often erased, forgotten, or ignored in the larger management of public memory.«¹⁴

Özdamar's literature contributes to the writing of an alternative biography of the German nation in a very specific and complicated period in its history: the separation into two Germanies between 1949 and 1989. In this sense it not only determinedly resists orientalising readings, but also writes »a new subject of German remem-

14. A. Seyhan: *Writing Outside the Nation*, p. 12.

brance into being«.¹⁵ Özdamar's literary work performs a subtle rewriting of dominant national history – German as well as Turkish – from the perspective of Turkish-German migration.

Mapping memories: Berlin-Istanbul connections

The two stories *Mein Berlin* and *Mein Istanbul* build on several striking parallels. First of all both stories represent ›personalised metropolises‹. They offer descriptions of the cities of Istanbul and Berlin as experienced by the stories' female protagonist and first-person narrator. This protagonist is familiar to the practiced reader of Özdamar's literary work, as these city-stories again use the autobiographic mode discussed above. Other than in her earlier novels fantastic elements (that hinder autobiographic identification) are missing here, but the narrative tone of naïve wondering and associative surprise is the same. It is this travelling, nomadic protagonist that establishes the first link between Berlin and Istanbul: the personal, experiential link of migration. As the stories proceed, the two metropolises – generally conceived of as very different and far apart from each other – turn out to have more in common than usually acknowledged. They are not only connected by developments of globalisation, by labour and other migrations as exemplified by the case of Özdamar's protagonist, but they also share a comparable history of division: both metropolises were once rigidly separated (by a wall and a waterway) in an East- and a West-part. In the case of Berlin the political character of the boundary – the 1961 erected Berlin Wall – is undisputed. In the case of Istanbul Özdamar's story makes clear that the contentious decision to (*not-*) build a bridge – connecting the Muslim and non-Muslim parts of the city – is just as political. Özdamar's literary cartography unites these two politically problematic histories of division in a transnational comparison. Her cartography of memory critically questions and compares the meaning of these histories in terms of geo-political hegemony and the global and local distribution of power. The ›geographic‹ variables East and West – both in terms of the cities and in respect to the two nation-states represented by these capitals – are revealed as locally specific, ideological constructs. Their semantic value varies between Asian and European, communist and capitalist, Orient and Occident. ›East‹ and ›West‹ are fundamentally relative categories.

15. Leslie A. Adelson: »The Turkish Turn in Contemporary German Literature and Memory Work«, in: *The Germanic Review* 77.4 (2002), pp. 326-338, p. 333.

In both the Istanbul and the Berlin story the protagonist recalls travelling between the two separated parts of the cities, collecting and connecting locations on both sides of the division on her personal city-map. In Berlin references to many train and underground journeys testify of her nomadic existence. The Istanbul story narrates a parallel wandering by boat or ship, from the one side of the Bosphorus to the other. Spatial tropes of separation and connection abound in Özdamar's city-stories. The main activity of the protagonist is the crossing of boundaries and thus the establishment of moments and spaces of contact that subvert the strict divisions. In the specific narrative contexts offered by the stories her boundary crossing constitutes an undermining activity on a socio-political level. At the same time, on a more personal level, this continuous crossing forecloses the protagonist's homecoming as much as it disables enduring feelings of belonging.

The story *Mein Berlin* begins with the sentence »1976 kehrte ich nach neun Jahren nach Berlin zurück«. ¹⁶ This opening sentence immediately situates the narration in both temporal and spatial terms, introducing and connecting three distinctive chronotopes: Berlin in the year 1976, Berlin 9 years before and the time-space of 9 years ›elsewhere‹ in the period between the two moments mentioned. That this elsewhere is to be located in Turkey, the protagonist's ›homeland‹, becomes clear from the next sentence that refers to the politically precarious situation in Turkey after the military putsch of 1971. In the novel *Die Brücke vom Goldenen Horn* Özdamar extensively describes the experiences of the female protagonist in Istanbul in this period in between, as well as her *repeated* migration to Germany. In the first act of migration, in the mid-sixties, the young woman travelled to Germany in the company of other recruits to work as a labour migrant. Özdamar's literary representation of this experience as an exciting adventure breaks with stereotypical images of labour migrants being passive victims of fate. The young girl ›Sevgi‹ consciously tries her luck abroad. She searches freedom from familial and traditional constraints – mainly exercised by the (nevertheless) beloved mother and grandmother – that bind the young woman to strongly gendered expectations and responsibilities. The protagonist's second migration in the mentioned year 1976 further disturbs dominant reader-expectations in respect to labour migration. At this time the self-assured protagonist travels to Berlin for an internship in the theatre-field. To her delight and excitement she has been invited to work as a production-assistant of director

16. E. Özdamar: *Der Hof im Spiegel*, p. 55.

Matthias Langhoff and Bertold Brecht-pupil Benno Besson at the respectable East-German ›Volksbühne‹. The novel *Seltsame Sterne starren zur Erde* offers a fascinating impression of this period of the protagonist's life.

The first sentence of *Mein Berlin* brings these two moments together in one story and installs a certain feeling of continuity, of repetition. Berlin is connected to Istanbul through and in the moment of narrating migration. The second migration is in fact a return and raises feelings of familiarity and homecoming. Istanbul on the contrary, as well as Turkey as the left behind country of origin, are remembered in the emotional terms of sad separation and dissatisfactory goodbyes. As a result of her migration the protagonist has to leave her dear old grandmother behind, who begs her granddaughter – and even makes her promise – to return to Istanbul after two days. The remembering character of the first person narration makes clear that this promise has been broken. The thought of this broken promise sustains feelings of sadness in the granddaughter. Migration in this sense also stands for an experience of loss – a loss that might well be of a definitive character, seen the grandmother's old age. Another sad reference to the left behind Turkey, this time coloured by a lens of socio-political critique, evokes a more violently connotated goodbye: migration as a painful and traumatic repetition of a *final* separation. This remembrance concerns a parting from dear dead: the leaving behind of assassinated friends who have fallen victim to the Turkish military dictatorship.

Despite the sadness about saying farewell, the protagonist's departure is not involuntary though. As I've already mentioned, migration is primarily an enabling movement in Özdamar's literary work. The protagonist's transnational travelling brings about loss as well as gain, just as her continual commuting between the separated parts of the divided cities does. The contrary emotions attached to both leaving and arriving result in a game of balancing. In *Mein Berlin* the sadness evoked by the farewell to beloved ones, dead and alive, is more or less neutralised by the re-encounter with the also once left behind Berlin. The tone of this re-encounter is happily excited. The city is held in dear and warm memory of the last visit there and, in the perception of the protagonist, the personified Berlin itself seems positively expectant of her return. The protagonist relates of an encounter with a city that has been waiting for her, waiting for her return. She describes this encounter as follows:

»Am Bahnhof Zoo begrüßte ich alle Busse, die vorbeifuhren. Ich war in Freiheit und freute mich über den Regen. Ich dachte: Berlin hat neun Jahre auf mich gewartet. Es war, als wäre Berlin damals, als ich nach Istanbul zurückgegangen war, zu einem

Foto erstarrt, um auf mich zu warten – mit den langen, hohen Bäumen, mit der Gedächtniskirche, mit den zweistöckigen Bussen, mit den Eckkneipen.«¹⁷

The imagination that the left behind Berlin has been expecting her, holding life still until her return, functions as a source of comfort for Özdamar's nomadic Self. At the same time Berlin's attitude constitutes an interesting contrast to the often proclaimed (and experienced) rejecting, and even hostile attitude of the city's population towards Turkish (labour) migrants. In the protagonist's personal experience of place, on her personalised city-map of Berlin, liveliness and motion are connected to the protagonist's presence, to her being present. She imagines how the places that she abandoned and revisits now later, have all frozen to photographic images at the moment of (de-)parting. In her narration they appear as projections on the screen of her mind, as souvenirs that she can take around with her and preserve as memories hold dear. A similar personalised chronotope caught in a photographic image, appears in the *Mein Istanbul*. Here the protagonist recalls the Istanbul that she has left behind, using exactly the same formulation as in *Mein Berlin*:

»In den Gesichtern der Menschen suche ich meine Freunde von damals, aber ich suche sie in den jungen Gesichtern von heute, als wären meine Freunde in den zweiundzwanzig Jahren nicht älter geworden, als hätten sie mit ihren damaligen Gesichtern auf mich gewartet. Als wäre Istanbul in dem Moment, in dem ich nach Europa gegangen war, zu einem Photo erstarrt, um auf mich zu warten – mit all seinen Bädern, Kirchen, Moscheen, Sultanspalästen [...]. Als hätte Istanbul auf mich gewartet mit seinen Millionen von Schuhen, die in den Häusern auf den Morgen warten, mit seinen Millionen von Haarkämmen, die vor den mit Rasierseife befleckten Spiegeln liegen.

Ich bin da, jetzt werden sich alle Fenster öffnen.«¹⁸

As the text-passage illustrates, moments in time blend together here. They condense as it were in the protagonist's web of memories. Her reflections end on an expectant, but at the same time rather unrealistic, utopian note: now that she – the nomadic migrant – has arrived again, the windows that in her photographic perception remained closed during her absence, will open up again and let life in, let life continue. The passage conveys the impression that the protagonist's absence from the cities causes their standstill: nothing happens, as she is not there to notice and to observe what is hap-

17. Ibid., p. 56.

18. Ibid., p. 74.

pening. The juxtaposed images of the metropolises, both passively waiting for the protagonist's presence, for her return, stress both her central and parallel position in the city-narrations. The titles of the stories also emphasise this subjective dimension: these stories imagine ›*Mein Berlin*‹ and ›*Mein Istanbul*‹. These are the metropolises as the protagonist has experienced them; these are the metropolises as preserved in *her* memory and as revived at *her* return.

German national history by the German national Other

The protagonist's memories of Berlin and Istanbul, her personal histories of these two capitals, intersect in significant ways with German and Turkish *national* histories. ›Sevgi's‹ personal memories can be considered comments on and additions to German and Turkish cultural memory. They intervene and contribute to the larger frame of institutionalised national history from a very specific viewpoint, namely that of a female migrant of Turkish origin. In the following I will concentrate on the literary re-imaginings of the *German* national space, and on the position that Özdamar's protagonist claims for herself there.

Özdamar's Berlin writings concern a particular period (and place) in Germany's history of division.¹⁹ As I've already mentioned, the *German* particularity of these writings is often overlooked though in favour of either the ›Turkishness‹ or the ›Turkish accent‹ of her writing. Following Leslie Adelson, I will now read Özdamar's stories on Germany's relatively recent past as a particular kind of *Wende*-literature.²⁰ The stories offer a very particular after-1989-view on the pre-1989-period of German-German division and can be considered exceptionally insightful sites of German memory work. They lay bare an often forgotten dimension of a very complex transitional phase in German history and as such constitute an instance of cultural counter-memory.²¹

19. With the term ›Berlin writings‹ I refer to Özdamar's pieces of literature that are narratively situated in the German capital and im- or explicitly make the city's exceptional state of division into a theme.

20. In Özdamar's Berlin writings the ›cultural transformation‹ resulting from migration indeed intersects with the ›cultural effects of national unification‹. Comp. L. Adelson, »The Turkish Turn«, p. 327.

21. Comp. Jonathan Crewe: »Recalling Adamastor: Literature as Cultural Memory in ›White‹ South Africa«, in: Mieke Bal/Jonathan Crewe/Leo Spitzer (eds.): *Acts*

In the story *Mein Berlin* the narrating protagonist offers a colourful image of what she in another story in *Der Hof im Spiegel* calls »beiden Berlin«:²² the two parts of the divided Berlin of the after-war period.²³ She combines impressions of daily street-life on both sides of the border by listing text-graffiti, slogans and political statements written on the houses on the West side of the Berlin Wall, and the old-fashioned shop inscriptions still visible on the house facades in Berlin's East part of the city. Slogans varying from »Alles Vergessene schreit im Traum um Hilfe ...« and »Wir brauchen kein Tränengas, wir haben genug Grund zum Heulen ...« to »DDR: Deutscher DReck ...« and »Attention! You are entering the Axel Springer Sector ...« are juxtaposed to (out)dated advertisements as »Brennholz – Kartoffelschalen« and »Särge in allen Preislagen«.²⁴ In this way Özdamar simultaneously sketches a personal and a political image of this specific chronotope: Berlin as a combined city, a city-alloy, in the year 1976. *Mein Berlin* integrates personal impressions and experiences of a female Turkish migrant into a historical frame of socio-political division. The remarkable given that this personal dimension in fact contradicts the historical one – integrated memories of »both Berlin« despite their rigid division – lends these memories an unusual and even slightly disruptive quality. This quality is in my opinion strongly related to the protagonist's status as an Other, an outsider (in national, lingual and visual terms) on *both* German sides of the Wall. As Andreas Huyssen assesses, »the ultimate Other« in the 1976 situation of political tension between two antagonist Germanies was prescriptively located at the other side of the inner-German border.²⁵ He writes:

»When Germany was divided, the question of German nation had become increasingly theoretical [...]. East and West Germans came to live with separate identities. They became even somewhat exotic to one another and recognised each other in their differences.«²⁶

of Memory. Cultural Recall in the Present, Hannover, London: University Press of New England 1999, p. 75-86.

22. E. Özdamar: *Der Hof im Spiegel*, p. 63.

23. The grammatically incorrect plural-singular combination of »beiden Berlin« constitutes another subtle instance – on a linguistic level – of disruptive resistance against regulating boundaries.

24. E. Özdamar: *Der Hof im Spiegel*, p. 58ff.

25. Andreas Huyssen: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, London: Routledge 1995, p. 73.

26. *Ibid.*

Huysen's use of the term ›exotic‹ here for the ›other‹, antagonist German is striking and unusual, but at the same time its applicability seems to be confirmed by Özdamar's story. Whereas the inner-German border was generally kept closed for German citizens of either German state and whereas passing was subject to rigorous restrictions, the protagonist's daily routine actually consists of crossing this German-German border. Her ›double‹ Otherness establishes her an outsider position that in this exceptional case enables rather than disables movement. On both sides of the border the protagonist is positioned as coming from elsewhere, from ›faraway‹. She is perceived of as having neither part nor interest in the German-German conflict. Despite the fact that in and after the moment of travelling from East to West and from West to East she does represent the respective opposite German side, this antagonist-German representativeness is neutralised by her ethnic Otherness in a re-assuring way. In the West she is the *Turkish* woman working in the East; in the East she is the *Turkish* woman living in the West. Her boundary-crossing praxis in this particular situation of German-German division disruptively re-signifies her ascribed status as ›exotic Other‹. The unusual given that the label ›exotic‹ is already reserved for the *German* Other, confuses this discursive dichotomy and subverts the (still efficacious) orientalising discourse that exclusively reserves this label for the (female) ›Arab‹ Other, in this case the Turkish-German migrant.

Özdamar's writing thus contributes identificatory memories to the present field of contesting political discourses on German identity from an unexpected angle. Özdamar's commuting protagonist is and remains an observing outsider on both sides of the Wall at the same time. In this sense she offers a ›privileged‹ perspective on a situation in which any *ethnic* German was considered inevitably complicit.

Crossing borders, trespassing politics

In the story *Mein Berlin* the protagonist observes and registers many instances of division, but leaves most of them *explicitly* un-commented. In fact, her subtle commentary is the narrative mode of tactful wondering that often touches upon the sad and tragic absurdities of the situations of separation described. The listed selection of ›West‹-slogans written on the Wall signal the politically heterogeneous, partly radicalised West-German society. They install a political image without taking a political standpoint though. The protagonist's experiences on the East-side of the Wall provide an insight in the

limited margins of freedom in East-Berlin. This is for instance the case in a registered dialogue between the protagonist and the character of playwright Heiner Müller. He explains to her why the East-Berlin theatre audience holds back its spontaneous responses to politically significant scenes in a play. She writes: »Heiner sagte: ›Sie wissen, daß das Stück verboten wird, wenn sie zuviel lachen. Deshalb lachen sie nicht, sie verständigen sich über das Nicht-Lachen.«²⁷ The first-person narrator refrains from adding explicit political statements or judgements.

The protagonist's narration of East-Berlin is generally characterised by an excited attitude of ›recognition‹ in both meanings of the term. On the one hand her observations mediate a delighted, recognizing identification of ›Germany‹ as the country that she tried to imagine in Istanbul, before coming to Berlin. There she read and performed German drama, and became fascinated by the German society that this drama represented. On the other hand her narration attributes recognition in the sense of appreciation and respect to those German intellectuals that inspired the (repressed) Turkish oppositional student movement of which she was once part. She writes:

»Jedes Mal freute ich mich über den Namen der Haltestelle an der Volksbühne: ›Rosa-Luxemburg-Platz‹. Ich freute mich auch über die U-Bahn-Haltestelle ›Marx-Engels-Platz‹. Wegen der Bücher von Marx, Engels und Luxemburg hatte man in der Türkei Menschen verhaftet. Ich freute mich auch, dass eine Gurke in jedem Laden gleich viel kostete: 40 Groschen. Im Gegensatz zu West-Berlin gab es an den Hauswänden oder an der Mauer keine Sprüche.«²⁸

The last two sentences of this passage offer another example of the effective combination of positive wondering and naïve surprise, combined with a latent comment on the political situation. Her ascertainment that in East-Berlin no slogans appear on the walls, contains a critical comment on the lack of freedom of speech without explicating this critique directly though. Her comment seems not more than an observation, a more or less neutral assessment. Several reviewers of Özdamar's Berlin writings criticised this observing narrative mode as a problematic playing down of a repressive political regime.²⁹ They interpreted her naïve, a-political stance in re-

27. E. Özdamar: *Der Hof im Spiegel*, p. 59.

28. *Ibid.*

29. Harald Hartung: »Wir sind nur Hospitant auf Erden. V-Affekte: Emine Sevgi Özdamar lernt das Brecht-Theater«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 June

spect to GDR politics as an irresponsible attitude. In my opinion though it is important to distinguish between narrator and narration here. Whereas Özdamar's narrating protagonist could be considered a-political and uninvolved, this is not the case for her narration. It is the exceptionality of the protagonist's outsider position that – by contrast – foregrounds the inescapable complicity of *all* other ›German‹ positions, of all *ethnic* Germans. The protagonist's ethnic Otherness combined with her seemingly naïve observations make an alternative perspective on a situation of polarised division possible. This perspective does not carry the burden of ›German‹ complicity, but instead addresses and questions this untenable situation. For informed readers the ›neutral‹ remark above is a meaningful indication of East-German suppressive politics. It is clear that no slogans appear on the walls, while dissent to the GDR state ideology is forbidden – another transnational parallel with the 1976 Turkish situation.

Despite the narrative *connection* of ›both Berlin‹ through the mapping of memories of a commuting outsider, the city's »lived division« is nevertheless clear, also for those readers who aren't able to locate »Kino Steinplatz« or »Café Käse« at either East- or West-side of the Wall. References to »[t]ote Bahnschienen, zwischen denen Gras wuchs«, to desolate platforms of East-Berlin railway-stations that the West-Berlin underground passes without stopping, and to the search lights of the East-Berlin police, install an atmosphere of political tension and discomfort.³⁰ The same counts for the repeated instances of border-crossing-formalities: the strictly regulated money exchange and the intimidating interrogations by border control officers. This tense atmosphere reaches a climax, when at a certain point in the narrative the border-crossing protagonist is allowed a longer stay in the GDR. She has been invited for an internship at the East-Berlin ›Volksbühne‹ and for this reason is assigned a residence permit for a period of three months. This permit obliges her to actually *stay* in the GDR and disables further border-crossing movements. The practical gain of not having to go through the daily, time-consuming money-exchange anymore fades against the feeling of being locked up. This experience, the loss of the freedom to perform her identity-constituting travelling, is of great impact on the protagonist. She has to give up her self-chosen nomadism (and even her not-belonging) that she enjoyed and celebrated so

2003; Michael Opitzl: »Stern über geteilter Stadt. Emine Sevgi Özdamar entführt ins Berlin der 70er Jahre«, in: Neues Deutschland, 6. August 2003.

30. E. Özdamar: Der Hof im Spiegel, pp. 56-57.

intensively. Trapped as it were in the Berlin East, she develops a longing desire for the other side, a feeling that she tries to alleviate by visiting the railway-station Friedrichstraße:

»Manchmal, am Samstag oder Sonntag ging ich zum Bahnhof Friedrichstraße. Dort hielten die Züge, in denen Westdeutsche saßen, und fuhren dann weiter nach West-Berlin. Hier bekam sogar ich eine große Sehnsucht nach dem Westen. Ich rief Kati an. ›Schneit es bei euch auch?‹«³¹

The phrasing »sogar ich« stresses her ›other‹ position, other in comparison to the East-German nationals. They, as the text suggests, also long for the closed off part of their city, for the former unity of their ›homeland‹. The limitation of the protagonist's freedom increases the ambivalence of the offered (apparently a-political) GDR impression. The traveller status enjoyed previously enabled her to compare both antagonistic societies from a relatively neutral position as outsider. Her impressions resulted from the uninvested comparison by someone who is foreign in both parts of the city, but who is nevertheless participating in both cities' everyday life. With the GDR residence permit the protagonist more or less loses this outsider position and is forced to temporarily become part of, and thus complicit in, one of both German national spaces, the GDR.

The question »Schneit es bei euch auch?« in the citation above addresses another mutuality connecting ›both Berlin‹. Whereas the city's separation is underlined every time that Özdamar's protagonist crosses the border, the city's unity is established and emphasised through repeated references to its ›natural oneness‹, symbolically represented by the weather. The wondering surprise about the weather being the same across and despite a rigid division recurs in both city stories. In *Mein Berlin* the protagonist relates:

»So lebte ich tagsüber in Ost-Berlin am Theater, und in der Nacht kehrte ich nach West-Berlin zu Kati und Theo zurück. Jedesmal, wenn ich aus der U-Bahn herauskam, staunte ich: ›Ah, hier im Westen hat es auch geschneit. Ah, hier hat es auch geregnet.‹«³²

In the story *Mein Istanbul* a similar unifying assessment is attached to a shared sky: »Und der Mond war immer da über Europa und Asien.«³³ The naively surprised emphasis on a shared sky and

31. Ibid., p. 60, emphasis LM.

32. Ibid., p. 57.

33. Ibid., p. 68.

moon, and similar weather across the divisions not only underlines the natural commonalities between the two complementary parts of the two divided cities. It also directs the attention to the artificiality of their division. The historical anecdote in the story *Mein Istanbul* about the building of the Bridge of the Golden Horn that finally connects the two parts of the city, emphasises the ideological dimension of the decision to build this bridge. Its juxtaposition to the divisive Berlin Wall further intensifies this perception of bridge and wall as ideological border-constructs. Both the opening of the Berlin Wall and the crossing of the new Golden Horn Bridge in Istanbul are described as events of transgressive liminality. In the act of boundary-crossing the consolidated order is challenged and established structures are opened up for re-negotiation. In Özdamar's stories these moments of life in rupture are portrayed as scenes in an alienating theatre play – a play with uncertain outcome that forces its ›participants‹ to reflect on their own positions.³⁴ The boundaries become spaces of contact and re-negotiation: exceptional spaces, performatively re-imagined in the transitional moments of their crossing.

At the end of the Berlin story the protagonist visits another exceptional boundary-space: the ›Dorotheenstädtischer Friedhof‹ in the Chausseestraße. On this cemetery several famous German writers are buried, among them Bertold Brecht. The cemetery is a boundary-space par excellence, a ›heterotopian space‹ in the terminology proposed by Michel Foucault. Foucault writes about heterotopian spaces that they »have the curious property of being in relation with all the other sites, but in such a way to suspect, neutralize or invert the set of relations that they happen to designate, mirror or reflect«. ³⁵ What these spaces – Foucault mentions psychiatric hospitals, prisons, gardens, brothels and ships – have in common, he argues, is that they are »real places [...] formed in the very founding of society«, but that at the same time they are »outside of all places« and »absolutely different«. ³⁶ On the one hand they are part of official geographies of public space and on the other they simultaneously withdraw from its prescribed order and regulation. In Özdamar's story the cemetery is the place where her protagonist visits the dead, seeking both their comfort and advice. In her imagination there is no

34. The comparison with an alienating theatre play is strongly reminiscent of Bertold Brecht's theories of the epic theatre and the so-called ›V-Effekt‹, the alienation effect. This link is supported by Özdamar's well-known interest in the Brechtian tradition.

35. M. Foucault: »Of Other Spaces«, in: *Diacritics* 16.1 (1986), pp. 22-27, p. 24.

36. *Ibid.*

rigid boundary that separates life from death: the cemetery constitutes another boundary-space of contact.

At Hegel's tomb at the Berlin cemetery a young boy approaches Özdamar's protagonist. He spontaneously tells her that it was Hegel's wish to be buried next to Fichte. »Fichte starb an Thyphus, Hegel an Cholera«,³⁷ the boy casually adds to this information, reinforcing the connection between the two German intellectuals on the level of illness and death. The narrative web-weaving of persons, places and time, characteristic of Özdamar's writing, continues, this time resulting in a specific intellectual genealogy. From Hegel's grave the protagonist precedes to Brecht's grave, while softly singing the first sentences of his song-text ›Mackie Messer‹: »... und der Hai-fisch, der hat Zähne ...«. ³⁸ This one phrase instigates the protagonist to establish an anecdotal link to her grandmother in Istanbul who earlier in the story commented on this song with musings on her own death. In Özdamar's personal, transnational cartography Brecht is connected to the grandmother, and the cemetery in Berlin is connected to reflections on dying in Istanbul. The story ends with a direct reference to geography: the boy interestedly asks the protagonist where she comes from. This benevolent question inquiring for the protagonist's origin, determines her as visible Other. At the same time the question encourages ›Sevgi‹ to position herself. On her answer »from Turkey« the boy responds with a specifying following question: »where is Turkey?«. Her answer again indicates the relativity and arbitrariness of space, as well as it emphasises the historical situatedness of positionings. Her response »In der Nähe von Bulgarien«³⁹ – a reference to a country that an East-German school-boy assumedly is familiar with – locates Turkey on the *East-German* map of ›the world‹. Just like the recent controversy on Turkey's EU-membership, this specific localisation makes clear that positioning of Turkey on the map of ›the world‹ – East or West, Europe or Asia, Orient or Occident – is a highly political matter, the map itself an ideological construct. When the two characters take leave, the boy assures the protagonist that he will look up her country of origin in his father's atlas. Whereas the protagonist's associative wandering in time and space has created a personal map of memory, the boy redirects the attention to the ›official‹ cartography of history. Both come together in Özdamar's stories that critically interconnect them in her imagined trajectory of identity.

37. E. Özdamar: *Der Hof im Spiegel*, p. 61.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

Zwischen Wort und Bild.
Iranische Literatur und Kunst der Gegenwart
im Austausch

MARYAM MAMEGHANIAN-PRENZLOW

Die in New York lebende iranische Künstlerin Shirin Neshat wird als »Weltstar des Kunst-Feminismus«¹ und »neue Scheherezade«² bezeichnet. Die Rezeption ist von Anerkennung aber auch Ablehnung geprägt. Hauptmerkmal ihrer fotografischen Arbeiten und Videos ist die dialogische Struktur. Gegensätze wie Mann/Frau, Schwarz/Weiß, Licht/Schatten, Bild/Schrift, Heiligkeit/Sinnlichkeit, lokale/globale Kultur, Demut/Rebellion, Tradition/Moderne sind immer wieder in ihren Arbeiten anzutreffen. Ein besonderer Aspekt ihrer künstlerischen Arbeit, auf den ich in diesem Essay eingehen werde, ist die Bezugnahme auf die moderne persische Literatur aus der Feder iranischer Schriftstellerinnen.

Shirin Neshat³ ging mit 17 Jahren zum Kunststudium nach Kalifornien. 1990 kehrte sie erstmals nach der Islamischen Revolution in den Iran zurück, um feststellen zu müssen, dass in ihrer Heimat nun die strenge, pure Form des Islam herrschte und jegliche Farbe durch schwarze Schleier verbannt war. Mit dem Sturz des Schahs und der Islamischen Revolution von 1979 hatte sich ein theokratisches Regime etabliert, das die Reorganisation der Gesellschaft nach den normativen Regeln des shiitischen Islam zu seiner Hauptaufgabe erklärte und darin Frauen einen klar begrenzten Lebensraum zuwies. Sichtbarstes Zeichen hierfür ist die Pflicht in der Öffentlichkeit den *Tschador* zu tragen, dem in der Geschichte des Irans immer wieder eine neue symbolische Bedeutung zugewiesen wurde. Noch 1935 ließ Reza Schah den Schleier verbieten, weil er als Sym-

1. Der Spiegel vom 3. April 2000, Nr. 14.
2. Harem Fantasies and New Scheherezades. Ausst.-Kat. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona: Somogy Éditions d'art 2003.
3. Neshat wird 1957 in Qazvin, im Nordwesten des Iran geboren.

bol der Rückständigkeit galt. Während der Revolution von 1979 symbolisierte er dann für viele Frauen einen Akt des Widerstandes gegen ein westlich-korruptes Regime, nur wenig später aber wurde er von den neuen Machthabern erzwungen, um eine vermeintlich ideale islamische Ordnung wiederherzustellen.

Der durch die Reise verursachte Schock veranlasste Neshat nach ihrer Rückkehr in die USA, die radikalen Veränderungen in ihrem Herkunftsland zunächst mit dem Medium der Fotografie, später dann in Videos aufzugreifen. In ihrer künstlerischen Arbeit thematisiert sie die iranische Geschichte und die Islamische Revolution, um die gesellschaftlichen Konsequenzen, insbesondere für die Frauen, aufzuzeigen. Die Beschäftigung mit gesellschaftspolitischen Fragen ließ sie mit – für islamische Verhältnisse – extremen Darstellungen muslimischer Frauen und mit Kalligrafie, der heiligen Form islamischer Kunst, arbeiten. In den Jahren 1993-1997 sind die Schwarz-Weiß-Aufnahmen der Fotoserie *Women of Allah* entstanden, auf denen Frauen, darunter Neshat selbst, mit Schleier und Gewehr abgebildet sind. Einige Fotos thematisieren Tabus wie Sexualität und den weiblichen Körper. Die Komposition der Bilder inszeniert die Schönheit von Weiblichkeit und Kalligrafie als Gegenpart zu Märtyrertum und Gewaltbereitschaft.⁴ Auf Gesicht und den nicht vom Tschador verhüllten Händen, Augen und Füßen sind Texte in persischer Kalligrafie geschrieben. Neshat fügt den Darstellungen durch den Einsatz von Text einen zusätzlichen Akzent hinzu und erweitert beziehungsweise verändert so die dem Bild immanente Geschichte. Hier knüpfte sie an die Tradition iranischer Maler der 1960er und 1970er Jahre wie Tanavoli, Zenderoudi und Armejani an, die in ihren Gemälden drängende Fragen wie die Politisierung des Islams aufgriffen. Diese Künstler schufen in ihren Werken mithilfe von Kalligrafie und der im Text inhärenten Rhetorik ein Wechselspiel von Wort und Bild, von Vergangenheit und Gegenwart. Sie ließen sich insbesondere durch die persische Poesie und shiitische Volkskunst inspirieren und nutzten das grafische Potential der Kalligrafie, die gleichzeitig als Wort und Bild funktioniert. Materialien und Symbole der persischen Kultur füllten sie mit neuen Inhalten und nutzten die Verbindung von Kalligrafie und persischer Poesie als eine Form der Sozialkritik.⁵ Der Poesie kommt im iranischen

4. Die Märtyrer des politischen Islams erscheinen widersprüchlich zwischen Glauben und Hass. Dagegen steht die Tradition des spirituellen Islam, des Sufismus, der keineswegs gewaltbereit oder politisch ist.

5. Shiva Balaghi/Lynn Gumpert (Hg.): *Picturing Iran. Art, Society and Revolution*, New York: B. Tauris 2002.

Kulturkreis ein hoher Stellenwert zu, sie gilt als höchste Ausdrucksform des menschlichen Geistes. Auch Shirin Neshat unterhält seit ihrer Kindheit ein besonderes Verhältnis zur Poesie, die sie neben dem Fotojournalismus und der revolutionären Politik zu *Women of Allah* inspirierte.



Abb. 1: Shirin Neshat: *Untitled* (aus der Serie *Women of Allah*), 1996, Fotografie.

Da durch die Verhüllungspflicht die Ausdrucks- und Äußerungsmöglichkeiten des weiblichen Körpers eingeschränkt sind, erhalten Hände, Füße und Augen eine besondere Funktion und zeigen, wie groß die Bedeutung des Sichtbaren in einer Kultur des Verbergens ist. Gesteigert wird der Ausdruck jener exponierten Körperteile durch das Hinzufügen von persischen Kalligrafien, darunter Gedichte zeitgenössischer iranischer Feministinnen wie Forugh Farrokhzad⁶ und Tahereh Saffarzadeh.⁷ Dabei greift Neshat auf sozialkritische Gedichte Farrokhzads aus der Zeit vor der Islamischen Revolution und auf die religiöse Lyrik Saffarzadehs aus der Zeit

6. 1935 geboren, verunglückte sie 1967 im Alter von 32 Jahren tödlich.

7. 1936 in Sirjan/Iran geboren.

danach zurück. Die Bedeutungspotenziale dieser ›Körper-Schrift-Bilder‹ sollen in ihrer Beziehung zur Literatur im Folgenden anhand von drei Fotografien der Serie genauer erläutert werden.

Untitled aus dem Jahr 1996 (Abb. 1) ist in vielerlei Hinsicht ein subversives Bild. Nach den islamischen Codes dürfen nur die Hände und die Augen einer Frau sichtbar sein. Dieses Bild zeigt jedoch eine Frau, von der lediglich die untere Gesichtshälfte zu sehen ist. Augen, Nase und Stirn liegen außerhalb des Bildraumes. Mittig ist ein weiblicher Mund mit vollen, leicht geöffneten Lippen zu sehen, der von einer flachen Hand bedeckt wird. Die mit Kalligrafien versehenen Finger und Handrücken sind den BetrachterInnen zugekehrt und verdecken das Kinn ebenso wie den Halsansatz und führen so die Aufmerksamkeit zurück auf die geschwungene Kontur des Mundes. In dieser Arbeit werden Heiligkeit und Erotik als binäres Begriffspaar präsentiert. Die Finger, die auf die Lippen gelegt sind, und somit das Sprechen erschweren, verweisen auf die asketische Stille. Gleichzeitig ist in der Berührung die Sinnlichkeit einer Frau zu erkennen, die ihre Lippen sanft zu streicheln scheint. Hier werden die Askese der Stille und die Erotik des Streichelns als zwei einander entgegengesetzte Ikonografien evoziert, die sich in den auf die Hand applizierten Kalligrafien zu umarmen scheinen. Die Sinnlichkeit ist dabei als Kalligrafie eines Gedichts von Forugh Farrokhzad auf den Handrücken als Kreis und entlang der Finger aufgetragen, die asketische Heiligkeit wiederum in Form der höchsten schiitischen Beschwörung »Ya Qamare bani hashem« in Großbuchstaben in die Rundform eingeschrieben. Im übertragenen Sinne verschränken sich so männlicher Schiismus als asketische Hemmung und weibliche Poesie als sinnliche Emanzipation miteinander. Es wäre durchaus denkbar, diese Verknüpfung als Stimme gegen die gewaltsam auferlegte Stille zu lesen. Darüber hinaus ließe sich aber auch die Hand des Märtyrers Abbas und das Zeichen der Panj-tan oder der ›Fünf Heiligen‹⁸ mit dieser Darstellung in Verbindung bringen: Abbas, dem Halbbruder Hosseins, wurden im Jahr 680 in der Schlacht von Kerbela beim Versuch den dürstenden Märtyrern Wasser aus dem Euphrat zu holen, beide Arme abgeschlagen. Eine Nachahmung von Abbas' Hand ist heute noch im *Saqqakhaneh*, einem in Erinnerung an die Märtyrer von Kerbela geschaffenen rituellen Ort zu sehen, an dem sich durstige Passanten mit Trinkwasser versorgen können.⁹

8. Das sind der Prophet Mohammad, seine Tochter Fatimah, Ali, Hassan und Hussein.

9. In Anlehnung an die schiitischen Symbole nannte eine Gruppe iranischer

Auf der anderen Seite geben Zitate wie das Bild *The Hand* (1960-61) Zenderoudis (Abb. 2) und Man Rays *Untitled* aus dem Jahr 1931¹⁰ (Abb. 3) Hinweise auf Neshats künstlerischen Bezüge: Binaritäten von Tradition versus Moderne und kulturelle Eigenheiten versus internationaler Kunstszene verschmelzen in den Bildern.

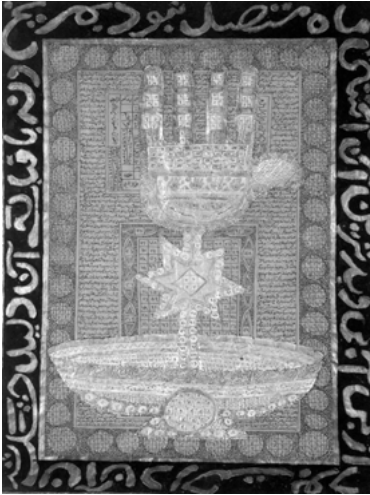


Abb. 2: Hossein Zenderoudi: *The Hand*, 1960-61, Öl auf Leinwand. Abb. 3: Man Ray: *Untitled*, 1924, Fotografie.

Die auf die Hand applizierten Verse entstammen dem Gedicht *Mein Herz trauert um den kleinen Garten*:

»Niemand denkt an die Blumen
Niemand denkt an die Fische
Niemand will glauben,
Daß der kleine Garten stirbt
Daß das Herz des kleinen Gartens
[in der Sonne aufgedunsen ist

Daß im Geist des kleinen Gartens
[nach und nach
Die Erinnerungen an das Grün verblassen
Und die Sinne dieses Gärtchens gleichsam
Etwas Losgelöstes sind, das in der
[Abgeschiedenheit des Gärtchens
[welkt«¹¹

Künstler, zu denen auch der Maler Zenderoudi gehörte, eine neue Kunstströmung *Saqqakhaneh*.

10. Vgl. dazu Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie«, in: *Fotogeschichte*, 20 (2000), H. 76, S. 25-38.

11. Forugh Farrokhzad: *Jene Tage. Gedichte*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 84.

Forugh Farrokhzad benennt hier implizit gesellschaftliche Probleme und meint eben nicht den Verfall eines Gartens, sondern metaphorisch den des Irans. Es handelt sich um eines ihrer späten Gedichte. Die Autorin gehört zu jenen iranischen Dichterinnen, die Mitte des 20. Jahrhunderts erstmals über Intimes, über Ideen und Gefühle schreiben und den Leser in die Sphäre des Privaten führen. Auch Jahrzehnte nach ihrem Tod wird Farrokhzad immer noch kontrovers diskutiert. Dabei geht es nicht ausschließlich um die inhaltliche Seite ihres Werkes, sondern auch um ihr vermeintlich skandalträchtiges Leben. Dies beeinträchtigt aber weder ihre Beliebtheit noch ihr Renommee, denn nach wie vor gilt sie als bedeutendste Dichterin des Landes. Sie war es, die eine weibliche Poesie im Iran etablierte. Erstmals schrieb eine Frau in offener, unverhüllter Sprache, die nicht nur gegen literarische, sondern auch gegen gesellschaftliche Konventionen, vor allem aber gegen die öffentliche Moral verstieß. Sexualität wurde nirgends kontroverser und schonungsloser als in ihren Gedichten thematisiert. Sie schrieb über ihre Liebe und ihr Begehren. Die Verbindung zwischen der Stimme der poetischen Sprecherin und den sich dahinter verbergenden Erfahrungen iranischer Frauen liefern noch heute verlässliche Informationen über den Zustand der damaligen Gesellschaft. Ihre Lyrik galt formal als modernistisch. Schon zu Lebzeiten veröffentlichte sie vier Gedichtbände; ein fünfter erschien posthum. Seit ihrem vierten Band wurden zeitbezogene Stellungnahmen unübersehbar und resultierten aus Farrokhzad Kontakten zu der iranischen ›committed literature‹-Bewegung.

Auch in *Offered Eyes* von 1993 (Abb. 4), einer weiteren Arbeit der Serie *Women of Allah*, sind wie schon zuvor in *Untitled Verse* des Gedichtes *Mein Herz trauert um den kleinen Garten* integriert. Auch diesmal ist mit Auge, Braue und Jochbein nur das Fragment eines weiblichen Gesichtes zu erkennen. Die Verse sind in das Weiße des Auges, der Sclera, eingeschrieben und umfassen die Iris. In der nonverbalen Kommunikation kommt dem Blick eine besonders große Bedeutung zu. In islamischen Gesellschaften, wo Tabus den Kontakt zwischen den Geschlechtern in der Öffentlichkeit beschränken, gilt ein einfacher Blick schon als Sünde. Es gibt generell einen gesellschaftlichen Zwang zum niedergeschlagenen Blick.¹² Das aktive

12. Der Koran rät in Sure 24:30-31 den Muslimen, ihren Blick zu senken: »30: Sag den gläubigen Männern, sie sollen (statt jemanden anzustarren, lieber) ihre Augen niederschlagen, und sie sollen darauf achten, daß ihre Scham bedeckt ist. So halten sie sich am ehesten sittlich (und rein) [...]. 31: Und sag den gläubigen Frauen, sie sollen (statt jemanden anzustarren, lieber) ihre Augen niederschlagen, und



Abb. 4: Shirin Neshat: *Offered Eyes* (aus der Serie *Women of Allah*), 1993, Fotografie.

Sehrecht hat zwar der Mann – er darf es allerdings nicht nutzen –, während man in den Blicken von Frauen eine gefährliche Macht vermutet. Dementsprechend existieren kulturelle Strategien, die mit Verboten und Sitten agieren, um diese vermeintliche Macht einzuschränken. Einige islamische Geistliche sehen das Auge als erogene Zone an und werten den Seh- als Geschlechtsakt. Demnach ver helfe das Auge zu sexuellem Vergnügen, was schließlich zum sozialen Chaos (*fitna*) führe. Gerade durch die Verhüllung und der daraus resultierenden Konzentration der Sichtbarkeit auf die Augenpartie entwickelte sich im Iran eine ausgeprägte Kultur einer Blicksprache. Neshats Arbeiten bedeuten insofern einen deutlichen Tabubruch, als dass sie oftmals einen direkten Blick darstellen.

In Neshats Arbeiten werden Wörter visualisiert; Schleier, Körper, Text bilden dabei das Vokabular. Suggestieren Bildtitel wie *Speechless* und *Rebellious Silence* gerade Sprachlosigkeit, fungiert

sie sollen darauf achten, daß ihre Scham bedeckt ist [...].« Der Koran, Stuttgart: Kohlhammer 1966, S. 288ff.

der Text im Bild als Stimme, der den weiblichen Körper zum Sprechen bringt: »The written text is the voice of the photograph. It breaks the silence of the still woman in the portrait.«¹³

Die Fotografie *Speechless* (1996) zeigt eine vollständig beschriebene weibliche Gesichtshälfte, an der vorbei unter dem Schleier der Lauf einer Schusswaffe sichtbar wird. In *Rebellious Silence* (Abb. 5) von 1994 teilt ein Gewehr Gesicht und Oberkörper einer Frau in Licht- und Schattenzonen.

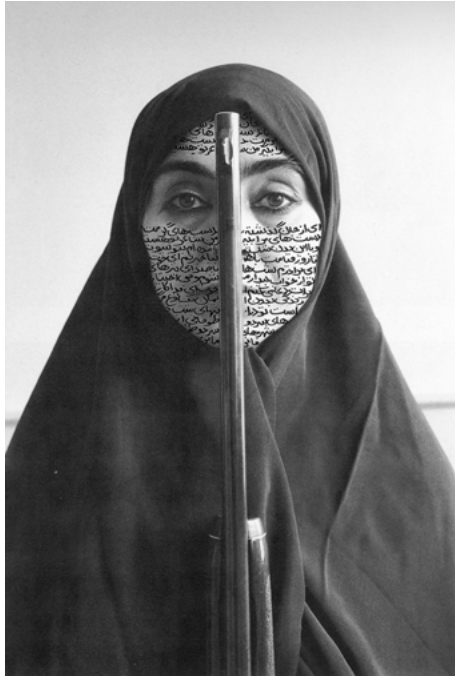


Abb. 5: Shirin Neshat: *Rebellious Silence* (aus der Serie *Women of Allah*), 1994, Fotografie.

Diese Bilder spielen mit dem mehrdeutigen Titel der Serie *Women of Allah* auf die Verteidigung Allahs in der Revolution und gleichzeitig auf die Verteidigung der privaten Sphäre im Alltag an. Die abgebildeten Frauen tragen Gewehre, wodurch Neshat die Islamische Revolution explizit thematisiert und zeigt, dass religiöse und spirituelle

13. RosLee Goldberg: »Shirin Neshat. Material Witness«, in: Shirin Neshat. Ausst.-Kat. Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea, Mailand: Editioni Charta 2002, S. 67.

Ideen hier nicht von Politik und Gewalt zu trennen sind. Märtyrertum und die Dichotomie zwischen den Vorstellungen eines typischen Märtyrers von Liebe, Glaube und Hingabe zu Gott einerseits und Grausamkeit, Brutalität, Gewalt und Hass andererseits sind für die Bildwelten Neshats konstituierend.¹⁴

Das Märtyrertum ist ein integraler Bestandteil des schiitischen Islam und der iranischen Geschichte; das Erinnern und Betrauern der Märtyrer wird daher in zahlreichen religiösen Festen zelebriert. Im Verlauf der Islamischen Revolution ebenso wie im Krieg gegen den Irak erhielten viele Tote den Status von Märtyrern. Im Wissen darum, dass sie im Himmel für ihre Hingabe an die Religion belohnt werden, feiert man ihren Tod. Die Dichterin Tahereh Saffarzadeh widmete insbesondere in dem Band *Treue mit Wachsamkeit* eine Vielzahl ihrer Gedichte dem Islam und dem Märtyrertum. Mit der ebenfalls der Serie *Women of Allah* entstammenden Arbeit *Allegiance with Wakefulness* aus dem Jahr 1994 (Abb. 6) bezieht sich Shirin Neshat unmittelbar auf diese Vorlage, indem sie über die Titelwahl hinaus Gedichtfragmente auf die abgebildeten Fußsohlen einer Frau montiert:

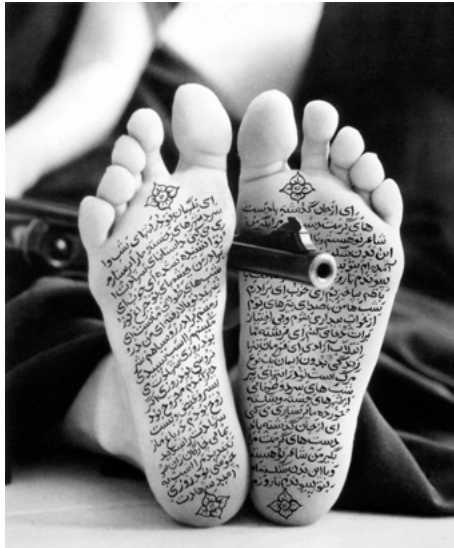


Abb. 6: Shirin Neshat: *Allegiance with Wakefulness* (aus der Serie *Women of Allah*), 1994, Fotografie.

14. Vgl. Susan Horsburgh: »No place like home«, in: *Time Europe* vom 14. August 2000.

»O, du Märtyrer halte meine Hände mit Händen die abgeschnitten sind von [irdischen Mitteln. Halte meine Hände,	ich bin Eure Dichterin, mit verwundetem Körper, bin ich gekommen, um mit Euch [zu sein und am versprochenem Tag werden wir uns wieder erheben.« ¹⁵
---	--

Tahereh Saffarzadeh, die an der University of Iowa Kreatives Schreiben studierte und einen Gedichtband in englischer Sprache herausgab, hatte schon vor ihrem Aufenthalt in den Vereinigten Staaten Kurzgeschichten und Gedichte veröffentlicht. Sie lehnte männliche Dominanz und Geschlechtertrennung ab und versuchte sich in ihren Texten von restriktiven sozialen Codes zu emanzipieren. Nach ihrer Rückkehr in den Iran wandte sie sich jedoch zunehmend dem Islam zu. Heute gehört sie zu jenen Frauen, die freiwillig den Schleier tragen. Für sie verkörpert dieser nicht länger die Erfüllung einer religiösen Norm oder das Symbol der Segregation, er ist vielmehr Zeichen persönlicher Integrität. Paradoxerweise hat gerade die Schleierpflicht einen Emanzipationsschub ausgelöst und vielen iranischen Frauen neue Lebens- und Berufsperspektiven eröffnet, da er ihnen den Eintritt in den öffentlichen Raum ermöglicht. Seit der Islamischen Revolution schreibt Saffarzadeh als Ausdruck dieser Umorientierung religiös-motivierte Gedichte, die von Märtyrern und Revolutionsgardisten erzählen.

Neshats Fotografien werfen eine Vielzahl von Fragen auf und widersetzen sich einer eindeutigen Interpretation. Hinterfragt sie die Rolle der Frau im Islam und im Fundamentalismus? Kontextualisiert sie den westlichen Blick auf den Islam? Widerlegt sie das westliche Bild einer zugleich ›unschuldigen und verführerischen‹ Orientalin mit Darstellungen von Frauen, die keineswegs Opfer sind und gewaltbereit an der Seite von Männern kämpfen? Oder aber sind diese Bilder doch letztlich Ausdruck ihrer Opposition zum Fundamentalismus? Neshat lässt diese Frage bewusst unbeantwortet, weil es ihr gerade um eine Vielheit der Lesarten geht:

»Ich verstehe meine Arbeit als bildlichen Diskurs zum Thema Feminismus und zeitgenössischer Islam – als einen Diskurs, der bestimmte Mythen und Wirklichkeiten einer Prüfung unterzieht und zu dem Schluss kommt, dass diese viel komplexer sind als viele von uns gedacht hätten. Ich muss jedoch betonen, dass ich mich nicht als Expertin sehe, was dieses Thema anlangt, sondern mich eher als leidenschaftliche For-

15. Tahereh Saffarzadeh: *Bey'at ba bidari* (Treue mit Wachsamkeit), Teheran: Entesharat Novin 1986, S. 42 (Übersetzung der Autorin).

scherein verstehe. Ich stelle lieber Fragen, als Fragen zu beantworten – ich bin zu etwas anderem überhaupt nicht in der Lage und es interessiert mich auch nicht, in meinen Arbeiten nur meinen persönlichen politischen Standpunkt zu formulieren.«¹⁶

Weder weigert sich Neshat den Islam grundsätzlich zu verurteilen, noch glorifiziert sie ihn. Stattdessen geht es ihr darum, auch seine Spiritualität aufzuzeigen. Sie fordert die Betrachter auf, die eigenen Bilder vom Islam zu überdenken. Naturgemäß provoziert diese Offenheit in der Deutung auch Widerspruch und so haben ihr die zwischen Exotik und Provokation changierenden Arbeiten aus *Women of Allah* nicht nur Anerkennung, sondern auch Kritik eingebracht. Ihr wird vorgeworfen, existierende Stereotype von muslimischen Frauen zu reproduzieren und damit das Bild vom Islam als intolerante und frauenfeindliche Gesellschaft zu bestätigen. Regimekritische Iraner beklagen hingegen, Neshat verharmlose die Konsequenzen der Islamischen Revolution, indem sie gesellschaftliche Repressalien ästhetisiere.

Über die Fotografie hinaus arbeitet sie seit 1997 mit dem Medium Film. Die Videoproduktionen *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999) und *Fervor* (2000) bilden eine Trilogie. Doch auch in dieser bleibt Neshat ikonografisch in der islamischen Welt verwurzelt, stilistisch hingegen orientiert sie sich am euro-amerikanischen Film. Gleichzeitig arbeitet sie aber wie der postrevolutionäre iranische Film mit jenen Mitteln, die ihr der Islam bietet, indem sie nicht den Rahmen der sozialen und religiösen Codes verlässt. Auf der inhaltlichen Ebene bleiben diese ersten filmischen Arbeiten zwar gesellschaftlich orientiert, doch erhalten sie zunehmend eine philosophische und lyrische Komponente. In der Mischung aus bildlichen, erzählerischen und musikalischen Momenten schuf Neshat eine Erzählform, die nicht länger an die Sprache gebunden ist und auf der Bild- und Tonebene funktioniert.

In ihrem ersten Video *Turbulent* erhält die Musik eine der Kalligrafie in den fotografischen Arbeiten vergleichbare Bedeutung. Im Unterschied aber zur Musik bedürfen Schrift und Sprache zum Verständnis einer Übersetzung. Auf der inhaltlichen Ebene geht es in *Turbulent* um das Verhältnis der Geschlechter zur Musik und dem Ausschluss iranischer Frauen von musikalischen Darbietungen.

Sämtliche Arbeiten der Videotrilogie thematisieren die Dynamik des Männlichen und Weiblichen innerhalb der islamischen, vor allem aber der iranischen Gesellschaft. Auf der formalen Ebene

16. Gerald Matt: »Im Gespräch mit Shirin Neshat«, in: Shirin Neshat. Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien 2000, S. 12/14.

wird die Segregation und Konfrontation der Geschlechter durch gegenüberliegende, kontrastreiche Schwarzweiß-Filmprojektionen umgesetzt, auf denen jeweils einheitlich gestaltete Frauen- beziehungsweise Männergruppen zu sehen sind.

Mit *Fervor*, der letzten Arbeit der Trilogie, greift Neshat abermals das Thema der Geschlechtertrennung und die damit einhergehende gesellschaftliche Kontrolle auf. Darüber hinaus visualisiert sie Tabus im Bereich der Sexualität und des Begehrens. Laut Neshat sind »Tabus verinnerlichte kulturelle Verbote, die aufgrund ihrer Natur nicht nur ein bestimmtes soziopolitisches Gefüge legitimieren, sondern auch dafür sorgen, dass dieses auf einer tiefen emotionalen Ebene bestimmend ist, und sich durch konformes Verhalten verfestigen.«¹⁷

Die als destruktiv stigmatisierte weibliche Sexualität und die daraus resultierenden Maßnahmen zu ihrer Kontrolle sind die Basis für die Erziehung von Mädchen in vielen islamischen Gesellschaften. Frauen sind strengen Überwachungen unterworfen und aus Angst vor der Unkontrollierbarkeit ihrer sexuellen Macht wird die Gesellschaft in Männer- und Frauenbereiche aufgeteilt. Dabei ist die öffentliche Sphäre den Männern und die private, häusliche den Frauen vorbehalten. Das Überschreiten dieser Grenzen kommt einem Tabubruch gleich und ein freier Umgang zwischen Mann und Frau ist nach den traditionellen und islamischen Normen nicht erlaubt.¹⁸ Die wichtigste Rechtfertigung für die Trennung der Geschlechter ist das sexuelle Verhalten von Frauen. Eine alte persische Redensart vergleicht den freien Umgang zwischen Frauen und Männern mit dem Bild der Baumwolle, die man dem Feuer aussetzt. Um die sexuelle Integrität der Frauen zu bewahren, das heißt das Feuer, das die Baumwolle verbrennt, zu verhindern, werden Frauen von Männern getrennt und letztendlich dadurch unbeweglich gemacht. Und um diese Immobilität zu begründen, werden religiöse Tabus formuliert. Eine bei Männern bewunderte Mobilität wird bei Frauen mit sexueller Promiskuität in Verbindung gebracht.

Neshat visualisiert diese Themen in ihren Videoarbeiten immer wieder, nicht nur durch die Darstellung von Mauern, die explizit Grenzen konstituieren, sondern auch gerade durch die de facto voll-

17. Ebd., S. 24.

18. Männern und Frauen ist nach islamischen Traditionen nur dann der ungezwungene Umgang miteinander erlaubt, wenn sie in einem bestimmten Verwandtschaftsverhältnis zueinander stehen, das eine Heirat ausschließen würde (zum Beispiel Tante/Neffe oder Bruder/Schwester) oder wenn sie bereits verheiratet sind.

zogene Aufteilung der Frauen- und Männergruppen, die separiert auf zwei Projektionsflächen gezeigt werden.

Auch die 2002 im Rahmen der *Documenta 11* erstmals präsentierte Arbeit *Tooba*¹⁹ – der Baum, der im Paradies wurzelt und dessen Äste in das Haus des Propheten reichen – ist eine Doppelprojektion mit separaten Musikeinspielungen. Wie in fast allen Filmen arbeitet Neshat auch hier mit der in New York lebenden und ebenfalls aus dem Iran emigrierten Komponistin und Sängerin Sussan Deyhim zusammen. Neshat fordert mit dieser Technik die physische und psychische Beteiligung des Betrachters heraus, der entscheiden muss, wann er den Blick von einer Leinwand zur anderen wandern lässt.

Inhaltlich setzt sich Neshat wiederum mit dem Motiv des Gartens auseinander, das universelle Gültigkeit besitzt: Von jeher Symbol für die Utopie ist es den Rezipienten unterschiedlichster Kulturkreise vertraut. Buddha entwickelte in einem Garten sitzend am Fuße eines Baums sein Glaubenssystem. Für Christen und Juden beginnt die Menschheit im Garten Eden und für die Perser ist der Garten ebenfalls innerhalb des spirituellen Lebens wichtig. Der Überlieferung nach suchten sie einen Hügel, auf dem sie einen Baum inmitten von anderem Grün pflanzten und umgaben den Ort mit einer Mauer. Dieser Garten war Zufluchtsort für Körper und Seele. Auch im persischen Sufismus kommt dem Garten eine große Bedeutung zu. In ihren Gedichten bezeichnen Sufi-Poeten wie Shabestari diesen und seinen Mittelpunkt, den Paradiesbaum Tuba, als den Ort der Hoffnung.

In *Tooba* beherrschen eine ganze Reihe von Gegensätzen das Bild: Gezeigt wird ein Baum inmitten eines umfriedeten Gartens sowie eine Frau, die allmählich mit dem Baum eins wird. Die gegenüberliegende Projektionsfläche zeigt Männer, die aus allen Himmelsrichtungen auf den Garten zuströmen. Nach einem kurzen Zögern erstürmen sie den Garten. Doch genau in jenem Moment, als sie den Baum erreichen, geht die Frau vollständig im Baum auf. In der technischen Umsetzung wechselt das Bild vom der Nahaufnahme in die Totale und gibt den Blick auf die Weite der Landschaft frei.

Das Werk hat eine metaphorische Bedeutung: Die Frau repräsentiert einen Zustand zwischen Leben und Tod, zwischen Menschlichem und Göttlichem, zwischen Geist und Mensch. Shirin Neshat sagt über ihren Film, dass es sich hierbei um eine Tragödie hande-

19. Mexico, USA 2002, 12 Min., Kameramann Dariush Khondji. Der Film wurde mit einem opulenten Budget im Süden Mexikos mit 200 Statisten gedreht.

le, die darin bestehe, dass das Leben vieler Menschen nicht selbstbestimmt sei, sondern von anderen kontrolliert werde.²⁰ Sie sind von Dunkelheit umgeben und drängen zum Licht. Dies ist auch das Schicksal von Tuba, der Protagonistin des gleichnamigen Romans von Shahrnush Parsipur, der Neshat als Vorlage für ihr Drehbuch diente.²¹ In Parsipurs Roman erhält das Motiv des Granatapfelbaums, der bereits in der Alten Welt das Symbol des Lebens verkörperte und ein klassisches persisches Symbol für Weiblichkeit ist, eine wichtige Funktion.²² Auch in einem weiteren Roman der Autorin, *Frauen ohne Männer*²³ (1990), verwandelt sich eine Protagonistin in einen Baum.

Sowohl in Neshats *Tooba* als auch in Parsipurs Roman *Tuba* geht es um soziale Dynamiken und die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft. Die für die zeitgenössische iranische Literatur äußerst bedeutende Schriftstellerin Shahrnush Parsipur wurde 1946 im Südiran geboren und lebt heute im US-amerikanischen Exil. Sie gehört zu jenen 134 Schriftstellern, die im Herbst 1994 mit einer Resolution für eine größere Meinungsfreiheit und gegen die Zensur im Iran eintraten. Im Dezember 1996 forderte sie während einer Pressekonferenz in Berkeley den neu gewählten Präsident Chatami auf, seine erste Handlung möge die Freilassung des Schriftstellers Faradj Sarkuhi²⁴ sein.²⁵

Parsipur begann schon vor der Revolution zu schreiben. Zwi-

20. Pressegespräch am Mittwoch, den 29. Januar 2003 in der Universität der Künste Berlin.

21. Shahrnush Parsipur: *Tuba va manay-e shab* (Tuba und die Bedeutung der Nacht) Teheran: Intisharat-i Isparak 1989.

22. Die Symbolik des Granatapfelbaumes kann man zeitlich bis ins 3. Jahrtausend v. Chr. verfolgen. Für die Vorstellung, der Granatapfelbaum sei der Baum des Lebens, existieren seit dem 4. Jahrtausend zahlreiche ikonografische Zeugnisse. In der griechischen Antike verkörpert der Granatapfel ein bedeutendes Lebens- und Fruchtbarkeitssymbol und im Gräber- und Totenkult symbolisiert er die Hoffnung auf die Fortsetzung des Lebens nach dem Tod. Vgl. Friedrich Muthmann: *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der Alten Welt*, Bern: Abegg-Stiftung [u.a.] 1982.

23. Shahrnush Parsipur: *Zanan-e bedun-e mardan* (Frauen ohne Männer), Teheran: Nasr-i Nuqra 1990.

24. Faradj Sarkuhi, Herausgeber des literarischen und sozialen Magazins *Ādineh*, saß zu diesem Zeitpunkt seit Januar in Haft. Er war ebenfalls einer der 134 unterzeichnenden Schriftsteller.

25. Vgl. <http://www.iranian.com/Dec96/Editor/Persia/Mrs.Sarkuhi.html>, eingesehen am 5.5.1999.

schen 1976 und 1979 lebte sie in Paris, wo sie auch studierte. Nach ihrer Rückkehr in den Iran wurde sie 1980 erstmals festgenommen und verbrachte annähernd fünf Jahre ohne Verurteilung im Gefängnis. Dort begann sie 1983 den Romans *Tuba* zu schreiben. Sie hatte bereits die Hälfte fertiggestellt, als ihr das Manuskript weggenommen wurde. Zwar erhielt sie es Jahre später zurück, doch entschied sie es zu vernichten. Zwei Jahre später allerdings begann sie erneut an der Thematik zu arbeiten. Das Erscheinen des Buches im Jahre 1989 machte sie im Iran berühmt und ermöglichte es ihr ein Jahr später, den bereits zwischen 1974 und 1977 verfassten Roman *Frauen ohne Männer* zu veröffentlichen. Dieser bildete dann allerdings den Anlass für ihre abermalige Verhaftung.

In der patriarchalen iranischen Gesellschaft experimentieren Autorinnen wie Parsipur mit neuen Formen der Mitbestimmung und Kommunikation. In ihren Romanen dienen die Heldinnen als Sprachrohr gegen die sexuelle Unterdrückung der Frau und für den Widerstand gegenüber einer männlich dominierten Kultur. In ihrem Roman *Frauen ohne Männer* beispielsweise erhält der Topos der Jungfräulichkeit eine große Bedeutung. Darüber hinaus handeln ihre Romane von Generationskonflikten, den Auswirkungen kultureller Transformationen aber auch von den Identitätskrisen der Protagonisten ihrer Erzählungen. Es geht um Frauen und Männer, denen die Erfahrung von Liebe und Freundschaft fehlt; Frauen und Männer, die sich gegenseitig genauso fremd sind, wie sich selbst gegenüber. Die Wünsche, die im Hier nicht erfüllbar sind, werden auf der Ebene des Traums und der Kunst wahr.

Der Roman *Tuba* erzählt von der Suche einer Frau nach ihrem Platz in der Welt, doch diese Suche wird nie konkret. Parsipur entwirft die Lebensgeschichte der ebenso starken wie mutigen Tuba parallel zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, die für den Iran den radikalen Übergang aus einer traditionell islamischen in eine westlich moderne Gesellschaft und eine ebenso radikale Wiederkehr in die islamische Tradition bedeutete. Dabei durchläuft die Erzählung fünf Jahrzehnte und wechselt von der scheinbar realitätsnahen Beschreibung tatsächlicher Ereignisse in Wunsch- und Alpträume, in religiöse Mystik und Jenseitsvorstellungen. Das Buch besteht aus vier Kapiteln und setzt zeitlich um die Jahrhundertwende mit dem Ende der Qagaren-Dynastie vor der Revolution ein; zu einem Zeitpunkt also, als der westliche Einfluss die traditionell geschlossene Gesellschaft des Iran veränderte. Die Erzählung endet in der Zeit vor der Islamischen Revolution, nicht ohne den Niedergang der Qagaren-Dynastie und den Aufstieg der Pahlavi-Dynastie sowie die Mosaddeq-Ära behandeln zu haben. Der zeitliche Rahmen in *Tuba* bleibt jedoch nicht auf diese Jahrzehnte beschränkt, sondern ver-

lässt diesen in Form alter Mythen und integriert so das Mittelalter in eine gegenwärtige Erzählung.

Tubas Vater, ein religiöser Gelehrter, der nach einer ersten Begegnung mit einem Europäer entdeckt, dass die Erde rund ist, sinniert tagelang darüber, was das Rundsein der Erde bedeutet und zu welchen Konsequenzen dies führen könnte. Er kommt zu der Erkenntnis:

»Ja, die Erde ist rund, Frauen denken, und sie werden bald jegliches Schamgefühl verlieren. Eine kleine Wolke bedeckte die Sonne, eine plötzliche Windböe wirbelte Staub auf. Der Hadschi grübelte weiter: Soweit wird es kommen. Sobald sie entdecken, dass auch sie einen Verstand besitzen, werden sie Staub aufwirbeln!«²⁶

Tuba, die Protagonistin, ist hin- und hergerissen zwischen dem religiösen Vorbild ihres Vaters und liberalen politischen Aufklärern wie dem Scheich Chiabani. Sie sucht die Nähe zum Sufismus und pilgert zu dem weisen Führer des Derwischordens Geda Alischah. Schrittweise muss sie erkennen, dass die Unterdrückung der Frau von ihrer sozialen Position als Frau herrührt, Frauen von jeher gelitten haben, weil sie in einer Welt leben, die ihnen nicht gehört, dass Frauen unter soziopolitischen Umwälzungen, Religion, Tradition und Ehe zu leiden haben und zuvorderst darunter, dass sie nicht frei sind, ihr Schicksal selbst zu bestimmen.

Mit 14 Jahren heiratet Tuba einen 50-jährigen Mann und lebt zunächst ein traditionelles Leben. Dieses ändert sich jedoch, als sie den Scheich kennen lernt und beginnt, sich für seine politischen Aktivitäten zu interessieren. Nach der Scheidung von ihrem ersten Ehemann heiratet sie einen Prinzen, bekommt vier Kinder und wird wegen einer sehr jungen Frau verlassen. Tubas Tochter, die sich ebenfalls von ihrem ersten Ehemann scheiden lässt, geht eine Ehe mit einem politischen Aktivisten ein, von dem sie ein Kind erwartet. Als ihr Mann verhaftet wird, lässt sie eine Abtreibung durchführen, die sie unfruchtbar macht. Daraufhin adoptiert sie drei Kinder, darunter Maryam. Diese ist zwar klug, wissbegierig und mutig, aber gleichzeitig auch einsam und auf der Suche nach einer Aufgabe. Ihre ganze Bewunderung gilt den algerischen Revolutionärinnen, deren bewaffneten Kampf gegen das Pahlaviregime sie sich anschließt. Während einer Schießerei mit der Polizei stirbt die schwangere, in einen Tschador eingehüllte Maryam und verkörpert so die Märtyrerin. Tuba begräbt sie unter einem Granatapfelbaum

26. Shahrnush Parsipur: Tuba (Aus dem Persischen von Nima Mina), Zürich: Unionsverlag 1995, S. 23.

im Hofe ihres Hauses, wo sie Jahre zuvor ein Mädchen begraben hatte: Die junge Setareh war vergewaltigt und daraufhin von ihrem religiös fanatischen Onkel getötet worden. All diese Ereignisse vollziehen sich als Teil des Lebens von Tuba, die am Ende des Romans allein neben dem Granatapfelbaum zurückbleibt, stirbt und mit dem Baum verschmilzt:

»Sie riß die alte Frau mit in die Tiefe. Erst verfangen sie sich in den Wurzeln des Granatapfelbaumes. Tuba hörte ein Aufklatschen. [...] Sie sanken noch weiter hinab, bis in die Tiefen der totalen Finsternis, der Schwere, der Erstarrung, der Stille. Es war die trostloseste Stille überhaupt, die lastendste Schwere überhaupt. Sie gingen durch die Tiefen des Erzes, des Feuers, des Wassers. Tubas Elemente wirbelten durcheinander, verschmolzen dann zu einem einzigen Atom.«²⁷

Tuba wie auch die anderen weiblichen Protagonistinnen des Romans verkörpern über fünf Jahrzehnte hinweg das Leben sowohl von traditionellen als auch intellektuellen Frauen im Iran, das durch einen massiven ideologischen und sozialen Wandel gekennzeichnet ist. Der Roman weist der Frau eine zentrale Rolle bei der gesellschaftlichen Veränderung zu. Tubas nie nachlassende Suche nach den Gründen für das Unglück von Frauen durchläuft die Handlung wie ein roter Faden. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive repräsentiert dieses Buch aber auch eine Form des Aufbegehrens gegen die literarische Norm der vorrevolutionären Zeit. Der Roman setzt mit konkreten Bildern ein, endet aber als scheinbar philosophische Abhandlung. Die Erzählebenen wechseln zwischen Realität und Traum, ein stilistisches Mittel des magischen Realismus.²⁸

Mit Blick auf den literarischen Stil und die feministische Thematik ist Parsipur in ihrem Roman *Frauen ohne Männer* weitaus radikaler. In surrealistischen Bildern werden Tabus visualisiert. Die Kühnheit ihrer Sprache ist provozierend. Die Autorin bricht in *Frauen ohne Männer* mit der Tabuisierung von Sexualität in der iranischen Gesellschaft. Der Roman zeigt, wie die normative sexuelle

27. S. Parsipur: Tuba, S. 443ff.

28. Der Begriff ›magischer Realismus‹ ist Anfang des 20. Jahrhunderts in der europäischen Kunst- und Kulturszene entstanden und wurde bald zum Schlüssel für die Interpretation von Kunstwerken jeglicher Art, in denen ein symbolischer Charakter angenommen wurde. Als »lo real maravilloso« – die wunderbare Wirklichkeit – einem Konzept, das dem magischen Realismus sehr verwandt ist, wurde es in den 50er und 60er Jahren in Lateinamerika von verschiedenen Schriftstellern wie dem Kubaner Alejo Carpentier und dem Kolumbianer Gabriel García Márquez übernommen und weiterentwickelt.

Moral die mit der Jungfräulichkeit verbundenen Gefühle, Ziele und internen Konflikte von Frauen unterminiert. Als Parsipur im Gefängnis wegen dieses Buches verhört wurde, erklärte sie, dass das Problem der Jungfräulichkeit aus psychologischer Perspektive äußerst komplex für iranische Mädchen und Frauen sei, da es sie paralysieren würde. Statt ihr Potenzial zu nutzen, würden sie in Ängstlichkeit, Kummer und Hilflosigkeit verfallen.

»Ich erklärte, dass die Heldinnen der Geschichte zwei 28- und 38-jährige Mädchen sind, die statt konstruktive Gefühle zu haben, mit dem Problem der Jungfräulichkeit beschäftigt sind. Ich erklärte, dass die Beschreibung dieser Probleme für die Gesellschaft notwendig ist und viele mögliche Tragödien verhindern wird.«²⁹

Hier wird deutlich, wie hoch Parsipur die Rolle der Literatur für die Gesellschaft bewertet: Sie glaubt an die Macht des geschriebenen Wortes und an den gesellschaftsverändernden Einfluss von Literatur.

In *Frauen ohne Männer* bringt Parsipur ihren Protest gegen die traditionellen Geschlechterbeziehungen zum Ausdruck. Das Leben der Protagonistinnen beginnt in der realen Welt, in der Frauen in der iranischen Gesellschaft leben und mündet in einer Traumwelt, im Garten Eden. Die verschiedenen Charaktere werden zu Beginn in ihrer familiären, zunächst auf ein ruhiges Leben schließenden Umgebung vorgestellt. Doch schon bald werden innere Widersprüche erkennbar, die aus dem Wunsch nach geschlechtlichen Beziehungen zu Männern entspringen. Die Frauen reisen von Teheran nach Karaj, um dort in den Paradiesgarten der Wünsche zu gelangen, in dem sie Freiheit suchen und auch finden. Alle fünf Frauen werden in den gleichen metaphorischen, magischen Garten geführt, der einen transzendentalen Ort repräsentiert, wo sie frei sind, ihr Schicksal zu entscheiden. Da sie weder Liebe noch Zuneigung zu Männern entwickeln können, bedeutet dies nahezu in jedem Fall die Ablehnung von Männern und Heirat. Doch Parsipur lässt die einzelnen Erzählungen nicht in diesem Garten enden, der keinesfalls ein kon-

29. Shahrnush Parsipur: *Chaterat-e zendan* (Gefängnismemoiren), Spåga: Baran 1996, S. 401 (Übersetzung der Autorin). Parsipur schrieb ihre Gefängnismemoiren 14 Jahre nach ihrer ersten Verhaftung und ihren eigenen Angaben zufolge innerhalb von zwei Monaten ohne sich dabei auf Notizen zu stützen. In den Gefängnismemoiren schildert sie ihre Beobachtungen zu Fragen in Bezug auf Sexualität, das Verhältnis der Geschlechter zueinander und die Unterdrückung von Frauen. Sie enthüllt die politischen Bedingungen unter denen iranische Schriftstellerinnen kämpfen müssen, um ihre literarische Arbeit fortsetzen zu können.

fliktfreier Raum ist. Der Garten ist nur vorübergehend ein Ort, an dem die Frauen losgelöst von ihrem familiären Kontext über ihr Leben nachdenken können.

Auch in diesem Roman spielt das Motiv der Frau, die zum Baum wird, eine wichtige Rolle. Zugleich ist das Motiv der Baumfrau aber auch interkulturell: Bäume gelten als Sinnbilder der Lebenskraft und Fruchtbarkeit und seit frühesten Zeiten symbolisiert der Baum Muttergottheiten. Daneben existiert eine Vielzahl von Geschichten und Mythen, die von der Verwandlung einer Frau in einen Baum berichten, wie etwa das Beispiel Daphnes, die sich in einen Lorbeerbaum verwandelt, um der Vergewaltigung durch Apollo zu entkommen.

Gleich in der ersten Erzählung von *Frauen ohne Männer*, die der Protagonistin Mahdokht gewidmet ist, wird der Leser Zeuge eines Geschlechtsaktes, den der Gärtner mit einem noch jungfräulichen Mädchen vollzieht. Dieses Erlebnis traumatisiert die beobachtende, noch jungfräuliche Mahdokht derart, dass sie beschließt, sich in einen Baum zu verwandeln, um auf diese Weise der als belastend empfundenen Wirklichkeit zu entfliehen. Am Ende des Romans verwandelt Mahdokht sich schließlich in Samen, der über das Wasser in die Welt gelangt. Dies könnte als Anspielung auf die Reproduktionsfähigkeit des weiblichen Körpers gedeutet werden. Doch diese Verwandlung zeichnet auch das Bild von Frauen, die die Kraft haben, sich aus dem einschränkenden Rahmen des häuslichen Lebens und dem Diktat der Fortpflanzung, das heißt den Vorschriften einer patriarchalen Gesellschaft zu befreien, um sich an einem anderen Ort zu einem selbstbestimmten Wesen zu entwickeln.

Auch Shirin Neshat ist mit dem Bild der iranischen Frau als machtloses Opfer nicht einverstanden, wie sie selbst sagt.³⁰ Indem sie den Blick auf die iranischen Frauen richtet, thematisiert sie nicht nur die Repressionen, denen sie ausgesetzt sind, sondern auch die Stärke, mit der sie der Unterdrückung begegnen.³¹

30. Pressegespräch am Mittwoch, den 29. Januar 2003 in der Universität der Künste Berlin.

31. Im Herbst 2004 begannen die Dreharbeiten zu Shirin Neshats erstem Spielfilm, der den Titel *Women without Men* trägt und erneut auf einer Romanvorlage Parsipurs basiert. Aber auch mit *Mahdokht*, ihrer jüngsten Videoinstallation, bezieht sich Neshat unmittelbar auf Parsipurs Roman. Zwei weitere Videoinstallationen, die jeweils zwei Protagonistinnen des Romans, Mahdokht und Zarin, gewidmet sind, wurden vom 1. Oktober bis 4. Dezember 2005 in der Ausstellung »Shirin Neshat« in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin gezeigt.

Andersdenkende

PARASTOU FOROUHAR

Mein Kunststudium begann an einem Herbsttag 1984: Fast fünf Jahre waren seit dem Sieg der Revolution vergangen. Annähernd drei Jahre zuvor hatten die Fundamentalisten im Iran brutal die Macht übernommen. Im riesigen Saal der Aula der Teheraner Universität fand die offizielle Immatrikulation für die neu aufgenommenen Studierenden der unterschiedlichen Fachbereiche statt. Man durfte die Teheraner Kunstakademie, einen großen Komplex aus vier verschiedenen Gebäuden mit großzügigen Atelier- und Werkstatträumen, nur betreten, wenn man den Ausweis hatte, der an diesem Tag übergeben wurde.

Alphabetisch angeordnet und nach Geschlecht getrennt, standen wir alle in Schlangen, die sich langsam voran bewegten. Gespräche, wenn sie überhaupt zustande kamen, waren leise. Blickkontakte wurden eher vermieden. Man wartete schweigsam auf den nächsten Schritt, den Ausweis. In den Männerschlangen weiter rechts liefen die Gespräche lauter und die Körperbewegungen nahmen mehr Raum ein.

Das neue gesellschaftliche Ordnungssystem bestand aus streng religiösen Regeln, die das öffentliche Leben bis ins kleinste Detail vorschrieben. Um den Gehorsam der Bevölkerung zu potenzieren – aber auch zu überprüfen – waren Gelegenheiten wie eine Massen-Immatrikulation sehr geeignet.

Wir waren die ersten Studierenden, die nach der Kulturrevolution aufgenommen wurden. Zwei Jahre lang blieben alle Universitäten und Fachhochschulen geschlossen, da die neuen Herrscher des Landes das Bildungssystem islamisieren wollten. Im neuen Stundenplan wurden mehrere Stunden pro Woche für islamische Philosophie, islamische Scharia, islamische Moral, islamische Geschichte, aber auch fachorientiert noch weitere islamische Lehrveranstaltungen eingeführt. Spezifisch islamische Vorschriften wurden dem Regelwerk der Universität hinzugefügt. Viele Professoren wurden im Zuge der Kulturrevolution entlassen. Andere boten islamische



Kurse an, führten lange Gespräche, veränderten ihre Garderobe oder ließen sich einen Bart wachsen und durften letztendlich bleiben.

Es war eine einschneidende Zeit. Die neuen Herrscher des Landes, ein breites Netz von Menschen, die aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten und Gruppen stammten, waren vereint in ihrer demonstrativ-strengen Religiosität und hatten die Zügel fest in der Hand. Ihnen war jedes Mittel recht, ihre flächendeckende Macht und Kontrolle zu festigen. Der Krieg forderte täglich seine Opfer. Das Leben war bedroht. Die Islamisten verstanden diese Bedrohung eher als eine Herausforderung, um sich nach dem Tod für ein Leben im Himmel zu qualifizieren. Für viele andere führte die Bedrohung in eine lange Zeit der Depression. Man versteckte die eigenen Wunden, um weitere Verletzungen zu vermeiden.

Massenhaft landeten Andersdenkende in den Gefängnissen. Andere suchten im Exil eine Befreiung, darunter Kinder, die nicht älter waren als fünfzehn. Viele kamen ums Leben. Täglich wurden Listen mit den Namen derer, die an diesem Tag exekutiert worden waren, veröffentlicht.

Mein Vater, einer der aktivsten Oppositionellen aus der Schah-Zeit, der die Revolution in großer Hoffnung auf eine künftige Demokratie mitgestaltet hatte, landete wieder im Gefängnis. Meine Mutter, die leidenschaftliche Demokratin war, schwankte zwischen schweigsamen Stunden und Wutausbrüchen. Ich selbst hatte mich eher versteckt. In den weichen Anblick meines neugeborenen Sohnes und das sinnliche Angebot der Malerei. Exemplarisch für viele in meiner Generation war ich innerlich erschrocken und spürte, dass man mich meiner Zukunft und Ideale beraubt hatte. Das Studium war eine Möglichkeit, wieder vorsichtig in die Zukunft zu schauen und langfristige Pläne zu machen – eher Bilder zu malen, als der Utopie der Revolution nachzuhängen.

Fünf Jahre lang studierte ich an der Teheraner Kunstakademie. Die Atelierräume waren nach Geschlecht getrennt; meistens mitten im Raum, durch eine Reihe hochaufgestellter Metallspinde. Der kleinere Teil am Ende des Raumes wurde den Frauen zugeteilt. In den Theorieklassen gab es keine Wand in der Mitte, aber die Frauen saßen meistens in den hinteren Reihen. Ausnahmen wurden als auffällig registriert. Man bevorzugte es, dass männliche und weibliche Studenten den Kontakt einschränkten. Um die islamische Vorgabe nach einer Trennung von öffentlichem Raum und Sexualität durchzusetzen, sollten männliche und weibliche Studenten sich mit ›Bruder‹ und ›Schwester‹ ansprechen und sich dabei nicht ansehen. Die körperliche Präsenz von Frauen wurde auf das Notwendigste beschränkt, selbstverständlich vollständig verhüllt.

Manche Männer dagegen trugen Bärte und Arme-Anoraks als Zeichen ihrer Solidarität im Kampf gegen den Irak. Sie trugen einfache Hosen und hochgeknöpfte Hemden, Körperbewegungen, die eine Mischung aus orientalischem-männlichem Selbstbewusstsein und auffälliger ›Anti-Eleganz‹ darstellten, genossen an der Akademie das größte Recht auf Präsenz. Die anderen Männer hatten sich unterzuordnen.

Bei den zahlreichen Zeichenstunden haben wir im Park der Universität Bäume und Büsche mit Gebäuden im Hintergrund gezeichnet. Im Atelier menschliche Modelle, unzertrennlich von ihren weitsitzenden Klamotten. Stilleben standen ganz unten in der Hierarchie. Die Alltäglichkeit dieses Genres war nicht mit dem propagaandaorientierten Wertesystem der Islamisten zu vereinbaren. In höheren Semestern genossen wir die Möglichkeit, die Muskelpartien der großen männlichen und tierischen Gipsfiguren nachzuzeichnen – deren Geschlechtsteile waren allerdings verborgen. Ein beliebtes Programm war das Zeichnen der Menschen bei ihrer körperlichen Arbeit: In der Bäckerei, auf der Baustelle und in der Werkstatt. Bei solchen Ausflügen mussten Frauen sich noch unsichtbarer verhalten. In unserem Hauptfach Malerei hatten wir uns nach einer langen Phase des Erwerbens von Grundkenntnissen und dem Aufbau malerischen Könnens, das nach dem Vorbild eines lässigen Naturalismus gelehrt wurde, mit Inhalten zu beschäftigen: Um der Revolution zu dienen, malten die ›Getreuen‹ Kriegsszenen, Märtyrer und kleine Kinder, die um ihre gefallenen Väter trauern. Beliebt waren auch Darstellungen religiöser Zeremonien, die hauptsächlich Trauerfeiern um die Heiligen zeigten. Porträts der Groß-Ayatollahs wurden zwischendurch gemalt. Um der Verpflichtung, dem Volk nahe zu sein, gerecht zu werden, malten manche Studenten und Studentinnen folkloristische Bilder. Diese Tendenz war nicht nur bei den religiös motivierten festzustellen, sondern als Folge der Revolution bei vielen zu beobachten. Von denjenigen Studenten, die sich innerlich als Gegner des Systems verstanden, strebten viele nach der Erschaffung von Bildern, die eine Sehnsucht ausdrückten. Resultate waren hauptsächlich nostalgische Abbildungen von Alltagssituationen und -gegenständen, manchmal übertrieben in jämmerlichem Selbstmitleid. In solchen Bildern wurden immer wieder Symbole – oder eher Codierungen – benutzt, die versteckte Bedeutungen transportieren sollten. Diese klischeehaften Codierungen, die ursprünglich die Möglichkeit geboten hatten, freie Gedanken bildhaft zu formulieren, verursachten inzwischen selbst eine Enge und unerträgliche Flachheit. Ein paralleler Ansatz bei der Suche nach Inhalten war die Auseinandersetzung mit der altpersisch-islamischen Malerei und die Frage nach Möglichkeiten ihrer Wiederbe-



lebung. Neben der aktuellen, islamisch und kämpferisch geprägten Identität des Landes wollte man auch seine traditionell und historisch geprägten Wurzeln nicht außer Acht lassen. Der Forschungsaspekt dieser Aufgabe bot vielen von uns einen ›gesünderen‹ Rahmen der Auseinandersetzung, der manchmal spielerische oder poetische Ansätze sichtbar machte. Diese Bilder wurden von den religiösen Herrschern der Akademie herablassend geduldet. Der Professor, der den Kurs leitete, wurde allerdings später entlassen.

Die religiösen Kurse waren Pflicht und beanspruchten mehrere Stunden pro Woche. Bei einem Kurs in islamischer Kunstgeschichte wurden wir Zeuge der Aufstellung mancher revolutionärer These: So wurde zum Beispiel die erste Moschee, die der Prophet Mohammed selbst mitgebaut hatte und die aus drei Lehmwänden und einem Dach aus Palmenblättern bestand, zum bedeutendsten und schönsten Architekturdenkmal der Geschichte erklärt. Die westliche Kunstgeschichte wurde in Einbettung ihrer sozialen Entwicklung erläutert. Unterrichtet wurde bis zur klassischen Moderne. Der sowjetischen Kunst wurde im Vergleich zur westlichen Kunst größerer Respekt entgegengebracht, da man trotz ideologischer Differenzen dieser Kunst eine inhaltliche Kompetenz zusprach. Der westlichen Kunst wurde Verdorbenheit vorgeworfen. Der übertriebene Individualismus, den man als Folge der Abwendung von der Religion ansah, wurde als Ursache der Sackgasse dargestellt, in der sich die westliche Kunst und Kultur befänden. Die Argumente genügten sich selbst und brauchten keine Beweise. Die Bücherei der Kunstakademie hatte den Hütern der islamischen Werte viel Arbeit gemacht: Tausende von Katalogen und Büchern, hauptsächlich zur westlichen Kunst und das Erbe aus der Zeit vor der Revolution, mussten sorgfältig zensiert werden. Nicht die Texte, sondern die Bilder wurden mit Edding überstrichen. Nackte Frauenkörper und der Genitalbereich der nackten Männer wurden schwarz übermalt.

In einer so aufdringlichen Struktur, in der jede Form öffentlichen Lebens von religiösen Vorstellungen bestimmt wurde, bot allein der private Rahmen eine begrenzte Möglichkeit der Selbstbestimmung. Der Kontrast zwischen öffentlichem und privatem Leben wurde im Laufe der Zeit immer größer. Damit bekamen schizophrene Verhaltensweisen eine Selbstverständlichkeit. Die berechtigte Anstrengung nach Selbstschutz, die selbstverständlich erscheint, hat allerdings verzerrende Folgen. Die aufgedrängte Zensur verursachte bewusste, aber auch unbewusste Selbstzensur. Diese breitete sich immer mehr aus. Die Definition von Selbstachtung und freiem Denken wurde dadurch immer fragiler und verschwommener.

Meine Distanz, die sich in mir zwischen dem *jetzt hier* und dem *damals dort* ausgebreitet hat, umgibt keine feste Grenze. Diese Dis-

tanz öffnet Zwischenräume, in denen Definitionen neu bestimmt werden können. Sie bietet mir die Möglichkeit von Selbstbildern, auch dort, wo ich abwesend bin.

Die entstehenden Zwischenräume bergen die Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne in sich und stellen sie in einen wechselnden Prozess zueinander. Eine aus diesem Prozess erworbene Methode ist das Entdecken von Parallelität in unterschiedlichen Strukturen. Sie ermöglicht mir Zusammenhänge herzustellen, um sie danach anschaulich zu gestalten.

Beispiel: In den altpersischen Miniaturen ist die Präsenz des Menschen wie in einer von Fundamentalismus befallenen Gesellschaft als Teil einer *ornamentalen* Ordnung zu begreifen. Eine individuelle Auffassung existiert nicht. Es wird der Versuch unternommen, eine trügerische Oberfläche aus wiederholten, miteinander harmonisierenden Mustern zu schaffen, um Brüche zu kaschieren. Der Blick gleitet von der kurvigen Linie der Körperdarstellung von Figuren zu den kurvigen Tannen, weichen Wolken, Kuppeln und Hügeln. Alle Flächen sind mit den Schwingungen dieser Muster gefüllt. Eine harmonische Welt Darstellung, Zeichen der göttlichen Allmacht und ihrer Schönheit. Diese unantastbare Harmonie jedoch verbirgt in sich ein großes Potential an Brutalität. Was sich dieser ornamentalen Ordnung nicht unterwirft, ist nicht darstellbar und damit nicht existent, wird in die Peripherie der Unwürdigen verbannt, zur Vernichtung verurteilt.

Diesem geschilderten Beispiel gesellt sich in verblüffender Ähnlichkeit eine Parallele zur ›neuen Weltordnung‹ nach dem 11. September. Wenn auch nicht flächendeckend, so erkennt man doch eine polarisierende Tendenz, in der Unterschiede zu Feindlichkeiten transformiert und Freiräume als Territorien okkupiert werden.

Unser Leben ist seitdem um viele groteske Bilder und Begriffe reicher geworden und um viele Fragen, die keine Antworten haben. Den Argumenten der *realen Politik* fühle ich mich nicht verpflichtet. Sie versagen immer mehr unter dem Gewicht der existenziellen Fragen. Ich will nur begreifen, was mit den wirklichen Menschen passiert und wo die realen Utopien der Menschen bleiben? Ob uns in Zukunft überhaupt noch Raum für reale Utopien erhalten bleibt. Ob sie noch im Zentrum der schöpferischen Prozesse der Weltgestaltung angesiedelt sind – oder in die Peripherie der Träumer und Spinner abgeschoben werden. Welcher Raum wird der Kunst in der neuen Weltordnung noch zugesprochen, und welche Bedeutung widerfährt der Kunst aus der Fremde? Das Interesse der westlichen Gesellschaft an Kunst und Kultur aus der orientalisch-islamischen Welt ist rasant gestiegen. Vielleicht ein wohlgemeinter Versuch, durch Kunst Erkenntnisse über diese Gesellschaften zu erlangen.



Aber wie offen sind die westlichen Gesellschaften, und wie viele orientalistisch-islamische Merkmale muss diese Kunst beinhalten, um als solche anerkannt zu werden?

Das Feld der interkulturellen Kommunikation und Interaktion ist durch Klischees und Floskeln besetzt. Sie dienen zum Kaschieren der *blinden Flecken*, die auszuwuchern drohen. Jeder Versuch interkultureller Kommunikation und Interaktion birgt daher die Gefahr des Missbrauchs in sich. Jeder Ansatz wird zu einer Gradwanderung zwischen Wahrnehmbarem und Illusion. Für mich als Künstlerin scheint fast jede Platzierung, die ich erfahre, begleitet zu sein von einem unausweichlichen Gefühl der Deplatziertheit. Schwankend zwischen optimistischem Aktionismus und zynischer Renitenz nehme ich den Blick wahr, der mich betrachtet, und werde durch die auf mich projizierten Vorstellungen entfremdet.

Während meiner Teilnahme an der Ausstellung *Entfernte Nähe – Neue Positionen iranischer Künstler* im Haus der Kulturen der Welt, erhielt ich eine Einladung zu Sabine Christiansens Gesprächsrunde. Das Thema der Sendung war der Terrorismus vor den Toren Europas. Die Redaktion war auf der Suche nach dem Profil einer in die deutsche Gesellschaft integrierten muslimischen Person. Im Gespräch mit einem Redaktionsmitarbeiter wurde mir mitgeteilt, dass ich eigene Alltagserfahrungen über veränderte Wahrnehmungen und Reaktionen, gegenüber Muslimen in der Gesellschaft schildern solle. Meine Versuche, nötige Freiräume zu diesem Thema zu erhalten, um eine Gefahr des Plakativen zu vermeiden, stießen auf höfliche Ablehnung – das Raster der Sendung stehe schon fest. Ich sagte ab, verfolgte jedoch mit Neugier den Verlauf der Sendung. Das integrierte muslimische Ehepaar, beide Akademiker, die Frau leicht verschleiert, gab authentisch all das wieder, was man von mir im Vorgespräch erwartete.

Ich saß in meiner Wohnung, in Frankfurt, vor dem Bildschirm und schaute meiner ›Doppelgängerin‹ zu, wie sie mit Kopftuch und in fließendem Deutsch die für mich bestimmten Antworten aussprach. Frau Christiansen nickte voller Anteilnahme und das Publikum bekam ein ›*offenes Gespräch*‹ serviert.

Unterscheiden des Unterscheidens.

Ironische Techniken in der Kunst

Parastou Forouhars

ALEXANDRA KARENTZOS

Die Theorieproduktion der Gender Studies und des Postkolonialismus zeichnet sich durch eine Fülle unterschiedlicher Ansätze aus. Diese Heterogenität ist für die Forschungszusammenhänge wesentlich: Das Hybride ist nicht nur Gegenstand der Theorien, sondern auch in diesen selbst angelegt. Disparate Aspekte sollen in ihrer irreduziblen Vielheit diskutiert werden, ohne auf ein Zentrum oder eine synthetisierende Perspektive festgeschrieben zu werden. In dieser Forderung liegt ein Misstrauen gegenüber totalisierenden Theoriebildungen Europas. Edward Said etwa grenzt von diesen die ›travelling theories‹ ab, um die Verweigerung gegenüber eindimensionalen Festlegungen deutlich zu machen. Es geht um eine kontrapunktische, vielstimmige Lektüre. Solche Theorien verstehen sich zugleich als strategische Intervention und positionieren sich politisch.

Wenn dies einige Grundzüge der Gender Studies und postkolonialer Forschungen sind, scheint es zunächst nicht verwunderlich, dass die Systemtheorie Niklas Luhmanns in diesem Kontext bisher kaum herangezogen wurde. Handelt es sich doch auf der einen Seite um Theorien mit politischem Impetus, auf der anderen Seite, bei Luhmann, um eine Theorie, die eher als distanziert und deskriptiv gilt. Zudem erhebt die Systemtheorie einen Universalitätsanspruch, wenn es ihr darum geht, die gesamte Gesellschaft beschreiben zu können – nimmt sie damit nicht eine totalisierende Perspektive ein? Widerspricht dies nicht dem Postulat, die eigene Sicht als ›partiale Perspektive‹ im Sinne von Donna Haraways Konzept des ›situiereten Wissens‹ zu reflektieren?¹ Keineswegs. Auch die Systemtheorie

1. Vgl. Donna Haraway: »Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Femi-



sieht, dass sie nur über eine begrenzte, relative und voraussetzungs-volle Sicht verfügt, die ›blinde Flecken‹ hat. Die Kontingenz des eigenen Beobachtungsstandpunkts gilt ihr als unhintergebar. Indem sie von einem Polyperspektivismus in der Gesellschaft ausgeht, bietet sie sich zur Diskussion in den Gender und Postcolonial Studies an;² daher ist ein Austausch denkbar, der sowohl für die Geschlechter- und postkoloniale Forschung als auch für die Systemtheorie produktiv sein kann.

So lassen sich etwa die subversiven Strategien näher betrachten, die in Gender- und postkolonialen Theorien unter Begriffen wie ›Ironie‹, ›Parodie‹ und ›Mimikry‹ gefasst werden. Haraway erklärt, dass *Ironie* von Widersprüchen handelt, die sich nicht auflösen lassen, sowie von Humor und ernsthaftem Spiel.³ Sie gebraucht den Begriff der Ironie, um eine Position zu markieren, die Heterogenes auf paradoxe Art verbindet und dadurch starre dichotome Strukturen unterläuft.

Ebenso wie Haraway Ironie versteht Judith Butler *Parodie* als politische Methode der Subversion. Durch Parodie werden Geschlechterkonstrukte wiederholt und zugleich konterkariert. Wiederholungen sind grundlegend für den performativen Prozess der Geschlechterkonstitution: Durch unentwegte Nachahmung normativer Setzungen wird die Kategorie des Geschlechts hervorgebracht.⁴ Die Wiederholung lässt jeweils eine Differenz zum Vorhergehenden entstehen, da sie nicht zur vollkommenen Deckung gelangen kann. Sie enthält demnach immer das Potential der Verschiebung. An dieser Stelle setzt die Parodie an und legt die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität offen.⁵ Geschlecht gilt damit nicht mehr als etwas Ursprüngliches, sondern als Ergebnis eines unentwegten Prozesses der Sinnstiftung. Die Vorstellung einer ursprünglichen, zu-

nismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, Frankfurt/M., New York: Campus 1995, S. 73-97.

2. Erste Ansätze finden sich in: Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius: »Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte«, in: dies. (Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur angloamerikanischen Multikulturalismus-Debatte. Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 1-29, v.a. S. 23ff.

3. Vgl. Donna Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur, S. 33-72, hier: S. 33.

4. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.

5. Vgl. ebd., S. 203.

grunde liegenden Männlichkeit oder Weiblichkeit erweist sich als Mythos. Was imitiert wird, ist kein Original, sondern selbst schon eine Imitation.⁶

Dieser Butlersche Begriff der Parodie ist wiederum analog zu Homi Bhabhas Konzept der *Mimikry*.⁷ Bhabha zählt Mimikry und Maskerade zu den Widerstandsstrategien, mit denen rassistische Stereotype umgeschrieben und transformiert werden können. Die verfehlte Wiederholung dient auch hier als subversive Technik und strategische Intervention. Das Phantasma der immer schon bestehenden, einheitlichen Identität wird so, laut Bhabha, durch Mimikry verspottet.⁸ Damit erweist sich die Ordnung der geschlechtlichen und rassistischen Repräsentation als instabil und kontingent. Geschlecht und Rasse erscheinen nicht als Naturgegebenheiten, sondern als Ergebnis von Signifikationsprozessen, das immer auch anders ausfallen kann.

Diese subversiven Techniken lassen sich mit der Systemtheorie eingehender beschreiben. Luhmanns Modell der *Beobachtung zweiter Ordnung* eignet sich besonders dazu, die von Haraway, Butler und Bhabha genannten Verfahren zu verdeutlichen. Die ironischen und parodistischen Wiederholungen beruhen auf einer Beobachtung zweiter Ordnung. Ich werde im Folgenden zunächst diesen Begriff erläutern und ihn dann exemplarisch auf Werke der Künstlerin Parastou Forouhar anwenden.

Zur Theorie der Beobachtung

Jede Beobachtung beruht nach Luhmann auf einer Unterscheidung: Man sieht etwas nur im Unterschied zu etwas anderem. Eine Person im Schleier zum Beispiel wird gewöhnlich als Frau und – im westeuropäischen Kontext – als Fremde wahrgenommen; dieser Beobachtung liegen unausgesprochen die Unterscheidungen Mann/Frau und Eigenes/Fremdes zugrunde. Eine Sicht, die auf diese Weise

6. Vgl. ebd. und Hannelore Bublitz: Judith Butler zur Einführung, Hamburg: Junius 2002, S. 92ff. Indessen ist Parodie nicht per se subversiv. Sie kann nur dann irritieren, wenn das Konstrukt des Sexus als phantasmatischer Identitätseffekt deutlich wird und sich so als kontingent erweist. Vgl. J. Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 204.

7. Butler bezieht sich explizit auf Bhabha. Vgl. dies.: Körper von Gewicht, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, v.a. S. 372, Anm. 159.

8. Vgl. Homi Bhabha: Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 93. Siehe dazu auch den Beitrag von Markus Schmitz in diesem Band.



Geschlechter und Zugehörigkeiten voneinander abgrenzt, als ob sie vorfindbar wären, ist eine Beobachtung *erster* Ordnung. Sie kann ›ontologisch‹ genannt werden, insofern sie nicht mitsieht, dass das Sichtbare von der gewählten Unterscheidung und von deren Implikationen abhängt. Beispielsweise gelten Männer und Frauen in diesem Zusammenhang als naturgegebene Wesenheiten, ohne dass reflektiert wird, auf welchen Voraussetzungen diese Annahme beruht.

Aufgelöst werden die quasi-ontologischen Setzungen dagegen, wenn die Beobachtung ihrerseits beobachtet wird. Systemtheoretisch formuliert, handelt es sich um eine *Beobachtung zweiter Ordnung*.⁹ In ihr richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Unterscheidungen, die der Beobachtung erster Ordnung zugrunde liegen. Die Unterscheidungen erweisen sich als kontingent, es wären auch andere möglich gewesen. Die in der Beobachtung erster Ordnung gewählten Unterscheidungen erscheinen restriktiv; sie eröffnen nicht nur eine Sicht, sondern führen zugleich auch ›blinde Flecken‹ mit sich, die in der Beobachtung zweiter Ordnung deutlich werden. Allerdings erlaubt auch die Beobachtung zweiter Ordnung keinen alles umfassenden Über-Blick. Sie unterliegt wiederum den Beschränkungen, die sich aus den von ihr verwendeten Unterscheidungen ergeben. Aus der Beobachtung zweiter Ordnung geht ein polykontexturaler Sinnzusammenhang hervor, in dem es eine Vielzahl von Unterscheidungen gibt, *ohne* eine einzelne Beobachtungsposition über alle anderen zu stellen.

Gerade hierin liegt ein Potential, das für die Gender und Postcolonial Studies nutzbar gemacht werden kann: Die Beobachtung zweiter Ordnung stellt eine Formenvielfalt und ein Bewusstsein anderer Möglichkeiten her, eine Deontologisierung und Enthierarchisierung, die für diese Theorien entscheidend sind. Auch Identitätskonzepte erweisen sich aus der Beobachtung zweiter Ordnung als brüchig und nicht-ursprünglich, da sie immer schon Unterscheidungen voraussetzen. Vor allem aber bietet der Begriff der Beobachtung zweiter Ordnung einen Bezugsrahmen für die Analyse ironischer und parodistischer Techniken.¹⁰ Diese lassen sich als Beob-

9. Luhmann verwendet diesen Begriff im Anschluss an Heinz von Foerster. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 92ff. Vgl. dazu auch Georg Kneer/Armin Nassehi: *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, München: Fink/UTB 1993, S. 95ff.

10. Vgl. Ernst Behler: *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn [u.a.]: Schöningh 1997, insbes. S. 324-327. Norbert Bolz bezeichnet überdies Ironie am Beispiel Duchamps als Beobachtung dritter Ordnung: »Marketing als Kunst oder: Was man von

achtungen zweiter Ordnung beschreiben, da sie die Unterscheidungen der Beobachtungen erster Ordnung distanziert wiederholen und ihnen ihren absoluten Geltungsanspruch streitig machen. So wird zum Beispiel die Unterscheidung von Männlichem und Weiblichem nicht reproduziert, sondern problematisiert: Sie wird zum Gegenstand der Beobachtung. Auf diese Weise ist es möglich, Setzungen spielerisch zu zitieren und sie damit zu unterlaufen.

Mit den systemtheoretischen Begriffen lässt sich folglich exakt der Einsatzpunkt der Ironie und Maskerade in zitationellen Prozessen beschreiben. Dadurch können geschlechtertheoretische und postkoloniale Ansätze von Butler, Bhabha und Haraway mit Luhmanns systemtheoretischem Konzept kombiniert werden.¹¹

Im Anschluss an Luhmann lässt sich auch die Unterschiedlichkeit der systemischen Kontexte fokussieren. So kann etwa der spezifische Rahmen künstlerischer Formen der Ironie berücksichtigt werden. Dabei ist es möglich, die Konzeption der Ironie als einer Beobachtung zweiter Ordnung auf Bildwerke anzuwenden, da auch Bilder den Gebrauch von Unterscheidungen *vorführen* können, wie es der Beobachtung zweiter Ordnung entspricht. In Bildern manifestiert sich, wie das Kunstsystem seine Umwelt – unter anderem die Ordnung der Geschlechter und Ethnien – beobachtet.¹² Dadurch können die Werke den in der Umwelt üblichen Gebrauch von Unterscheidungen wie männlich/weiblich oder heimisch/fremd zitieren und umcodieren.

Als Beispiel aus der gegenwärtigen Kunst für ein solches Umcodieren durch Beobachtung zweiter Ordnung werde ich Arbeiten Parastou Forouhars untersuchen.

Jeff Koons lernen kann«, in: ders./Cordula Meier/Birgit Richard/Susanne Holschbach (Hg.): *Risikante Bilder. Kunst, Literatur, Medien*, München: Fink 1996, S.129-136, hier: S. 130. Zur Anwendung auf künstlerische Ironie im Kontext des Postkolonialismus vgl. Alexandra Karentzos: »Manifest für Ironiker/innen. Zur Kunst der Beobachtung«, in: dies./Sabine Kampmann/Thomas Küpper (Hg.): *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer*. Bielefeld: transcript 2004, S. 159-177.

11. Vgl. den Hinweis auf Butler bei Armin Nassehi: »Geschlecht und System. Die Ontologisierung des Körpers und die Asymmetrie der Geschlechter«, in: Ursula Pasero/Christine Weinbach (Hg.): *Frauen, Männer, Gender Trouble. Systemtheoretische Essays*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 80-104, hier: S. 88.

12. Bilder lassen sich systemtheoretisch als Elemente des Kunstsystems fassen und das Werk als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium desselben. Vgl. bezogen auf Literatur Gerhard Plümpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993. Bd. 2, S. 293ff.; bezogen auf das Kunstsystem N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*.



Parastou Forouhar: Verkehrte Ordnung der Schilder

Wenn Werke einer iranischen Künstlerin präsentiert werden, stehen sofort bestimmte Erwartungen im Raum. Schleier, Tschador, Bart und Turban sind Zeichen der visuellen Repräsentation des ›Arabischen‹ – tagtäglich führen uns die Massenmedien dieses Bild vor. Die in Frankfurt lebende Künstlerin Parastou Forouhar erfüllt nur scheinbar diese Erwartungen, spielt aber mit ihnen. Sie zeigt dem westlichen Blick nicht das ›Orientalische‹, sondern thematisiert den westlichen Blick auf das ›Orientalische‹ – die Schemata, die bei der Konstruktion des Orients zum Tragen kommen. Die Künstlerin beobachtet gleichsam, wie beobachtet wird.



Abb. 1: Parastou Forouhar: *Serie Schilder*, 2004.

Die Serie der *Schilder* verwendet Piktogramme, das heißt allgemein verständliche Bildsymbole (Abb. 1). Es sind komprimierte informierende Bildzeichen, die ohne weiteres entschlüsselt werden können. Gemeinhin dienen sie der visuellen Kommunikation unabhängig von der Sprache, sie dienen also der Überwindung von Sprachbarrieren. Man findet sie gerade dort, wo rasche Verständigung angestrebt wird, zum Beispiel im Straßenverkehr, an Flughäfen, an Bahnhöfen etc., es sind mehr oder weniger globale Zeichen.

Zu sehen sind hier aber Schilder, die nicht den Straßenverkehr, sondern gleichsam den ›Geschlechterverkehr‹ thematisieren. Geichtslose Frauen in langen Schleiern und Männer bevölkern die Schilder. Wesentlich für Piktogramme ist die Auslösung von Vorstellungsketten, so lesen wir direkt heraus: ›Frauen verboten – Wir müssen draußen bleiben‹ oder ›Frauen dürfen nicht auf die Überholspur, die den Männern vorbehalten ist‹. Die zweckgebundene funktionale Verständlichkeit und *Eindeutigkeit* der Bildinhalte für möglichst viele Betrachter wird hier ironisch zitiert. Forouhar wirft die Frage auf, inwieweit sich die Beobachtungsschemata reduzieren lassen. Beunruhigend ist, dass solche Muster keineswegs ungewohnt sind – denn wie könnten wir andernfalls diese Piktogramme überhaupt lesen? Forouhar reflektiert die Schematismen, die bei dem Gebrauch von Unterscheidungen eine Rolle spielen, und problematisiert dieses Zeichenrepertoire.

Durch den Tschador der Frauen bietet es sich an, die Schilder im Orient zu situieren. So werden Stereotypisierungen aufgegriffen, die der Ordnung der Geschlechter in arabischen Ländern zugeschrieben werden. Der Raum, der Frauen auf den Schildern zugeteilt wird, ist extrem beengt, kleiner als der der Männer – er wird abgeteilt durch einen roten Balken, sozusagen eine doppelte Grenze. Denn bereits der Schleier definiert die Grenze zwischen weiblichen und männlichen Räumen und markiert die Schwelle von Privat und Öffentlich, von Sehen und Gesehenwerden.¹³ Die Schilder sind damit Zeichen für die sexuelle Differenz.

Im Kontext des so genannten ›Kopftuchstreites‹ in Europa können die Schilder Forouhars auch als Reflexion der Grenzziehungen gegenüber dem Fremden gesehen werden. Die männlichen Gestalten darauf sind nicht explizit als ›Araber‹ markiert, sondern bilden eine allgemeine Norm. Das Fremde verschmilzt mit dem Weiblichen. Eine solche Amalgamierung von Orient und Weiblichkeit hat bereits eine lange Tradition. Man denke nur an die Orientalisten des 19. Jahrhunderts. Mit den Schildern werden so Mechanismen der Inklusion und Exklusion dargestellt, die auch heute relevant sind. Der Orient ist das Andere: »In der Universalität der abendländischen Ratio gibt es den Trennungsstrich, den der Orient darstellt«¹⁴, wie Michel Foucault erklärt.

13. Vgl. dazu Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie«, in: Fotogeschichte, Jg. 20, 2000, Heft 76, S. 25-38.

14. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 10.



Ähnlich der avantgardistischen Kunst des Konstruktivismus versucht Forouhar eine Elementarisierung der Formensprache, um davon ausgehend zu einer ›neuen Grammatik‹ und ›Syntax‹ des Visuellen zu gelangen. Im Gegensatz zum Konstruktivismus aber operiert Forouhar mit einer Übercodierung der Zeichen, die eine ironische Brechung vorführen. Die Schilder zeigen so deutlich die Klischees, dass sie sie *als* Klischees vorführen, wie es einer Beobachtung zweiter Ordnung entspricht. Klischee ist hier auch im wörtlichen Sinne zu verstehen als identische Druckform, die sich beliebig oft wiederholen lässt. Auch im Medium des Piktogramms ist bereits die Möglichkeit der Vervielfältigung angelegt. Der ›Schilderwald‹ ist endlos reproduzierbar.

Swanrider



Abb. 2: Parastou Forouhar: *Swanrider*, Fotografie von Annette Hornischer, 2004.

Das ironische Spiel mit Differenzen treibt Forouhar in der Fotoserie *Swanrider* von 2004 auf die Spitze: Eine Frau im schwarzen Tschador, erkennbar als die Künstlerin, reitet auf einem riesigen weißen Schwan auf einem Fluss (Abb. 2). Der Schwarz-Weiß-Kontrast dominiert die Szenerie. Mit einer solchen Schwarz-Weiß-Malerei wird eine Struktur von Märchen aufgegriffen, die durch Dichotomien wie Gut und Böse, Glück und Pech, Schön und Hässlich gekennzeichnet sind. Aufgerufen wird Hans Christian Andersens Erzählung vom hässlichen Entlein, das sich in den wunderschönen Schwan verwandelt: eine Entwicklung vom Außenseiter – denn das vermeintliche

Entlein ist aufgrund seiner Andersartigkeit, seiner dunklen Federn, aus dem Entennest verstoßen worden – zum strahlenden Mittelpunkt. Mit solchen Anspielungen auf wundersame Verwandlungen wird die Rolle der fremden Frau im dunklen Tschador ironisiert.

Neben dem Märchenbezug werden Assoziationen an weitere Metamorphosen aus der westlichen Tradition wachgerufen: In Richard Wagners Oper wird Lohengrin, der Ritter in silberner Rüstung, Inbegriff des deutschen ›Urmythos‹, auf einem Nachen von einem Schwan gezogen, der sich später als Gottfried erweist. Als Bühne für ihren eigenen Auftritt wählt Forouhar passenderweise den Ort Bad Ems an der Lahn in Deutschland. In ihren Bildern ist der Schwan jedoch nicht etwa eine Requisite aus einer Lohengrin-Aufführung, sondern ein profanes Tretboot mit Namen Hugo, wie es auf einigen Fotografien deutlich wird. Forouhar eignet sich diesen als ›urdeutsch‹ ausgewiesenen Mythos an, verfremdet ihn buchstäblich, indem sie ihn konfrontiert mit der als fremd markierten Schleierfrau.

Das Tretboot konterkariert zudem den Bezug zum Ledamythos, in dem der antike Gott Zeus sich der schönen Jungfrau Leda in Gestalt eines Schwans nähert. Solche Fruchtbarkeitsmythen werden umgekehrt – nicht Zeus bedeckt die Frau, sondern der Tschador breitet sich ornamental auf dem Schwan aus. Dennoch lassen sich traditionelle Bildstrukturen des Leda-Motivs wiedererkennen, etwa wenn der lange, geschwungene Hals des Vogels mit der Frau und ihrem Gewand parallelisiert wird.

Indem Forouhars Werk in seinen vielfältigen Bezügen auf Mythen vom Urgermanischen und vom Griechischen als so genannter Wiege der europäischen Kultur lesbar ist, greift es ein Sinnarsenal auf, mit dem die westliche Gesellschaft ihr Eigenes konstruiert und definiert, das heißt abgrenzt. Dieses Terrain des ›Eigenen‹ wird von Forouhar ironisch besetzt. So ist dieses Werk Forouhars auf eine westlich geprägte Rezeption angelegt; im Iran fehlt gemeinhin der Kontext, um die Anspielungen auf westliche Traditionen zu entschlüsseln.

Zu den Anspielungen des Werks gehört nicht zuletzt die Referenz des Titels auf das Road Movie *Easy Rider* (USA 1969), in dem sich zwei Motorradfahrer auf die Suche nach Amerika begeben, es aber laut dem Motto auf dem Filmplakat nirgends finden können. Das Land, das sie erfahren, ist keineswegs das freie Amerika der unbegrenzten Möglichkeiten. Diskriminierung und Andersheit durch visuelle Markierungen werden auch in dem Film problematisiert. Solche Bezüge stören die märchenhafte Idylle des Schwans auf der ruhig dahinplätschernden Ems.



Folter im Daumenkino

Auch Forouhars Daumenkino aus der Serie *Tausendundein Tag*¹⁵ von 2003 bezieht sich auf Massenmedien: Computergenerierte Comicfiguren agieren darin, die bei der traditionellen Strafpraxis der Steinigung zu sehen sind (siehe fortlaufende Abb. S. 121-137). Dadurch entsteht eine Spannung zwischen den verbreiteten Konventionen des Mediums ›Daumenkino‹ und dem Dargestellten: Den Erwartungen an ein slapstickhaft-komisches Geschehen wird nicht entsprochen, stattdessen ist der Akt von einer als archaisch konnotierten Brutalität. Die Gewaltsamkeit und der Ernst des Vorgangs sind allem kindlich Spielerischen entgegengesetzt und sie lassen sich nicht durch die Nähe zum Comic und durch die ›Handlichkeit‹ des Daumenkinos verniedlichen. Vielmehr treten sie durch diesen Kontrast erst hervor. Walter Benjamin spricht in seinem Kunstwerk-Aufsatz von dem Anliegen der Massen, sich die Dinge »räumlich und menschlich ›näherzubringen‹« und von der »Tendenz zur Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion«.¹⁶ Das Daumenkino greift diesen Aspekt der Reproduzierbarkeit auf: Eine Strafpraxis, die – etwa nach Foucault¹⁷ – in der Moderne kaum noch sichtbar ist und in einer anderen, früheren Zeit ausgestellt wurde, diese Strafpraxis wird im Kleinformat zur Unterhaltung dargeboten.

Eine genuine Zeitstruktur des Daumenkinos liegt im schnellen Wechsel der Bilder, in der Kürze des ablaufenden Films und in seiner Wiederholbarkeit. Das Moment der Iteration verweist in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auf die zyklischen Strukturen des Mythos und auf die ›ewige Wiederkehr des Gleichen‹ in der als archaisch geltenden Strafpraxis.¹⁸

15. Siehe dazu: Parastou Forouhar. *Tausendundein Tag*. Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin, Köln: Walther König 2003.

16. Vgl. Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, 3. Fassung, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, Bd. II, S. 471-508, hier: S. 479.

17. Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

18. Wie fragwürdig es ist, die Folter als Strafinstrument nur in vergangenen Gesellschaften zu situieren, ist offensichtlich. Vgl. etwa zur Verbindung von moderner Bürokratie und traditioneller Strafpraxis Taner Akcam: »Die ›Normalität‹ der Folter. Die Wahrnehmung von Gewalt in der Türkei«, in: Jan Philipp Reemtsma (Hg.): *Folter. Zur Analyse eines Herrschaftsmittels*, Hamburg: Junius 1991, S. 155-186.

In den Massenmedien der westlichen Gesellschaft erscheint das Orientalische und Arabische nicht nur als ›anderer Ort‹, als Heterotopie im Sinne Michel Foucaults¹⁹, vielmehr wird es auch in einer anderen Zeit situiert, so dass man von einer Heterochronie sprechen könnte: Es nimmt eine ähnliche Stelle wie das Archaische oder auch das Mittelalterliche ein, indem es in eine ›dunkle Vorzeit‹ projiziert wird, die die westliche Gesellschaft überwunden haben soll. Im Anschluss an Edward W. Saids 1978 erstmals veröffentlichte Abhandlung *Orientalism*²⁰ kann Orientalismus als ein westlicher Diskurs bezeichnet werden, in dem der scheinbar aufgeklärte Westen einen ›mysteriösen Orient‹ entwirft. Für diesen Diskurs sind visuelle Repräsentationen der Gegensätze ›altertümlicher Orient‹ und ›moderner Westen‹ zentral, so dass den Bildmedien besondere Bedeutung zukommt. Wie Linda Nochlin gezeigt hat, definiert sich bereits in historistischen Bildern des 19. Jahrhunderts der vom Westen beanspruchte Fortschritt, indem gewaltsame Strafpraktiken in den angeblich rückständigen Orient projiziert werden.²¹

In der Arbeit Forouhars wird insbesondere diese Zeitauffassung, die der Imagination des Orients inhärent ist, problematisiert. Die technischen Bilder der Medien, die selbst mit dem Nimbus des Fortschritts verbunden sind, finden eine Kontrafaktur und zum Teil auch Persiflage in der künstlerischen Technik. Nicht von ungefähr werden massenmediale Formen wie Piktogramm, Comicstrip und Daumenkino aufgegriffen und im Sinne einer Reflexion auf ihre gewöhnliche Verwendung vorgeführt.

Mit dem Daumenkino wird jedoch der Abstand zwischen dem ›fortschrittlichen‹ Westen und dem ›zurückgebliebenen‹ Orient reduziert. Entscheidend ist die taktile Nähe des Mediums, das der Rezipient buchstäblich ›in der Hand hält‹: Indem der Betrachter mit dem Daumen das Kino aktiviert, ist er selbst an der Tat beteiligt. Erst weil er im wörtlichen Sinne seine Finger im Spiel hat, wird der Stein geworfen. Die Dichotomien von Zuschauer und Akteur sowie Opfer und Täter werden konterkariert. Der Betrachter wird dazu angehalten, seine Position zu reflektieren und damit gleichsam ei-

19. Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karl Heinz Barck u.a. (Hg.): Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essays, Leipzig: Reclam⁵1993, S. 34-46.

20. Edward W. Said: *Orientalism*. London: Penguin 2003.

21. Vgl. Linda Nochlin: »The Imaginary Orient«, in: Tilman Osterwold/Hermann Pollig (Hg.): *Exotische Welten. Europäische Phantasien*. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen und Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Bad Cannstatt: Edition Cantz 1987, S. 172-179.



nen Beobachterstandpunkt zweiter Ordnung einzunehmen. Die Grenze zwischen dem zivilisierten westlichen Betrachter und dem scheinbar fernen Geschehen gerät in Bewegung.

Das Spiel mit Zuschreibungen

In der Kunst Parastou Forouhars werden Schematismen der alltäglichen Beobachtung des Fremden spielerisch, reflexiv und ironisch aufgegriffen und hinterfragt. Die Technik, mit der das geschieht, ist eine Beobachtung zweiter Ordnung: Diese legt die Demarkationslinien offen, mit denen der Orient konstruiert wird.

Damit schreibt sich das Werk selbst keine ›authentisch‹ iranische Künstlerinnen-Identität zu, sondern beobachtet, wie solche Zuschreibungen erfolgen. Auf dieser Linie liegt die Selbstreflexion der Künstlerin, wenn sie von sich erklärt: »Als ich vor zehn Jahren nach Deutschland kam, war ich Parastou Forouhar. Aber im Laufe meines Studiums an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach [...] wurde ich immer mehr zu der ›Perserin‹.«²² Ebenso wie diese Aussage zeichnen die Arbeiten die Funktionsweise von Unterscheidungen nach. Insofern beruht Forouhars Technik auf einem Unterscheiden des Unterscheidens.

Was ich an ihrem Werk exemplarisch umrissen habe, wäre auch im Hinblick auf andere Künstlerinnen und Künstler des postkolonialen Umfeldes zu untersuchen. Dadurch könnte der Ansatz weitergedacht werden, um Geschlechterforschung, Postcolonial Studies und Systemtheorie in der Kunstgeschichte produktiv miteinander zu verflechten.

22. Zit. nach Hubert Salden: »Parastou Forouhar«, in: 2. Berlin Biennale, Ausst.-Kat. Berlin, Köln: 2001, S. 82.

›Nahe Ferne‹ – ›ferne Nähe‹.

Anmerkungen zu einem orientalistischen Topos in der zeitgenössischen Kunst

ALMA-ELISA KITTNER

»Zwar bin ich weit von Euch entfernt,
Doch ist mein Geist nicht ferne,
Ich bin der Diener Eures Schahs
Und Euer Loberedner.«
(Mohammed Schemsed-din Hafis, Der Diwan)¹

»Auch in der Ferne dir so nah!
Und unerwartet kommt die Qual.
Da hör' ich wieder dich einmal,
Auf einmal bist du wieder da!

Wer sich selbst und andre kennt
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.«
(Johann Wolfgang von Goethe, West-östlicher Divan)²

1. Mohammed Schemsed-din Hafis: Der Diwan. Aus dem Persischen zum ersten Mal ganz übersetzt von Joseph von Hammer-Purgstall. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart und Tübingen 1812, Hildesheim, New York: Olms, o.J., Band 1, Der Buchstabe Elif, Fünftehen Gaselen, II, S. 5. Laut Hammer-Purgstall richtet Hafis diese Ode an seine Freunde in der Stadt Schiras.

2. Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan (1819), Gesamtausgabe, Leipzig: Insel-Verlag 1949, S. 267, S. 72. Die erstzitierte Strophe ist eine einzeln stehende Strophe aus dem Buch *Suleika*, mit *Suleika* überschrieben; die zweite stammt aus dem Nachlass aus dem *Buch des Sängers*.

»Auch in der Ferne dir so nah!« so seufzt Suleika ihrem Geliebten liebestrunken zu, dem Hatem im *West-östlichen Divan* von Johann Wolfgang von Goethe. Einen Höhepunkt in Goethes umfassenden Reigen aus Balladen, Parabeln, Liebeslyrik und Kommentaren bildet das »Buch Suleika«, in dem die beiden Liebenden ihre Leidenschaft besingen. Der Topos der ›nahen Ferne‹ entfaltet sich inmitten eines Liebes- und Sehnsuchtsdiskurses des Paares. Angesiedelt ist er im imaginierten Orient Goethes, der sich von der altpersischen Dichtung des Dichters Mohammed Schemsed-din Hafis aus dem 14. Jahrhundert anregen ließ. Nachdem dessen *Diwan* 1812-13 erstmals ins Deutsche übersetzt worden war³ und Goethes Verleger Cotta ihm die Übersetzung geschenkt hatte, entstand der *West-östliche Divan* Goethes kurze Zeit darauf und wurde schließlich 1819 veröffentlicht. Goethe ist gepackt von dem ekstatisch-dichterischen Tausel aus Trink- und Liebeslust des »Heil'gen Hafis...in Schenken«, der sowohl Knaben als auch Frauen, den Wein und den Gesang selbst besingt. Der Topos der ›nahen Ferne‹ taucht schon indirekt im ersten Teil des *Diwan* auf, in dem Hafis seinen Freunden und implizit auch seiner Leserschaft verkündet: »Zwar bin ich weit von Euch entfernt/ Doch ist mein Geist nicht ferne«. ⁴ Auch die Geschichte des Liebespaares Jusuf und Suleika wird im *Diwan* des orientalischen Dichters erwähnt: »Jusufs berauschte Schönheit erklärt den Zauber der Liebe, Welcher zerrissen den Flor bei Sulicha.« ⁵ Suleika begegnet uns bereits im Alten Testament und im Koran in Gestalt der Frau des Potiphar, der Joseph/Jusuf als Sklave gekauft hat. ⁶ Während jedoch im Alten Testament und in der

3. Vgl. Anmerkung 1

4. Ebd.

5. Ebd., S. 15. Der Buchstabe Elis. Fünfzehn Gasele: 8. Gasele. Der »Flor bei Sulicha« ist hier nicht der Schleier, der die sinnliche Schönheit der Frau enthüllt, sondern könnte möglicherweise für das unverhüllte Begehren Suleikas stehen. Mit Sicherheit jedoch spielt der »zerrissene Flor« darauf an, dass Suleika Josef verfolgt hat und dabei sein Kleid zerriss. In der islamisch-orientalischen Bedeutung des Schleiers, der die Frau/die Privatsphäre vor dem Mann/der Öffentlichkeit schützen soll, ist dies eine interessante gegenläufige Bedeutungserweiterung. Zur Bedeutung des Schleiers vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie«, in: Fotogeschichte 20, H. 1, Marburg: Jonas 2000, S. 25-38. Vgl. auch das Kolloquium »Schleier. Bild – Text – Ritual«, 29.11.-2.12.2001 der Universität Trier, Fach Kunstgeschichte. <http://www.uni-trier.de/uni/fb3/kunstgeschichte/2001/WS/symp.html> vom 19. 10.2004.

6. 1. Mose 39; 12. Sure, Vers/Ajat 23-36.

christlichen Ikonographie der späteren Bildtradition der Verführungsversuch als gewollter Ehebruch der unmoralischen Frau Potiphars im Vordergrund steht, wird sowohl bei Hafis als auch im Koran das Begehren der liebestrunkenen Frau verständlich und bleibt nicht unbeantwortet: Der Sklave ist schön wie »ein verehrungswürdiger Engel«, dem sie verfällt und den auch die anderen Frauen bestaunen.⁷ Jusuf seinerseits ist auch nicht abgeneigt, sich Suleika hinzugeben.⁸

Im Kontext dieses orientalischen Liebesdiskurses, der bis in den Koran zurückreicht, greift Goethe den Topos der ›Nahen Ferne‹ auf und transformiert ihn.⁹ In dem »Buch Suleika« folgen die Liebenden den Spuren ihrer orientalischen Vorbilder; als Suleika und Hatem (der sich nicht anmaßt, ein schöner Jusuf zu sein, sich gleichwohl danach sehnt¹⁰) führen sie einen Liebesdialog, in dem Mann und Frau sich auf gleichermaßen intensive Weise begehren. Doch in ihrem Begehren wird das diesseitige Individuum mit der Sphäre des Göttlichen verknüpft. Selbst in »Allahs Namenhundert« entdeckt der blasphemische Liebende die »tausend Formen« der Allgeliebten und in der Vielfältigkeit der animierten Natur erkennt er die »Allmanigfaltige«.¹¹ Die Transzendenz des Einzelnen durch die Liebeserfahrung mit dem Anderen wird dabei zur Metapher für die Grenzüberschreitung zwischen West und Ost¹² – denn gerade das Nebeneinander von Profanem und Heiligem, von Sinnlichkeit und Trans-

7. Koran, 12. Sure, Vers/Ajat 31-33. Um ihre Unschuld zu beweisen, führt die Frau Potiphars in der Koran-Version den schönen Sklaven Jusuf ihren Freundinnen vor, die seine Schönheit preisen und sich sogar vor lauter Gebanntheit in die Finger schneiden. Im ersten Buch Moses dagegen wird Joseph auch als schön beschrieben, – wenn auch nur in einem Nebensatz – jedoch gerät er selbst nicht in Versuchung wie im Koran.

8. Koran, 12. Sure, Vers/Ajat 25.

9. Karl Wagner hat mich freundlicherweise darauf hingewiesen, dass dieser Topos jedoch nicht nur innerhalb der Liebeslyrik bei Goethe vorkommt. So findet sich z.B. in den »Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten« das VIII. Gedicht *Dämmung senkte sich von oben ...*, dessen zweiter Vers lautet: »Schon ist alle Nähe fern ...«, E-Mail vom 18.5.2004.

10. So sagt Hatem: »Doch du fühlst an meinen Liedern/Immer noch geheime Sorgen;/Jussuphs Reize möcht ich borgen/Deine Schönheit zu erwidern.« J.W. Goethe: West-östlicher Divan, S. 67.

11. Ebd., S. 83. Es ist das letzte Gedicht im Buch Suleika.

12. Vgl. dazu das Gedicht: »Bist du von deiner Geliebten getrennt /Wie Orient vom Okzident, /Das Herz durch alle Wüsten rennt /[...]« Vgl. ebd., S. 71. Vgl. auch Irmgard Wagner: Goethe. Zugänge zum Werk, Hamburg: Rowohlt 1999, S. 196.

zendenz bei Hafis war für Goethe neu. So arbeitet er Hafis' Liebesgedichte auf eine Weise um, in der die Liebe zur Metapher eben dieses Transformationsprozesses wird.¹³ Das schöpferische Prinzip der Metamorphose¹⁴ äußert sich in dem potentiell unendlichen »Stirb und werde!« des Lebens und beherrscht sowohl die Dichtung als auch die Liebe. Die orientalische Dichtung wird bei Goethe deshalb nicht nur zur Inspirationsquelle: Das dichotome Prinzip von Nähe und Ferne, Erhabenheit und sinnlichem Alltag, göttlicher und individueller Liebe soll letztlich in der »Paarung« des Westens mit dem Osten überwunden werden.¹⁵ In einem der bekanntesten Gedichte über den *Gingo biloba* wird dessen Blatt zum Sinnbild der Zweieinigkeit des Ostens und Westens, genauso wie auch die Liebenden »Eins und doppelt« sind.

Denn nicht zuletzt spiegelt sich in dem Zyklus eine konkrete Liebeserfahrung wider: Goethes Liebesbegegnung mit Marianne von Willemer und Marianne von Willemers mit Goethe spielt eine interessante Rolle, jedoch nicht die, den Text biographistisch zu reduzieren. Aufschlussreich ist vielmehr, dass der Dialog zwischen Suleika und Hatem auch das Produkt einer gegenseitigen Inspiration ist, die sich konkret im Text niederschlägt: So enthält Goethes *West-östlicher Divan* in dem »Buch Suleika« mindestens vier Gedichte von Marianne von Willemer.¹⁶ Die geliebte Andere ist nicht nur Muse und Entzündungspunkt der Dichtung, sondern wird zur aktiven Autorin. Goethes »orientalische Poetologie der Heterogenität«¹⁷ verdankt sich einer Mehrstimmigkeit, an der nicht nur das Vorbild Hafis, sondern auch die Autorin Marianne von Willemer Anteil hat.

Das Klischee der ›Nahen Ferne‹

Wozu nun diese lange Vorrede? Und was hat der *West-östliche Divan* mit zeitgenössischer Kunst zu tun? Wenigstens einer der vielen Stränge sollte hier kurz nachgezeichnet werden, aus denen sich der

13. Vgl. I. Wagner: Goethe, S. 199f.

14. Vgl. ebd. S. 201.

15. Vgl. ebd., S. 198f.

16. Vgl. ebd. S. 201. Goethe bearbeitete die Gedichte allerdings. Dennoch ist diese Form der umstandslosen Aneignung kritisch zu sehen, weil die Autorschaft Marianne von Willemers unsichtbar bleibt. Vgl. dazu auch Wagners Anmerkung ebd. in der Fußnote 1, S. 201.

17. Ebd. S. 203.

Topos der ›Nahen Ferne‹ und ›Fernen Nähe‹ speist.¹⁸ Und wenigstens andeuten wollte ich, wie sich bei Goethe in diesem Topos auf komplexe Weise Liebes- und Orientdiskurs miteinander verknüpfen, um etwas Drittes entstehen zu lassen.

Ausgangspunkt für mein Interesse ist eine Beobachtung, die sich in den letzten Jahren machen ließ: Insbesondere seit dem 11. September 2001 hat das Begriffspaar eine geradezu inflationäre Verbreitung gefunden, die mir verdächtig erscheint. Gerade im Kunstbetrieb sind die Begriffe der ›Fernen Nähe‹ oder wahlweise auch ›Nahen Ferne‹ als Ausstellungstitel besonders beliebt. Vorzugsweise werden sie in Ausstellungen über den Orient und andere außereuropäische Kulturen verwendet. Diese Ausstellungen haben sich meist der Aufklärung verschrieben und wollen der Diffamierung des Orients seitens der USA als Teil einer vorgeblichen ›Achse des Bösen‹ eine differenzierte Sichtweise entgegensetzen.

So nannte sich eine Ausstellung iranischer Gegenwartskunst *Entfernte Nähe*¹⁹; *Aus der Ferne so nah*²⁰ dagegen stellte vier türkische Künstlerinnen vor, während *In weiter Ferne, so nah*²¹ wiederum neue palästinensische Kunst meinte. Doch auch andere Kulturen des ›Fremden‹ werden mit diesem Signum versehen: Die Düsseldorfer Ausstellung zu afrikanischer zeitgenössischer Kunst sollte zunächst *Africa – so near, so far* heißen und wurde dann glücklicherweise in *Africa Remix* umgenannt.²² Wahrscheinlich hatten die KuratorInnen noch rechtzeitig entdeckt, dass in Duisburg kurze Zeit vorher die Ausstellung *So nah, so fern – Malerei in Deutschland und Spanien 1945-1960* gezeigt worden war²³ – auch Spanien ist ja bekanntlich orientalisches Affizier. In *Nähe und Ferne – Deutsche, Tschechen und Slowaken* war der Fokus wiederum auf die unmittelbar östlichen Nachbarn gerichtet.²⁴ Die Beispiele ließen sich noch weiter fortsetzen.²⁵

18. Eine weitere Quelle wäre beispielsweise Walter Benjamins Beschreibung der Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag«, auf die ich später noch zurückkommen werde. Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 15.

19. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2004.

20. Kunsthalle Baden Baden, Baden Baden 2001.

21. Institut für Auslandsbeziehungen, Bonn, Stuttgart, Berlin 2001/2002.

22. museum kunst palast, Düsseldorf 2003.

23. Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg 2003.

24. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2004/2005.

25. Dazu zähle ich auch Titel-Abwandlungen wie *Daheim in der Fremde – Fremd in der Heimat*, eine Ausstellung 2004 in der Städtischen Galerie Nordhorn. Hier ging

Auffällig ist jedoch schon bei dieser Aufzählung, dass die Dichotomie von Nähe und Ferne in der Titelwahl eine bestimmte Vorstellung nahelegt: Nah und fern zugleich ist vorzugsweise der Orient, daneben auch generell das ›Östliche‹ oder auch das schlechthin ›Andere‹. Doch das, was ›anders‹ und/oder ›östlich‹ ist, wird als Außereuropäisches und Fremdes gerade durch diese Wortwahl immer wieder neu hergestellt. Ohne die ehrenhaften Absichten der AusstellungsmacherInnen in Abrede stellen zu wollen oder deren Ausstellungskonzeptionen zu bewerten, gerinnt hier meiner Ansicht nach der Topos zum Klischee, und zwar zu einem Klischee, das vorhandene gesellschaftliche Wahrnehmungsmuster des Orientalischen und Fremden bestätigt und verstärkt. Die Titelwahl evoziert gerade nicht Goethes Vorstellung einer produktiven Heterogenität, bei der sich das Eine mit dem Anderen verbindet, um seine Identität zu finden. Wenn auch der Liebesdiskurs als Assoziation noch diffus mitschwingen mag, ist die Verschmelzung des Westlichen mit dem Östlichen, wie es Goethe in seinem utopischen poetologischen Programm des *Divans* entworfen hatte, gerade nicht als Subtext vorhanden. Der Umgang mit dem Begriffspaar ordnet sich eher in einen Wortgebrauch ein, der das ›nahe Ferne‹ oder die ›ferne Nähe‹ als etwas Bedrohliches markiert – so differenziert die Ausstellungen selbst auch sein mögen. Man kommt nicht umhin, dies mit den Diskussionen um den Islam und den Orient in Verbindung zu bringen, die nach dem 11. September 2001 in Gang gesetzt wurden, denn genau innerhalb dieses Kontextes sind die meisten dieser Ausstellungen entstanden. Sie sind Teil eines Diskurses, der auch Begriffe wie den ›Schläfer‹ konstruiert hat – ein Sinnbild für die bedrohliche Nähe einer bedrohlich fernen Kultur, der suggeriert, dass MigrantInnen potentielle terroristische ›Schläfer‹ sind oder sein werden. An die Art und Weise der Debatte um das Schleierverbot soll hier nur kurz erinnert werden, ebenso an das ausgerufene Ende eines vorgeblich gescheiterten Multikulturalismus, der von einer deutschen ›Leitkultur‹ ersetzt werden sollte; bis heute werden diese Diskussionen in der Bundesrepublik und in Europa weiter geführt. Das Klischee der Fremdheit, deren Nähe bedrohlich ist, wird bei diesen stereotypen Diskussionen immer wieder aufgegriffen und ausgefächert.

Zudem tritt dieses Klischee im Gewand der klassischen Rhetorik auf: dem Paradox, denn Nähe und Ferne lassen sich zunächst nicht zusammendenken. Das Paradox ist laut Tirdad Zolghadr eine Figur,

es um KünstlerInnen mit Migrationshintergrund, der jedoch auffallend häufig östlich geprägt war.

die »die Einführung lokaler Kunst und Kulturgüter in den globalen Kreislauf erheblich erleichtert«. ²⁶ Widersprüchlicherweise aber auch erfreulicherweise kritisiert Zolghadr gerade in dem Katalog zur Ausstellung *Entfernte Nähe*, dass das »kulturelle Paradox« die akzeptierte Form ist, in der »das Neue, Relevante, das repräsentative Beispiel von *globalization in practice* vom ›Hybriden‹, von einem Gemisch aus Östlich-Traditionellem und Westlich-Modernem gekennzeichnet« ist. ²⁷ Der Mullah mit dem Cheeseburger, die verschleierte Frau mit dem Walkman, so Zolghadr weiter, bieten nur scheinbar eine Passform des Neuen an, denn im Grunde seien sie konservativ: Im Paradox wird die kulturelle Veränderung als Widerspruch denunziert. Darüber kann man geteilter Meinung sein, denn die Strategie des Paradoxon kann durchaus Klischees unterwandern und als kritische Methode eingesetzt werden. Wie und in welchem Kontext dies geschieht, ist dabei entscheidend.

Das textuelle Paradox der »Entfernten Nähe« wurde von der gleichnamigen Ausstellung in ihrer Plakatwerbung visuell umgesetzt: Zu sehen war ein rokokoartig geschwungener Sessel, auf dem ein Radio thronte, beide von Gold überzogen (Abb. 1).

Es handelte sich um eine Installation von Farhad Moshiri, die auch in der Ausstellung gezeigt wurde. ²⁸ Als Gesamtinstallation, mit weiteren goldüberzogenen Möbelstücken und Haushaltsgegenständen, wirkte die Installation weitaus komplexer. Doch in der Reduktion auf gerade diesen Ausschnitt der Installation, den man direkt auf den Titel beziehen konnte und sollte, wird das Plakat zur Illustration eines orientalistischen Klischees: Der so oft deklamierte Gegensatz im Orient von Tradition und Moderne, den Zolghadr als rhetorische Figur der Ausschließung kritisiert, wird hier einmal mehr visuell umgesetzt. Kitschiger Sessel und Hifi-Gerät, üppiges Gold und kühle Technik – das Bild des goldenen Barock-Überladenen lässt sich nur allzu leicht an die westliche Vorstellung des Orientalisch-Preziosen anschließen. Neben dem ornamentalen Sessel wird das moderne Radio zum Fremdkörper; es wird schließlich in

26. Tirdad Zolghadr: »Framing Iran: Eine Genealogie für Katalog und Kaffeetisch«, in: Shaheen Merali/Martin Hager (Hg.): *Entfernte Nähe*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Haus der Kulturen der Welt 2004, S. 30-39, hier: S. 35.

27. Vgl. ebd. Zolghadr bezieht sich dabei auch auf Dipesh Chakrabarty: »Two Histories of Capital«, in: ders.: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: University Press 2000, S. 49.

28. Der Titel der Installation ist: *Living Room Ultra Mega X*, 2004; das von mir besprochene Detail *Stereo Surround Sofa* ist im Ausst.-Kat. *Entfernte Nähe* zu sehen, S. 177.

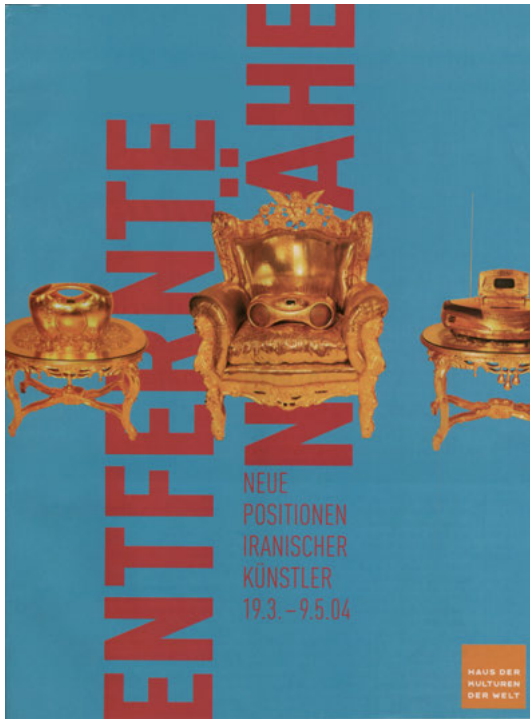


Abb. 1: Werbung zur Ausstellung *Entfernte Nähe. Neue Positionen iranischer Kunst* im Haus der Kulturen der Welt Berlin, 2004.

die homogen-goldene Fläche eingeschmolzen, bis es kaum mehr erkennbar ist. »Entfernte Nähe« scheint hier zu heißen: Der Orient hat die Moderne absorbiert.

Überdies ist das Material Gold selbst in sich ambivalent konnotiert. Zwischen »Schmuck und Panzer« oszillierend, entsteht ein »Vexierspiel zwischen Anziehung und Abstoßung«, das den Blick anlockt und ihn gleichzeitig zurückweist.²⁹ Der vollkommen glatte Panzer des Goldüberzugs, unter dem wie im Mythos von König Midas alles erstarrt ist, fordert zur Durchbrechung dieser hermetischen Grenze heraus. Über die Materialität des Goldes scheint hier eine

29. Alexandra Karentzos: »Die Goldpanzer der Frauen – Zur Medialität der Geschlechter bei Klimt«, in: Alexandra Karentzos/Birgit Käufer/Katharina Sykora (Hg.): *Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter*, Marburg: Jonas 2002, S. 145-160, hier: S. 153.

weitere Spielart des Topos von Nähe und Ferne auf: Das Gold ent-rückt die vormals nahen Alltagsgegenstände in eine geheimnisvolle Ferne, die wieder durchbrochen werden soll. Eine ähnlich ambiva-lente Position nimmt das Material Gold auch in der Inszenierung der Geschlechter ein.³⁰ Auf der einen Seite symbolisiert es männliche Kraft, die glatte Härte des Geldes und die Macht des Königs. Ande-rerseits tritt gerade diese Macht häufig in Gestalt eines begehren-swerten Fetisch auf: über den mit Gold geschmückten Körper der Frau, den man besitzen will. Genau diese Konnotationen des Weib-lichen werden in der Plakatinszenierung wirksam; das Gold wird hier mit dem Ornamentalen verknüpft und ist daher eher weiblich konnotiert. Auch der schon angesprochene Effekt der geheimnis-vollen Distanzierung erklärt sich daraus: Laut Simmel gibt es ei-ne strukturelle Analogie von Rätselhaftigkeit und ornamentalem Schmuck³¹, was die Assoziation mit dem Weiblichen verstärkt. Die Textzeile »Entfernte Nähe« stützt diese Lesart, denn sie verweist implizit auf den traditionsreichen Topos der ›Frau als Rätsel‹. Auch sie ist ein »Territorium des Fremden in der Nähe«³² und muss aufge-klärt und gebändigt werden.

Das Paradox der ›Fernen Nähe‹ wird auf diese Weise in das dichotome Schema von Orient und Okzident, Tradition und Moder-ne, Ornament und Technik, von Gold und fetischisiertem techni-schen Gegenstand, von Männlichkeit und Weiblichkeit überführt. Dem Orient werden innerhalb dieser Dichotomisierung die Pole des Traditionellen und des Fernen zugewiesen. Sie zeigen sich im Medi-um des ornamentalen Goldes, das seinerseits mit Weiblichkeit kon-notiert ist: der Orient ist in dieser visuellen Inszenierung einmal mehr die weibliche Fremde. Sie schließt an die lange kolonialis-tische Tradition an, in der sich der Diskurs des Orientalismus mit dem der Weiblichkeitsimaginationen verschränkt.³³ Wissens- und

30. Vgl. ebd. S. 154ff.

31. Vgl. ebd. S. 158. Karentzos bezieht sich auf Georg Simmel: »Exkurs über den Schmuck«, in: ders.: Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesell-schaftung, Leipzig: Duncker & Humblot 1908, S. 365-372.

32. Sigrid Weigel: »Die nahe Fremde – das Territorium des ›Weiblichen‹. Zum Verhältnis von ›Wilden‹ und ›Frauen‹ im Diskurs der Aufklärung«, in: Thomas Koeb-ner/Gerhart Pickerodt (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 171-199, hier: S. 173. Weigel analysiert, »daß im Diskurs über die Wilden/die Fremde und im Diskurs über Frau/Weiblichkeit strukturanaloge Konzepte zu sehen sind, [...] [und daß] die Frau immer mehr den Platz des Fremden und Exoti-schen einnimmt, daß sie sozusagen zum Territorium des Fremden in der Nähe wird.«

33. Vgl. Annegret Pelz: Reise durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frau-

Schaulust werden aktiviert, um das Rätsel zu lösen und den Schleier zu lüften.

Eine Antwort auf diese schematische Darstellung, die das Orientklichee immer wieder in alten Mustern fortschreibt, kann meiner Ansicht nach darin liegen, dem Ursprung dieser Stereotypen nachzugehen. Vielfältige Bedeutungsschichten können dadurch wieder aktiviert werden, so dass die reduzierte Bedeutung des Klichees wieder mit der Heterogenität des Topos rückgekoppelt wird, aus der es kommt. Eine andere Antwort besteht darin, danach zu fragen, wie KünstlerInnen, die innerhalb des orientalischen ›Anderen‹ situiert werden, selbst mit dem Topos der ›Nahen Ferne‹ umgehen. Auf diese Weise muss der Homogenisierung immer wieder eine Differenzierung entgegengesetzt werden, die sich im genauen und gleichzeitig schweifenden Blick entwickelt. Exemplarisch sollen im Folgenden einige Positionen der Gegenwartskunst, die im Kontext des ›Orientalischen‹ verortet werden, auf diese Frage hin untersucht werden. Insbesondere Künstlerinnen sind dabei interessant, weil sich in ihnen das ›Fremde‹ in den Konstruktionen des ›Orientalischen‹ und des ›Weiblichen‹ potenziert.

Schrift als Medium von Nähe und Ferne

Ein verbreiteter Topos der orientalischen Ikonographie sind arabische oder persische Schriftzeichen, mit denen gerade KünstlerInnen aus dem Iran oder aus dem arabischen Kontext häufig arbeiten.³⁴ Diese Schriften sind für EuropäerInnen gemeinhin nicht entzifferbar und genau diese Form der Verrätselung, der kulturellen Ferne

en als autogeographische Schriften, Köln: Böhlau 1993. »Durch eine enge und merkwürdig fortdauernde Assoziation von Orient und Sex [...] erfahren der Orient wie die europäische Frau als zwei kontrastierende Bilder und integrale Teile der europäischen Zivilisation ein ähnliches Diskursschicksal. Weder ›der Orient‹ noch ›die Europäerin‹ ist einfach da und natürlich gegeben, noch sind beide rein imaginativ. Der Orientalismus ist genausowenig wie die imaginierte Weiblichkeit ein wahrheitsgemäßer Diskurs über Orient und Frau, vielmehr bilden beide ein sich gegenseitig befruchtendes und stabilisierendes mythisches System, das der europäisch-männlichen Macht und freien Verfügungsgewalt über die orientalisierte Europäerin und über den weiblichen Orient seinen Ausdruck verleiht.« (S. 171) Zum Verhältnis Orient/Weiblichkeit vgl. bei Pelz das Kapitel »Orient«, S. 167-244.

34. Das lässt sich jedoch nicht auf persische und arabische KünstlerInnen beschränken. Beispielsweise benutzen auch chinesische Künstler wie Zhang Huan die für Europäer gemeinhin nicht entzifferbare Schrift wie eine Körperbemalung.

in der Sprache und in der Schrift, machen sich die KünstlerInnen zunutze. Gleichzeitig ist die Handschrift selbst eine Form der Authentifizierung, die Nähe und Ferne impliziert: Die Schrift verweist auf einen vorgängigen Autor, eine Autorin, und damit auf einen Prozess, der stattgefunden hat und eine Präsenz, die vergangen ist. Es ist die Aura des ›Originals‹, die hier aufscheint und die Walter Benjamin als »einmalige Erscheinung einer Ferne so nah sie sein mag«³⁵ beschrieben hat. Dieses Spiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit verstärkt sich bei der orientalischen mit der Hand geschriebenen Schrift noch. Weil man sie als EuropäerIn nicht lesen kann, wird sie als Ornament wahrgenommen und diffus dem ›Orient‹ zugeordnet. Das Moment der Ferne wird als Ornament näher gerückt und vermeintlich ›verstehbar‹ gemacht. Doch mit der Klassifizierung als ›orientalisch‹ oder ›asiatisch‹ nimmt der europäische Blick die Differenzen von Farsi oder Arabisch, Chinesisch oder Japanisch nicht wahr. »Die Schrift wird als Bild, als Arabeske und Ornament in der Tradition des Orientalismus gelesen.«³⁶ Auf diese Weise ebnet die Rezeption das Fremde wieder ins orientalistische Klischee ein.

Auffällig ist, dass die Schrift häufig zusammen mit Körperdarstellungen eingesetzt wird. So bildet Shirin Neshat in ihren Fotoarbeiten aus den Farsi-Zeichen eine Art Schleier, der auf Körper und Gesicht der dargestellten weiblichen Personen liegt und gleichzeitig in die Haut eingegraben scheint (*Rebellious Silence*, 1994). Es sind kunstwissenschaftliche Aufsätze, in denen wir erfahren, dass es sich um Gedichte persischer Schriftstellerinnen handelt,³⁷ die Neshat auf diese Weise (nicht) veröffentlicht – im Iran werden ihre Arbeiten nicht gezeigt, so dass nur Exil-IranerInnen die Gedichte lesen können. Die Differenz zeigt sich in »Leiblichkeit und Schrift als Metaphern der kulturellen Einschreibung«.³⁸ Die fremde Schrift markiert den fremden (verschleierte) Körper; gleichzeitig verkoppelt sich die nahe Handschrift mit einem nahen Körper, der als weiteres Medium der Authentifizierung indexikalisch auf ein vergangenes Geschehen vor der Kamera verweist. Auch Neshat arbeitet mit Dichotomien: verschleierte Frau versus phallisches Gewehr, Verletzlichkeit des Körpers versus metallische Technik; die Dichotomi-

35. W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 15.

36. V. Schmidt-Linsenhoff: Der Schleier als Fetisch, S. 28.

37. Vgl. ebd. und vgl. auch den Aufsatz von Maryam Mameghanian-Prenzlow in diesem Band.

38. Ebd., S. 29.

en bestehen hier auf verschiedenen Ebenen und wirken dennoch statisch.

Interessanter scheint mir, wenn zu den Dichotomien noch ein Drittes hinzutritt, eine Ebene, die nicht zur Auflösung führen soll und dennoch aus der Bipolarität heraustritt, um die Zuschreibungen von Eigen und Fremd, Nähe und Ferne zu verunsichern. Die Künstlerin Farkhondeh Shahroudi konfrontiert den Topos der ornamentalen Schrift nicht mit der direkten Repräsentation des Körpers, sondern mit seinen Fragmenten, seiner textilen Hülle oder auch in sei-



Abb. 2: Farkhondeh Shahroudi: *ohne Titel*, 2003-2004.



Abb. 3: Farkhondeh Shahroudi: *ohne Titel*, 2003-2004.

ner puppenhaften Form. Denn all diese Assoziationen schwingen in der Installation *ohne Titel* (2003-2004) mit, in der wir schwarze Handschuhe sehen, die sich mit anderen Handschuhen auf groteske Weise verbinden, paaren, sich übereinanderlagern und dabei verschiedene Formationen bilden (Abb. 2 und 3).

Die Handschuhe sind ausgestopft, so dass ihre körperliche Dreidimensionalität ihnen ein unheimliches Eigenleben verleiht. Sie scheinen Körperfragmente zu sein und sind doch Stoff, der Stoff wiederum wird im Auge der Betrachtenden zur Haut, wenn diese merkwürdigen Puppenfragmente ihren Tanz beginnen. Einige sind wie siamesische Zwillinge so aneinandergewachsen, dass sie funktionslos werden, andere scheinen miteinander zu kommunizieren, wieder andere Hände sind durch einen langen ›Arm‹schlauch voneinander getrennt.

Mindestens drei Ebenen kommen hier ins Spiel. Zunächst knüpfen die schwarzen Handschuhe an die Sprache der Avantgarde an – zumindest ist dies für einen europäischen Blick so lesbar. Die Fragmentierung des Körpers, seine groteske Multiplizierung, seine Verlebendigung und Verunheimlichung in dem Motiv der Puppe gehören zu den avantgardistischen »Phantasmen der Moderne«. ³⁹ So wachsen bei Farkhondeh Shahroudi in einem Teil der Installation die Handmultiplikationen zu einem regelrechten ›Händewald‹ aus, die an Claude Cahuns Handwucherungen denken lassen. ⁴⁰ Wenn Shahroudi die Körperfragmente auf unheimliche Weise verlebendigt, knüpft sie in ähnlicher Weise an den Surrealismus an wie Annette Messager. Die französische Künstlerin lässt in *Les Doigts de la Laine* (1998) ausgestopfte Wollhandschuhe von der Decke hängen, aus denen rote Wollfäden wie Blut fließen, oder durchstößt in anderen Installationen immer wieder die Finger der Wollhandschuhe mit spitzen Buntstiften. ⁴¹

Auf einer zweiten Ebene entdecken wir auf Shahroudis Handschuhen eine grüne Schrift, die sich sofort diffus als ›orientalisch‹ identifizieren lässt. Sie ist unentzifferbar und bildet grüne Inseln unterschiedlicher Formen auf den schwarzen Handschuhen: Mal läuft sie über die Grenze zweier Handschuhe hinweg, mal lässt sie die Isolation zweier Elemente stärker hervortreten, immer aber bil-

39. Vgl. Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora (Hg.): *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Oktagon 1999.

40. Claude Cahun: *Ohne Titel (Hände)*, 1936.

41. Abgebildet in Catherine Grenier: *Annette Messager*, Paris: Flammarion 2000, S. 32, 33: *Gants-coeur*, 1999; *Gants-tête*, 1999.

det die grüne Schrift einen starken ästhetischen Kontrast zu ihrem schwarzen Trägermaterial aus Wolle, den Handschuhen. In dem Kontext des Orientalischen, den wir durch die Schrift vermuten, bewegt sich die Konnotation der schwarzen Handschuhe plötzlich in eine andere Richtung: die der textilen Verhüllung, die auch mit der verrästelten Sprache zu korrespondieren scheint.

Auf einer weiteren Ebene bilden die Handschuhe eigene Formationen. In einem grotesken Theater der multiplizierten Körperfragmente formen sie Figuren und Zeichen, die uns etwas zu sagen scheinen. Manche Formationen erinnern an lateinische Buchstaben, die durch die Finger geformt werden, andere wiederum knüpfen an vertraute Formen wie ein Auge oder ein Dreieck an. Annette Messager bildete in den 70er Jahren ein ähnlich eigentümliches Alphabet aus Spatzenfedern – ein scheinbar logisches, gleichwohl unlesbares Alphabet aus den Körperfragmenten von Spatzen: es war aus ihren Federn gemacht und damit gleichsam auch aus ihrer ›Bekleidung‹.⁴² Doch in Farkhondeh Shahroudis Alphabet können wir uns möglicherweise besser zurechtfinden, denn die Formationen dieser eigentümlichen Sprache bestehen immer aus der Kommunikation mindestens zweier ›Hände‹, die einmal sogar das vertraute Zeichen des Handschlags bilden. Und auch eine andere vertraute Form der Sprache wird hier aufgegriffen: die Sprache der Taubstummen, die für uns zwar oft beobachtbar und dennoch unverständlich ist. Auf diese nahe Form der Unverständlichkeit spielt die Künstlerin an, wenn sie durch die Berührung der ›Hände‹ Zeichen einer fiktiven Taubstummensprache entwickelt, die uns eine Geschichte erzählen. Doch wir können sie nicht verstehen und so bleiben die Gebärden dieses imaginären Körpers ebenso unentzifferbar wie die ornamentale Schrift. Das Nahe und das Ferne verbindet sich hier nicht wie bei Goethe zu einem harmonischen Dritten, sondern die Spannung zwischen Verrätselung und Vertrautheit bleibt bestehen.

Dennoch entsteht aus der Mischung der beiden Ebenen von Schrift und aufgeladenen Handschuhen das Bild einer dritten Sprache, die sich zwischen den beiden Sprachen bewegt. Die Pole des Nahen, Vertrauten und des Fernen, Verrästelten werden von dieser dritten Ebene unterwandert. Die Erzählung dieser neuen Sprache, die uns irgendwie vertraut erscheint und doch fremd ist, umschreibt den Raum eines dritten Landes: den des Exils. In dieser ›dritten Welt‹, wie Shahroudi den Raum der Migration beschreibt,⁴³ trifft die

42. Es handelt sich um einen Teil der Installation *Les pensionnaires*, und zwar um *L'alphabet de plumes* 1972.

43. Aus einem Gespräch mit Farkhondeh Shahroudi im Mai 2004.

ursprüngliche Muttersprache auf die Sprache des Migrationslandes. Es entsteht ein sich ständig veränderndes Hybrid aus zwei Sprachen, die sich gegenseitig beeinflussen und sowohl individuell als auch kollektiv entwickelt werden. Die neue Sprache wuchert in die Muttersprache hinein und beginnt sie zu verändern, wie auch die Muttersprache die Formation der neuen beeinflusst. Sie treiben Blüten, die teils bizarr, teils vertraut, teils kommunikativ, teils hermetisch wirken – ebenso heterogen wie die Handschuh-Formationen in Shahroudis Installation. In dem Prozess der Annäherung an eine fremde Sprache, so die Künstlerin, beginnt auch die eigene Sprache in eine Distanz zu rutschen; sie verändert sich durch die neue Sprache mit ihren neuen Metaphern und Denkformen und wird selbst verschoben, unleserlicher, verrätseltes – die Sprache spiegelt die Prozesse eines neuen Sich-Selbst-Fremdwerdens.

Möglicherweise hat die Künstlerin deshalb die grüne Farsi-Schrift in mehreren Schichten übereinander gelegt. Das Palimpsest ist für jeden unentzifferbar, selbst für die Künstlerin – die Ornamentalität der Schrift wird damit übersteigert und tatsächlich zum Bild mehrerer Geschichten, die sich übereinander lagern. Es sind ursprünglich Gedichte der Künstlerin selbst, die sich dahinter verbergen. Durch die Übermalung und Übersteigerung der Information entzieht sich die Künstlerin der Veröffentlichung. Allerdings wird, so Shahroudi, wenn man fremd ist, auch das Deutsche zum Ornament – auch darauf spielt die Über-Ornamentalisierung der Schrift an.⁴⁴

Die Erfahrung, eine Schrift nur graphisch wahrnehmen zu können, kennt jeder, der in der ›Fernen Ferne‹ war oder ist. Doch so weit muss man nicht reisen, denn wir kennen diese Erfahrung auch aus einem anderen vergangenen Land: dem der Kindheit. Bevor man die Kulturtechniken des Lesens und Schreibens lernt, ist jede Schrift ein ornamentales Bild, das man nicht entziffern kann und das sich in die anderen Bildwelten der Umgebung einordnet. Doch mit dem Lernprozess des Entziffern-Könnens verschwindet dieses Bild – wir können die bildliche Qualität einer Schrift zwar immer noch wahrnehmen, doch sind wir lebenslänglich dazu verurteilt, alle Zeichen unserer Sprache zu lesen, sobald sie in unser Gesichtsfeld geraten. Außer wir reisen in den Bereich der Kindheit zurück, zu dem uns die puppenspielerischen Handschuhe Shahroudis einladen.

44. Ebd.

Europa als orientalische Fremde

Was bei Farkhondeh Shahroudi nur implizit aufscheinen mag, die Reise in die Vergangenheit, wird bei den Künstlerinnen Anny und Sibel Öztürk zum expliziten Thema. Ihre Reise findet jedoch nicht nur metaphorisch durch die Erinnerung statt, sondern wird häufig auch mit konkreten Reisemotiven verbunden. In der Ausstellung *Touristische Blicke* konstruierten die beiden Künstlerinnen in der Installation *Preparations for a Journey* ein begehbares Zugabteil (Abb. 4), das die BetrachterInnen zu einer Reise in die Kindheit der Öztürks einlud.⁴⁵

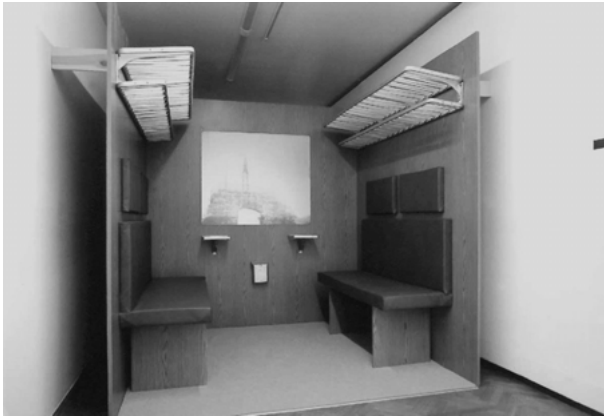


Abb. 4: Anny und Sibel Öztürk: *Preparations for a Journey*, 2002, mixed media.

Auf den Spiegeln oberhalb der Sitze war auf einer transparenten Folie eine der Kindheitsgeschichten der Künstlerinnen zu lesen. An der Stelle des Fensters blickte man statt auf die vorüberziehende Landschaft auf die vorübergezogene Vergangenheit der Öztürks: Super-8-Filme zeigten private Familienfilme – zumindest wurden sie als solche ausgewiesen.⁴⁶ Man meint zunächst, Urlaubsszenen

45. Vgl. Doris Berger (Hg.): *Touristische Blicke*, Ausst.-Kat. Wolfsburger Kunstverein, Frankfurt/M.: Revolver 2002.

46. In einem Text der Öztürks zu der Installation heißt es: »*Preparations for a Journey* shows a trainwagon in which you can travel in our childhood in the 70's. In the window of the wagon are shown super 8 films that our father made when he came 1972 the first time to Germany. It is not easy to get which scenes were filmed at the Bosphorus and which at the Rhein./A soundinstallations seem to be a trainsound and

vom Bosphorus zu sehen, denn die Eltern der Öztürks stammen aus Istanbul, wanderten 1972 nach Deutschland aus und verbrachten später regelmäßig den Urlaub mit ihren Kindern in der Türkei. Es könnten jedoch auch Szenen einer Rheinreise sein, denn auch das war eines der Urlaubsziele der Familie. In der Montage der Filme vermischen sich die beiden Ebenen von Orient und Okzident, bis sie nicht mehr unterschieden werden können. Die Richtung der Reise wird in der Kindheitserinnerung unklar; die Mischung des scheinbar Fremden und scheinbar Vertrauten ist gewollt – in der Rhetorik des Privaten, in dem Familienvideo verschwimmen die Differenzen.

Der dazugehörige Text ist in lateinischen Buchstaben auf deutsch geschrieben – man kann ihn also im Gegensatz zu Shahroudis Installation lesen und seine Bedeutung verstehen. Hier scheint nichts verborgen zu werden, die Geschichte liegt offen zutage. Der Text, den man auf den Spiegeln lesen kann, ist aus der Perspektive und in dem Sprachstil eines kleinen Mädchens geschrieben worden. Er erzählt von der Sehnsucht nach verschiedenen Grenzüberschreitungen: der zwischen Afrika und Europa, die das kleine Mädchen wieder vereint sehen will, weil es wilde Tiere liebt; er erzählt von Amerika, das noch weiter weg ist als Afrika, und von dem Wunsch der geschlechtlichen Grenzüberschreitung: das kleine Mädchen möchte lieber ein Junge sein und versucht deshalb vergeblich unter dem Regenbogen hindurchzulaufen, der die geheimnisvolle Transformation vollziehen soll. Nichts weist im Grunde auf eine Ferne hin, alles ist verstehbar, wir müssen nichts enträtseln, denn all diese Kindheitswünsche schließen an die unserer eigenen Erinnerung an. Auch der Hinweis im Text auf das Haus der Großeltern in Istanbul durchbricht den Fluss der kollektiven Erinnerung nicht. Der Text zielt darauf, dass jenseits aller Migrationsthematik jedes beliebige Mädchen einer jeden beliebigen Kindheit in Deutschland diesen Text geschrieben haben könnte.

Für den Katalog der Ausstellung *Touristische Blicke* stellten die Schwestern Öztürk zwei Gouachen her, die direkt nach dem Text zu *Preparations for a Journey* folgen. Sie nehmen die Thematik der Grenzüberschreitung und der Sehnsucht nach anderen Orten auf. Schon ihre Titel *Insel* und *Palmen* beschwören die Welt des Urlaubs herauf – nicht umsonst stehen sie im Kontext der Ausstellung *Touristische Blicke*. In den beiden Bildern ist jeweils rechts unten eine autobiographische Geschichte zu lesen, die eine scheinbar ›private‹ und ›intime‹ Erinnerung erzählt. Die Schrift ist uns hier nicht nur

in the same time the sound of a filmprojector./You can sit in the wagon and watch the films.«

durch ihre pure Lesbarkeit nah, sondern auch ihr autobiographischer Inhalt suggeriert Authentizität und Enthüllung.⁴⁷ Das Bild *Insel* zeigt eine unspektakuläre Gouache-Zeichnung auf Transparenzpapier (Abb. 5).



Abb. 5: Anny und Sibel Öztürk: *Insel*, 2002, Gouache auf Transparenzpapier.

Den meisten Raum auf diesem Bild nimmt die Insel auf einem See in der Mitte ein. Tannenbäume wachsen auf ihr; im Hintergrund ragen Berge auf. Der Text ist in Druckschrift in das Bild integriert und lautet:

»in tantes haus in istanbul hing, solange wir denken können, ein gerahmtes photo, auf dem ein kristallklarer see vor einer imposanten berglandschaft zu sehen war. wahrscheinlich war es kanada. unser vater wünschte sich auf der kleinen insel im bild eine blockhütte, wo er leben wollte. das photo rief in uns allen träume wach. leider ist das bild verloren gegangen, nachdem unsere tante gestorben ist.«

Der Text erklärt, warum wir hier eine Zeichnung vor Augen haben und nicht die ursprüngliche Fotografie. Die verloren gegangene Fotografie, von der hier die Rede ist, war dann in einer anderen Installation der Öztürks zu sehen, in der sie eben dieses Zimmer der Istanbuler Großtante rekonstruierten.⁴⁸ Für den autobiographischen

^{47.} Zu den Strategien der Authentifizierung bei visuellen Autobiographien vgl. meine Dissertation »Visuelle Autobiographien. Ersammelte Identitäten bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager« (Manuskript).

^{48.} Die Installation *rear window (story no.6)* entstand 2004 und ist eine Multimedia-Installation aus Gerüchen, Hitze, Licht- und Soundinstallationen. Sie war in der Ausstellung »Sisters and Birds« im Badischen Kunstverein Karlsruhe zu sehen. (2.5.-20.6.2004)

Text, der immer auch fiktional ist, spielt das natürlich keine Rolle – interessant ist nur der Vergleich: Denn auf der Fotografie sind die Bäume weniger zahlreich, dafür sind die Berge umso größer.

Die Gouache dagegen, die das Bild aus dem Gedächtnis wiederholt,⁴⁹ hat in der Erinnerung die Insel wachsen lassen. Sie wirkt wesentlich größer, die Bäume sind zahlreicher, dagegen sind die Berge ferner oder kleiner. Die Insel wächst in der Erinnerung, weil sie ein Sehnsuchtsort ist, von dem – laut Geschichte – die Familie träumt. Diese subjektive Wahrheit gibt die Zeichnung aus der Erinnerung getreuer wieder als die Fotografie.



Abb. 6: Anny und Sibel Öztürk: *Palmen*, 2002, Gouache auf Transparentpapier.

Die zweite Gouache *Palmen* zeigt eine Tankstelle als Schattenriss (Abb. 6). Die Dach- und Bodenstreifen oben und unten werden von den schwarzen Silhouetten der Palmen durchbrochen. Auch hier scheint in der gleichen unspektakulären Weise von einem Foto abgemalt worden zu sein. Der Text dazu lautet:

»opa besuchte uns sehr oft in deutschland. er kam entweder mit dem flugzeug oder per bus. sein hobby war das reisen. er konnte sich in einen zug setzen und quer durch deutschland fahren. Mal rief er aus münchen an, mal aus köln oder einer anderen großstadt. er war sehr mutig. was daran so ungewöhnlich ist? opa sprach oder verstand kein wort deutsch, und auch konnte er kein englisch. vielleicht trieb ihn seine suche nach einem zweiten istanbul an.«

49. Information aus einer E-Mail von Anny Öztürk am 8.5.2004. Außerdem nehmen die RezipientInnen die Gouache sowieso als aus der Erinnerung gezeichnet wahr, wenn sie der Geschichte folgen.

Beide Texte handeln, wie schon die Titel suggerieren, von Orten der Sehnsucht. Dabei nehmen die Topoi ›Insel‹ und ›Palmen‹ eine wesentliche Rolle ein. Sie gehören zum Imaginationsarsenal des Urlaubs⁵⁰, das wiederum von utopischen Vorstellungen gespeist wird. Seit Thomas Morus' »nova insula utopia« ist die Insel der Ort, an dem das neue befreite Leben in einer neuen Gesellschaftsform stattfinden kann; gleichzeitig verweist die Insellage auf einen utopischen Raum, der außerhalb in einem Nicht-Ort liegt und deshalb womöglich nie erreicht werden kann.⁵¹ Dieser utopisch aufgeladene Ort der Insel beflügelt bis heute als Paradiesimagination unsere Vorstellungen von Urlaub und ist nach wie vor ein Bild- und Bewegungsmotor des Massentourismus.⁵² Schon im 18. Jahrhundert waren diese Sehnsuchtsorte von exotistischen Phantasien der Südsee geprägt,⁵³ was sich bis heute kaum verändert hat; doch ebenso ist der inselreiche Mittelmeerraum, das nahe liegendere ›Arcadia‹, im Tourismus des 20. Jahrhunderts Ziel utopisch aufgeladener Urlaubsträume. In den 60er und 70er Jahren trifft sich in der Bundesrepublik die Bewegung des beginnenden Massentourismus aus Deutschland mit der Bewegung der Immigration nach Deutschland (und im weiteren Sinne nach Europa und Nordamerika).

Und so liegt bei Anny und Sibel Öztürk der Sehnsuchtsort nicht im Mittelmeerraum oder in der Südsee, sondern im Westen, im Okzident. Der Orient, die Ferne, wird hier von der anderen Seite, von Istanbul aus erzählt: Der Okzident wird zum Orient, zur Metapher für das Andere, nach dem man sich sehnt. Europa und Nordamerika sind das Paradies, in dem Freiheit und Überfluss herrschen. Gleichzeitig wird jedoch, als sie in Deutschland leben, der Orient wiederum zum Sehnsuchtsort, in dem sich Ursprungsimaginationen mit Kindheitserfahrungen und Urlaubserlebnissen verdichten. In dem Insel-Traum des Orients vom utopischen Westen und der Istanbul-Sehnsucht des Okzidents reflektieren die Öztürks die beiden Reise-

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

51. Vgl. Kristiane Hasselmann, u.a. (Hg.): Utopische Körper, München: Fink 2004, S. 15.

52. Vgl. A. Karentzos/A.-E. Kittner: »Holiday in Art – Dystopia in Paradise«, S. 22f.

53. Ausgelöst wurden sie u.a. durch die erste Weltumseglung von Louis-Antoine de Bougainville, der 1768 in Tahiti landete. Vgl. dazu Hasso Spode: »Badende Körper – gebräunte Körper. Zur Geschichte des Strandlebens«, in: K. Hasselmann (Hg.): Utopische Körper, hier: S. 233-248, hier: S. 233f.

Richtungen von Migration und Urlaub, die sich miteinander verschränken und auf verschiedene ›Orientes‹, auf verschiedene Orte der Sehnsucht zielen. Der Reiseimpuls der Migration ist die Utopie in Permanenz, die es genauso wenig gibt wie den permanenten Urlaub.⁵⁴ Selbst die Vorstellung des zeitlich begrenzten Urlaubs voller Entspannung und Freiheit, Glück und Rausch kann von der Realität nie eingeholt werden – auch den tatsächlichen Urlaub gibt es nur als Utopie.

Die Urlaubsbewegung in *Preparations for a Journey* führt in den Westen und in den Osten zugleich. Sie ist in beiden Fällen Folge der Migrationsbewegung – daher ist die Verkreuzung der beiden Bewegungen und der beiden Oriente hier besonders stark. Die ›Orientes‹ verschieben und bewegen sich, so dass das Reisen in *Preparations for a Journey* zu einer unabschließbaren Pendelbewegung von der einen Sehnsucht zur anderen wird. Nähe und Ferne beginnen zu oszillieren und sich ineinander zu verschränken – wir können nur ›touristische Blicke‹ darauf werfen. In Istanbul sehnt man sich nach Kanada, in Deutschland sucht der Opa nach Istanbul und das wahre Paradies liegt letztlich irgendwo dazwischen: in der Tankstelle unter Palmen.

In diesen Pendelbewegungen scheinen mehrere zeitliche und räumliche Utopien auf, die nebeneinander stehen. Zunächst begegnen wir der utopischen Zeit der glücklichen Kindheit, die erinnert wird und in die sich die RezipientInnen versetzen sollen – eine autobiographische Zeitreise, die zunächst nichts mit Orientsehnsucht zu tun hat. Dieser Eu-Topos, der glückliche Ort, ist eng verknüpft mit dem U-Topos, dem Nicht-Ort, der nicht (mehr) existiert. Denn innerhalb dieser Erinnerungen blitzen das Istanbul und die Türkei von vor zwanzig Jahren als utopische mythenbesetzte Orte des Orients auf: in den Urlaubsfilmern, den Texten, in dem Nachbau des Zimmers der Istanbul Tante und später in dem Nachbau eines Istanbuler Geçekondu.⁵⁵ Der zeitlich und räumlich ferne Ort wird

54. Ich möchte damit in keiner Weise die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Gründe der Migration verharmlosen. In diesem Kontext geht es mir lediglich um die utopischen Vorstellungen eines ›besseren Lebens‹ in Permanenz. Diese wiederum sind genauso von tradierten Utopie-Vorstellungen geprägt wie die Urlaubsutopien des zeitlich begrenzten Glücks – womit sich die freiwillige und die unfreiwillige Reisebewegung miteinander verkreuzen.

55. In der Ausstellung »Call me Istanbul ist mein Name« im ZKM Karlsruhe 18.4.-8.8.2004 bauten die Öztürks in der Installation *A better world lies in front of me (Geçekondu)* (2003) ein Geçekondu auf, eine über Nacht gebaute Hütte, die, auch wenn sie illegal gebaut ist, nicht mehr abgerissen werden darf, wenn sie ein Dach hat

durch die Erinnerung wiedergeholt, seine Sinneseindrücke – in dem Zimmer der Großtante waren das vor allem Töne und Gerüche – suggerieren eine Nähe und versuchen ein Erlebnis zu reproduzieren, das unwiederholbar ist. Die autobiographische Kindheitserinnerung überlagert sich mit der Fiktion eines Ursprungs im Anderen, einem Ort, der außerhalb der Erinnerung nicht mehr existiert. Die Kopie des Ortes wiederum wird sich vielleicht in die Erinnerung einnisten und sie verändern. Insofern ist das Zugabteil in *Preparations for a Journey* ähnlich wie die Tankstelle ein dritter Zwischenort, der am besten die Vergeblichkeit dieses Unterfangens repräsentiert: Er symbolisiert das Unterwegs-Sein zu der Utopie, die immer fern bleibt.

Der mobile Orient

Ein wichtiger Ursprungstopos der Utopie ist der Garten Eden, das verlorene Paradies aus der Kindheitsgeschichte der Menschheit. Die Sehnsucht danach materialisiert sich in Darstellungen von Gärten, wie sie etwa in Teppichen zu sehen sind. So sind die ornamentalen Perserteppiche geometrisierte Abstraktionen paradiesischer Gärten. Doch diese Garten-Teppiche sind strukturell ambivalent, denn sie sind mit Häuslichkeit und Mobilität zugleich verbunden: wo man sie hinlegt, ist man zu Hause und ebenso schnell kann man sie an einen anderen Ort transportieren. So symbolisieren Teppiche gleichermaßen das Innen der Kultur wie das Außen der (kultivierten) Natur. Bei nomadisierenden Völkergruppen sind sie deshalb ebenso beliebt wie bei dem sesshaften Bürgertum. Insbesondere persische Teppiche, Symbole des Orients, haben in der europäischen Wohnkultur schon lange Platz genommen.

Farkhondeh Shahroudi arbeitet häufig mit dieser Symbolik persischer Teppiche,⁵⁶ doch in *Gülüzar. Mobiler Garten* (2005) potenziert sie die Ambivalenz des Teppichs in einem überraschend neuen Bild. In einer Montage verkleidet die Künstlerin einen Wohnwagen mit einem persischen Teppich – und zwar nicht nur von innen, sondern auch von außen (Abb. 7).

und bewohnt wird. Innertürkische Immigranten bewohnen die Geçekondus am Rande von Istanbul.

56. In der Ausstellung »Entfernte Nähe« umhüllte sie in der Installation *Bagh – Gärten* die Säulen der Vorhalle mit persischen Teppichen – ein Spiel mit dem architektonischen Element des Statischen, das durch die Ornamentik und potentielle Mobilität der Teppiche ins Wanken gerät.

Die Montage von Garten und Wohnwagen produziert das Bild eines Hyper-Teppichs, der gleichsam doppelt mobil ist. Der Garten bekommt Räder und geht auf die Reise – gleichzeitig ist er im Bild und am Wagen stillgestellt und kann sich nicht fortbewegen. Der Wohnwagen indes ist ebenso eine Mischung aus Innen und Außen, aus Häuslichkeit und Mobilität – ein Wohn-Mobil eben. Er ist von der gleichen strukturellen Ambivalenz geprägt wie der Teppich: Den notorisch ›Sesshaften‹, die selbst als Reisende ihr Zuhause nicht verlassen wollen, gilt er als schützende Wohnhülle. Er ist Mittel zum Zweck der Utopie des Urlaubs. Den ›Nomaden‹, die das Reisen nicht aufgeben wollen, ist er eine Möglichkeit dennoch wohnen zu können. Sie leben die Utopie der permanenten Bewegung. Wie sie gelten auch andere ständige Bewohner von Wohnwagen als Außenseiter einer sesshaften Gesellschaft, ob nun gezwungenermaßen aus Obdachlosigkeit heraus oder ob freiwillig wie in alternativen Lebensformen in Wagenburgen. Das Wohnmobil bewegt sich auch auf sozialer Ebene zwischen den Welten der verschiedenen Schichten von Gesellschaft.



Abb. 7: Farkhodeh Shahroudi: *Gülüzar. Mobiler Garten*, 2005.

Wenn dieser Wohnwagen nun ein persisches Gewand bekommt, ist er nunmehr ein doppeltes Außen und Innen geworden. Der Teppich, den man nur innen vermutet, wird gleichzeitig nach außen gestülpt, so dass sich das Wohnhafte des Caravans potenziert. Gleichzeitig verweist der Teppich auf die Natur und die Suche nach

dem Paradies und nicht zuletzt nach dem Orient, was den Aspekt der Mobilität des Wagens steigert. So wird die Ambivalenz beider Elemente, des Teppichs und des Wohnwagens, durch diesen ebenso simplen wie verblüffenden Eingriff der Künstlerin auf die Spitze getrieben. Das hyperwohnliche Wohnmobil mit dem hypermobilen Teppich, der stillgelegte häusliche Teppich mit dem Perpetuum Mobile auf der Suche nach dem utopischen Ort – die Symbiose wirkt in ihrer Widersprüchlichkeit so passend, dass sie einem fast schon wieder bekannt vorkommt. Das ist die Lösung: die Utopie wird nun immer mitgeführt werden, denn sie selber reist mit – das Andere ist immer dabei und der Orient wird mobil. Können wir nun permanent Urlaub im permanenten Orient machen? Oder ist der »fliegende Wohnwagen«⁵⁷ ein Symbol für die ewige Suche nach einem Zuhause, das man als ExilantIn verlassen hat und das nie mehr so sein wird, wie man es kannte? Die verwirrende Verdoppelung der Ambivalenzen wird uns in dem klaren Bild eines Paradoxons geliefert. Es löst einen produktiven Widerstand aus, wenn es zum einen orientalistische Klischees aufruft (der persische Teppich als ornamentale Fläche, die den Wohnwagen »verziert«), zum anderen die traditionellen Bedeutungen des Teppichs (als mobiler Garten) nutzt, um sie gegeneinander auszuspielen: Der mobile Garten geht auf Reise und mit ihm all die Klischees und Konnotationen, die er mit sich führt.

Der Titel *Gülüzar* wiederum verweist nicht auf eine Utopie, sondern auf einen tatsächlich existierenden Ort, der auf dem Bild hinter der Mauer beginnt: dort, mitten im Berliner Kreuzberg, liegt ein Garten, der »Görlitzer Park«. Sein Name bezieht sich auf den ehemaligen Görlitzer Bahnhof, der bis zum zweiten Weltkrieg an dieser Stelle stand: ein Umschlagplatz für Güter, Reisende und zuletzt für Zwangsarbeiter. Die türkischen Anwohner jedoch nennen ihn Shahroudis Beobachtung oder besser Belauschung zufolge »Gülüzar«. »Gül« bedeutet im Türkischen »die Rose«, und so könnte man den Begriff mit der Vorstellung eines »Rosengartens«, einem »gülistan«, verbinden. Auch »Göl« hört man in einer Abwandlung von »Görlitz« heraus; es bedeutet »See« oder »Teich«; »gölge« wiederum heißt »Schatten« und wird als Präfix in unterschiedlichen Kombinationen zu »Schatten spenden«, »schattiger Platz, Zelt« oder »im Schatten Rast machen«. Und tatsächlich ist der Park im Sommer für die Anwohner eine Raststätte, die für Picknicks und zum Grillen genutzt wird. Gerade türkische Familien sieht man dann im Park auf Tüchern und Teppichen lagern – orientalische Elemente mischen sich mit der kargen Berliner Natur, Picknickmatten werden zu mobilen Gärten.

57. Das schöne Wortspiel stammt von Alexandra Karentzos.

›Gülüzar‹, das sprachliche Hybrid der Türken, die in Deutschland leben, drückt diese Mischung sinnfällig aus. Die dritte Sprache der Migration, auf die Shahroudhi in ihrer Installation der Handschuhe anspielt, ist hier konkret geworden. Wenn man dann noch weiß, dass sich der türkische Begriff aus dem Persischen ›golzar‹ ableitet (Blumengarten, blumenbestandene Wiese, Feld voller Blumen), ist das orientalische Paradies nicht mehr fern.

Doch Farkondeh Shahroudis Teppich wird nass werden und das Wohnmobil wird rosten. Im Gegensatz zur analogen Fotografie hat die digitale Technik keinen Referenten nötig: der Utopos existiert – bisher – nur als neues Bild.

Notizbuch Samarkand.

Skizzen einer Stadt von Rebecca Horn

BIRGIT HAEHNEL

Spiegelungen und Brüche

Samarkand – der Name dieser 2500 Jahre alten Stadt ruft stimmungsvolle Bilder des fernen Orients wie aus 1001 Nacht in Erinnerung. Ihre Schönheit ist legendär. Der goldene Glanz der Sonne durchflutet in der Morgenstunde bald alle Gassen und Plätze und lässt die monumentale Pracht islamischer Bauwerke erstrahlen. Ein kühler Schimmer von den türkisblauen Kuppeln der Mausoleen und den lapislazuli-farbenen Kacheln an den Toren der Koranschulen durchtränkt den ausgedörrten Stein. Goldene Schriftzeichen, Arabesken und Plättchen funkeln aus den Majolikamosaiken, die schweres und mächtiges Mauerwerk zieren. Schon bald fließt ein bläulicher Schatten über den trockenen Wüstenboden, der unter sich die Geschichten von funkelnden Edelsteinen, kostbaren Stoffen und wohlriechenden Gewürzen im Gepäck der Karawanenzüge entlang der Seidenstraße begräbt.

So oder ähnlich könnte eine Reisebeschreibung von Samarkand lauten. Rebecca Horns Verse und Fotoarbeiten in ihrem *notebook Samarkand* sprechen von ähnlichen Motiven (Abb. 1 und 2).

»Menschen in Samarkand
ihr Lächeln vereint
Sonne und Gold im Blau«¹

1. Rebecca Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes. Notebook Samarkand, 20. August – 6. Oktober 2001, Texte und Bilder von Rebecca Horn, Berlin: Holzwarth 2001, o. S.



Abb. 1: Rebecca Horn: *Notebook Samarkand*, 2001, übermalte Fotografie.

Es handelt sich um Aufzeichnungen einer Reise, die sie laut Buchtitel von August bis Oktober 2001 unternommen haben muss. Die Künstlerin taucht ihre Eindrücke in die alles durchdringenden Blau- und Gelbtöne. Verschiedene Bildfragmente islamischer Bauwerke, arabischer Schriftzeichen, Ornamente sowie flüchtige Körperbilder von Frauen, Männern und Kindern liegen in mehreren Schichten transparent übereinander. Auch Bilder anderer Städte, wie die Medresse »Tschar Minar« (Vier Minarette), ein Wahrzeichen Bucharás, vermischen sich mit den Ansichten von Samarkand. Helle Spiegelungen malen leere Flächen. Ihre scharfen Kanten durchschneiden die Vision von dem einen, in sich kohärenten Bild. Der Blick durchdringt nicht den Stadtraum, sondern ruft bruchstückhaft Ausschnitte, die nie ein Ganzes bilden werden, auf die Bildoberfläche.

Rebecca Horn arbeitete häufig mit Spiegeleffekten. Ein Beispiel ist die Performance *Räume berühren sich in Spiegeln* von 1974/75



Abb. 2: Rebecca Horn: *Notebook Samarkand*, 2001, übermalte Fotografie.

(Abb. 3).² Die Verwendung mehrerer reflektierender Scheiben vervielfacht die Bilder, verschiebt die Proportionen und stört die Imagination des mit sich selbst identischen, ganzen Subjekts. Das Selbstbild zerbricht in viele Erscheinungen, die in mehreren Räumen zu Hause sind und schließlich nichts mehr spiegeln außer weiße Flächen. Hierzu meint Rebecca Horn: »Die Welt ist voller weißer Räume, in denen man Ideen erfinden oder variieren kann. Die Konfrontation mit einem unbekanntem Ort kann für einen Fremden sehr viel Kraft vermitteln, wenn ihm plötzlich die Geschichte und die Seele des Ortes mit ganz eigenen Leben entgegen tritt.«³

2. Siehe auch Rebecca Horn: *Mondspiegel*. Ortsbezogene Installationen 1982-2005. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005.

3. Rebecca Horn: »Die Bastille-Interviews I. Paris 1993. Im Gespräch mit Ger-



Abb. 3: Rebecca Horn: *Räume berühren sich in Spiegeln*, 1975, Spiegel, Stoff, aus dem Film *Berlin-Übungen* (1974-1975), Privatsammlung.

Die regionalen Paralysen von Form und Farbe als Ausdruck unmittelbar berührender Erfahrungen, die noch kein Bild ergeben, erinnern an die Welt der Projektionen von Robert Smithsons *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan*. 1969 veröffentlichte er seine mit Nancy Holt und Virginia Dawn unternommene Exkursion auf die mexikanische Halbinsel in der Kunstzeitschrift *Artforum*. Durchaus vergleichbar mit Horns *notebook* wählte er die Form eines Reiseberichts, der ebenso subjektive Eindrücke verarbeitet und Erinnerungsspuren nachzeichnet. Die für Reiseberichte typische Ambivalenz zwischen Dokumentation und Fiktion zeigt sich auch in seinen Fotografien. Durch den Einsatz von Spiegeln in unterschiedlichen Landschaften entstehen in der Reproduktion auf der Bildoberfläche Freiräume als Ansatzstellen für die Imagination, die die vermeintliche Objektivität des So-Gewesen-Seins in Frage stellen.⁴ Auch in Rebecca Horns Spiegelwelten entstehen unmarkierte Terrains und Flächen fehlender Repräsentation neben dokumentarischen Ansich-

mano Celant«, in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Kunsthalle Wien, Guggenheim Museum, Ostfildern: Ed. Cantz 1994, S. 23-31, hier: S. 27.

4. Vgl. Philip Ursprung: *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening; Robert Smithson und die Land Art*, München: Schreiber 2003, S. 231-238; Heinz Knobloch: »Porträt des Künstlers als Nomade und Bastler«, in: Martin Hellmold /Sabine Kampmann /Ralph Lindner /Katharina Sykora (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München: Fink 2003, S. 213-228, hier: S. 219-220.

ten. Mit ihnen wird die Dimension der Abwesenheit, die ohnehin charakteristisch ist für das indexikalische Medium Fotografie, sichtbar. Sie verweisen auf eine durchlebte Erfahrung, die Erwartungen und gewohnte Blickweisen plötzlich erschüttern und Dinge in einem anderen Licht erscheinen lassen.⁵

In den Fotoarbeiten von Samarkand sind es vor allem die sich bald verdickenden, bald verjüngenden, über die Bildoberfläche gestreuten monochromen Pinselstriche, die dieses Ereignis ins Bild übertragen. Die organischen Formen durchfließen wie wurmartiges Getier einer mikroskopischen Welt die Makrostruktur der Bildgegenstände. Durch ihre rhizomatischen Bewegungen mutieren sie zu kleinen Wirbeln, wachsen aus zu flammenden Turbulenzen, um anschließend wieder als kleine Punkte im Bildermeer zu versickern. Goldgelbe Fäden und Wülste neben tiefblauen, morphogenetischen Gebilden durchkreuzen und übermalen die verfestigten Bildstrukturen. Sie geben die alte Bindung frei und suchen im zuckenden Vorwärtsdrängen die Berührung einer anderen Sphäre.

Ein Notizbuch gewährt intime Einblicke in erste Gedankenabläufe und Wahrnehmungsmuster, die in vorläufigen Konzepten festgehalten werden. Bereits Ende der 1980er Jahre und dann vor allem in den 90ern verwendete Rebecca Horn diese schreibende und skizzierende Technik in farbigen Zeichnungen, denen sie teilweise auch Gedichte zur Seite stellte. Charakteristisch sind hier die wirbelnden und sprühenden Striche neben fließenden, bald kreiselnden Linien, umgeben von dahingespritzten Flecken. Sie nehmen bereits die partiellen Übermalungen in ihren Fotoarbeiten von Samarkand vorweg.⁶ Das graphische Element tritt nun auch in der Fotografie hervor und zerteilt die Abbildung in eine Skizze aus Bildfragmenten, Lettern und Kodierungen, die mit einem Begriff von Armin Zweite als eine Psychographie beschrieben werden kann.⁷ Nicht von ungefähr wählten er und seine Mitarbeiter den Titel »Bodylandscapes« für eine Reihe von Farbzeichnungen, die Rebecca Horn zwischen 2003

5. »Es geht um schreckhafte Vorgänge. Man durchlebt eine Erfahrung, dann erhellt ein Blick die Situation und alles scheint transparent zu sein. Manchmal erschrickt man auch sehr, daß man kaum atmen kann, und die Dinge erscheinen plötzlich in merkwürdig neuem Licht.« Rebecca Horn in: dies.: Mondspiegel, S. 35.

6. Beispiele für Zeichnungen siehe Rebecca Horn: Bodylandscapes. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964–2004, Ausst.-Kat. Düsseldorf [u.a.], Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 84–108.

7. Armin Zweite: »Rebecca Horns Bodylandscapes. Zehn Anmerkungen über den Wettlauf der Gefühle und das Zeichnen in postmechanischen Zeiten«, in: R. Horn: Bodylandscapes, S. 13–45, hier: S. 38.

und 2004 anfertigte. Diese Bezeichnung betont den körperlichen Impuls, der in den Schwung der Linienführung fließt. Schließlich spiegeln Rhythmus und Dynamik den kreativen Akt der Künstlerin, die über die affektbeladenen Zeichen ihrer *Wirklichkeit* in den Fotografien Gewicht verleiht oder wie es Katharina Schmidt beschreibt: »Wenn der Körper agiert, formuliert er nicht zuletzt die Gesichte seiner Träume, das Sprühen seiner Visionen, das Zittern seiner Empfindungen, die Spur seiner Erinnerung.«⁸

Diese körperliche Verbindung macht Rebecca Horn auch in ihrem Notizbuch transparent, wenn sie die Fotografien mit den graphischen Kürzeln ihrer persönlichen Handschrift durchzieht. Der künstlerische Schaffensprozess zeigt sich als schreibende Veränderung von gesehenen Bildern, die in der Erinnerung nie die gleichen bleiben. Unentwegt taucht eine Ansicht unter der anderen hervor und verhindert so jede stereotype Festschreibung. Das die sandfarbenen Steine veredelnde Gold und das »unwahrscheinlich leuchtende Blau, das mit dem Himmel zu konkurrieren scheint«⁹ sind charakteristische Klischees für den Orient. Auch die Reise der Schriftstellerin Annemarie Schwarzenbach nach Afghanistan 1939, die sie zusammen mit Ella Maillart unternahm, wird in einem ›Unsterblichen Blau‹, so der Buchtitel, erinnert.¹⁰ Tourismusbroschüren werben mit dem Blick auf blaue Turmspitzen und in Gold getauchte Architekturen für Reisen in den *Osten* (Abb. 4).

Diese Farben wecken Sehnsüchte nach erhabener Schönheit vergangener Tage, Spiritualität und Magie. Sie bilden die Essenz islamischer Städte. Jede/r Reisende wird die Intensität dieser Farben an einem sonnigen Tag erleben und in der Rückschau erinnern. Authentisches wird zur Fiktion und gerinnt zu einem unveränderlichen Signum des Orients.

8. Katharina Schmidt: »Rebecca Horn. Zeichnungen aus den Jahren 1964 bis 2004«, in: R. Horn: *Bodylandscapes*, S. 46–63, hier: S. 60.

9. Vgl. das Kapitel »Samarkand« bei Ingrid Parigi/Michael Welder: *Sibirien und Zentralasien. Kunst- und Reiseführer mit Landeskunde*, Stuttgart [u.a.]: W. Kohlhammer 1985, S. 120–140, hier: S. 124.

10. Vgl. Roger Perret (Hg.): *Unsterbliches Blau. Reisen nach Afghanistan von Annemarie Schwarzenbach, Ella Maillart, Nicolas Bouvier*, Zürich: Scheidegger & Spiess (Éditions Zoé) 2003.

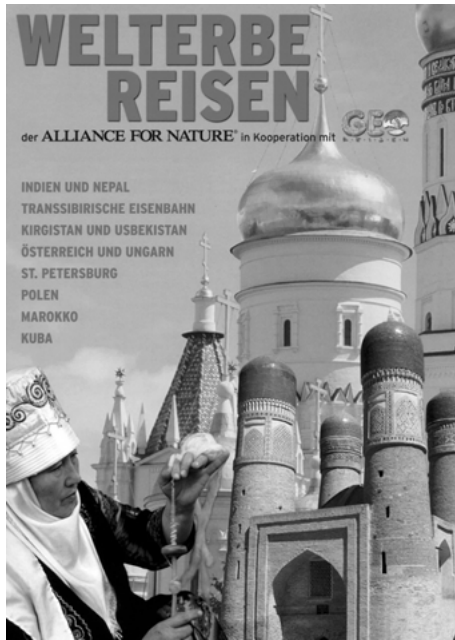


Abb. 4: Werbung für Welterbe-Reisen, 2005.

Rebecca Horn assoziiert mit Gold auch den »Ozean des Lichts«. ¹¹ Es symbolisiert das alchemistische Element künstlerischer Transzendenz, wenn sie den Friedenshasen von Joseph Beuys und James Lee Byars Verhüllungen in ihren Versen erinnert. ¹² Mit Blau verbindet sie visionäre Phantasien. In ihrem Film *Buster's Bedroom* (1990) ist die azurblaue Augenbinde, mit der Micha blind in einem Wagen durch die Wüste fährt, Symbol der Träumerei und des Begehrens. Ihr Blick verliert sich in der Farbe, die so Inbegriff von Einbildungskraft und Entmaterialisierung ist. Erst die Innensicht erlaubt es, sich in der Realität zu bewegen. ¹³

11. R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

12. »Joseph Beuys ließ einen Hasen gießen, James Lee Byars lebte im Kleid der Goldkörper, Menschen in Samarkand, ihr Lächeln vereint, Sonne und Gold im Blau.« R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

13. Vgl. Lynne Cooke: »Horns Sensorium: Ort und Quell des Begehrens«, in: Rebecca Horn: *The Glance of Infinity*, hg. von Carl Haenlein und der Kestner Gesellschaft, Ausst.-Kat., Zürich [u.a.]: Scalo 1997, S. 21-29, hier: S. 21-24 und Katharina Schmidt: »Eine andere Welt«, in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin 1994, S. 81-91, hier: S. 89.

In den Fotografien verstummt jedoch bald die Bedeutung der Farbigkeiten, wenn sie reduziert auf einzelne Pinselstriche über die Oberflächen fliehen. Nun veranschaulichen sie die Bildgenese als Einschreibungsprozess und machen so das Konstruktionsprinzip verständlich. Die Abbildungen transformieren zur »performativen Fotografie«,¹⁴ in denen die Kluft zwischen Realität und ihrer Repräsentation sichtbar bleibt. Anstelle der Performances, etwa in ihrer Body Art seit den 60er/70er Jahren, die ebenfalls allein in den benutzten Objekten und Filmen überleben, wirkt hier die Reise als Ereignis in der Fotografie weiter.

Die Schlüsselrolle kommt auch hier dem Körper der Künstlerin zu. Ihre Gesten schreiben sich über die Pinselführung in die Fotografie ein. Es entsteht ein vermittelndes symbolisches Konstrukt zwischen Bildtext und szenischem Ereignis. Das Bild als Symptom des lebendigen Körpers entspricht Rebecca Horns Auffassung von Kunst als »Personal Art«.¹⁵ In diesem Sinn durchbrechen ihre persönlichen Erfahrungen sowohl durch die Poesie der Verse als auch durch die flammenden Linienführungen die kollektive Bildformel von der bezaubernden Stadt an der Seidenstraße. In den Strophen klingen dunkle Töne vom Schmerz der Erinnerung und von Traurigkeit an, die den friedlichen Schein der schillernden Oase trüben.

»Stadt der Gräber [...]

Duft von Aprikosen

gekocht in einer Munitionshülse

am Abend vor dem tödlichen Angriff.«¹⁶

Im Bild drängt die Materialität der Farbspuren nach vorn. Hinter goldenen und blauen, schwungvoll gesetzten Bahnen fügt sich das Porträt einer Frau auf offener Straße zusammen. Lose bedeckt ein weißer duftiger Stoff das Haar und rahmt ihren aufmerksamen und nachdenklichen Blick. Der künstlerische Einschreibungsprozess *entschleiern* die orientalische Frauenfigur und zeichnet zwischen Dokumentation und Fiktion ein ausdrucksstarkes individuelles Gesicht, während sich in anderen Bildern männliche Körper gleich

14. Der Begriff stammt von Sabine Gebhard Fink. In der performativen Fotografie, Zeichnung bzw. Skulptur wird das Prinzip der Performance auf die anderen Medien übertragen. Sabine Gebhardt Fink: Transformation der Aktion. Miriam Cahns performative Arbeiten und Rebecca Horns Personal Art, Wien: Passagen 2003, S. 101, siehe auch S. 76.

15. Ebd., S. 185-189.

16. R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

Schatten hinter einem Dunstschleier aus trüben Spiegelungen und züngelnden Pinselstrichen aufzulösen scheinen. Gegenüber den islamistischen Medienikonen des heutigen euro-amerikanischen kollektiven Bildgedächtnisses skizziert sie Momentaufnahmen individueller Gestalten, die jederzeit ihr Aussehen auch wieder verändern könnten.

Kafkaeske Fluchtlinien

Dahingespritzte und fließende Farbgebilde drängen auch in anderen Arbeiten von Rebecca Horn hervor. Sie entfliehen den mechanischen Bewegungen ihrer Malmaschinen und besprenkeln die weißen Wandflächen der Galerien.¹⁷ Und sie kehren wieder in der *Reisebibliothek für Sibirische Raben* (1994). In zehn Glaskästen waren je ein Buch aus der deutschsprachigen Literatur gelegt. Zu ihnen gehörte auch eine Kafka-Vitrine. Dass Horn diesen Teil der Arbeit lieber in ihrem Besitz behielt und nicht ausstellte, zeigt ihr besonderes Interesse für diesen Autor.¹⁸ Über die Buchstaben der Lektüren verteilen sich willkürlich Kleckse, fließende und gekritzelte Linien.¹⁹ Sie erinnern an das *unbestimmte Schreiben* in den Texten von Kafka oder daran, »etwas passieren zu lassen, das sich nicht codieren läßt und sich nicht codieren lassen wird«,²⁰ wie Gilles Deleuze es nennt. Es ist der noch ungeformte Gedankenfluss, der die starren Signifikationssysteme partiell durchzieht, aber dennoch eine

17. Rebecca Horn: *Malmaschine*, 1988, Metallkonstruktion, Motor, Holz, Pinsel, Pigment, 350 x 112 x 264 cm, Sammlung Elaine und Werner Dannheisser, New York. Abgebildet in: Rebecca Horn, Ausst.-Kat. 1994, Abb. 60.

18. Weitere Installation von Rebecca Horn, die sich auf Kafka beziehen, sind: *Amerika* 1990, Kupferschlangen, Schirm, Kohle, Herrenschuhe, Fernglas, Metallkonstruktionen, Motoren, 432 x 445 x 279 cm, Wellesly College Art Museum, abgebildet in: Rebecca Horn, Ausst.-Kat. 1994, Abb. 80, und *Kafka Papers*, 1994, beschriebene Blätter, Farbe, Metallkonstruktion, Motor, 65 x 56 x 42 cm, Privatsammlung, abgebildet in: R. Horn: *The Glimpse of Infinity*, Abb. 97.

19. Rebecca Horn: *Reisebibliothek für Sibirische Raben*, 1994, zehnteiliger Installationszyklus aus Glaskästen, Büchern und verschiedenen Geräten, Wien: Galerie Christine König. Vgl. Brigitte Löw: Rebecca Horn: Kinetische Skulptur, Alchemie und Surrealismus, Diplomarbeit der Hochschule für Angewandte Kunst, Lehrkanzel für Kunstgeschichte, Wien 1995, S. 86 und S. 93.

20. Gilles Deleuze: »Nomaden-Denken«, in: Nietzsche. Ein Lesebuch von Gilles Deleuze, Berlin: Merve 1979, S. 105-121, hier: S. 107.

Ahnung von dem vermittelt, wenn alles strömt und nichts begrenzt ist.

Die deleuzsche Sprache scheint passend für eine Künstlerin, deren Arbeiten sich mit den Dynamiken zwischen Maschinenkraft und Körperbewusstsein auseinandersetzen. In dem Rattern ihrer früheren Apparaturen glaubt man das unablässige Hämmern und Ritzen der despotischen Territorialmaschine zu hören. Doch immer durchbricht ein weicher Flügelschlag das »harte Maschinenelement«²¹ und bringt die Wunschproduktion wieder zum Fließen. Dieses »Rhizom«²² erzeugt auch in ihren Fotografien von Samarkand Decodierungsketten, die im illusionistischen Bildgefüge das ordnende Raster der Punkte und Farben aufscheinen lassen und gleichzeitig stören. Die kafkaesken Durchbrechungen des Bildtextes leiten die De- und Reterritorialisierungsbewegungen ein. Horns rhizomatische Schreibweise erzeugt keine Gegenbilder, sondern modifiziert die gegebenen Bilder in etwas anderes. Entscheidend für das Gelingen ist auch bei ihr die Erzeugung eines erkenntnisbringenden Gefühls, einer Ahnung, die durch das Unkodierte im Bilddiskurs hervorgerufen wird und den Veränderungsprozess einleitet.²³

Die weißen Spiegelflächen und wurmartigen Gebilde entsprechen in deleuzscher Terminologie jenen »Fluchtlinien« und »Wüstenzonen«, die Repräsentationen in »Sensationen«²⁴ überführen. Es sind sublimale Leerstellen, die nicht mehr als psychoanalytischer Mangel, sondern als erfahrbare Kräfte wahrgenommen zu *betroffen machenden Zeichen* (»encountered sign«²⁵) transformieren. Im Medium der Fotografie wirken sie wie Ausradierungen oder Erosionen, die den Bildträger beziehungsweise die Farbemulsionen erahnen lassen und dadurch die Illusion des Dokumentarischen zerstören. Gleichzeitig erwecken sie den Eindruck sich bald wieder zu einzelnen Graphen zu verdichten, aus denen andere Bildgegenstände her-

21. Gilles Deleuze: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, hg. von Gilles Deleuze und Félix Guattari, Bd.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 241. Originaltitel: *L'Anti-Œdipe* (Paris 1972).

22. »Ein Rhizom hat weder Anfang noch Ende, es ist immer in der Mitte, zwischen den Dingen, ein Zwischenstück, *Intermezzo*.« Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Bd. 2, hg. v. Günther Rösch, Berlin: Merve 1997, S. 41, Originaltitel: *Mille plateaux*, Paris (1980).

23. Vgl. G. Deleuze: »Nomaden-Denken«, S. 105-121.

24. Gilles Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sinne*, hg. v. Gottfried Boehm/Karlheinz Stierle, München: Fink 1995 (Originaltitel: *Francis Bacon – Logique de la sensation*, Paris 1984).

25. Gilles Deleuze: *Proust and Signs*, London: Athlone 2000.

vortreten. Sie wollen nicht allein visuell, sondern auch emotional, psychisch und sensorisch reizen. Erinnerung erscheint dann nicht mehr als kohärenter Blick in die Vergangenheit, sondern als ein in der Gegenwart stattfindendes Ereignis, in dem die Wahrnehmung in vielen inkongruenten Einzelteilen Gewesenes vergegenwärtigt.

Entsprechen die Fotografien territorialen Markierungen, so betonen die Kanten, Wirbel und Leerstellen den Übergang von einer Gestalt-Werdung in die nächste, indem sie an deren Rändern »durchlöchernde Räume«²⁶ erzeugen. Werden diese Territorialisierungsbewegungen als solche wahrgenommen, d.h. nach Deleuze als Abstraktion im glatten Raum und nicht als ungegenständliche Linie im gekerbten Raum, die immer schon das Gegenständliche in sich trägt, dann verleihen sie dem Dargestellten ein anderes *Gewicht*. Die »mutierende Linie«²⁷, die unaufhörlich die Richtung wechselt, übermittelt eine nahsichtige, taktile innerhalb der durch die Zentralperspektive gekerbten fernsichtigen Anschauung. Wird das Auge erst zu einem die Kunst berührenden Finger, dann kommunizieren die Fluchtlinien über ihre Effekte mit dem durch Kodierungen organisierten und disziplinierten Körper der BetrachterInnen. Die Intensität der Empfindungen legen Stellen des »organlosen Körpers«, d.h. des unkodierten, nicht organisierten Körpers, frei und ermöglichen nun eine emphatische Annäherung an das Gesehene: »Überall wirkt eine Gegenwart unmittelbar auf das Nervensystem und macht die Installierung oder Distanzierung einer Repräsentation unmöglich.«²⁸

Nun lockern sich die den Körper in Regionen begrenzenden starren Signifikationen, wie *Rasse*, *Kultur* und *Geschlecht* und lassen auch hier Freiräume entstehen, mittels derer nun die BetrachterInnen Kraft der Imagination neue Beziehungen zu Körpern ausbilden können, die sie nicht mehr über die gängigen Stereotypisierungen wahrnehmen müssen. Auf dem Weg zum *Minoritär-Werden* durchwandern sie Konzepte des »Zur-Frau-Werden, Zum-Skandinavieren- und -Mongolen-Werden«²⁹, wobei es nicht um eine Identifikation

26. G. Deleuze/F. Guattari: Tausend Plateaus, S. 572.

27. Vgl. das Kapitel »Das Glatte und das Gekerbte«, in: ebd., S. 657-693, S. 689.

28. G. Deleuze: Francis Bacon, S. 36.

29. Als Beispiel zitiert Deleuze Arthur Rimbaud: »Ich habe niemals zu diesem Volk gehört; ich bin niemals ein Christ gewesen ... ja, meine Augen sind eurem Lichte verschlossen. Ich bin ein Tier, ein Neger.« Arthur Rimbaud: Sämtliche Dichtungen, Heidelberg: Schneider ³1960, S. 267, S. 275, zit. nach G. Deleuze: Anti-Ödipus, S. 110f.

mit diesen Typen geht, sondern um das Identifizieren von *Völkern, Kulturen* und *Geschlechtern* als Effekte der Codierungsprozesse mit Intensitätsfeldern auf dem organlosen Körper.³⁰ Ausgelöst durch die visuellen Deformationen zeichnen die Nervenbewegungen *Plateaus* in den eigenen Körper und leiten die Sehempfindung.³¹ In diesem Moment kann das Gesehene in einer schizophrenen Beziehung erlebt werden, innerhalb derer stereotype Vorstellungen einreißen und neue *Allianzen* ausgebildet werden können.³²

»... zeichnet in der Kalligraphie des Windes die Überlagerung der Bilder neu.«³³

Und so stellt sich die Frage, welche anderen Allianzen in den Bildern von Samarkand abweichend von dem dichotomen Schema Orient – Okzident hervorgebracht werden. Ausschlaggebend ist, dass keine Gegenbilder entwickelt werden, sondern orientalisierende Stereotypen ein anderes Gewicht bekommen. Die Fotografien von Samarkand zeigen nicht mehr den nostalgisch gefärbten Blick auf die goldene Stadt an der Seidenstraße, wo noch ein Hauch von Abenteuer und die Pracht des fernen Orients aus früheren Zeiten zu finden ist.

Diese koloniale Sichtweise festigt das Phantasma von der Fortschrittlichkeit des Okzidents. Sie wird in der Arbeit als Fotografie aufgerufen, um das evolutionistische Modell von Orient und Okzident als ein diskursives, an der subjektiven Wahrnehmungsweise ausgerichtetes Verhältnis zu entlarven. Die permanenten Bewegungen und Überblendungen betonen die Übergänge von einem zum anderen Bildgefüge. Die ständig wechselnden Milieus rufen an den Randzonen die gelben und tiefblauen, fast schwarzen, manchmal auch blutroten Rhizome mit ihrer satten Farbigkeit hervor. Sie machen die Konstruktion der Fotografien erfahrbar, vergegenwärtigen den malerischen Einschreibungsprozess, der erst in dieser Form mit den im Hintergrund die Wände der Mausoleen und Koranschulen verzierenden und in Spiegelungen menschliche Gestalten überblen-

30. Vgl. ebd., S. 111f.

31. Vgl. G. Deleuze: Francis Bacon, S. 27-33, 43.

32. Vgl. hierzu auch Birgit Haehnel: Zwischen Regelwerk und Umgestaltung. Zum Nomadismuskurs in der Kunst nach 1945, Phil. Diss., Trier 2004 (Publikation in Vorbereitung).

33. R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

denden islamischen Ornamenten und arabischen Schriftzeichen zu kommunizieren beginnt (Abb. 5).

Die unterschiedlichen Graphen durchdringen sich, kommen jedoch nie zu Deckung. Im bildmalerischen Geschehen findet die emphatische Annäherung an eine fremde Kultur, die sich ebenfalls diskursiv über ihre Zeichen gestaltet, einen Ausdruck. Die unkontrollierten rhizomatischen Windungen leiten über zu den kunstvoll geschwungenen Linien eines anderen Ordnungssystems. Die vertikalen Balken der Spiegelungen korrespondieren mit den präzis ge-



Abb. 5: Rebecca Horn: *Notebook Samarkand*, 2001, übermalte Fotografie.

rade gezogenen Strichen im Ornament, die wiederum in den Fugen eines Mauerwerks auslaufen. Dieses Geflecht legt sich als transparenter Schleier über die Gestalt einer alten lachenden Frau mit ihrem wie zum Gruß erhobenen Arm und webt deren Repräsentation. Die sublimeren Leerstellen werden jetzt zum Dreh- und Angelpunkt für die Konstruktion verschiedener Repräsentationsmodelle.³⁴

34. Zum Diskurs des Sublimen als Scharnier zur Herstellung verschiedener Wahrnehmungsmodelle zwischen Primitivismus, solipsistischen Universalismus und

Die Existenz anderer, fremder Diskurse, die ebenfalls Bilder der Realität schreiben, wird spürbar. So wahrgenommen ebnen die affektbeladenen Zeichen den Weg für eine orientalisierende Darstellung wie auch für eine *kalligraphische* Umschreibung des Bildtextes. Folgen wir der zweiten Möglichkeit.

»Suche mit geschlossenen Augen das blaue Quadrat
überlagert von schwebenden Kalligraphien,
befreiten Himmelszeichen.«³⁵

Rebecca Horn lässt in ihren Fotoarbeiten die Textualität des Bildes in den einzelnen Graphen aufscheinen, die als erste Kerben im glatten Raum Bedeutung generieren. Dabei nähern sich ihre Rhizome der Kunst der Kalligraphie an, die in der islamischen Tradition wie auch der Moderne eine überaus wichtige Rolle spielt.

Besonders nach dem Zweiten Weltkrieg wurden im Mittleren Osten im Zuge politischer Unabhängigkeitserklärungen von kolonialer Herrschaft, verbunden mit der Neugründung von Nationalstaaten, lokale Motive wie kalligraphische Schriftzeichen als Ausdruck einer eigenen islamischen Identität in die bisher nach euro-amerikanischen Vorbild geprägte Malerei integriert. Die graphischen Möglichkeiten wurden zum Experimentierfeld in der Gegenwartskunst. Viele reizten die Freude am geschriebenen Wort aus, weil dieser Weg einen baldigen Erfolg nicht nur auf dem westlichen Kunstmarkt versprach. Aber auch die Suche nach einem völlig neuen Kontext, weg von der Polarisierung Tradition und Moderne, leitete KünstlerInnen sowohl in der euro-amerikanischen als auch in der arabischen Kunstwelt, sich mit der Kalligraphie zu beschäftigen.³⁶

Erste kreative Auseinandersetzungen, die über eine reine Zusammenführung der Motive hinausgingen, stammen von der Künstlerin Madiha Omar (geb. 1908, Irak). Zwischen 1944/45 fertigte sie Gemälde, die 1949 in der Ausstellungshalle der Georgetown Public Library in Washington, D.C. ausgestellt wurden. Mit ihrer Ausstellung in Bagdad 1952 transportierte sie ebenfalls als erste diesen Stil

alternativen Modellen siehe Haehnel (Diss. 2004) und Birgit Haehnel: »Vom Reisen, Wandern und Nomadisieren. Mobilitätskonzepte in der Kunst als Erfahrung von Welt«, in: Irene Below/Beatrice von Bismarck (Hg.): Globalisierung, Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte (Schriftenreihe des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V., Bd. 1), Marburg: Jonas 2005, S. 88-105.

35. R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

36. Vgl. Wijdan Ali: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*, Gainesville/FL: University Press of Florida 1997, S. 137-151.

in die arabische Welt. Aus ihrem selbstverfassten Text »Arabic Calligraphy: An Element of Inspiration in Abstract Art« geht hervor, dass Madiha Omar aus den Lettern einen arabischen Zug extrahier- te. Die von ihrer Signifikation befreiten Buchstaben integrierte sie dann als wirkungsvolle Zeichen in die gegenständliche Malerei.³⁷

In der Folge entstanden zahlreiche kalligraphische Kunstschu- len (al-Madrassa al-Khattiya fi l-Fann) wie beispielsweise in Bag- dad und Casablanca, innerhalb derer das arabische Alphabet in Malerei und Skulptur übertragen wurde. Die über Jahrhunderte ge- schulte visuelle Ästhetik der graphischen Elemente, wie sie auch an der ornamentalen Gestaltung der alten Bauwerke in Samarkand abzulesen ist, ebnete bald auch den Boden für das Interesse an kul- turfremden Zeichen, wie lateinische Buchstaben und afrikanische Tier- und Pflanzensymbole. Zwar waren diese Kunstwerke schon auf der Paris- und Sao Paolo-Biennale 1958 vertreten, doch erreich- te die kalligraphische Schule erst in den 80er Jahren ihren Höhe- punkt.³⁸

Den ästhetischen Reiz der Kalligraphie lotet beispielsweise die arabische Künstlerin Muna Quasbi (geb. 1959) aus (Abb. 6). Weiche

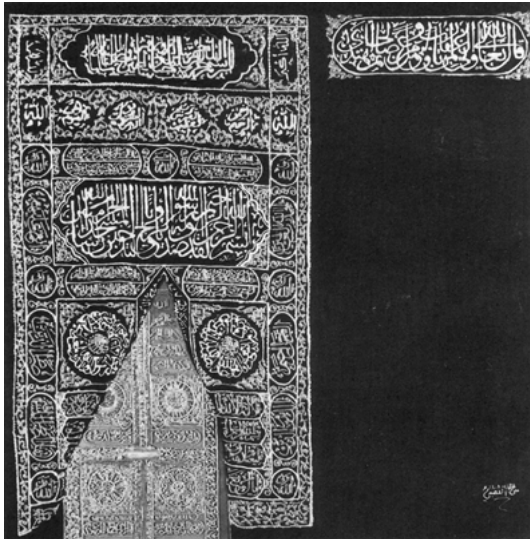


Abb. 6: Muna Quasbi: *Qu'ba Door*, 1987, Mixed Media auf Glas, The Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman.

37. Ebd., S. 152 und 158.

38. Ebd., S. 151-163.

Schwünge in runde Formen gefasst schmücken filigran zwei unterschiedlich große, rechteckige Flächen. Scharfkantig kontrastiert der sich von unten ins Bild schiebende und nach oben spitz zulaufende Keil. Vergleichbar mit Rebecca Horns Fotografien ist die transparente Schichtung der beiden Bildteile, die flächige Durchblicke erlaubt.

Eine weitere Neuformulierung der Kalligraphie stellt die Reduzierung der Buchstaben zur Ausbildung einer persönlichen, von traditionellen Bedeutungen befreiten Handschrift dar. Sie ist unter dem Namen »Kalligraffiti«³⁹ bekannt. Die Linienführung löst sich extrem stark von der Gestalt der Lettern und wird in nicht mehr identifizierbare Striche und Kleckse transferiert. Die aus Jordanien stammende Künstlerin und lehrende Kunsthistorikerin Wijdan Ali (geb. 1939) verbindet in ihrer Serie »Karbala« diese elementaren Reduktionen mit Zeichen aus arabischen Gedichten auf kontrastierenden, ineinander laufenden Farbflächen (Abb. 7).



Abb. 7: Wijdan Ali: *Karbala'*, 1992, Mixed Media auf handgeschöpftem Papier, Privatbesitz.

Die schwarzen Graphen ähneln dem geschwungenen Duktus in Rebecca Horns Fotografien. Auch Wijdan Ali nutzt die Leerstellen als affektbeladene Zeichen. Sie sollen eine Brücke zwischen den Kulturen schlagen, indem sie auf sublimen Weise Erschütterung und

39. Ebd., S. 167-170.

Fassungslosigkeit angesichts menschlicher Gräueltaten universal vermitteln.⁴⁰

Die neue Kunstschule der arabischen Kalligraphie definiert sich nicht in Abgrenzung zu einer vermeintlichen Westkunst, sondern stellt vielmehr eine kreative Kombination islamisch-arabischer und euro-amerikanischer Lehren dar, in der ein arabischer beziehungsweise islamischer *Schwerpunkt* über die Ästhetik der Kalligraphie gewahrt bleibt. Dieser Effekt kommt auch in den Fotoarbeiten Rebecca Horns zum Tragen und verleiht ihnen ein anderes *Gewicht*. In der Betrachtung der Bildfragmente der Stadt Samarkand wechselt der Blick durch die affektbeladenen Zeichen hindurch gewissermaßen die Richtung und kann sich in die Ausdrucksweisen einer anderen Kultur einfühlen.

Dieser Vorgang setzt in der Betrachtung jedoch eine ganz spezifische Wahrnehmungsweise voraus, die sich von der zentralperspektivischen, den Raum penetrierenden und nach Linda Hentschel als männlich ausgewiesenen Blickkonstellation löst und in ein synästhetisches Erleben übergeht.⁴¹ In der ganzkörperlichen Wahrnehmung verschiebt sich das für die westliche Moderne so konstitutive Alteritätsparadigma von männlicher Subjektivität in Abgrenzung zu objektivierter Weiblichkeit, worüber weitgehend auch das Gegensatzpaar Okzident – Orient bestimmt ist. Die affektbeladenen Zeichen verhindern die metonymische Überlagerung von virtuellem Raum und weiblichem Körper, wie sie Linda Hentschel annimmt,⁴² und somit auch eine Beschreibung der fotografierten *orientalischen* Stadt in Metaphern des weiblichen Körpers, um dem eigenen Begehren Ausdruck zu verleihen. Die an den ganzen Körper gebundene Erfahrung durchbricht in den Fotoarbeiten die starre Blickkonstellation und stellt eine emotionale Bindung zu den Existenzweisen jener Subjekte her, deren Spuren in den arabischen Kalligraphien aufleuchten und ebenfalls auf Repräsentationen wirken. In diesem Wechselspiel von Sehen, Empfinden, Erinnern und Reflektieren transformiert der zur *Orientierung* in Metaphern des weiblichen Körpers gefasste und objektivierende Sehraum zu einer Vielschichtigkeit unterschiedlich erfahrbarer Milieus, in denen Subjektpositionen durch den Bildgegenstand hindurch greifbar werden. Das Bild von Samarkand ersetzt in der Erinnerung lediglich den erlebten Ort,

40. Ebd., S. 97, S. 163, S. 211.

41. Vgl. Linda Hentschel: Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne (Studien zur visuellen Kultur Bd. 2, hg. v. Sigrid Schade u.a.), Marburg: Jonas 2001.

42. Vgl. ebd.

der unwiederbringlich vergangen ist. Die sublimen Leerstellen vergegenwärtigen diese Absenz. Nach Georges Didi-Hubermann trägt das Visuelle den Mangel grundsätzlich in sich. Als Schlüsselwerk nennt er *Das weibliche Feigenblatt* (1950) von Marcel Duchamp. Dieser Negativabdruck in Form einer kleinen Skulptur entspricht der Antiform jenes erotischen Ursprungsparadigmas im Sehen, das Gustave Courbet in seinem Gemälde *Der Ursprung der Welt* (1866) noch zeigt. Die Negativform bezeichnet den Ursprung des Verlusts des Ursprungs. Mit dieser Umkehrung, die immer die Absenz in sich trägt, verweist Duchamp auf eine taktile Dimension im Sehen. Didi-Huberman erkennt hierin die »Morgendämmerung des Bildes«⁴³, die die imaginativen Fähigkeiten herausfordert. Doch sowohl Duchamp mit seinem Kunstwerk als auch Didi-Huberman in der Betrachtung von etwas, das auch ihn anblickt, definieren die Ereignisstruktur des Visuellen als weiblich und stabilisieren so erneut die patriarchale symbolische Ordnung.⁴⁴

Die Überführung dieses durch die Psychoanalyse als weiblich ausgewiesenen imaginären Mangels in erfahrbare Kräfte, wie es Deleuze vorschlägt,⁴⁵ bindet die Seherfahrung an eine individuelle Körperrealität. Diese Kräfte durchkreuzen die geschlechtsspezifische Subjekt-Objekt-Konstellation in der Blickführung und verhindern so auch eine geschlechtsspezifische Festschreibung von Orient und Okzident in der Betrachtung der Fotoarbeiten von Samarkand. Wird dem Kastrationskomplex, der für die Herstellung von diskriminierenden Repräsentationen zur Bannung der Bedrohung ausschlaggebend ist, die Grundlage entzogen, kann das Andere neu erfahren werden.⁴⁶

Die Skizzen von Samarkand entsprechen einer bewusst körperlich vorgenommenen Reflexion als Zusammenspiel von Sehen und Erleben. Rebecca Horn kreierte visuelle Berührungen als Verkörperung des Sehens und macht das Subjekt hinter jeder künstlerischen Geste spürbar. Darin zeigt sich jenes nomadistische Agieren, an das Gilles Deleuze und Felix Guattari ihre Hoffnung knüpfen, die auf dichoto-

43. Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln: DuMont 1997, S. 29.

44. Siehe auch den für Didi-Huberman zentralen Vergleich mit Daedalus, für den »alles, was zu sehen ist, durch den Verlust seiner Mutter gesehen wird«, in: Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999, 14f.

45. Vgl. G. Deleuze: Anti-Ödipus, insbes. S. 58-63, S. 491-496.

46. Vgl. B. Haehnel (Diss. 2004).

men Stereotypisierungen basierenden Machtstrukturen des Phallogozentrismus aufzulösen.⁴⁷ Das Subversive steckt im Sichtbarmachen des Transformationsprozesses. Die emotionale Annäherung lässt die symbolische Bedeutung der Farben verstummen und stärkt die Erkenntnis, dass die arabischen Kalligraphien als unverständliche Schriftzeichen wahrgenommen ebenso zu affektbeladenen Zeichen und so zu Spuren anderer Subjektivitäten transformieren können. Neben dem Bildinhalt drängt das befremdende Ereignis durch die Dynamisierung der Fotografien zu einer Sensation hervor und leitet die Sehempfindung auf die arabische Kalligraphie, die nun Arabesken, Gesichter und Architekturen schreibt. Nun kann eine emphatische Annäherung an den Diskurs, an die Ausdrucks- und Existenzweisen einer fremden Kultur stattfinden, die sich vielleicht nie ganz erschließen wird und schon gar nicht über den einen kohärenten, objektivierenden Blick. Kultur zeigt sich als diskursiver Einschreibungsprozess, sei es durch die arabische Kalligraphie oder durch die Handschrift einer europäischen Künstlerin.

Das *notebook Samarkand* entspricht einem Palimpsest, in dem das hegemoniale Blicksystem von Orient und Okzident den Ansatzpunkt bildet, um unter selbstkritischer Anerkennung des eigenen kolonialen Blicks und Akzeptanz des Fremdartigen ein anderes Ordnungssystem zu schreiben. Rebecca Horn verzichtet nicht auf die Repräsentation von ethnisierenden Geschlechterbildern. Sie zeigt jedoch ganz persönliche Ansichten von individuellen Männern, Frauen und Kindern, die je nach Standpunkt immer auch hätten anders erinnert werden können. Ebenso mischen sich Bilder anderer Städte, wie etwa von Buchara, unter die Ansichten von Samarkand und lassen so eher den Inbegriff einer orientalischen Stadt entstehen. Die Konstruktion dieser Bilder ist durch die Strategie der partiellen Deformationen sichtbar gemacht. Affektbeladene Zeichen verändern die penetrierende Blickrichtung in den Sehraum zum textuellen Verstehen und subjektiven Begreifen, wodurch das visuelle Erfassen einer *orientalischen* Stadt in Metaphern des weiblichen Körpers hinfällig wird.

Körper sind Imaginationsfelder, deren Konturen ständig neu gezogen werden müssen. Das *Notizbuch Samarkand* bietet den BetrachterInnen die Möglichkeit, die eigenen, den Körper organisierenden Macht-Wissens-Strukturen ebenso zu durchkreuzen, wie es die Spiegelungen, elementaren Farbreduzierungen und Leerstellen vollziehen. Lassen wir die Effekte auf uns wirken, so können wir von

47. Vgl. insbesondere den Begriff der ›Mannigfaltigkeiten‹, in G. Deleuze/F. Guattari: Tausend Plateaus, S. 43-58.

einem objektivierenden Sehen zu einer Sehempfindung wechseln, die emphatische Allianzbildungen erst ermöglicht und dadurch den Bildern und Symbolen neuen Sinn verleiht.

Zweifelhafte Dokumente.
Zeitgenössische arabische Kunst,
Walid Raad und die Frage der Re-Präsentation

REGINA GÖCKEDE

»But what if the world was taken over by one single screen, projecting one single image?«¹

»Wollen wir an diesen Produktionen der herrlichsten Geister teilnehmen, so müssen wir uns orientalisieren, der Orient wird nicht zu uns herüberkommen«,² erklärt Goethe 1818 in den *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divan* und gibt damit die poetologische Bewegungsrichtung für die Aneignung der orientalischen Kunst vor. Zwar plädiert er vorrangig für eine innere ›Hegire‹³ in das geistige Land des persischen Dichters Hafiz, doch sollte sich die große Selbstverständlichkeit, mit der die Tätigkeit der kulturellen Übersetzung zu einer genuin europäischen Aufgabe erklärt wird, auf nahezu allen Feldern der Fremddarstellung als besonders hartnäckig erweisen. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sind es vor allem Teilnehmer europäischer Militärexpediti-

1. Elias Khoury: »Arabisch lesen/Reading Arabic«, in: *DisOrientation: Contemporary Arab Artists from the Middle East/Zeitgenössische arabische Künstler aus dem Nahen Osten*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Haus der Kulturen der Welt 2003, 6-12, hier: S. 12.

2. Johann Wolfgang von Goethe: »Noten und Abhandlungen zum besserem Verständnis des west-östlichen Divan«, in: ders.: *West-östlicher Divan*, hg. von Ernst Beutler, Bremen: Schünemann 1956, S. 213.

3. Das aus dem Französischen stammende Hegire (*hégire*) ist das zur Zeit Goethes verwandte Wort für die Hedschra, die Flucht des Propheten Mohammeds von Mekka nach Medina im Jahr 622 n. Chr., meint aber auch allgemein Exil oder Auswanderung.

tionen, Kolonialbeamte, westliche OrientalistInnen, EthnografInnen sowie andere Forschungsreisende, FotografInnen und KünstlerInnen, schließlich JournalistInnen und TouristInnen, die den außereuropäischen Fremden, seine Geschichte, soziopolitische Ordnung und kulturelle Produktion repräsentieren. Dabei sind die zivilisatorischen Diskurse, wissenschaftlichen Methoden und ästhetischen Idiome weniger Ausdruck des von dem deutschen Klassiker geforderten ›Sich-Orientalisieren‹ als performative Techniken der kolonialen und nachkolonialen Konstruktion der kohärenten kulturellen Figur ›Orient‹. Beide Prozesse unterhalten eine sich wechselseitig konstituierende Beziehung; so etabliert erst die innere Einverleibung des orientalisierten Anderen – der imaginierte Poesie-Orient – die kanonischen Regeln dessen, was über den konkreten historischen Raum und seine Menschen gedacht, gesagt, geschrieben oder visuell dargestellt werden kann. Der ›Orient‹, die ›Orientalen‹ sind kein freier Gegenstand ideologisch unschuldiger BeobachterInnen. Vielmehr ergeht es diesen häufig so wie dem Mitglied einer Jemen-Expedition aus Michael Roes' Roman *Das leere Viertel*, »[...] der immer schon weiß, ehe er sieht; der immer schon das Worth auf der Zunge hat, ehe er benennt; der reist um seine Muthmaassungen [sic!] bestätigt zu finden.«⁴

Für das Thema meines Beitrags ist es weniger relevant, dass es sich bei der westlichen Repräsentation des arabisch-islamischen Anderen vielfach um einen metaphorischen Diskurs der Selektion, Abstraktion und Simplifikation handelt, der, weil er sich dem kolonial-rassistischen Bilderdenken und seiner figuralen Sprache nicht entziehen kann oder will, bei der tropologischen Darstellung des Anderen auf zweifelhafte Bild- und Wort-Brücken zurückgreift. Wichtiger ist die Frage, warum es den AkteurInnen der westlichen Kulturindustrie so nachhaltig gelingt, sich den referenziellen Zwängen ihrer Re-Präsentation zu entziehen und das metropolische Museum, die gelehrte Akademie oder die westlichen Massenmedien zu Orten zu machen, die – obwohl sie sich außerhalb des von ihnen repräsentierten Gegenstandes befinden – sich universelle Gültigkeit anmaßen. Mir geht es in diesem Zusammenhang keinesfalls um die Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit der identischen Abbildung einer authentischen Präsenz oder Essenz, sondern um die Frage der performativen Macht. Ich wähle dieses Thema nicht aus Sorge um die Wahrheit des ›Orient‹. Ich greife vielmehr die Frage nach der inkorporierenden Autorität und Hegemonie des westlichen

4. Michael Roes: *Rub' Al-Khali. Leeres Viertel. Invention über das Spiel*, Frankfurt/M.: Gatza bei Eichborn 1996, S. 513.

Repräsentationssystems auf, weil die von dessen Ausschlussmechanismen Marginalisierten sie seit langem selbst stellen. Denn der ›Orient‹ ist entgegen Goethes Prognose mittlerweile doch zu uns ›herübergekommen‹ – nicht nur in Gestalt einer anonymen Flüchtlingsmasse, als Arbeitsmigrant oder als von terroristischer Hand gesteuerter Flugkörper. Waren es zunächst die migrierenden Texte so genannter postkolonialer SchriftstellerInnen und akademische KritikerInnen wie Edward Said, die die Unabhängigkeitserklärung des westlichen Repräsentationssystems missachteten und dessen hegemoniale Ordnung störten, verhindern zunehmend auch arabische KünstlerInnen, dass der ›Westen‹ den ›Orient‹ unwidersprochen artikulieren kann.⁵ Obschon der dominante euro-amerikanische Kulturbetrieb vielerorts immer noch versucht, die zeitgenössischen audio-visuellen Arbeiten des Nahen Ostens in das überkommene ethnokulturelle Schema zu pressen, um die neue Bildmigration in spezielle Häuser für fremde Kulturen oder in ethnologische Sammlungen zu verbannen, wissen diese KünstlerInnen längst, dass die Herstellung kultureller Bedeutung im Zeitalter der Globalisierung immer auch mit dem Kampf um Positionalität, mit einer Politik der Repräsentation verbunden ist. Dass die zeitgenössische arabische Kunst gerade in jüngster Zeit zunehmend internationale Aufmerksamkeit erfährt, liegt fraglos auch an einer politischen Gemengelage, bei der sich die Praxis militärischer Interventionen mit dem Bedürfnis nach einem friedlichen kulturellen Dialog paart. Dennoch ist es auch dank etablierter Institutionen wie der Biennale von Venedig oder der Documenta und durch das Engagement von KuratorInnen wie Catherine David und Okwui Enwezor gelungen, neue kritische Räume jenseits von orientalistischer Standardisierung und kulturgeografischen Kodifizierungen zu eröffnen. Mit ihrem transinstitutionellen Langzeitprojekt *Tamass* versucht Catherine David seit 2001 sehr unterschiedliche arabische Einzelakteure und Gruppen aus den aktuellen Diskursen der audio-visuellen Künste, der Architektur, der Literatur, des Films sowie der Theorie und Kritik untereinander und mit den kulturellen Betrieben in anderen Weltregionen zu vernetzen. David kann bereits als Kuratorin der Documenta X den jahrzehntelangen Fokus der internationalen Kunstschau auf die Zentren der westeuropäischen und nordamerikanischen Moderne überwinden und die Arbeiten nicht-westlicher KünstlerInnen integrieren. Ihre Bemühungen um die De-Europäisierung der Documenta sowie um die soziopolitische Kontextualisierung und Theoretisierung der gezeigten Arbeiten in dem begleiten-

5. Edward W. Said: *Orientalism*, London [u.a.]: Penguin ⁴1995, S. 57.

den *100 Tage-100 Gäste*-Programm haben in vielerlei Hinsicht den Weg für Enwezors postkoloniale Konzeption des Jahres 2002, besonders für die dezentralen Plattformen in Berlin, Wien, Neu-Delhi, St. Lucia und Lagos geebnet. Die Documenta 11 zeigt bereits einige Arbeiten jener Generation arabischer KünstlerInnen, die sich in den zahlreichen Ausstellungen, Konferenzen und Publikationen des *Tamáss*-Projekts repräsentieren. Das arabische Wort *Tamáss* verweist mit seinen vielfältigen Bedeutungsebenen sowohl auf die transnational-regionale und transkulturell-internationale Perspektive sowie auf die dialogische Intention des Projekts (Kontakt, gegenseitige Berührung, Nachbarschaft) als auch auf dessen historisch geschaffene Hindernisse und Ambivalenzen (Aneinandergrenzen, Unterordnung, Demarkations-beziehungsweise Konfrontationslinie). Keine Zukunft für einen kulturellen Dialog, der nicht bereit ist, die fortwirkende Präsenz historischer Konflikte zu thematisieren; das ist anscheinend eine der zentralen Forderungen von *Contemporary Arab Representations*.

Es gibt wohl kaum einen Ort in der arabischen Welt, wo die Gegenwart der Vergangenheit, gerade weil die dominanten gesellschaftlichen Kräfte eine Politik der Amnesie privilegieren, so zum Gegenstand kritischer Debatten gemacht wird wie in Beirut. Die levantinische Hauptstadt der zweiten Libanesischen Republik avanciert seit dem Ende des Bürgerkriegs (1975-1990/91) erneut zu jenem überregionalen Zentrum künstlerisch-literarischer Produktion, das sie bereits in den 50er und 60er Jahren war. Sind es in jenen Jahren arabische Intellektuelle, die vor Repressionen in ihren Heimatländern fliehen sowie LibanesInnen ländlicher Herkunft, die sich in der Stadt von ihren ethnisch-religiösen Ursprüngen lossagen, um hier in Freiheit leben und arbeiten zu können, steht die aktuelle Situation der libanesischen KünstlerInnen unter deutlich anderen Vorzeichen: Die alte Generation träumte noch von der Revolution und erlebte im Krieg ihren Albtraum.⁶ Ihre Kinder träumen nicht länger von dem ideologisch vereinheitlichten Projekt politischer Emanzipation. Sie werden durch den Krieg mit der Instabilität und Gewalt unter der Oberfläche postkolonialer Gesellschaften und mit der komplexen Überlappung von lokalen und globalen Konfigurationen konfrontiert. Viele von ihnen verlassen das Land, um in Europa oder in den USA zu studieren und pendeln auch heute zwischen Beirut und den Metropolen des Westens. Diese instabile Stellung gewährt ihnen eine vervielfältigte Perspektive auf die sozio-po-

6. Elias Khoury: »Miroir brisé«, in: Jade Tabet (Hg.): *Beyrouth. La brûlure des rêves*, Paris: Éditions Autrement 2001, S. 60.

litische Dynamik ihres Herkunftsortes sowie auf dessen Repräsentation an den Orten ihres zeitweiligen Exils. Gleichzeitig bietet ihnen Beirut wegen der langen Abwesenheit einer starken Zentralregierung und wegen des geringen Interesses der staatlichen Autoritäten an zeitgenössischer Kunst – verglichen mit anderen Großstädten des Nahen Ostens – einen relativ großen Freiraum für die inhaltliche Ausrichtung und öffentliche Präsentation ihrer Arbeiten. Es sind nicht staatliche Kultureinrichtungen, sondern eine von den KünstlerInnen, SchriftstellerInnen und KuratorInnen selbst etablierte vorinstitutionelle Umgebung, in der sich heute kritische Praktiken kultureller Signifikation ereignen. Bereits 1994 gründet die Kuratorin Christine Tohmé die Vereinigung *Ashkal Alwan*,⁷ um die mentale und räumliche Segregation der Stadt mit öffentlichen, multi-disziplinären Kunstprojekten aufzubrechen und die Zusammenarbeit von libanesischen KünstlerInnen mit anderen Kulturschaffenden aus der Region zu fördern. Neben regelmäßigen Interventionen im öffentlichen Raum Beiruts organisiert Tohmé seit 2002 mit *Homeworks* ein jährliches Forum zur kulturellen Praxis im Nahen Osten. Die Kuratorin Pascale Fenghali und der Schriftsteller und Kulturkritiker Elias Houry rufen 1996 das *Ayloul Festival* ins Leben, das seitdem jeweils für eine Woche im September (arabisch: Ayloul) audio-visuelle Arbeiten arabischer und internationaler KünstlerInnen präsentiert. Ebenfalls 1996 entsteht die *Fondation Arabe pour l'Image (FAI)*,⁸ um der Abwesenheit fotografischer Dokumente zur Geschichte der arabischen Welt nicht-westlicher Urhebererschaft mit der Schaffung eines visuellen Gegenarchivs zu begegnen. Zu den Mitgliedern zählen KünstlerInnen, TheoretikerInnen und KuratorInnen. Die Sammlung umfasst inzwischen zehntausende Fotografien aus dem Nahen Osten, aus Nordafrika und der arabischen Diaspora. Das Material ist bis zu 150 Jahre alt und stammt von arabischen Privatleuten, Studiofotografen und Institutionen (Abb. 1).

Auf der Basis dieses Sammlungsbestandes entstanden in den zurückliegenden Jahren fünfzehn Ausstellungen, fünf Publikationen und zwei Dokumentarfilme mit sehr unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten. Unabhängig davon, ob es sich dabei um die Rekonstruktion kollektiver politischer Schlüsselereignisse wie der palästinensischen ›Nakba‹ (Katastrophe) des Jahres 1948, um Monografien zu Pionieren der arabischen Fotografie, um die Kombination von historischen Bilddokumenten mit aktuellen Video-Interviews oder

7. Wörtlich: Die Formen der Farben. Im Englischen nennt sich die Gruppe *The Lebanese Association for Plastic Arts*.

8. Siehe <http://www.fai.org.lb>



Abb. 1: Walid Raad und Akram Zaatari: Porträt Index aus dem Soussi Studio in Saida (Sidon), Libanon, o.D.

um eher thematische Konzeptionen handelt, bei denen ausgewählte Fotoarbeiten dazu dienen, die Transformation sozialer Identitäten zu erforschen, wählen die KuratorInnen, HerausgeberInnen und FilmemacherInnen einen Zugang, der die Autorität hegemonialer (der nationalen wie der euro-amerikanischen beziehungsweise israelischen) Geschichtsnarration in Frage stellt. Die Projekte der FAI konfrontieren das selektive Bildgedächtnis der offiziellen Historiografie mit einer *Histoire intimes*.⁹ Mit Blick auf die aktuelle Kunstproduktion im Libanon ist es durchaus signifikant, dass dieses Sammeln, Interpretieren und Präsentieren historischen Bildmaterials nicht von GeschichtswissenschaftlerInnen, SoziologInnen oder AnthropologInnen, sondern von einem KünstlerInnen-Kollektiv geleistet wird. Denn auch in ihren Arbeiten geht es nur selten um das Problem der Herstellung innovativer (ästhetischer) Formen. Es geht nicht um Fragen der Figuration und Abstraktion in der Malerei oder Skulptur, sondern vorrangig um eine Auseinandersetzung mit den (Ausschluss-)Mechanismen kultureller Bedeutungsherstellung und Identitätskonzeptionen im Spannungsfeld von Macht und (medialer) Repräsentation. Eine überproportional hohe Zahl der libanesischen KünstlerInnen verbindet in ihren Arbeiten die Genres der

9. Vgl. *Histoire intimes: Liban 1900-1960* (hg. v. der FAI), Arles: Actes sud 1998.

Video-, Performance- und Konzeptkunst, der Fotografie, des experimentellen Films, der literarischen Erzählung und des kritischen Essays. Gemeinsam ist ihnen die Privilegierung der Dokumentarform, weniger aus stilistischen, formalen oder technischen Gründen als in dem Bemühen jene Geschichten zu erzählen, die von der wirkungsmächtigen Fiktion objektiver Darstellungen entfernt werden. Dieser narrativ-deskriptive Impuls widersetzt sich gleichzeitig internen wie externen Überdeterminierungen: »How do you represent the unrepresentable – unrepresentable due to overexposure (made banal or sensational due to facile coverage), effacement, omission, repression (self and external), pain, unfamiliarity to self or viewers?«¹⁰

Der Medien- und Konzeptkünstler Walid Raad¹¹ ist ebenfalls Mitglied der FAI. Gemeinsam mit dem Videokünstler Akram Zaatari kuratiert er 2002 die international bis dato am stärksten rezipierte Ausstellung aus den Beständen der FAI; *Mapping Sitting: On Portraiture and Photography*¹² stellt die Frage nach der performativen Funktion der arabischen Fotografie seit Anfang des 20. Jahrhunderts für die Herstellung nationaler Gruppenidentitäten sowie für die Einschreibung kapitalistischer Subjektentwürfe durch die ikonische Repräsentation bürgerlicher Konventionen von Arbeit und Freizeit, Privatsphäre und Öffentlichkeit (Abb. 2).

Walid Raads eigene Arbeiten zeichnen sich nicht nur durch den für die Beiruter Kunstszene so spezifischen archivarisch-dokumentarischen Fokus aus, sondern werden inzwischen auch an renommierten Orten des westlichen Kunstbetriebs gezeigt. Er lebt und arbeitet sowohl in Beirut als auch in New York, wo er an der Cooper Union School of Art unterrichtet. Diese fortgesetzte Migration zwischen den kulturellen Diskursen der USA und des Nahen Ostens wirkt anscheinend unmittelbar auf seine künstlerische Praxis. Zwar sind die Zentren der westlichen Kulturindustrie nicht die bevorzugten Adressaten seiner Projekte, doch auch wenn diese nahezu ausnahmslos politisch-militärische Ereignisse und individuelle Schicksale der jüngeren libanesischen (Kriegs-)Geschichte zum Gegenstand erheben und deren (Miss-)Repräsentation im »cold civil war«¹³

10. Jayce Salloum: »History of Our Present (1). New Arab Film and Video«, in: Rouge, 2003, o. S.; siehe <http://www.rouge.com.au/1/arab.html>.

11. Walid Raad, geboren 1967 in Chbanieh, Libanon.

12. Die Ausstellung wurde im Mai 2002 im Palais des Beaux-Arts in Brüssel gezeigt. Siehe auch Karl Bassil/Zeina Maasri/Akram Zaatari: *Mapping Sitting. On Portraiture and Photography*, Köln [u.a.]: Walther König 2002.

13. Bilal Khbeiz zit. nach Stephen Wright: »Tel un espion dans l'époque qui

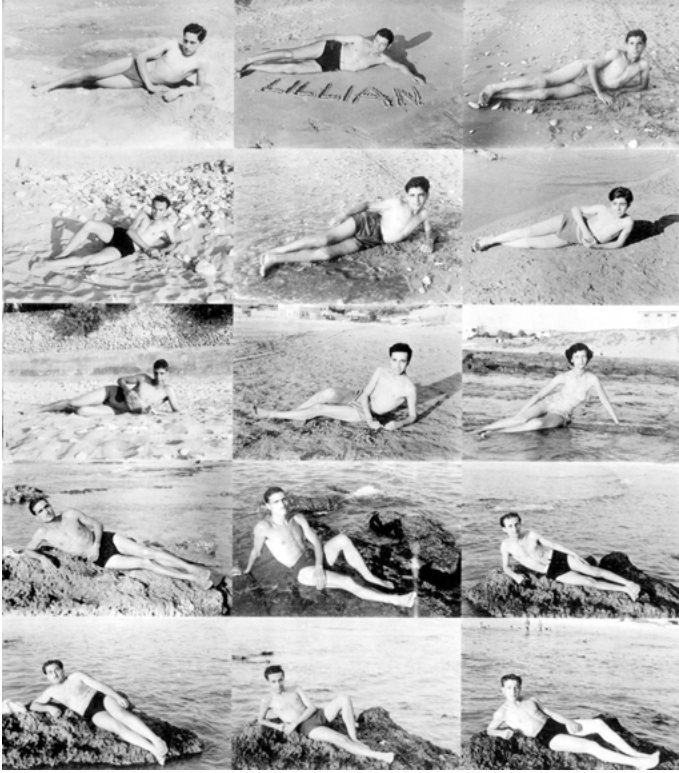


Abb. 2: Walid Raad und Akram Zaatari: *Madani Mosaic*. Arrangiert aus Fotografien von Hashem el Madani, Saida (Sidon), Libanon, 1949-55 (Auszug).

der Nachkriegsgegenwart ausloten, antizipieren sie gleichzeitig unübersehbar den orientalistischen Blick westlicher BetrachterInnen. Dabei wird nicht die klassische Dichotomie von ›Orient‹ und ›Okzident‹ affirmiert. Vielmehr reagiert Raad wie andere lokale KünstlerInnen auf die Einsicht, dass der westliche Blick, die westliche Konstruktion der ontologischen Entität ›Orient‹ samt ihrer Kategorien, Rhetoriken und Stereotypen jedem Versuch arabischer Selbstrepräsentation kontingent sind:

»How do you represent the unrepresentable – unrepresentable because the rhetoric that has been employed to describe the events, conditions, and how we interpret

naït: la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui/Like a spy in a nascent era: on the situation of the artist in Beirut today«, in: *Parachute (Beyrouth_Beirut)*, 2002, Nr. 108, S. 13-31, hier: S. 14.

them, is one that is familiar to our ears, a European one, an Israeli one, an unquestioned one, the point of view we recognise in the West as being our own?«,¹⁴

fragt der Videokünstler Jayce Salloum. Mit ihm produziert Walid Raad 1993 das Video *Up to the South*. Darin wird Zahra Bedran, eine junge Frau, die im Süden Libanons gegen die israelische Besatzung kämpft, interviewt. Der anonyme männliche Interviewer nimmt die Position eines ausländischen Betrachters ein, der anhand ihres Beispiels die dominanten Vorstellungen unterdrückter Weiblichkeit und terroristischer Irrationalität zu bestätigen sucht. Die Angehörige der *Nationalen Libanesischen Befreiungsbewegung* steht vor dem kaum aufzulösenden Dilemma, ihren Widerspruch in einem Repräsentationsraum artikulieren zu müssen, in dem die Befragte zur Angeklagten wird und die Macht der Bedeutungsherstellung per Definition bei dem Fragenden liegt. Zahra Bedran willigt zwar schließlich in das Interview ein, doch anstatt auf die Fragen zu antworten, interpretiert sie deren ideologische Implikationen und strategische Absichten:

»If I simply wanted to refuse, I would not be doing this interview. But if I don't do this interview, I cannot express this refusal. You put me in an uncomfortable position, because even this refusal you will use to your advantage.«¹⁵

Während *Up to the South* die Dialektik von Selbstermächtigung und diskursiver Unterdrückung vorrangig auf die Inkommensurabilität von arabischer Selbstdeutung und der politischen Semantik westlicher Äußerungsräume bezieht, fragen viele Beirut KünstlerInnen in den 90er Jahren auch jenseits des orientalistischen Paradigmas nach den Äußerungsmöglichkeiten des Individuums innerhalb der konkurrierenden innerlibanesischen Repräsentationsordnungen. Der Krieg hinterlässt nicht nur eine ethnisch-religiös segregierte Geografie, sondern schafft gleichsam sich einander ausschließende Gruppenidentitäten und kollektive widerstreitende Geschichtsversionen, die wenig Raum für individuelle Positionen lassen. Insofern setzt sich der bewaffnete Kampf der verfeindeten Milizen um Straßenviertel in dem medialen Ringen um öffentliche Deutungshoheit bis heute fort. Trotz des allseits postulierten Anspruchs auf empirische Objektivität und demokratische Ausgewogenheit erlaubt gerade die jüngste libanesischen Geschichte nicht, an die Existenz eines neutralen Repräsentationsraumes paritätischer Stimmenverteilung oder

14. J. Salloum: *History of Our Present*, o. S.

15. Zahra Bedran (*Up to the South*, 1993) zit. nach ebd.

an den gleichberechtigten Zugang jeder Einzelnen zu den öffentlichen Bild- und Textforen zu glauben. Die Erfahrung mit der ebenso brutalen wie verlogenen Rhetorik einseitiger Wahrheiten schafft eine Haltung, die sich der eindeutigen Unterscheidung von Wahrheit (im Sinne einer empirischen Kausalität) und Fiktion (als konstruierte Kausalität) widersetzt: »It bred a political consciousness«, bemerkt Akram Zaatar mit Blick auf die audio-visuellen Arbeiten seines künstlerischen Umfelds, »linked [...] to how we look at images, believing and not believing in them all at once«. ¹⁶ Tatsächlich ist es ein Grundmerkmal der jungen Beirut Kunstproduktion, dass sie einen Raum zwischen fiktionaler und dokumentarischer Ästhetik etabliert, der die strikte Trennung beider Ausdrucksformen nivelliert. Es erscheint häufig so, dass das Reale fiktionalisiert werden muss, um überhaupt erst wahrgenommen werden zu können. Diese strategische Ökonomie audio-visueller Imagination gilt es mitzubedenken, wenn ich abschließend einige Projekte der 1999 von Walid Raad gegründeten *Atlas Group* vorstelle. Sie mit den Begriffen Fiktion und Dokumentation begreifen zu wollen hieße, sich auf eine essenzialistische Konzeption beider zurückzuziehen, die den performativen Moment im Akt der Repräsentation leugnet. Wenn aber sowohl die westliche Darstellung des arabischen Anderen als auch die (inner-)libanesisische Konstruktion einer kohärenten Autonarration von dieser Ambivalenz gekennzeichnet sind, dann wird eine individuelle künstlerische Praxis, die beide Prozesse zu dekonstruieren sucht, nicht frei von derselben sein.

Die Atlas Gruppe setzt sich zum Ziel, die zeitgenössische Geschichte des Libanons zu erforschen und zu dokumentieren. »In this endeavor«, heißt es auf der Webseite des Projektes, »we produced and found several documents including notebooks, films, videotypes, photographs and other objects.« ¹⁷ Diese Art(e)Fakt(e) sind in einer eigens geschaffenen Einrichtung mit Sitz in Beirut und New York organisiert: dem *Atlas Group Archive*. Aus seinen Beständen beziehen die öffentlichen Präsentationen, gemischten Medien-Installationen, Vorlesungen, Performances und Publikationen ihr Material. Walid Raad arbeitet seit Mitte der 90er Jahre mit dem Konzept des Archivs, um das Repräsentationsvakuum eines libanesischen Mehrheitsdiskurses zu durchbrechen, der die Erinnerung an den Krieg in den tabuisierten Raum, der nicht weiter differenzierten *Ahdaath* (arabisch *Ereignisse*) verdrängt. Nennt er seine Foto-Installationen von 1996 *The Beirut al-Hadath Archive* (Das Beirut Ereignis Ar-

16. Akram Zaatar zit. nach S. Wright: *Like a spy in a nascent era*, S. 28.

17. Siehe <http://www.theatlasgroup.org>.

chiv) oder *Archive Politique*, wählt er nun den Atlas-Begriff. Dieser erinnert wohl nicht zufällig an das 1964 von Gerhard Richter aufgenommene Atlas-Projekt, aber auch an Aby Warburgs Bildatlas aus den 20er Jahren. Warburg hat seinem Tafelwerk die griechische Bezeichnung für Erinnerung, *Mnemosyne*, gegeben und seine fotografische Sammlung als Hilfsmittel für Vorträge und Ausstellungen genutzt. Das lange mit der Aura des Geheimnisvollen umgebene, unvollendete Werk wird erst Jahrzehnte nach dem Tod des Bildhistorikers veröffentlicht.¹⁸ Warburgs auf klassische Motive gerichteter Bildatlas soll dazu beitragen, eine Geschichte des europäischen Bildgedächtnisses zu erarbeiten, in der die Funktion des Bildes und die Transformation seiner Bedeutung innerhalb der Gesamtkultur beschrieben werden.¹⁹ Gerhard Richter sammelt eigene Fotografien, Amateurfotografien, pornografische Publikationen, Bilder berühmter historischer Figuren und Ereignisse, später auch technische Zeichnungen, Postkarten, Landschaftsbilder etc., so dass sein Atlas bis heute zu einem ebenso persönlich improvisierten wie auch potenziell enzyklopädischen Projekt heranwächst. Ohne einer festgelegten Auswahllogik oder einer taxonomischen Ordnung zu folgen, nutzt er das in variierenden Kombinationen und Re-Kombinationen ausgestellte Material, um die in seiner künstlerischen Praxis allgegenwärtige Spannung zwischen dem, was gesehen wird, und dem, was repräsentiert wird, auszuloten. Auch ihm geht es um die Frage des Bildgedächtnisses, des kollektiven Archivs als entscheidender Faktor für das Verhältnis von Bild, kontextueller Rezeption und Bedeutungsherstellung.

Die Atlas Gruppe behandelt die Geschichte ihrer unmittelbaren soziopolitischen Umwelt als eine Serie potenziell dokumentierter Ereignisse. Sie nutzt die Form institutioneller Archivierung, ohne deren konventionellen Anspruch auf kollektive Repräsentativität zu übernehmen:

»Alternative histories written by many ordinary people are needed, because diversity is the most important factor in resisting collective misrepresentations, stereotypes, and so on. Focusing on individuality thus becomes a political mission.«²⁰

18. Aby Warburg: Der Bildatlas *Mnemosyne* (Hg. v. Martin Warnke; Gesammelte Schriften/Aby Warburg, Abt. 2, Bd. 1), Berlin: Akademie-Verlag 2000.

19. Vgl. Edgar Wind: »Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik (1931)«, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln: DuMont Buchverlag 1987, S. 165-184.

20. Akram Zaatar zit. nach: Mahmoud Hojeij/Mohamad Soueid/Akram Zaatar:

Das Archiv der Atlas Group ist eher ein Akt der Mimikry des Archivs. Als sein Repräsentant macht Raad Fragmente sehr heterogener individueller Erinnerungen öffentlich, die keinen Weg in die offizielle Geschichtsschreibung fanden. Dabei ist es weniger wichtig, ob sie erfunden sind oder nicht. Das Ereignis erhält erst durch seine performative Rekonstruktion die Autorität eines historischen Dokuments.

*Missing Lebanese Wars*²¹ bildet ein besonders eindrucksvolles Beispiel dieser Praxis. Das Material stammt aus der Archiv-Akte Dr. Fadl Fakhoury, einem – so heißt es – berühmten Historiker des libanesischen Krieges, der nach seinem Tod 226 bebilderte Notizbücher und zwei Super-8-Kurzfilme der Atlas Group zukommen lässt. Zugänglich sind jedoch nur die Filme und zwei Notizbücher. Das Notizbuch No. 72 kann gleichzeitig als Metapher für die historiografie-kritische Konzeption des Raadschen Gegenarchivs gelesen werden. Es sei nämlich eine wenig bekannte Tatsache, dass die wichtigsten libanesischen Historiker der Bürgerkriegszeit zugleich passionierte Spieler waren, die sich jeden Sonntag auf der Beiruter Galopprennbahn trafen, heißt es in Fakhourys Vorwort: »Marxist and Islamists bet on races one through seven; Maronite nationalists and socialists on races eight through fifteen.«²² Sie alle positionieren sich direkt hinter dem Fotografen, der die Zielfotos erstellt und überzeugen ihn – »some say bribed [him]«²³ – nur jeweils ein Foto vom Einlauf des siegreichen Pferdes zu machen. Jede Seite des Notizbuches enthält ein solches aus der lokalen Tageszeitung ausgeschnittenes Dokument sowie die dazugehörige Streckendistanz, Zeit, Wettprognosen und eine Kurzinformation zu dem jeweils siegreichen Historiker (Abb. 3).

Dr. Fakhoury und seine Fachkollegen wetten nicht auf das Siegerpferd, sondern versuchen die Differenz zwischen dem Zeitpunkt des tatsächlichen Überschreitens der Ziellinie und dem eigentlichen Auslösen des offiziellen Zielfotos vorherzusagen, die später anhand des Zeitungsfotos ermittelt wird. Das Spiel der Geschichtsschreiber illustriert, wie historische Bedeutung entsteht, nämlich durch einen

»Disciplined Spontaneity: A Conversation on Video Production in Beirut«, in: *Parachute (Beyrouth_Beirut)*, 2002, Nr. 108, S. 80-91, hier: S. 83f.

21. *The Atlas Group and Walid Raad: The Truth Will Be Known When the Last Witness Is Dead. Documents from the Fakhouri File in the Atlas Group Archive*, Bd. 1, Köln: Walther König 2004, o. S.

22. Ebd.

23. Ebd.



Abb. 3: Atlas Group (Walid Raad): Blatt aus *Notebook Volume 72, Missing Lebanese Wars* [1999].

Akt der *différance* im Sinne Derridas,²⁴ also durch den Aufschub der Bedeutung zwischen Signifikant (hier das offizielle Zielfoto in der Presse) und Signifikat (dort der wirkliche Zieleinlauf). Die historio-graphischen Spieler wissen um die Macht derer, denen es gelingt, diesen Abstand zu kontrollieren; die Macht derer, die über die Re-präsentationsmittel verfügen, um die bedeutungskonstituierende Differenz herzustellen. Während Fadl Fakhouris Akte ausschließlich Dokumente der Kriegsjahre enthält – Fotokollagen von europäischen oder amerikanischen PKW-Modellen, die im Libanon als Autobomben genutzt wurden (Notizbuch Nr. 38: *Already Been in a Lake of Fire*); ein 8mm-Film mit den Praxisschildern von Orthopäden, plastischen Chirurgen, Neurologen, Psychiatern und anderen während des Krieges expandierenden Branchen (*No, Illnesses, Neither Here Nor There*) – verfügt die Akte *Operator#17* über Videobilder jüngerer Datums. Das Dokument *I Think It would be Better if I Could*

24. Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.

Weep (2000) wird als das nicht vorgesehene Ergebnis einer geheimdienstlichen Überwachungsarbeit aus dem Jahre 1992 präsentiert. Anstatt, wie befohlen, aus einem an der Westbeiruter Küstenpromenade platzierten Kleinbus verdächtige Personen und Szenen zu filmen, richtet der Agent jeden Abend seine Kamera auf das Meer, um den Sonnenuntergang zu dokumentieren. Als dies den Behörden auffällt, wird der Kameramann Nr. 17 entlassen. Es gelingt ihm jedoch, seine für politisch irrelevant erachteten Sonnenuntergangsaufnahmen zu behalten. Jahre später sendet er sie anonym an die Atlas Group. Obwohl das Video eher ein romantisches Stadtmärchen als den Willen zur historiografischen Subversion auszudrücken scheint, verweist der Titel des Dokuments auf einen weitaus weniger banalen Hintergrund für den Missbrauch des Überwachungsgerätes und öffnet die von Joggern und Spaziergängern verklärte Nachkriegsmentalität für die traumatischen Erinnerungen des Krieges: Der anonyme Spender ist im Ostteil der Stadt aufgewachsen, der durch eine tödliche Grenzlinie von der im Westen gelegenen Corniche abgetrennt war. Das Filmen der untergehenden Sonne ist für ihn ein später Versuch, sich an die Unmöglichkeit der Grenzüberschreitung zu erinnern.

Die Verwendung autobiografischen Materials – häufig anonymer oder zweifelhafter Herkunft – in den Performances, Medieninstallationen und Vorträgen der Atlas Group gibt dem Künstler die Möglichkeit, sich der Verantwortung der Urheberschaft zu entziehen und den Begriff der Authentizität zu untergraben. Raads Projekte weisen die Frage nach der arabischen Authentizität zurück, von der im Westen irrtümlicherweise »[...] angenommen wird, dass sie das eigentliche Problem der modernen arabischen Kultur sei.«²⁵ Ihm geht es nicht darum, ein westliches Missverständnis aufzuklären oder orientalistische Missrepräsentationen durch eine originäre arabische Darstellung zu ersetzen. Eher repräsentiert seine Arbeit eine Grundtendenz in den Werken zeitgenössischer arabischer KünstlerInnen, die der Beiruter Kritiker Elias Khoury wie folgt beschreibt: »Sie suchen nicht den Ausdruck von etwas, sondern den Ausdruck innerhalb von etwas.«²⁶ Anstatt bei der Auseinandersetzung mit den verzehrten Zuschreibungen westlicher Repräsentationen zu verharren, versucht diese Kunst ihre eigenen Handlungsräume innerhalb des hegemonialen Repräsentationssystems zu erweitern. Es findet sich kaum ein Materialkorpus in dem Atlas Group Archive, der diese Strategie so unmittelbar herausfordert wie die Akte Souheil Bachar.

25. E. Khoury: »Arabisch lesen/Reading Arabic«, S. 7.

26. Ebd., S. 9.

Nicht ohne Grund wählt Raad gerade bei seinen Auftritten vor einem internationalen Publikum immer wieder diese aus, um bei wechselnden Präsentationsformen und Kontexten eine subalterne arabische Stimme in eine der bekanntesten historischen Narrationen westlich-arabischer Konflikte einzuführen: *Hostage: The Bachar Tapes* handelt von der so genannten westlichen Geiselkrise. In den 80er und frühen 90er Jahren werden im Libanon wiederholt US-Amerikaner und andere Personen westlicher Staatsangehörigkeit von militanten Gruppen entführt und zum Teil über Jahre gefangen gehalten. Ihr Schicksal hat in den westlichen Medien enorme Aufmerksamkeit erfahren, so dass in der täglichen Berichterstattung die lokalen politischen Konfigurationen, internationale Involvierungen und das Leid der libanesischen Zivilbevölkerung hinter dem individuellen westlichen Geiseldrama zurücktritt. Die persönliche Geschichte Souheil Bachars erinnert nun daran, dass die 16-jährige Krise des Bürgerkriegs und die Tragödien der Geiselnahmen auch und vor allem libanesischer Erfahrungen sind. Der Flughafenangestellte Bachar selbst war wie viele seiner Landsleute zwischen 1983 und 1993 in Geiselhaft (Abb. 4).

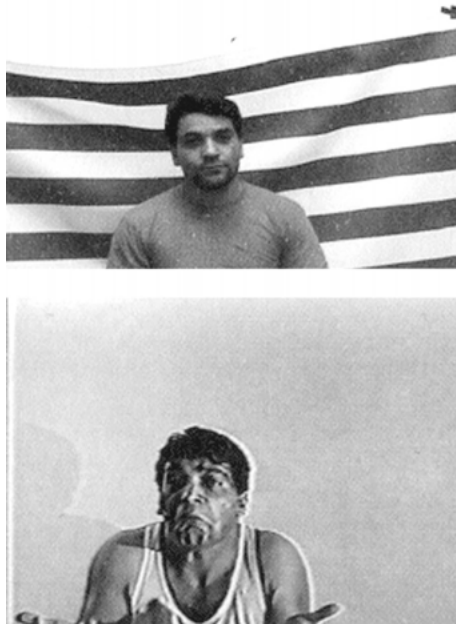


Abb. 4: Atlas Group (Walid Raad): Videostill aus *Hostage, The Bachar Tapes (English Version)*, 2001.

Er ist gleichzeitig die einzige arabische Person, die 1985 für drei Monate gemeinsam mit fünf amerikanischen Männern gefangen gehalten wird. 1999 produziert er mit der Atlas Group 53 Videobänder über seine Hafterfahrungen. Nur zwei von ihnen sind für die Präsentation in Nordamerika und Westeuropa vorgesehen. Eine solche findet sich zum Beispiel als Text-Bild-Essay in dem von Catherine David herausgegebenen Tamáss-Band.²⁷ Dieser trägt den Titel *Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves*.²⁸ Videostills begleiten Textauszüge eines Interviews, das Raad für die Atlas Group mit Bachar führt. Dieser ist ein hyperinvestigativer Journalist seiner eigenen Geiselhaft, ihrer politischen Kontexte und interkulturellen Implikationen. Seine Erzählungen setzen jeweils an jenen blinden Stellen ein, die er in den westlichen Repräsentationen der Geiselkrise, besonders in den autobiografischen Darstellungen freigelassener amerikanischer Mitgefangener vorfindet:

»My interest today is in how this kind of experience can be documented and represented. I am also convinced that the Americans have failed miserably in this regard but that in their failure they have revealed much to us about the possibilities and limits of representing the experience of captivity.«²⁹

Bachar konstatiert den Versuch, die Gründe für die Entführung amerikanischer Bürger systematisch zu depolitisieren und rekonstruiert im Gegenzug die massive Unterstützung der israelischen Militärbesatzung des Libanons (1982-2000) durch die USA. Besondere Aufmerksamkeit erhält in diesem Zusammenhang die so genannte Iran-Contra-Affäre, also die Lieferung amerikanischer Waffen an die Islamische Republik Iran und die darauf folgende Freilassung amerikanischer Geiseln durch die pro-iranische Hisbollah-Miliz zur Zeit der Reagan-Administration (Abb. 5).

Bachar insistiert darauf, dass sein arabischer Originalton mit einer englischen Frauenstimme nachsynchronisiert wird. Die monotone, betont distanzierte Frauenstimme, so wird in dem Gespräch mit Raad deutlich, gibt keineswegs das wieder, was Bachar auf Arabisch sagt. Auf die Frage nach dem Übersetzer und dem Grund für die Diskrepanz zwischen dem arabischen Sprechen und seiner

27. Tamáss. *Contemporary Arab Representations*, hg. v. Catherine David, Fundació Antoni Tàpies, Beirut/Lebanon 1, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2002.

28. »Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves. Excerpts from an interview with Souheil Bachar conducted by Walid Raad of The Atlas Group«, in: ebd., S. 122-137.

29. Ebd., S. 136.



Abb. 5: Atlas Group (Walid Raad): Videostill aus *Hostage, The Bachar Tapes (English Version)*, 2001.

Übersetzung ins Englische antwortet Bachar: »Yes, I do my own translations. I have nothing to say about the second part of your question.«³⁰ Der arabische Erzähler entzieht sich der Frage, ob die Behauptung seiner Übersetzung wahr oder falsch ist. Ihm geht es um die Bedeutung seiner Behauptungen, um die Macht zu behaupten. Und so gelingt es ihm z.B., die Beziehung zwischen amerikanischen Geiseln und ihren arabischen Mitgefangenen beziehungsweise Geiselnehmern als Spiegel eines umfassenden Musters geschlechtlicher Kodifizierungen im Verhältnis des Westens zur arabischen Welt darzustellen: Was in den Berichten der entführten Amerikaner durchweg verschwiegen würde, klärt die weibliche Stimme auf, seien die erotischen Aktivitäten zwischen ihnen und Souheil Bachar. Hier spielt Raad mit der orientalistischen Trope maskuliner Okzident versus femininer Orient. Die Angst der Amerikaner, von ihren Geiselnehmern vergewaltigt zu werden, und die gleichzeitigen sexuellen Beziehungen zu dem arabischen Mitgefangenen verwei-

30. Ebd., S. 135.

sen auf die doppelte Funktion des arabischen Körpers als Bedrohung und als Objekt der Begierde. Über die konkrete Haftsituation hinaus schafft Bachars Dokument eine Metapher für die Regeneration der fortwährend von ihren eigenen Inkonsistenzen bedrohten heteronormativen westlichen Ordnung durch die Penetration des feminisierten Orients:

»[T]he experience of captivity and its representation grant the male hostage a better understanding of ›the enemy, God, the family or self‹, but also of their sexuality. It confirms their heterosexuality.«³¹

Walid Raad ist in jüngster Zeit dazu übergegangen, den imaginier-ten Charakter seines Materials sowie der von ihm vertretenen Atlas Group offen zu benennen.³² In seinen Performances deutet er die Dokumente und das Archiv als »hysterical symptoms«³³ oder »theoretical musings«.³⁴ Trotzdem hinterlassen seine Projekte nach wie vor große Unsicherheit hinsichtlich ihres fiktionalen beziehungsweise wahren Gehalts. Denn auch wenn sie nicht im herkömmlichen Sinne dokumentieren, was geschehen ist, zeigen sie, was gedacht, gesagt und für wahr gehalten werden kann. Im Kostüm des Archivs folgt die historische Narration erst aus dem Akt künstlerischer Fiktion. Raads hoch theoretisierte Konzeptkunst leistet das, was Michel Foucault als »die Infragestellung des Dokuments«³⁵ bezeichnet. Foucault weist mit der Annahme, dass sich zwischen allen Phänomenen, deren Spur wieder gefunden wird, ein natürliches System homogener Beziehungen feststellen lässt, zugleich die Möglichkeit allgemeingültiger Aussagesysteme zurück. Demnach entstehen Dokumentkorpora erst durch die diskursive Etablierung eines Auswahlprinzips: »[D]as System, das das Erscheinen [...] einzelner Ereignisse beherrscht«,³⁶ ist das Archiv. Raads *The Atlas Project* bedient sich der Funktionsmuster und der Autorität der Archiv-Idee, um sie in eine künstlerische Praxis der Formation und Transformation von Aussagen zu überführen. Sie ist eine Strukturanalyse der

31. Ebd., S. 135f.

32. Vgl. Sarah Rogers: »Forging History, Performing Memory: Walid Ra'ad's The Atlas Project«, in: Parachute (Beyrouth_Beirut), 2002, Nr. 108, S. 68-79, hier: S. 77.

33. Walid Raad zit. nach ebd., S. 76.

34. Ders. zit. nach ebd., S. 77.

35. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp ⁶1994, S. 14.

36. Ebd., S. 187. Siehe zur Foucaults Verwendung des Archivbegriffs ebd., S. 186ff.

Mechanismen kultureller Repräsentation und gleichzeitig deren postkoloniale Parodie: Ein performativer Akt der Subversion dominanter Archivsysteme, nicht mit dem Ziel ihrer Substitution, sondern in der Absicht einer Hinzufügung. Sie richtet sich genauso an ein libanesisches wie an ein westliches Publikum. In beiden Rezeptionsräumen heben die Arbeiten Walid Raads, so wie die zahlreicher anderer KünstlerInnen seiner Umgebung auch, das kritische Potenzial einer Ästhetik hervor, die die einseitigen Perspektiven von essentialistischen Repräsentationen korrigiert. Dabei ist die erzeugte Verunsicherung mehr als ein zu überwindendes transitorisches Moment. Die transkulturelle Praxis der zeitgenössischen arabischen Kunst macht eher das Angebot zu einer positiven Konfrontation, zu einer produktiven Desorientierung, als dass sie an Goethes ebenso einseitigem wie exotistischem Paradigma okzidental Fremdverstehens durch geistige Identifikation mit dem orientalischen Anderen festhält:

»Don't worry, understanding is not possible, the ›subject‹ can never be ›known‹, as far as the Western viewer understanding the other culture, from a film, videotape or an exhibition program. The most we can ever hope for is some form of awareness (in the case of receiving basic information) of the situation on the ground, a kind of empathy, and a sense of the subjectivities at stake. As viewers and consumers of culture(s) we are required to challenge one's existing/assumptions/preconceptions/perceptions: That is what we need in order to begin an engagement [...].«³⁷

37. J. Salloum: History of Our Present, o. S.

Zu den Autorinnen und Autoren

Parastou Forouhar wurde 1962 in Teheran geboren, lebt und arbeitet seit 1991 in Deutschland. Von 1984 bis 1990 studierte sie Kunst an der Universität Teheran und zwischen 1992 und 1994 absolvierte sie ein Studium an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach/M. 2001 Reisestipendium der Hessischen Kulturstiftung sowie ein Arbeitsstipendium der Kunstfonds-Stiftung. 2003 Einzelausstellung in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart – Berlin *WerkRaum. 14: Parastou Forouhar*. Parastou Forouhar ist 2006 Villa Massimo-Stipendiatin in Rom.

Regina Göckede, Dr. phil., ist wissenschaftliche Assistentin an der BTU Cottbus. Nach einem Volontariat am Jüdischen Museum Berlin war sie wissenschaftliche Museumsassistentin bei den Staatlichen Museen zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Architektur und Städtebau seit dem 19. Jahrhundert, Exil-Kunst und -Architektur sowie kulturelle Produktion im zeitgenössischen Nahen Osten. Ihre mit dem Theodor-Fischer-Preis des Zentralinstituts für Kunstgeschichte ausgezeichnete Dissertationsschrift »Adolf Rading (1888-1957) – Exodus des Neuen Bauens und Überschreitungen des Exils« ist im Gebr. Mann Verlag Berlin 2005 erschienen.

Birgit Haehnel, Dr. phil., Kunsthistorikerin. Forschungsschwerpunkte: Geschlechter- und Interkulturalitätsforschung. 1997-2000 wiss. Mitarbeiterin im interdisziplinären Forschungsprojekt »Das Subjekt und die Anderen«, Universität Trier und im Pilotprojekt zur Erstellung einer digitalen Bilddatenbank. 2004 Dissertation »Regelwerk und Um-gestaltung. Der Nomadismuskurs nach 1945«. Mitherausgeberin des Bandes zur 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung »Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur« (1997). Vorträge und Publikationen zur Semantik der schwarzen Hautfarbe, Stereotypenbildung, Rassismuskritik, Männlichkeitskonstruktionen, Kunsttheorie, Photographie und Biopolitik. Mitglied im Centrum für Postcolonial und Gender Studies der Universität Trier.

Alexander Honold, Dr. phil., Jg. 1962, Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Lehrtätigkeit u.a. an der FU Berlin, an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Universität Konstanz. 1997-2000 wiss. Koordinator des DFG-Projekts »Literatur- und Kulturgeschichte des Fremden«; 1998/99 Fellow am Kulturwissenschaftlichen Institut (KWI) des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen in Essen. Jüngste Veröffentlichungen: Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen. Berlin 2000 (Mithg.); Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike. Berlin 2002; Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden. Tübingen 2002 (Mithg.); Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart 2004 (Mithg.).

Alexandra Karentzos, Dr. phil., Jg. 1972, Juniorprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität Trier. Von 2002 bis 2004 wissenschaftliche Assistentin bei den Staatlichen Museen zu Berlin und Lehrbeauftragte an der HBK Braunschweig. Sie ist Mitbegründerin des Centrums für Postcolonial und Gender Studies. Forschungsschwerpunkte: Kunst seit dem 19. Jh., Gender Studies, Systemtheorie, Ironie und Postkolonialismus, Kunst und Tourismus, Antikenrezeptionen. Publikationen u.a.: Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen, Marburg 2005; Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer, Bielefeld 2004 (Mithg. S. Kampmann, T. Küpper); Ausst.-Kat. Parastou Forouhar. Tausendundein Tag. Köln 2003 (mit B. Schmitz).

Alma-Elisa Kittner, Dr. des., Jg. 1971, ist derzeit Postdoktorandin am Graduiertenkolleg »Körper-Inszenierungen« an der Freien Universität Berlin. Dissertation über »Visuelle Autobiografien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager«. Forschungsschwerpunkte: Kunst des 20. und 21. Jh.; Gender Studies; Schnittstellen zwischen Kunst und Literatur; Utopie-, Reise- und Tourismusforschung. Publikationen: »No Sex Last Night: Sophie Calle und Greg Shepard auf Anti-Hochzeitsreise«. In: Haselmann, Kristiane u.a. (Hg.): Utopische Körper. München 2004; »Holiday in Art – Dystopia in Paradise« (mit Alexandra Karentzos), in: Spillmann, Peter u.a. (Hg.): Backstage* Tours. Reisen im touristischen Raum. Graz 2004; »Purgatoire de l'imagination: du clown au clone« (mit Ulrike Knöfel), in: Harald Szeemann u.a. (Hg.): Aubes – Rêveries au bord de Victor Hugo, Paris 2002.

Maryam Mameghanian-Prenzlow lehrt am Institut für Iranistik an der Freien Universität Berlin. Studium der Iranistik, Italianistik, Thea-

terwissenschaft in Berlin. Forschungsschwerpunkte: Geschichte Irans im 20. Jh.; Stellung der Frau im Iran des 20. Jh.; Moderne persische Literatur (besonders Autorinnen); der postrevolutionäre iranische Film; Darstellung von Frauenbildern, Sexualität und Geschlechterverhältnissen in Literatur, Film und Kunst.

Liesbeth Minnaard, M.A., Jg. 1974, Kulturwissenschaftlerin, Stipendiatin im Graduiertenkolleg Identität und Differenz an der Universität Trier und assoziiertes Mitglied der Amsterdam School of Cultural Analysis; Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Gender und Kulturtheorie, Migration. Publikationen: »Playing Kanak Identity: Feridun Zaimoglu's rebellious Performances«, in: Herbert Arlt (Hg.): *Das Verbindende der Kulturen*, Wien: INST 2004 und »Hafid Bouazzas fliegender Teppich. Die Imagination eines niederländischen Arkadiens«, in: Graduiertenkolleg »Identität und Differenz« (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht. (Post-)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, Köln: Böhlau 2005, S. 263-280.

Gerhard Plumpe, Dr. phil., Jg. 1946, Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Hauptarbeitsgebiete: Ästhetik, Literaturtheorie, Literaturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Publikationen u.a.: *Der tote Blick*. München 1990; *Ästhetische Kommunikation der Moderne* (2 Bde.). Opladen 1993; *Epochen moderner Literatur*. Opladen 1995; *Beobachtungen der Literatur*. Opladen 1995; *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit*. München 1996 (Mithg.); *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Stuttgart 1997; *Romantik und Ästhetizismus*. Würzburg 1999 (Mithg.).

Markus Schmitz lebt in Berlin und studierte Islamwissenschaft, Arabistik, Politikwissenschaft und Völkerrecht an der Ruhr-Universität Bochum. Seine kulturwissenschaftliche Dissertationsschrift, die er in Kürze an der Universität Potsdam einreicht, umfasst eine vergleichende Rezeptionsanalyse zur transkulturellen Wirkung Edward W. Saids. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen u.a.: zeitgenössische arabische Kulturkritik, Literatur und audio-visuelle Künste, Migration, Exilkritik, Postkoloniale Theorie, kulturelle Transnationalisierung, Orientalismus/Okzidentalismus.

Abbildungsnachweis

- 12 Abb. 1: Die Zeit vom 2. Januar 2003 : »Freiheit oder Atemnot? Zwei Frauen betrachten von der alten Zitadelle aus die moderne Skyline Kairos«.
- 53 Abb. 1: PARACHUTE, 108, 2002, Themenheft: »Beirut. It's not easy to define home«, S. 131.
- 103 Abb. 1: Britta Schmitz/Beatrice E. Stammer (Hg.): Shirin Neshat. Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, Göttingen 2005, S. 94.
- 105 Abb. 2: Shiva Balaghi/Lynn Gumpert (Hg.): Picturing Iran. Art, Society and Revolution, New York: B. Tauris 2002.
- 105 Abb. 3: Fotogeschichte, Jg. 20, 2000, Heft 76, S. 1.
- 107 Abb. 4: Britta Schmitz/Beatrice E. Stammer (Hg.): Shirin Neshat. Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, Göttingen 2005, S. 91.
- 108 Abb. 5: René Block (Hg.): Echolot oder neun Fragen an die Peripherie. Ausst.-Kat. Museum Fridericianum, Kassel: Museum Fridericianum 1998, S. 15.
- 109 Abb. 6: Britta Schmitz/Beatrice E. Stammer (Hg.): Shirin Neshat. Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, Göttingen 2005, S. 88.
- 121ff. Daumenkino: Courtesy of Parastou Forouhar.
- 132 Abb. 1: Courtesy of Parastou Forouhar.
- 134 Abb. 2: Courtesy of Parastou Forouhar.
- 146 Abb. 1: Plakat Haus der Kulturen der Welt Berlin.
- 150 Abb. 2: Courtesy of Farkhondeh Shahroudi.
- 150 Abb. 3: Courtesy of Farkhondeh Shahroudi.
- 154 Abb. 4: Courtesy of Anny und Sibel Öztürk, Galerie Vera Gliem.
- 156 Abb. 5: Courtesy of Anny und Sibel Öztürk, Galerie Vera Gliem.
- 157 Abb. 6: Courtesy of Anny und Sibel Öztürk, Galerie Vera Gliem.
- 161 Abb. 7: Courtesy of Anny und Sibel Öztürk, Galerie Vera Gliem.
- 166 Abb. 1: Rebecca Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes [Notebook Samarkand, 20. August – 6. Oktober 2001], Berlin: Holzwarth 2001.

- 167 Abb. 2: Rebecca Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes [Notebook Samarkand, 20. August – 6. Oktober 2001], Berlin: Holzwarth 2001.
- 168 Abb. 3: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Kunsthalle Wien, Guggenheim Museum, Ostfildern: Ed. Cantz 1994, Abb. 22.
- 171 Abb. 4: Reise-Werbung für Welterbe-Reisen. Abgebildet in: »Horizont« - Nachrichten der Allianz für Natur Nr.1/2005, Januar, Wien, o.S.
- 177 Abb. 5: Rebecca Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes [Notebook Samarkand, 20. August - 6. Oktober 2001], Berlin: Holzwarth 2001.
- 179 Abb. 6: Wijdan Ali: Modern Islamic Art: Development and Continuity, Gainesville/Fl.: Univ. Press of Florida 1997, S. 131.
- 180 Abb. 7: Wijdan Ali: Modern Islamic Art: Development and Continuity, Gainesville/Fl.: Univ. Press of Florida 1997, im Farbabbildungsteil.
- 190 Abb. 1: DisOrientation: Contemporary Arab Artists from the Middle East/Zeitgenössische arabische Künstler aus dem Nahen Osten, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Haus der Kulturen der Welt 2003, S. 116f.
- 192 Abb. 2: DisOrientation: Contemporary Arab Artists from the Middle East/Zeitgenössische arabische Künstler aus dem Nahen Osten, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Haus der Kulturen der Welt 2003, S. 80.
- 197 Abb. 3: The Atlas Group and Walid Raad: The Truth Will Be Known When the Last Witness Is Dead. Documents from the Fahkouri File in the Atlas Group Archive, Bd. 1, Köln: Walter König 2004, o.S.
- 199 Abb. 4: Tamáss. Contemporary Arab Representations, hg. v. Catherine David, Fundació Antoni Tàpies, Beirut/Lebanon 1, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2002, S. 131.
- 201 Abb. 5: Tamáss. Contemporary Arab Representations, hg. v. Catherine David, Fundació Antoni Tàpies, Beirut/Lebanon 1, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2002, S. 128.

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Vittoria Borsò,
Heike Brohm (Hg.)
Transkulturation
Literarische und mediale
Grenzräume im deutsch-
italienischen Kulturkontakt
Dezember 2006, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-520-0

Sibel Vurgun
Voyages sans retour
Migration, Interkulturalität
und Rückkehr in der
frankophonen Literatur
Oktober 2006, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-560-X

Ursula Link-Heer,
Ursula Hennigfeld,
Fernand Hörner (Hg.)
Literarische Gendertheorie
Eros und Gesellschaft bei
Proust und Colette
Oktober 2006, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 31,80 €,
ISBN: 3-89942-557-X

Arno Meteling
Monster
Zu Körperlichkeit und
Medialität im modernen
Horrorfilm
Oktober 2006, ca. 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 31,80 €,
ISBN: 3-89942-552-9

Stefan Kramer
**Das chinesische
Fernsehpublikum**
Zur Rezeption und
Reproduktion eines
neuen Mediums
Oktober 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-526-X

Jutta Zaremba
**New York und Tokio in der
Medienkunst**
Urbane Mythen zwischen
Musealisierung und
Mediatisierung
Oktober 2006, ca. 225 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
ca. 24,80 €, ISBN: 3-89942-591-X

Georg Stauth,
Faruk Birtek (Hg.)
›Istanbul‹
Geistige Wanderungen aus der
›Welt in Scherben‹
Oktober 2006, ca. 280 Seiten
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-474-3

Petra Leutner,
Hans-Peter Niebuhr (Hg.)
Bild und Eigensinn
Über Modalitäten der
Anverwandlung von Bildern
Oktober 2006, ca. 180 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-572-3

Hedwig Wagner
Die Prostituierte im Film
Zum Verhältnis von Gender
und Medium
Oktober 2006, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 28,80 €,
ISBN: 3-89942-563-4

Yvonne Volkart
Fluide Subjekte
Anpassung und
Widerspenstigkeit
in der Medienkunst
Oktober 2006, ca. 280 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
ca. 28,80 €, ISBN: 3-89942-585-5

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Peter Rehberg

lachen lesen

Zur Komik der Moderne
bei Kafka

Oktober 2006, ca. 224 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-577-4

Bettina Mathes

Under Cover

Das Geschlecht in den Medien

September 2006, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 3-89942-534-0

Georg Mein (Hg.)

Kerncurriculum

BA-Germanistik

Chancen und Grenzen des
Bologna-Prozesses

September 2006, ca. 100 Seiten,
kart., ca. 14,80 €,
ISBN: 3-89942-587-1

Annett Zinsmeister (Hg.)

welt[stadt]raum

mediale inszenierungen

September 2006, 160 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 16,80 €,
ISBN: 3-89942-419-0

Karin Knop

Comedy in Serie

Medienwissenschaftliche
Perspektiven auf ein
TV-Format

September 2006, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 3-89942-527-8

Petra Missomelius

Digitale Medienkultur

Wahrnehmung – Konfiguration
– Transformation

August 2006, ca. 180 Seiten,
kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 3-89942-548-0

Susanne Regener

Visuelle Gewalt

Menschenbilder aus der
Psychiatrie des
20. Jahrhunderts

August 2006, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-420-4

Antje Krause-Wahl,

Heike Oehlschlägel,
Serjoscha Wiemer (Hg.)

Affekte

Analysen ästhetisch-medialer
Prozesse.

Mit einer Einleitung von
Mieke Bal

August 2006, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-459-X

Simone Dietz,

Timo Skrandies (Hg.)

Mediale Markierungen

Studien zur Anatomie
medienkultureller Praktiken

August 2006, 270 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-482-4

Barbara Becker,

Josef Wehner (Hg.)

Kulturindustrie reviewed

Ansätze zur kritischen
Reflexion der Medien-
gesellschaft

Juli 2006, 250 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-430-1

Michael C. Frank

Kulturelle Einflussangst

Inszenierungen der Grenze
in der Reiseliteratur des
19. Jahrhunderts

Juli 2006, ca. 230 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-535-9

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Regina Göckede,
Alexandra Karentzos (Hg.)
Der Orient, die Fremde

Positionen zeitgenössischer
Kunst und Literatur

Juli 2006, 208 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-487-5

Petra Gropp
Szenen der Schrift

Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945

Juli 2006, 452 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-404-2

Birgit Käufer
**Die Obsession der Puppe
in der Fotografie**

Hans Bellmer, Pierre Molinier,
Cindy Sherman

Juli 2006, 330 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-501-4

Martin Pfleiderer
Rhythmus

Psychologische, theoretische
und stilanalytische Aspekte
populärer Musik

Juli 2006, ca. 350 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 3-89942-515-4

Michael Treutler
Die Ordnung der Sinne
Zu den Grundlagen eines
»medienökonomischen
Menschen«

Juli 2006, ca. 260 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-514-6

Helga Lutz,
Jan-Friedrich Mißfelder,
Tilo Renz (Hg.)

Äpfel und Birnen
Illegitimes Vergleichen in den
Kulturwissenschaften

Juni 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-498-0

Ralf Adelman,
Jan-Otmar Hesse,
Judith Keilbach,
Markus Stauff,
Matthias Thiele (Hg.)
Ökonomien des Medialen
Tausch, Wert und Zirkulation
in den Medien- und
Kulturwissenschaften

Juni 2006, ca. 300 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-499-9

Jens Schröter,
Gregor Schwing,
Urs Stäheli (Hg.)
Media Marx
Ein Handbuch

Juni 2006, 408 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-481-6

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de